

Friend Robert Overton:

ASPEKTE DER VERWENDUNG DES ZINKEN BEI HEINRICH SCHÜTZ

Heinrich Schütz hat den Zinken in mindestens 30 Kompositionen ausdrücklich gefordert, und wenn man seine Kompositionen ohne genauere Instrumentenangaben oder andere Hinweise hinzunimmt, kommen mindestens weitere 65 hinzu. Diese Kompositionen umspannen einen Zeitraum von ungefähr 50 Jahren und bilden gute Beispiele für die Anwendung des Zinken im Norddeutschland des 17. Jahrhunderts. Es ist also von Interesse, Schütz' Verhältnis zum Instrument zu betrachten, sowie seine kompositorischen Vorstellungen, seine Instrumente und seine Spieler zu erläutern.

Wie vielfach anderswo erklärt und allgemein bekannt ist, sind die wichtigsten musikalischen Stationen Schütz' der Kasseler Hof, sein Marburger Studium, sowie die Begegnung mit Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi. Im Zinkenwesen müssen die Zinkenisten am Markusdom zu Venedig noch dazu gerechnet werden, vor allem Giovanni Bassano, Zinkenist und "maestro de concerti" von 1601-1617, und die Zinkenbegeisterung und der Unterricht Giovanni (Johann) Sansonis (ca. 1593-1648).

Der Zink war im ausgehenden 16. Jahrhundert eines der führenden Instrumente ganz Europas, und Zinkenisten standen an fast jedem Hof bereit, Dienst bei unterschiedlichsten Anlässen (wie Bankett und Tanz, Schauspiel oder auch Kirchgang und Hinrichtungen) zu verrichten. Der Hof zu Kassel stand fest in dieser Tradition und hatte u.a. eine Vielzahl Zinken im Inventar. Landgraf Moritz von Hessen, der große Gönner Schützens, war als Komponist nicht untätig und hat mindestens eine "Intrada" für vier Zinken geschrieben¹. Seine Kapelle und Instrumente waren damaligen Verhältnissen entsprechend bunt, und es ist leicht vorzustellen (wenn auch nicht belegt), daß der junge Heinrich Kontakt mit diesem vorrangigen, solistisch und chorisches orientierten Instrument hatte (besonders nach dem Stimmbruch, als er in der Instrumentenkammer Dienst versah).

Die Marburger Zeit, obwohl kurz, war nicht ohne Erfahrung mit der Praxis des Zinkenblasens. Der Zink fand nicht nur in den dortigen Gottesdiensten Anwendung, sondern er wurde auch bei Festlichkeiten zu den bestandenen Prüfungen immer wieder benutzt, wobei der erfolgreiche Kandidat für die "verehrung den zinckenpläusern" aufkommen mußte².

Die Stadt, in der Schütz seinen charakteristischen Umgang mit dem Zinken von Grund auf studierte, war das Venedig Giovanni Gabrielis. Die weitreichende Venezianer Schule der Mehrchörigkeit Gabrielis ist vom Zinken geschichtlich nicht zu trennen. Die Venezianische Schule und das Zinkenblasen waren dort auf ihrem Höhepunkt, jedes diente dem anderen in der Verbreitung der kompositorischen und improvisatorischen Kunst Venedigs. So wichtig waren der Zink und das Bläserensemble in Venedig, daß schon 1568 unter dem berühmten Zinkenisten Girolamo Dalla Casa (ca. 1543-1601) die Position des "maestro de concerti" (Leiter der Instrumentenmusik) eingeführt wurde. Dalla Casa, der eines der bekanntesten Bücher der damaligen Zeit zur Kunst der Verzierung, "Il vero modo di diminuir" (Venedig 1584), verfaßt hat, behielt diese Position bis zu seinem Tode im Jahr 1601; danach wurde die Stelle von Giovanni Bassano (?-1617), ebenfalls Zinkenist, übernommen. Bassano war, wie auch Dalla Casa, für seine Verzierungskünste weit bekannt und hat viele von Gabrielis fortschrittlichen Werken in der Melodieführung stark beeinflusst³. Gabrieli hielt geschickt diese Balance zwischen Tradition und Fortschritt und lehrte, daß, während Neuheiten offen zu versuchen waren, Verzierungen maßvoll anzuwenden seien, und daß Coloration im Übermaß genau so unmusikalisch sei wie schlechtes Spielen, eine Ermahnung, an der Schütz, besonders in seinen Zinkenstimmen, immer festhielt.

Bassano war nicht der einzige Zinkenist, der Schütz beeinflusst hat. Giovanni Sansoni, ein junger Zinkenist im etwa gleichen Alter wie Heinrich und Schüler Giovanni Bassanos, hat Schütz auch von seiner Spielkunst so überzeugt, daß, ohne weiteren bekannten persönlichen Kontakt, Schütz ihm seine hochgeschätzten Dresdener Musikanten, Johannes Vierdanck (1628) und Friedrich Werner (1645), gezielt zum Zinkenunterricht geschickt hat. Sansoni wurde 1614 Cornettist am Markusdom, verließ Venedig aber 1619, um als Hofcornettist in Wien (bis zu seinem Tode 1648) zu fungieren.

Die venezianische Orchesterbehandlung hat der schnell lernende Schütz aufgenommen, und obwohl drei Instrumente am Markusdom in der venezianischen Zeit Schützens häufiger Anwendung fanden (Zink, Violino, Posaune), wurde der Zink als leitendes Instrument angesehen. Auch hatte sich die Kombination Zinken plus Posaune aus der Zeit Gioseffo Zarlinos und Andrea Gabrielis in Venedig zu einer traditionellen Stammeinheit entwickelt, so daß dem jungen Schütz diese Gruppierung selbstverständlich erschien. (Das berühmte Stück Giovanni Gabrielis, "Sonata pian e forte" (1597), das die erste bekannte Instrumentenspezifizierung darstellt, ist für diese drei Instrumente geschrieben: Chor I: 1 Zink, 3 Posaunen; Chor II: 1 Violino, 3 Posaunen. Auch aus den "Sacrae Symphoniae" (1597), die gewöhnlich einen oberen Umfang von a'', nur gelegentlich b'', haben, scheinen die "Canzoni" Schütz beeindruckt zu haben, besonders diejenigen zu zwei Chören, (je 4 Zinken und 1 Posaune). Viele Dommusiker waren zugleich Posaunisten und Fagottisten (Sansoni spielte Zinken, Posaune und Fagott), so ist es keine Überraschung, wenn die späteren Begleitkapellen von Schütz diese vier Instrumente (Zink, Violino, Posaune, Fagott) am meisten einsetzten und daß Schütz die Gabrieli-Rangordnung, Zink/Posaune/Violino, in seinen Werken bis zum Jahr 1629 bevorzugte.

