

Thomas Selle (1599-1663)

Beiträge zu Leben und Werk des Hamburger
Kantors und Komponisten
anlässlich seines 400. Geburtstages



*Sellius Aonidum Decus, haud postremus eorum
Musica qui tractant, exhibet hanc faciem
Si pietas, candor, Genius, si scripta probata
Spectentur, celebrem FAMA per astra vehet.*

Durchfen Hamb. foit. 1673

Thomas Selle (1599-1663)

**Beiträge zu Leben und Werk des
Hamburger
Kantors und Komponisten
anlässlich seines 400. Geburtstages**

Verlag Traugott Bautz

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Thomas Selle : (1599-1663) ; Beiträge zu Leben und Werk des
Hamburger Kantors und Komponisten anlässlich seines 400.
Geburtstages. - Herzberg : Bautz, 1999
ISBN 3-88309-078-6

Verlag Traugott Bautz, Herzberg 1999
ISBN 978-3-88309-078-8

Inhalt

Franz Josef Ratte

Thomas Selle: Leben und Werk zwischen Tradition und Innovation 194

Gisela Jaacks

"Exhibet hanc faciem". Das Porträt Thomas Selles von 1653 233

Barbara Wiermann

Musik zu Zeiten des Dreißigjährigen Krieges: Thomas Selles Schaffen in Wesselburen 243

Frederick K. Gable

Style and Performance Alternatives in the *Monophonia harmonico-latina* (1633/34) of Thomas Selle 258

Jürgen Neubacher

Thomas Selle als Organisator der Kirchenmusik in Hamburg 279

Joanna Carter

Die Lehrmethode und die *Anleitung zur Singekunst* (um 1642) des Hamburger Kantors Thomas Selle 323

Holger Eichhorn

Thomas Selle und seine Choralbearbeitungen 339

Jürgen Neubacher

Übersicht der handschriftlich oder gedruckt überlieferten Werke von Thomas Selle 384

In eigener Sache

Vor Ihnen liegt ein neues Heft der *Auskunft*, das zugleich als Themenheft und als Buchausgabe unter dem Titel *Thomas Selle (1599-1663). Beiträge zu Leben und Werk des Hamburger Kantors und Komponisten anlässlich seines 400. Geburtstages* im Verlag Traugott Bautz erscheint.

Die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky erinnert vom 10. November 1999 bis 8. Januar 2000 mit einer Ausstellung an dieses Gedenkjahr.

Die Herausgeber der *Auskunft* haben den 400. Geburtstag Selles zum Anlaß genommen, mit der Parallelaktion einen neuen Weg zu beschreiten. Die vierteljährliche Erscheinungsweise der *Auskunft* ermöglicht aktuell zu reagieren; sie ist schneller zu produzieren als ein Band der Schriftenreihe *bibliothemata*, die ebenfalls im Verlag Traugott Bautz erscheint.

Um die Produktionskosten für den Band in vertraglichem Rahmen zu halten und eine einheitliche Zitierweise zu garantieren, haben wir die jahrgangsweise Seitenzählung der *Auskunft* beibehalten.

Sollte dieses Projekt erfolgreich sein, würden sich die Herausgeber der *Auskunft* darüber freuen, mit anderen Hamburger Bibliotheken vergleichbare Vorhaben realisieren zu können.

Thomas Selle: Leben und Werk zwischen Tradition und Weiterentwicklung

Franz Josef Ratte

Es hat S im ABC, was Music thut anlangen,
Wie bekanntlich ist, bißher allen Preiß fast eingefangen;
Schütze, Schein, Scheid, Schop, Schild, Schultze, Sell und letztlich
Scheidemann,

Diese, diese, deucht mich gantz, solten füglich schwimmen oben,
Diese sinds, die hochhertraben mit gedachter Himmelskunst;
Diesen Achten Allen bleibet diese Zeit der Preiß und Gunst.¹

Dieses von dem Mühlhausener Kantor Johann Rudolf Ahle verfaßte und in seinem Druck *Neu gepflanzter Thüringischer Lustgarten* (1657) veröffentlichte Lobgedicht zählt den damals in Hamburg wirkenden Thomas Selle zu den großen Komponisten seiner Zeit und gibt Zeugnis von der Bedeutung und dem Ansehen, welches Selle zu seinen Lebzeiten in Kollegenkreisen genoß. Heute ist der Name Selle im Repertoire unserer Kantoreien, aber auch der zahlreichen spezialisierten Ensembles für Alte Musik angesichts der Quantität und Qualität seines Schaffens weit unterrepräsentiert. Ein entscheidender Grund hierfür mag sicherlich sein, daß ein Teil seines umfangreichen Gesamtwerks infolge kriegsbedingter Auslagerung und späterer Beschlagnahmung durch die Sowjetunion lange Zeit als verschollen galt und die wissenschaftliche, insbesondere editorische Erschließung dadurch behindert war. Rechtzeitig zum diesjährigen Selle-Jahr, in dem sich am 23. März sein Geburtstag zum vierhundertsten Male jährte, liegt sein kompositorischer Nachlaß nach den Rückführungen aus Ost-Berlin (1989), Moskau (1990), St. Petersburg (1991) und zuletzt aus Eriwan (1998) fast vollständig in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky wieder vor.² Es ist zu wünschen, daß die Hamburger Selle-

1 Zitiert nach Arno Werner: Zum Gedächtnis eines Hamburger Stadtkantors. In: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 5 (1900), S. 191-194, hier S. 194

Jürgen Neubacher: Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors
2 Thomas Selle (1599-1663). Rekonstruktion des ursprünglichen und Beschreibung des erhaltenen, überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aufbewahrten Bestandes. Neuhausen 1997 (*Musicological Studies & Documents* 52), S. 22 f.; ders: Rückführung von Hamburger Musikhandschriften aus Eriwan. In: *Die Musikforschung* 52 (1999), S. 89 f.

Ausstellung und die Konzertveranstaltungen zum diesjährigen Jubiläumsjahr zu einer Initialzündung für eine weitergehende wissenschaftliche und insbesondere aufführungspraktische Beschäftigung mit dem Werk dieses vielseitigen Komponisten führen sowie zu einer angemessenen Würdigung seiner Bedeutung und seines Stellenwertes innerhalb der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik.

Jugend und Lehrjahre

Thomas Selle wurde am 23. März 1599 in Zörbig bei Bitterfeld in Sachsen geboren.³ Über seine Jugendzeit und auch seine weitere Biographie bis zu seiner Anstellung als Kantor in Hamburg gibt es kaum aktenkundige Belege. Wichtige Informationen, aus denen sich sein Lebensweg rekonstruieren läßt, liefern aber seine Vorworte zu einigen Werkausgaben und zu seinen in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg im Manuskript überlieferten *Opera omnia*. Demnach muß er noch zu Lebzeiten des Thomaskantors Sethus Calvisius, also vor 1615, als Alumnus an der Thomasschule in Leipzig aufgenommen worden sein.⁴ Im Sommersemester 1622 findet man seinen Namen in den Matrikeln der Leipziger Universität, so daß man davon ausgehen kann, daß er von etwa 1613 bis mindestens 1622 zunächst unter Calvisius, dann unter dessen Nachfolger Johann Hermann Schein als Thomaner in Leipzig gelebt hat. Sein Universitätsstudium dauerte vermutlich vier Semester, denn im Jahre 1624 findet er als 25jähriger seine erste Anstellung als »Schulkollege« in Heide (Dithmarschen).

- 3 Zu Selles Biographie vgl. hier und im folgenden Siegfried Günther: Die Geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie. Masch. Diss. Gießen 1935 und Amalie Arnheim: Thomas Selle als Schulkantor in Itzehoe und Hamburg. In: Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Exzellenz des Wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron. Leipzig 1910, S. 35-50
- 4 Im Vorwort seiner Anleitung zur Singekunst schreibt Selle, er habe »aus antrieb des Sel: H. Sethi Calvisij [...] wol erfahren, das dz reine singen erfodere eine richtige fleißige vnterweisung der intervallen« (Manuskript, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 5126a, S. 80) Aus dieser Bemerkung allein läßt sich Selles Aufenthalt bei den Thomanern sicherlich nicht schließen, denn die Anregungen könnte er auch aus den theoretischen Werken des Calvisius geschöpft haben, von denen sich nachweislich einige in seinem Besitz befanden. Aufgrund der Tatsache aber, daß er später in Hamburg seine Kantorei nach dem Leipziger Vorbild neu organisierte, in seine Choralsammlung *Contrapunctus simplex* auch Sätze von Calvisius und dessen Amtsnachfolger Johann Hermann Schein aufnahm und sich stilistisch in vielerlei Hinsicht an den Kompositionen Scheins orientierte, läßt sich eine persönlich Begegnung mit diesen beiden Kantoren als Thomasschüler mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen.

Selle war zu diesem Zeitpunkt bereits ein sehr gebildeter und hoch angesehener Mann, wie die ihm gewidmeten lateinischen Ehrendichte in den zwei 1624 in Heide entstandenen und in Hamburg bei Michael Hering verlegten Druckwerken (*Concertatio-Castalidum* und *Deliciae Pastorum*) bezeugen.²⁵ Bei diesen Drucken handelt es sich um Sammlungen schlichter dreistimmiger Villanellen über eigene Texte nach dem Vorbild Jakob Regnarts und der *Waldliederlein* oder der *Musica Boscareccia* (1621) seines Lehrers Johann Hermann Schein. Ebenso wie Schein verleiht Selle diesem Typ des einfachen strophischen und homophonen Gesellschaftsliedes, der im 16. Jahrhundert in Italien als volkstümliches Pendant zum kunstvollen Madrigal entstanden war, zum Teil konzertierende Züge und fügt einen Generalbaß hinzu, der sich allerdings nur durch seine Bezifferung als solcher zu erkennen gibt und dem vokalen Duktus der beiden anderen Stimmen deklamationsgerecht angepaßt ist. Typisch ist die Kopplung der beiden Unterstimmen, die in kleingliedriger, von der Deklamation bestimmter Motivik in konzertierendem »Wettstreit« der Oberstimme entgegentreten.⁶ Die Orientierung an Schein wird auch in den Vorworten deutlich, die u.a. wichtige Aufschlüsse über die Aufführungspraxis dieser Zeit geben und auf die je nach Situation modifizierbaren Besetzungsmöglichkeiten hinweisen.⁷ In der Vorrede der *Concertatio-Castalidum* spricht Selle ferner von einer »ihm von Gott verliehenen Inclination«, sich in den »poetischen Inventionibus« und besonders in der Musik zu betätigen, der

5 Vgl. Arnheim (wie Anm. 3), S. 36 f., und Günther (wie Anm. 3), S. 5

6 Eine Beschreibung einiger dieser Villanellen mit mehreren Notenbeispielen und Zitate aus den Vorworten findet man bei Walther Vetter: Das frühdeutsche Lied. Ausgewählte Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte und Aesthetik des ein- und mehrstimmigen deutschen Kunstliedes im 17. Jahrhundert. 2 Bde. Münster 1928, Bd. 1, S. 156 f.

7 Der Sammlung *Deliciae Pastorum Arcadiae* (Hamburg 1624) stellt Selle folgende »Nota« voran, davon den dritten Punkt als handschriftlichen Zusatz in seinem Handexemplar: »Auff folgende weise können diese meine Pastorellen gahr füglich Musiciret werden:
I. Cantus prior Violin; posterior Flötlein / Basis Viola-Grossa neben einem Vocalisten in ein Corpus / als Regahl / Clavicimbel / Lauten / etc.
II. Cantus prior eine oktav drunter als ein Tenor vocaliter; Cantus posterior wie er stehet, vel vocaliter vel instrumentaliter Cornetto; Basis Fagotto in ein Corpus, etc.

III. Beyde Cantus per octavam infra, wie Tenöre, in allen Pastorelles, außgenommen, das im 4. Pastoral die Notes, darunter im Basz dieser (+) asteriscus geschrieben, müssen per octavam infra gesungen vnd geclungen werden« (Basis-Stimmbuch, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 1 an Scrin. A/592).

er sich »von Jugend an beflissen.«⁸ Näheres ist über Selles musikalische Ausbildung nicht bekannt.

Um die Wurzeln seines kompositorischen Schaffens zu ergründen, ist es hilfreich, einen Blick auf die kirchenmusikalische Tradition in den ersten anderthalb Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zu werfen, in die er hineingeboren wurde und in der er sich als Sängerknabe und gelehriger Schüler aktiv betätigte und die seinen Stil zeitlebens prägen sollte. Die musikalischen Säulen des protestantischen Gottesdienstes in der damaligen Zeit waren zum einen der protestantische Choral, zum anderen die stilistisch ähnlichen Gattungen Messe und Motette in ihren verschiedenen Ausprägungen. Neben die klassische niederländische Motette mit ihrer eher objektivierten kontrapunktischen Schreibweise waren im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts von Italien ausgehend zwei weitere Stiltypen getreten, die auf klangliche Erweiterung und Differenzierung bzw. auf eine engere Bindung der Musik an die Textaussage zielten. Aus der Praxis der Chorantiphonie stammend und von der spezifischen Architektur des Markusdomes in Venedig inspiriert entwickelte sich doppel- und mehrchörige Motette. Sie repräsentiert die Gattung ab 1580 immer entschiedener, bis sie in deutschen Sammeldrucken um 1620 so gut wie ganz mit ihr identisch ist.⁹ Der zweite Entwicklungsstrang der Motette, der um eine Intensivierung der Textdarstellung bemüht ist, verdankt wesentliche Impulse einer weltlichen Gattung, dem Madrigal, das wie die Motette den Text in Sinnabschnitten abhandelt. Kennzeichnend für diese madrigalistischen Motetten oder geistlichen Madrigale sind die freiere Dissonanzbehandlung, die größere Beweglichkeit in mannigfaltigen Satzstrukturen und meist kleineren Notenwerten, ferner Kontraste, Wiederholungen sowie eine affektgeladene, eindringliche Textdeklamation.

Selle hat mit größter Wahrscheinlichkeit alle diese in der damaligen Gottesdienstpraxis verwendeten musikalischen Gattungen und Stile bereits in frühester Jugend in seiner Heimatstadt Zöribg kennengelernt. Aus den Beständen der alten Zöribger Kantoreibibliothek haben sich bis auf den heutigen Tag sieben im wesentlichen wohl-erhaltene Quartbände im Besitz der Kirche erhalten, welche in gut

8 Zit. nach Arnheim (wie Anm. 3), S. 36

9 Vgl. Werner Braun: Die Musik des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden 1981 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4), S. 186-191

lesbarer Reinschrift ca. 900 Einzelwerke bedeutender Kirchenmusik des Zeitraums zwischen 1570 und 1615 in unvollständigen Stimmen enthalten und ein eindrucksvolles Zeugnis davon geben, wie sehr auch die kleinsten kursächsischen Provinzstädte in die große europäische Kultur der Spätrenaissance eingebunden waren. Von den 25 Messen stammen die meisten von Jakobus Gallus und Orlando di Lasso, die auch mit zahlreichen Motetten vertreten sind. Darüber hinaus findet man hier Werke von den Italienern Palestrina, Ingegneri, Andrea und Giovanni Gabrieli, Croce, Marenzio und Merulo, von dem Spanier Victoria, den Deutschen Hieronymus Praetorius, Vulpus, Lechner, Hans Leo Hassler, Gumpelshaimer, Aichinger, Erbach und von vielen anderen.¹⁰

Mit einer ähnlichen »Blütenlese« deutscher, italienischer und franko-flämischer Motettenliteratur wurde Selle auch in Leipzig als Thomaner fast täglich konfrontiert, nämlich mit dem berühmten zweibändigen *Florilegium Portense*, das Erhard Bodenschatz 1603 (erweitert 1618) bzw. 1621 im Druck herausgegeben hatte und an deren Zusammenstellung auch Calvisius beteiligt war.¹¹ Diese Sammlung, deren erster Band 271 zu zwei Dritteln doppelchörige Motetten mit zumeist lateinischem Text enthält, gehörte noch bis in Johann Sebastian Bachs Zeiten zum Repertoire des Thomanerchores.

Auseinandersetzung mit dem alten Stil

Selle blieb in dieser kirchenmusikalischen Tradition des späten 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts zeitlebens fest verankert. Als Erstlingswerk legte er die kontrapunktisch streng gearbeitete doppelchörige Motette *Drei schöne Ding (a 6)* vor, die 1623, also noch vor seinem Amtsantritt in Heide, in Rostock im Druck erschien.¹²

10 Vgl. Werner Braun: Zur Musikgeschichte der Stadt Zöbzig im 17. Jahrhundert. In: Archiv für Musikwissenschaft 13 (1956), S. 271-284

11 Otto Riemer: *Florilegium Portense*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 4. Kassel 1955, Sp. 429-432

12 Diese Motette ist heute nur noch im Manuskript überliefert. Das Titelblatt trägt Selles eigenhändige Aufschrift: »Ist gedruckt gewesen zu Rostock 1623, weil aber alle Exemplaria damals distrahiert, ist dieses geschriebene an dessen statt hingelegt«; zitiert nach Neubacher (wie Anm. 2), S. 76. Über eine Erklärung, warum das Erstlingswerk eines in Leipzig lebenden Studenten in Rostock im Druck erscheint, lässt sich nur mutmaßen; siehe dazu Günther (wie Anm. 3), S. 4. Ebenso ungeklärt ist die Frage, auf welchem Wege Selle zu seiner ersten Anstellung im weit entfernten Heide gekommen ist.

Zwar machen seine Kompositionen im alten Stil nur etwa ein Viertel seines Gesamtchaffens aus, aber nur deshalb, weil er der Meinung war, daß der »Madrigalien und Moteten [...] doch von andern Vortrefflichen Meistern [...] gedrückt gnug vorhanden sein.«¹³ Noch während seiner späteren Hamburger Zeit hat Selle für seine umfangreiche Privatbibliothek eine Vielzahl an Drucken mit Werken der alten Meister gesammelt und, wie aus Eintragungen im Notentext und seinem Rechenschaftsbericht vom 8. Oktober 1648 hervorgeht,¹⁴ auch zur Aufführung gebracht. Seine private Musiksammlung war so außergewöhnlich, daß noch fast ein Jahrhundert nach seinem Tod Johann Mattheson in seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg 1740) die Musiköffentlichkeit darauf hinwies und mitteilte, daß Selle »seinen gantzen, beträchtlichen Bücher-Vorrath der öffentlichen hamburgischen Stadt-Bibliothek vermacht hat, woselbst diesen Büchern ein absonderlicher Platz, neben den mathematischen Wercken, oder in ihrer Gegend, eingeräumt worden ist.«¹⁵ Diese Bestände aus dem Nachlaß Selles sind im Laufe der Jahrhunderte auseinandergerissen worden, konnten aber in jüngster Zeit aufgrund alter Inventarverzeichnisse vollständig rekonstruiert werden.¹⁶ Nimmt man Selles eigene Kompositionen hinzu, blickt man auf den eindrucksvollen Bestand von 438 Einzel-«Nummern«, wobei natürlich zu berücksichtigen ist, daß sich hinter den meisten »Nummern« Sammeldrucke oder -handschriften mit mehreren Kompositionen verbergen.

Selles private Musikbibliothek gibt Zeugnis von seinen umfassenden Repertoirekenntnissen und seiner überragenden musikalischen

13 Vorwort zu *Opera omnia*, zitiert nach Holger Eichhorn: Thomas Selles »Opera Omnia« im Spiegel ihrer Druckvorlagen. In: *Jahrbuch Alte Musik* 2 (1993), S. 131-304, hier S. 142

14 »Weil aber heutigen Tages der Stylo modulandi varius ist, also wird er auch verursacht, den modernenn Stylum modulandi zu adhibiren, daran dann die Meisten ein Gefallen haben, darum dz dz Alte so wol als das Neue gehöret wird, denn einer zu diesem, der ander zu jenem Stylo möchte geneigt sein«; zitiert nach Liselotte Krüger: Verzeichnis der Adjuvanten, welche zur Music der Cantor zu Hamburg alle gemeine Sontage höchst von nöthen hat. Ein Beitrag einiger archivalischer Quellen zur Kirchenmusik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. In: *Beiträge zur hamburgischen Musikgeschichte*. Hrsg. von Heinrich Husmann. Hamburg 1956 (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg 1), S. 15-21, hier S. 20

15 Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Hamburg 1740, S. 337

16 Vgl. Neubacher (wie Anm. 2)

Bildung. Keiner der oben im Zusammenhang mit der Zörbiger Kantoreibibliothek und dem *Florilegium Portense* genannten Komponisten fehlt in seinem Fundus. Darüber hinaus finden wir neue Namen.¹⁷ Zahlreiche Drucke enthalten handschriftliche Vermerke Selles, mit denen er auf ergänzend eingerichtetes Aufführungsmaterial oder auf partitурartige Intavolierungen einzelner Stücke in gesonderten, heute nicht mehr vorhandenen handschriftlichen Sammelbänden hinweist.¹⁸ Diese Eintragungen verraten, wie intensiv Selle die Bestände seiner Notensammlung genutzt haben muß, und geben durch einige Hinweise, etwa über Basso-continuo-Aussetzungen von Motetten Palestrinas, interessante Aufschlüsse über die damalige Aufführungspraxis älterer Musik (vgl. Abbildung 1).

Selle hat sich mit dem alten Stil aber auch theoretisch auseinandergesetzt. Neben den Werken z.B. eines Zarlino, Glarean oder Artusi finden wir auch das 1643 in Venedig erschienene *Cribrum Musicum* des Marco Scacchi, eine Kodifizierung des auf Palestrina zurückgeführten »stilo antico«.¹⁹ Handschriftliche Eintragungen Selles in dem noch heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg erhaltenen Druckexemplar bezeugen, wie intensiv er sich mit diesem Werk auseinandergesetzt hat. Zu Studienzwecken bearbeitete Selle unter der Überschrift »ad imitationem Orlandi« fünf lateinische Motetten von Orlando di Lasso.²⁰ Die am häufigsten praktizierte Methode einer solchen »imitatio autorum«, deren Notwendigkeit in den Kompositionslehren der damaligen Zeit stets von neuem betont wurde, war das Zerlegen und Umtextieren von Motettenmodellen zu sogenannten Parodiemessen oder der Zusatz neuer Stimmen zu überlieferten Werken. Beide Techniken erforderten ein genaues Studium der kontrapunktischen Faktur der Ausgangskomposition. Selle ging einen anderen Weg: »Er hat die fünfstimmigen

17 Darunter finden wir neben bedeutenden deutschen Komponisten des frühen 17. Jahrhunderts (z.B. Michael Prätorius, Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt) auch das dritte, fünfte, sechste und siebte Madrigalbuch von Claudio Monteverdi. Werke von Heinrich Schütz lassen sich in Selles Bibliothek nicht nachweisen.

18 Neubacher (wie Anm. 2), S. 18 f.

19 Michael Heinemann: Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Musiktheorie und kompositorische Praxis im protestantischen Deutschland des 17. Jahrhunderts. Habilitationsschrift. Berlin 1997 (Druckfassung in Vorbereitung)

20 Vgl. Werner Braun: Thomas Selles Lasso-Bearbeitungen. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 47 (1963), S. 105-113; ders. (wie Anm. 9), S. 305 f.

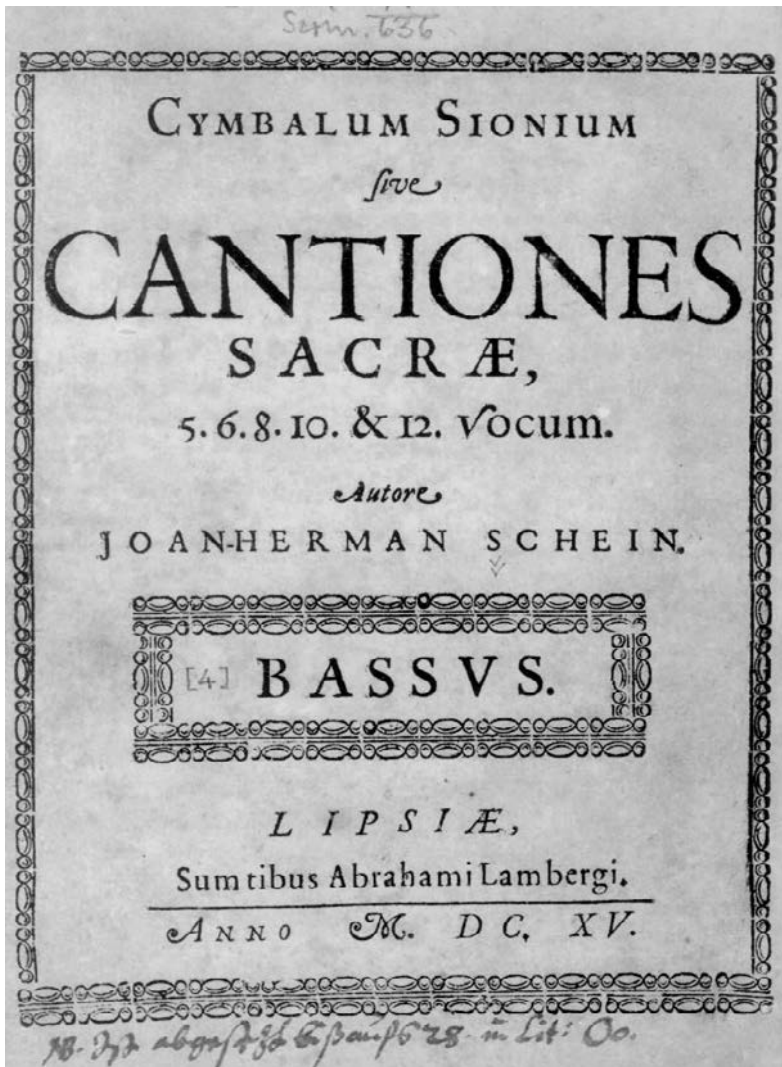


Abb. 1: Johann Hermann Schein: *Cymbalum Sionium* (1615), Bassus-Stimmbuch aus Selles Besitz mit seinem eigenhändigen Vermerk: „Ist abgesetzt biß aufs 28. in Lit. Oo“ (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Scrin. A/636)

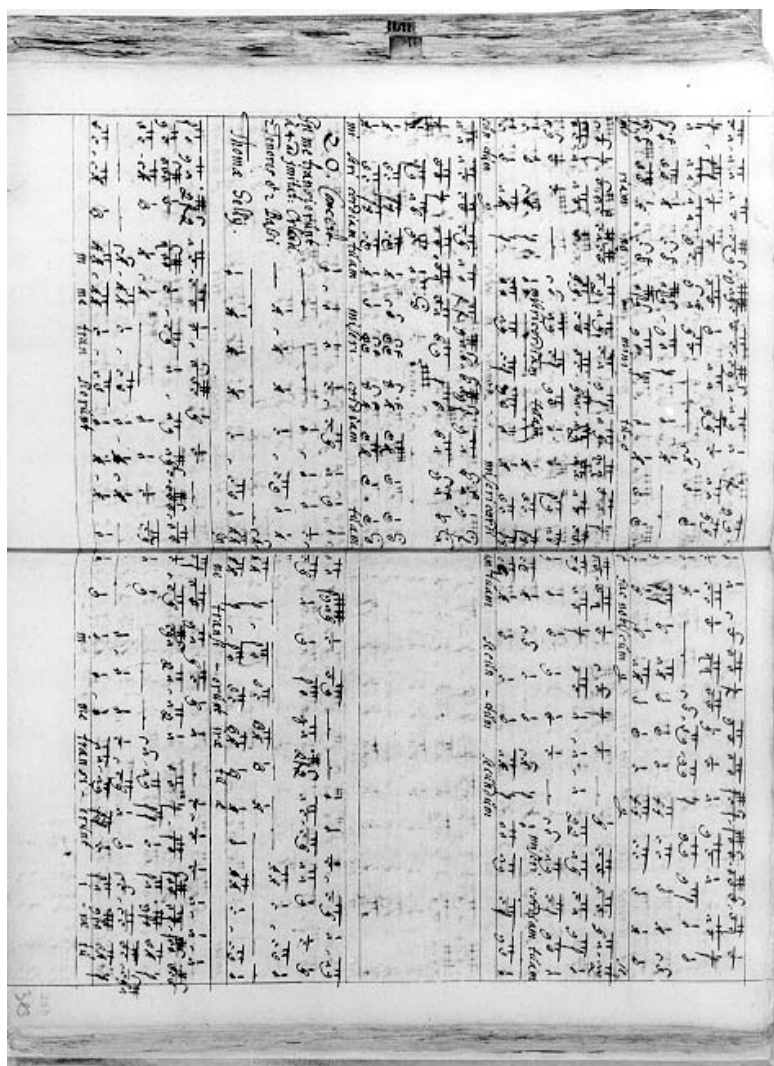


Abb. 2: Thomas Selle: In me transierunt. *Opera omnia*, Tabulaturband I, fol. 292v/293r (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Cod. in Scrin. 252/1)

Modelle von Orlando di Lasso auf vier Stimmen reduziert und sie dabei aus regulärer Stimmenhöhe in die tiefe Lage gebracht (je zwei Tenöre und zwei Bässe). Die Kunst einer solchen Bearbeitung bestand nun darin, möglichst gleichmäßig an komponierter alter Substanz einzusparen und trotz verminderter Stimmenzahl einen dem Original vergleichbaren Eindruck hervorzurufen.«²¹

Abbildung 2 zeigt den Beginn der Bearbeitung der wohl berühmtesten Lasso-Motette *In me transierunt* aus Selles *Opera omnia*. Zu dieser ohne Notenlinien geschrieben platzsparenden Tabulatur-Partitur sind ferner im Rahmen der *Opera omnia* die Einzelstimmen überliefert, u.a. auch für den Basso continuo und den Violone. Aufgrund der letzteren läßt sich schließen, daß Selle die Motetten nicht nur studienhalber, sondern für Aufführungszwecke bearbeitet hat, wobei der Verzicht auf Stimmen in Sopran- und Altlage textbedingt sein könnte.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch ein in einer Abschrift Carl Philipp Emanuel Bachs fälschlich Selle zugeschriebenes kontrapunktisches Meisterstück, ein 36stimmiger Kanon mit der Aufschrift »Autore Thoma Sellio, Directore Chori Musici Hamburgensis, anno 1651«, der jedoch unlängst als Werk des römischen Komponisten Romano Micheli identifiziert worden ist.²² Selle hatte ihn sich vielleicht zu Studienzwecken aus einem nachweislich in seinem Besitz gewesenen Exemplar von Athanasius Kirchers 1650 erschienener *Musurgia universalis* abgeschrieben, wo der Kanon auf dem Frontispiz erscheint, und seine Abschrift könnte dann später als ein von ihm auch komponiertes Werk mißdeutet worden sein.²³

Klaus Vetter nahm in seine Edition »ausgewählter Kirchenmusik« Thomas Selles neben vier der Lasso-Bearbeitungen²⁴ mehrere Kom-

21 Ebd., S. 305 f.

22 Vgl. Daniel R. Melamed: A thirty-six voice canon in the hand of C. P. E. Bach. In: Bach Studies 2. Ed. by Daniel R. Melamed. Cambridge 1995, S. 107-118

23 Hinweis von Jürgen Neubacher

24 Es handelt sich um die Motetten »In me transierunt«, »Si bona suscepimus«, »Confite-mini Domino« und »Benedicam Dominum«; vgl. Thomas Selle. Ausgewählte Kirchenmusik. Hrsg. von Klaus Vetter. Stuttgart-Hohenheim 1965 (Das Chorwerk alter Meister IV/7), S. 46-53 und S. 81-106

positionen im motettischen Stil auf, darunter eine Vertonung der lateinische Pfingstsequenz »Veni sancte spiritus« im Stil der venezianischen Mehrchörigkeit.²⁵ Selle nutzt in dieser Komposition den Raum in zwei Dimensionen, zum einen in der Vertikalen, indem er drei Chöre unterschiedlicher Höhenlagen einsetzt und somit die Klänge z.B. von oben nach unten wandern läßt, und zum anderen in der Horizontalen als Klangbewegung innerhalb des Raumes. Die Ausnutzung des Raumes als festem Parameter einer Komposition ist eine typische Errungenschaft der Renaissance. Sie bezieht den Hörer in die Komposition mit ein, vergleichbar mit der etwa gleichzeitig entwickelten Zentralperspektive in der Malerei. Diese Intention wird in Selles Komposition sehr deutlich: Mehrfach wird ein kurzer, homophon vertonter Textblock vom ersten Chor in hoher Lage über den zweiten Chor in mittlerer Lage zum tiefen Chor weitergereicht. Dieser Bewegung der Klänge von oben nach unten entspricht bei einer dreieckförmigen Aufstellung der Chöre eine Klangbewegung auf einem Halbkreisbogen um den Hörer herum, der sich sozusagen im Zentrum des musikalischen Geschehens befindet.

Selle stellt die klangliche und formale Disposition aber auch in den Dienst des Textes. Das Stück beginnt im Tutti mit dem dreifachen, den gesamten Kirchenraum ausfüllenden Ruf »Veni« (Komm). Die einzelnen Bitten der Pfingstsequenz werden dann, meist mit zweifacher Wiederholung, alternierend von den Chören vorgetragen, erklingen also von allen Seiten, von oben und unten, von links und rechts. Dieser den Anfang charakterisierende gleichförmige Ablauf ändert sich ab Takt 46 an der Textstelle »in labore requies«. Die Chöre fallen sich bei den Worten »in labore« (in der Unrast) im Taktabstand ins Wort, lassen sich nicht ausreden, verlieren gleichsam die Geduld. Es entsteht der Eindruck von Unruhe, »Unrast«, der sich aber in der diese Passage abschließenden Tuttikadenz mit der über zwei Takte andauernden Dominante bei dem Wort »requies« (Ruhestätte) ins Gegenteil verkehrt. Ein solcher Ablauf wie zu Beginn wiederholt sich im folgenden noch zweimal, wobei am Ende des zweiten Abschnitts die Bitte, daß das Licht die Herzen der Gläubigen »erfüllen« möge (»o lux beatissima reple cordis intima tuorum«), im Tutti, also im »erfüllten« Klang ertönt, ebenso wie am Schluß, sozusagen als Vorgeschmack, die Bitte um ewige Freude.

25 Ebd., S. 60-74

Als weiteres Beispiel für eine Komposition älteren Stils sei die madrigalistische Motette über den 130. Psalm »Aus der Tiefe rufe ich Herr zu Dir« erwähnt.²⁶ Sie stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus Selles Hamburger Zeit, ist jedenfalls 1649 als Begräbnismusik in Hamburg in einer Einzelausgabe im Druck erschienen, also ein Jahr, nachdem Heinrich Schütz seine berühmte Sammlung mit Motetten gleichen Typs, die *Geistliche Chormusik*, im Druck herausgegeben hatte. Möglicherweise ist Selle durch die *Geistliche Chormusik* noch einmal angeregt worden, sich dieses Stils anzunehmen. Er orientierte sich aber weniger an Heinrich Schütz als vielmehr an den geistlichen Madrigalen seines Lehrers Johann Hermann Schein, mit denen er höchstwahrscheinlich schon als Thomaner praktische Erfahrungen gemacht hatte und die unter dem Titel *Israelsbrünnelein* 1623, also noch während Selles Leipziger Studienzeit, ebendort im Druck erschienen waren. Wie stark diese Kompositionen auf Selle gewirkt haben, zeigt der Vergleich der ersten Takte von »Aus der Tiefe« mit dem Anfang der Motette »Zion spricht, der Herr hat mich verlassen« von Johann Hermann Schein. Sowohl in der latenten Doppelchörigkeit, der Spaltung des Satzes in einen hohen und einen tiefen Chor, als auch in den affektgeladenen Eröffnungsfloskeln, einer in Terzparallelen geführten Sechzehntelfigur mit abschließendem Terzfall in die Terz des Akkordes, finden wir auffallende Übereinstimmungen.²⁷

Selles Komposition weist alle typischen Merkmale des geistlichen Madrigals dieser Zeit auf, die gesteigerte Textdeklamation und die Verwendung zahlreicher, sich von der Norm abhebender rhetorischer Figuren zur Darstellung des Bild- und Affektgehaltes des Textes. So beginnt das Stück, dem Text entsprechend, in tiefer Lage. Zusätzlich finden wir in den ersten Takten im Baß und im Alt, jeweils eine absteigende Tonfolge (Katabasis) abschließend, eine Hypobole, ein Unterschreiten des üblichen Stimmumfangs. Die Bitte »Herr höre meine Stimme« intensiviert Selle durch eindringliche Deklamation und die Figur der Climax, d.h. durch ständige Sequenzierung in allen Stimmen auf jeweils höherer Tonstufe. Die im Text formulierte Sehnsucht (»Ich harre des Herren« bzw. »Meine Seele

26 Ebd., S. 19-26

27 Vgl. Braun (wie Anm. 9), S. 194

wartet auf den Herrn«) wird mit stufenweise, z.T. chromatisch aufsteigenden Tonfolgen in Verbindung mit forcierter Textdeklamation und der Figur der Extensio, d.h. ausgedehnten Notenwerten, besonders eindringlich hervorgehoben. Neben vielen weiteren rhetorischen Figuren fällt besonders die harmonische Gestaltung der Textstelle »und viel Erlösung bei ihm« auf. Der Satz pendelt sieben Takte lang bei jeder Halben zwischen nur zwei Akkorden (*a* und *E*). Der dadurch entstehende Eindruck der Spannungslosigkeit dient der Versinnlichung des Begriffs »Erlösung«.

Wesselburen: Kriegswirren - Lieder und geistliche Konzerte

Selles Tätigkeit als Schulkollege in Heide war nur von kurzer Dauer. Bereits nach einem Jahr erhielt er 1625 als 26jähriger die angesehene Stellung eines Schulrektors im benachbarten Wesselburen, die er neun Jahre lang innehatte. Von den äußeren, politisch bedingten Umständen her war es die schwerste Zeit seines Lebens, denn genau in diesen Jahren »wurden Holstein, Schleswig und Friedland unter entsetzlichen Verheerungen von den Kaiserlichen erobert und mußten friedländische Besatzung aufnehmen.«²⁸ Wie schwer Selle unter den Kriegswirren litt, schrieb er selbst im Vorwort zu seiner 1627 unter dem Titel *Hagio-Deca-Melydrion* erschienenen ersten Drucksammlung mit geistlichen Kompositionen:

Also gehet es auch fast heutiges Tages allen Geistlichen Jsraeliten vnd frommen Christen / denn weil dieselben zu diesen gefehrlichen vnd beschwehrlichen zeiten / nach Gottes Gerechten willen der Sünden halben / von den Röhmischen vnd WiderChristlichen Babyloniern sehr werden gedrungen / beleidiget / verfolgt / gestöckt vnd gepflöckt / hin vnd wieder an allen Orten vnd enden [...] / also höret man auch an statt der Orgeln / Harpffen / Lauten / vnd dergleichen Instrumenten / fast nichts anders als Heertrummeln / Mußquetten / etc. an statt der heiligen Lobgesänge vnd KirchenPsalmen / fast nichts anders / als Heulen / Winseln vnd Wehklagen.²⁹

1629 brach zudem über Dithmarschen neben einer großen Teuerung die Pest herein. Selles Schaffenskraft blieb jedoch trotz der widrigen äußeren Umstände ungebrochen, scheint sogar zusätzlichen Antrieb

28 Günther (wie Anm. 3), S. 6

29 Thomas Selle: *Hagio-Deca-Melydrion*. Hamburg 1627. Vox II, Vorrede (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 2 an Scrin. A/592)

erhalten zu haben, denn 1630 schreibt er, »daß Gott uns gerade für schwere niederdrückende Zeiten, die einem die Tränen aus den Augen pressen, die Musik als Trost und Kraftspende geschenkt habe, aber nicht die sittlich gefährdenden Liebeslieder oder Kriegswesen, sondern nur das Lob des allmächtigen Gottes.«³⁰ Diese Äußerung kann nicht gänzlich seiner inneren Überzeugung entsprochen haben, denn mit der Dichtung und Vertonung weltlicher Liebeslieder blieb er weiterhin befaßt. Die beiden Drucke *Deliciarum Juvenilium Decas Harmonico-Bivocalis. Hoc est Zehn lustige Amorosische Liedlein, mit nur einer Vocal- und Instrumental-Stimme meistens in Concerto ad Bassum continuum* (1634) und *Amorum Musicalium [...] Newer weltlicher amoroischer Liedlein [...] Erster Teil* (1635)³¹ erschienen zwar nicht mehr während der Wesselburener Jahre, sind aber höchstwahrscheinlich hier entstanden, wie der Vorrede von 1635 zu entnehmen ist. Demnach seien diese Lieder von ihm »als einem Juvene« komponiert worden und hätten »lang hinter der Banck gelegen«. Jetzt habe er sie auf »Antrieb« von Freunden »herfürgesucht« und veröffentlicht.³² Stilistisch sind diese ebenfalls dreistimmigen »Liedlein«, die neben denen Johann Hermann Scheins für die weitere Entwicklung des weltlichen Liedes in Deutschland von großer Bedeutung waren, denen von 1624 ähnlich, wenn auch »eine bedeutende Beruhigung und Abglättung der melodischen Konturen«³³ zu beobachten ist und der Generalbaß vielfach nicht mehr vokal empfunden, sondern nur noch instrumental ausführbar ist. Für die beiden Oberstimmen läßt er wieder in einer jeweils hinzugefügten »Nota« vielfältigste Besetzungsmöglichkeiten offen.

30 Nach der lateinischen Vorrede im einzigen seit Kriegsende noch immer verschollenen Stimmbuch des zweiten Teils der *Monomachia harmonico-latina* (1630), zitiert nach Theodor Voß: Kirchenmusik in Dithmarschen vor 300 Jahren. In: Dithmarschen. Blätter für Heimatpflege und Heimatkultur 4 (1928), S. 57-66, hier S. 58 f.

31 Die Lieder Nr. 2 und Nr. 9 dieser Sammlung sind ediert bei Vetter (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 52 f.

32 Wiedergegeben nach Vetter (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 166; beide Sammlungen sind hier näher beschrieben.

33 Ebd., S. 163

Der Text des ersten Liedes der *Deliciarum Juvenilium* (Notenbeispiel 1),³⁴ der wie in fast allen seinen weltlichen Kompositionen von Selle selbst stammt, spiegelt typisch barockes Lebensgefühl:

Ihr lieben Gäste diß frewden Feste sey euch das beste für andern
alln /
last trawren fahren in diesen Jahren niemand sol sparen was mag
gefalln.