In Dresden begegnete Schütz einem Hof, wo der Zink schon seit der Zeit des berühmten Zinkenspielers, -lehrers und Kapellmeisters, Antonio Scandellus, eine bedeutende Rolle gespielt hatte. Im Verzeichnis vom Jahr 1593 steht: "Zwei Futter gerade Zinken, in einem 4, im anderen 6"⁴, und im Jahr 1611 hatte der Hof, um seine Instrumentenkammer besser zu bestücken, u.a. "4 elfenbeinerne mit Gold verzierte Zincken 128 fl. 7 gr."⁵ gekauft, die vermutlich aus Venedig stammten. Es ist anzunehmen, daß zu diesem Zeitpunkt das Zinkeninventarium aus mindestens 12 Instrumenten (möglicherweise mehr als 14) bestand, weil bis zum Jahr 1621, als Schütz die "Glückwünschung des Apollinis und der Neun Musen, Welche auff den Geburtstag des ... Fürsten ... Johan Georgen ... von Ihrer Churf. Gn. Collegio Musico mit zwölf Cornetten vnd so viel lebendigen Stimmen / beneben Trommeten vnd Heerpaucken ... am 5. Martii ..." ⁶ komponierte, keine weiteren Zinkenkäufe bekannt sind. Über dieses Werk, das heute bis auf den Text verschollen ist, wird ausführlich berichtet, und es enthielt nicht nur Sopranzinken, sondern auch "große" Zinken (d.h. Tenorzinken) und "Baßzinken"⁷.

Schütz schuf drei Kompositionen mit Zinken vor den "Psalmen Davids" (1619), SWV 474 (1614-1618), SWV 20 (1618) und SWV 21 (1618). In der ersteren (SWV 474), als Jugendwerk fast experimentell gehalten⁸, schreibt er eine "Capella" für Violine und Cornetto vor. (Schütz benutzte das Wort "Cornetto" immer in seinen Kompositionen, dagegen das Wort "Zinken" in seinen Erläuterungen.) Der Umfang des Violinos ist c''-a'' und des Zinken b'-g''. Beide Instrumente werden als 'obere Grenze des Akkordes oder Chores' oberhalb der Vokalmelodien verwendet, eine Technik, die Schütz immer wieder benutzte. Die Stimmen werden einfach gehalten und erscheinen, als ob sie für zwei Zinken konzipiert und nur der Klangfarbe wegen für zwei verschiedene Instrumente gesetzt worden seien.

In SWV 20 benutzte Schütz die Kombination drei Cornetti und eine Tenorsingstimme, die ihm so gefallen haben muß, daß er die gleiche Klanggruppe zwei Monate später in SWV

21 anwandte. Diese Werke verraten einiges über Schütz' Zinkennotation und -konzepte. Wenn Schütz den Zinken in der höheren Lage mit einer Tessitura von gewöhnlich d''-a'' schreibt, benutzt er üblicherweise den Violinschlüssel. Wenn die Tessitura etwa zwischen d'-d'' liegt und wenn der Part als 2. Zinkenstimme, Vokalbegleitung oder Harmonie, dient, den Sopranschlüssel, für die 3. Zinkenstimme mit einer Tessitura etwa zwischen a-c'' entweder Altschlüssel oder gelegentlich Mezzosopranschlüssel. Der Tenorzink wird gewöhnlich im Altschlüssel, der Baßzink im Tenorschlüssel notiert.

Schütz verwendete, wenn es um Klangqualität ging, auch die damaligen Gebrauchsregeln des Zinken, wie Michael Praetorius sie deutlich beschreibt ("Syntagma Musicum", Bd. II), fast schulmäßig. Aus den 30 Zinkenkompositionen ergibt sich, daß Schütz den Sopranzinken in der damals gebräuchlichsten, aber keineswegs einzigen Tonhöhenstimmung auf A benutzte. Die o.a. Regeln besagen, daß der Sopranzink seine besten Tonqualitäten von der Quarte bzw. Quinte, oberhalb des Grundtones nach oben hin hat, daß diese Qualitäten noch besser in der 2. Oktave sind, und daß die tiefe Lage, die zwar als akkordisch nützlich anzusehen sei, keine angenehme, solistisch verwendbare Qualität besaß. (Tenor- und Baßzinken wurden zu Recht von diesen Lageprinzipien nicht betroffen.) In SWV 20 und 21 benutzt Schütz einen Umfang in den 1. Zinkenstimmen von a'-a'' (20) und c''-a'' (21), in den 2. Zinkenstimmen von d'-d'' (20) und d'-es'' (21) und in den 3. Zinkenstimmen von c'-b' (20) und g-a' (21). Dieses g war technisch auf dem A-Zinken damals schon spielbar, aber mit Sicherheit hätte Schütz, der immer auf 'schöne' Klangfarbe bedacht war, diese extreme Lage, die Praetorius als "Kuhhorn"-Lage bezeichnet hat, nicht gemocht. Er hätte, selbst wenn er die Stimme nur für "Cornetto" bezeichnet hat, den Tenorzinken (wahrscheinlich in D gebaut) eingesetzt.

In dieser Weise findet man das erste bekannte, für den Zinken spezifizierte Zinkenquartett in der aus den "Psalmen Davids" stammenden Motette "Ist nicht Ephraim mein theurer Sohn" (SWV 40). Die Schlüsselkombination ist Sopran-, Mezzosopran-, Alt- und Tenorschlüssel und die Umfänge sind I: f'-f'', II: c''-c'', III: g-a' und IV: c-d'. Die 3. Stimme ist eindeutig für Tenorzinken geschrieben, die 4. Stimme wäre auf dem von Praetorius dargestellten Tenorzinken mit einer Klappe zwar möglich gewesen, deutet aber mit Sicherheit auf einen Baßzinken in A hin, der im Dresdener Instrumenteninventar schon erwähnt wurde.

Es ergibt sich auch aus dem Instrumentenumfang, daß der Tenorzink solistisch im 7. Psalm ("Auf dich, Herr, traue ich", SWV 462; zwischen 1627-32) eingesetzt wurde. In dem "Coro aggiunto" wird er, zusammen mit 2 Violini, Viola und 3 Tromboni, gespielt, und ist Teil eines kurzen, aber feinen Quartetts mit Violino und 2 Baßsingstimmen, das mit einem schönen Wechselspiel in Sechzehntelnoten mit dem Violino endet.

Nach 1629, also nach der 2. italienischen Reise, scheute Schütz sich nicht, den Zinken zum c'', oder gelegentlich zum d'', zu führen, die Zinkenstimmen bekommen größere Umfänge, nicht selten von c''-c'', und die melodische Beweglichkeit nimmt zu.