»In diesen Jahren« - damit sind die Kriegszeiten gemeint - gab es für Selle auch durchaus Anlässe zu Freudenfesten, insbesondere im Jahre 1629, als er seine Hochzeit mit Anna Weihe feierte,³⁵ in deren musikalischem Rahmen man sich das eine oder andere dieser Liebeslieder gut vorstellen könnte.

Neben der Vorbereitung für die Drucklegung dieser weltlichen Lieder verlagerte sich der Schwerpunkt seiner kompositorischen Arbeit während der Wesselburener Zeit auf das Gebiet der geistlichen Musik, speziell auf die Auseinandersetzung mit der Gattung des kleinen geistlichen Konzerts. Sein erster Druck mit Werken dieser Art (*Hagio-Deca-Melydrion* von 1627) wurde bereits erwähnt. Er enthält »Zehen Geistliche Concertlein mit I. II. III. vnd IV. Stimmen / zusampt dem Basso Continuo Auff ietzo hin und wieder gebräuchliche Italiänische Invention.«³⁶ Diese neue Art der Tonsprache, eine Verbindung von konzertierendem Stil und rezitativischer Monodie, war um die Jahrhundertwende in Italien, etwa parallel zur Entwicklung der Oper, aus dem Bedürfnis entstanden, der Musik neue Möglichkeiten der Bild- und Affektdarstellung eines Textes zu geben, frei von kontrapunktischen Zwängen und ohne die Gefahr, daß der Text im Rausch klanglicher Effekte unterzugehen drohte. Bahnbrechend für die weitere Entwicklung der Kirchenmusik im 17. Jahrhundert waren die 1602 in Venedig erschienenen *Cento concerti*

34 Das Lied ist ediert ebd., Bd.2, S. 50 f.; ein weiteres Lied dieser Sammlung (»Ade, du edles Mündlein rot«) ist ediert bei Hans Joachim Moser: Das Deutsche Sololied und die Ballade. Köln 1957 (Das Musikwerk 14), S. 17

35 Die einzig bisher bekannte Quelle für Selles Vermählung sind zwei von Matthaeus Swant und Mathias Ebio komponierte Hochzeitslieder, vgl. Arnheim (wie Anm. 3), S. 38 f.

36 Selle (wie Anm. 29), Vox I, Titelseite; fünf der zehn geistlichen Konzerte sind ediert bei Eichhorn (wie Anm. 15), S. 197-241

ecclesiastici, geistliche Konzerte für nur wenige Stimmen und Generalbaß von Ludovico Grossi da Viadana.

Der Begriff Concerto wurde in Italien auch schon für die älteren mehrhörigen Kompositionen verwendet und von Michael Praetorius, gemäß der lateinischen Bedeutung von *concertare*, im Sinne einer Auseinandersetzung, eines Gegeneinanders verschiedener Chöre oder Klanggruppen interpretiert. Viadana übernahm diesen Begriff auch für seine geistlichen Sologesänge, denn er versuchte, trotz reduzierter Besetzung die wesentlichen stilistischen Merkmale der großbesetzten mehrhörigen Musik beizubehalten. Das Prinzip der Mehrhörigkeit, einen Text von mehreren Vokalgruppen phrasenweise alternierend bzw. dialogisierend vortragen zu lassen, griff er auf, nur daß anstelle eines Chores nun jeweils eine einzelne Stimme stand. Der Generalbaß diente dazu, die durch die Stimmenreduzierung unvollständigen Harmonien aufzufüllen. Aus acht- oder zwölfstimmigen Stücken wurden so zwei- oder dreistimmige mit Generalbaß. Aber auch auf einstimmige Stücke war dieses konzertierende Prinzip übertragbar, indem man kurze Phrasen unmittelbar nacheinander auf verschiedenen Tonstufen, häufig auch in Imitation zur Generalbaßstimme, einsetzen ließ.

In allen drei beschriebenen Formen spielt der konzertierende Stil durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch für die Werke deutscher Kirchenmusiker eine entscheidende Rolle. Dabei war je nach Begebenheit immer auch eine Beteiligung von Instrumenten eingeschlossen. Selle z.B. fügte im Untertitel seines Drucks von 1627 hinzu: »So wohl mit Lebendiger Stim artig zusingen / als mit allerhandt Musicalischen besäiteten vnd blasenden Instrumenten in Kirchen vnd sonsten lieblich zuspieren.«

Der erste Deutsche, der Viadanas Anregungen aufgriff und kompositorisch umsetzte, war der Augsburger Gregor Aichinger. In der »Instructio« seiner 1607 erschienenen *Cantiones ecclesiasticae* erklärt er, daß Viadana »newlichen in Italia ein sonderbaren modum componendi erdacht« habe, dem er habe nachfolgen wollen.³⁷ Vom gleichen Jahr an wurden Viadanas Kompositionen durch die Neudrucke

37 Vgl. hier und im folgenden Arno Forchert: Konzert. B. Das Vokalkonzert. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 632-642, hier Sp. 634 f.

des Frankfurter Verlegers Stein auch für die deutschen Komponisten unmittelbar zugänglich. Im protestantischen Mittel- und Norddeutschland wurde Michael Praetorius zum bedeutendsten Vermittler aller neuen Errungenschaften der italienischen Musik. Als erster versuchte er sich mit sieben Stücken im neunten Teil seiner *Musae Sioniae* von 1610 in der neuen Generalbaßpraxis. Johann Hermann Schein folgte 1618 mit dem ersten Teil seiner »auff Italiänische Invention« komponierten *Opella nova Geistlicher Concerten*. Er be ruft sich im Vorwort ausdrücklich auf Steins Frankfurter Ausgabe der *Opera omnia sanctorum concertuum* Viadanas von 1613, dessen Werke in der Frankfurter Druckfassung von 1626 auch Selle in seiner Privatbibliothek zur Verfügung standen.

Selle hatte den neuen Stil also sowohl aus erster Hand als auch über die deutschen Adaptionen, besonders die seines Lehrers Johann Hermann Schein in Leipzig kennengelernt, als er sich als einer der ersten der neuen Gattung zuwandte. Außer der schon erwähnten Sammlung *Hagio-Deca-Melydrion* (1627) gab er während der Wesselsburener Jahre zwei weitere Drucke mit kleinen geistlichen Konzerten heraus: *Monomachia Harmonico-Latina* (1630) und *Monophonia Harmonico-Latina* (1633). Drei weitere Drucke dieser Art erschienen 1634 und 1635 (*Concertuum Binis Vocibus*, *Concertuum trivocalium Germanico-Sacrorum* und *Concertuum Latino-sacrorum*)³⁸ und enthalten Werke, die möglicherweise noch in Wesselsburen entstanden sind. Selle beschäftigte sich also in Wesselsburen ausschließlich mit weltlicher und geistlicher Musik für kleinste Besetzungen. Sicherlich war es für einen jungen und experimentierfreudigen Komponisten eine Herausforderung, sich mit dem neuesten italienischen Stil kompositorisch auseinanderzusetzen und ihn - gegen Widerstände, wie wir wissen³⁹ - im Norden Deutschlands bekannt zu machen.⁴⁰ Die Beschränkung auf diese Gattung aber hatte noch andere Gründe, die in den widrigen Umständen der Zeit

38 Die ausführlichen Titel aller sechs Drucke sowie die Einzeltitel und die jeweilige Besetzung der darin enthaltenen Kompositionen liefert Eichhorn (wie Anm. 13), S. 133-137

39 Günther (wie Anm. 3), S. 6

40 Selle sah die Vorzüge dieser neuen Gattung insbesondere auch in der besseren Textverständlichkeit, wie er in seinem Rechenschaftsbericht vom 8. Oktober 1648 schreibt: »Zu dem wird der Text als anima Harmoniae von männlichen zur Erbauung in Concerten beßer vernomen als in Moteten«; zitiert nach Krüger (wie Anm. 14), S. 20

des Dreißigjährigen Krieges zu suchen sind, welche die Aufrechterhaltung eines normalen kirchenmusikalischen Lebens unmöglich machten. Selles großer Zeitgenosse Heinrich Schütz spricht dies im Vorwort zu seinen *Kleinen Geistlichen Konzerten* von 1636 ausdrücklich an.

Welcher gestalt vnter andern freyen Künsten / auch die löbliche Music / von den anhaltenden gefährlichen Kriegs=Läufften in vnserm lieben Vater=Lande / Teutscher Nation / nicht allein in grosses Abnehmen gerathen / sondern an manchem Ort gantz niedergeleget worden [ist] / stehet neben andern allgemeinen Ruinen vnd eingerissenen Vnordnungen / so der vnselige Krieg mit sich zu bringen pfleget / vor männliches Augen / ich erfahre auch solches wegen etzlicher meiner componirten Musicalischen Operum selber / mit welchen ich aus Mangel der Vorlegere biß anhero / wie auch noch anjetzo / [habe] zurück stehen müssen / biß vielleicht der Allerhöchste bessere Zeiten förderlichst gnädig verleyhen wolle.⁴¹

Auch drei Jahre später liest sich das Vorwort zum zweiten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte*, die Friedrich III., dem Herzog von Schleswig-Holstein und späteren König von Dänemark gewidmet sind, wie eine Rechtfertigung:

Zwar muß ich mich schemen / mit einem so kleinen vnnd schlechten Wercklein vor deroselben zu erscheinen / Nun aber die Boßheit der ietzigem / den freyen Künsten widrigen Zeiten / meinen anderweit / sonder Ruhm / bey Handen habenden bessern Wercken / das Liecht nicht gönnen wollen / hat es bey diesem geringen für dißmal verbleiben müssen. Solten aber die ietzo vnter den Waffen gleich als ersticken / vnd in den Koth getretenen Künste / durch Gottes Güte / zu voriger Würde vnd werth wieder erhoben werden / mir auch der Höchste biß dahin das Leben fristen würde / wil so dann bey E. HochFürstl. Durchl.[auch] mit einem reichern Pfande / meiner schuldigkeit nach / einzukommen / ich vnvergessen seyn.⁴²

Auch Selle gibt später im Vorwort seiner *Opera omnia* zu, daß »die kleinen Concerten mit wenig stimmen [...] in etlicher Ohren in grossen Kirchen allzu bloß klingen«. Deshalb, so fährt er fort, habe er sie »vermehret mit Capellis fidiciniis vnd Vocalibus, damit sie desto völliger hereintreten.«⁴³ So finden wir mehrere der während der

41 Zitiert nach Heinrich Schütz: *Kleine geistliche Concerte*, erster und zweiter Theil. Hrsg. von Philipp Spitta. Leipzig 1887 (Heinrich Schütz. Sämmtliche Werke 6), S. 3

42 Ebd., S. 91 f.

43 Zitiert nach Eichhorn (wie Anm. 13), S. 142

Wesselburener Zeit entstandenen geistlichen Konzerte in den *Opera omnia* in einer für Hamburger Verhältnisse erweiterten Besetzung wieder.⁴⁴

Die drei in Wesselburen herausgegebenen Drucksammlungen mit kleinen geistlichen Konzerten, von denen die beiden ersten in dem Beitrag von Barbara Wiermann in diesem Heft auch im Kontext des Dreißigjährigen Krieges näher betrachtet werden,⁴⁵ stellen quasi eine Chronologie dar für Selles Auseinandersetzung mit der Form dieser neuen Gattung. Während seine Erstlingswerke von 1627 bei der Geschlossenheit ihrer textlichen Vorlagen keinen Anlaß zur Binnengliederung gaben, gelangt er in der *Monomachia* von 1630 mit zweimal zehn geistlichen Konzerten über lateinische Prosatexte zu einer zyklischen Geschlossenheit, indem er einen zentralen Abschnitt der textlichen Vorlage gewissermaßen als Motto ritornellartig wiederkehren läßt. Hinzu tritt eine für die weitere Entwicklung der Gattung typische klangliche Kontrastierung. Deshalb empfiehlt Selle die Verwendung von Instrumenten bei den Ritornellen und den rein instrumentalen Vortrag des Ritornells als Sinfonia zu Beginn eines jeden Werkes. Zusätzlich werde sich bei einer räumlich getrennten Aufstellung von Soli und Ritornellchor »die Harmonie weit besser und freudiger hören lassen«. Eine besondere Wirkung verspricht sich Selle von einem Ritornellchor, der »gleich einem englischen Consort an einem Ort allein, oder aber [...] an unterschiedenen örtern zugleich auff's zier und lieblichste« angestimmt werden könne.⁴⁶

Als Beispiel für diesen Ritornelltyp eines geistlichen Konzertes sei die in die Edition von Klaus Vetter aufgenommene Vertonung des 133. Psalms »Ecce quam bonum« für zwei Altstimmen, Baß, zwei Violinen und Basso Continuo vorgestellt,⁴⁷ die, wenn auch in der *Monomachia* nicht enthalten und nur in den *Opera omnia* hand-

44 Vgl. ebd., insbesondere S. 178 f.

45 Beschreibungen einzelner Stücke der *Monomachia harmonico-latina* nebst Zitaten aus dem Vorwort findet man ferner bei Voß (wie Anm. 30).

46 Zitiert nach Günther (wie Anm. 3), S. 57; siehe dort auch S. 8

47 Vetter (wie Anm. 24), S. 177-183

schriftlich überliefert, formal dem beschriebenen Typ entspricht. Anders als bei den gedruckten Konzerten schreibt Selle allerdings hier für die Ritornelle obligate Instrumente vor und stellt eine instrumentale Sinfonia voran. Der zugrundeliegende Psalm besteht aus nur drei Versen, die musikalisch als ganze oder (wie beim letzten Vers) zur Hälfte einen jeweils eigenständigen Formteil bilden. Als Motto dient Selle der erste Vers (»Seht doch, wie gut und schön ist es, wenn Brüder miteinander in Eintracht wohnen«), der in einer durch den Text nahegelegten streng homophonen Vertonung als Ritornell zweimal wiederkehrt. Aus der Bildhaftigkeit der beiden folgenden Verse bezieht Selle die entscheidende Gestaltungsidee für dieses Konzert. In der deutschen Übersetzung haben sie folgenden Wortlaut:

Das ist wie köstliches Salböl, das vom Kopf hinabfließt auf den Bart, auf Aarons Bart, das auf sein Gewand hinabfließt.

Das ist wie der Tau des Hermon, der auf den Berg Zion niederfällt. Denn dort spendet der Herr Segen und Leben in Ewigkeit.

Für jeden Komponisten dieser Zeit war es selbstverständlich, Wörter wie »hinabfließen« oder »niederfallen« in der Musik durch die musikalisch-rhetorische Figur der Katabasis darzustellen. Auch der Segen des Herrn, der ja von oben kommt, findet in dieser Figur ein musikalisches Analogon. Gleichzeitig lenkt der Psalm aber auch den Blick nach oben, auf den Berg Zion, und fordert damit die rhetorische Figur der Anabasis. Die Verknüpfung dieser beiden gegensätzlichen Figuren hat sich Selle offenbar als zentrale Gestaltungsidee für diese Vertonung gewählt. Meist geschieht diese Verknüpfung durch die stufenweise Sequenzierung einer Katabasis auf höherer Tonstufe, so daß die jeweils betonten Töne eines Taktes in der Abfolge eine Anabasis bilden, die auch als solche deutlich hörbar ist. Schon die einleitende instrumentale Sinfonia konfrontiert den Hörer mit diesem besonderen Gestaltungsmerkmal. Der dadurch zwangsläufig bewegtere Satz in der Sinfonia und in den Versen 2 und 3 steht dabei in deutlichem Gegensatz zur ruhigen Homophonie des Ritornells, deren Textbezug zum ersten Vers dadurch um so deutlicher wird.

Selles dritte Drucksammlung kleiner geistlicher Konzerte, die *Monophonia harmonico-latina* von 1633, enthält neben sieben *Concerti ecclesiastici* des schon beschriebenen Typs acht lateinische Hym-

nen »in contrapuncto fracto«.⁴⁸ Erstmals verwendet Selle hier eine vorgegebene Melodie als Fundament eines mehrstimmigen Tonsatzes, einen cantus firmus, der in einheitlicher Faktur in althergebrachter Weise in langen Notenwerten im Tenor erscheint und von einem geschmeidig bewegten Diskant und einem ebenfalls bewegten, fundamentbildenden Baß umrahmt wird.

Kantor in Itzehoe - Hinwendung zum Choral

Nach neun Jahren Rektorentätigkeit in Wesselburen erhält Selle im Februar 1634 vom Rat und Bürgermeister der Stadt Itzehoe⁴⁹ die Aufforderung, eine Probe seiner musikalischen Geschicklichkeit für eine Anstellung als Kantor abzulegen. Selle kommt dieser Aufforderung nach, und der am 2. März verfaßten Bestallungsurkunde ist zu entnehmen, daß Bürgermeister und Rat an Selles »Artis Musicae heute erwiesener proba ein begnügen getragen, vnnndt dannenhero denßelben in Cantorem hujus Scholae unanimiter elegieret.«⁵⁰ In einem Brief vom 12. April teilt Selle seinen neuen Dienstherrn mit, daß er »drey Wochen nach diesen Ostern, alß auf den Tag Philippi Jacobi« sein neues Amt anzutreten gewillt sei. Diesem Schreiben ist ferner zu entnehmen, daß Selle inzwischen Familienvater geworden war, denn er bittet »einen Kagen [unbedecktes, längliches, einmastiges Flußschiff] auf den Tyckhuser Hafen, mein Haußgeräthlein auf Ihre Vnkostung darmit abzuholen, mir zuschicken, auch darneben was die Wagenfuhr biß an den Hafen, vnd denn den Fuhrmann, der mich vnd meine Haußfrauw neben dem Knaben von hier nach Itzehoe führen muß«, zu bezahlen. Er legt dabei besonderen Wert auf »einen vorsichtigen bescheidenen Schiffman neben einem dichten Kagen / weiln die Instrumenta so wol pneumatica als pennata [also Orgel- und Cembaloinstrumente] neben dem meisten Haußgeräthl-

48 Sie sind ediert bei Eichhorn (wie Anm. 13), S. 243-264, zusammen mit drei weiteren stilistisch ähnlichen Konzerten (»Festum nunc celebret«, »Veni creator spiritus« und »Ad-sunt festa«) aus den Opera omnia.

49 Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, daß die Vorrede zu Monomachia II mit »Izehoe Holsatorum ipsa Dominica Trinitatis Anno 1630« datiert ist; vgl. Voß (wie Anm. 30), S. 59. Selle muß sich also schon früher zeitweise in Itzehoe aufgehalten haben. Nähere Hintergründe sind nicht bekannt. Vgl. auch Günther (wie Anm. 3), S. 7

50 Zitiert nach Karl Seitz: Aktenstücke zur Geschichte der früheren lateinischen Schule zu Itzehoe II. Itzehoe 1889 (Beilage zum Programm 1889; 280), S. 51. Vgl. hier und im folgenden auch Arnheim (wie Anm. 3), S. 39 f.; Günther (wie Anm. 3), S. 10-14

ein gar kein Naß vertragen können.«⁵¹ Die erhaltenen Schulrechnungen belegen, daß man seine Wünsche erfüllt hat. Ein Blick auf eine Landkarte läßt die Beschwerlichkeiten seines Umzugs erahnen. Heute liegt Wesselburen infolge wiederholter Eindeichung mitten im Lande, damals lag es noch nahe der Nordsee, mit Diekhusen als vorgelagertem Hafen. Von dort aus fuhr der Kagen die Küste entlang nach Süden in die Elbe, dann elbaufwärts und durch die Stör nach Itzehoe.

Als Kantor mit Universitätsbildung verwaltete Selle jetzt ein Amt hohen Ansehens und erhielt eine regelmäßige, den vielseitigen Verpflichtungen dieses Amtes entsprechende stattliche Besoldung. Erstmals in seinem Leben konnte er sich, von den Schulpflichten befreit, ausschließlich der Musik widmen. In den ersten anderthalb Jahren seiner neuen Tätigkeit ließ er die schon erwähnten fünf Sammelwerke im Druck erscheinen, die vermutlich schon in Wesselburen entstanden waren - zwei mit weltlicher, drei mit geistlicher Musik -, allesamt immer noch für kleine und kleinste Besetzungen. 1636 ließ er einen letzten weltlichen Druck mit schlichten einstimmigen Generalbaßliedern folgen, die *Monophonetica, h. e. Allerhand lustige und anmutige Frewden-Liedlein mit nur einer Vocalstimme zum Basso continuo*.⁵² Von da ab widmete er sich ausschließlich der Komposition geistlicher Werke.

Der Druck *Concertuum trivocalium* von 1635 markiert den Anfang einer neuen Phase in der Entwicklung des Selleschen Personalstils, denn erstmals finden wir hier die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Choral, also dem deutschsprachigen protestantischen Kirchenlied, die für den Rest seines Lebens seine schöpferische Arbeit entscheidend bestimmte und einen erheblichen Anteil seines Gesamtschaffens ausmacht. Daß er erst relativ spät mit Choralbearbeitungen an die Öffentlichkeit trat, mag daran liegen, daß er es erst in einem Stadium gewisser kompositorischer Reife wagte, sich mit den gleichgearteten Kompositionen eines Michael Praetorius oder

51 Zitiert nach Seitz (wie Anm. 50), S. 52 f.

52 Die Lieder sind beschrieben bei Vetter (wie Anm. 6), Bd. I, S. 169-171, der auch zwei der Lieder (»Amarili du schönstes Bild« und »Pötztausentschlapperbänck«) vollständig ediert hat (ebd., Bd. II, S. 54 f.). Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Selle nur eine einzige geistliche Komposition für eine Solostimme und Generalbaß hinterlassen hat, eine Hochzeitskomposition (»Ich schlafe«) aus dem Jahre 1632.

denen seines Lehrers Johann Hermann Schein zu messen. Praetorius hatte zwischen 1605 und 1610 mit den neun Teilen seiner *Musae Sioniae* ein imponierendes Kompendium vorgelegt, protestantische Kirchen- und Psalmlieder in Duetten, Terzetten und vierstimmigen Kantionalsätzen, in mehrhörigen Konzerten und auch einigen Orgelstücken kunstvoll kompositorisch zu nutzen. Selle besaß, wie schon erwähnt, zumindest Teile dieses Werks in seiner Privatbibliothek. Auch Johann Hermann Schein hatte sich in beiden Sammlungen der *Opella nova* von 1619 und 1626, deren ersten Teil Selle bereits als Thomaner in Leipzig kennengelernt hatte, dem Choralkonzert angenommen.

Ausschlaggebend für Selles Beschäftigung mit dem Choral könnte aber auch die Begegnung und Freundschaft mit dem bedeutenden Lieddichter Johann Rist gewesen sein, den er um 1630 kennengelernt hatte, als Rist in Heide wirkte.⁵³ Für zwei der später von Rist herausgegebenen Liedersammlungen mit eigenen Choraldichtungen, die *Sabbathische Seelenlust* von 1651 und die *Neuen Musikalischen Fest-Andachten* von 1655, hat Selle 110 Melodien mit Generalbaß neu geschaffen.⁵⁴ Einige dieser Lieder fanden Aufnahme in spätere Kirchengesangbücher, eines davon, »Auf, auf, ihr Reichsgenossen, eur König kommt heran!«, war bis zur jüngsten Neuauflage als Nr. 8 im *Evangelischen Kirchengesangbuch* enthalten.⁵⁵ Wie sehr die Selleschen Vertonungen den Vorstellungen Rists vom neuen Kirchenlied entsprachen, läßt er im »Nothwendigen Vorbericht« (1655) anklingen:

Ich schreibe hier unter anderem / dass des Herren Sellius melodien / Geschicklich sind verfasst / wodurch Ich eigentlich dises will verstanden haben: das wolgedachter Musicus mit den Sangweisen / Sich sehr wol und gahr vernünftig nach dem Text und Wohten hat gerichtet und geschicket / also / dass Er [...] die rechte Ahrt und Weise wol beachtet / welches man leicht kann merken / wen man

53 Vgl. Günther (wie Anm. 3), S.7

54 Siehe dazu Wilhelm Krabbe: Johann Rist und das deutsche Lied. Diss. Berlin 1910, S. 170-n n., und Vetter (wie Anm. 6), Bd. I, S. 171-181

55 Je zwei dieser Lieder sind ediert bei Carl von Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang. Bd. II. Leipzig 1845, Anhang, S. 166-168, und im Handbuch der Deutschen evangelischen Kirchenmusik. Bd. III/1. Göttingen 1939-1950, S. 57 u. 184 f.; 22 Lieder sind ediert bei Johannes Zahn: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. 4 Bde. Gütersloh 1889-1893, und acht Lieder bei Vetter (wie Anm. 6), Bd. II, S. 56-60

nur den Unterscheid der Texte / und die darauf gesetzte Melodien etwas fleissiger und genauer betrachtet.⁵⁶

In ähnlich schlichter Ausführung wie diese melodischen Neuschöpfungen sind von Selle in einem nicht datierbaren Manuskript unter dem Titel *Contrapunctus simplex* 37 vier- bzw. fünfstimmige Kantionalsätze über bekannte Choralmelodien überliefert, von denen er 13 in späteren Choralkonzerten wiederverwendete.⁵⁷ Zusätzlich nahm er, wohl als Hommage an seine Lehrer, zwei Sätze aus der *Harmonia Cationum Ecclesiasticarum* (1597) von Sethus Calvisius und einen Satz aus dem *Cantional* (1627) von Johann Hermann Schein in diese Sammlung auf.⁵⁸ Interessante Einzelheiten zur Praxis des Choralsingens im Gottesdienst liefert das Vorwort zu dieser Sammlung:

Die Versus de Numero impari sind gemeiniglich außen gelaßen v. die versus de Numero pari nur allein vntergelegt, zu dem endt, das man die Versus de Numero impari außm Choro Fidicinio musiciren kan, v. die versus de Numero pari in Contrapuncto Simplici mit der Gemeine alternatim dazu thun.⁵⁹

Die Gemeinde sang also zu dem vom Chor vorgetragenen Kantionalsatz nur die gradzahligen Verse, im Wechsel mit dem »Chorus Fidicinius«, der die ungradzahligen Verse vortrug. Unter dem Titel *Chorus Fidicinius* finden wir in einer ebenfalls nur im Manuskript überlieferten Sammlung 54 Choralbearbeitungen »in contrapuncto fracto«, in denen die Choralmelodie einstimmig in langen »Pfundnoten« vorgetragen und von einem Instrumentalchor figuraliter umspielt wird.⁶⁰ Die Formulierung des Titels weist auf das Vorbild, an dem sich Selle orientiert, denn der Begriff »Capella fidicinia« ist eine Wortschöpfung von Michael Praetorius, der darunter eine ursprünglich von Streichern auszuführende mehr oder weniger kunstvoll ausgestaltete Generalbaßbegleitung zum Sologesang versteht.⁶¹

56 Zitiert nach Vetter (wie Anm. 6), Bd. I, S. 173

57 Günther (wie Anm. 3), S. 111

58 Neubacher (wie Anm. 2), S. 30

59 Thomas Selle: *Contrapunctus simplex*. Manuskript (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 491,4), Basso continuo-Stimmbuch, fol. 49r

60 Voß (wie Anm. 30), S. 63; vgl. ferner Günther (wie Anm. 3), S. 111-114

61 Vgl. Eichhorn (wie Anm. 15) S. 183, und den Beitrag von Barbara Wiermann in diesem Heft

Neben der Behandlung des *cantus firmus* »in contrapuncto fracto« finden wir bei Selle insbesondere die konzertierende Technik der Choralbearbeitung: Die Solostimmen zitieren den *cantus firmus* in gegenseitiger Durchdringung von Hauptmelodie und Verarbeitung. Die *cantus-firmus*-Substanz wird in Kleinmotive zerlegt, aus denen Imitationen, Sequenzketten und dekorative Koloraturen neu entwickelt werden, wobei der *cantus firmus* kaum in größerem Zusammenhang faßbar, aber dennoch stets gegenwärtig ist. Es gibt keine feste Norm der Durchführung dieses Typs, viele individuelle Gestaltungen und Lösungen treten zutage. Ordrend wirkt lediglich die stets eingehaltene Zeilengliederung des Chorals mit jeweiliger Kadenz. Typisch für Selles spätere Choralkonzerte ist der Wechsel zwischen solistisch konzertierenden und in die Mehrchörigkeit zurückgeführten Abschnitten. Auf Beispiele für die verschiedenen von Selle verwendeten Techniken der Choralbearbeitung kann hier verzichtet werden, weil der Beitrag von Holger Eichhorn im vorliegenden Heft sich eingehend mit diesem Thema befaßt.

In den ersten Monaten seiner Tätigkeit in Itzehoe wurde Selles zweites und vermutlich letztes Kind geboren, eine Tochter Maria, die aber nach nur 21 Wochen am 2. Januar 1635 verstarb. Über Selles Wirken in Itzehoe ist nichts Näheres bekannt, bis auf eine im Herbst 1639 an die Stadtväter gerichtete Beschwerdeschrift, die von seinen erheblichen Disziplinproblemen mit einigen seiner Chorknaben zeugt:

Verzeichnüs derer bösen Buben, so nicht in die Schuel gehen, und sich gleichwol des Schüler=Chors in der Kirche mit Gewalt anmaßen, [...] Indem sie der SchuelKnaben Stellen nicht allein occupirn vnd sich unter sie mengen mit ihrem unnützen Gewäsch, bösen Sitten vnd ärgerlichem wesen dieselben corruptiren, sondern auch die Praeceptores selbst dermaßen offendiren, daß sie es in die lang nicht mehr verschmerzen können.⁶²

Die folgenden Passagen entbehren nicht einer gewissen Komik, denn weiter heißt es, daß »verwichenen 21. Sonntag nach Trinitatis anni currentis in der hohen Missa sowol als in der Vesper [sich] wieder den Cantorem Thomam Sellium aufgeworffen folgende: In der Missa: 1. Peter Rüemann. 2. Johann Lange. 3. Paul Wicht. 4. Bernd Wilde vnd Hinrich Engel. In der Vesper: die obengesetzten alle,

62 Zitiert nach Seitz (wie Anm. 50), S. 53

ohne Peter Rüemann.«⁶³ Letztgenannter wird aber noch einmal in anderem Zusammenhang beschuldigt: »so bald ich aus der Kirche käme, wollte er mich mit einem Steine auf den Kopff werffen vnd unter das Volck lauffen, wer wüste, was er getan hette, vnd hette es ein Schuel Knabe secundae classis Hinrich Elers nicht wiederrathen, hette es der Bube ins Werck gerichtet.«

Aber es gab noch weitere Zwischenfälle: »Es sind aber selbigen Mittwochs an der kleinen Chorthür von dem Küster mit Kreite angeschrieben gefunden und gelesen worden folgende Worte: De Kanter de swarte Deff. Dieses iß dem Cantori erst kunt worden folgenden Freytag [...]; da hat der Cantor zu sich genomen den Organisten, Küster und Jacob Buchbindern, einen Tischler holen v. die Schrifft mit einem Brettlein drüber vernageln laßen.«

Selle bat schließlich um die Verlesung eines »Geleits= oder Friedebriefe[s]« von der Kanzel, »einem jedem Zur Nachricht v. Warnung«, stellte aber der Obrigkeit anheim, »Wie nun mit diesen bösen Buben zu verfahren, damit der Cantor vnangefochten in seinem ampt bleiben möge. [...] Solte aber dem Cantori [...] als einer publicae Personae zur Vngebuhr [...] Schaden zugefüget werden [...], so würde er sich nicht aus seinem Hause, ich geschweige denn in die Kirch vnd nach den Leichenbegängnissen wagen dürffen.«

Wie die Obrigkeit auf diese Beschwerde reagiert hat, ist nicht bekannt, Selle war jedenfalls danach noch fast zwei Jahre in Itzehoe tätig, und das mit sehr großem Erfolg, denn sein guter Ruf drang offenbar weit über die Grenzen seines unmittelbaren Wirkungskreises hinaus. Wie anders wäre es zu erklären, daß er im Sommer 1641 ohne vorherige Bewerbung einstimmig in das lukrative Amt des Kantors am Johanneum in Hamburg berufen wurde?

Kantor und »Chori Musici Directore« in Hamburg - Neuorganisation und Blüte der Kirchenmusik

Das Amt des Kantors am Johanneum, in das er am 12. August 1641 eingeführt wurde,⁶⁴ war zur damaligen Zeit wohl das begehrteste, was im Bereich der protestantischen Kirchenmusik zu vergeben war, denn die norddeutsche Handelsmetropole Hamburg war von

63 Hier und im folgenden ebd., S. 54 f.

64 Arnheim (wie Anm. 3), S. 42

den Wirren und Schrecknissen des Dreißigjährigen Krieges weitgehend verschont geblieben. Da man in den ersten Jahren des Krieges einen Festungsgürtel so weiträumig um die Stadt gelegt hatte, daß im Westen noch reichlich Siedlungsraum für ein weiteres Kirchspiel, St. Michaelis, zur Verfügung stand, fanden in der Festung Hamburg Ströme von begüterten Flüchtlingen Schutz und bereicherten das kulturelle Leben.⁶⁵ Selle hatte als Kantor am Johanneum den Musikunterricht in den oberen Klassen zu erteilen und trug als »Chori Musici Directore«⁶⁶ die Verantwortung für die Kirchenmusik in den vier Hauptkirchen St. Petri, St. Nicolai, St. Catharinen und St. Jakobi sowie für den Dom.⁶⁷ Er stellte sich seiner Aufgabe mit großem Engagement. Schon wenige Monate nach seinem Amtsantritt wandte er sich am 8. Januar 1642 mit einer Eingabe (»Verzeichnis der Adjuvanten, welche zur Music der Cantor zu Hamburg alle gemeine Sontage höchst von nöthen hat«)⁶⁸ an den Rat der Stadt, um seine detaillierten Pläne zur Neuorganisation der Kirchenmusik vorzustellen. Er forderte für die Concertat-Musik zehn gut ausgebildete Sänger, und zwar vier Diskantisten sowie je zwei Altisten, Tenoristen und Bassisten. Für »Muteten« brauche er 16 Sänger und »zur vollen Capella« neben Schülern des Johanneums und des Gymnasiums auch Knaben aus dem Waisenhouse. Vier Sänger jeder Stimmgattung sollten in ein Konvikt aufgenommen werden und freie Kost und Wohnung erhalten, damit sie dem Kantor stets zu Gebote stünden.⁶⁹ An Instrumentalisten wünschte er sich für die Figuralmusik in den Sonntagsgottesdiensten nicht nur vier, wie bis dahin üblich, sondern acht. Als Minimum fordert er fünf Ratsgesellen: »zwei Kornettisten, die zugleich zwei Violinen und zwei

65 Kurt Stephenson: Hamburg. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 5. Kassel 1956, Sp. 1386-1415, hier Sp. 1389

66 So die Amtsbezeichnung in den meisten seiner Gelegenheitsdrucke etwa ab Mitte der 1640er Jahre; vgl. Neubacher (wie Anm. 2), S. 86-96

67 Krüger (wie Anm. 14), S. 15; das Kantorenamt am Dom war nach altem Brauch an das Kantorat am Johanneum gekoppelt, nahm jedoch nur wenig Aktivität in Anspruch, weil der Dom über keine eigene Gemeinde verfügte.

68 Diese Eingabe ist ediert in dem Beitrag von Jürgen Neubacher in diesem Heft. Zu den Voraussetzungen, die Selle in Hamburg antraf, vgl. Joachim Kremer: Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs. Kassel 1995 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43), S. 29 f.

69 Günther (wie Anm. 3), S. 15

Floiten bei sich haben, ein Altposauner, der zugleich eine Violine und Floite bei sich haben soll, ein Tenorposauner, der auch zur Not einen Baß blasen kann sowie eine Tenororgel und Floite bei sich haben soll, und einen Baßgeiger, der auch ein Chorist-Fagott, Dulcian und Quardposaun bei sich haben und pro variatione gebrauchen muß.« Selle fügte hinzu: »An Festtagen bedarf der Kantor der Instrumentisten, soviel er nur immer haben kann.«⁷⁰ Insbesondere bat er um die Mitwirkung der drei Türme von St. Jakobi, St. Nicolai und dem Dom.

Selles Wünsche wurden vom Rat der Stadt weitgehend umgesetzt und am 10. Oktober 1642 in einer *Ordnung, wonach sich der Cantor und eines Erbar Rath Instrumentisten, wie auch die Vocalisten zu richten*⁷¹ quasi gesetzmäßig geregelt. 1643 wurde auch das gewünschte Sängerkonvikt für acht Vokalisten eingerichtet. Am 24. Februar 1643 veröffentlichte der Rat auf der Grundlage eines von Selle bis in kleinste Details⁷² ausgearbeiteten Entwurfs *Leges* für die acht besoldeten Sänger, eine Art Dienst- und Hausordnung, in der vor allem deren Pflichten und Dienstzeiten festgelegt waren. Aber nicht in allen Bereichen lief die Durchsetzung der Reformpläne so glatt, es gab immer wieder Probleme und Rückschläge, wie mehreren Beschwerdeschriften Selles zu entnehmen ist. Insbesondere die Verhältnisse am Johanneum und die Motivation der dortigen Scholaren boten des öfteren Anlaß zur Kritik.⁷³ Selles Hartnäckigkeit aber führte schließlich zum Erfolg und ermöglichte eine Blütezeit für die Hamburger Kirchenmusik, so daß man, wie es in einem damals für die vielen »ankommenden Außländischen« herausgegebenen musikalischen »Fremdenführer« heißt, »allhier in dieser guten und weitberühmten Stadt Hamburg die herrliche und wohlbestellte

70 Zitiert nach Günther, ebd., S. 17

71 Vollständig abgedruckt bei Krüger (wie Anm. 14), S. 17 f.

72 Z.B. das Herumreichen des Brotes bei Tisch; auch um den Speiseplan kümmerte sich der Kantor selbst; vgl. Günther (wie Anm. 3), S. 15 f., sowie den Beitrag von Jürgen Neubacher in diesem Heft

73 Krüger (wie Anm. 14), S. 19 f.; ein am 8. Oktober 1648 von Selle vorgelegter Rechenschaftsbericht (»Nachrichtung deßen, woz in der S. JohannisSchuel in Hamburg wegen der Singstunden etc. bißhero passiret«) ist hier auszugsweise wiedergegeben. Der Inhalt einer zweiten Schrift (»Consilium, wie in der St. Johannis Schuel in Hamburg mit der Vocal-Music am besten fortzukommen«) ist bei Arnheim (wie Anm. 3), S. 47 f., zusammengefaßt.

Musik das ganze Jahr durch nach Herzenslust vergnüglich anhören« konnte.⁷⁴ »Aus dieser Ordnung ist klar ersichtlich, in welchem Maße die figuralen Kirchenmusiken Thomas Selles zu seiner Zeit das musikalische Leben der Stadt bestimmten. Gegenüber 24 Figuralmusiken, wie sie 1592 zwischen den Instrumentalisten und den vier Hauptkirchen vereinbart worden waren, konnte man um die Mitte des 17. Jahrhunderts wenigstens eine große Musikaufführung an jedem Sonntag, an den kirchlichen Festtagen aber deren zwei, an den Sonntagen in den Gottesdiensten am Vor- und Nachmittag und eine weitere am Sonnabend in der Vesper in jeweils einer der vier Hauptkirchen, im Dom, in der in der Neustadt neu errichteten St. Michaeliskirche, zuweilen auch in einer der Kapellen hören. Die Passion wurde in der Osterzeit sieben Mal an verschiedenen Orten gesungen. Überdies bestellten in den Kirchen, in denen der Kantor gerade nicht figurierte, die Organisten auf der Orgel zusammen mit Sängern und Instrumentisten die Musik im Gottesdienst. Die Namen der Organisten dieser Zeit, Johann Olfen an St. Petri (1653-1670), Johann Praetorius an St. Nikolai (1612-1660), Heinrich Scheide- mann an St. Katharinen (1629-1663) und Ulrich Cernitz (1632-1654), Matthias Weckmann (1655-1674) an St. Jakobi sprechen für sich.«⁷⁵

Neben den großen liturgischen Figuralmusiken und den erwähnten Passionsaufführungen, die an festgelegten Terminen in außerliturgi- schem Rahmen in Nebenkirchen stattfanden, fehlte es in der Kul- turmetropole Hamburg nicht an Gelegenheiten für besondere außer- gottesdienstliche repräsentative Festmusiken. Außergewöhnliche Anstrengungen unternahm Selle für die musikalische Gestaltung der Feier des Westfälischen Friedens am 22. Oktober 1648 und im Sep- tember 1650. Hierbei wurde, wie in einer zeitgenössischen Chronik zu lesen ist, »in der St. Petri Kirche der 150. Psalm mit allen musi- kalischen Instrumenten herrlich abgesungen und musiziert.«⁷⁶ Für die Aufführung dieses großangelegten Werkes von ca. 15 Minuten Dauer setzte Selle zur musikalischen Illustration des größtmög- lichen Jubels einen riesigen Klangkörper von je drei Vokal- und In-

74 Stephenson (wie Anm. 65), Sp.1390; Krüger (wie Anm. 14), S. 21, Kremer (wie Anm. 68), S.30 f.

75 Krüger (wie Anm. 14), S. 21

76 Günther (wie Anm. 3), S. 20

strumentalchören ein, darunter einen siebenfach besetzten Trompetenchor.⁷⁷ Zur farbigen Pracht dieses Werkes trägt insbesondere der textbezogene Wechsel des Instrumentariums an den Stellen »Lobt ihn mit Posaunen; [...] mit Psalter und Harfe; [...] mit Pauken; [...] mit Saiten und Pfeifen« bei. Auch die Grundsteinlegung zur Neuen Michaeliskirche 1649,⁷⁸ deren Einweihung im Jahre 1661⁷⁹ und der Besuch des Prinzen Christian von Dänemark, des Kurprinzen von Sachsen, des Landgrafs von Hessen und der Englischen Envoye aus Schweden am 7. Juni 1654 in Hamburg boten Sella Gelegenheiten für große repräsentative Festmusiken. Zum Besuch der genannten Fürstlichkeiten hatte Sella ein doppelchöriges Werk (»Salve Caesar invictissime«) komponiert, in dem die Gäste namentlich aufgeführt waren. Für den Besuch der Königin Christine von Schweden nur drei Wochen später hatte er dasselbe Werk mit einigen Textänderungen vorgesehen. »Salve protector Angliae Terrae« hatte er gegen »Salve regina Sueciae« ausgetauscht. Die Königin bekam die Musik aber nicht mehr zu hören, weil sie schon nach der Predigt den Gottesdienst verlassen hatte und damit einen kleinen Skandal provozierte.⁸⁰

Der liturgische Kontext der Kompositionen

Mit Ausnahme von nur fünf Werken gehören alle geistlichen Kompositionen Sellas in den Kontext der protestantischen Liturgie.⁸¹ Die zahlreichen Psalmkompositionen waren insbesondere für die Vesper bestimmt, der auch die Vertonungen des Canticum Simeonis und

77 Das Werk ist ediert bei Eichhorn (wie Anm. 13), S. 265-304, vgl. ebd. S. 139 f.

78 Es wurde »ein Stück vom Herrn Cantore componiert über den ersten Auftrittstext Esrae 3 gesungen und gespielt«. Neben dieser doppelchörigen Motette gelangte eine Choralbearbeitung über Herr Gott dich loben wir zur Aufführung; Günther (wie Anm. 3), S. 21.

79 Nach der Predigt erklang »Nun lob mein Seel den Herrn«, eine Choralvariation per omnes versus a 20 mit Halleluja-Ritornell (ebd.)

80 »Es war noch eine schöne Musik angeordnet; wie solche nach der Predigt recht angehen sollte, und die Chor=Jungen und Cantoren eben hoch und tief ausholten zum kräftigen Intoniren, da hatte Ihre Majestät übergenuget und ging aus der Kirche, was nicht ganz unanstößig vermerkt worden ist«; Otto Beneke: *Hamburger Geschichten*. Hamburg 1854, S. 313. »Obendrein hat damals die Tochter Gustav Adolfs auf ihrem Kirchenstuhl ein stark vergoldetes, wohlriechendes Exemplar von Vergils Carmina in braunrot Leder gebunden liegen lassen«; Günther (wie Anm. 3), S. 21

81 Günther (wie Anm. 3), S. 39

des Magnificat zuzuordnen sind. In der Messe, die auch zu Selles Zeiten immer noch so genannt wurde, boten neben den Ordinariumsteilen Kyrie und Gloria der Introitus und das Graduale mit Alleluja und Sequenz Möglichkeiten zu kunstvoller musikalischer Gestaltung, wobei den Introitus in Hamburg traditionsgemäß ein deutsches Lied ersetzte, welches natürlich in der oben beschriebenen Weise alternatim ausgeführt werden konnte. Außerdem wurde die Predigt von Musik umrahmt. Selle hat für alle diese liturgischen Plätze Kompositionen hinterlassen. Besonders erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang seine Vertonungen der protestantischen Kurzform des Ordinarium Missae, also des Kyrie und Gloria. Insgesamt sieben solcher Kurzmessen sind in den *Opera omnia* zu finden,⁸² eine fünfstimmige Parodiemesse a cappella im alten Stil über seine eigene Motette »Gott, sey mir gnädig«,⁸³ zwei doppelchörige⁸⁴ und vier konzertierende Messen, davon zwei mit lateinischem und zwei mit deutschen Text. Bei den konzertierenden Messen mit deutschem Text handelt es sich jeweils um Choralkonzerte über den Tropus des »Kyrie summum Ach Vater allerheiligster Gott« und des Glorialisches »Allein Gott in der Höh sei Ehr«,⁸⁵ welches in latinisierter Form (»Summo Deo sit gloria / et pro favore grates«) auch der »Missa concertata a 9 voc.« zugrunde liegt.⁸⁶ Die zweite lateinische Messe in konzertierendem Stil verlangt eine nur kleine Besetzung (Tenor vel Cantus voce sola, Violino, Fagotto und Basso continuo).

Im Mittelpunkt des protestantischen Gottesdienstes aber steht das Bibelwort und die Predigt. Verständlicherweise richtete sich daher das Hauptaugenmerk der Komponisten immer mehr auf die Musik, die während der Liturgie im Kontext von Lesung und Predigt erklingt und sich als eine andere Form von Verkündigung inhaltlich

82 Sie sind beschrieben bei Emilie Schild: Geschichte der protestantischen Messenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert. Masch. Diss. Gießen 1934, S. 73-□

83 Ediert von Vetter (wie Anm. 24), S. 31-45

84 Eine davon ist zusammen mit der Parodiemesse veröffentlicht als: Thomas Selle. Zwei Kurzmessen zu 8 und 5 Stimmen mit Generalbaß. Hrsg. von Joachim Birke. Wolfenbüttel 1963 (Das Chorwerk 90)

85 Eine dieser Messen ist ediert von Vetter (wie Anm. 24), S. 114-131

86 Zur lateinischen Sprache im protestantischen Gottesdienst siehe Kremer (wie Anm. 68), S. 65 f.

darauf bezieht. 1594 hatte Andreas Raselius eine Sammlung von Evangelienmotetten unter dem Titel *Deutsche Sprüche aus den sonntäglichen Evangelien* im Druck herausgebracht; ihm folgten 1610 Christoph Demantius, 1612 Melchior Vulpus und 1623 Melchior Franck mit ähnlichen Werken. Selle war einer der ersten Komponisten, die sich der Evangelienvertonungen im konzertierenden Stil annahmen. Diese wurden im 17. Jahrhundert wegen der in den Texten enthaltenen wörtlichen Rede Dialoge genannte.⁸⁷ Dabei wurden die einzelnen Rollen auf verschiedene klanglich differierende Gruppen verteilt, nicht unbedingt auf Solisten, wie im späteren Oratorium üblich. Elf solcher Evangelienvertonungen »in dialogo« sind uns von Selle überliefert,⁸⁸ darunter drei in größer angelegter Form für die besonderen kirchlichen Feiertage Weihnachten, Palmsonntag und Ostern.⁸⁹

Als Beispiel sei hier die Vertonung des »Evangeliums zum Heiligen Christtag«⁹⁰ vorgestellt, die aus den 1640er Jahren stammt. Anders als 20 Jahre später Heinrich Schütz in seiner *Weihnachtshistorie* beschränkt sich Selle auf das Evangelium des 1. Weihnachtstages, welches mit der Friedensbotschaft der Engel endet, und bewegt sich damit innerhalb des liturgischen Rahmens. Er hält sich dabei noch nicht strikt an eine später übliche stimmliche Rollenverteilung. Den Text des Evangelisten ordnet er zunächst einem Sopran zu, danach einem Tenor, der von einer Violine und Posaune begleitet wird, anschließend dem Sopran und Tenor im gemeinsamen Duett, anfangs nur mit Basso continuo, später zusätzlich mit zwei Violinen und Posaune begleitet. Den letzten Vers des Evangelisten (»Und alsbald war da bei den Engeln«) läßt er schließlich vom ganzen Chor in zehnstimmiger Doppelchörigkeit vortragen. In dieser zu den Worten des Evangelisten gewählten fortschreitenden Steigerung des Klangvolumens vom Solosopran bis zur Mehrchörigkeit offenbart sich das Bestreben, die Anlage des Werkes einem gewaltigen Crescendo entsprechend zu gestalten, welches mit dem imposanten Schlußchor »Ehre sei Gott in der Höhe« ausklingt. Ein derartiges Bemühen, ein

87 Vgl. Hans-Olaf Hudemann: Die protestantischen Dialogkompositionen im 17. Jahrhundert. Diss. Kiel 1941

88 Siehe Günther (wie Anm. 3), S. 76-97

89 »Und als der Sabbath vergangen war«, ediert bei Vetter (wie Anm. 24), S. 216-226

90 »Es begab sich aber zu der Zeit«, ediert ebd., S. 190-n n

Werk mittels einer zentralen Gestaltungsidee zu formaler Geschlossenheit zu führen, ist typisch für Selles geistliche Konzerte über längere Prosatexte. Besondere Aufmerksamkeit verdient an Selles Vertonung des Weihnachtsevangeliums die musikalische Formulierung der Botschaft »Friede auf Erden« in einer von den Greueln des Krieges bestimmten Zeit. Selle hält sich hier auffällig zurück. Ganz im Gegensatz zu den übrigen Textabschnitten »Ehre sei Gott« oder »und den Menschen ein Wohlgefallen«, die von allen Chören mehrfach wiederholt und intensiviert werden, läßt er die Botschaft »Friede auf Erden« von jedem Chor jeweils nur einmal vortragen. Dazu kommt, daß der Jubel des Schlußchores an dieser Stelle plötzlich unterbrochen scheint. Die Musik stürzt quasi ab, der Sopran z.B. um eine None. Natürlich verwenden auch andere Komponisten (z.B. Händel) bei dieser Textstelle die Figur der Hypobole, um deutlich zu machen, daß der Friede als von Gott gegeben von oben herab auf die Erde kommt. Es läßt sich aber keine vergleichbare Komposition finden, in der die musikalische Formulierung der Friedensbotschaft so aus dem Rahmen des musikalischen Kontextes fällt.

Historien

Eine Sonderstellung innerhalb der Evangelienvertonungen nehmen aufgrund ihrer besonderen Tradition die Passionen ein.⁹¹ Schon im Gregorianischen Choral war die Passion gegenüber allen anderen Lesungen durch eine besondere Vortragsweise ausgezeichnet: Der erzählende Text, die vox evangelistae, die Worte Christi und der übrigen Personen, der Soliloquenten (Petrus, Pilatus, Judas usw.), und der Personengruppen, der Turbae (Jünger und weitere Gruppen), wurden jeweils in eigener Tonlage gesungen, wobei die Christusworte auf dem kleinen *f*, die des Evangelisten auf dem eingestrichenen *c* und die der Soliloquenten und Turbae auf dem eingestrichenen *f* in verteilten Rollen rezitiert wurden. Den Interpunktionsstellen des Textes entsprechen bestimmte Kadenzwendungen (Notenbeispiel 2a). Schon seit dem 15. Jahrhundert sind Passionsvertonungen bekannt, welche zunächst nur die Turbae, später z.T. auch die Soliloquenten in einfacher Mehrstimmigkeit zeigen, die

91 Vgl. Joachim Birke: Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Hamburg bis zum Tode des Kantors Thomas Selle (1663). In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 44 (1958), S. 219-232

vox evangelistae aber choraliter beibehalten. Die früheste Übernahme dieses sogenannten responsorialen Passionstyps in den Bereich der protestantischen Kirchenmusik geschah durch Johann Walter um 1530. Notenbeispiel 2b zeigt einen Ausschnitt aus seiner Matthäus-Passion. Walters Passionen waren noch im 17. Jahrhundert weit verbreitet.⁹²

Thomas Selle war nun der erste, der diesen Passionstyp dem neuen monodisch-konzertierenden Stil unter Verwendung von Instrumenten öffnete.⁹³ Er ist aber nicht nur der Wegbereiter dieses neuen Typs der konzertierenden Passion, sondern mit drei Werken, einer Matthäus-Passion von 1642 und zwei Vertonungen des Johannes-Textes von 1643, auch ihr Hauptvertreter im 17. Jahrhundert. Trotz aller bahnbrechenden Neuerungen bleibt Selle jedoch, wie es für ihn typisch ist, weiterhin der Tradition der Passionen Walters verpflichtet. In der Matthäus-Passion besteht die Aktualisierung in den Turba-Chören lediglich in der Hinzufügung eines Generalbasses. Wie das Notenbeispiel 2c zeigt, geht sie dagegen in den Sologesängen wesentlich weiter, denn Selle versieht den Passionston Walters nicht nur mit einem Generalbaß, sondern gibt ihm einen festgelegten Rhythmus, welcher der natürlichen Deklamation der deutschen Sprache weitgehend angepaßt ist oder dem Textinhalt in spezieller Weise Rechnung trägt, wie etwa durch den Einschub von zwei Dreiertakten an der Stelle »wirst du mich dreimal verleugnen«. Er läßt den Passionston also im rezitativischen Stil vortragen. Schließlich fügt er in einem letzten Schritt der Evangelistenpartie zwei Violon und der Jesuspartie zwei Violinen obligat hinzu.⁹⁴

Von besonderer gattungsgeschichtlicher Bedeutung ist Selles große Johannes-Passion von 1643,⁹⁵ in der entscheidend neue Elemente

92 Eine von Heinrich Grimm veröffentlichte Neufassung (Magdeburg 1629), die sich aber nur auf die vierstimmigen Sätze bezog, hat Selle offenbar selbst besessen und seiner Matthäuspassion von 1642 zugrunde gelegt; vgl. Neubacher (wie Anm. 2), S. 29 f.

93 Vgl. hier und im folgenden Günther Massenkeil: Oratorium und Passion. Teil 1. Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen 10/1), S. 175-179

94 Ebd., S. 178

95 Thomas Selle: Passion nach dem Evangelisten Johannes, mit Intermedien, für Solostimmen, Chor und Instrumente. Hrsg. von Rudolf Gerber. Wolfenbüttel 1933 (Das Chorwerk 26)

zur Geltung kommen sowohl musikalisch als auch auf den Text bezogen (Notenbeispiel 3). »In der musikalischen Gestaltung betrifft eine bedeutsame Neuerung die Einzelgesänge des Passionsberichts. Sie lassen in der Melodik zwar noch stellenweise den choralen Passionston anklingen, sind aber von Selle stärker im Sinne einer rezelektiven Monodie durchkomponiert. Mit dieser melodischen Lösung vom Passionston verbindet Selle einen harmonisch reicheren soloesanglichen Ausdruck des Passionsgeschehens. Hier ist der erste Schritt getan zu einer Entwicklung, die in dem späteren Passionsrezitativ Johann Sebastian Bachs gipfelt.«⁹⁶

Die textliche und formale Anlage des Werkes weist eine noch radikalere Neuerung auf. Erstmals in der Geschichte der Passionsvertonung finden wir hier die Gliederung des Textes in drei große Abschnitte, die jeweils mit einem sogenannten Intermedium schließen. Textlich, und in ihrer Dreieichrigkeit auch musikalisch, stammen diese sozusagen aus einer anderen Welt und laden den Hörer zur Reflexion über das Passionsgeschehen ein. Auch hiermit weist Selle den Weg zur oratorischen Passion, wie wir sie etwa von Johann Sebastian Bach kennen. Für das Intermedium I wählte Selle, wie ein Jahrhundert später auch Händel im Passionsteil des *Messiah*, den Jesaja-Text »Fürwahr, er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsre Schmerzen«. Intermedium II ist komponiert über das aus Psalm 22 stammende Jesus-Wort »Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?« und die bei Johannes aus dem gleichen Psalm zitierte Stelle »Sie teilten meine Kleider unter sich«, mit der auf die Schrifterfüllung durch die Soldaten unter dem Kreuz hingewiesen wird. Den Schluß (Intermedium III) bildet ein Choralkonzert über »O Lamm Gottes unschuldig«. Die Motivik der ersten Choralzeile charakterisiert auch den Beginn der beiden ersten Intermedien. In dieser motivischen Verknüpfung der drei Intermedien zeigt sich wieder Selles Bestreben nach formaler Geschlossenheit eines größeren Werkes.

Die Uraufführung der Johannespassion 1643 oder 1644 muß ein gewaltiges Aufsehen erregt haben, was man daran erkennen kann, daß

96 Massenkeil (wie Anm. 93), S. 179

sie in fast allen Hamburger Chroniken dieser Zeit als erste Passionsaufführung bezeichnet wird, bei der auch Instrumente mitwirkten.⁹⁷

Etwa zwischen 1646 und 1653 hat Selle sein gesamtes kompositorisches Œuvre an geistlicher Musik (281 Stücke) von mehreren Schreibern in 16 Stimmbüchern und drei Tabulaturbänden in systematischer Ordnung zusammenstellen lassen und eigenhändig mit Werküberschriften, Inhaltsverzeichnissen und einem Vorwort versehen, welches das Datum seines vierundsechzigsten Geburtstags (23. März 1663) trägt. Die drei Passionen, die er, wie schon erwähnt, für außerliturgische Veranstaltungen komponiert hatte, fügte er als Anhang bei, gemeinsam mit einer ebenfalls den liturgischen Rahmen sprengenden Auferstehungshistorie (»Die Auferstehung Christi nach den vier Evangelisten mit 8 und 14 Stimmen zum Basso Continuo in Concerto gesetzt von Thoma Sellio«), die bislang wissenschaftlich noch keinerlei Beachtung gefunden hat. Selle hat seine *Opera omnia* möglicherweise als Druckvorlagen für ein großangelegtes Editions-Projekt, eine Werkgesamtausgabe, konzipiert.⁹⁸ Dazu ist es, aus welchen Gründen auch immer, nicht gekommen. Er starb am 2. Juli 1663, wahrscheinlich an der Pest. Fünf Tage nach seinem Tode wurde in der Nikolaikirche zu seinen Ehren eine Trauermusik aufgeführt, zu der auch zum ersten Mal ein neues Glockenspiel erklang.⁹⁹ Sein Nachfolger, Christoph Bernhard, der mit nur einer Stimme Mehrheit vor Selles Schüler Werner Fabricius gewählt worden war, verwaltete das Hamburger Kantorat bis 1674. Neben mehreren poetischen Huldigungen, u.a. von den Lieddichtern Johann Rist und Georg Neumark, ist ein Kupferstich-Portrait von Dirk Dirksen erhalten, welches Selle als 54jährigen zeigt, und mit dem sich der Beitrag von Gisela Jaaks in diesem Heft beschäftigt.

97 Birke (wie Anm. 91), S. 228

98 Eichhorn (wie Anm. 13), S. 132 und 143

99 Krüger (wie Anm. 14), S. 15

Notenbeispiel 1

Thomas Selle: Wir wollen singen

Deliciarum Juvenilium (1634), Nr. 1,

Cantus vel Tenor vocalis, A2r

A. 2. in Concerto ad Bassum Continuum Thomæ Sellij. Cantus 1. Voce.

Ir wol len sin gen die Zeit zu bein gen ij
Ihr schön Götter nen von Muth v. Sin nen ij
Ihr lie ben Göt ste diß freu den Je ste ij

In freu den sprin gen / all hie prä
thut auch be gin nen ein new en
sey euch das be ste für ans derr

sent/ eure Kunst laßt bli cken vnd thut euch scht cken in al len
Öfning/ thut sed lich schreyen die Sun ge dec hen vns sol er
alle/ laßt traw ren sah ren in die sen Jah ren me mand sol

stü cken ij ij ij fain er cel
freu en ij ij der sät se
sparen ij ij was mag ge

lent.
Hang.
fällt.

Notenbeispiel 2a
Gregorianischer Choral: Passion nach Matthäus

Pas - si - o do - mi - ni no - stri Je su Chri - sti se - cun - dum Mat - thae - um

Notenbeispiel 2b
Johann Walter: Matthäus-Passion (um 1530)

Evangelist *Pilatus*
 8 Der Land - pfler - ger sa - ge - te: Was hat er denn Ü - bels ge - tan?

Evangelist
 8 Sie schrie - en noch mehr und spra - chen: Laß ihn kreu - zi - gen!

Notenbeispiel 2c
Thomas Selle: Matthäus-Passion (1642)

Violine I/II *Violino I/II*
Evangelist *Jesus*
 8 Je - sus sprach zu Ihm: War - lich, ich sa - ge dir In die - ser
B.c. & Violon *B.c. & Fagott*
 6

nacht eh' der Hahn kre - het, wir - stu mich drey - mahl ver - leug - nen.
 ‡ ‡ 5 6 6 6

Notenbeispiel 3

Thomas Selle: Johannes-Passion (1643)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Cornetto I, Cornetto II, Trombone, and Pilatus & Altus I. The second system includes Violino I, Violino II, Violino III, Fagotto I, Fagotto II, Cantus, Altus II, Evangelist & Tenor I, Tenor II, and Bassus. The lyrics are in German and are written below the vocal parts.

System 1:

- Cornetto I**: Musical notation.
- Cornetto II**: Musical notation.
- Trombone**: Musical notation.
- Pilatus & Altus I**: Musical notation with lyrics: "Ich fin-de kei-ne Schuld an Ihm, wollt ihr nun das ich euch der Ju-den Kö-nig loß".
- B.c. & Violono**: Musical notation.

System 2:

- Violino I**: Musical notation.
- Violino II**: Musical notation.
- Violino III**: Musical notation.
- Fagotto I**: Musical notation.
- Fagotto II**: Musical notation.
- Cantus**: Musical notation with lyrics: "Nicht die-sen son-derm Bar-ra - bam.".
- Altus II**: Musical notation with lyrics: "Nicht die-sen son-derm Bar-ra - bam.".
- Evangelist & Tenor I**: Musical notation with lyrics: "Da schri-en Sie al-le-sampt vnd spra-chen: Nicht die-sen son-derm Bar-ra - bam.".
- Tenor II**: Musical notation with lyrics: "Nicht die-sen son-derm Bar-ra - bam.".
- Bassus**: Musical notation with lyrics: "Nicht die-sen son-derm Bar-ra - bam.".

Figured bass notation is present at the bottom of the first system (6 6 6 6 6 5 6) and the second system (5 6 6 5 7 6).

»Exhibet hanc faciem«. Das Porträt Thomas Selles von 1653

Gisela Jaacks

Es ist durchaus nicht selbstverständlich, daß ein zeitgenössisches Bildnis das Aussehen des Hamburger Kantors Thomas Selle festgehalten hat. Das Porträt, das einen einzelnen Menschen als individuelle Persönlichkeit in den Mittelpunkt stellt, war in der Barockzeit noch immer nicht unumstritten;¹ der Vorwurf der selbstgefälligen Eitelkeit wurde trotz der seit der Renaissance gewandelten Mentalität noch häufig von geistlicher Seite gegen die Gattung der Porträtkunst vorgebracht, und nur der Hinweis auf die Vorbildfunktion der Dargestellten konnte diese vermeintliche »Sünde« moralisch rechtfertigen.

Der Vorbildcharakter lieferte auch die Begründung für die seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert entstehenden druckgraphischen Serien mit den Porträts bedeutender und bekannter Personen: Kaiser und Könige, Fürsten und Generäle, Geistliche und Gelehrte.² Das einzelne, druckgraphisch in meist kleiner Auflagenzahl hergestellte Bildnis hatte jedoch seinen Ursprung im Freundschaftskult, den die Gelehrten des Humanismus nach antiker Tradition pflegten und der als Ergänzung zum geistigen, meist brieflichen, Austausch die Vergegenwärtigung des räumlich entfernten Freundes im Bild verlangte.

An dieser Form des gelehrten Austausches hatten die Musiker der Zeit zunächst allerdings keinen oder nur geringen Anteil. Ihre kollegiale Verbindung bildeten die Notenhandschriften, die ausgeliehen und abgeschrieben wurden. Erst das sich in der Barockzeit allmählich durchsetzende Verständnis vom Werkcharakter einer Komposition, das die Grundlage für die nun beginnenden gedruckten Werkausgaben schuf, änderte auch das Selbstverständnis der Musiker, die

1 Zum Porträtverständnis dieser Zeit vgl. Gisela Jaacks: *Gesichter und Persönlichkeiten. Bestandskatalog der Porträtsammlung im Museum für Hamburgische Geschichte. I: Ölgemälde, Pastelle, Miniaturen, Aquarelle und Zeichnungen.* Hamburg 1992, S. 14-16

2 Dazu Erich Trunz: *Deutsche Schriftsteller des Barock und ihr Umkreis in zeitgenössischen Kupferstichen.* In: *Nobilitas literaria. Dichter, Künstler und Gelehrte des 16. und 17. Jahrhunderts in zeitgenössischen Kupferstichen.* Sammlung Erich Trunz. Heide 1990. S. 7-8



Abb.:Dirk Dircksen: Porträt von Thomas Selle. Kupferstich. Hamburg 1653

jetzt ein Interesse an der hinter der Komposition stehenden Persönlichkeit voraussetzen durften.³ Dabei konnten sie sich überdies auf die frühhumanistische Wertschätzung des Musikers berufen, die das kompositorische Schaffen als irdisches Abbild von Gottes Schöpfungstätigkeit auffaßte, wie es z.B. Nikolaus Cusanus in seinem *Idiota - Liber de mente* von 1450 aussprach: »Agit enim mens eterna quasi ut musicus, qui suum conceptum vult sensibilem facere« (Übersetzung: Denn der ewige Geist handelt gleichsam wie ein Musiker, der seine innere geistige Vorstellung sinnlich erfahrbar machen will). Durch solche Autoritäten legitimiert, durfte der komponierende Musiker sich und sein Werk selbstbewußt der Öffentlichkeit präsentieren.

Auch das uns überlieferte, mit 1653 datierte Kupferstich-Porträt von Thomas Selle ist höchstwahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Abschluß einer Werksammlung, den *Opera omnia*, entstanden,⁴ da es dem ersten Band beigegeben wurde, so daß es den Charakter des für gedruckte Werkausgaben jetzt üblichen Frontispizes trägt, wie es nach bisheriger Kenntnis hundert Jahre zuvor in den Nürnberger Drucken des *Compendium musices* und der *Musica reservata* des Flamen Adrianus Petit Coclico zum ersten Mal auftrat. Er, dem eine »gewisse Renommiersucht«⁵ nachgesagt wurde, hat das Porträt sicher selbst in Auftrag gegeben. Wie der Auftrag zu Selles Porträtstich zustande gekommen ist, läßt sich dagegen nicht so eindeutig bestimmen. Ob Selle selbst aus Anlaß der Abschriftenarbeit an den *Opera omnia* sich hat porträtieren lassen oder ob sein Umkreis, Familie, Freunde, Bekannte ihn dazu gedrängt haben, muß offen bleiben.

3 Speziell mit Musiker-Porträts beschäftigen sich Werner Braun: Arten des Komponistenporträts. In: Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966. Hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling. Kassel u.a. 1967, S. 86-94; Klaus Hortschansky: Das Musiker-Porträt im 15. und 16. Jahrhundert. In: Musiker der Renaissance und des Frühbarock. Grafische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick. Münster 1987, S. 7-23

4 So Jürgen Neubacher: Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599-1663). Rekonstruktion des ursprünglichen und Beschreibung des erhaltenen, überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aufbewahrten Bestandes. Neuhausen 1997 (*Musicological studies & documents* 52), S. 27, Anm. 52

5 Hortschansky (wie Anm. 3), S. 14

Als Künstler wurde auf jeden Fall ein Mann herangezogen, der im damaligen Hamburg als Kupferstecher einen guten Ruf genoß. Dirk Dircksen⁶ war als Sohn des aus den Niederlanden stammenden Kupferstechers Jan Diricks van Campen 1613 in Hamburg geboren. Ein Jahr nach der Geburt des kleinen Dirk siedelte der Vater mit der Familie nach Kopenhagen über, wo Dirk in der Werkstatt seines Vaters seine Ausbildung erhielt, seine ersten selbständigen Arbeiten ausführte und heiratete. In den späten 1630er Jahren kehrte Dirk Dircksen nach Hamburg zurück, wo er im Jahr der Entstehung des Selle-Porträtstichs am 11. Mai 1653 starb. Sein Sohn Jan setzte die Kupferstechertradition der Familie fort.

Der Kupferstich mit Selles Porträt zeigt ein in einen perspektivisch zu einer Art Schrein vertieften rechteckigen Rahmen eingestelltes gerahmtes Oval, das vor neutralem Hintergrund den Dargestellten als Halbfigur in leichter Schrägstellung zur Bildebene präsentiert. Er trägt das typische Ärmelwams der Mitte des 17. Jahrhunderts, dessen Knöpfe, entsprechend der Mode der Zeit, nur bis zur Mägengegend geschlossen sind. Darüber fällt ein weiter Mantel, der vorn - wie es die bildliche Umsetzung des textilen Materials in die Schraffur der graphischen Technik vermuten läßt - offenbar mit einem Seidenstoff verbrämt ist, der auch als Schulterkragen unter der getollten großen Halskrause zu sehen ist. Die rechte Hand, die ein zusammengepreßtes Tuch mit herabhängender Quaste hält, greift aus der Bildebene in den Rahmen des Ovals über. Das halblange, aus der Stirn zurückgestrichene, über Schläfen und Ohren leicht aufspringende, glatte Haar und der dichte, an Oberlippe und Kinn aber sorgfältig gestutzte, halblange Vollbart folgen der Mode, wie sie in konservativen Bürgerkreisen dieser Zeit herrschte. Der Rahmen des Ovals trägt die Inschrift: »Thomas Sellius Cervica-Saxo. Musicus. Chori Musici Hamburgensis Director et Ecclesiae Cathedr. Canonicus m. Natus Ano 1599. 23. Martii.« (Übersetzung: Thomas Selle aus Zörlbig in Sachsen. Musiker. Director Chori Musici in Hamburg und Canonicus minor des Doms. Geboren im

6 Die biographischen Angaben zu Dirk Dircksen folgen dem Artikel in: Hamburgisches Künstler-Lexikon. Hamburg 1854, S.52. Darauf fußt auch der Beitrag über Dircksen in: Ulrich Thieme und Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 9. Leipzig 1913, S. 326. Vgl. zu Dirk Dircksen auch noch Johann Martin Lappenberg: Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 5 (1866), S. 224-365, hier S. 261-262

Jahr 1599, am 23. März). In der oberen Mitte des Ovalrahmens befindet sich ein Wappen mit barock gestaltetem Beiwerk; das Wappen hat auf dem Schild ebenso wie als Helmzier ein Herz, aus dem drei regelmäßig angeordnete Blumen - wohl Rosen - sprießen. Die Helmzier ragt über den Rahmen sowohl des Ovals wie des Rechtecks hinaus in die oberhalb des Rechtecks befindliche Notenzeile, die eine einstimmige Tonfolge über den Text »Tu Sola Christe Salus« (übersetzt: Du allein, Christus, bist das Heil) zeigt und die bisher keinem der bekannten Werke Selles zugeordnet werden konnte. Unter dem Rechteckrahmen steht der Vierzeiler:

Sellius Aonidum Decus, haud postremus eorum
Musica qui tractant, exhibet hanc faciem.
Si pietas, candor, Genius, si scripta probata
Spectentur, celebrem Fama per astra vehet.

Der Inhalt der beiden Distichen lautet in freier Übersetzung: »Selle, Zierde der Musen⁷ und nicht der letzte unter denen, die sich auf dem Gebiet der Musik betätigen, zeigt uns dieses Gesicht. Wenn man seine Frömmigkeit, seine Lauterkeit und seinen Genius, wenn man seine trefflichen Kompositionen in Betracht zieht, muß Fama ihn verherrlicht zu den Gestirnen tragen.« Rechts unter den vier Versen steht klein die Signatur des Künstlers mit Herstellungsort und Datum: »D Dirksen (die beiden D in Ligatur) Hamb: fecit. 1653.«

Die kompositorische Gliederung des Porträtstichs lehnt sich völlig der in der Mitte des 17. Jahrhunderts üblichen Form druckgraphisch vervielfältigter Bildnisse an. Die das Brustbild des Dargestellten umgebende ovale Leiste bot den nötigen Platz, um Namen und Daten zum Porträtierten sowie dessen Wappen anzubringen. Eine literarische Laudatio unterhalb des Bildes war ebenso die Regel, um dem Betrachter die Verdienste des Dargestellten unmißverständlich vor Augen zu führen. Ornamentales Beiwerk - in Selles Porträt durch die Notenzeile ersetzt - veranschaulichte das berufliche und ständische Metier der jeweiligen Person. Das zu dieser Zeit wohl berühmteste und bekannteste Muster für diesen Porträtgraphiktyp, der sich als barocker Standard durchsetzen sollte, lieferte das wenige Jahre vor Selles Porträt zum ersten Mal 1648 veröffentlichte Kupferstich-Bildniswerk der Gesandten der Friedensverhandlungen

7 Der im Text benutzte Ausdruck »Aonides« ist ein Beiname der Musen als Bewohnerinnen des Berges Helikon in Aonia, des an Phokis grenzenden Teils Böotiens.

in Münster und Osnabrück nach den Gemälden Anselm van Hulle.⁸ Die architektonische Rahmung verlieh derartigen Bildnissen zusätzlich eine Monumentalität, die ihre Verwandtschaft mit der gestalterischen Struktur der Epitaphien nicht verleugnen konnte, und verwies damit auf die Absicht, dem Dargestellten durch das Bildnis - parallel wiederum zur Funktion der Epitaphien - ein fortdauerndes, »ewiges« Gedächtnis zu bewahren. Dem Brustbild haftete, ausgehend von der Tradition der antiken Büsten, ohnehin etwas Würdevolles, Statuarisches an, das sich ausgezeichnet zu diesen Intentionen fügte.

Auch Dirk Dircksen bezog zusammen mit den gängigen Würdeformeln der Rahmenarchitektur die obligatorischen verbalen Bestandteile in sein Porträt von Thomas Selle ein. Die Umschrift im Oval nennt Namen, Titel und Funktion des Hamburger Kantors und sein Geburtsdatum. Es ist übrigens die einzige bekannte Erwähnung des genauen Geburtstages Selles; alle anderen Dokumente geben lediglich - wenn überhaupt - das Jahr an. Überraschenderweise füllt die Umschrift nicht den gesamten, zur Verfügung stehenden Platz auf der Rahmenleiste aus. Zu vermuten ist, daß der Künstler den Raum frei ließ, um hier später in üblicher Geschäftsmanier der Kupferstecherwerkstätten nach erfolgtem Ableben des Musikers das entsprechende »Obiit [...]« oder »Mortuus [...]« hinzuzufügen. Dircksen starb jedoch zehn Jahre vor Selle, und eine erneute Verwendung der Kupferplatte nach Selles Tod läßt sich nicht belegen.⁹

Wer der Verfasser der metrisch etwas holprigen Distichen unter dem Porträt war, ist nicht bekannt. Derartige in Verse gesetzte Lobeshymnen, lateinisch oder deutsch, waren als Widmungsgedichte oder Beigaben von Dankschreiben zu dieser Zeit unter Gelehrten üblich, und Selle pflegte zahlreiche freundschaftliche Beziehungen gerade auch zu den Mitgliedern der barocken Sprachgesellschaften wie zu

8 Vgl. Gerd Dethlefs: Die Friedensstifter der christlichen Welt. Bildnisgalerien und Porträtköpfe auf die Gesandten der westfälischen Friedensverhandlungen. In: Heinz Duchhardt; Gerd Dethlefs; Hermann Queckenstedt: »... zu einem stets währenden Gedächtnis«. Die Friedenssäle in Münster und Osnabrück und ihre Gesandtenporträts. Hrsg. von Karl Georg Kaster und Gerd Steinwascher. Bramsche 1998, S. 101-172

9 Der in der Literatur gelegentlich genannte Porträtstich des Friedrichstädter Stechers Maßpersen ist ein nach dem Dircksen-Blatt neu angefertigter Kupferstich von 1794. Vgl. Ernst Ludwig Gerber: Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler. Bd. 4. Leipzig 1814, S. 182

Georg Neumark und vor allem Johann Rist.¹⁰ Innerhalb dieser Kreise dürfte der Verfasser der Verse zu suchen sein. Daß lateinische Zeilen ausgewählt wurden, kann allerdings als Indiz dafür gewertet werden, daß Selle seine Zugehörigkeit zu den »Litterati«, den Gelehrten, besonders betont wissen wollte. Gerade in dieser Zeit trat der Wandel in der Auffassung vom Amt des Kantors auch in Hamburg ein,¹¹ der die Kantoren zu rein praktizierenden Musikern stempeln sollte. Innerhalb der sozialen Struktur des 17. Jahrhunderts bedeutete diese Funktionsverlagerung jedoch noch einen gewichtigen Statusverlust für die Amtsinhaber, und so ist es nicht verwunderlich, daß Selle, der sich mehrfach beklagte, daß ihn seine Kollegen am Johanneum nicht als gleichberechtigtes »membrum« der Lateinschule behandelten, im Zusammenhang mit seinen *Opera omnia* sein Selbstverständnis als Gelehrter demonstrierte.

Die für das Porträt gewählte Gewandung in die Amtstracht mit dem zu dieser Zeit schon altmodischen Schulter-Radmantel mit seitlicher Zierverbrämung und aufliegendem Kragen und der nur noch in zeremonieller Kleidung auftretenden großen, steifen Halskrause unterstreicht dieses Statusbewußtsein: Hier präsentiert sich ein in Amt und Würden stehender Gelehrter der alten Schule, der noch auf den Fundamenten der klassischen *septem artes liberales* aufbauen kann.¹²

10 Georg Neumark (1621-1681), bekannt als Dichter und Komponist des Liedes »Wer nur den lieben Gott läßt walten«, war Mitglied der »Fruchtbringenden Gesellschaft« und mit Selle bekannt, wie die Eintragung ausweist bei Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon*. Leipzig 1732, S. 563. Johann Rist (1607-1667), Pastor und Dichter in Wedel und Begründer des »Elbschwanenordens«, berichtet in seinen Werken vielfach über seine Freundschaft mit Selle, vgl. vor allem Johann Rist: *Das AllerEdelste Leben der gantzen Welt, Vermittelst eines anmuhtigen und erbaulichen Gespräches, Welches ist diser Ahrt Die Ander, und zwahr Eine Hornungs=Unterredung*. Hamburg 1663, S. 140

11 Dazu Joachim Kremer: *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*. Kassel u.a. 1995 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43), passim

12 Zu dieser Kleidung und dem darin zum Ausdruck gebrachten Traditionsverständnis Selles vermerkt die handschriftliche Hamburg-Chronik des Juristen Otto Sperling junior (1634-1715), Sohn des gleichnamigen Hamburger Arztes: »Den 1. Julii [1663] starb Thomas Sellius Cantor hieselbst viele Jahr und wardt begraben dingstageß den 7. Julii [...] Er gieng alle zeit mit dem Wolckenkragen und ziemlichen langen Mantel biß an sein Ende, welches anzeiget daß wie Er 1638 [recte: 1641] angenommen, die Wolckenkragen noch bey solchen Leuten im gebrauch gestanden, und deßwegen dieselbe nicht ablegen wollen, weil Er alt dabey geworden« (Otto Sperling: *Chronicon Hamburgense*. Manuskript. Sechs Bände und zehn Nachtragsbände, sogenannte »Additiones«. Königliche Bibliothek Kopenhagen, Signatur: Gl. kgl. Sml. 2301 u. 2302, hier: Additio 7, S. 3, zitiert nach einem Mikrofilm der Handschrift im Staatsarchiv Hamburg, Fotoarchiv, K 2620-2635). Hinweis von Jürgen Neubacher

Unklar ist dabei allerdings die Funktion des Tuches, das Selles rechte Hand, in die Ebene des ovalen Rahmens hineingreifend, zusammendrückt. Die Einbeziehung der Hände in den geschilderten, für das 17. Jahrhundert charakteristischen Porträttyp, war für die Maler und Stecher ein künstlerisches Problem. Ihre Vorbilder, die antiken Büsten, hatten auf die Darstellung der Hände verzichtet. Die Umsetzung der Büsten-Halbfiguren in die zweidimensionalen Medien der Tafelmalerei oder der Graphik barg bei aller beabsichtigter Monumentalität die Gefahr der Steifheit und Leblosigkeit in sich, die durch die Integration der Hände in den Bildausschnitt gemildert werden konnte. Doch hier ergab sich eine neue Schwierigkeit. Die Hände mußten beschäftigt werden, sie mußten eine im Bildzusammenhang logische Haltung zeigen, um nicht ihrerseits wieder steif zu wirken. Schon durch das Ausgreifen der Hand aus einer Bildebene in die andere - einem vor allem in den niederländischen und norddeutschen Porträts des 17. Jahrhunderts beliebten Kompositionsprinzip - lockerte Dircksen gleichsam die Begrenzung durch das Oval, der Rahmen wurde »gesprengt«.

Aber auch diese »übergreifende« Hand brauchte eine Beschäftigung, und Dircksen entschied sich für ein offenbar völlig neutrales Attribut, das Tuch. Das Tuch eignete sich allerdings sehr gut für die aus künstlerischer Sicht vorteilhafte Greifhaltung der Hand, hatte aber, wie die im 17. Jahrhundert für Männerporträts bevorzugten Handschuhe, kaum eine tiefere sinnbildliche Bedeutung mehr. Das Taschentuch, das »fazzoletto« der Italiener, war, wie der Handschuh, noch im 16. Jahrhundert Indiz für den Oberschichtlichen Status des Dargestellten gewesen, im 17. Jahrhundert jedoch zum Allgemeinut - zumindest in der Porträtmalerei - geworden.¹³ Bei Männern wurde das Tuch in dieser Epoche symbolisch nur noch benutzt, wenn der Dargestellte als Trauernder, speziell als Witwer, porträtiert wurde, doch gibt es für einen solchen Zusammenhang in Selles Biographie aus der fraglichen Zeit keinerlei Anhaltspunkte.

Eine weitere symbolische Funktion des Tuches weist zurück in die Antike, als die »mappa« das konsularische Amtszeichen zur Eröff-

13 Zu derartigen Attributen allgemein vgl. Lorne Campbell: *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven and London 1990, S. 128-137; speziell zum »fazzoletto« vgl. auch noch die Ausführungen in: *Il costume e l'immagine pittorica ne Seicento umbro*. Edited by Fabio Bettoni and Vittorio Casale. Firenze 1984, S. 59-61

nung der Spiele war und dann zum Amtsattribut der Imperatoren erhoben wurde.¹⁴ Die Andeutung einer Funktion als »magister ludi« im Zusammenhang mit einem »Chori Musici Hamburgensis Director« wäre nun zwar für das Denken des 17. Jahrhunderts nicht von vornherein abwegig, dürfte aber doch für Thomas Selle kaum zutreffend sein. Es bleibt also nur die Erklärung des Tuches als eines bloßen künstlerischen Behelfsmittels, das immerhin durch viele Meisterwerke der italienischen Porträtkunst der Renaissance, wie z.B. das berühmte Bildnis des Papstes Julius II., 1511 von Raffael gemalt,¹⁵ gleichsam geadelt war.