Die "Psalmen Davids" (1619) enthalten meist chorische Besetzung mit Zinken, selten werden sie einzeln geführt, wie in SWV 38, wo Schütz ausdrücklich schreibt: "cornetto solo". Schütz benutzt Zinken noch viermal (SWV 43, 44, 46 und 47) als Begleitung von solistischen Singstimmen (vgl. SWV 20 und 21), manchmal mit 4 Cornetti (SWV 44: 3 Sopranzinken und 1 Tenorzink), manchmal mit 3 Cornetti (SWV 43: 2 Sopranzinken und 1 Tenorzink und SWV 46: 2 Sopranzinken und 1 Tenorzink oder 3 Sopranzinken). SWV 47, der letzte Psalm der Reihe, erhielt 2 Cornetti "Zur Pracht und zum Gethön", wie Schütz in seiner Einleitung schreibt. Er schreibt weiter, daß hochgeschlüsselte Kapellen "Meistentheils auf Zinken und anderen Instrumenten gerichtet" sind, und daß Stücke ohne genaue Instrumentenangaben "sich nicht ubel schicken / wann der höhere Chor mit

Zincken / Geigen (man merkt die Rangordnung) / der nidrige mit Posaunen oder anderen Instrumenten gemacht ..."

Die anderen Werke aus den "Psalmen Davids", die mit Instrumenten ohne genaue Angaben, aber von Schlüsselung und Umfang her für Cornetti bestimmt sind, sind: SWV 22 (3 Sopran-, 1 Tenorzink, 1 Posaune), SWV 23 (2 Sopran-, 1 Tenorzink, 1 Posaune), SWV 27 (3 Sopran-, 1 Tenorzink, 1 Posaune) und SWV 34 (Capella I: 2 Sopran-, 1 Tenorzink, 1 Posaune; Capella II: 2 Sopran-, 1 Tenorzink, 1 Posaune).

Die Werke für zwei Chöre ohne festgesetzte Instrumentalbegleitung hat Schütz auch für die Besetzung mit Instrumenten gedacht, wie aus Absatz 5 seiner Vorrede zu ersehen ist ("der höhere Chor mit Zincken / Geigen / usw ..."), eine Aufführungspraxis, die bis in die Chorsätze J.S. Bachs üblich geblieben ist⁹. Nach Schlüsselung und Umfängen wäre die Gruppierung 2 Zinken, 2 Posaunen plus 2 Zinken, 2 Posaunen in SWV 24, 25, 35, 36 und 37 üblich, in SWV 28 und 29 wäre 4 Zinken (2 Sopran-, 1 Tenor-, 1 Baßzink) plus 4 Posaunen, SWV 30 hätte 3 Sopran- und 1 Tenorzinken plus 4 Posaunen und SWV 31, 33 und 39 sind für 2 Sopranzinken plus 2 Posaunen mit 4 "voces solae" geschrieben.

In diesen Werken benutzt Schütz den Zinken als glanzvolle Unterstützung der oberen Stimmen. Er läßt dem Spieler fast keine Zeit für Kolorierungen, und wenn er wie in den Binnenkadenzen und am Ende Zeit einräumt, schreibt er gewöhnlich selber Auszierungen vor. Er vertrat die Gabrieli'sche Haltung ernsthaft und wollte ein Übermaß verhindern.

Die "Psalmen Davids" wurden hier ausführlicher behandelt, weil sich diese Sammlung im norddeutschen Raum schnell verbreitet hat. (Die Werke gehören noch heute zu den meistgespielten von Schütz.) Für viele protestantische Kirchen wurden sie das Werk Schützens, und sie waren für viele Jahre maßgebend. Schon 1625, beim Amtsantritt des Kantors der Dresdener Kreuzkirche, Michael Lohr, wurden die folgenden Instrumente erworben: "Baßviolen, ein Violon, Zincken und Flöten, die mit Silber beschlagen waren, sowie zwei Positive"¹⁰. Sie wurden hauptsächlich gekauft, um das "übertreffende kompositorische Werk des großen Sagittarius"¹¹ zu spielen.

Die Sammlung hat das Zinkenwesen in der protestantischen Kirchenmusik Norddeutschlands so stark geprägt, daß dort allgemein nach 1650 der Zink meist chorisch mit Posaunen (es wurde 2 Zinken / 2 Posaunen zur Stammeinheit), als Mittel, den oberen Stimmen Glanz zu verleihen und von mäßiger Kolorierung bis hin zur strengen Notationsgebundenheit gebraucht wurde. Diese Merkmale findet man vor allem in den Werken Mathias Weckmanns, Johann Pezels, Dietrich Buxtehudes und Johann Sebastian Bachs. Bachs Zinkenwerke in den Kantaten sind für die 1 Zink / 3 Posaunen-Kombination geschrieben, sind eine Stütze des Chores oder als "Glanz" des Stückes und von mäßiger melodischer Bewegung mit nur geringer Kolorierung.

Zwischen der Veröffentlichung der "Psalmen Davids" (1619) und der "Symphoniae Sacrae" (1629) sind nur vier Zinkenwerke erhalten: SWV 48 (1619), SWV 475 (ca. 1620), SWV 49 (1621) und SWV 462 mit dem schon erwähnten Tenorzinken-Solo. Man weiß, daß mehrere Kompositionen existiert haben müssen, z.B. die schon erwähnte "Glückwünschung" von 1621 und die Musik der vielen Dresdener Festlichkeiten, worüber infolge verschiedener Kriege viele Berichte verloren gegangen sind, aber SWV 48 (133. Psalm), zur Hochzeit seines Bruders Georg, gibt uns einen Blick in die Verzierungskunst, wie Schütz sie sah. Der stille Zink - SWV 48 ist übrigens das einzige erhaltene Stück für "Cornetto muto" von ihm - mit dem Violinschlüssel (also als führende Stimme) und der Violino, mit dem Sopranschlüssel, haben vielfach Läufe und Verzierungen in Imitation.

Zwischen 1612-1628 hatte sich die italienische Musikwelt entscheidend verändert, und der Aufstieg der Geige war dort unaufhaltsam geworden. Monteverdi, früher in Mantua "suonatore di vivuola", wurde "maestro di cappella" am Markusdom zu Venedig, und obwohl

er von Bassanos Melodieführung und Verzierung bis in seine Madrigalen beeinflusst worden war¹², stellte er beim Ableben Bassanos (1617) den neuen Leiter der Instrumentenmusik, einen Violinisten, Francesco Bonfante (um 1576 - um 1661), ein. Monteverdi hat auch schöne Stücke für Zinken geschrieben, z.B. in "L'Orfeo" (1607-1609) oder der "Sanctissimae virginis missa ..." (Venedig 1610), die Orfeo'sche Materialien in Kirchenliederform umwandelte¹³, ("Domine ad adiuvandum" ist für 2 Zinken, 3 Posaunen und 6 Streicher geschrieben und die Toccata aus "L'Orfeo", "Sonata sopra 'Sancta Maria'" benutzt Zinken/Geige-Duette, wie in der Oper, zusammen mit lebendigen Rhythmen, das 7-stimmige "Magnificat" benutzt 3 Cornetti, 2 Posaunen, 2 Traversflöten, 2 Blockflöten, 2 Violinen und Violoncello), aber die Zahl und Art der Instrumente wurde in der Musik am Markusdom kleiner, und sie wurde zunehmend monochromer¹⁴.