Auch bei dem im Scheitel des Ovals angebrachten Wappen muß es bei Vermutungen bleiben. Frühere Beschreibungen des Blattes beschränken sich lediglich auf die schlichte Behauptung, es sei Selles Wappen.¹⁶ Ob Selles Familie überhaupt ein Wappen geführt hat, ist jedoch unbekannt. Tatsächlich folgt die Darstellung den im 17. Jahrhundert geltenden heraldischen Gesetzen für bürgerliche Wappen: Der Wappenmantel ist zu einer barocken Blattwerk-Draperie geworden, und der Helm ist geschlossen. Die Helmzier wiederholt das Schildzeichen, das sich aber nicht - wie sonst bei bürgerlichen Wappen üblich - aus Familiennamen, Beruf oder Herkunftsort ableiten läßt. Wahrscheinlich ist hier also ein Phantasiewappen entwickelt, das Bildmetaphern der Emblematik aufgreift. Das Herz entspricht demgemäß nach neuplatonischer Ideenlehre dem Gefäß der Seele, aus dem die der Seele »eingepflanzten« Tugenden herauswachsen.¹⁷ Die drei Rosen des Wappens auf dem Selle-Porträt wären folglich

14 Vgl. Andreas Alföldi: Die monarchistische Repräsentation im römischen Kaiserreich. 3. Aufl. Darmstadt 1980, S. 152-154 und S. 175

15 Jetzt in der Londoner National Gallery. Zur Deutung des Tuches s. Donat de Chapeaurouge: Raffael - Sixtinische Madonna. Begegnung von Cäsaren-Papst und Künstler-König. Frankfurt a. M. 1993. S. 25

16 So bei Joseph Ludwig de Bouck: Zwei Notizen über Thomas Sellius. In: Mitteilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 1 (1878), S. 100-101

17 Vgl. die reichhaltige emblematische Literatur in Renaissance und Barock. Speziell dazu auch Paolo Giovio: Dialogo dell' imprese militari et amorose. Erstausgabe Lyon 1559, in der späteren Ausgabe von 1574 im Appendix von Lodovico Domenichi, S. 217

als Sinnbilder für seine drei in den Distichen genannten, rühmenswürdigen Eigenschaften, »pietas«, »candor«, »genius«, zu deuten. Da diese drei Rosen in der Helmzierwiederholung auch in die Notenzeile hineinragen, die mit dem Text »Tu Sola Christe Salus« als Sinnspruch des Dargestellten verstanden werden kann, verbindet sich das Beiwerk des Porträts zu einer Art Bekenntnis des selbstbewußten, gelehrten und lutherischen, frommen Musikers Thomas Selle.

Musik zu Zeiten des Dreißigjährigen Krieges: Thomas Selles Schaffen in Wesselburen

Barbara Wiermann

Die deutsche Musikgeschichte der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist nachhaltig durch den Dreißigjährigen Krieg und seine Folgen geprägt. Die politischen Unruhen, die zwischen 1618 und 1648 immer wieder in unterschiedlichen Teilen Deutschlands auffloderten, schränkten das Musikleben und insbesondere das Publikationswesen drastisch ein. In den Vorworten zahlreicher Musikdrucke verweisen Komponisten auf die schweren Zeiten. Wenn Heinrich Schütz in dem zweiten Teil seiner *Kleinen geistlichen Concerte* von 1639 von den "unter den Waffen gleichsam erstickten und in den Koth getretenen Künsten" spricht, beschreibt er wohl vornehmlich die Verhältnisse in Mitteldeutschland. Die Schwierigkeiten im Nordwesten des Reiches setzten früher ein und beruhigten sich bald wieder; im Ostseeraum hingegen klagte Johann Vierdanck noch in den 1640er Jahren über "die liebe Musica (welche sonsten anjetzo unter dem betrübten KriegsWesen fast gantz überschwemmet werden wil)."¹

Trotz aller lokalen und zeitlichen Differenzierungen, die bei der Betrachtung der Konsequenzen des großen Krieges notwendig sind, kann Michael Praetorius, der im Jahr 1621 verstarb, wohl als der letzte deutsche Komponist der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelten, der unbeeinträchtigt von kriegsbedingten Einschränkungen wirken konnte. Das von ihm hinterlassene Œuvre, das alle Gattungen und Besetzungen der Zeit umfaßt, hätte wenige Jahre später in kaum einem Teil Deutschlands komponiert, geschweige denn publiziert werden können. In zeitlicher Umgebung zu Praetorius' letzten großen Werksammlungen *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* (1619), *Polyhymnia exercitatrix seu tyrocinium* (1619/20) und *Puericinium* (1621) erschienen noch Heinrich Schütz' *Psalmen Davids* (1619) und Samuel Scheidts *Pars prima Concertuum sacrorum* (1622); danach blieben in Deutschland Veröffentlichungen großbesetzter Werke aus. Es spricht einiges dafür, diese Entwicklung in erster Linie mit den politischen Erschütterungen in Verbindung zu

1 Widmungsvorrede zu Johann Vierdanck: *Erster Theil geistlicher Concerten*. Greifswald 1641

bringen. Die Herstellung der Drucke war zu teuer und mit einem größeren Käuferkreis konnte kaum mehr gerechnet werden. In Musikpublikationen der folgenden Jahre finden wir fast ausschließlich geringstimmige Werke. Das aus Italien stammende kleine geistliche Konzert, das in Deutschland zunächst nur mit einigem Zögern aufgenommen worden war, konnte sich nun endgültig durchsetzen. Eine zunehmende Begeisterung der Komponisten für die Ausdrucksmöglichkeiten dieses Besetzungstyps sind für diesen Aufschwung genauso verantwortlich zu machen, wie die Bedingungen der Zeit, die größere Projekte von vornherein vereitelten. Zu erwägen wäre, inwieweit auch die nur sehr langsame Verbreitung des begleiteten Konzerts mit dem Krieg und seinen Folgen in Verbindung zu bringen ist.² Kompositionen dieser Gattung lassen sich in Deutschland in den 1620er Jahren nur sehr verstreut belegen. Verwiesen sei auf einzelne Sätze in Nürnberger Drucken.³ Ein höherer Anteil begleiteter Konzerte findet sich ansonsten in der Sammlung *Opus novum* (1623/24) von Daniel Selich, der 1621 als Kapellmeister am Wolfenbütteler Hof die Nachfolge von Michael Praetorius angetreten hatte, in den *Opella nova II* (1626) des Leipziger Thomaskantors Johann Hermann Schein, sowie in dem Druck *Hagio Deca Melydrion* (1627) von Thomas Selle. Zusammenhänge zwischen der langsamen Verbreitung des begleiteten Konzerts und den Folgen des Dreißigjährigen Krieges sind allerdings mit einiger Vorsicht zu betrachten. Es gilt zu bedenken, daß dieser Besetzungstyp, obwohl er bereits 1602 in den *Concerti ecclesiastici* von Lodovico Viadana auftritt, auch in Italien nur zögerlich angenommen wurde, ohne daß hierfür gesellschaftliche Gründe verantwortlich gemacht werden könnten.

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht Thomas Selles Schaffen der 1620er und 1630er Jahre. Anhand der Sammlungen

2 Der Terminus begleitetes Konzert steht im vorliegenden Text für ein geringstimmiges Werk mit vokal-instrumental gemischter Besetzung. Vgl. Werner Braun: Die Musik des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden 1981 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4), S. 209

3 Es handelt sich um Sammlungen von Johann Staden (*Harmoniae sacrae*, 1616; *Harmoiniarum sacrarum continuatio*, 1621; *Kirchen-Music I*, 1625, und *Kirchen-Music II*, 1626), Valentin Dretzel (*Sertulum musicale*, 1620) und Isaac Posch (*Harmonia concertans*, 1623). Vorliegende Untersuchungen berücksichtigen in erster Linie die weitgehend eigenständigen Entwicklungen in den protestantischen Teilen Deutschlands.

Hagio Deca Melydrion (1627) und *Monomachia harmonico-latina* (1630) soll untersucht werden, inwiefern Selles Werk durch den Krieg geprägt wurde und inwiefern sich seine Kompositionen kontinuierlich an die deutsche und europäische Musikentwicklung der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts anschließen.

Thomas Selle ging nach seiner Studienzeit in Leipzig im Jahr 1624 nach Heide/Dithmarschen, wo er als Lehrer tätig wurde. Über das kulturelle Leben der Region ist nur wenig bekannt.⁴ Mit Sicherheit waren die Möglichkeiten im Vergleich zu dem, was Selle aus der sächsischen Universitätsstadt kannte, sehr begrenzt. Auch konnte sich das dortige Musikleben wohl kaum mit dem musikalischen Aktivitäten kleinerer mitteldeutscher Kirchspiele messen.⁵ 1625, in dem Jahr als Selle das Amt des Rektors in Wesselburen übernahm, brach der dänisch-niedersächsische Krieg aus.⁶ Dithmarschen blieb zwar von größeren kämpferischen Auseinandersetzungen verschont, doch litt die Bevölkerung unter Einquartierungen, Teuerungen und Plünderungen, die auch nach dem Lübecker Friedensschluß vom 12. Mai 1629 noch weiter andauerten. Schließlich brach in Teilen der Region im Sommer und Herbst des Friedensjahres die Pest aus, die zahlreiche Opfer forderte.

Trotz der gesellschaftlichen Erschütterungen hatte Thomas Selle in Wesselburen eine sehr produktive Zeit. Immerhin gab er in den Jahren zwischen 1625 und 1634 sechs Musiksammlungen in den Druck, von denen fünf geistliche Konzerte in unterschiedlichen Besetzungen enthalten. Allein der geringe Umfang der Publikationen - sie vereinen normalerweise zehn und einmal fünfzehn Werke -

4 Bis zum Zweiten Weltkrieg wurden einzelne Musikdrucke des 16. und frühen 17. Jahrhunderts aus der Stadtkirche Heide, die einen Einblick in das zu Selles Zeiten dort gepflegte Repertoire hätten geben können, in der Universitätsbibliothek Kiel aufbewahrt, wo sie 1942 verbrannten. Vgl. Klaus Hortschanky: Katalog der Kieler Musiksammlungen. Die Notendrucke, Handschriften, Libretti und Bücher über die Musik aus der Zeit bis 1830. Kassel 1963 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 14), S. 2. Ein Verzeichnis des Bestandes konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

5 Verwiesen sei hier nur auf das Musikleben in Selles Heimatstadt Zörbig/Sachsen, das von Werner Braun eingehend gewürdigt wurde. Vgl. Werner Braun: Zur Musikgeschichte der Stadt Zörbig im 17. Jahrhundert. In: Archiv für Musikwissenschaft 13 (1956), S. 271-284

6 Für Schilderungen des Krieges vgl. Anton Vieth: Beschreibung und Geschichte des Landes Dithmarschen, oder Geographische, Politische und Historische Nachricht vom bemeldten Lande [...]. Hamburg 1733

zeugt von einem gewissen finanziellen Risiko, das Selle mit ihrer Drucklegung einging.⁷ In der Sammlung *Hagio Deca Melydrion* veröffentlichte Thomas Selle im Jahr 1627 zehn geistliche Konzerte für eine bis vier Vokalstimmen und Generalbaß. In drei zusätzlichen Stimmbüchern, die er mit "pro Capella fidicina" bezeichnet, stellt er für die ersten sechs Konzerte nicht-obligate Instrumentalstimmen bereit. Der ad-libitum-Charakter der Instrumente spiegelt sich in der schlichten Aufmachung ihrer Stimmbücher, die kaum dekorative Elemente aufweisen und anstelle eines Titelblatts nur einen Kopftitel tragen. Auffällig ist, daß sowohl in den Vokalstimmen als auch im Capella-fidicina-Stimmensatz ausführliche Anweisungen für die Ausführung der Konzerte vorliegen. Während zu Ende der *Prima Vox* des Vokalstimmensatzes im Detail die Aufführungsmöglichkeiten der Werke unter Auslassung der Capella fidicina beschrieben werden - wobei die Option einer Besetzungserweiterung überhaupt nicht erwähnt wird - finden sich in einem ausführlichen Vorwort zur *Vox Tertia pro Capella fidicina* detaillierte Hinweise zur Verwendung von Instrumenten in den Konzerten. Vor diesem Hintergrund wäre zu überlegen, ob für den damaligen Käufer die Möglichkeit bestanden hat, den Vokalstimmensatz mit Generalbaß getrennt von den Instrumentalstimmen zu erwerben; andernfalls hätten die Anweisungen auch in einer Stimme gebündelt werden können. Musiker, die kein Interesse an instrumentaler Begleitung hatten oder nicht über die notwendigen Kräfte verfügten, konnten so auf die Capella-fidicina-Stimmen verzichten.⁸

Die Ergänzung geringstimmiger Werke durch nicht-obligate Instrumente war in den 1620er Jahren im Prinzip nichts Neues mehr. Die Idee einer derartigen Besetzungserweiterung geht zurück auf Michael Praetorius. Seinen eigenen Aussagen zufolge versuchte er auf

7 Im Vergleich dazu umfassen zum Beispiel Johann Hermann Scheins Sammlungen *Opella nova* I und II (1618 und 1626) oder verschiedene Drucke mit geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz (1629-1650) jeweils zwanzig bis dreißig Sätze. Dies spricht nicht nur für das größere Renommé, über das diese beiden Komponisten verfügten, sondern läßt sich darüber hinaus damit erklären, daß sie an weniger isolierten Orten arbeiteten. Auch die Drucke des Nürnberger Organisten Johann Staden enthielten meist um die dreißig Werke. Der Kapellmeister des Coburger Hofs Melchior Franck stellte 1636 in seiner Sammlung *Paradisus musicus* sogar über 60 Sätze zusammen.

8 Die Sammlung *Hagio Deca Melydrion* konnte in zeitgenössischen Inventaren nicht nachgewiesen werden, so daß eine Absicherung der These auf diese Weise nicht möglich ist. Auch sind zu wenige Druckexemplare erhalten geblieben, um die Überlegungen anhand der heutigen Quellsituation belegen zu können.

diese Weise den Musikern und Musikliebhabern im protestantischen Deutschland, die musikalische Qualität häufig mit Klangfülle und kontrapunktischem Reichtum gleichsetzten, die neue ungewohnte Gattung des kleinen Konzerts näherzubringen. So erläutert Praetorius den Begriff *Capella fidicina* in seinem Lehrwerk *Syntagma musicum*, Band III (1619), wie folgt:⁹ "Diese Capellam habe ich nach meiner Wenigkeit / nicht unnötig zu seyn / sonderlich observiret; Dieweil etlichen unter uns Teutschen / so der jetzigen neuen Italiänischen Invention, do man bißweilen nur eine ConcertatStimme allein / zu zeiten zwo oder drey in eine Orgel oder Regal singen lest / noch ungewohnet / diese Art nicht so gar wolgefället / in Meynung der Gesang gehe gar zu bloß / und habe bey denen / so die Music nicht verstehen / kein sonderlich ansehen oder gratiam. Darumb ich dann uff dieses Mittel bedacht seyn müssen / daß man einen Chorum oder Capellam mit 4. Stimmen darzu setzte / welcher entweder mit Posaunen oder Geigen allzeit zu gleich mit einstimmen könnte. Und dieweil nun solche Harmonia, wenn sie dergestalt in der Kirchen angeordnet / die Ohren etwas mehr füllet / habe ich alsbald applausum popularem dadurch erlanget." In ähnlicher Weise begründet Selle die Bereitstellung der Instrumentalstimmen mit knappen Worten im Vorwort zur *Tertia Vox pro Capella fidicina* der Sammlung *Hagio Deca Melydrion*: "wann mir aber wolbewust / das etliche der unsrigen der wenigen Stimmen halber (da es doch viele Stimmen zu wege zu bringen / ihnen dieser örter mehr als allzu sawr wird) solches für sehr bloß und fast schlecht gesetzt halten werden / Immassen ihnen der GeneralBass, welchen sie entweder nicht verstehen / oder ja nicht recht drauß schlagen können / nur ein Lumpenwerck / habe ich zu den fördersten 6. Concertlein bald 3. bald 2. Stimmen / und darnach zu den folgenden dreyen noch einen Baß gesetzt pro Capella Fidicina". Die Instrumentalstimmen scheinen diesen Erläuterungen zufolge eine nachträgliche Ergänzung zu eigentlich rein vokal konzipierten Werken zu sein, was ihren *ad-libitum*-Charakter ausreichend erklären würde. Anhand des Konzerts "Confitebor tibi Domine" soll jedoch gezeigt werden, daß die *Capella fidicina* nicht nur eine *ad-libitum*-Harmonisierung im Sinne von Praetorius darstellt, sondern zur primären Konzeption des Satzes

9 Michael Praetorius: *Syntagma Musicum Tomus Tertius*. Wolfenbüttel 1619. Reprint Kassel u.a. 1958, S. 136 (= S. 116)

hinzugehört. Damit bilden die Werke des Drucks *Hagio Deca Melydrion* eine eigenständige Form des begleiteten Konzerts, wobei die ad-libitum-Anweisung für die Instrumente als Zugeständnis an die eingeschränkten Möglichkeiten in Dithmarschen und Norddeutschland gewertet werden kann.

Das Werk "Confitebor tibi Domine" ist mit einer Tenorstimme und Basso continuo besetzt; hinzu tritt eine Baßstimme, die zwar textiert ist, aber Selles Angaben zufolge auch instrumental ausgeführt werden kann. Als Capella fidicina nutzt der Komponist zwei Instrumente in Alt- und Tenorlage.¹⁰ Das Konzert ist relativ traditionell gehalten und wurzelt noch in der Motettentradition; das heißt, daß jedem Textabschnitt eine bestimmte Motivik zugeordnet ist. Betrachten wir die Strukturen und Zusammenhänge des ersten Abschnitts genauer: Der erste Abschnitt (Takt 1-33, vgl. Notenbeispiel 1) ist durch das in den Takten 1-8 im Tenor vorgestellte Thema geprägt, das abwechselnd auf unterschiedlichen harmonischen Stufen in den beiden Vokalstimmen durchgeführt wird. Aus dem Zusammenspiel der obligaten Stimmen ergibt sich ein klarer Aufbau mit eindeutiger Steigerung. Die Capella fidicina unterstützt die Vorgänge, indem sie die harmonischen Säulen des Abschnitts - Anfang und Rückkehr in die Grundtonart *a* (Takt 19) - durch homophone Satzstruktur kennzeichnet und sich ansonsten unter Verwendung eines aus dem Thema gewonnenen Gegenmotivs (Takt 5-6) kontrapunktisch am Satz beteiligt. Dieses Motiv findet sich in den Instrumentalstimmen zuerst parallel zur zweiten Themendurchführung im Baß (Takt 7-13, Notenbeispiel 1); bei der vierten Themendurchführungen in Takt 21/22 erscheint es in Originalgestalt und Diminution; im Schlußabschnitt erklingt es parallel zur Engführung der Themen in Tenor und Baß zweimal hintereinander in der oberen Instrumentalstimme. In anderer Funktion finden wir die Capella-fidicina-Stimmen im zweiten Abschnitt "in toto corde meo" (Takt 33-51). Der Vokalsatz besteht strenggenommen aus einem eineinhalbtaktigen Motiv, das in Baß und Tenor verschoben durchgehend auf verschiedenen Stufen wiederholt wird. Die kreisende Bewegung wird von den Capella-fidicina-Stimmen durch Terzparallelen zum Tenor hervorgehoben (Takt 34-36, Notenbeispiel 2).

10 Eine vollständige Spartierung des Werkes liegt vor als Anhang zu Holger Eichhorn: Thomas Selles "Opera Omnia" im Spiegel ihrer Druckvorlagen. In: Jahrbuch Alte Musik 2 (1993), S. 218-226

Gerade im ersten Abschnitt zeigt sich deutlich, wie die Capella fidicina einen eigenständigen Beitrag zum musikalischen Satz leistet, der über eine ad-libitum-Begleitung hinausgeht. Auch im zweiten Abschnitt wird durch die zwischen den beiden Instrumentalstimmen wechselnd auftretenden Terzen zur Tenorstimme ein eigenes musikalisches Element eingebracht. Ein Blick auf den Basso continuo bestätigt, daß das musikalische Geschehen in den Capella-fidicina-Stimmen nicht zweitrangig ist. Selle hielt die motivischen Vorgänge der Instrumente zu weiten Teilen in den Generalbaßziffern fest. Verwiesen sei hier auf die Bezifferung in Notenbeispiel 1, Takt 9 und Takt 10 und Notenbeispiel 2, Takt 34-37. Offensichtlich hat Selle den Satz ursprünglich mit Instrumentalstimmen konzipiert und die motivischen Vorgänge anschließend im Generalbaß reduziert.¹¹ Die Ergebnisse der analytischen Überlegungen werden zuletzt durch die von Selle angegebenen Besetzungsvarianten bestätigt. In der "Nota" zu Beginn der *Tertia Vox pro Capella fidicina* heißt es, daß "Confitebor tibi Domini" wie folgt musiziert werden könne:

1. "A voce pari mit 3. Posaunen oder Tenorgeigen und einer Baß Violon oder Trombone. Bassus voce solà."
2. "Oder in octavâ superiore mit 3. Cornett: oder Violinen u. einer Chorist-Fagott. Bassus Voce solà."
3. "Altus & Tenor Instrumentalis in 8. superiore Violinich: vel Cornettis; Bassus Cont. Violone Bassus vel voce vel Trombone; Tenor vocalis Voce solà."
4. "Altus Viol de braccio; Tenor Instrumentalis in 8. sup. Violino; Tenor Vocalis in 8. superiore Voce; Bassus Cont. Violone &c."

In den beiden ersten Optionen wird die ursprüngliche Tenor-Vokalstimme instrumental ausgeführt. Ein gleichberechtigtes dreistimmiges Instrumentalensemble ergänzt den vokalen Baß (Option 1: drei Posaunen oder Tenorgeigen; Option 2: drei Violinen oder Cornetten). Diese Besetzungsvarianten zeigen deutlich, daß Selle das Werk als Einheit anlegte und nicht in den Kategorien führende Vokalstimme und untergeordnete Instrumentalstimme dachte. Die große Fle-

11 Ein polyphoner Generalbaßsatz war zu Beginn des 17. Jahrhunderts relativ weit verbreitet. Vgl. Gregory S. Johnston: Polyphonic keyboard accompaniment in the early Baroque: an alternative to basso continuo. In: *Early Music* 26 (1998), S. 51-64

xibilität in der Instrumentierung erweckt darüber hinaus den Anschein, daß der Komponist den unterschiedlichen Möglichkeiten einzelner Schulen und Kirchen in Norddeutschland entgegenzukommen versuchte. Vor diesem Hintergrund läßt sich selbst die für alle Konzerte gegebene Option, einzelne Capella-fidicina-Stimmen wegzulassen, verstehen.

In der eben beschriebenen Konzeption unterscheidet sich Selles Capella fidicina grundlegend von dem entsprechenden Begleitensemble bei Michael Praetorius. Anders als bei Selle stellt die Capella fidicina in dem Werk des Wolfenbütteler Kapellmeisters einen geschlossenen vierstimmigen Chor dar (meist in Standardschlüsselung C1, C3, C4, F4), der wie auch der Generalbaß die wesentlichen harmonischen Vorgänge nachzeichnet. Ein kurzer Blick auf den ersten Vers des Chorkonzerts "Wenn wir in höchsten Nöten" für zwei Cantus, zwei Tenores und Basso continuo aus der Sammlung *Polyhymnia caduceatrix* von 1619 soll dies verdeutlichen (Notenbeispiel 3). Der Verlauf des ersten Verses ist durch die Vokalstimme und den Baß vorgegeben, die der Oberstimme und dem Baß der Capella fidicina entsprechen. Zwischen den beiden Außenstimmen leisten die Mittelstimmen eine harmonische Ausfüllung ohne eine motivische Beteiligung. Die Bewegungen in den Mittelstimmen haben keine strukturelle Funktion. Es handelt sich allein um Durchgänge und Wechselnoten, die in der Bezifferung des Basso continuo keinen Niederschlag finden. Aufgrund ihrer rein vertikalen Ausrichtung verzichtet Praetorius bei den Capella-fidicina-Stimmen auf eigenständige Phrasenbildung. Für die Besetzung des Ensembles bevorzugt der Komponist Mitglieder einer Instrumentenfamilie, besonders aber Streicher "denn der Sonus und Harmonia der Violen und Geigen continuiert sich immer nach einander mit sonderbahrer Liebligkeit / ohne einige respiration, deren man uff Posaunen und andern blasenden Instrumenten nicht entrathen kan."¹² Das einheitlich besetzte Begleitensemble wird somit anders als bei Selle klar von der führenden Vokalstimme abgegrenzt.

Im Vergleich zu der Bedeutung, die Praetorius der Idee der Capella fidicina in seinem theoretischen Werk zumaß, sind in seinem kompositorischem Schaffen nur relativ wenige Beispiele dieser Praxis

12 Praetorius: Syntagma Musicum (wie Anm. 9), S. 136 (= 116)

erhalten geblieben. Allgemein lassen sich nur mühsam Belege für Praetorius' Aussage finden, daß seine Anregung, klein besetzte Konzerte nachträglich durch Instrumentalstimmen zu erweitern, von zahlreichen seiner Zeitgenossen aufgenommen wurde. Die Überlieferungssituation verwundert nicht unbedingt, wenn man bedenkt, daß es sich bei diesen Stimmen um spontane Bearbeitungen handelte, die keinen künstlerischen Wert beanspruchten. Selle hingegen veröffentlichte die Capella-fidicina-Stimmen zu seiner Sammlung *Hagio Deca Melydrion*, da sie in der beschriebenen Eigenständigkeit über das hinausgehen, was von einzelnen Kantoren ad hoc aufgesetzt werden konnte.¹³

Anhand der Sammlungen *Monomachia harmonico-latina I* und *II*, deren Publikation Thomas Selle im Jahr 1630, also kurz nach Beendigung des niedersächsischen Krieges, wagte, läßt sich noch deutlicher demonstrieren, wie der Komponist gezwungen war, seine musikalischen Ideen für eine Publikation zu reduzieren.¹⁴ Die Drucke vereinen jeweils zehn Konzerte zu den hohen kirchlichen Festtagen. Nach Angabe des Titelblatts sind die Werke für ein oder zwei "Concertato"-Stimmen und fünf bis sechs Ritornellstimmen gesetzt. Sie weisen jedoch ein wesentlich weiteres Spektrum an Besetzungsmöglichkeiten auf, das Selle im Vorwort der Sammlungen beschreibt. Als ersten und für seine Zeit wohl wichtigsten Punkt hält Selle in den Anweisungen der *Monomachia harmonico-latina I* fest, daß in allen Konzerten die Anzahl der Mitwirkenden durch den Verzicht auf die Ritornellstimmen drastisch reduziert werden könne. Entsprechende Abschnitte wären dann allein von der Orgel zu spie-

13 Der Vollständigkeit halber ist anzuführen, daß das Konzert "Confitebor tibi Domine" in den von Selle hinterlassenen handschriftlichen Opera omnia ohne Capella fidicina aufgenommen wurde. Gleichzeitig wurde das Werk an einigen Stellen gekürzt. Im Verständnis des Komponisten handelte es sich offensichtlich um eine grundlegende Umarbeitung des Satzes, bei der auch die motivischen Elemente im Generalbaß gestrichen wurden.

14 Die Sammlung *Monomachia harmonico-latina II* liegt heute nur in handschriftlicher Form vor (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 491, 2), wobei davon auszugehen ist, daß Selle, möglicherweise aus finanziellen Gründen, sie überhaupt nicht in den Druck gab (vgl. Theodor Voß: Kirchenmusik in Dithmarschen vor 300 Jahren. In: Dithmarschen. Blätter für Heimatpflege und Heimatkultur 4 [1928], S. 57-66, hier, S. 58 f.). Die Vorrede der *Monomachia harmonico-latina II*, die in den heute zugänglichen Stimmbüchern nicht enthalten ist von Voß jedoch in Auszügen wiedergegeben wird, ist datiert "Dominica Trinitatis 1630". Offensichtlich sind somit beide Teile der *Monomachia* im selben Zeitraum entstanden.

len. Ein genauer Blick in die Sammlung zeigt jedoch umgekehrt, wie für eine adäquate Darstellung einzelner Konzerte eigentlich mehr Stimmen als angegeben erforderlich sind.

Die verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten und ihr Zusammenhang mit der musikalischen Struktur sollen im folgenden exemplarisch für ein Stück nachvollzogen werden. Das Konzert "Surrexit Christus" wird im Inhaltsverzeichnis des Basso continuo der Sammlung *Monomachia harmonico-latina I* mit der Besetzungsangabe "Cantus & Tenor vel 2. Tenores in Concerto. Ritornello à 5." geführt. Eine angemessene Wiedergabe des Satzes ist allerdings weder mit der Besetzung Cantus/Tenor noch durch die Verwendung von zwei Tenorstimmen zu erzielen. Als dritte Vokalstimme ist auf jeden Fall ein Bassist notwendig, da die Basso-continuo-Stimme in Teilen textiert ist und von daher, laut Vorwort, in diesen Abschnitten zusätzlich vokal ausgeführt werden soll. Eine optimale Darstellung des Werkes ist allerdings erst durch vier Vokalistinnen mit den Stimm-lagen Cantus, zweimal Tenor und Baß möglich. Wie anhand der Tabelle nachvollziehbar, ist das Werk klar gegliedert. Auf textlich wechselnde Perioden folgen Alleluia-Ritornelle und Abschnitte mit dem Text "Dic nobis Maria". Erst durch die Verwendung von vier Vokalistinnen kann diese Gliederung ihre Entsprechung in der Besetzung finden. Die einzelnen Perioden werden von wechselnden Instrumenten und Vokalistinnen ausgeführt, die Ritornelle sind als Tutti gestaltet. Die Textabschnitte "Dic nobis Maria" werden jeweils von zwei Tenören und einer Baßstimme vorgetragen.

Eine handschriftliche Fassung des Werkes in den von Selle gut zwanzig Jahre später in Hamburg angelegten *Opera omnia*,¹⁵ erlaubt uns weitere Rückschlüsse auf die musikalischen Ideen des Komponisten. In der dritten Sammlung lateinischer Konzerte erscheint "Surrexit Christus" mit folgenden Vokal- und Instrumentalstimmen: Cantus 1 und 2 "Chori pro organo", Tenor 1 und 2 sowie Bassus "Chori pro regali", 5 Ritornellstimmen, 2 Violinen und Fagott "Chori pro organo" sowie 4 Instrumentalstimmen in den Lagen Alt, zweimal Tenor und Baß eines "Chori pro regali". Die fünf Vokalstimmen, die im Druck von 1630 nur eine Option darstellen, sind

hier also festgeschrieben. Neben die Ritornellstimmen treten sieben weitere Instrumente. Sowohl die Vokal- als auch die Instrumentalstimmen werden in zwei separat voneinander aufgestellte Chöre getrennt, eben den "Chorus pro organo" und den "Chorus pro regali". Selle nutzt die neue Besetzung, um die Form des Konzerts noch klarer zu formulieren. Die einzelnen Perioden werden von den an der Orgel platzierten Cantusstimmen gesungen, wohingegen die "Dic nobis Maria"-Abschnitte von den am Regal platzierten Tenorstimmen übernommen werden. Der Kontrast wird gestärkt durch die unterschiedliche Instrumentalbegleitung, durch die die Vokalstimmen ergänzt werden. Eine gewisse Mechanik in der Übertragung ist nicht zu übersehen. Dabei soll jedoch die vielfältige Gestaltung der einzelnen Perioden der ursprünglichen Fassung hier durch unterschiedliche Satztechniken in der Begleitung erreicht werden. In den Ritornellen vereinen sich die an Orgel und Regal platzierten Chöre mit dem Ritornellchor.

Man kann nicht davon ausgehen, daß Selle das Werk genau in dieser Fassung schon in Wesselburen vorschwebte. Zu betonen ist jedoch, daß einige wesentliche Aspekte der groß besetzten Version schon im Vorwort der *Monomachia harmonico-latina* Erwähnung finden. Erstens schlägt Selle hier vor, die Werke instrumental zu eröffnen. Anstelle der Sinfonien, die noch nicht vorhanden waren oder zumindest im Druck zurückgehalten wurden, regt Selle an, zu Anfang die Ritornelle instrumental darzubieten. Zweitens betont der Komponist die Möglichkeit einer mehrchörigen Ausführung der Ritornelle und rät den Musikern eine entsprechende Anzahl an Stimmen aus den Drucken abzuschreiben. Drittens verweist Selle auf eine mögliche räumliche Umsetzung der "Concertato"-Partien. Er beschreibt die Verteilung der einzelnen Perioden auf verschiedene Chöre und trifft damit genau den Sachverhalt, wie er in "Surrexit Christus" in den *Opera omnia* vorliegt. Allein die Ergänzung der Vokal- durch Instrumentalstimmen wird vom Komponisten noch nicht erwähnt. Wir müssen also davon ausgehen, daß diese erst in der Hamburger Zeit vorgenommen wurde. Das Vorwort der *Monomachia harmonico-latina* von 1630 gibt weitere Anweisungen für andere Konzerte, die letztlich in ähnlicher Weise in den *Opera omnia* umgesetzt wurden. Ob die Werke in dieser Art jemals in Wesselburen erklangen, muß offen bleiben. Die Kirche St. Bartholmäus - ein dreischiffiger Bau - wäre von den räumlichen Möglichkeiten

vermutlich gut für die Mehrchörigkeit geeignet gewesen.¹⁶ Die stark besetzten Werke der *Opera omnia* spiegeln somit nicht, wie bisher angenommen, allein Selles Hamburger Musiksprache, die durch die ungewöhnlichen Bedingungen in der Hansestadt inspiriert wurde. Sie vermitteln ebenso ein genaueres Bild der kompositorischen Ideen seiner Wesselburener Zeit, die in dieser Art nicht in den Musikdrucken festgehalten werden konnten.

Anhand des Schaffens von Thomas Selle zeigt sich, daß der Dreißigjährige Krieg im deutschen Musikleben keinen radikalen Bruch verursachte. Trotz der politischen Wirren und der eingeschränkten Bedingungen gelang es Selle, die musikalischen Ideen von Michael Praetorius und seinen Zeitgenossen aufzugreifen, eigenständig weiterzuentwickeln und in der kulturell relativ isolierten Region Dithmarschen heimisch zu machen.

Thomas Selle: "Surrexit Christus"

Aufbau und Besetzungen - Vergleich der zwei Fassungen in *Monomachia harmonico-latina* (1630) und in Teil III der "Concertuum Latino-Sacrorum" (L. III) aus den *Opera omnia*.

Ad-libitum-Stimmen sind durch eckige Klammern gekennzeichnet.

16 Vgl. Vieth: Beschreibung (wie Anm. 6), S. 59

Werkverlauf	Monomachia harmonico-latina Nr. 6	Opera omnia L. III, Nr. 15
Sinfonia	--	2 VI, Fag Chorus pro organo; ATTB Instr. Chorus pro regali
Surrexit Christus	Cantus, [Tenor voce vel Tromb.]	2 Cantus, 2 VI, Fag Chorus pro organo
Ritornell Alleluja	Cantus, Tenor voce & Tromb. in 8 sup. Cantus, [5 Ritornellstimmen]	Tutti
Dic nobis Maria	Tenor 1 voce, Tenor 2 voce, Bassus voce	2 Tenores, Bassus, ATTB Instr. Chorus pro regali
Sepulchrum Christi	Cantus, [Tenor voce vel Tromb.]	2 Cantus, 2 VI, Fag Chorus pro organo
Ritornell Alleluja	Cantus, Tenor voce & Tromb. in 8 sup. Cantus, [5 Ritornellstimmen]	Tutti
Dic nobis Maria	Tenor 1 voce, Tenor 2 voce, Bassus voce	2 Tenores, Bassus, ATTB Instr. Chorus pro regali
Angelicos testes	Cantus, Tenor vel in 8 sup. Cantus Tromb. vel Violino vel voce	2 Cantus, 2 VI, Fag Chorus pro organo
Ritornell Alleluja	Cantus, Tenor voce & Tromb. in 8 sup. Cantus, [5 Ritornellstimmen]	Tutti
Dic nobis Maria	Tenor 1 voce, Tenor 2 voce, Bassus voce	2 Tenores, Bassus, ATTB Instr. Chorus pro regali
Surrexit Christus	Cantus, [Tenor vel Cantus voce vel Instr.]	2 Cantus, 2 VI, Fag, Chorus pro organo
Ritornell Alleluja	Cantus, Tenor voce & Tromb. in 8 sup. Cantus, [5 Ritornellstimmen]	Tutti

Notenbeispiel 1

Thomas Selle: Confitebor tibi Domine

Hagio-Deca-Melydrion (1627), Nr. 4 (Takt 1-14)

Altus Cap. fid.

Tenor Cap. fid.

Tenor

Bassus

B.c.

Con - fi - te - bor ti - bi Do -

mi - ne.

Do - mi - ne con - fi - te - bor

Figured Bass notation (B.c.):

System 1: ♯ ♯ ♯ 5 6 6 5 6 5

System 2: 4 4 ♯ 4 3

System 3: 6 5 6 3 2 6 2 1

System 4: 3 2 2 3

System 5: 7 6 5 3 2 6 2 1

System 6: 6 5 6 7 5

Notenbeispiel 2

Thomas Selle: Confitebor tibi Domine

Hagio-Deca-Melydrión (1627), Nr. 4 (Takt 33-39)

33 *Altus Cap. fid.*

Tenor Cap. fid.

Tenor

8 in to - to cor - de me - o

Bassus

B. c.

5 6 6 6 5 6
3 4 3 4

37

8 in to - to cor - de me - o

5 6 6 6 5 6
3 4 3 4

Notenbeispiel 3

Michael Praetorius: Wenn wir in höchsten Nöten sein

Polyhymnia caduceatrix (1619), Nr. 8 (Takt 1-7)

Cantus Cap. fid.

Altus Cap. fid.

Tenor Cap. fid.

Cantus

Wenn wir in höchsten Nöten sein

Bassus Cap. fid.

B. c.

6 6

Style and Performance Alternatives in the *Monophonia harmonico-latina* (1633/34) of Thomas Selle

Frederick K. Gable

One of Thomas Selle's earliest publications of sacred music contains works for solo voice, continuo, and solo instrument in a fascinating mixture of styles. The bulk of the *Monophonia* comprises settings of antiphons and Latin hymns for the principle festivals of the church year, many in cantus firmus style: Christmas, Easter, Pentecost, Trinity, the Visitation of Mary, the Birth of John the Baptist, and St. Michael's Day. As Siegfried Günther points out in the first detailed study of Selle's works, "In Selle's output, *Monophonia*, along with *Chorus fidicinius etlicher Kirchenpsalmen* and *Contrapunctus simplex* begins his extensive work with cantus firmus settings. Before this he was trying out the newest styles, but he has now returned to the use of traditional music from his school years."¹ Virtually unique are two or three cantus firmus Mass movements for solo voice, continuo, and treble instrument. Other works display an up-to-date familiarity and understanding of the new Italian concerted and madrigal styles continuing the path of Selle's *Hagio-deca-melydrion* (1627) and the two *Monomachia* sets of 1630. Of major interest are Selle's performance alternatives, including optional six-voice ritornellos for three of the works. He uses the semi-contradictory term "Cantus instrumentalis" for the solo instrument part, so-named because in some instances the part is completely texted, as is the continuo part in several works. All of the pieces were later copied into Selle's manuscript *Opera omnia*, but five of them received enlarged instrumentations in the later versions.

MONOPHONIA HARMONICO-LATINA. h. e. XV. CONCERTI ECCLESIASTICI DE PRAECIPUIS FESTIS ANNIVERSARIIS, una tantum Voce humana ad Bassum Continuum pro Organo &c. concinendi. Possunt tamen Cantus & Bassus Continuus ad placitum, vel Instrumentaliter solum; vel, ubi subscriptus habetur Textus, etiam Vocaliter a 2. seu 3. additis in fine Ritornellis a 6. plenioris Harmoniae conficiendae ergo simul accini. Compositi & Typis divulgati a THOMA SELLIO CERVICCA-SAXONE, Scholae Wesseliboréae p. t. Rectore. TENOR vel CANTUS VOCALIS.

1 Siegfried Günther: Die Geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie. Typwritten dissertation. Gießen 1935, p. 9

[CANTUS INSTRUMENTALIS. BASSUS CONTINUUS.] Hamburgi, Imprimebat Jacobus Rebenlinus, sumptibus Henrici Rosenbomij,² Anno 1633.³ (For a complete list of contents and original headings see appendix.)

The concertos of *Monophonia* can be grouped into two categories based on vocal style and instrumentation: cantus firmus settings with concertizing treble instrument and continuo; and free concertos for solo voice and continuo. Several of the free concertos mix the older motet vocal style with more modern, Italianate characteristics in an interesting combination of old and new techniques. The Italian traits, however, do not extend to recitative style nor to a true treble duet and bass polarity. Although such a trio sonata texture is created when the voice part is sung an octave higher as Selle allows, the rhythmic contrast between the treble parts weakens the similarity. Furthermore, even in the octave transposition, the instrument part usually remains above the cantus firmus.

Along with the cantus firmus usage and the Latin texts, this collection by Selle is more conservative than comparable works by Michael Praetorius, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, and Heinrich Schütz. The most similar works are Schein's *Opella nova I* (1618), no. 6; his *Opella nova II* (1626), nos. 10, 31, and 32; and Schütz's *Sinfoniae sacrae I* (1629), no. 3. Otherwise these composers always composed for two treble voices or two treble instruments. On the other hand, Selle's performance alternatives in *Mo-*

- 2 Rosenbom was a bookdealer for whom Selle composed a wedding motet in 1632; see Jürgen Neubacher: Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599-1663). Rekonstruktion des ursprünglichen und Beschreibung des erhaltenen, überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aufbewahrten Bestandes. Neuhausen 1997 (Musicological studies & documents 52), p. 78, no. 394
- 3 Copy used is that of the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 3 an Scrin. A/592. The title reads translated: "Harmonized Latin solo songs, that is, 15 church concertos for the principal feasts of the year, for a single human voice to perform together with a basso continuo for organ, etc. Cantus and basso continuo can be used at pleasure, or only instruments; or, where texts have been underlaid, even two or three voices, with ritornellos in six parts added at the end, therefore to sing together in a fuller harmony." Preliminary texts in the Bassus continuus part book: Latin dedication by Selle, dated January 1634; Sonetto in Italian, Stances in French, and Tetrastichon in Latin by Johannis Dow, J. U. D. et fundationis Blasianae Brunswigae Canonicus. Aliud. 4-line Latin text by Joachim Rachelius Ecclesiast. et Poëta (Joachim Rachel was an Arch-deacon of the Westburen church; Selle composed a motet for the funeral of Rachel's wife in 1653; see Neubacher [as in note 2], p. 94, no. 423

nophonia do provide options which at the time made them useful to his contemporary church musicians and now makes them attractive to modern-day performers and listeners. These performance options follow in the tradition of Selle's *Hagio-deca-melydrion* (1627) and are characteristic of Selle's works as a whole.⁴ In the five concertos recopied for the *Opera omnia*, the additional vocal and instrumental capellas create large-scale works for up to thirteen parts modeled on the practices of Michael Praetorius.

In this article only a selection of these pieces can be discussed: the first three cantus firmus works and four concertos, one with a motet-style vocal part, another with optional refrains and a mixed vocal style, and two with more ornamental voice parts.

The Cantus Firmus Concertos

The eight cantus firmus works set a Mass text, an antiphon, and six Latin hymns. They all share a common style and therefore can be discussed as a group (for the following discussion see music example no. 1: "Kyrie", at the end of this article).⁵ In these somewhat backward-looking pieces, the tenor cantus firmus is surrounded by highly active treble instrument and continuo bass lines, forming a rhythmic contrast to the slower moving tenor voice. The activity of the treble part for violin or cornett is not unusual, but the lively, independent action of the continuo part is distinctive. Its rhythmic style recalls the continuo parts in Schein's *Opella nova*, as might be expected, but the style seems to surpass Schein's bass lines through its more continuous motion. Other Selle continuo parts are more angular and harmonically functional, for instance, in his next collection, the *Concertuum binis vocibus* (1634). Cadences regularly coincide with phrase endings of the hymn melody, but usually do not interrupt the continuous motion of the outer parts, thus creating an effect of serenity suspended in an unending flow of movement. The solo instrument line seems more related to the sonata repertoire than ensemble music due to the variety of melodic figures and the degree of rhythmic movement that sets it apart from both the voice and the

4 For a detailed discussion of Selle's performance options in *Hagio-deca-melydrion* see Holger Eichhorn: Thomas Selles "Opera Omnia" im Spiegel ihrer Druckvorlagen. In: *Jahrbuch Alte Musik* 2 (1993), p. 131-304, especially p. 178-182

5 Eichhorn has published all of them *ibid.*, p. 242-264

continuo. Almost entirely absent are motivic relationships between the two instrument parts or between the instrument parts and the cantus firmus. This free counterpoint distinguishes these works from Schein's frequent use of motives from the cantus firmus in the other parts, a technique also characteristic of Michael Praetorius's vocal tricinia. Imitative counterpoint is foreign to Selle's style in these works; he seems to be striving more for an overall texture and effect. The independence of the treble and bass parts does not extend to interludes between the phrases of the cantus firmus because these are separated only by a single minim or breve rest. The instruments do play a one-measure introduction in the versions in the *Opera omnia* and usually a final flourish during the last note of the cantus firmus, but otherwise all three parts sound continuously.

The note values of the tenor part are more varied than the usual equal long notes in cantus firmus works. The chant melodies are notated mostly in minims with semibreves at the ends of phrases and often elsewhere within a phrase. Several seventeenth-century German treatises refer to more than one note value like those found in Selle's cantus firmus lines. For instance, Nicolaus Gengenbach (1626) clearly describes notes of double-length for the first and last notes of a phrase or melody, as well as other longer notes:⁶ "At times a ligature on the same pitch [double punctum] will be notated, to mean that one should hold onto it somewhat longer. As Seth Calvisius observed that it was easier to use single semibreves in place of the old uniform chant notes, and also ligatures where the text demanded it, so instead of a ligature on the same pitch he placed a breve - similarly, at the beginning and end of a melody where it is needed." Given the C meter signature and the speed of the outer parts, a minim beat seems called for in these works, so that Selle's semibreve and minim are equivalent to Gengenbach's breve and semibreve. Interestingly, the longer semibreves do not necessarily correspond to long syllables of text, as Calvisius implies, but seem designed to keep the chant melody in the prevailing duple meter, rath-

6 "Bißweilen wird eine Ligatur in eadem clave gesetzt, so bedeuts, daß man etwas lenger drauff halten solle. NB. Wiewol S. Calvisius vor die alten, unförmlichen Choral-Noten, Semibreves simplices, unnd wo es der Textus erfordert, auch ligatas zu brauchen, vor bequemer erachtet. Vor die Ligatur aber in eadem clave eine Brevem zu setzen. In gleichen am Anfang unnd Ende des Gesangs, wo es von nöthen" (Nicolaus Gengenbach: *Musica nova*, Neue Singekunst. Leipzig 1626, p. 74-75).

er than creating metrically irregular groups of three minims. Other modifications of the chant are ligatures replaced by slurs and pitches altered by accidentals at cadence points to create leading tones. Otherwise the cantus firmus melodies correspond closely to the versions in Franz Eler, *Cantica sacra* (Hamburg 1588), the "Liber usualis" used in Hamburg up to 1700.

The style of these works, in spite of the old-fashioned cantus firmus technique, appears to be rather distinctive. Friedhelm Krummacher finds them related to earlier and contemporary settings of chorale melodies for solo voice and instrumental ensemble. "In contrast to the Cantional settings in the manner of contrapunctus simplex, the settings with instruments 'in contrapunctu fractu' [florid counterpoint as opposed to note-against-note] and with a soloist cantus firmus belong to the various forms of chorale sinfonias. They are similar to settings by Praetorius and Schein, or to the Crüger type, but without the filling in of the space between the b.c. and the c.f."⁷ However, Selle's settings call for only one instrument and continuo, not an ensemble, so their character is very different from the instrumental parts found in the standard Praetorian capella fidicina or in the chorale sinfonias for one voice and three to six instruments.⁸ Contrary to Krummacher, the realized continuo, of course, does indeed fill in the space between the continuo part and the cantus firmus.

Eichhorn has informally suggested that the style resembles most closely a three-part organ cantus firmus movement. Such organ trios often appear as verses in variation cycles of the seventeenth century. In cycles closely contemporary with these pieces by Selle, the greatest similarities can be found in chorale or Latin hymn variations by Sweelinck and Scheidt. The closest models are passages in Swee-

7 Friedhelm Krummacher: *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*. Kassel 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), p. 38. The term "contrapuncto fracto" is taken from a statement written under the tablature version of "Veni Redemptor gentium" in the *Opera omnia*, tablature, Vol. 1 (manuscript, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Cod. in Scrin. 252/1), fol. 275v-276r (old foliation: 365v-366r).

8 See the discussion of Selle's chorale sinfonias in the article by Holger Eichhorn in the present volume. These are modeled on practices of Michael Praetorius, as described in Arno Forchert: *Das Spätwerk des Michael Prätorius. Italienische und deutsche Stilbegnung*. Berlin 1959, p. 179-183

linck's "Da pacem Domine, Secunda variatio", mm. 1-12; Scheidt's "Wir gläuben all an einen Gott, 3. Versus", mm. 34-40, interestingly with "Imitatio violistica" (slurred sets of four 16th-notes); and Scheidt's "Magnificat IV. toni, 4. Versus" (see music example no. 2: Scheidt, organ Magnificat). But again, Selle's settings display no thematic relations between the outer voices nor the idiomatic figuration patterns associated with keyboard music. In addition, of course, Selle's bass functions as a harmonically supporting part as well as a contrapuntal line, which is not true of the organ bass parts. In sum, these works seem to have no clear models and display a creative side of Selle that is often denied him. Their unassuming character has also caused them to be little discussed in the scholarly literature.

The most distinctive cantus firmus settings are the two or possibly three items of the Mass Ordinary. The "Kyrie", no. 2, is obviously a Mass item, but a strong case can be made also for no. 3, "Summo Deo sit gloria", and no. 1, "Veni sancte Spiritus".

Cantus firmus concerto no. 2 is a setting of the troped "Kyrie fons bonitatis" text and melody, commonly also designated "Kyrie summum". This is the Kyrie melody that was adapted by the German church to create the Kyrie chorale, "Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", which became standard in the chorale Mass. Selle sets only three of the original nine lines of the Latin troped text in his Kyrie.⁹ Significantly, I think, he uses not the first line from each set of three, but

9 All nine Kyrie trope verses are printed below from the version in: *Analecta hymnica medii aevi*. Ed. by Clemens Blume and Guido Dreves. Leipzig 1905; reprint 1961, Vol. 47, p. 53-54. The same text with verses 2a and 2b exchanged appear in Lucas Lossius, *Psalmodia* (1553), a widely-used service book that Selle probably knew well.

1a: Kyrie, fons bonitatis, pater ingenite, a quo bona cuncta procedunt, eleison.

1b: Kyrie, qui pati natum mundi pro crimine, ipsum ut salvaret, misisti, eleison.

1c: Kyrie, qui septiformis dans dona pneumatibus, a quo caelum, terra replentur, eleison.

2a: Christe, unice Dei patris genite, quem de virgine nasciturum mundo mirifice sancti praedixerunt prophetae, eleison.

2b: Christe, hodie, caeli compos regiae, melos gloriae cui semper astans pro munere angelorum decantat apex, eleison.

2c: Christe, caelitus assis nostris precibus, pronis mentibus quem in terris devote colimus; ad te, pie Jesu, clamamus, eleison.

3a: Kyrie, spiritus alme, cohaerens patri natoque, unius usiae consistendo, flans ab utroque, eleison.

3b: Kyrie, qui baptizato in Iordanis unda Christo effulgens specie columbina apparuisti, eleison.

3c: Kyrie, ignis divine, pectora nostra succende, ut digni pariter proclamare possimus semper, eleison.

the third. This suggests that the solo concerto was to follow the earlier two Kyrie statements in an alternation performance; to anyone who knew the Latin troped texts, singing only the third line of each set would have seemed incomplete.¹⁰ A common alternation pattern might have been chant, choir or organ polyphony, and solo concerto, with the concerto possibly to be performed "In die Orgel" from the rear of the church as "Organisten-Musik". Different from Selle's other cantus firmus settings is the fragmentation of the chant melody into short phrases defined by rests or semibreves, particularly apparent in the first eight measures of the "Christe", in which the instruments also play short motivic units reminiscent of organ music.

Less obviously belonging to the Mass Ordinary is no. 3, "Summo Deo sit gloria". The well-known chorale melody, "Allein Gott in der Höh' sei Ehr", is the cantus firmus, but the words are a Latin translation of the German chorale text. As Selle's "Nota bene" tells us, the translation is taken from a collection of Latin and German hymns by Peter Bambam:¹¹ "NB. Textus desumptus est ex Psalmodijs M. Petri Bambamij Malchoviensis P. L.". No other settings of this Gloria text seem to exist, which makes Selle's work distinctive in this respect. He underlays all four verses in the tenor part and refers to the German text as well as the Latin in the instrument parts. Thus, this is a unique setting of the German Gloria in Latin for solo voice, instrument, and continuo.

Notable for its extensive use of slurs is the instrument part for "Summo Deo sit gloria" (see music example no. 3: facsimile of "Summo Deo", violin part). The slurs group together the shortest note values, resulting in all slurred notes for each semibreve beat. The implied fast triple-meter tempo almost requires such slurring and probably would have been added by a performer anyway.

No. 1, "Veni sancte Spiritus", is not normally a Mass item (it is an antiphon for Pentecost), but in the Protestant church this antiphon,

10 However, it may be true that a selection of the tropes was normal in three-fold Kyries.

11 Probably from his *Hymnorum sacrorum Germanico-Latinorum* (Rostock 1608 and 1609)

or its German equivalent, "Komm heiliger Geist", could be sung at the beginning of any service. Surviving service outlines from the mid-sixteenth through the seventeenth century attest to this usage, so that the "Veni sancte Spiritus" had the status of an Ordinary item in the German church.¹² No doubt this is why it appears first in Selle's collection.

These first three works in the *Monophonia* share the identical style, pitch level, and scoring, so that they obviously belong together as a unified set. Mass items for solo voice are extremely rare in the seventeenth century, especially among German composers, but also among the Italians.¹³ Thus these modest works by Thomas Selle appear to be a unique Lutheran *Missa brevis* for solo voice, instrument, and continuo.

The five other cantus firmus pieces, nos. 7, 9, 11, 12, and 14, are all hymn settings in exactly the same style and for the same performing forces. Each sets a single verse of the hymn, usually the first, while two set second verses, suggesting that they follow the first chanted verse in an alternation pattern. Obviously, a solo concerto could have easily been adapted to the remaining verses to create an alternatim performance of the complete hymn.

Why did Selle compose these cantus firmus concertos and who sang them? In his role as Rector and teacher in the Wesselburen Latin

12 Outlines of sixteenth-century service orders by Spangenberg (1545), Lossius (1553), and Keuchenthal (1573) which specify the antiphon "Veni sancte Spiritus" at the opening of a service are printed in Theobald Schrems: *Die Geschichte des gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten*. Freiburg 1930, p. 33-34. Several seventeenth-century service orders specifying the same antiphon are quoted in Arnfried Edler: *Der nördelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), p. 160 (Ratzburg, 1614), 163 (Schleswig-Holstein, 1665), and 165 (Otterndorf, 1662).

13 "[There is a] paucity of few-voice concertante masses. Viadana was the first to essay this style in his *Missa dominicalis* (1602) for solo voice, which added a continuo accompaniment to the plainchant. This concept was not followed up, both chant and the single voice being too restrictive for an extended form, but masses for three to five voices proved more suitable. [...] The few-voiced concertante style, though known in Germany as early as Johann Stadlmayer's mass collection (1610), was found more useful for motets and resulted in no considerable mass repertory" (Denis Arnold: *Mass*. III.1.-2. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. London 1980. Vol. 11, p. 790-792, especially p. 791 f.). Incidentally, Viadana's voice part is not simply plainchant, but is often embellished and further elaborated.

school, perhaps these were composed to introduce the boys to reading rhythmic notation and singing figural music. A familiar chant melody is here put into simple note values, accompanied by organ, and enhanced by the solo instrument line, certainly an attractive alternative to the boys' usual chanting experience. This may also be one reason for the cantus voice option in the *Monophonia* versions.

The Free Concertos

The other seven works of the *Monophonia* are stylistically more typical of Selle's output in the 1620s and 1630s. The voice parts in nos. 8, 10, and 13 are most similar to those in the *Hagio-deca-melydrion*, although somewhat less ornamental. Selle perhaps attempted to blend solo concerto and motet vocal styles here, modeled on Viadana's first collection, from which he also borrowed part of his title, *Concerti ecclesiastici*. Chronologically on the other side of the *Monophonia*, the vocal style of *Concertuum binis vocibus* (1634) is much more ornate, and, furthermore, the scoring for two treble voices imparts a more direct Italian flavor. Nonetheless, the free concertos in the *Monophonia* also have their distinctive characteristics, most notably due to the numerous performance alternatives indicated by Selle: voice alternatives, instrument alternatives, optional refrains, and added instruments and voices in the *Opera omnia* versions.

No. 13, "Angelus ad Pastores", is the most soloistic of the concertos. Its tenor or cantus part employs the greatest degree of written-out ornamentation, looking back to the "Italian invention" of the *Hagio-deca-melydrion* (see music example no. 4: facsimile of "Angelus ad Pastores", vocal part). Selle has also included text in the continuo part, and in the *Opera omnia* this work is designated a duet for tenor and bass. The frequent presence of texted continuo parts in the collection suggests that Selle must have had a good bass singer available or perhaps sang the part himself. In this concerto, however, there exists a distinct contrast of vocal style between the motet character of the bass and the virtuosic tenor, so that it is clearly more a solo than a duet. In spite of its interesting tenor part, "Angelus ad Pastores" is the most modest of the fifteen works in the collection, lacking a treble instrument part and receiving no expanded instrumentation in the *Opera omnia* version.

No. 4, "Si quis diligit", exchanges tenor for bass as the solo voice. Even though Selle notates a separate bass part (contained in the "Tenor or Cantus vocalis" partbook), the voice mostly follows the continuo line, unlike the more independent solo bass parts in *Hagio-deca-melydrion*, nos. 1 and 2. Consequently, a motet character for the voice part predominates and no ornamental singing is present. For the concerto's optional upper part, however, a variety of performance possibilities are offered: violin (no option for cornett), alto trombone playing an octave lower, or [alto or tenor] voice (the part is completely texted). The possible performance combinations for this work are shown in the following chart:

1. Bass voice and organ continuo.
2. Bass voice, organ, and solo violin.
3. Bass voice, organ, and alto trombone an octave lower.
4. Bass voice, organ, and tenor voice an octave lower.

Each alternative in the *Monophonia* has a radically different sound and musical effect and is not simply an ad hoc instrumentation in the older Renaissance sense or a filling out of the continuo part.

Such a standard alternative is represented by Selle's version of "Si quis diligit" in the *Opera omnia*, one of five works from the *Monophonia* which received added instruments and voices. The enlarged version adds "4 violis", probably meaning a consort of violas da gamba as a capella fidicina, although the highest part is clearly marked "violino". The capella fidicina operates in traditional fashion: it plays an introductory Sinfonia of sixteen bars and then the outer parts double the cantus and bass voices and the inner parts complete the harmony with only limited rhythmic independence. Other minor differences from the 1633 version are the lack of voice alternatives and the use of ties instead of repeated notes in the cantus and bassus string parts.

No. 8, "Elisabeth Zachariae", has a seemingly unique text loosely based on Luke 1:14-15, announcing the birth of John the Baptist to Zechariah. Its opening and ending phrases come from Vesper psalm antiphons, but the middle phrase, "qui viam Domini praeparavit in Eremo" (who has prepared the way of the Lord in the desert), is not found in biblical or standard liturgical sources. This concerto mixes motet and ornamental singing styles and in the *Opera omnia* is enlarged to a much greater extent than no. 4. The *Monophonia* version

has no treble instrument part and offers only one performance alternative: the texted continuo part can also be sung and played by a bass instrument ("Bassus Continuo pro Organo: & si placet vel Instrumento vel Voce simul"). The intended instrument is probably the violono listed for the earlier works, or the fagotto as specified in the *Opera omnia* version. However, not all the continuo notes are sung, since Selle specifies only "ubi habetur Textus". Notes not to be sung are indicated either by blank spaces or by empty parentheses in the text (see music example no. 5: facsimile of "Elisabeth", continuo part). With the comparatively low-range Tenor part (c to f), the optional bass voice and instrument, and no treble instrument, the 1633 version of this solo concerto has a dark, somber sound perhaps intended to suggest the rustic personality of John the Baptist.

This characterisation of the work is altered in the *Opera omnia* version, however: a capella fidicina plays throughout, doubling the tenor and bass voice parts and with two independent string parts above the tenor. This instrumentation brightens the expressive emphasis, but, even more dramatically, the two triple-meter "multi gaudebunt" sections are turned into exuberant refrains by adding four voices to the string ensemble. Together with the typical opening Sinfonia, this concerto's *Opera omnia* version exhibits a more imaginative adaptation than no. 4.

No. 5, "Dum complerentur", widens the alternatives even more in both versions. As with no. 8, the continuo partbook includes text for a bass singer who may be joined on the part by an instrument. The bass part has the same motet-like characteristics as in the previous work, but the tenor part displays more ornamentation at cadences and contains a particularly elaborate melismatic passage on the word "vehementis" (see music example no. 6: "Dum complerentur", "vehementis"). Selle is here clearly mixing old and new styles, both between voice parts and within a single one.

"Dum complerentur" includes optional "Alleluia" ritornellos for six voices, the extra parts being printed separately at the end of the three 1633 partbooks (see music example no. 7: "Dum complerentur", "Alleluia" ritornello). As can be seen in the music example, the "Alleluia" ritornellos add an echoing and contrasting ensemble to the solo voice(s), perhaps illustrating the crowd gathered at Pentecost to receive the Holy Spirit. Without the optional voices, the echoes ap-

pear only in the low-range continuo part producing a decidedly non-jubilant effect and no sense of crowd; therefore, the ritornello voice parts seem to be an essential part of the composition, lending support to Barbara Wiermann's contention that works for larger forces also belong to Selle's Wesselburen years.¹⁴ The *Opera omnia* version adds a five-part, high-range capella fidicinia in which three independent string parts lie above the tenor and bass voices, transforming the sound quality of the concerto as in "Elisabeth Zachariae". For the "Alleluia" ritornellos, the six voices and five instruments are cleverly divided (with little consistent doubling) into high and low three-part groups heightening the echo effect. Similar six-part refrains and capella fidicinia are also provided for the stylistically related concertos nos. 6 and 15.

Taken as a set, the sacred concertos of the *Monophonia* exhibit more variety of styles than those in Selle's other printed collections. On the other hand, lying chronologically after the *Monomachia* (1630) and before the *Concertuum binis vocibus* (1634) they present a more conservative vocal style than either collection. But especially in the free concertos they offer a capsule view of Selle's compositional capabilities at this relatively early stage in his career and perhaps reflect his desire to show these skills to potential future employers in a more prestigious position, i.e., Cantor in Hamburg.

Appendix: Contents and original Headings

For each composition is given below the concerto number, title, liturgical type and season, liturgical source, location in Selle's *Opera omnia*, and the original headings as they appear in the three part-books and the tablature volume of the *Opera omnia*:

T = Tenor; CI = Cantus Instrumentalis; BC = Bassus Continuus;

TABL = Tablature, *Opera omnia*, tablature, Vol. 1¹⁵

Opera omnia III = *Concertuum Latino-Sacrorum, Liber Tertius*

Opera omnia IV = *Concertuum Latino-Sacrorum, Liber Quartus*

Eler = Franz Eler, *Cantica sacra* (Hamburg 1588)

14 See the article by Barbara Wiermann in the present volume.

15 See note 7

1. *Veni sancte Spiritus* [antiphon; Pentecost; Eler, 146], *Opera omnia IV, 9*
 T: "Concerto ab 1. & si placet à 2. vel à 3. Thomae Sellij. Tenor vel in 8. superiore Cantus Voce sola."
 CI: "Cantus ad placitum Violino vel Cornetto solo. à 2. vel à 3. T. S."
 BC: "Bassus Continuus pro Organo; & si placet Violono simul. Th. Sellij."
 TABL: "à 3. Violino Tenor et Fagott."
2. [1.] *Kyrie* 2. *Christe* 3. *Kyrie* [Kyrie fons bonitatis; Eler, 14], *Opera omnia IV, 14*
 T: "Concerto ab 1. & si placet à 2. vel à 3. Thomae Sellij. Tenor vel in 8. super. Cantus Voce sola."
 CI: "Ad placitum Cantus Violino vel Cornetto solo. à 2. vel à 3. T. S."
 BC: "Bassus Continuus pro Organo; & si placet Violono simul. Th. Sellij."
 TABL: "à 3. Violino Tenor et Fagotto."
3. *Summo Deo sit gloria* [hymn; translation of *Allein Gott in der Höh*], *Opera omnia IV, 15*
 T: "Concerto ab 1. & si placet à 2. vel à 3. Thomae Sellij. Tenor vel in 8. superiore Cantus Voce sola."
 "NB. Textus desumptus est ex Psalmodijs M. Petri Bambamij Malchoviensis P. L."
 CI: "Ad placitum Cantus Violino vel Cornetto solo. à 2. vel à 3. T. S."
 BC: "Bassus Continuus pro Organo; & si placet Violono simul à 2. vel à 3. T. S."
 TABL: "à 3. Violino Ten. et Fagotto."
4. *Si quis diligit* [antiphon; Pentecost; Eler, 154], *Opera omnia III, 22*
 T: "Concerto ab 1. & si placet à 2. Thomas Sellij. Bassus Voce sola."
 CI: "Ad placitum Cantus Violino solo; vel in 8. inferiore Altus Trombino, vel Voce."
 BC: "Bassus Continuus pro Organo; ab 1. vel à 2. Thomae Sellij."
 TABL: "à 6. C. & B. cum 4. Violis."
5. *Dum complerentur* [responsorium; Pentecost], *Opera omnia III, 23*
 T: "Concerto ab 1. & si placet à 2. Thomae Sellij. Tenor vel in 8. superiore Cantus Voce sola."
 BC: "Bassus Continuus pro Organo; & si placet vel Instrumento vel Voce simul."

Optional ritornello parts:

T: "Alleluia à 6. in Concerto & Choro alternatim. Th. Sellij. pertinens ad 5. Concertum: Dum complerentur & Ejusd. Cantus 1. Cantus 2."

CI: "Alleluia à 6. in Concerto & Choro alternatim. pertinens ad 5. Concertum: Dum complerentur &c: Thomae Sellij. Tenor 1. Tenor 2."

BC: "Alleluia à 6. in Concerto & Choro altern. Thomae Sellij. pertinens ad 5. Concertum: Dum complerentur &c. Bassus 1. Bassus 2."

TABL: "ab 8 & à 13. T. & B. cum Capella fidicina & Ritornello."

6. *Hodie completi sunt* [antiphon; Pentecost; Eler, 152], *Opera omnia III, 24*

T: "Concerto ab 1. & si placet à 2. Thomae Sellij. Altus vel in 8. superiore Cantus Voce sola."

BC: "Bassus Continuus pro Organo; & si placet vel Voce vel Instrumento simul."

Optional ritornello parts:

T: "Alleluia à 6. in Concerto & Choro alternatim. Th. Sellij. Cantus 1. pertinens ad 6. Concert. Hodie completi &c: Cantus 1. Cantus 2."

CI: "Alleluia à 6. in Concerto & Choro alternatim. Th. Sellij. pertinens ad 6. Concertum: Hodie completi &c: Altus. Tenor."

BC: "Alleluia à 6. in Concerto & Choro altern. pertinens ad 6. Concertum: Hodie completi &c. Thomae Sellij. Bassus 1. Bassus 2."

TABL: "à 13. A. & B. cum Cap. fd. à 5 & Ritornello à 6."

7. *O lux beata Trinitas* [hymn; Trinity; Eler, 250], *Opera omnia IV, 11*

T: "Concerto ab 1. à 2. & à 3. Thomae Sellij. Tenor vel in 8. superiore Cantus Voce sola."

CI: "Concerto ab 1. à 2. & à 3. Th. Sellij. Cantus ad placitum Violino vel Cornetto solo."

BC: "A 2. vel à 3. Thomas Sellij. Bassus Continuus pro Organo; & si placet Violono simul."

TABL: "à 3. Violino Tenor Fag."

8. *Elisabeth Zachariae* [antiphon; Birth of John the Baptist; Eler, 176], *Opera omnia III, 26*

T: "Concerto ab 1. vel à 2. Thomas Sellij. Tenor Voce sola."

BC: "Concerto ab 1. & si placet à 2. Thomae Sellij. Bassus Continuus pro Organo; & si placet Voce vel Instr. simul, ubi habetur Textus."

TABL: "à 6 & 10. T. & B. cum cap. fidicina & vocali."

9. *Adsumt festa jubilaeae* [hymn; Visitation of Mary], *Opera omnia IV, 12*

T: "Concerto ab 1. à 2. & à 3. Thomae Sellij. Tenor vel in 8. superiore Cantus Voce sola."

- CI: "Concerto ab 1. à 2. & à 3. Th. Sellij. Cantus ad plac. Violino vel Cornetto."
- BC: "Concerto ab 1. à 2. & à 3. Thomae Sellij. Bassus Continuus pro Organo & Violono simul si placet."
- TABL: "à 3. Violino Tenor et Fagott."
10. *Factum est praelium* [antiphon; St. Michael's Day], *Opera omnia IV, 2*
 T: "Concerto ab 1. vel à 2. Th. Sellij. Tenor vel in 8. super. Cantus Voce sola."
 BC: "Concerto ab 1. vel à 2. Thomae Sellij. Bassus Continuus pro Organo & si placet Voce vel Instrumento simul."
 TABL: "à 2. T. & B."
11. *Veni redemptor gentium* [hymn; Christmas; Eler, 243], *Opera omnia IV, 5*
 T: "Concerto ab 1. à 2. & à 3. Thomae Sellij. Tenor vel in 8. Superiore Cantus Voce sola."
 CI: "Cantus ad placitum Violnio [sic] vel Cornetto solo."
 BC: "Concerto ab 1. à 2. & à 3. Thomae Sellij. Bassus Cont. pro Organo; & si placet Violono simul."
 TABL: "à 3. Violino, Tenor et Fagotto."
12. *Beatus autor seculi* [hymn, *A solis ortus cardine*; Christmas; Eler, 243], *Opera omnia IV, 6*
 T: "Concerto ab 1. à 2. & à 3. Thomae Sellij. Tenor vel Cantus Voce sola."
 CI: "Cantus ad placitum Violino vel Cornetto."
 BC: "Concerto ab 1. à 2. & à 3. Thomae Sellij. Bassus Continuus pro Organo; & si placet Instrumento simul."
 TABL: "à 3. Violino, Ten: et Fagott."
13. *Angelus ad Pastores* [antiphon; Christmas], *Opera omnia IV, 3*
 T: "Concerto à 2. Thomae Sellij. Tenor vel Cantus Voce sola."
 BC: "Concerto ab 1. vel à 2. Thnmae [sic] Sellij. Continuus Bassus. pro Organo; & si placet Voce vel Instr. Simul."
 TABL: "à 2. T. & B."
14. *Vita Sanctorum* [hymn; Easter season; Eler, 247], *Opera omnia IV, 7*
 T: "Voce sola."
 CI: "Cantus ad placitum Violino vel Cornetto &c:"
 BC: "Ab 1. à 2. vel à 3. Thomae Sellij. Bassus Contin. pro Organo & Instrumente."
 TABL: "à 3. Violino Tenor et Fagott."

15. *Surrexit Pastor bonus* [responsorium; Easter], *Opera omnia III*, 17

T: "Concerto ab 1. vel à 2. Thomae Sellij. Tenor vel in 8. super. Cantus Voce sola."

BC: "Concerto ab 1. & à 2. Thomae Sellij. Bassus Continuus pro Organo; & si placet Voce vel Instr. simul."

Optional ritornello parts:

T: "Alleluia à 6. in Concerto & Choro alternatim. Thomae Sellij. Pertinens ad 15. Concertum: Surrexit Pastor bonus &c. Cantus 1. Cantus 2."

CI: "Alleluia à 6. in Concerto & Choro alternatim. Thomae Sellij. pertinens ad 15. Concertum: Tenor 1. Tenor 2."

BC: "Alleluia à 6. in Conc. & Choro alter. pertinens ad Surrexit p. Thomae Sellij. Bassetto. Bassus."

TABL: "à 8 & à 13. T. & B. in Concerto."

Example 1

Thomas Selle: Kyrie 1

Monophonia harmonico-latina (1633), no. 2

Violino

Tenor

B.c. & Violono

8 Ky - ri - e, qui sep - ti -

2 6 3 6

8 for - mis das do - na

1 4 4 1 6 6 5 6 5

8 pneu - ma - tis, a quo coe - lum

4 1 1 6 6 1

8 ter - ra re - plen - tur,

6 6 1 4 4 1

8 c - lei - son.

1 1 6 6 4 1 6 1

Example 2

Samuel Scheidt: Magnificat, 4. toni

Tabulatura nova III (1624), Versus 4 (mm. 1-5)

4. Versus a 3 Voc. Esurientes. Choralis in Tenore

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top two staves of each system represent the vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom staff represents the basso continuo. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the staves, aligned with the vocal parts.

System 1: *c. f. 8'*
E - su - ri - en -

System 2:
tes im - ple - vit bo -

System 3:
- nis

Example 3

Thomas Selle: Summo Deo sit gloria
Monophonia harmonico-latina (1633), no. 3,
 Cantus instrumentalis, fol. A3v

Ad placitum Cantus Violino vel Cornetto solo. à 2. vel à 3. T.S.
Summo Deo sit gloria: aliàs

3.

Ein Gott in der Höhe:
 Darumb daß nun:

Example 4

Thomas Selle: Angelus ad Pastores
Monophonia harmonico-latina (1633), no. 13,
 Tenor vel Cantus vocalis, fol. C1v

Concerto à 2. Thomæ Sellij. Tenor vel Cantus Voce solâ.

13.

Angelus ad Pastores a- it,

ad pa- tis res a it: an- nun- ci-

o vo- bis an- nunci o vo- bis gau- di- um

Example 5
Thomas Selle: Elisabeth Zachariae
Monophonia harmonico-latina (1633), no. 8,
 Bassus continuus, fol. C2r

Concerto ab 1. & si placet à 2. Thomæ Sellij. Bassus Continuus pro Organo;
 & si placet Voce vel Instr. simul, ubi haberetur Textus.

8.  E li fa beth Za cha ri æ () E li fa beth () Zacha ri æ () magnum vi rû genu.

Example 6
Thomas Selle: Dum complerentur
Monophonia harmonico-latina (1633), no. 5,
 Tenor vel Cantus vocalis, fol. A4r

tanquã spiritus ve hementis

Example 7

Thomas Selle: Dum complerentur

Monophonia harmonico-latina (1633), no. 5 (mm. 41-43)

41 *Tenor voice*

8 Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Bass voice and continuo

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Vocal capella

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

8 Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

8 Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Capella fidicina

8

Thomas Selle als Organisator der Kirchenmusik in Hamburg

Jürgen Neubacher

Neben seinen Verdiensten als Komponist sowie als Interpret eigener und fremder Musik gebührt Selle Anerkennung auch für seine organisatorischen Leistungen, mit denen er besonders in den ersten zehn Jahren seiner Hamburger Amtszeit zu einer über seinen Tod hinaus anhaltenden Verbesserung der äußeren Bedingungen der Kirchenmusikausübung beitrug und diesem Zweig des Hamburger Kulturlebens zu einer bis dahin nicht gekannten Blüte verhalf. Der Hamburg nahestehende Wedeler Pastor Johann Rist fand für diesen Aufschwung der Musik in Hamburgs Kirchen in einer 1649 anlässlich der Ratswahl verfaßten "Ehrenpforte" folgende Worte:

[...] Wie treflich ist besetzt
Der Singekohr bei Eüch! Ein Christ der wird ergetzet
Recht hertzlich / wen er nur zur Kirche kommen kan
Und hören die Musik mit rechter Andacht an.
Der Orgeln süßer Schall / der Saiten lieblichs klingen /
Der Sinken [= Zinken] heller Tohn / der Kapellisten Singen /
Der wolbestehlte Kohr bezeüget manchen Tag /
Waß Schultz und Scheideman / waß Sell' und Schop vermag.¹

Vor allem in den Veröffentlichungen von Liselotte Krüger sind Selles Bemühungen um eine Verbesserung der vorgefundenen Arbeitsstrukturen untersucht und nachgezeichnet worden.² Weniger wegen mancher an diesem Bild zu korrigierenden Details und Ungenauigkeiten als vielmehr wegen der bei Krüger und anderen Autoren stets nur ausschnittsweisen Wiedergabe einiger archivalischer Quellen werden im folgenden diese wichtigen, überwiegend von Selle selbst geschriebenen Schriftstücke erneut betrachtet und im Anhang erstmals vollständig ediert. Es bleibt zu hoffen, daß durch den nun be-

1 Ehrenpforte / Nach glücklich vollenbrachter Rahtswahl in der Hochlöblichen Statt Hamburg / Am ein und zwanzigsten Tage des Hornungs dises 1649. Jahrs gehalten. In: Rist: Teütscher Parnass (s. Literaturverzeichnis), S. 63. Die neben Selle erwähnten Musiker sind die Organisten an den Hauptkirchen St. Petri und St. Catharinen Jacob Praetorius (Schulz) junior und Heinrich Scheidemann sowie der Leiter der Hamburger Ratsmusikanten, der Violinist Johann Schop.

2 Vgl. Krüger: Musikorganisation, S. 64-93, und Krüger: Verzeichnis der Adjuvanten

quemen Zugang zu diesen über hamburgische Bezüge hinaus in vielerlei Hinsicht aufschlußreichen Dokumenten weiterführende Untersuchungen zu organisations- und institutionsgeschichtlichen Fragestellungen, zur musikalischen Aufführungspraxis oder zu anderen musikgeschichtlichen Problemen angeregt werden.

Thomas Selle beendete mit seiner Amtsübernahme am 12. August 1641 eine vierjährige Vakanzzeit der Kantorenstelle in Hamburg, die - wie erst seit kurzem bekannt - durch den damaligen Subkonrektor an der Lateinschule ("Johannisschule"), Bernhard Strick (genannt: Meletraeus), vertretungsweise ausgefüllt worden war.³ Liselotte Krüger vermutet sicherlich zu Recht, daß während dieser Vakanzzeit "Zucht und Ordnung [...] nachgelassen" haben,⁴ oder krasser formuliert, bestehende Strukturen ins Wanken geraten sein könnten. Ausdruck dafür ist möglicherweise die am 16. Februar 1638 erfolgte Erneuerung des Kontraktes der vier Hauptkirchen mit den Ratsmusikanten aus dem Jahr 1613, in dem diese - bei erhöhter Bezahlung - weiterhin zur Mitwirkung an den Kirchenmusiken verpflichtet wurden.⁵

Die mit der Kantorenstelle verbundenen Aufgaben bestanden in der Erteilung von Musikunterricht in den oberen Klassen der Johannisschule⁶ und der Gesamtverantwortung für die vokale Kirchenmusik an den Haupt- und Nebenkirchen als Director musices sowie ab 1642 auch als Domkantor. Insbesondere lag die Ausführung der figuralen Kirchenmusik mit den dazu zur Verfügung stehenden Kräften in den Händen des Kantors, wogegen die Leitung des einstimmigen Choralgesangs den Praeceptoren oder Subkantoren (Succentori) überlassen wurde.⁷ Die Zusammenarbeit mit den an den Ham-

3 Vgl. Neubacher: Cod. hans. III, 65, 3, S. 151 f.

4 Krüger: Verzeichnis der Adjuvanten, S. 17

5 Vgl. ebd., S. 16

6 Von der Erteilung außermusikalischen Unterrichts konnte sich Selle, wie erst seit kurzem nachgewiesen ist, "loswirken" (vgl. Neubacher: Cod. hans. III, 65, 3, S. 153 f.)

7 Vgl. zum letzteren: Anhang, Nr. 10 (Punkt 5), sowie Kremer: Kantorat, S. 47 f., und Krüger: Musikorganisation, S. 32; daß Selle trotz dieser Arbeitsteilung als Gesamtverantwortlicher für die vokale Kirchenmusik notfalls auch die Leitung des einstimmigen Choralgesangs übernehmen mußte, zeigt seine folgende Beschwerde gegenüber den Vorgesetzten: "Daß hinführo mit dem teutschen Choral=Psalmen vor der Predigt zu S. Petri zusingen, der Cantor verschonet, vnd dem es von Rechtswegen zu thun gebühret, ernstlich anbefohlen werden müge" (Anhang, Nr. 2, "Gravamina Cantoris").

burger Hauptkirchen tätigen, damals bestens ausgebildeten und in hohem Ansehen stehenden Organisten (insbesondere Heinrich Scheidemann, Johann Praetorius, Jacob Praetorius jun., Matthias Weckmann sind zu nennen) war offenbar eher eine Frage der individuellen Abstimmung als institutionell geregelt.⁸

Das erste und zugleich wichtigste Dokument, das Selles Bemühungen um eine regulierte Kirchenmusik in Hamburg sichtbar werden läßt, ist das *Verzeichnüs derer Adjuvanten, welche zur Music der Cantor in Hamburg alle gemeine Sontage höchst von nöthen hat* vom 8. Januar 1642 (Anhang, Nr. 1). Dem Inhalt und der Intention nach vergleichbar mit Johann Sebastian Bachs viel diskutiertem *Kurtzen, iedoch höchstnöthigen Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Musik* von 1730,⁹ nennt bzw. fordert Selle darin die für unabdingbar gehaltenen musikalischen Kräfte und beschreibt zugleich - wohl aus taktischem Kalkül - einen Idealzustand, wie er so später wohl nie ganz zu erreichen war:

a) Instrumentalisten:

1. Ratsmusikanten (8): mindestens fünf (jeweils mit drei Instrumenten) an normalen Sonntagen, so viel wie möglich an Festtagen;
2. Rollbrüder¹⁰ (15): fünf ausgewählte (mit mehreren Instrumenten) an Festtagen, auf Anforderung auch außerhalb der Festtage;
3. Turmbläser (3): bei Bedarf an normalen Sonntagen und an Festtagen;
4. Clavieristen: nicht *expressis verbis* benannt (an erster Stelle kommen sicherlich die jeweiligen Organisten der Kirchen in Betracht, vielleicht übernahm Selle aber auch selbst gelegentlich diesen Part); indirekt ist die Einbeziehung von Clavieristen aus der Forderung nach Bereitstellung von Kirchen-Regalen (nötigenfalls auch des Schul-Regals) und der Einstimmung kirchlicherseits zur Verfügung gestellter Blasinstrumente "just in die Orgel" zu erschließen.

8 Vgl. Edler, *Organist*: S. 56 und 57, und Kremer: *Kantorat*, S. 27 f.

9 Vgl. *Schriftstücke*, S. 60-66; die bislang insgesamt schlüssigste Interpretation des Bach-Dokuments findet sich bei Parrott: *Bach's chorus*.

10 Den Ratsmusikanten unterstellte zweite Garnitur von Musikern ohne feste Besoldung (vgl. Krüger: *Musikorganisation*, S. 186-189)

b) Vokalisten:

1. "Zur Concertat=music": 2 Bassisten, 2 Tenoristen, 2 Altisten, 4 Discantisten;
2. "Zu Muteten": 4 Bassisten, 4 Tenoristen, 4 Altisten, 4 Discantisten;¹¹

Ergänzend nennt Selle die nicht quantifizierte Besetzung der "vollen Capella"¹²: Schüler und Gymnasiasten, die "in etwas singen können" oder, wie es im gleichen Dokument später heißt, "die etwaz vnfertiger in der music sein" und zu den "Musicalischen kirchen=aufwartungen fleißigst angemahnet vnd aufgemuntert werden" müssen (Anhang, Nr. 1).

Der Sängerpool, aus dem Selle seine sonabend- und sonntäglichen Vokalbesetzungen zusammenstellen konnte, bestand bei seinem Amtsantritt aus Schülern der Johannischule, des Waisenhauses, deren Praeceptoren¹³ und Gymnasiasten (Studenten) des 1613 eingerichteten Akademischen Gymnasiums. Letztere verpflichtete die Schulordnung von 1615 dazu, "Wann die Brautmessen sollen gesungen und sonst an Sonn- und Feyertagen in den vier Kirchspel-Kirchen soll figurirt werden, [...] sollen alsdan dem Cantori nicht allein die Knaben aus der Schulen fleissig folgen, sondern auch die Paedagogi [= Studenten], die der Bürger Kinder instituiren, ob sie bereits nicht in die Schulen, sondern in das Gymnasium gehören, dem Cantori fleissig aufwarten helffen."¹⁴ Ab dieser Zeit (1615) lassen sich angeblich erstmals auch regelmäßige Zahlungen der vier Hauptkir-

11 Die verlangte Verdopplung der Sängerzahl bei der Aufführung von Motetten gegenüber konzertanter Musik resultiert aus der überwiegenden Doppelchörigkeit des motettischen Repertoires; vgl. dazu auch folgende Formulierung in der 1642 erlassenen Musik-Ordnung (Anhang, Nr. 4): "Weil man auf den Chören Moteten von 8 Stimmen ordinar gebraucht [...]".

12 Selle unterscheidet an anderer Stelle (s. Anhang, Nr. 7) zwischen "principal-Sängern" und einem nur klangverstärkend eingesetzten "pleno Choro": "Die principal-Sänger aber müßen wol geübt vnd gut sein daz sie wol pronunciiren vnd reine Singen, die andern aber als Mittelmäßige Sänger können in pleno Choro gar artig vnd zierlich zur vollen Pracht vnd stärckung der Harmoniae mit adhibiret werden; Welches denn auch geschieht, wenn deren nur viel möchten verhanden sein!"