In dieser veränderten Musik-Landschaft Italiens hat Heinrich Schütz neue Stoffe gesucht, so daß die "Symphoniae Sacrae" I, op. 6, von 1629 vom Titel her auf das Gabrieli'sche Muster von 1597 zurückgreifen, die Rangordnung der Instrumente auf dem Titelblatt aber nicht beibehalten: "Variis Vocibus et Instrumentis accomodate". In den sieben darin enthaltenen Zinkenwerken (SWV 263, 264, 267, 268, 271, 275 und 276) wird die Instrumentenzahl deutlich geringer, dafür aber verzierter und vielfältiger. Dem Wort "Cornettino" begegnet man bei Schütz zum ersten Mal in SWV 263, aber man kann diese Bezeichnung nur mit erheblichem Vorbehalt als wortwörtliches Verlangen nach dem kleineren, eine Quarte höher gebauten Zinken ansehen, selbst wenn Schütz in einem Brief vom 30. April 1630 schreibt, daß er 3 neue Zinken und 4 "Cornettini" im Jahr 1629 aus Italien nach Dresden mitgebracht hat. Der kleinere Zink hat eine untere Grenze von d' (manchmal auch c') und wurde schon lange benutzt, um die Anstrengungen in der höheren Lage etwas zu verringern. In SWV 263 und 264, die als "prima pars" und "secunda pars" bezeichnet sind, hat Schütz den Zinken im Sopranschlüssel, nicht im Violinschlüssel notiert und dem Zinken I in SWV 263 einen Umfang von c'-e'' gegeben, dem Zinken II sogar a-es'', dem Zinken I in 264 von a-es'' und dem Zinken II von h-d''. Ein "Cornettino" wäre nicht in der Lage, diese Tiefe zu erreichen, und es'' ist keine besondere Anforderung in der Höhe. Es wäre wohl möglich, daß dieses Instrument damals in Italien eine gewisse Mode darstellte, aber weil diese Problematik in bezug auf Benennung und Umfang sich in gleicher Weise nochmals findet (SWV 449 (1635)) und weil beide Arten von Instrumenten, Cornetto und Cornettino, im gleichen Werk, aber zu unterschiedlichen Zeiten, in einer Art und Weise aufkommen, die auf die gleichen Spieler schließen läßt (SWV 344 (1647)), muß man nach anderen Überlegungen Schützens suchen. In SWV 263-264 schreibt er die Cornettini oder "Fiffaro" vor, und man weiß, daß der kleinere Zink einen geringfügigen aber zu erkennenden Klangfarbenunterschied zum A-Zinken hat. Schütz war stets auf Klangfarben bedacht, und wenn man die unterschiedlichsten Gruppen überdenkt, mit denen sich der Zink in Schütz' Werken zu verbinden hat (Singstimmen aller Arten von Höhen, Violine, Posaune, Fagott, Trompete, Flöte, der Zink sollte sogar ein Wächtershorn imitieren), liegt die Erkenntnis nahe, daß hier der Zink Qualitätsanforderungen bekommt, und daß dieser Part mit dem engeren "Cornettino"-Klang und mit der Leichtigkeit einer Flöte gespielt werden sollte. Diese Leichtigkeit findet man in SWV 263 in den abwechselnden Sechzehntelläufen von Takt 49, in der klaren Schluß-"Sinfonia" und in SWV 264 in den Arpeggio-Bewegungen und den vielen Oktavsprüngen, sowie den langen, im Stück höchsten Tönen am Ende, um die Spannung zu halten, während die Singstimmen ihre letzten Ornamente vortragen.

In SWV 267 und 268 (prima pars, secunda pars) begegnet man dem neuen, fast konzertanten Stil mit dem Solozinken und den 3 Singstimmen (STB). Der Zink wird im Violinschlüssel geschrieben und wird als melodisch, harmonisch und rhythmisch gleichwertige

Stimme geführt, fast immer höher als die Sopransingstimme, um den dramatischen Gefühlen der Stücke in Monteverdischer Weise Nachdruck zu verleihen.

In SWV 271 spielen Zink (d'-c'''), Trombono und Fagotto in einer Dreier-Bläsergruppe neben dem Cantus (Sopran) und Tenor. Diese wird nicht als reine Chor/Gegenchor-Gruppierung gehalten, sondern als Quintett aus Instrumenten und Singstimmen. Ab Takt 30 (und wieder im Takt 39) beginnt der Zink mit einer schönen Passage in Sechzehntelnoten, die von den zwei Singstimmen danach aufgegriffen wird. Auch der Melodiekopf besteht aus drei Achtel- und zwei Viertelnoten und wird von allen Stimmen aufgenommen. Von der Sinfonia im Takt 56 an ist das Gewebe der fünf Stimmen gleichberechtigt, wobei der Zink wegen des "Laudem tuam" dem Stück bis zum Schluß musikalischen Glanz verleiht.

Die letzten zwei Werke der "Symphoniae Sacrae" I, SWV 275 und 276, gehören zusammen (prima pars, secunda pars) und werden, wie anderweitig oft diskutiert, vom Wortlaut "Buccinate in neo menia tuba" geprägt. Schütz schreibt "Cornetto" und "Trompetta" vor und baut die zwei Stücke um die Naturtonreihe der Trompete auf. Der Zink dient meist als Trompetenersatz, um Töne zu spielen, die der Naturtrompete in C unmöglich waren, z.B. am Anfang die Grundreihe f'-g'-a'-b'-c'' oder a'-h'-cis'' im Takt 16, oder Oktavsprünge in den Takten 13 und 16 in einer Achtelnoten-Bewegung, die Schütz der Trompete nicht zutraute.

Die zwei erhaltenen Werke zwischen "Symphoniae Sacrae" I und II, SWV 449 (1635) und SWV 453 (um 1640), verraten in keiner Weise die Beschäftigung Schützens mit dem Zinken während der turbulenten Jahre der Kriegswirren (vgl. unten zum Stichwort "Spieler"). SWV 449 ist im Zusammenhang mit dem Wort "Cornettino" schon erwähnt worden und benutzt den Zink hauptsächlich als ein Instrument musikalischen Glanzes in den oberen Partien. SWV 453 benutzt zwei "Cornetti" (I: e'-c''', II: a'-b'') als Duett mit drei Posaunen und ist wegen der immer wiederkehrenden ornamentierenden Sequenz auf "Jugend", die bis zum c''' steigt, und wegen des kurzen Zinkenduetts in den Takten 45-46 zu erwähnen.