13 Vgl. Anhang, Nr. 2 (Punkt 3)

14 Zitiert nach Hoche: Beiträge, S. 43; zur Betätigung einiger Studenten des Gymnasiums als Hauslehrer für Bürgerkinder vgl. Anhang, Nr. 5 (Punkte 4 und 5), sowie den Abschnitt "Von den Paedagogiis und Hospitiis" in der Schulordnung von 1634 (Hoche: Beiträge, S. 62 f.)

chen für maximal acht als "Studenten" oder "Schüler" bezeichnete Sänger nachweisen.¹⁵ Sicherlich sind dies jene besoldeten Sänger, die Selle in seinem Adjuvanten-Verzeichnis von 1642 beschreibt als "die 8 Sänger, welchen die 4 Hauptkirchen Jährlich ingesamt 80 Rhll darreichen laßen" und die "aus dem Gymnasio, oder wo man sie sonsten nur herhaben kan", genommen würden. Von ihnen verlangte er, daß sie "fertig und reine cum decentj gratia singen können", außerdem dürften sie "nicht nach gunst", sondern müßten "nach kunst" durch den Kantor ausgewählt werden (Anhang, Nr. 1).

Ähnlich wie später Bach in Leipzig dürfte auch Selle oft mit krankheits- oder anderweitig bedingten Ausfällen sowie Fluktuationen unter den besoldeten Hauptsängern konfrontiert gewesen sein. Deshalb besteht das zentrale Anliegen seines Adjuvanten-Verzeichnisses in dem Vorschlag, ein internatsähnliches Convictorium¹⁶ für weitere 16 Sänger einzurichten.¹⁷ Er erhoffte sich "Verbeßerungen: Wenn die besten vnd vornehmsten Sänger, als ohngefehr ihrer 16 (darunter sein müsten 4 Baszisten, 4 Tenoristen, 4 Altisten, 4 Discantisten,) gespeiset würden irgend am füglichem orte, da sie auch zugleich ihre Schlaff=stelle haben könnten", wollte ihre Kleidung und Bücher durch von ihnen zu erzielende Einnahmen aus dem Kurrendesingen finanzieren und wünschte vor allem, daß sie unter des "Cantoris Commando sein, so viel immer möglich", und "wo vnd wenn Er ihrer benötigt were, müsten Sie ihm Musicalische assistentz zuleisten verbunden sein" (Anhang, Nr. 1).

15 Krüger: Musikorganisation, S. 50, jedoch ohne Quellenangaben

16 Die zitierten Dokumente aus Selles Zeit verwenden diesen Begriff noch nicht (meist wird nur pauschal von der "Cantorey" gesprochen), wohl aber Selles Amtsnachfolger Joachim Gerstenbüttel in einer Eingabe an das Collegium scholariale vom Januar 1686: "Dieselbe erinnern sich wie [...] mir befohlen worden, [...] den Gebrauch deß löblichen Convictorii Musici wiederumb bester maßen bey Künfftig anzunehmenden Vocalisten einzurichten, wie es bey Sehl.[igem] Thomae Sellii Zeit geordnet, und bey meines Antecessoris Christophori Bernhardi abscheid im guten stande" (zitiert nach Kremer: Kantorat, S. 415 f.); vgl. auch die "Anno 1675" datierte Abschrift der Gesetze für die besoldeten Sänger vom 24. Februar 1643 (s. Anhang, Nr. 8) aus Gerstenbüttels Nachlaß mit der Aufschrift: "Leges Convictorii Hamburgensis Musici [...]" (s. Anm. 28).

17 Es scheint Selles Strategie gewesen zu sein, diese 16 Convictoriums-Sänger nicht statt, sondern zusätzlich zu den acht bereits seit längerem besoldeten Kirchensängern zu erbitten, wie die folgende Formulierung erkennen läßt: "Zu diesen 16 Sängern kommen nun die 8 Sänger, welchen die 4 Hauptkirchen Jährlich ingesamt 80 Rhll darreichen laßen" (Anhang, Nr. 1).

Über den Vorschlag Selles, dessen Ansprüche zwischenzeitlich durch weiteren Schriftwechsel oder Gespräche heruntergeschraubt worden zu sein scheinen, wurde am 29. Juni 1642¹⁸ in einem mit Ratsherren, Kämmereibürgern, Oberalten und Mitgliedern der Kirchspiele besetzten Gremium beraten (s. Anhang, Nr. 3). Der Vorsitzende, Ratsherr Henning Matthiessen, referierte "des Cantoris postulati[on], wie eine guete Cantorey zubestellen, insonderheit daß 8 Vocalisten mögten angenommen vnd vnterhalten werden." Bezüglich der Frage, wie die acht Vokalisten zu unterhalten seien, einigten sich die einzelnen Vertreter zunächst versuchsweise für ein Jahr auf folgendes Finanzierungsmodell: Es zahlen 300 Mark jährlich die Kämmererei, 200 Mark die Oberalten, 100 Mark jede der vier Hauptkirchen sowie je 100 Mark das Waisen- und das Pockenhaus (Pesthaus).¹⁹ Eine endgültige Beschlußfassung über die dauerhafte Einrichtung des Convictoriums muß ein Jahr später, am 11. Juli 1643 erfolgt sein, wie sich aus einer Formulierung in Selles *Nachricht der acht Vocalisten* aus dem Jahr 1650 entnehmen läßt: "Mit denen Anno 1643 den 11. Julii bewilligten achte guten Sängern, die an einem gewißen orte zu fortsetzung der kirchen=Music von der Stad Hamburg vnterhalten werden sollen, hat es folgende Beschaffenheit [...]" (Anhang, Nr. 9).

Quantitativ hat somit Selles Vorstoß zu keiner Veränderung gegenüber der vorherigen Situation geführt; auch weiterhin wurden nur acht Sänger von der Stadt und den Kirchen finanziert, und es gilt zu berücksichtigen, daß nicht immer alle acht Stellen besetzt werden

18 Bei der falschen Wiedergabe des Datums als "Marty 29. Anno 1642" (29. März 1642) in Krüger: Musikorganisation, S. 69, und daraus übernommen auch in Krüger: Verzeichnis der Adjuvanten, S. 19, ist irrigerweise statt "Martis" (Dienstag) "Marty" (März) und statt "Junij" "Anno" gelesen worden (vgl. auch Anhang, Nr. 3).

19 In der neu aufgefundenen sogenannten Kantoreirechnung (vgl. Kremer: Gerstenbüttel, S. 166 f.) lauten die teils erhöhten, teils konstant gebliebenen Zahlen für Selles letzte Amtsjahre ab 1660: jährlich 600 Mark von der Kämmererei, 200 Mark von den Oberalten, 100 Mark von jeder der vier Hauptkirchen, je 100 Mark vom Waisen- und vom Pockenhaus sowie 500 Mark vom Hospital Sankt Jürgen ("Cämmerey Rechnung Wegen Unterhaltung der Musica und Vocalisten ab anno 1660 ad praesentem [1682]"), Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur: Cod. hans. III, 83, 2: 6). Seit 1644 beteiligte sich auch die St. Gertrudenskapelle jährlich mit 50 Mark, ab 1646 sogar mit 100 Mark (Rechnungsbuch der St. Gertrudenskapelle für 1634-1655, Staatsarchiv Hamburg, Bestand 512-6, Signatur: IV i, insbesondere S. 313, 413 u. 446).

konnten.²⁰ Qualitativ dürfte sich jedoch - unbeschadet mancher Rückschläge und Krisen²¹ - insgesamt eine Verbesserung abgezeichnet haben, da die Einrichtung des Convictoriums Selle einen leichteren Zugriff auf das Sängerpotential und eine intensivere Arbeit mit diesem ermöglicht haben wird. Die Zahl von acht besetzten Vokalistinnen wurde in den nächsten 150 Jahren in Hamburg zu einer praktisch nicht mehr veränderten Konstante vokaler Besetzungstärke innerhalb der Kirchenmusik, blieb also auch die Richtgröße für Selles Nachfolger Christoph Bernhard, Joachim Gerstenbüttel, Georg Philipp Telemann und Carl Philipp Emanuel Bach.²²

Das Optimum erreichte Selle bezüglich seiner im Adjuvanten-Verzeichnis von 1642 formulierten Vorstellungen für den instrumentalen Bereich. Mit der am 29. Juni beratenen²³ und am 10. August 1642 bekannt gegebenen *Ordnung, Wonach sich der Cantor vnd eines Ehrbarn Rahts Instrumentisten wie auch die Vocalisten zu richten* (Anhang, Nr. 4), wurde verfügt, daß "hin führo Neune eines Erbarn Raths Musicanten so wol an Fest= als Sontagen zu Chore gehen, vnd pro variatione so wol allerhand besaitete als blasende Instrumenten mit sich bringen" sollen (verlangt hatte Selle für normale Sonntage wenigstens fünf Ratsmusiker), um so "den Figural-Gesang stracks mit anfangen vnd den auch vollenden helffen" zu können. Weitere Instrumentalisten wurden ihm für Festtage und außerordentliche Musiken zugesichert: "Alß dann auch an den Festagen eine stärckere Musica zu halten, dazu denn mehrer Instrumentisten assistenz erfodert wird, so sollen hinführo an selbigen fest[-], wie auch andern tagen, wen[n] eine extraordinari Music angestellet wird, folgende acht Persohnen von den Rollbrüdern, als Christian

20 So mahnt Selle beispielsweise 1648: "Es seind 8 oder aufs höchste 10 Sänger als 2 Discantisten, 2 Altisten, 2 Tenoristen vnd 2 Bassisten von der Stad zu vnterhalten bewilligt, seind aber noch niemals derer so viel zu bekommen gewessen, weil es rare aues in Capellis & rariores in Scholis sein" (Anhang, Nr. 7); 1650 schreibt er: "kan man sie denn nicht alle 8 auf einmahl haben, so muß man sich mit denen behelffen, die zu bekommen sein, vnd müßen alsdann vnser Schuelknaben sich mit anspannen laßen" (Anhang, Nr. 9).

21 Zu einer solchen kritischen Situation scheint es 1648 gekommen zu sein, wie sich einem Rechenschaftsbericht Selles vom Oktober dieses Jahres entnehmen läßt (s. Anhang, Nr. 7).

22 Vgl. dazu Kremer: Gerstenbüttel, S. 164-180, Maertens: Kapitainsmusiken, S. 114-120, und insbesondere Rifkin: Singstimmen

23 S. Anhang, Nr. 3

Lehman, Johan Lehman, Hanß Krull, Johan Person, Everd Gardner, Peter Sandtmann, Hinrich Schröder, und Johan Schmidt, imgleichen die 3 Thurmbläser [...] auf des Cantoris begehren [...] zu erscheinen vnd waz der Cantor zu musizieren anordnen wird [...] zuverrichten schuldig sein" (Anhang, Nr. 4).

Daß die personellen Zusagen sowohl im Bereich der besoldeten Sänger als auch im Bereich der Instrumentalisten seitens der Stadt (und damit auch seitens der Kirchen) tatsächlich umgesetzt worden sind, belegt ein musikhistorisch bislang noch nie beachtetes Dokument mit dem Titel *Salarien Taxe der Bedienten in Hamburg* aus dem Jahr 1644.²⁴ In dieser Evaluierung der städtischen Personalausgaben und anderer Kosten tauchen unter der Rubrik "Zu der Music" auf: der städtische Finanzierungsanteil am Convictorium ("Wegen der Vocalisten 300 Mark"), Kosten für die Mitwirkung - allerdings nur von dreien - der Ratsmusikanten an den sonntäglichen Kirchenmusiken ("Drei Musicanten, alle Sonntage aufzuwarten, je 60 Mark[:] 180 Mark"), Kosten für die Mitwirkung von acht Rollbrüdern an Festtags- oder außerordentlichen Musiken ("noch 8 Musicanten, alle Festtage oder nach Begehren des Cantoris aufzuwarten, je 24 Mark: 192 Mark").²⁵

24 Vgl. den vollständigen Abdruck (ohne Angabe der Signatur) einer im Staatsarchiv Hamburg aufbewahrten Abschrift des 1644 erstellten Berichts über die Ausgaben der städtischen Verwaltung in: Bericht von 1644

25 Ebd., S. 26 f.; unter der Rubrik "Musicanten-Besoldung" finden sich im übrigen die Grundgehälter der acht Ratsmusikanten: "Johann Schoep 80 Mark, Hauergeld 200 Mark: 280 Mark. Zur Verehrung 300 Mark, Wandgeld 15 Mark. Die übrigen 7 jedem 80 Mark; noch den sämtlichen Instrumentisten 100 Mark; der älteste unter ihnen hat freie Wohnung auf dem Küterhause, Wandgeld jedem 15 Mark" (ebd., S. 41). In einer Beilage für das Rechnungsjahr 1644/45 finden sich, diesmal mit namentlicher Nennung auch der übrigen Ratsmusikanten, entsprechende Beträge: "Johannes Schoep, vierteljährlich 20 Mark, zur Miete 200 Mark, Wandgeld 15 Mark, Verehrung 300 Mark[:] 631 [recte: 595] Mark[:] sodann mit vierteljährlicher Zahlung von 20 Mark und 10 [recte: 15] Mark Wandgeld: Christian Hilbrandt, Joachim Havemester, Matthias Brodthagen, Ernst Heumann, Franz Becker, Hans Douw, Bonaventura Vull sack, 7 mal 95 Mark[:] 665 Mark[:] sämtliche Instrumentisten zusammen 100 Mark" (ebd., S. 56). Selles Kantorengelalt schließlich steht unter der Rubrik "Besoldung der Professoren und Schulcollegen" und beträgt 800 Mark (ebd., S. 26). Dabei ist aber zu bedenken, daß weitere Einnahmen des Kantors von kirchlicher Seite sowie ab 1642 die Einkünfte aus der sechsten der sieben kleinen Präbenden des Domkapitels hinzukamen (zu Selles Einkommensverhältnissen vgl. auch Kremer: Kantorat, S. 337 f., und Krüger: Musikorganisation, S. 67).

Einen ersten aufsehenerregenden Einsatz aller ihm nun offiziell zur Verfügung gestellten Musiker unternahm Selle in Gestalt der Aufführung seiner 1643 komponierten, aber wohl erst in der Karwoche des Jahres 1644 uraufgeführten Johannes-Passion,²⁶ die 21 Stimmen umfaßt: sechs Vokalstimmen, sechs Instrumentalstimmen für wechselnde Instrumente (Fagotte, Pandoren, Lauten, Gamben, Violinen, Flöten, Zinken, Posaunen, Orgel), eine räumlich entfernt aufzustellende fünfstimmige "Vocal=Capella" (Choro remoto) und ein neben der Orgel zu platzierender vierstimmiger vokal-instrumentaler Klangkörper (Choro pro Organo). Dazu vermerkt die handschriftliche Hamburg-Chronik von Otto Sperling junior (1634-1715), Sohn des gleichnamigen Hamburger Arztes, mit wohl irrtümlichem Bezug auf das Jahr 1643 (statt 1644): "Dieseß jahr [1643] erstlich wirdt angemercket, daß die Rathß Musicanten neben denen Vocalisten die Passion zu S. Gertrud haben gesungen, und dafür sindt belohnet worden[,] welcheß ohne zweiffel in den andern Kirchen auch damallß auffgekommen [...]." ²⁷

Nach dem Adjuvanten-Verzeichnis von 1642 und den Protokollauszügen der Jahre 1642-1643 (Anhang, Nr. 1 und 3) lassen sich die übrigen Dokumente in zwei Gruppen einteilen: zum einen Regulative für den Convictoriumsalntag und Beschreibungen der Dienstpflichten der Convictoriumsmitglieder (Anhang, Nr. 8, dazu Nr. 5 als detailliert ausgearbeitete Vorstufe, ferner Nr. 7 und 9), zum andern Eingaben und Vorschriften zur Zusammenarbeit des Kantors mit den übrigen Musikergruppen wie den Ratsmusikanten (Anhang, Nr. 4, 6) oder den Schülern und Praeceptoren (Anhang, Nr. 2, 4, 6, 7, 10).

26 Erst mit der Zahlung vom 23. April 1644 an die Ratsmusiker "Wegen Auffwartung in der Cappellen Alse die passion gesungen" beginnen die jährlichen Honorarzahungen im Zusammenhang mit Passionsaufführungen in der St. Gertrudenskapelle während Selles Hamburger Amtszeit; Rechnungsbuch der St. Gertrudenskapelle für 1634-1655 (wie Anm. 19), S. 314.

27 Otto Sperling: *Chronicon Hamburgense*. Manuskript. Sechs Bände und zehn Nachtragsbände, sogenannte "Additiones". Königliche Bibliothek Kopenhagen, Signatur: Gl. kgl. Sml. 2301 u. 2302, hier: Additio 2, S. 456, zitiert nach einem Mikrofilm der Handschrift im Staatsarchiv Hamburg, Fotoarchiv, K 2620-2635. Zu den Passionsaufführungen von Selles Amtsvorgängern heißt es dort: "1609 hat der Cantor Erasmus Sartorius zum ersten mahl die Passion in St. Gertrudten Capell mit vocal[,] nicht mit Instrumental Music auff der Geschwornen Anhalten singen lassen [...], denn eß war damallß noch nicht gebräuchlich, daß die Rathß Musicanten die Kirchen Music bedieneten mit Jhren Instrumenten, gleich wie daß jetzt geschieht" (ebd., S. 446).

Selles Einsatz für das Convictorium scheint beträchtlich gewesen zu sein. Davon zeugen in der Planungsphase die detaillierte Ausarbeitung der Gesetze für die besoldeten Sänger (Anhang, Nr. 5) bis hin zu einem - heute kulturhistorisch interessanten - Speiseplan. Auch führte er genau Buch über die Unterhaltskosten für die Sänger (Anhang, Nr. 9) und hatte nach Aussage seines Nachfolgers Joachim Gerstenbüttel einen "Catalogus derer Bassisten, Tenoristen, Altisten, Discantisten, welcher von Sellio sehl[ig] mit seiner eigenen Hand geschrieben uns löblich hinterlaßen" angelegt.²⁸

Über die Mitglieder des Convictoriums ist zu erfahren, daß diese "mehrentheils Academici [Studenten des Akademischen Gymnasiums] gewesen vnd die Meisten zu öffentlichen Ämptern von hier befodert worden sein" (Anhang, Nr. 9), was aufgrund der Personenangaben in Selles Sängerkatalog auch von Gerstenbüttel im genannten Dokument bestätigt wird. Davon, daß das Verhältnis zwischen Selle und den Sängern gelegentlich spannungsgeladen gewesen sein muß und Selle Autoritätsprobleme gehabt zu haben scheint, zeugen Äußerungen über die Sänger wie "welches oft wilde Gäste", "das verwegene vöcklein" oder die Klage, daß sie ihm "bey Nacht schlaffender zeit die Fenster außgeworffen vnd daz Hauß gestürmet haben" (Anhang, Nr. 9). Andererseits vermochte er sie immer wieder zu nicht unerheblichen Schreifarbeiten für ihn zu motivieren, wie wiederum Gerstenbüttel in einem Kommentar der zuletzt von ihm geführten Kantoreirechnung bezüglich des jährlichen Ausgabe-postens "Zu der Vocalisten Convivio" überliefert: "Weil es aber mit diesem Convivio eine ganz andere bewandnuß gehabt, (Wie zwar zu der zeit noch nicht gewust, sondern nach und nach, von denen erfahren, die dabey gewesen zur zeit deß Sehl. Vorfahren Thomae Sellii [...] Nemlich daß diejenige Vocalisten, Welche deß Jahrs über dem Cantori haben die Schreifarbeit subleviret, einige ergezligkeit haben mögten, sind sie ein, oder zwey tage inn- oder außerhalb der stadt bey einander bey Speiß und tranck lustig gewesen, daß sie also

28 "Leges Convictorii Hamburgensis Musici [...], mit einigen beantworteten Exceptionib[us] der damahligen Vocalisten[,] Cantoris Hamb[urgem] J[oachim] G[erstenbüttel]", datiert "Anno 1675" (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur: Cod. hans. III, 83, 2: 5, fol. 2r); s. auch Kremer: Gerstenbüttel, S. 290. Über den Verbleib des Katalogs ist nichts bekannt.

hernachmals wiederumb zu desto größern fleiß aufgemuntert worden."²⁹

Die Verpflichtung der Convictoriumsmitglieder zur Schreibaarbeit für den Kantor war geregelt in den *Leges der acht Sänger welche von der Stadt sollen vnterhalten werden* vom 24. Februar 1643: "Montags vnd Dingstags, Freytags vnd Sonnabends von 9 bis 11 vhr vormittags sollen sie dem Cantori beyspringen mit Noten= vnd Tabulatur schreiben" (Anhang, Nr. 8, Punkt 5). Diese Arbeiten bezogen sich zum einen auf die Anfertigung des Gebrauchs- und Auf-fhrungsmaterials für die sonntäglichen Kirchenmusiken, die aus Selles eigenen oder Werken anderer Komponisten bestehen konnten und - bei fremder Musik - vom Kantor für die jeweiligen Auf-fhrungsverhltnisse eingerichtet werden mußten: "sie müßen zu vnserm Choro aptiret sein, allein durch tägliche Mhe vnd arbeit vom Cantore durch absetzen,³⁰ abschreiben &c." (Anhang, Nr. 7). Zahlreiche Spuren dieser von Selle gewiß teilsweise an die Convictoriumsmitglieder übertragenen Vorbereitungsarbeiten lassen sich in den gedruckten Notenbnden (meist Stimmendrucke) seiner in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg überlieferten Privatbibliothek finden, nämlich in Gestalt eigenhändiger Eintragungen wie "Ist abgesetzt in [...]", "Im Tabulatur-Buche sub liter O. findestu diesen Librum I. abgesetzt" oder - als Beispiel für die zahlreichen Basso-continuo-Aussetzungen - "B[assus] Cont.[inuus] in [...]"³¹ Dabei reicht das Repertoire der wahrscheinlich oder sicher zu Auf-fhrungszwecken vorbereiteten Werke von Josquin Desprez (um 1440-1521)³² bis hin zu zeitgenössischen Komponisten wie beispielsweise Tobias Michael (1592-1657). Im letzteren Fall, ein Stimmendruck von Michaels *Musicalischer Seelen=Lust* (Teil II, Leipzig 1637), enthält die Basso-continuo-Stimme bei Nummer 42 ("Machet die Thore weit") Eintragungen Selles, die auf die Art der Einrichtung des Stimmenmaterials schließen lassen (Anfertigung getrennter Vokal-, Instrumental- und zusätzlicher Basso-continuo-

29 "Cämmerey Rechnung" (wie Anm. 19), Eintrag zu den Ausgaben des Jahres 1678 (vgl. auch Kremer: Gerstenbüttel, S. 186)

30 Intavolieren, das heißt in eine Tabulatur übertragen

31 Vgl. Neubacher: Musikbibliothek, S. 18 f.

32 Ebd., S. 34/35, Nr. 12

Stimmen): "Choro pro Capella â 5 extrahirt[,] steht in Voc[e] & Cap.[ella] 5, 6, 7, 8, 9. NB. In Chartâ [= Band] sub No. [leer] invenies voces Instrumentales extrahirt. Item 3. Bassos Continuos & Testudinib.[us] zu den Concertatstimmen."³³ Zum andern galten die Schreiarbeiten der Convictoriumsmitglieder dem zu Selles Zeit durchaus ungewöhnlichen Projekt der handschriftlichen Anfertigung einer - beschränkt auf geistliche Kompositionen - Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke, im Vorwort titulierte als *Opera omnia*.³⁴

Als Ausdruck des Aufschwungs, den die Kirchenmusik in Hamburg während der Amtszeits Selles genommen hatte, wird seit Liselotte Krüger ein gedrucktes Kalendarium aus dem Jahr 1657 angesehen, das den Titel trägt *Eine So woll den Einheimischen / als auch den hie ankommenden Außlendischen nütz= und dienliche Anweisung[,] Welche Zeit / unnd an was Ort / man alhier in dieser guten und weitberühmten Stadt Hamburg / Die herrliche und wolbestalte Musik / das gantze Jahr durch nach Hertzens=Wunsch vernüglichen anhören kan*.³⁵ Es verzeichnet zu allen Sonntagen, Sonn-, Feier- und gegebenenfalls auch Werktagen des Jahres die Aufführungen von Figuralmusik in den verschiedenen Kirchen und Gottesdiensten, was angesichts der an kirchlichen Festtagen zweifach zu bestreitenden Gottesdienste und der hinzukommenden Hochzeits-, Begräbnis- und sonstigen außerordentlichen Musiken ein gewaltiges Programm ist:

33 Ebd., S. 56/57, Nr. 218. Selle folgt hier den Besetzungsvorschlägen im Vorwort des Druckes: "3. Wo die Gelegenheit des Ortes vnd der Adjuvanten es leiden wil / können die Stücken / in welchen Capellen, Symphonien vnnnd dergleichen zu finden / also ausgetheilet werden / daß die Symphoni an einem besondern / die Capell an einem besondern vnd zu nächst zu dem Wercke oder Orgel / die concertirenden Stimmen auch besonders / vnd sonderlich der concertirende Bass von dem Bass.[o] Contin.[uo] etwas weg vnd an einem besondern Ort gestellet werde / zu welchem allen sehr dienlich ist[:]" 4. Wenn man entweder zwey Exemplaria [des Druckes] an die Hand schaffet / oder doch zum wenigsten die Capellen besonders abcopiren lässet" (Tobias Michael: *Musicalischer Seelen=Lust Ander Theil. Quinta Vox. Leipzig 1637, Vorwort*).

34 Eichhorn: *Opera omnia*, S. 132, sowie Neubacher: *Musikbibliothek*, S. 27

35 Vgl. Krüger: *Musikorganisation*, S. 81-86; zum einzigen, jedoch unvollständig erhaltenen Exemplar im Staatsarchiv Hamburg vgl. Kremer: *Kantorat*, S. 30 f. Das Frontispiz des Druckes, u. a. Thomas Selle als Sänger darstellend (erkennbar an Halskrause und Notenrolle) gemeinsam mit dem Ersten Ratsmusikanten Johann Schop (Violine) und einem Lautenisten, ist abgebildet bei Dittrich: *Hamburg*, S. 40.

Wie weiß er seine Stimm' hoch in die Lufft zu schwingen!
Wie preiset Er doch Gott mit einem Lobgesang'
Und läst mit Blasen bald und bald mit Saiten=Klang'
Erschallen solch ein Lied / daß Hertz und Seel' erreget!³⁶

Anhang

Die Wiedergabe der nachstehenden handschriftlichen Quellen³⁷ folgt den *Empfehlungen zur Edition frühneuzeitlicher Texte der "Arbeitsgemeinschaft außeruniversitärer historischer Forschungseinrichtungen"*, deren Grundanliegen es ist, den zu edierenden Text so weit wie möglich und sinnvoll an die Form der Quelle anzunähern. Auf folgende Punkte, aber zum Teil auch abweichende Verfahrensweisen, sei hier gesondert hingewiesen: Kürzungen werden bei Eindeutigkeit stillschweigend, bei Mehrdeutigkeit in eckigen Klammern aufgelöst (1.11.); fremdsprachige Einschübe (z.B. lateinische Wörter in deutschen Texten) werden nicht gekennzeichnet (1.17.); i, j, u, v und w werden nicht ihrem Lautwert entsprechend, sondern vorlagengetreu wiedergegeben (5.3.); die Groß- und Kleinschreibung folgt dann der Vorlage, wenn die Unterscheidung der Buchstabenformen eindeutig möglich ist, andernfalls wird Kleinschreibung angewandt (außer bei Eigennamen und Satzanfängen), was insbesondere für die Buchstaben k, v und z gilt (5.5.2.); bei Ordnungszahlen wird, falls fehlend, ein Punkt hinzugefügt, Punkte nach Grundzahlen werden nicht wiedergegeben (5.7.); die Interpunktion wird nicht vereinheitlicht, sondern folgt konsequent der Vorlage (5.8.); Kürzungen und Ligaturen werden, der oben genannten Verfahrensweise entsprechend, aufgelöst (5.9.), was insbesondere für folgende oft auftretende Abkürzungen gilt: ao mit übergesetztem Doppelbalken (anno), d (der, den; auch innerhalb von Worten: od[er], and[er]s), Dn. (Dominus), dz (daz), etwz (etwaz), H. (Herr,

36 Zitiert nach: Gedächtnis=Säule [...] Herrn Nikolaus Jarre [...] wie auch Herrn Jürgen Möller / und Herrn Lucas von Sprekelsen [...] am 21. Tage des Hornungs deß 1650. Jahres zu sonderbahren stetswehrenden Ehren und Wolgefallen [...] eiligst aufgerichtet. In: Rist: Teütscher Parnass, S. 309

37 Dem Staatsarchiv Hamburg danke ich für die Bereitstellung und die Erlaubnis zur Edition der Archivalien.

Herrn), v. (vnd), wz (waz); Balken über Konsonanten werden stillschweigend durch Verdopplung des Konsonanten, über Endvokalen durch Hinzufügung von m oder n aufgelöst.

Abkürzungen:

&c.	= et cetera
fol.	= folio, folii
Mk	= Mark (Mark lübisch)
pag.	= pagina, paginae
r	= recto
Rhll	= Reichstaler
ß	= Schilling
s.	= siehe
S., Sp.	= Seite, Spalte
S., St.	= Sankt
StAH	= Staatsarchiv Hamburg
v	= verso
vgl.	= vergleiche

1) Thomas Selle: Verzeichnis der Adjuvanten (1642)

Zeitgenössische Abschrift (6 Blätter); StAH, Bestand 361-1 (Scholarchat), V 1 c; fol. 1-6 (fol. 6 leer)

[1r:] Verzeichnüs derer Adjuvanten, welche zur Music der Cantor zu Hamburg alle gemeine Sontage höchst von nöthen hat.
Aufgesetzt den 8. Januarii anno 1642.

Betreffend erstlich die Instrumentisten.

Alle Sontage, wenn in der hohe Predigt, oder Missâ nur alleine musiciret wird, hat der Cantor von nöthen die 7 bestalte Rahts=Instrumentisten, vnd were der 8. auch noch vonnöthen; vnd weis der Cantor nicht, worüm die Rahts=Instrumentisten nicht alle 7 Sonntäglich, sondern ihr nur 4 aufzuwarten schuldig sein sollen, weil in solcher vornehmen Stadt vnd in so großen kirchen mit solchen 4 Instrumentisten wenig richtiges vnd volliges kan musiciret werden. In kleinen Städten, da man ihrer nit mehr haben kan, ists ein anders. Sonsten in andern großen Städten müßen so wol alle Son= als Fest= Tage alle vnd iede bestalte Stad=Instrumentisten aufwarten, eben so wol als der Cantor vnd die Organisten, vnd solches zu rechter zeit vnd ohn einige beschwehrung. Da aber ja alle 7 Rahts Instrumentisten nicht solten, oder wie bißhero geschehen, nit wolten Söntäglich aufwarten, So mus doch der Cantor Sontäglich zu Chore haben aufs wenigste 5 Rahts Instrumentisten oder wie man sie nennet, 5 Rahts=Gesellen, Alß:

2 Cornettisten, die zugleich 2 Violinen, vnd 2 Floiten bey sich haben vnd pro variatione gebrauchen müßen.

1 Alt=Posauner, der auch zugleich eine Viole, vnd Floite bey sich haben vnd pro variatjone gebrauchen muß. [1v:]

1 Tenor=Posauner, der auch zur noht einen Basz blasen, eine Tenor=Geige vnd Floite bey sich haben vnd pro variatione gebrauchen mus.

1 Basz=Geiger, der auch zugleich eine Chorist=Fagott/Dulcian vnd Quart-Posaun bey sich haben vnd pro variatione gebrauchen muß.

Vnd diese 5 Instrumentisten sollen vnd müßen in puncto septimae mit ihren bey sich habenden Instrumenten verhanden sein vnd so wol den Gottesdienst alsbald mit anfahren als endigen helffen.

Wer nicht da sein kan oder will, der soll vnd muß einen solchen qualificirten Instrumentisten mit obgedachten instrumenten vor sich in die stete zuschaffen verbunden sein, auch solches dem Cantori des Tages zuvor andeuten laßen.

In allen vnd ieden Festagen bedarff der Cantor der Instrumentisten, so viel er nur immer haben kan; die Rollbrüder aber, weil Sie sich beschwehren aufzuwarten mit lauten vnd Geigen, in betrachtung daz die Saiten thewr vnd gleichwol offt reißen, vnd sie nichts darvor zugenießen haben, (wie sie vorgeben,) auch deswegen (doch nit alle) auf des Cantoris bittliches ersuchen hinfüro nicht compariren, vnd die Music stärcken helffen wollen, Alß werden die hochgeehrten Herrn Patronen sich mit Jhnen deswegen zuvergleichen, Sie befriedigen vnd dem Cantori in völliger Music selbige an die hand zuschaffen wißen.

1. Hinrich Crüger³⁸ mit der laute.

2. Jacob Holschenmachern³⁹ mit der laute, Zincken, Floit, vnd Violin.

3. Evert Gärtner⁴⁰ mit der laute, vnd TenorGeige.

4. Johan Spönmannen⁴¹ mit der Violin, Cornett, vnd Floite.

5. Christian Lehman⁴² mit der laute vnd Violin.

Vnd die drey Thurmmänner, als den zu 1. S. Nicolaj. den zu 2. S. Iacob. [2r:] vnd den zum 3. Thume, wegen der Tromten vnd Posaunen, möchte der Cantor gerne befriedigt sehen, darmit er sie Gott zu ehren vnd dieser löblichen Stadt zum ruhm, So woll Sontags, wenn ers von ihnen beehrte, als Festags, könnte habhafft werden, vnd seind diese den andern auf der Rolle vorzuziehen, insonderheit, weil sie die Meiste arbeit verrichten können vnd müßen. Vnterdeßen aber schleust der Cantor die andern hiermit nicht gantz aus, sondern brauchte sie gerne, wann sie nur compariren

38 Vgl. Krüger: Musikorganisation, S. 217

39 Vgl. Anhang, Nr. 4 (Jacob Holßmacher), sowie Krüger: Musikorganisation, S. 218, und Jaacks: Lust und Nutz, S. 33

40 Vgl. Anhang, Nr. 4, sowie Krüger: Musikorganisation, S. 216

41 Vgl. Anhang, Nr. 4, sowie Krüger: Musikorganisation, S. 218, und Jaacks: Lust und Nutz, S. 33

42 Vgl. Anhang, Nr. 4, sowie Krüger: Musikorganisation, S. 216

vnd ihm hülffe leisten wolten. Sie müßen aber alle verhanden sein mit Jhren bey sich habenden Instrumenten, so baldt man anfahren soll, so woll des Sonnabends als Sontags in beyden Vespren vnd in der hohe=Predigt, damit man alsbald mit voller Music, anfahren vnd dem Prediger gebührender maßen aufbestimpten Glockenschlag pariren mag, auch vor der Predigt eine gute Mutet, Concert, oder Madrigal &c. kan ins gehör gebracht werden (welches bißhero fast nicht geschehen können wegen langsahmer ankunfft etlicher, doch nit aller, Instrumentisten).

Weil aber auch die geübtesten vnd berümbsten Musicanten, so woll in kaiserlichen als königl.[ichen] vnd F.[ürstlichen] Capellen eines oder daz ander zu probiren vnd zuversuchen sich nicht verdrießen laßen müßen. Alß werden die hiesigen Instrumentisten auf des Cantoris anfordern eins oder daz ander am dazzu füglich deputirten orte des tages zuvor zu probiren vnd zuversuchen sich auch nicht beschwehren, damit einer dem andern desto beßer in lieblichkeit der Harmonÿ begegnen, vnd die Music ihren gewünschten vnd gebührlichen effect erreichen müge. Dieses zusammen[-] kommen aber (welches doch hochnötig ist) ist den Instrumen=[2v:]tisten auch fast vneben, weil sie mit wein vnd bier wollen vom Cantore tractiret sein, welches doch des Cantoris bestallung nit ertragen mag, vnd bleiben darü die herrn meistentheils außen vnd verderben also gute Harmonÿ in der kirchen, welches meine hochgeehrten Herrn Patroni woll werden zu miltern vnd disponiren wißen, damit es in den kirchen hinfüro ordentlicher mit dem Musiciren zugehen müge.

Der große Violon oder Contra=BaszGeige muß alle Sontage verhanden sein an dem orte, da sol vnd muß musiciret werden, vnd wünschte der Cantor daz noch einer bey den kirchen verhanden were.

Auch müßen zu S. Peter zum wenigsten noch 5 oder 6 gute Cornett; 5 oder 6 gute Floiten; eine ChoristFagott oder Dulcian vnd 2 Trommeten, die just in die Orgel gerichtet sein, bey die kirche geschafft werden, denn wenn man in hohen Festen; oder wenn irgend Legaten verhanden sein, etwaz redliches musiciren soll, so mangelts allzeit an diesen berührten jnstrumenten, die doch vmb ein leidliches gar wol können an die hand geschafft werden. Die kirchen=Regal,⁴³ verhoffet der Cantor ja, daz sie auch ehist werden folgen; daz zu S. Peter ist schon verhanden.

Jmmittelst aber bittet der Cantor, daz doch das ietzige Schuel=Regal möge von gewissen dazzu deputirten Arbeits=Leuten in= vnd aus den kirchen, da man es nötig hat, Sonnabends vmb 1 vhr nachmittage, vnnd Sontags nach verrichteter Music ab= vnd eingeholet werden; Bißhero hat es der [3r:] Cantor allzeit auf eigne Vnkostung aus= vnd ein geschafft, hinfüro felts es ihm zu schwehr.

Eß verhelte aber der Cantor seinen hochgeehrten Herrn Patronen vnd mächtigen Förderern hiermit nichten, wie daz die Rahts=Instrumentisten nicht so, wie bißhero geschehen (da doch fast großer mangel vnndt wieder=wil-

43 Gemeint ist, wie auch beim nachfolgenden Schul-Regal, ein Musikinstrument (tragbare Orgel).

len an vielen gespüret) mit allerhand Instrumenten aufzuwarten sich schuldig halten wollen, weil sie sich beklagen vber die allzugeringe bestellung vnd das sie vor diesem solches nit haben gethan; auch nicht thun dürffen, vielweniger, (weil nun ein großes wegen der hochzeiten Jhnen entzogen, vnd ihre accidentia verringert, auch sie newen thon vmb alt Lohn spielen sollen) sich wollen dazu verbündlich machen. Die Rollbrüder aber klagen noch mehr, vnd zwar, das Sie gar nits vor Jhr aufwarten in den kirchen zugenießen haben, vnd zu keiner kirchen Arbeit deßwegen verpflichtet sein, Insonderheit die mit den lauten, weil Jhnen viel auf die saiten gehet. Wenn ihnen aber etwaz so wol von der Cämmerey, als von den 4 Häuptkirchen deßwegen zugewendet würde, wollen sie gerne sich datzu bequemen vnd mit aufwarten helfen; vnd diese zulage begehren auch die Rahts Instrumentisten. Wenn nun einem Cantori anstehet, auch gebühret, das Er vor seine adjuvanten, die Jhm trewliche vnd fleißige assistentz in den kirchen leisten sollen, spreche vnd Jhr bestes suche, damit aller widerwille beim Musiciren aufgehoben vnd gute einigkeit, verträwligkeit vnd fleiß, welche eine gute beständige Harmonÿ [3v:] aufrichten vnd erhalten, an deßen stadt eingeschoben werde. Alß bittet der Cantor seine allerseits hochgeehrte Herrn Patronen vnd mächtige Foderer zum vnterdienstlich= vnd freuntfleißigsten, Sie wollen sich doch mit den Rahts=Instrumentisten so woll, als mit den Rollbrüdern; auch Hinrich Crügern, der nicht eins auf der Rolle ist, vnd gleichwol mit seinen guten lautenschlagen in der kirche auf bitte des Cantoris gerne aufgewartet / ie ehe ie lieber vergleichen, damit sie allerseits desto williger vnd fleißiger mit aufwartungen in den kirchen sein vnd dem Cantori getrewere ordentlichere vnd fleißigere assistentz ohne Murren vnd kurren [sic], auch außerhalb der Festage / wenn sie vom Cantore begehret werden / leisten mügen, auch eins oder daz ander auf anforderung des Cantoris zuversuchen am dazü bistimpten orte sich nicht beschwehren, sondern einer so wol als der ander compariren möge, damit also Gottes Ehre gefodert, der Stadt Ruhm fortgeplantzet vnd also durch die ordentliche wollklingende vorher wollversuchte Music vnd deren effect die gantze Gemeine gebäwet vnd in derselben gute Ordnung observiret werde. Solches wird Gott ein Gott der ordnung meinen Hochgeehrten Herrn Patronen vnnd mächtigen Förderern auf andere wege reichlich wieder erstatten, vnd Sie werden auch großen Ruhm, Ehr vnd willigste dienste von den sämtlichen Instrumentisten zugewarten haben.

[4r:] Betreffents die Vocalisten.

Weil die kirchen in Hamburg weitleufftig vnd groß sein, vnd die gantze Crafft der Music auf dem Texte beruhet, Alß hat zur Concertat=music der Cantor höchst von nöhten 2 Bassisten, 2 Tenoristen, 2 Altisten, vnd 4 Discantisten, vnd diese müßen aufs wenigste, fertig, Manierlich vnd fein reine singen vnd die worte fein deutlich au[s]sprechen können.

Zu Muteten müßen derer noch einmahl so viel sein, wo anders die music sol krafft haben. Alß 4 Bassisten 4 Tenoristen, 4 Altisten 4 Discantisten vnd dieselben müßen auch alle fertig vnd reine singen können.