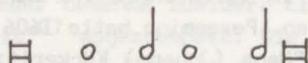
Mit der Veröffentlichung der "Symphoniae Sacrae" II op. 10 (1647) hat Schütz die modische Haltung zur Instrumentenrangordnung im 17. Jahrhundert vom Zinken zur Geige vollzogen. Wo 1619 der Zink an der ersten Stelle der Melodieinstrumente stand und die Geige auf der zweiten Position, im Jahre 1629 die Instrumenteneinstellung ambivalent war, steht 1647 auf dem Titelblatt der "Symphoniae Sacrae" II: "zwei Instrumental-Stimmen / alß Violinen oder derogleichen". Mit "Derogleichen" meint er sicherlich den Zinken und bestätigt damit den allgemeinen Trend von 1650-1725, den Zinken als "Nebeninstrument" zur Geige zu behandeln¹⁵. Von den 26 Stücken des Opus 10 hat nur eines ein großes Instrumentarium, SWV 344. Dieses Werk enthält sieben nacheinander gespielte Instrumentenduelle: "Violino I, II", "Viola o Trombone I, II", "Cornetto o Trombetta I, II", "Flautino I, II", "Violino I, II" und "Cornettino o Violino I, II". Die Zinkenstimmen, wie schon erwähnt, wurden wahrscheinlich von denselben Spielern gespielt, zum Teil, weil das kurze (8 Takte) Zinken- oder Trompeten-Duett außer f''-fis'' nur die Naturtrompetentöne enthält. Das Cornettini-Duett (16 Takte) am Werkende ist ohne Naturreihengrenzen, ist imitativ, enthält einige schöne Sechzehntelläufe für die beiden Spieler und verleiht dem Stück am Schluß in den oberen Lagen Glanz.

In den zehn Strophen der "Danklieder" (SWV 368) (1647) wurde das "Riternello" der zwei "Discant"-Instrumente sicherlich einige Male, wenn nicht zum letzten Mal, wie bei SWV 344, auf Zinken gespielt, um den Glanz nochmals zu betonen.

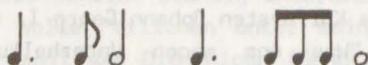
In den "Musicalia ad chorum sacrum", op. 11, der "Geistlichen Chormusik" (1648), sind die vier Stücke, SWV 394, 395, 396 und 397, eine Rückbesinnung auf die "Psalmen Davids". Es ist also nach Umfang und Schlüsselung und der Kombination mit Singstimmen nicht schwer, die Stücke teilweise als Zinkenkompositionen anzusehen. In SWV 394 hat

das 1. Instrument einen Umfang von g'-a'', das 2. von c-a', und sie werden eng mit zwei Singstimmen verbunden. Es ist deswegen leicht, sich als Besetzung 1 Sopran- und 1 Tenorzink plus 3 Posaunen vorzustellen. In SWV 395 wäre "Instrumente I" möglich auf einem Sopranzinken, aber die "Instrumente I und II" passen besser zum Tenorzinken-Duett, was nicht nur einen reinen Klang produzieren, sondern auch symbolisch Engeltrompeten darstellen würde. SWV 396 wäre für fünf Posaunen, aber SWV 397, "Du Schalksknecht", wäre schöner mit einem Tenorzinken und fünf Posaunen statt der heute üblichen sechs Posaunen aufzuführen.

In den 19 Werken des dritten Teils des "Symphoniarum Sacrum", op. 12 (1650), erwähnt Schütz den Zinken ausdrücklich nur einmal, als "Cornettino" in SWV 400, obwohl die gleiche Wahl der Stammbegleitung, wie in den "Symphoniae Sacrae" II, "2 Violinen oder derogleichen", die Anwendung des Zinken in jedem Stück zuläßt¹⁶. (Einige dieser Obligatstimmen würden sogar besser auf Zinken klingen, z.B. SWV 405, 407, 412, 414 und 418.) SWV 400 zeigt einen mäßigen Violin-(f'-c''') und Cornettino-(e'-a'') Umfang. Schütz benutzt den Zinken aber fast programmäßig, etwa um in den Takten 38-48 den Text "Wo der Herr nicht die Stadt behütet, so wachet der Wächter umsonst" zu beschreiben, indem er den Zinken "ad imitationem cornu vigilis" spielen läßt. Diese Wächtershorn-Stimme spielt den gleichen Rhythmus durchgehend



auf den Akkordtönen d'', e'' und g'', außer in den Takten 47-48, die mit dem schnelleren Signalmusik auf a'



enden. Auch im Sinne der Affektenlehre wären die schönen, nach oben strebenden Ornamente (Sechzehntelnoten) in den Takten 99-101 mit Zinken zu besetzen, um das Wort "Pfeile" darzustellen. SWV 400 enthält eine weitere Zinkenstimme in der "Instrumenta" des "Complementum", um mit drei Posaunen die Chorstimmen zu begleiten und am Schluß dem Stück Glanz zu verleihen.

In den 12 übrigen Stücken des Opus 12, in denen Schütz eine un spezifizierte "Instrumenta"-Gruppe verlangt (SWV 398, 399, 401, 403, 405, 407, 408, 409, 411, 412, 414 und 418), wird die Gruppe 1 Cornetto plus 3 Posaunen zu einer Stammeinheit, aber 1 Sopranzink plus 1 Tenorzink mit 2 Posaunen wären in SWV 405, 407, 414 und 418 wohl passender. In SWV 412 sind die zwei "Instrumenta"-Stimmen, zusammen mit dem vorgeschriebenen "Fagotto" und den 2 Violinen, besonders für ein Sopran- und Tenorzinken-Duett geeignet, um die Worte "Siehe, wie fein und lieblich ist" besonders zu unterstreichen.

Nach 1650 gibt es nur noch 3 Werke von Schütz, die für die Verwendung des Zinken von Interesse sind: SWV 448, 476 und 435. SWV 448 (1652), "Gesang der drei Männer im feurigen Ofen", benutzt drei Chöre, von denen einer (nach Umfang und Schlüsselung) für 2 Zinken und 3 Posaunen bestimmt ist (Zink I: a'-c''', Zink II: fis'-a''). Schütz verwendet die Zinken, wie in den "Psalmen Davids", chormäßig in den oberen Lagen. SWV 476 (vor 1657), "Domini est terra" (24. Psalm), ist die letzte bekannte solistische Zinkenkomposition von Heinrich Schütz. Sie verwendet zwei Zinken mit fünf Fagotten und zwei Violinen mit vier Posaunen, eine für Schütz etwas ungewöhnliche Gruppierung. Der Umfang des Zinken I ist f'-d''', Zinken II: f'-a''. Die höheren Töne des Zinken I (a''-d''') werden ständig verlangt, selbst das hohe d''' wird als Anfangston verwendet (z.B. Takt

6). Die Zinken I und II dienen in den Tutti-Passagen als glanzvolle Ausstattung der oberen Lagen, aber in Takt 21 beginnen die 2 Zinken einen 10-taktigen Dialog mit reichlichen Verzierungen mit den 2 Violinen (wobei die 2 Baßsingstimmen melodiemäßig zurückhaltend sind), der in jeder Hinsicht (Tempo, Tonhöhen, Sprünge, Leichtigkeit, Zusammenspiel) als virtuos bezeichnet werden kann. Schütz verlangt, daß die zwei Vokalchöre von "Cap." (Capellen) begleitet werden, und wenn man Umfang und Schlüsselung untersucht, kommt man zu der Ansicht, daß 2 Zinken und 2 Posaunen die von Schütz gewünschte Kombination gewesen sein muß, und zwar wegen der tiefen Lage der 2 Altstimmen wahrscheinlich jeweils 1 Sopranzink und 1 Tenorzink.

Die letzte Komposition von Schütz mit Erwähnung des Zinken ist die zwischen 1660-1664 komponierte "Historia der freuden- und gnadenreichen Geburth Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi" (SWV 435). Sie enthält ein Duett (Sinfonia) für "2. Clarin oder Cornetten" im Intermedium VI, in dem Herodes von einer Baßstimme gesungen wird. Die Instrumentalstimmen halten sich an die Naturtonreihe und stellen, bei aller melodischen Schönheit, keine neuen Anforderungen an die Spieler.

Über die Zinkenisten und Heinrich Schütz ist vieles zu sagen, wie schon über Bassano und Sansoni (siehe oben).

In der Dresdener Zeit vor Schütz wäre "Paris Pergamino von Bresciano, Instrumentist und Zinkenbläser (1590)¹⁷, der im Verzeichnis vom Jahr 1606 als führender Instrumentalist genannt wird, zu erwähnen. Pergamino hatte 1606 zwei Zinkenistenkollegen, "Wilhelm Gunther auf's Leben" und "Hans (Johann) Köckeritz"¹⁸, die das gleiche Gehalt wie er (228 fl. 12 gr.) erhielten. Köckeritz wird 1612 in der erheblich reduzierten Kapelle (42 auf 27) als Leiter der Bläser geführt¹⁹. Gunther und Köckeritz dürften die wichtigsten Zinkenisten sein, die Schütz in seinen früheren Dresdener Jahren zur Verfügung standen. In einem Brief des Kurfürsten Johann Georg I. vom 16. November 1628 an seinen Hausmarschall heißt es: "Was uns wegen Unterhaltung des Kapell-Knaben Hansen Vierdanks²⁰ bei dem Kais. Kamm-Musico Sansoni zu Wien vor Bericht eingeschickt, das befindet ihr aus dem Einschluß. Wenn wir denn auf einem Lehr-Knaben so viel als jährlich 200 Rthlr. zu verwenden, Bedenken tragen, in Erwägung, daß sein Lehrmeister Wilhelm Günther und Johann Köckeritz, als sie in Italien verlegt, (so viel) jährlich gewendet worden"²¹. Wann diese zwei Zinkenisten nach Italien reisten, wird im Dunkeln bleiben, aber wohin die Reise führte, kann man erahnen.

"John Price aus Engellandt" wurde 23. April 1629 als "Camer-Musico und Instrumentisten" am Dresdener Hof eingestellt und geriet in einen Streit mit Schütz, über den bislang etwas einseitig berichtet wurde. Price kam vom Württembergischen Hof, wo er seit 1605 eingestellt und 1610 als "trefflich außbündig gutt vff dem Zincken vnd Bastard Viol geigen" bezeichnet wurde²². (Höchstwahrscheinlich wurden die drei elfenbeinernen Zinken, die sich heute im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart befinden, für ihn und den anderen Zinkenvirtuosen am Hofe, Georg Strahl, hergestellt.) In Dresden hatte er die "kleine Cammer-Music zu dirigiren" und "für sich allein oder in die anderen Instrumente" zu musizieren. Während der Abwesenheit von Schütz hatte er so gleich seine berühmten Improvisationskünste zur Schau gestellt, wie Philipp Hainhofer berichtet: "Johannes Preus Anglus, diser spilet auf der viola da gamba und pfeiffet wie gemelt zugleich mit der rechten Hand auf einem Englischen pfeifflin ... Ernst Trost, diser colloriert auf der kleiner Posaunen was ihme (Price) mit Zincken vnd geigen wirt furgespilt"²³.

Price sollte eine Kammermusikgruppe aufbauen und wurde mit 300 Thalern jährlich entlohnt, eine recht stattliche Summe, aber völlig im Einklang mit den damals üblichen Gehältern der Zinkenisten²⁴, darüber hinaus seinem Ruf, seinen Dienstjahren insgesamt,

der Stellenausschreibung und auch der Gunst der Kurfürstenfamilie angemessen. Als Schütz aber im November 1629 wieder zurück nach Dresden kam, brachte er u.a. die Violinvirtuosen Carlo Farina und Francesco Castello mit, deren Familien Schütz aus Venedig nachkommen lassen wollte. Natürlich war die Einstellung Price's für Schütz eine Überraschung, und er reagierte sofort zu Gunsten seiner Schützlinge. (Man kann Schütz hier von einem gewissen Maß an Neid nicht freisprechen.) Schütz's Meinung nach kosteten Price und seine zwei Schwäger zuviel Geld, das er für seine eigenen Zwecke benutzen wollte. Zudem hätte eine Veränderung der Hofmusik von einer primär geistlichen zu einer betont weltlichen Orientierung, die Schütz vielleicht insgeheim befürchtete, zweifellos nicht in sein Konzept gepaßt. Es scheint, als habe er Price, der in Württemberg ein berühmter Improvisator in den englischen und französischen Stilen war, nicht zugetraut, sich auf den von Schütz für die Dresdener Kapelle bevorzugten neuen italienischen Stil umzustellen. Am 18. Mai 1630 reagierte Price als "Director der kleinen Cammermusik"²⁵ in einem Schreiben: er könne "nämlich auf französische, englische, auch da es von Nöthen, auf jetzige italienische Manier (spielen), wie man dieselbe am kaiserlichen Hofe mit 2.3. oder mehren Personen instrumentaliter zu musicieren pflegt"²⁶. Und er wolle einige junge Musiker in seiner Improvisationskunst ausbilden. Schütz, der - wie schon gesagt - im Gegensatz zu Price eine sehr vorsichtige, ja konservative Einstellung zur Verzierung einnahm, war dieser Gedanke zuwider. Er hatte diese Musikrichtung als "bloße musicalische Charlatanerie"²⁷ abgestempelt. Die Musik Prices wurde aber von den jungen Leuten am Hofe, besonders der Kurfürstentochter Magdalena Sybilla, gern gehört, und er spielte "nicht allein vor Churfürstl. Durchlaut Tafel sondern auch zu Baletten, Aufzügen oder Sonsten"²⁸.