Zur vollen Capella zubesetzen werden genommen; Groß= vnd kleine

Schüler aus der Schule; Item die Gymnasiasten, die in etwas singen können, wie auch die Knaben aus dem Weisenhause. Wenn nun zwar oberührte Sänger man billich alle in der Schule vnd Gymnasio haben solte, So befindet sichs doch, daz die wenigsten anbeyden Orten dazu lust haben, auch sich dazu verbündlich zumachen gar nicht gesonnen sein, sondern nur bißweilen, wenns ihnen gelegen, durch großes bitten vnd flehen mit aufwarten helffen wollen, iedoch ohne einige einrede vnd versuchen, auf welche sich der Cantor gar nit zuverlaßen hat, vielweniger etwas guts in den kirchen mit solchen anzubringen weis. Wird derowegen vonnöthen sein, daz auf andere vnd zwar bessere mittel man bedacht sey. Folgenden vorschlag thut der Cantor, doch auf seiner hochgeehrten Herrn Patronen gutachten vnd Verbeßerungen: [4v:]

Wenn die besten vnd vornehmsten Sänger, als ohngefehr ihrer 16 (darunter sein müsten 4 Baszisten, 4 Tenoristen, 4 Altisten, 4 Discantisten,) gespeiset würden irgend am füglichen Orte, da sie auch zugleich ihre Schlaffstelle haben könnten, vnd man Jhnen denn vergönnete die woche einmahl eine gewiße Straße vnd vorerst in den Vorstädten (wo in der Stad den Herrn es nicht rahtsam zu sein deuchte) zusingen,⁴⁴ wie in fast allen großen vnd kleinen Städten durch gantz Teutschland es gebräuchlich ist, vnd alsdann dazjenige, was ersungen würde, allzeit beym Cantore müste deponiret vnd alle Quartal vnter sie außgetheilet werden, damit die Pursche auch nötige kleidung vnd bücher sich selbst verschaffen vnd dieselben auch im zwange gehalten werden könnten. Vnd müßten Sie vnter des Rectoris vnd Cantoris Commando sein, so viel immer möglich, die Schuel frequentiren, vnd dem Cantorj aufpaßen in allen Singstunden, in den kirchen, ja wo vnd wenn Er ihrer benötigt were, müsten Sie ihm Musicalische assistentz zu leisten verbunden sein. Es müste auch keiner in die zahl der 16 genommen werden, Er were denn zuvor vom Cantore verhört vnd tüchtig dazzu erkennen, müste auch ohne seinen des Cantoris consentz nicht abtreten, sondern solches so viertheil Jahres vorher ankündigen. Würde aber nach diesem dem Rectori vnd Cantori die Scholaren in gute Hospitia zubringen alleine anverträwet, könnte daz speisen wieder aufgehoben vnd dieß gute Christliche werck gleichwol ohne alle vnkosten der Schulen vnd kirchen zu mercklichem Nutzen vnd aufnehmen fortgesetzt werden. [5r:]

Zu diesen 16 Sängern kommen nun die 8 Sänger, welchen die 4 Hauptkirchen Jährlich ingesamt 80 Rhll darreichen laßen, dieselben als mit Hospitiis versehen, nimpt man nun entweder aus dem Gymnasio, oder wo man sie sonsten nur herhaben kan (nicht aber aus der Schuel, denn die Schüler vnd Bürgerkinder solten ohn daß zu selbigem officio verbunden sein!) diese 8 aber müßen auch fertig vnd reine cum decentj gratia singen können vnd nicht nach gunst, sondern nach kunst vom Cantore dazu genommen werden. Die hinterstelligen Gymnasiasten vnd Schüler, die etwaz vnfertiger in der music sein, sie sein groß oder klein, hoch oder niedrig, dieselben werden genommen zum volle Chor; müßen derowegen von den beyden

44 Bezugnahme auf das Kurrendesingen

Herrn Rectoribus als Gymnasii vnd Scholae zun fleißigen Musicalischen kirchen=aufwartungen fleißigst angemahnet vnd aufgemuntert werden. Inbetrachtung das große beneficium, daz nehmlich Jhnen von der Obrigkeit fleißige Professores vnd Praeceptores mit großen vnkosten vorgehalten werden, Sie mit Jhrem geringen officio den kirchen vnd der Stad zum ziehrat zuersetzen pflichtschuldig sein.

Was exercitium nun mit den Gymnasiasten, iedoch p[er] conjunctionem, müße angestellt werden wöchentlich 2 mahl, als Mitwochens vnd Sonnabends an dem orte, der ietzo datzu deputiret ist, vnd solches zu gewissen stunden, Nach dem es die lectiones im Gŷmnasio vnd in der Schuel leiden könnten. Der Cantor erbeut sich hierinne keine mühe noch fleiß sich verdrießen zulaßen. Die 16 aber die gespeiset würden, müsten täglich mit den Schülern in [5v:] der Schuel exerciret werden in der dazu deputirten Singstunde von 1 biß zu 2 vhr.

Wird nun dieses also zum versuch vors erste ins werck gerichtet werden, so verhoffet der Cantor, es soll ohne großen nutzen vnd Ruhm dieser weitberühmten großen Stadt nicht abgehen, vnd Gott ein Gott der ordnung wird solches anderweit reichlich wieder ersetzen; denn einig vnd allein zu seines großen Nahmens Lob, Preiß vnnnd Ehre es gemeinet ist.

2) Thomas Selle: Eingabe an das Collegium scholarchale (vor dem 29. Juni 1642)⁴⁵

Autograph (3 Blätter); StAH, Bestand 361-1 (Scholarchat), V 1 c; fol. 7-9 (8v und 9v leer)

[7r:] Beÿ den Herrn Scholarchen vnd Jnspectorn der S. Johannis Schuel in Hamburg suchet in aller submission der ietziige Cantor nothdringend folgendes:

1. Daß wegen der 10 oder ja zum allerwenigsten 8 nötigsten Sänger doch müge ein gewisser Schluß gemachet werden.
2. Das aus allen Classibus die zur Music tüchtige knaben, reich vnd arme, groß vnd kleine (wie vor diesem so wol hier in Hamburg als in allen andern vmbliegenden groß vnd kleinen Städten gebräuchlich) zur Music als ebenmeßig einer herrlichen freÿen kunst, zu Gottes lobe hochnötig, mögen gehalten vnd angemahnet werden, die gewöhnlichen Singstunden zur genüge besuchen, sich recht in Musicis informieren vnd in den kirchen zu Gottes lobe gebrauchen laßen. Es hat aber bißhieher einig vnd allein beruhet auf die Execution.⁴⁶ Die Praeceptores Classici haben

45 Die Datierung ergibt sich aus Punkt 1, wonach der Beschluß vom 29. Juni 1642, zunächst versuchsweise für ein Jahr acht besoldete Sänger anzunehmen, noch nicht gefaßt gewesen ist.

46 Hier im Sinne von "Verfolgung" und "Ahndung" eines Vergehens (vgl. Punkt 4 im gleichen Dokument); als zugehörige Verbform im nachfolgenden Satz benutzt Selle nicht die Eindeutschung "executi-ren", sondern "exequi-ren" (von lateinisch: exsequor), wofür sich jedoch ebenfalls die Bedeutung von "strafen" und "ahnden" nachweisen läßt (vgl. Georges: Handwörterbuch, Bd. 1, Sp. 2609, Abschnitt 3).

Beim dem Herrn Schlerger, hiesiger Inspektor der
S. Johannis Kirche in Hamburg steht in
aller Submission der itzigen Cantor nach
Eingabe folgender:

1. Vorwissen vor 10. Jahr ja zum allererstigen
8. nötigsten Däner desmings om durch
für Disput domagel unter der.
2. Und aus dem Classib. die für Musik künftige
Anaber, Zeit sonderne, groß b. Elms (wie
sonst) so wol für in Hamburg abem
allen andern hmblienger, groß b. Elms
Wästen gebäufig) für Musik als obmussig
einer künftigen freyen Kunst, zu Ertel Coda
schmückig, mögen gehalten und augemacht
werden, die gar zu eifriger Umgestandens
für geringe Einfüßer, sich erst in Musicis in
formieren und in dem Kunst zu Ertel Coda
gebräufiger lassen. Es ist aber zu eifriger oing
und allein bringet auf die Expectation. Die
Preceptores Classici haben nicht eifriger, wenn
und der Cantor eine special. Madat hat nicht
eifriger, dierfter. Daser so dem Cantor
dastin kommt, das insonderheit die in pri-
ma Classe darauß mag ja die meisten und
fertigsten haben ungenüß Elms incipien-
ten so allein sich nicht künftiger lassen)
eifriger, eine sonderer Licenz genommen so
eingebildet, haben das Exercitium Musicæ
ja der Cantorem jedes, wenn so durch 10.
gar zu eifriger halber. Frey eifriger künftigen
eifriger, das künftigen künftigen hat, in der künftigen
eifriger und aufminder dierfter. Eifriger
sind die diosa.
3. Daß die Preceptores, insonderheit im Wästen
künst (wenn in Wästen) der eifriger
so groß nicht ist) für die Musik künftigen
Anaber, sich künftigen künftigen künftigen

nicht exeq[ui]ren wollen, vnd der Cantor ohne Special=Mandat hat nicht exeq[ui]ren dürffen. Dahero es denn (leider) dahin kommen, das insonderheit die in primâ Classe (darauß man ja die meisten vnd fertigesten haben muß weil mit kleinen Incipienten es allein sich nicht verichten lesset) Jhnen eine sondere Licenz genommen vnd eingebildet, haben das Exercitium Musicum[,] ja den Cantorem selbst, wenn Er Ampts= vnd gewißenshalber Jhnen deßwegen bißweilen etwaz hart zugeredet hat, wol schimpflich halten vnd anfeinden dürffen. Exempla sunt odiosa.

3. Daß die Praeceptores, insonderheit im Waisenhouse (weil im werckhouse die anzahl so groß nicht ist) Jhre zur Music tüchtige knaben, sie gehen gleich in vnser= Jhre= [7v:] oder andere Winckel=Schuele, wann vnd wo man Jhrer zu voller Music bedürfftig ist, dem Cantori mögen folgen laßen, ja auch die darin enthaltene zur Music geschickte Praeceptores selbst auf des Cantoris vorhergehende bittliche anmeldung werden die Music zu stârcken in Festagen, vnd wenn es sonsten die Noth erfodern thete, auf der Herrn Scholarchen, Inspecorn vnd Provisorn nützliches vnd löbliches anordnen sich einzustellen verhöffentlich nicht weigern können.
4. Das dem Cantori sein rechter Locus, qvotus vaz er in ordine Collegarum sein solle, angewiesen vnd ihm darbey angedeutet werde, Ob Er auch, wenn irgend an seinem orte, es seÿ auch in der kirchen oder in der Schuel, einer etwaz hart verbrochen hette, Er were auch cuius classis membrum er wolle, macht haben sol Jhn deßwegen so wol verbis als verbentus zustraffen, oder ob Er von allem Exeq[ui]ren absolviret vnd solches nur allein an die Herrn Praeceptores Classicos zu deferiren, das dieselbigen in des Cantoris praesenz die Execution verrichten, verbunden sein soll?
5. Weil auch die Funera generalia mit 6 Collegen, gleich den Funerib.[us] Specialib.[us] nicht (wie billich vnd allenthalben gebräuchlich) bey dem Cantore sondern bey den Succentorib.[us] (weiß nicht aus waz fundament) bißhero bestellt vnd hiedurch des Cantoris Autorität nicht wenig geschwâchet worden, Sintemahl Er daz onus tragen (auch propter illum die Succentores 10 Mark mehr fodern, Er aber propter illos nichts zu genießen hat) vnd gleichwol nicht so viel [8r:] Ehr darvon haben muß, das Jhm die Leichbestellerinnen einmahl das Maul drümb gönnen vnd seine vnd seiner knaben Gebühr selbst einreichen, sondern die Succentores (die den Leichbestellerinnen den Cantorem selbst zu sprechen &c: nicht vergönnen wollen) theilen vnd schicken dem Cantori zu nach Jhrer disposition, waz sie Jhm gönnen, omni proportionem geometricâ posthabita.

Alß bittet die Herrn Scholarchen vnd Inspecorn der Cantor vnterdienstlich, Sie wollen allerseits großgönstig geruhen, die Leichbestellerinnen so wol als die Succentores dahin disponiren, das ja aufswenigste dem Cantori seine vnd seiner knaben gebühr hinführo von den Leichbestellerinnen

vnd nicht von den Succentorn überreicht vnd Er der Cantor auch vor ein Membrum Collegii gehalten werden möge. Hiran verrichten die Herrn Scholarchen vnd Inspectorn ein wergk, daz Got, als einem Got der ordnung wolgefället vnd vmb die Herrn wils der Cantor mit seinem fleißigsten Gebete zu Got für Jhre wolfahrt vnd dann mit seinem treuwen fleiße in seinem anbefohlenen Ampte bestermaßen wißen zu ersezen.

[9r:] Gravamina⁴⁷ Cantoris.

1. Daß hinführo mit dem teutschen Choral=Psalmen vor der Predigt zu S. Petri zusingen, der Cantor verschonet, vnd dem es von Rechtswegen zu thun gebühret, ernstlich anbefohlen werden müge.
2. Daß das große Pult zu S. Petri vnd S. Catharinae der Music sehr hinderlich zur zeit der Music beÿ zeit vom Chore möge geschafft vnd beÿ seit gesezt sein.
3. Das die zur Music nicht tauglich, es sein auch gleich membra Gymnasii oder Scholae, groß oder kleine, zur zeit der Music der Chöre sich gänztlich enthalten mögen, beÿ vermeidung &c:
4. Daß die Musicanten, Insonderheit die Instrumentisten, zur zeit der Music mit beweglichen füglichen Bäncken, darauf sie nach geendigter Music sitzen vnd Gottes wort hören können, auf allen Chören mögen versehen werden. Biß hieher haben sie in Mangelung deren sich von den Chören gemacht, seind in die Weinhäuser gegangen, haben große ärgernüs nicht allein dadurch gegeben, sondern auch offte halb bezechet eine Confusion in der Music erregt.
5. Das der Cantorem in seinen anbefohlenen Amptsgeschäften so wol in den kirchen als in der Schuel niemand molestiren vnd weder mit vnnützen Worten noch wercken anfatzen sondern am gebührenden orte beÿ der dazzu deputirten Obrigkeit sich über Jhn zu beschwehren vnd rechtmäßigen bescheiden zu erwarten sol bemächtigt sein, beÿ vermeidung &c:

47 Beschwerden

3) Auszüge aus Protokollen des Collegium scholarchale (1642-1643)

Zeitgenössische Abschrift (2 Blätter); StAH, Bestand 361-1 (Scholarchat), V 1 c; fol. 10-11 (11v leer)

[10r:] Martis⁴⁸ - 29. Junij. 1642: vff der Admiralitet

Ad fuerunt Herr Henning Matthießen,⁴⁹ Hanß Landerhaußen[,]⁵⁰ Johan Fried[erichs,]⁵¹ Andr: Tegge,⁵² Joh: Hanßes,⁵³ Dethleff Heldt [sen.?,]⁵⁴ Andr: Schröder,⁵⁵ Joh: Luetkens,⁵⁶ Joach: Beekeman,⁵⁷ Jürgen Möller,⁵⁸ Dethleff Heldt [jun.?,]⁵⁹

H. Matthießen proponibet[:] Wegen des Cantoris postulati[on], wie eine guete Cantorey. zubestellen, insonderheit daß 8 Vocalisten mögten angenommen vnd vnterhalten werden.

48 Dienstag; laut Grotefend: Taschenbuch der Zeitrechnung, war der 29. Juni 1642 ein Mittwoch, folglich ist dem Protokollanten eine Verwechslung der beiden benachbarten Wochentage unterlaufen. Ein Zweifel an den Lesarten "Martis" (zum "s" vgl. das "s" in "Cantoris") und "Junij" kann ausgeschlossen werden.

49 Henning Matthiessen (1585-1646), Ratsherr (ab 1625) und Colonellherr im Michaeliskirchspiel (ab 1633) (vgl. Schröder: Schriftsteller, Bd. 5, 1870, S. 82, sowie Adelungk: Historische Beschreibung, Anhang "Die Succession der Hn. Bürgermeister und E. E. Hochw. Raht zu Hamburg", S. 37, und Anhang "Die gantze Hochlöbliche Colonellschafft", S. 3)

50 Hans Landerhusen (1594-1653), Oberalter und Leichnamsgeschworne an St. Jacobi (ab 1641) (vgl. Buek: Oberalten, S. 88)

51 Johann Friederichs (1574-1653), Oberalter (1622-1648) und Leichnamsgeschworne (1634-1648) an St. Petri (vgl. ebd., S. 71 f.)

52 Andreas Tegge (1568-1650), Oberalter an St. Petri (ab 1631) (vgl. ebd., S. 79)

53 Johann Hanses (gest. 1649), Oberalter (ab 1638) und Leichnamsgeschworne (ab 1640) an St. Nicolai (vgl. ebd., S. 85 f.)

54 Detleff Heldt (senior?) (1589-1655), Oberalter an St. Catharinen (ab 1639) (vgl. ebd., S. 87; zur Unterscheidung von Detleff Heldt senior und junior vgl. Adelungk: Historische Beschreibung, Anhang "Die annoch vorhandene Hamburgische Antiquitaeten", S. 26)

55 Andreas Schröder (1598-1644), Oberalter an St. Nicolai (ab 1641) (vgl. Buek: Oberalten, S. 87 f.)

56 Johann Lütken (1597-1652), Kämmererbürger (ab 1638) und Oberalter (ab dem 21. November 1642) für das Catharinen-Kirchspiel (vgl. ebd., S. 91 f.)

57 Joachim Beckmann (1598-1663), Kämmererbürger (ab 1641), ab 1644 dann auch Oberalter im Petri-Kirchspiel (vgl. ebd., S. 93)

58 Jürgen Möller (1595-1662), Kämmererbürger (ab 1638), später Oberalter (1645-1650) im Catharinen-Kirchspiel, danach Ratsherr (vgl. ebd., S. 94)

59 Detleff Heldt (junior?) (1589-1657), Kämmererbürger für St. Jacobi (ab 1641) und Oberalter an St. Gertrud (ab dem 10. Juli 1643) (vgl. ebd., S. 92; zur Unterscheidung von Detleff Heldt senior und junior vgl. Adelungk: Historische Beschreibung, Anhang "Antiquitaeten", S. 26)

Die concipirte Music Ordnung⁶⁰ verlesen. Ad quaestionam, wie die Achte Vocalisten zuunterhalten?

Erklären sich die Achtemänner,⁶¹ vff ratification des Rathß, daß sie ihärlich 300 Mk ex Ærario hierzu geben wollen vff 3 Jhar lang, Jedoch erstlich zum versuch vff 1 Jhar.

Oberalten erklären sich zu 200 Mk vff ersth wie die Achtemänner.

Die anwesende Leichnambsgeschworne consortieren [recte: konsertieren oder konsortieren] vff 100 Mk ihärlich von ieder der 4 Kirßpelkirchen.

Wegen des Weißenhaußes wirdt gefurdert 100 Mk[;] Joachim Beekeman nimbt es ad referendum an. [10v:]

Wegen des Pockenhausßes wirdt gefurdert ihärlich 100 Mk[;] Andreas Tegge will es referiren.

NB. Stehlllahde⁶² soll bishero ihärlich dem vorigen Cantori gegeben haben 50 Mk[;] NB. Tiste monte⁶³ zu revidiren.

Den 8 ordinarijs Musicanten⁶⁴ soll hernacher an statt 14 Mk alle Quartal 20 Mk [gegeben werden] Jedoch ad temp[us], biß man andere zeiten befindet, welches sie angenommen, vnd sich der concipirten Ordnung zu submittiren angelobet.

Den Ex[s]pectanten⁶⁵ soll alle Quartal 10 Mk gegeben werden.

Wegen der Rullbrüdere pleibt in suspenso. [11r:]

Finis. 8. Junij. 1643. vff S. Petri KirchenSaell.

Praes:[es] Herman Lengenb.[eck,]⁶⁶ Dethleff Heldt, Jürgen Möller.

It[em] Dominus Cantor.

Beliebt, daß Dethleff Heldt die Administration der Jharrechnung von den Vocalisten dieß Jhar auff sich nehmen wolle.

60 Gemeint ist die später, am 10. August 1642 bekannt gegebene "Ordnung, Wonach sich der Cantor vnd eines Ehrbarn Rahts Instrumentisten wie auch die Vocalisten zu richten" (s. Anhang, Nr. 4).

61 Finanzverwaltendes Kollegium von acht gewählten Kämmereibürgern, zwei aus jedem Kirchspiel (vgl. Buek: Oberalten, S. 433 f.)

62 Stel- oder Stallade: Lade (Kasse) für das Stahlgeld, eine für die Qualitätsprüfung blau-gefärbter Tücher zu entrichtende Gebühr (vgl. Lasch/Borchling: Mittelniederdeutsches Handwörterbuch, Bd. 3, 18. Lieferung. Neumünster 1968, Sp. 412 f.); freundlicher Hinweis von Jürgen Meier, Arbeitsstelle Hamburgisches Wörterbuch, Universität Hamburg

63 Möglicherweise für: diesen Monat

64 Ratsmusikanten

65 Den acht Ratsmusikerstellen waren stets auch zwei Exspektantenstellen zugeordnet, deren Inhaber im Fall des Ausscheidens eines Ratsmusikanten nachrücken konnten (vgl. Krüger: Musikorganisation, S. 186).

66 Hermann Langenbeck (1596-1668), Oberalter an St. Petri (1642-1644), dann Ratsherr (vgl. Buek: Oberalten, S. 89)

4) Thomas Selle: Kopie der am 10. August 1642 erlassenen Musik-Ordnung

Autograph (1 quereschriebenes Doppelblatt); StAH, Bestand 511-1 (Ministerium), III A 1 e; pag. 1647-1648a⁶⁷

[1647:] Copia der Ordnung die Musicanten betreffend, welche ein Ehrenvester hochweiser Rath in des Cantoris Classe auf Pergament geschrieben vnd mit des Rath's Signet versiegelt anhängen laßen, geschehen anno 1642 den 10. Augusti

[1648/1648a:] Ordnung, Wonach sich der Cantor vnd eines Ehrbarn Rahts Instrumentisten wie auch die Vocalisten zu richten.

Anfänglich sol der Cantor so wol an den Fest= als auch an den Sonntagen, eine gute feine Musicam in den kirchen anzustellen verpflichtet sein. Zu dero behuef dann Jhme die direction in den kirchen vber die ganze Music befohlen wird, vnd sollen so wol die Instrumentisten als auch die Vocalisten, dem Jenigen, waz er in der Music ordnen thut, fleißig nachzukommen verbunden sein.

Weil man auf den Chören Moteten von 8 Stimmen ordinar gebrauchet, vnd der Baß allzeit gedoppelt muß besezt werden, so sollen hin führo Neune eines Erbarn Rath's Musicanten so wol an Fest= als Sontagen zu Chore gehen, vnd pro variatione so wol allerhand besaitete als blasende Instrumenten mit sich bringen, auch zu rechter zeit, als nemblich deß Morgens vor 7 vnd deß Nachmittags, wenn in den Vespren sol vnd muß musiciret werden, vor 1 vhr mit ihren Instrumenten rein gestimmt, sich einstellen vnd also den Figural-Gesang stracks mit anfangen vnd den auch vollenden helffen. &c:⁶⁸

Wer aber von ihnen den Instrumentisten erheblicher vrsachen halber nicht kommen kan, sol solches dem Cantori zu vorn anzuzeigen vnd eine andere tüchtige Persohn an seiner stelle zu schaffen verbunden sein.

Zur prob sollen sich auf vorhergehendes andeuten des Cantoris alle Musicanten aufn bestimpten Glockenschlag einstellen.⁶⁹

67 Vollständig faksimiliert in Krüger: Verzeichnis der Adjuvanten, gegenüber S. 33. Aufgrund des identischen Wasserzeichens (Eulenspiegel-Motiv) mit dem Papier des Dokuments vom 13. Dezember 1650 (Anhang, Nr. 9) kann diese eigenhändige Abschrift Selles auf etwa 1650 datiert werden. Eine weitere Abschrift wahrscheinlich der ursprünglichen Verordnung, von unbekannter Hand geschrieben, befindet sich im Staatsarchiv Hamburg, Bestand 511-1 (Ministerium), Signatur: III A 1 g, fol. 463-464, im folgenden als B bezeichnet.

68 In B folgt hier: "Wen[n] aber Johan Schopp und Bonaventur Vollsack mit ihren Violon auf der Orgell allein aufzuwarten bestellet sein, als sollen hinführo Hieronymus Brückhagen [Brodthagen][.] Johann Spönmann, Jacob Holßmacher und Peter Kröger, gleich eines E. E. Rath's andere Instrumentisten, gegen genießung der Jhnen dieser wegen versprochenen [sic] besoldung zu Chore kommen, und was vom Cantore zu singen verordnet wird zu verrichten Schuldig sein." (Vgl. auch Krüger: Musikorganisation, S. 216.)

69 In B lautet dieser Passus: "Wen[n] der Cantor etwas probiren will, soll er solches vorher Johan Schoepen notificiren, der solches den andern Instrumentisten anzumelden, Wel-

Alß dann auch an den Festagen eine stärckere Musica zu halten, dazu denn mehrer Instrumentisten assistenz erfodert wird, so sollen⁷⁰ die dazu tüchtigen Rollbruder, auch die dreÿ Thurmbläser auf des Cantoris begehren, so wol in den kirchen als beÿ der probe gegen empfangung der ihnen dießer wegen zugeordneten Jährlichen besoldung zu erscheinen vnd waz der Cantor zu musiziren anordnen wird, getrewes fleißes zuverrichten schuldig sein. &c:⁷¹

Was auch in vorgeschriebenen Puncten von den Instrumentisten gesezt, sol auch von den Vocalisten, waz ihre verrichtung betrifft verstanden werden, Sie auch demselben also gebührlich nachzukommen schuldig sein.

Vnd weil nothwendig eine gewisse anzahl derselben, zu desto besserer fortsetzung der Music erfodert wird, Als will ein Erbar Rath darauff bedacht sein, wie deroselben anzahl vermehret vnd zu Jhrer Nottürfftigen vnterhaltung ein gewisses herbeÿ geschafft werden möge. Es sollen aber (bevoraus in großen weitleufftigen Musiken) nichts desto weniger alle andere dazu tüchtige Schuelknaben, sie sizen gleich in welcher Classe sie wollen, auch die dazu tüchtigen Gymnasiasten, welche mit freyer Hospitiis versehen, dem Cantori zu pariren vnd in der Music beÿ stand zu leisten, schuldig sein.⁷² Jtem es sollen die dazu tüchtigen knaben, neben ihren dazu tüchtigen Praeceptorib[us] die Amptshalber absein können, im Waisen= vnd Werckhause in voller Music dem Cantori beÿ stand zu leisten schuldig sein. Vnd weilen nun dieses Got dem allerhöchsten zu ehren gereicht, als werden die sämptliche Instrumentisten vnd Vocalisten sich brüder= vnd friedlich gegen einander bezeigen, vnd sich keiner dem Cantori, als Directori Musices wiedersezen, sondern ein Jeder sich dem Jenigen, waz ihm in vorgesezten Puncten vorgeschrieben zuhalten, aller dings gemäß bezeigen. Solte aber über verhoffen einiger Mangel daran gespühret werden vnd deßwegen klagen einkommen, sollen die pro tempore WetteHerrn die vbertreter dieser ordnung ernstlich zur rede stellen vnd gestalten Sachen nach bestrafen, selbige straffe auch beÿ außrichtung ihres Salarii so wol beÿ den

che den[n] auch auff den bestimbten Glockenschlag an dem vom Cantore nahm kündig gemachten Ohrte zuerscheinen verpflichtet, Er Johan Schopp und Bonaventur Vollsack aber vor ihre Persohnen auß der probation zuerscheinen verschonet sein."

70 In B lautet die folgende Passage: "so sollen hinführo an selbigen fest, wie auch andern tagen, wen[n] eine extraordinari Music angestellt wird, folgende acht Persohnen von den Rollbrüdern, als Christian Lehman, Johan Lehman, Hanß Krull, Johan Person, Everd Gardener, Peter Sandtmann, Hinrich Schröder, und Johan Schmidt, imgleichen die 3 Thurmbläser, als der zum Thum St. Nicolai und zu St. Jacob auf des Cantoris begehren [...]."

71 In B folgt hier: "Über das soll der Thurmmann zu St. Nicolai in seiner Kirchen außerhalb der Trommet mit einer Alt Posaune und alt Viol allemahl zu Chore mit aufzuwarten verbunden sein. Der Thurmmann zu St. Jacob soll auch in seiner Kirchen außerhalb der Trommet mit einer Posaune und Viol zu Chore allemahl mit aufzuwarten verpflichtet bleiben."

72 In B folgt hier: "Die aber nicht beÿstehen wollen, oder können, die sollen zu der zeit, wan und woe musiciret wird sich der Schüler Chore gänzlich enthalten."

kirchen als der Cämmerey alle mahn abzufordern vnd weg zu nehmen krafft dieses bemächtigt sein. Vnd behelt sich ein Erb.[arar] Rath diese ordnung zu endern, zu mindern vnd zu vermehren iederzeit bevohr. Actum den 10. Augusti, anno 1642. (locus Sigilli)

5) Thomas Selle: Entwurf der Gesetze für die besoldeten Sänger (vor dem 24. Februar 1643)

Autograph (4 querbeschriebene Doppelblätter); StAH, Bestand 361-1 (Scholarchat), V 1 c; fol. 14-17⁷³

[14v/15r:] Nachdem ein Hochweiser Rath mit zuthun der Herrn Oberalten auf vielfeltiges anhalten Scholae Rectoris vnd Cantoris Jhm belieben laßen vnd die anordnung gemacht, das zu fortsetzung der kirchen=Music, auch aufnehmung vnserer S. Johannis Schulen ohne gefehr 8 oder 10 den studiis ergebene Gesellen sollen vnterhalten, vnd mit nothdürfftiger Speise vnd Tranck, Bettlager, freyer Fewrung vnd Liecht versehen werden, (wie dann deßwegen eine fuderliche verfaßung gemacht sub lit:[erae] A.) Alß werden denen, die dieß Beneficium genießen wollen, folgende aufgesetzte Leges steiff vnd Feste zuhalten, auch daßjenige, waz in künfftig noch möchte dazzu gethan werden in gute acht zu nehmen, vorgestellet vnd mit eigner hand solche zu subscribiren anbefohlen.⁷⁴

73 Eine Überarbeitung dieses Entwurfs, als stark korrigiertes Konzept von unbekannter Hand niedergeschrieben, befindet sich ebenfalls im Staatsarchiv Hamburg, Bestand 361-1 (Scholarchat), Signatur: V 1 c, fol. 18-19, im folgenden bezeichnet als B. Aufgrund zahlreicher zunächst übernommener, dann aber ausgestrichener und umformulierter Passagen in B läßt sich erkennen, daß Selles Entwurf als Formulierungsgrundlage gedient hat. Wahrscheinlich handelt es sich bei B um einen vom Scholarchat weitergereichten Formulierungsvorschlag, der dann nach nochmaliger Abänderung am 24. Februar 1643 offiziell vom Rat verabschiedet worden ist. Eine zeitgenössische Abschrift der endgültigen Fassung der Gesetze, betitelt mit "Von der Cantorey" und datiert "Actum Hamburg den 24 Februarii anno Christi 1643", findet sich in Band 1 der Acta scholastica im Staatsarchiv Hamburg, Bestand 361-1 (Scholarchat), Signatur: III 1, S. 137-138, im folgenden bezeichnet als C. Die Textfassung in C bzw. deren originale Vorlage waren Grundlage für weitere Abschriften, beispielsweise diejenige von Selles Amtsnachfolger Joachim Gerstenbüttel (abgedruckt in Kremer: Kantorat, S. 411-415) oder Selles eigenhändige Kopie aus dem Jahr 1649 (vgl. Anhang, Nr. 8), die gegenüber C einige geringfügige Modifikationen aufweist.

74 In B (und C) lautet der einleitende Passus: "Nachdeme man im wercke befunden, daß bey der Cantorey alhier es an tüchtigen Vocalisten mangle, vnd derowegen eine Notturfft zusein erachtet worden, vff mittel vnd wege, wie diesem geholffen werden könnte, bedacht zusein: Daß demnach mit vorwissen vnd beliebung eines Ehrnvesten, Hoch: vnd Wollweißen Rathß, die verordnete Herrn Scholarchen [in C: Deputirten], mit zuthun des Herrn Rectoris [Rectoris fehlt in C] et Cantoris Scholae eine solche anordnung gemacht, daß zu vorttsetz:[ung] vnd befürderung der Kirchen Music, [der folgende Einschub fehlt in C:] vnd auch zu besserm der Schulen auffnehmen, etwan Achte oder Zehen den Stutijis ergebene Gesellen mit notturfftiger Speiße vnd Tranck, Bettlager, freyer Feurung vnd Liecht [in C außerdem: Wäsche, und notdürfftigen Salario] versehen vnd vnterhalten werden sollen. [...]."

1. Es soll keiner angenommen werden, Er sey denn tüchtig vom Cantore dazu erkant, vnd den Herrn Oberalten⁷⁵ vorgestellt.
2. Auf ein Jahr soll sich einer versprechen, vnd wenns Jhm nit lenger gefällt, ein viertheil Jahr solches vorher aufsagen.⁷⁶
3. Er sol entweder Scholam oder Gymnasium frequentiren vnd die Lectiones allemahl visitirn, Es were dann, das man aus noth müste andere Sängers hertzuführen.⁷⁷
4. Aus dieser zahl können genommen werden die Paedagogi, die der Bürger kinder fleißig zur Schule führen, getrewlich instituiren vnd gleichwol dem Choro Musico verpflichtet bleiben; Jedoch das allemahl die ledige Stelle möge wieder mit einer tüchtigen Persohn ersetzt vnd also die Music gestärcket vnd nicht geschwächet werden.⁷⁸
5. Es sol aber ohne vorwißen vnd consens des Rectoris vnd Cantoris keinem vergönnet sein ein Hospitium anzunehmen, vnd werden die Bürger, welche Paedagogos zu ihren kindern haben wollen, dem Rectori vnd Cantori entweder es selbst anzeigen oder durch Ihre diener anzeigen laßen, damit gute Ordnung vnd Disciplin möge gehalten vnd fortgesetzt werden.⁷⁹
6. Dem Cantori sollen sie alle in allem waz zur Music gehöret pariren ohne einige widerrede; vnd ohne des Cantoris consens vnd Special=Erlaubnuß sol keiner an keinem orte sich musicaliter gebrauchen laßen.
7. Die Schuel= früh= vnd Abend=Stunden sollen sie frey haben vnd anwenden zu ihrem studio; die andern Stunden aber, als: fruh von 9 vhr biß zu 11 von 1 vhr biß zu 2⁸⁰ Item von 4 biß zu 6 vhr nach Mittages, sollen sie alle tage in der wochen auf die Music wenden vnd dem Cantori parat sein zu denen dingen die Er von Jhnen fodern wird, Item des Sonnabends, Son= vnd Festags (auch in Conviviis wenn vom Cantore etwaz zu musiciren begehret wird) sollen Sie zu rechter zeit da sein, die Bücher helffen aufschlagen vnd daz Jhrige mit großer Andacht trew vnd fleißig verrichten.⁸¹
8. Ohne vorwißen des Rectoris vnd Cantoris sol keiner vberNacht außm Hospitio bleiben, vielweniger außreisen.

75 In B statt "Oberalten": "Scholarchen oder ihren Deputirten", in C nur "Deputirten"

76 B fügt hinzu: "Wehr solches aber nicht thun wird, sondern muthwillig[er] weiß[e] davon ziehen, Soll ein halb Jhar kostgeldt zubezahlen schuldig sein"; nicht in C übernommen

77 Entfällt in B und C

78 Entfällt in C

79 Entfällt in C

80 In B sind die Termine 9-11 und 1-2 Uhr gestrichen worden

81 In C mit Veränderungen gegenüber B als Punkte 4 und 5

9. Bier vnd Weinhäuser, Freß vnd Sauff=Gelage, heimbliche zusammenkunfften, zänck vnd Schlägerey sollen Sie gäntzlich meiden.⁸²
10. Alle sollen Sie des Rectoris vnd Cantoris⁸³ Inspection vnterworffen sein welche dann auch sollen Macht haben daz böse an Jhnen zu straffen vnd sie mit bewilligung vnd Guttachten des Magistrats⁸⁴ abzuschaffen vnd anzunehmen.
11. Dem Oeconomo sol gebührlicher respect gethan vnd keine molestien gemacht werden; wer sich aber vber Jhn zubeschwehren haben möchte, sol solches mit gebührlicher bescheidenheit dem Rectori vnd Cantori⁸⁵ vortragen, vnd von Jhnen bescheides erwarten. [15v/14r:]
12. Des Winters früh vmb 5-vhr, des Sommers aber vmb halb-5 sollen Sie aufstehen, vnd die Preces, wie auch lesung der Bibel in gesamt in einem Losament⁸⁶ in einer halben-Stunde absolviret haben. Des Abends aber sollen die Preces vnd lesung der Bibel halb-10 vhr anfangen vnd vmb 10 vhr verichtet sein. Wer nach 10 vhr lenger Studiren will, der sol sein eigen Liecht halten. Nach 10 vhr des Abends sol keiner weder ein= noch auß gelaßen werden, Er were dann vom Rectore oder Cantore dazu gefodert.⁸⁷
13. Des Mittags von 11 biß zu 12 vhr (Wenn aber der Cantor etwaz zu probiren hat von 12 biß zu 1 vhr) vnd des Abends von 7 biß zu 8 vhr sollen sie Mahlzeit halten; stehend sollen sie Jhr Benedicite vnd Gratias &c: sprechen.⁸⁸
NB Huc referri potest tabula von der Speisung.
14. Vber Eßen soll ein Jeglicher gleichsam sein Symbolum bringen pro Captu, als 1. Historiam, 2. Apophtegma, 3. Sententiam unam atq.[ue] alteram.⁸⁹

82 Entfällt in C

83 In C ohne "Rectoris"

84 In B statt "Magistrat": "Scholarchen oder deren Deputirten", in C nur "Deputirten"

85 In C: "dem Cantori anzeigen, welcher es den Herren Deputirten fürtragen und einen guten Wandel schaffen sol."

86 Unterkunft

87 In C mit Beschränkung auf die Regelungen von Ausgang und Licht nach 10 Uhr abends als Punkte 10 und 11

88 In C als Punkt 8

89 Entfällt in C; die beiden folgenden Punkte wie auch Selles Speiseplan entfallen in B und C. Abschließend heißt es in B: "Damit nun vorstehenden Legib[us] alß wirklich müge nachgelebet werden: So hatt man dieselbe hiermit zu publiciren vnd in des Oeconomi behaußung zu affigieren befohlen"; in C lautet dieser Passus: "Damit nun vorstehenden Legibus (welche gleichwol zu mehren und zu mindern E. E. Rath und die H. Deputirten sich vorbehalten wollen haben) möge nachgelebet werden; so hat man dieselben hiermit zu publiciren, und so wol in dies Buch zu schreiben, als auch in des Cantoris Classe zu affigiren befohlen."

15 Ein Jeder sol haben sein eigen Trinckgeschier, darein gehet ein gut Quartier Bier.

16. Morgends vnd Abends ihre Preces zu verrichten sollen sie haben frey Liecht.

[16v/17r:] (lit:[era] A.) Die Speisung / auf S. Mariae Magdalenaes Closter / könnte ohne gefehr folgender Gestalt angestellet werden:

Allemahl 3 Gerichte so wol des werckeltages als Son= vnd Festags.

Des Werckeltages könnte sein das

1. Gerichte eine vorkost als: Waßer= Bier= Fleisch=Suppe, Mülge, gesotene Milch, Braun= Weiß=kohl, Grütze, Erbsen, Sallath, kalte Schale.
2. Gerichte[:] an Fleischtagen [entweder] frischfleisch als Rindern, Schafen, Schweinen, Pekelfleisch, Caldaunen, Pantzen, Würste, [oder] geräuchertfleisch als Rindern, Schafen, Schweinen[:]; an Fischtagen [entweder] frische fische als Bütte, Schullen, Stint, kablaw, Rochen, [oder] gedörrete fische als: Stockfisch, Schullen, Hering= gesaltzen= gesotten= gebraten= geräuchert, Lengen, klipfisch, Dosch, Wittling, Rochen, Strohbückling.
3. Gerichte ein zugemüse als Pflaumen, Äpfel, Pirnen, Bohnen, Hirsen, grünen Erbsen, gelen wörteln, Rüben, vnd bißweilen Butter, käse.

Des Son= vnd Festages [könnte sein das]

1. Gerichte Reiß, Hirsen, frischen kohl mit Speck, Fleisch=Suppe,
2. Gerichte frisch= Peckel= geräuchert=fleisch.
3. Gerichte eine Rindern= Schäffen= oder Schweine=Brate, [17v/16r:]
 - Das Brod, Insonderheit aber das fleisch= vnd fischwerk kan geschnitten werden in 9 Stücklein Alß das per vices der eine nach dem andern zulange, der letzte aber allzeit 2 Stücklein bekomme vnd iwaz übrig von vnten zu herausgenommen werde.
 - Ein Jeder sol haben sein eigen Trinck=Geschier, darein gehet ein gut Quartier=Bier.
 - Des Mittags von 11 biß zu 12 vhr; (wenn aber der Cantor etwas zu probiren hat von 12 biß zu 1 vhr) vnd des Abends von 7 biß zu 8 vhr, müßen sie Mahlzeit halten.
 - Alle stehend vnd zwar laut sollen Sie daz Benedicite vnd Gratias sprechen.
 - Vber Eßen sol ein Jeglicher gleichsam sein Symbolum bringen pro captu, als 1. Historiam, 2. Apophtegma, 3. Sententiam unam atq.[ue] alteram:
 - Morgends vnd Abends ihre preces zuverrichten müßen ihnen zur Winterzeit 6 sößlings Liecht, als frühe 2 vnd des Abends nach verrichteter Mahlzeit vnd wenn daz Gratias gebetet vnd gesungen ist, 4 dargereicht werden.
 - Ihre Petten sollen sie selbst machen, vnd Ihre Schlafkammern selbst fegen.
 - Alle 4 oder aufs höchste alle 6 wochen müßen Ihnen durch eine datzu bestellte Fraw die Betten gewaschen vnd gereinigt werden.
 - Vber Nacht soll keiner außenbleiben ohne vorwißen des Herrn Rectoris vnd Cantoris.

6) Thomas Selle: Kopie der Chor-Ordnung vom 18. April 1644

Autograph (1 quereschriebenes Doppelblatt); StAH, Bestand 511-1 (Ministerium), III A 1 e; pag. 1615-1617⁹⁰

[1615:] Copia der Chor=Ordnung anno 1644. Von den Herrn Leichnambs=Geschwornen bewilliget.

Ist aber zu S. Petri, daman sie angehenzt, weggerißen vnd gestohlen worden. Auch haben sich die Instrumentisten hefftig darwider gesetzt, also daz biß Dato nichts damit außgerichtet gewesen.