Die Improvisationskunst Prices scheint ständig unterdrückt worden zu sein, denn er schreibt am 13. Mai 1632, er wolle "etlichen unter meinem Raritäten, ohne Ruhm zu melden, sich hören zu lassen, damit daß Diejenigen (Schütz), die es wohl wissen, aber nicht wissen wollen, solches Handgreiflich an den Tag zu geben, und sie spüren sollen, daß ich nicht allein die Musicam verstehe, sondern auch mancherlei Ration ihrer Art natürlich agiren kann"²⁹.

Dieser Streit dauerte bis 1634, als Prinzessin Magdalena Sybilla im späten Frühjahr nach Kopenhagen reiste, um Kronprinz Christian von Dänemark zu heiraten. Es ist unklar, ob Price schon 1633 mit Schütz nach Kopenhagen reiste, oder ob er, was wahrscheinlicher ist, mit dem Gefolge der Prinzessin von immerhin 532 Personen nach Dänemark kam. Sicher ist, daß Schütz Ballette, Maskenbälle und Schauspiele, also Unterhaltungsmusik aus der Richtung von Prices Musizierweise, zum Hochzeitsfest vom 5.-8. Oktober zu produzieren hatte. Schütz blieb bis Mai 1635 in Kopenhagen, Price dagegen bis 1637. Er übersiedelte an den kaiserlichen Hof in Wien, wo er bis zu seinem Tode 1641 wirkte.

Friedrich Werner, der von Moser als Schützens "bester Dresdener Zinkenbläser" bezeichnet wird³⁰, wurde 1621 in Gottleuba geboren und begann seine musikalische Laufbahn dort als Stadtpfeiferlehrling. Er war mit Schütz und Price 1634 in Kopenhagen³¹. Am 14. September 1641 wurde er, zusammen mit Mathias Weckmann, Philipp Stolle und Augustus Tax, in Dresden mit einem vergleichsweise hohen Jahresgehalt von 150 fl. eingestellt³². Er sollte "Auff allerhand sowohl blasenden als besaitenden Instrumenten, die einem Instrumentisten zustehen", spielen³³. 1642 hat er Schütz nach Kopenhagen begleitet, um im November an der Doppelhochzeit der dänischen Prinzessinnen teilzunehmen³⁴. Er wurde erst 1643 am dänischen Hof als Musiker erwähnt, und 1645 erscheint er als Schüler des kaiserlichen "Cornettisten Johann Sansonis" in Wien. 1647 wird er nochmals im Kopenhagener Hof erwähnt³⁵, aber kurz darauf muß er wieder nach Dresden umgesiedelt sein, denn das Verzeichnis der Kurprinzlichen Kapelle vom Jahr 1651 besagt, daß 1647 13 Musiker

und 5 Knaben angestellt wurden; "Friedrich Werner, Altist und Cornetist" findet man auf der 6. Stelle, "Balthasar Roderig, Violist und Cornetist" auf der 9. Stelle³⁶. (1650 heiratete Werner übrigens in Dresden). Im Brief vom 30. September 1653 schreibt Kurprinz Johann Georg an seinen Vater, Kurfürst Johann Georg I., über Geldmangel und erteilt Verbesserungsvorschläge: um "die Instrumentisten, so wehre Friedrich (Werner) sultze(!) und seine 3 Söhne dervon der eine noch eine Junge, Clemens, der Englander, der Herpaucker, vnd der Junge so aufem Cornet lernet, hetten also Eu. Gnaden 2 gutte Zinkenbleser vnd 6 Posauner, so wehren die Geigen vnd fagott vnd Pommert hiermitt auch bestellet"³⁷.

Im Jahr 1663 wurde Werner Oberinstrumentist, aber er schied wohl um 1666 aus dem Kurfürstlichen Dienst aus, denn er wird im Verzeichnis des gleichen Jahres nicht mehr erwähnt. Er starb 1667 in Dresden.

Man kann mit Sicherheit sagen, daß alle Zinkenkompositionen Schützens nach 1647 (also einschließlich "Symphoniae Sacrae" II, op. 10), wahrscheinlich aber bereits ab 1640, möglicherweise sogar seit 1635 für Friedrich Werner komponiert wurden. Betrachtet man die für ihn komponierten Werke und zieht seine über drei Jahrzehnte währende Bekanntschaft mit Schütz in Betracht, so wird man Moser zustimmen und Werner einen außerordentlich brillanten Musiker nennen dürfen³⁸.

In den letzten Jahren seines Lebens (seit 1666) konnte Schütz auf die zwei "Cornettisten" des Hofes, Gottfried Janschty und Salomon Krügner, zurückgreifen³⁹. In der Gestalt Krügners kann man den Einfluß Schützens auf die Dresdener Hofmusik bis zum Jahr 1695 weiter verfolgen, als "Herr Krügener mit dem Cornetto" im "Verzeichnis dere Personnen, so SR. Churfürstl. Durchl. zu Sachsen bey der Götter-Invention Auffzuwarten" vorspielte⁴⁰. Er wird zwischen 1695 und 1697 gestorben sein, denn unter den 32 Personen der Hofkapelle des Jahres 1697 erscheint sein Name nicht mehr.

Seit mehr als 30 Jahren kann man ein stetig steigendes Interesse am Zinkenwesen verzeichnen, und man kann behaupten, daß, obwohl Deutschland, England, die USA, die Schweiz, Österreich und Frankreich die führenden Nationen im Zinkenspiel sind, der Zink seit etwa 1975 auf jedem Kontinent der Erde seine Anhänger und Spieler findet. Er ist zu Recht aus der Farbenpalette der historischen Instrumente nicht mehr wegzudenken. Leider bringen noch manche Dirigenten und andere Musiker dem Zinken Mißtrauen entgegen, weil sie das Instrument mit Vorurteilen betrachten, die dessen Niedergang im 18. Jahrhundert bewirkt haben, und das Instrument nicht so einschätzen, wie Schütz es getan hat. Für ihn war der Zink eine Selbstverständlichkeit, ein unerläßlicher Teil seines Instrumentariums, den er nicht ersetzen konnte oder wollte. Jeder Pfeiferlehrling konnte damals das Zinkenspiel erlernen; es ist jedoch nur mit Mühe zu meisterh. Gerade heute kann der Musiker dem Zinken positiv gegenübertreten und sein Spiel gründlich erlernen. Schütz jedenfalls blieb dem Instrument, als Harmonien- und Melodienträger ersten Ranges und als Klangkörper mit einzigartigem Glanz, immer treu. Er hatte immer gute, meistens virtuose Zinkenisten zur Seite, er war aber auch stets um Nachwuchsspieler bemüht. Heute ist es nicht viel anders: Gute Zinkenisten sind an vielen Orten vorhanden und sind in der Lage, selbst die virtuoson Zink-Partien von Schütz zu spielen, und jeder kann die weitere Verbreitung des Instruments und die Ausbildung junger Zinkenbläser gezielt fördern. Der Einsatz des Zinken kann helfen, den musikalischen Glanz des 17. Jahrhunderts wiederzuerwecken und die musikalischen Höhepunkte der mehr als 90 Zinkenkompositionen von Heinrich Schütz "Zur Pracht und zum Gethön" neu beleben.

Anmerkungen

- 1) Vgl. Friend Robert Overton, *Der Zink: Geschichte, Bauweise und Spieltechnik eines historischen Musikinstruments*, Mainz 1981, S. 142. Moritz hat u.a. auch "Pavana des Francisco Segario a 5 stromenti cive fiauto, corneto muto, trombone, sordone et viola di gamba" und "Pavana des Ottone Land Gravio a 5 stromenti cive violino, viola soprano, corneto, corneto muto e trombone" geschrieben.
- 2) Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel ²/1954, S. 45.
- 3) Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975, S. 99.
- 4) Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle* (im folgenden: Fürstenau I), Dresden 1849, S. 41.
- 5) Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen* (im folgenden: Fürstenau II), Dresden 1861, S. 170.
- 6) Moser, a.a.O., S. 102-103.
- 7) Moser, a.a.O., S. 102.
- 8) Moser, a.a.O., S. 240. Alle Werke nach: Philipp Spitta, *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, Leipzig 1885-1927. Die Zinken-Werke sind:
SWV 20, "Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat"; SWV 21, "Haus und Güter erbet man von Eltern"; SWV 22, "Der Herr sprach zu meinem Herren" (110. Psalm); SWV 23, "Warum toben die Heiden" (2. Psalm); SWV 27, "Herr, unser Herrscher" (8. Psalm); SWV 34, "Ich danke dem Herrn" (111. Psalm); SWV 38, "Alleluja, lobet den Herren" (150. Psalm); SWV 40, "Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn"; SWV 41, "Nun lob, mein Seel, den Herren"; SWV 43, "Nicht uns, Herr" (115. Psalm); SWV 44, "Wohl dem, der den Herren fürchtet" (128. Psalm); SWV 46, "Zion spricht, der Herr hat mich verlassen"; SWV 47, "Jauchzet dem Herren, alle Welt"; SWV 48, "Siehe, wie fein und lieblich ists" (133. Psalm); SWV 49, *Syncharma musicum*: "En novus Elysiis"; SWV 263, "Anima mea liquefacta est"; SWV 264, "Adjuro vos, filiae Hierusalem"; SWV 267, "Benedicam Dominum in omni tempore"; SWV 268, "Exquisivi Dominum"; SWV 271, "Domine, labia mea asperies"; SWV 275, "Buccinate in neomenia tuba"; SWV 276, "Jubilate Deo in chordis et organo"; SWV 344, "Meine Seele erhebt den Herren"; SWV 368, "Danck-Lied: Fürstliche Gnade zu Wasser und Lande"; SWV 394, "Sehet an den Feigenbaum"; SWV 395, "Der Engel sprach zu den Hirten"; SWV 397, "Du Schalksknecht"; SWV 399, "Ich hebe meine Augen auf"; SWV 400, "Wo der Herr nicht das Haus bauet"; SWV 405, "O süsßer Jesu Christ"; SWV 407, "Lasset uns doch den Herren, unseren Gott, loben"; SWV 412, "Siehe, wie fein und lieblich ist"; SWV 414, "Meister, wir wissen, daß du wahrhaftig bist"; SWV 418, "Nun danket alle Gott"; SWV 435, "Historia, der freuden- und gnadenreichen Geburth Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi"; SWV 448, "Gelobet seist du, Herr"; SWV 449, "Herr, unser Herrscher" (8. Psalm); SWV 453, "Freue dich des Weibes deiner Jugend"; SWV 462, "Auf dich, Herr, traue ich" (7. Psalm); SWV 474, "Ach wie soll ich noch in Freuden leben"; SWV 475, "Veni, Sancte Spiritus"; SWV 476, "Domini est terra"; SWV 496, "Esaja, dem Propheten, das geschah".
- 9) Albrecht Roeseler, *Studien zu Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz*, Berlin 1958, S. 33.

- 10) Erna Hedwig Hofmann, *Capella sanctae crucis: Der Dresdener Kreuzchor in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1956, S. 68.
- 11) Hofmann, a.a.O., S. 68.
- 12) Denis Arnold, *Francesco Monteverdi*, in: *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 12, S. 520.
- 13) Arnold, a.a.O., S. 529.
- 14) Arnold, a.a.O., S. 529 (Violine, Posaune, Fagott).
- 15) Overton, a.a.O., Kapitel II.
- 16) Moser, a.a.O., S. 511.
- 17) Fürstenau I, S. 36.
- 18) Fürstenau I, S. 38.
- 19) Fürstenau I, S. 48.
- 20) Es ist anzunehmen, aber nicht belegt, daß Johann Vierdanck, seit mindestens 1616 mit Schütz befreundet, um 1630 sich dem Dresdener Hof wieder anschloß und daß seine Fähigkeiten als Zinkenist im 3. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zur Verfügung Schützens standen, bis Vierdanck Marienorganist zu Stralsund wurde.
- 21) Fürstenau I, S. 80.
- 22) Overton, a.a.O., S. 170.
- 23) Moser, a.a.O., S. 123-124.
- 24) Es war damals keine Seltenheit, daß Zinkenisten höhere Gehälter als Kapellmeister und Organisten bezogen. Selbst Monteverdi hat sich bitter, aber umsonst, über diese Verhältnisse beklagt.
- 25) Fürstenau I, S. 85.
- 26) Fürstenau II, S. 74.
- 27) Fürstenau II, S. 74.
- 28) Fürstenau II, S. 74.
- 29) Fürstenau II, S. 74.
- 30) Moser, a.a.O., S. 160.
- 31) Moser, a.a.O., S. 160.
- 32) Fürstenau II, S. 24-25.
- 33) Fürstenau II, S. 24-25.
- 34) Moser, a.a.O., S. 153.
- 35) Moser, a.a.O., S. 160.
- 36) Fürstenau I, S. 68 und Fürstenau II, S. 28-29.
- 37) Fürstenau II, S. 33ff.

38) Moser, a.a.O., S. 153.

39) Fürstenau I, S. 99. Die beiden jungen Musiker hatten 1666 ein Gehalt von 300 Rthlr. (Schütz hatte 800 Rthlr.) Im Jahre 1680 hatten Krügener und Johann Merkel als "Cornettisten" je 200 Rthlr. verdient.

40) Irmgard Becker-Glauch, Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken, Kassel etc. 1951, S. 85.