[1616/1617:] Demnach sich im Wercke befindet daz die Music auf den 4 kirchspiel Chören dadurch mercklich verhindert vnd incommodiret wird, daz allerhand frömbde Personen, so dahin nicht gehören, sich des orts finden laßen, vnd ohne daz viele vnordnungen daselbst vorgehen, solches alles aber, lenger nicht geduldet werden mag, so hat man zu deßen remedirung folgende Articul vor vnd auf den Choren zu Männigliches Nachricht zu affigiren angeordnet.

1. Sollen alle die Jenigen, sie sein gleich ein= oder außheimische, Academici, Gymnasiasten oder Scholaren, welche die Music mit ihrer Stimme, oder mit ihrem Instrument nicht stärcken helffen können oder nicht wollen, sich zu der zeit, wenn musiciret wird, der Chöre genzlich enthalten, beÿ vermeidung Schimpfs vnd willkührlicher bestraffung, Es sollen aber hirunter die Jenigen, welchen Standes halben ihre Stelle auf den Choren zuhaben von den Herrn Leichnambs-Geschwornen erlaubt wird, nicht gemeinet sein.
2. Alle die Jenigen, die der Music assistenz leisten können, oder wollen, sie sein ordinarii oder extraordinarii, Vocalisten oder Instrumentisten, alte oder Junge, groß oder klein, sollen zur zeit der Music auf den Choren nicht stehen oder sitzen, wo es Jhnen gut düncket, oder gefällt, sondern wo sie der Cantor hinordnet, da sollen sie guter ordnung halber stehen oder sitzen bleiben, biß so lange Jhnen ein ander ort vom Cantori angewiesen wird, Weiln solches eigenwilliges hin= vnd herläuffen große Confusiones in der Music zu verursachen pflegt, Vielweniger sollen sie vnter der Predigt die Wein= vnd Bier=häuser / wie solches eine zeit hero zu der Gemeine großem ärgernüß geschehen / besuchen, sondern dem gehör Göttliches worts abwarten vnd in allem daz Decorum wol observiren, zu welchem ende dann, damit alles ordentlich zugehen vnd Niemand von den Vocalisten oder Instrumentisten, wegen des langen stehendes vnd aufwartens zu klagen ursache haben möge, zu den vorher auf den Choren gewesenen Bäncken, nochmehr andere

90 Aufgrund des identischen Wasserzeichens (Eulenspiegel-Motiv) mit dem Papier des Dokuments vom 13. Dezember 1650 (Anhang, Nr. 9) kann diese eigenhändige Abschrift Selles auf etwa 1650 datiert werden. Eine weitere, textgleiche Abschrift von unbekannter Hand, unterzeichnet mit "Actum Hamburg den 18 Aprilis Anno= 1644" befindet sich in Band 1 der Acta scholastica im Staatsarchiv Hamburg, Bestand 361-1 (Scholarchat), Signatur: III 1, pag. 139.

- lange Bäncke von newen gemacht worden vnd also aptirt sein, daz beÿde theile sich deren zu ihrer beqvehmigkeit zu gebrauchen haben können.
3. Vnd sollen nun die PracherVoigte⁹¹ alsolche Bäncke, Wenn die Music vor der Predigt geendigt, vnd die Predigt angehet, wie auch nach geendigter Predigt, nach anordnung des Cantoris ab= vnd zu=zusezen schuldig sein.
 4. Alles tumultuiren, vnnötigs geplaudere vnd vnzziemenden gebahren, sollen hirmit ernstlich verboten vnd dem Cantori, dem Jenigen, der sich deßen vnterstehen würde, mit gebührender Autorität einzureden, erlaubt sein, vnd ins gemein sol ein Jeder beÿ bedienung der Music sich des Cantoris befelch gemäß bezeigen vnd daz seinige mit fleiß vnd andacht also verrichten, daz nicht nötig sein müge deßwegen daz Obrigkeitliche Ampt vmb gebührende bestraffung / welches man sich dann gegen die wiederwertigen vnd frewelMuthwilligen hirmit expressè wil reservirt vnd vorbehalten haben / zu Imploriren vnd anzuruffen.
- Hirnach nun wird sich ein Jeder wißen zurichten vnd für Schimpf vnd schaden zu hüten.
18. Aprilis anno 1644.

7) Thomas Selle: Nachricht von den Singstunden (1648)

Autograph (4 Blätter mit 1 Beilage); StAH, Bestand 511-1 (Ministerium), III A 1 e; pag. 1623-1631 (1624 und 1630 leer)

[1623:] Nachricht deßen waz in der S. Johannis Schuel in Hamburg wegen der Singstunden &c: bißhero passiret, aufgesetzt anno 1648 vnd übergeben eodem Anno den [leer] 8bris.⁹²

Von Thomâ Sellio Cervicca-Saxone Scholae ejusdem Cantore

[1625:] Mit den Singstunden in Hamburg in der S. Johannis=Schuel ist es von vielen Jahren her, solange Cantores geordnet gewesen, gehalten worden, wie folget:

Montags vnd Dingstags von 1 biß 2 vhr Nachmittags hat der Cantor vnderrichtet die Incipienten. Donnerstags vnd Freÿtags von 1 biß 2 vhr hat der Cantor probiret mit denen dazu tüchtigen Primanern, Secundanern, Tertianern &c: daßjenige, waß er in den kirchen hat musiciren wollen vnd sollen. Vnd so vnd nicht anders ist es auch in allen Schuelen gebräuchlich, ohn allein, daz an etlichen orten von 12 biß zu 1 vhr die Singstunden angeordnet sein. Vber diese Ordnung haben die Rectores in Wolbestelten Schuelen allzeit steiff vnd fest gehalten.

91 Bettel-Vogte (vgl. Richey: *Idioticon Hambvrgense*, S. 192)

92 Oktober

Dieser gebräuchlichen ordnung hat auch gefolget der ietziige Cantor in Hamburg, so viel als sichs hat thun laßen wollen, Aber er hat nicht allzeit habilia subjecta gehabt, weil die wenigsten Bürgerkinder Scholam Johannitanam frequentiren, vnd die noch frequentiren, wenig Lust zur Music haben, auch mit gewalt nicht wollen dazu gezwungen sein, zugeschweigen derer, die dazu nicht naturalia haben. Es ist aber nichts desto weniger das Exercitium vor sich gegangen mit eetlichen wenigen dazu lust habenden Bürgerkindern vnd denen die von der Stad erhalten werden vnd da sein müßen.

Ja es hat der Cantor die Mittwochen noch dazu genommen, des Sommers in der Classe, deß Winters in seinem Hause die Vocalisten zu exerciren, damit er ja desto beßer mit der kirchen=Music bestehen möchte, Aber es hat auch nicht glücken wollen, die Bürgerkinder sind außen geblieben vnd haben ihre ferien celebriret, andere haben vorgewandt sie gehen in die Schreib= vnd Rechen=Schulen, sie lernen auf der Floit, Instrument &c: die bestalten wenigen Vocalisten haben sichs auch geweigert, weil an allen orten des Mittwochens Nach=Mittags die Schulen erlaßen sein / [1626:] Hat also der Cantor das Exercitium müßen beÿ den 4 dazu verordneten Ordinar-Stunden bleiben laßen.

Des Sonnabends hat der Cantor gnug zuthun mit den Regalen vnd Positiuen einzustimmen vnd mit den Partibus vnd zugehörigen hin nach den kirchen zu schaffen vnd aufzuschlagen, vnd in voller Music mit den Vespern. In anderen viel geringern Städten, als Halla, Leipzig, Dreßden, Braunschweig, Lüneburg, Hannover, Hildesheimb &c: hat man Cantoreÿen offft starck von 50, 60, ja wol hundert vnd mehr von frömbden Scholaren (die theils Hospitia haben beÿ den Bürgern theils an einem gewißen Orte Mit speiß vnd tranck vnd nötigen kleidern von der Obrigkeit löblich versehen werden), vnterdenen sind Praefecti, Adjuncti &c: die gebraucht der Cantor zu den Incipienten zu informiren, wenn er selber derer nicht abwarten kan, vnd zwar nur des Montags vnd diengstags, die andern vnterdeßen exerciret der Cantor selber vnd müßen alle Symphoniaci an einem orte beÿsammen sein vnd in allem waz zur Music gehöret, dem Cantori pariren, vnd hat der Cantor macht dis nolentes, inobedientes & absentes ie vnd allwege zu straffen so wol als der Herr Rector. Waz der Cantor aber allein nicht erhalten kan, dazu müßen der Rector, Conrector &c: ihm verheiffen vnd allwege einer von ihnen beyden in den kirchen der Music beÿwohnen damit es ordentlich zugehe vnd dem Cantori keine vberlast geschehe.

Hier hat der Cantor auch, wenn er selber nicht können zeit haben zu den Incipienten (weil es gar ein langweilig werck ist mit derer Information) einen Studiosum, der entweder ein Tenorist oder Bassist gewesen, in Secundam Classam geschickt, Montags vnd diengstags die Incipienten zu informiren, der Herr Rector hat es Jhm auch sehr wol gefallen laßen, der Cantor ist selber vnverhofft offte dazukommen / Aber daz Langsam [1627:] kommen oder gar außen bleiben [der Schüler] ist daz vornehmste gewesen vnd ist also an dem orte die zeit verspillt [und] gar wenig nutzen geschaffen worden. Vnterdeßen seind gleichwol die andern in des Cantoris

Classe nicht verabseumet, sondern als hochnötig vom Cantore selbst exerciret vnd zur kirchen=Music bereitet worden.

Wo aber gleichwol die kirchen=Music, daran daz meiste gelegen ist, nicht soll geschwächt verringert vnd verstümpelt werden, Wird dennoch dieses Mittel (daz man nemlich laße den Cantorem mit der Music verfahren als sichs aufs beste thun laßen will) wol daß rathsambste vnd dienlichste sein, weil es vnmüglich ist propter diversos profectus Vocalistarum, derer vnterschiedener partium Harmoniae zugeschweigen, mit der Vocal=Music in Hamburg fortzukommen, Ac si q[ui]dem Jupiter ipse esset Cantor Hamburgensium, Expert[us] loqvor. Es seind 8 oder aufs höchste 10 Sänger als 2 Discantisten, 2 Altisten, 2 Tenoristen vnd 2 Bassisten von der Stad zu vnterhalten bewilligt, seind aber noch niemals derer so viel zu bekommen gewesen, weil es rarae aves in Capellis & rariores in Scholis sein, da doch in solch einer großen Weitberümbten Stad ihrer wol dreymahl 10 vnd mehr verhanden sein solten, vnd hat der Cantor gar leise⁹³ mit denen Vocalisten, die er bißhero gehabt (welches den Herrn Deputirten wolbewust ist) vmbgehen vnd doch viell verwor von Jhnen haben müßen.

Die vnbeständigkeit der Sänger, weil bald einer kömpt, der ander wieder abtritt, verührsachet, daz der Cantor alles aufs neue probiren muß vnd solches alles zu vermeidung der Confusionen der Music höchst schädlich. In Capellen, da doch die Sänger excelliren, muß gleichwol wochentlich daz Exercitium gehalten werden, damit nicht einer verderbe, waz ihrer viele gutmachen, vnd damit man gewiß seÿ, daz die stücken Correct geschrieben oder gedrückt sein.

[1628:] Es leidets auch dieser vornehme weitberümbte Ort nicht, daz man so hinläßig, liederlich vnd verächtlich musicire wiewol von gemeinen Vaganten in andern Städten geschieht, da mans nicht beßer haben vnd machen kan, weil hier vor erst keine Lehr-Schüler sondern vortreffliche berümbte Meister vermuthet; weil es die treffliche, wolbestälte Respublicam orniren vnd nit denigriren soll vnd weil viel frömbde Nationen sich hier aufhalten, die anderweit sehr schimpflich davon reden, wie dem Cantori gnug bekant ehe er hier an diesen Cantorat gelanget, darum er dann solches sich täglich zu gemüthe führen, vnd damit ers ja gut machen will, fast alle daz Seinige daran wenden thut.

Weil aber heutiges Tages der Styl[us] modulandi varius ist, also wird er auch verursacht den modernum Stylum modulandi zu adhibiren, daran dann die Meisten ein gefallen haben, darum daz daz alte so wol als das Neue gehöret wird, denn einer zu diesem der ander zu Jenem Stylo möchte geneigt sein. Zu dem wird der Text als anima Harmoniae von männlichen zur erbawung in Concerten beßer vernommen als in Moteten. Die principal-Sänger aber müßen wol geübt vnd gut sein daz sie wol pronunciren vnd reine Singen, die andern aber als Mittelmäßige Sänger können in pleno Choro gar artig vnd zierlich zur vollen Pracht vnd stärke der Har-

moniae mit adhibiret werden; Welches denn auch geschieht, wenn deren nur viel möchten verhanden sein! Vnd hat daz mit dem Moderno Stylo große Mühe, nicht allein wegen Comparirung solcher Stücke vmb nit ein geringes Geld, sondern auch daz sie müßen zu vnserm Choro aptiret sein, allein durch tägliche Mühe vnd arbeit vom Cantore durch absetzen, abschreiben &c: welches vnsern Musicanten sampt vnd sonders, wenn sie ohne affecten vrtheilen wollen, mehr als zu viel bekant ist.

[1629:] Solte aber dieser Method[us] (welches er gleichwol nit hoffen will) nicht wol erwogen, approbiret vnd vom Cantore getroffen sein, sondern ein ander Jhm aufgedrungen werden, so muß Er als ein diener sich darein schicken, geredt es wol ist es Jhm desto lieber, geredt es aber übel, so lest ers die Jenigen verantworten, die es anbefohlen haben / vnd weil die Leges Scholasticae ihn den Cantorem verbinden *vor die Music*⁹⁴ stets zu antworten, hat er dieses beÿ zeit müßen von sich sagen vnd schreiben damit man hernach nicht einzuwenden habe, Er habe seinem Ampt nicht recht vorgestanden vnd seÿ selber schuldig daran, Er solte es von sich gesagt haben.

Wenn ein ding mit großer Mühe, vnkosten vnd vnaufhörlichen fleiß erst nur ein wenig in esse gebracht ist, vnd fället dann so schleunig wieder (welches denn nicht außenbleiben kan denn man hat sich allzuviel am Lehrwergk vergrieffen) so giebt es böse Consequenzen vnd ersprießen ex uno inconvenienti infinita, da sind dann remedia thewr vnd wol gar nicht zubekommen. Bittet demnach seine Obrigkeit der Cantor hirmit demütigst daz Sie solches wolle wolerwegen vnd dem Cantori nicht verargen daz er seine wenige Meinung Jhr entdeckt, denn er hats Ampts= Gewissens= vnd Wissens=halber zu thun vor hochnötig geachtet.

Verbleibet Seiner Obrigkeit allzeit gehorsamer williger vnd getrewer Diener Thomas Sellius pp.

[1631:] Extract der Legum aus der Schuelordnung den 30. Aprilis anno 1634 revidirt, die Cantoreÿ vnd den Cantorem betreffend.

Leg. 3. begreiff in sich, daz sowol die Schüeler als die Gymnasiasten, die der Bürger kinder instituiren, sollen dem Cantori auf den Chören assistenz leisten.

Leg. 4. Das die Praeceptores selbst, in denen Sachen, die die Cantoreÿ betreffen, des Cantoris Rath folgen sollen, vnd sich demselben gemäß bezeigen, sollen Jhm auch selbst getrewliche assistenz leisten vnd sol der Cantor selbige macht zu straffen haben.

Leg. 6. Der Cantor sol vor die Cantoreÿ stets antworten.

94 Im Original durch größere Schriftzüge hervorgehoben.

8) Thomas Selle: Kopie der Gesetze für die acht besoldeten Sänger
(24. Februar 1643) vom 24. Februar 1649

Autograph (3 Blätter); StAH, Bestand 511-1 (Ministerium), III A 1 e; pag. 1637-1642 (1641 leer)⁹⁵

[1642:] Leges der acht Sänger welche von der Stad sollen vnterhalten werden.

[1637:] Nachdem man im wercke befunden, daz beÿ der Cantoreÿ alhier in Hamburg es an tüchtigen Vocalisten mangelte, vnd derowegen eine Nothturfft zu sein erachtet worden, auf Mittel vnd wege, wie diesem geholfen werden könne bedacht zu sein: Daß demnach mit vorwißen vnd beliebung eines Ehrenvesten Hoch= vnd Wolweisen Raths, die verordnete Herrn Deputirten mit zuthun des Cantoris eine solche anordnung gemacht, daz zu fortsez= vnd befoderung der kirchen Music etwa 8 oder 10 den Studiis ergebene Gesellen mit Speiß vnd tranck, Betlager, freÿer fewrung, Liecht, wäsche vnd Nothdürfftigem Salario versehen vnd vnterhalten werden sollen /

Damit aber die Jenigen, so dieses beneficium genießen wollen, wißen mügen, waz sie hinwiederümb zu praestiren schuldig, vnd wie sie sich sonsten verhalten sollen: Alß sein derowegen folgende Leges aufgesetzt vnd dabey geordnet vnd befohlen worden, wie auch himit vnd Crafft dieses geordnet vnd befohlen wird, daz alle vnd Jede, so sich zu dieser Contition iezo [1638:] vnd ins künfftige einlaßen vnd verstehen werden, selbige Leges zur festhaltung eigenhändlich zu subscribiren schuldig sein sollen, zu welchem ende denn auch dem Cantori solche in dieß Buch geschrieben überreichet vnd zu gestellet sein.

Lex

1. Es sol keiner angenommen werden, Er sey denn vom Cantore tüchtig dazu erkant, vnd den Herrn Deputirten vorgestellt worden.
2. Auf ein Jahr lang zum wenigsten, sol sich einer zu dieser Contition versprechen vnd wenn es ihm nit lenger gefallen möchte solches ein viertheil Jahr vorher dem Cantori aufsagen.
3. Dem Cantori sollen diese Persohnen in allem, waz zu der Music gehörig, ohne einige widerrede pariren vnd ohne deßen Consens vnd Special-erlaubnüß sich keiner von Jhnen an einigem orte Musicaliter gebrauchen laßen.
4. Des Sonabends (wenn volle Music ist) Son= vnd Festages in allen kirchen (imgleichen in Solemnib[us] Conviviis, wenn etwas [1639:] vom Cantore zu musiciren begehret wird) sollen sie zu rechter zeit, am bestimmten orte erscheinen vnd daz Jhrige mit gebührender Andacht, trewe vnd fleiße verrichten.

95 Es handelt sich um eine nur geringfügig modifizierte Abschrift der am 24. Februar 1643 erlassenen Gesetze (vgl. Anhang, Nr. 5, Quelle C).

5. Montags vnd Dingstags, Freÿtags vnd Son nabends von 9 biß 11 vhr vormittags sollen sie dem Cantori beÿspringen mit Noten= vnd Tabulatur schreiben, von 1 biß 2 vhr aber Nachmittags, sollen die minores alle tage in der Wochen (Mittwoch vnd Son nabend außgenommen) in der Singstunde erscheinen, die Majores aber, wo es die Noth nicht erfordert, als wenn vornehme Fest vorhanden sein, sollen des Montags vnd Dingstages (wenn nemlich der Cantor die Schuelknaben selbst informieren muß) mit der Singstunde verschonet sein. Dagegen aber des Mitwochens von 10 biß 11 vhr vormittage beÿm Exercitio erscheinen / Donnerstags vnd Freÿtags von 1 biß 2 vhr Nachmittag sollen so wol die Majores als minores alle in der Singstunde vorhanden sein.⁹⁶
6. Ohne vorwißen des Cantoris sol keiner aussenbleiben, vielweniger außreisen.
7. Alle sollen sie des Cantoris Inspection vn=[1640:]terworfen sein, welcher denn auch macht haben sol, mit bewilligung vnd gutachten der Herrn Deputirten, Sie abzuschaffen vnd andere wieder anzunehmen.
8. Von halb- 12 biß halb= 1 vhr⁹⁷ des Mittags! von 7 biß 8 vhr des Abends sol sie der Oeconom[us] speisen.
9. Dem Oeconomo sollen sie keine molestien machen, wer sich aber vber Jhn zu beschwehren haben würde, der sol solches mit gebührender bescheidenheit dem Cantori anzeigen, welcher es den Herrn Deputirten fürtragen vnd einen guten wandel schaffen soll.
10. Vber Nacht ohne große erhebliche vhrsache, sol keiner aus dem Hospitio bleiben, auch nit allerhand frömbde Gäste mit einbringen.
11. Wer des Abends nach 10 vhr lenger aufsizen vnd studiren wil, der sol sein eigen Liecht halten.

Damit nun vorstehenden Legib[us] (welche gleichwol zu mehren vnd zu mindern ein Ehrenvester hochweiser Rath vnd die Herrn Deputirten sich vorbehalten haben wollen) möge nachgelebet werden, so hat man dieselben hirmit zu publiciren vnd so wol in dieß Buch zu schreiben, als auch in des Cantoris Classe zu affigiren befohlen.

Actum Hamburg den 24. Februarii anno 1649.⁹⁸

96 In der Fassung von 1643 (vgl. Anhang, Nr. 5, Quelle C) lautet dieser Punkt: "Montags und dingstags, freÿtags und Son nabends von 9 bis 11 Uhr vormittage, sollen sie dem Cantori beyspringen mit Noten und Partituren schreiben, von 1 bis 2 Uhr aber Nachmittage sollen sie alle Tage in der Wochen (Mittwochen und Son nabends ausgenommen) in der Singstunde beym Exercition erscheinen, und das ihrige mit gebührenden Fleis und Observantz verrichten. Wer aber seine ordinair Schreibstunden versäumen wird, sol solche Mitwochens und donnerstags nachholen."

97 Ebd.: "Von 12 bis 1 Uhr"

98 Die späte Datierung dieser Abschrift wird durch das Wasserzeichen des Papiers (Blumentopf mit Halbmond und Buchstabenfolge I O R) bestätigt, das identisch ist mit demjenigen des Dokuments vom 13. Dezember 1650 (Anhang, Nr. 10).

9) Thomas Selle: Nachricht über die acht Vokalisten (1650)

Autograph (3 Blätter); StAH, Bestand 511-1 (Ministerium), III A 1 e; pag. 1649-1654 (1653 leer)

[1654:] Nachricht der acht Vocalisten / auf waz art vnd weise dieselben von der Stad Hamburg vnterhalten werden, aufgesetzt von Thomâ Sellio Hamburg: Cantore anno 1650 den 13. Xbris⁹⁹

[1649:] Mit denen Anno 1643 den 11. Julii bewilligten achte guten Sängern, die an einem gewissen orte zu fortsetzung der kirchen=Music von der Stad Hamburg vnterhalten werden sollen, hat es folgende Beschaffenheit: Vmb diese acht gute Sänger, als 2 Discantisten, 2 Altisten, 2 Tenoristen vnd 2 Bassisten sich zu bewerben ist dem Cantori auferleget, die wurden dahmahl von den Herrn Deputirten der Music in Kost verdungen erstlich bey Sel.[igem] Herrn Georgio Steinhäusern wochentlich die Persohn vor 3 Mk 8 ß.

Vor 4 Betten ihnen Jährlich zuhalten worden ihm zugesagt 24 Rhll vor jedes Bette Jährlich 6 Rhll.

Zu 5 Pahden Holtz die Stube ihnen damit zu heizen Jährlich 50 Mk.

Die Betten vnd das Leinen Geräthe den Sängern zu waschen, belief sich auch ohngefehr auf 20 Rhll.

Von Michaelis biß auf Ostern alle tage 2 ß zu Liecht belief sich auf etliche 20 Mk.

Vnter diese 8 Sänger hat der Cantor außzutheilen die 80 Rhll, die die 4 Hauptkirchen Jhm Jährlich darreichen.

[1650:] Die Speisung ist bestanden alle Mahlzeiten in dreÿ Eßen als im Gerichte [1.] vorkost [2.] Fleisch oder fische [3.] zugemüse[,] neben Butter vnd Käse[,] des Sonn= vnd Festags ein Gebratens. Zum Trincken Gutbier[:]. Den Bassisten, Tenoristen vnd Altisten Jedem zur Mahlzeit 1 Quartier, den Discantisten 1 Blancke.

Wann aber Sel.[iger] Herr Georgius Steinhäuser den Tisch aufgesagt vnd nicht mehr speisen wollen, darümb daz er vor daz Geld nicht darbey bleiben könnte, auch daz er den Numerum nicht voll hatte Alß hat sich dazu verstanden Dominus Johannes Schönheit, Praeceptor im Waisen=Hause, mit der Condition das Jhm zur Haußhewre¹⁰⁰ Jährlich 80 Mk möchten zugelegt werden, auch weil das Bier Er veraccisen¹⁰¹ müste vnd die Bassisten mit einem Quartier zur Mahlzeit nicht zufrieden weren, besondern einne kanne haben wolten, daz Jhm mehr zugelegt würde / vnd vor Jede Persohn begehrt 4 Mk wochentlich kostgeld, vor ieden Bassisten aber 5 Mk Als haben solches die Herrn Deputirten Jhm zugesagt vnd gegeben. Weil aber auch Herr Johannes Schönheit zur Speisung vnd die Vocalisten zu haben nicht

99 Dezember

100 Heuer (Miete, Pacht)

101 Akzise (Steuer, Abgabe)

Sufficiend gewesen, haben die Herrn Deputirten müßen einen andern Oeconomum annehmen, Welches ist der ieszige Aßmus Aßmußen, Bürger vnd Schneider nahe beÿ der S. Johannis Schule wohnend.

[1651:] Dieser Asmus Aßmußen geneust nun eben daßjenige was Herr Johannes Schönheit genoßen hat.

Versihet die Sänger mit einer guten Stube, kammer[,] fewrung, Liecht, wäsche, Betten vnd gutem Eßen vnd trincken, Ist aber übel zufrieden daz er den Numerum nicht voll hat, weil die wenigen die angewante Mühe vnd ve[r]kostung alleine nit bezahlen können, wil derowegen mehr Leute haben, sonst könne Er nit dabeÿ bleiben.

Es sind auch die Sänger (welches mehrentheils Academici gewesen vnd die Meisten zu öffentlichen Ämptern von hier befodert worden sein) mit dem geringen Salario niemals zufrieden gewesen, derohalben die Noth erfordert hat (wo anders die Vocal-Music in Hamburg nit gar hat verleschen sollen) das nach qvalitäten der Persohnen bald einem hier, bald dem andern dar von den Herrn Deputirten hat etwas zugelegt werden müßen.

Es hat aber mit selbigen Sängern der Cantor offft großen widerwillen gehabt, in dem sie sich große freÿheit angemaßet vnd wegen des geringen Salarii halber offft hefftig gemürret, vnd was ihnen gut gedaucht, gethan haben, haben auch damit so viel zuwege gebracht, (weil nun Friede im Römischen Reich ist) daz vor solch Geld kein Sänger dem Choro Musico mehr dienen will / Besondern es begehrt neben freÿem Tische vnd den andern p[er]tinentien Jährlich zur besoldung ein Bassista 50 Rhll, ein Tenorista 40 Rhll[,] ein Altista eben so viel, vnd ein Discantista 25 Rhll. Ihre Rationes seind diese, 1. daz sie sich ehrlich davon kleiden mögen, vnd 2. daz ein Vagant in kleinen Städten auß der Cantoreÿ, wo nicht mehr, dennoch eben so viel haben könne, Welches auch der warheit gemäß ist.

[1652:] Wann nun dieses erfolgen wird, werden sich verhoffentlich gute Sänger finden vnd vns Lust zu dienen haben, Vnd muß sich der Cantor, wie vor dießem geschehen, bemühen, daz er solche Sänger verschreibe, Kan man sie denn nicht alle 8 auf einmahl haben, so muß man sich mit denen behelffen, die zu bekommen sein, vnd müßen alsdann vnser Schuelknaben sich mit anspannen laßen. Damit aber die Sänger / welches offft wilde Gäste / dem Cantori seinen gebührlichen Respect vnd Autorität nicht schwechen mögen, wie wol vor diesem sie sich vnterstanden haben, In dem Sie Jhm beÿ Nacht schlaffender zeit die Fenster außgeworffen vnd daz Hauß gestürmet haben So werden die Herrn allerseits als Obrigkeit in solchen oder andern widerwertigen fällen dem Cantori hirin den Rücken halten, darum er denn demütigst bitten thut, vnd wo dieses auch nit geschehen würde, dürffte das verwegene vöclcklein den Cantorem wol gar vnterdrucken helffen wollen.

10) Thomas Selle: Consilium zur Vokalmusik (1650)

Autograph (2 Blätter); StAH, Bestand 511-1 (Ministerium), III A 1 e; pag. 1643-1646

[1646:] Consilium wie in der S. Johannis Schuel in Hamburg mit der Vocal=Music am besten fortzukommen, aufgesetzt von Thomâ Selliô Hamburgensium Cantore den 13. Xbris¹⁰² anno 1650.

[1643:]

1. Alle Schuelknaben zur Musik tauglich, sie sietzen auch gleich in welchen Classen sie wollen, müßen dem Cantori vntergeben, vnd zu rechter zeit in die Singstunden vnd kirchen zu gehen angemahnet, ja, angetrieben werden.
2. Die Incipienten zu informiren, entweder in Secunda oder Tertia Classe, muß einer von des Cantoris Vocalisten, der auch zugleich die Privatos haben sol, vermacht werden.
3. Der Cantor muß an seinem orte alle tage seine stunde zubringen mit denen, die schon den anfang zimblich gefaßet haben vnd selbige zur kirchen=Music bereiten.

4. Die knaben außm Waisen= vnd zucht=Hause, die schon an ihrem orte den anfang gemacht haben (ob sie auch gleich nicht alle vnser Scho-lam frequentiren) müßen so wol zum Schuel=Exercitio als zum Gottesdienst in den kirchen dem Cantori hergegeben werden.

NB[.] Vor allem müßen die Praeceptores außm Waisen= vnd zucht=Hause dahin vermacht werden, daz es an den ihrigen nit erman-gele, vnd muß man ihnen etwas davon zukehren.

[1644:] In hohen Festagen, oder wenn sonsten eine große weitläufftige Music anzustellen, da man Jhrer von nöthen hette, vnd Sie an Jhren andern Geschäften deßwegen nicht verhindert würden, solte man die Praeceptores außm Waisen= vnd zucht=Hause dahin vermügen, das sie dem Cantori assistenz leisteten, aber sie müsten etwas darvor zugewarten haben.

5. Alle die knaben in der S. Johannis Schuel die zur Figural=Music nicht geschickt befunden würden, solte man gleichwol zum Choral=singen halten vnd gebrauchen, weil auch an dem orte ein großer Mangel gespühret wird, vnd solte ein Jeder in seinem kirchspiel dem Succentor¹⁰³ den Gesang vnd Gottesdienst helffen verrichten, damit man nicht handwercks=Jungen dazu gebrauchen müste, wie bißhero geschehen. NBNB. Sol aber dieses werck wol vnd glücklich (dazu denn Got denen, die Jhn darumb bitten, seine Gnade vnd Seegen ohngezweiffelt verleihen wird) von staten gehen, so kans der Cantor alleine nicht verrichten, sondern es müßen alle vnd Jede praece=[1645:]ptores trewlich vnd

102 Dezember

103 Subkantor (vgl. Kremer: Kantorat, S. 48)

mit rechtem ernst, ohne affecten, dazu helffen vnd dahin sein, das allezeit an einem Jeden orte, da Musiciret vnd Choral gesungen wird, einer von den Superiorib[us] D[omi]nis Praeceptorib[us] zugegen seÿ, wegen der Disciplin, ohne welche diß werck nicht bestehen kan, vnd das die Herrn Scholarchen, Inspector, Visitator vnd Deputirten hieninnen den Praeceptorib[us] den Rücken halten.

6. Dem knaben, der die Bälge in der Sing=Classe heben muß,¹⁰⁴ gebühret auch ein Recompens, weils vmbsonst keiner thun will, bißher hats der Cantor als nemblich alle Qvartal 1 Rhll hergeben müßen.
7. Wegen des Büchertragens nach den kirchen befindet sich diese beschwehr, daz es die armen knaben vngerne thun, vnd oft dem Cantori die Bücher in den koth werffen, auch wol gar verlieren, were auch nötig, daz gewisse arme knaben dazu geordnet würden.

NB. Dieses alles, was oberwehnt (sol anders die Vocal=Music aus der Hamburger S. Johannis Schuel nicht gar gestoßen vnd partiret werden) muß hochnötig ins [1646:] werck gestellet sein, kömt, außerhalb de[r] Waisen=knaben &c: mit vnsern Legib[us] Scholasticis wegen der Cantoreÿ ganz überein, hilft den Gottesdienst vnd die Music in der Schuel so wol als in den kirchen stärke vnd gibt anlaß den acht bestalten Vocalisten in ihrem Ampt desto fleißiger vnd in ihrem Gemüth desto demütiger zu sein, Wenn sie sehen werden, daz man auch Im Nothfall ohne Sie das Chor zimblicher maßen wird bestellen können.¹⁰⁵

Literaturverzeichnis:

Adelungk, Wolfgang Heinrich: Kurtze Historische Beschreibung Der Uhr=Alten Kayserlichen und des Heil. Römischen Reichs Freyen=An=See=Kauff= und Handels=Stadt Hamburg. Hamburg 1696

Bericht von 1644 mit Vorschlägen zur Verminderung der Ausgaben für die städtische Verwaltung, insbesondere durch Ersparung an den Besoldungen der Beamten und Angestellten. [Hrsg. von Friedrich Voigt.] Hamburg 1917 (Beiträge zur Hamburgischen Verwaltungsgeschichte 1)

Buek, Friedrich Georg: Die Hamburgischen Oberalten, ihre bürgerliche Wirksamkeit und ihre Familien. Hamburg 1857

¹⁰⁴ Als Begleitinstrument für die Singstunden befand sich ein Regal in den Räumen der Johannischule (vgl. Anhang, Nr. 1).

¹⁰⁵ Es folgt der zu Beginn zitierte Titel des Dokuments.

- Dittrich, Marie-Agnes: Hamburg. Historische Stationen des Musiklebens mit Informationen für den Besucher heute. Laaber 1990 (Musikstädte der Welt)
- Edler, Arnfried: Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert. Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23)
- Eichhorn, Holger: Thomas Selles "Opera Omnia" im Spiegel ihrer Druckvorlagen. In: Jahrbuch Alte Musik 2 (1993), S. 131-304
- Empfehlungen zur Edition frühneuzeitlicher Texte der "Arbeitsgemeinschaft außeruniversitärer historischer Forschungseinrichtungen". In: Archiv für Reformationsgeschichte 72 (1981), S. 299-315
- Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 9. Aufl. Hannover 1951
- Grotefend, Hermann: Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit. 10., erweiterte Aufl. Hannover 1960
- Hoche, Richard: Beiträge zur Geschichte der St. Johannis-Schule in Hamburg. III.[:] Die Ordnungen der St. Johannis-Schule im 16., 17. und 18. Jahrhundert. Hamburg 1879 (Festschrift zur dreihundert und fünfzigjährigen Jubelfeier des Johanneums am 24. Mai 1879)
- Jaacks, Gisela: Hamburg zu Lust und Nutz. Bürgerliches Musikverständnis zwischen Barock und Aufklärung (1660-1760). Hamburg 1997 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 44)
- Kremer, Joachim: Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs. Kassel 1995 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43)
- Kremer, Joachim: Joachim Gerstenbüttel (1647-1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs. Hamburg 1997 (Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.-18. Jahrhunderts 1)

- Krüger, Liselotte: Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert. Leipzig 1933 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12)
- Krüger, Liselotte: Verzeichnis der Adjuvanten, welche zur Music der Cantor zu Hamburg alle gemeine Sontage höchst von Nöthen hat. Ein Beitrag einiger archivalischer Quellen zur Kirchenmusik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. In: Beiträge zur hamburgischen Musikgeschichte. Hrsg. von Heinrich Husmann. Hamburg 1956 (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg 1), S. 15-21
- Lasch, Agathe; Borchling, Conrad: Mittelniederdeutsches Handwörterbuch. Bd. 1 ff. Neumünster 1956 ff.
- Maertens, Willi: Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitainsmusiken (1723-1765). Wilhelmshaven 1988 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 21)
- Neubacher, Jürgen: Cod. hans. III, 65, 3. Eine bislang unbeachtete Quelle zur hamburgischen Geistesgeschichte des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts. In: Auskunft. Mitteilungsblatt Hamburger Bibliotheken 17 (1997), S. 150-154
- Neubacher, Jürgen: Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599-1663). Rekonstruktion des ursprünglichen und Beschreibung des erhaltenen, überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aufbewahrten Bestandes. Neuhausen 1997 (Musicological Studies & Documents 52)
- Parrott, Andrew: Bach's chorus. A 'brief yet highly necessary' reappraisal. In: Early music 24 (1996), S. 551-580. Dt. Übersetzung in: Bachwoche Ansbach. 1. bis 10. August 1997. Offizieller Almanach. Ansbach 1997, S. 51-84
- Richey, Michael: Idioticon Hambvrgense. Hamburg 1755
- Rifkin, Joshua: "... Wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen ...". Zum Credo der h-Moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs. In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 9 (1985), S. 157-172
- Rist, Johann: Neüer Teütscher Parnass. Lüneburg 1652

Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kritische Gesamtausgabe. Leipzig 1963 (Bach-Dokumente 1)

Schröder, Hans: Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart. 8 Bde. Hamburg 1851-1883

Die Lehrmethode und die *Anleitung zur Singekunst* (um 1642) des Hamburger Kantors Thomas Selle

Joanna Carter

Sechs Monate nachdem Thomas Selle sein Amt als Kantor der Johannischule angetreten hatte (12. August 1641), wandte er sich mit einer langen Bittschrift an seine Vorgesetzten, in der er einige Vorschläge zur Verbesserung des Musiklebens in der Stadt vorbrachte.¹ Handelte dieses Schreiben hauptsächlich von der Musik in den Gottesdiensten, so hob er einige Monate später in einem weiteren, diesmal an die für schulische Belange zuständigen "Scholarchen und Inspectorn" gerichteten Gesuch die entscheidende Rolle hervor, die die Teilnahme und Musikkennntnisse der Schüler für die Qualität der Aufführungen von Kirchenmusik spielten.²

Aus diesem zweiten Schreiben kann man vor allem schließen, daß Selles Schüler weniger interessiert an der Musik und weniger geschickt in der Kunst des Singens waren, als der Kantor erwartet hatte. Insbesondere wies er auf Probleme mit undiziplinierten Schülern der obersten Klasse hin, um den schlechten Zustand bei dem Unterricht und den Aufführungen zu begründen:

Die Praeceptores Classici haben nicht strafen wollen, und der Cantor hat ohne Spezialmandat nicht strafen dürfen. Daher ist es leider nun dahin gekommen, daß die in der obersten Klasse insonderheit (daraus man ja die meisten und fertigsten haben muß, weil es mit kleinen Incipienten allein sich nicht verrichten läßt) eine sonderliche Lizenz genommen und sich eingebildet. Sie haben das Exercitium Musicum [und] ja den Cantorem selbst, wenn er amts- und gewissenshalber [ihnen] deswegen bisweilen etwas hart zugeredet hat, wohl schimpflich halten und anfeinden dürfen. Die Exempla sind widerwärtig.³

- 1 Das Schreiben befindet sich im Staatsarchiv Hamburg, Bestand 361-1 (Scholarchat), Signatur: V 1 c, fol. 1-6, und trägt die Überschrift "Verzeichnüs derer Adjuvanten, welche zur Music der Cantor zu Hamburg alle gemeine Sontage höchst von nöthen hat." Vgl. dazu den Beitrag von Jürgen Neubacher in diesem Heft
- 2 "Beÿ den Herrn Scholarchen v. Inspectorn der S. Johannis Schuel in Hamburg suchet in aller submission der ieszige Cantor nothdringend folgendes"; Staatsarchiv Hamburg, Bestand 361-1, Signatur: V 1 c, fol. 7-9
- 3 "Die Praeceptores Classici haben nicht exeq[ui]ren wollen, vnd der Cantor ohne Special=Mandat hat nicht exeq[ui]ren dürffen. Dahero es denn (leider) dahin kommen, das insonderheit die in primä Classe (darauß man ja die meisten vnd fertigsten haben muß[.] weil mit kleinen Incipienten es allein sich nicht verrichten lesset) Jhnen eine sondere Li-

Da der Kantor solchen Problemen und mangelhaftem Wissen bei seiner Ankunft in Hamburg begegnete, ist es kein Wunder, daß Selle ein eigenes Lehrbuch über Gesang und grundlegende Musiktheorie für seine Schüler in kurzer Zeit verfaßte. Das Titelblatt des rudimentären Traktats, *Kurtze doch gründtliche Anleitung zur Singekunst*, legt dar, daß es für die Schüler der Johannisschule konzipiert war und von der Schulbehörde (Scholarchat) in Auftrag gegeben worden ist. Der vollständige Titel und die Widmung des Traktats lauten wie folgt:

Kurze, doch gründliche Anleitung zur Singekunst. Wie nämlich ein Knabe (auch wohl ein Erwachsener) ohne große Weitläufigkeit und verworrene Mutationen vorerst schlecht und recht nach den Fundamentbuchstaben, welcher auch die deutschen Organisten sich mit gutem Grund und großem Nutzen gebrauchen, singen lernen könne. Auf Gutachten und Befehl der Herrn Scholarchen und des Herrn Inspectoris für die Incipienten der lateinischen St. Johannisschule in Hamburg von Thomam Sellium Cervicca-Saxonem eiusdem Scholae Johannae Cantorem und Chori Musici Hamburgensis Directorem erstellt.⁴

Obwohl das Titelblatt kein bestimmtes Datum für die Handschrift angibt, weist das Schlußwort der *Anleitung zur Singekunst* auf deren Ursprung hin. Selle schreibt in seinem Objectio-Kapitel, daß er "[...] in die 28 Jahr hero, aus antrieb des Sel:[igen] H.[erm] Sethi Calvisij" erfahren habe, wie ein Knabe "daz reine singen" am besten erlernt.⁵ Diese Bemerkung bezieht sich wahrscheinlich auf Selles Studienzeit unter Seth Calvisius achtundzwanzig Jahre zuvor, der zwischen 1594 und 1615 Thomaskantor in Leipzig war. Da Selle erst ab 1613 in Leipzig war und zwischen 1613 und 1615 bei Calvisius

cenzen genommen vnd eingebildet, haben das Exercitium Musicum ja den Cantorem selbst, wenn Er Ampts= vnd gewißens halber Jhnen deßwegen bißweilen etwaz hart zugeredet hat, wol schimpflich halten vnd anfeinden dürffen. Exempla sunt odiosa"; ebd., fol. 7r

4 "Kurtze doch gründtliche Anlei= tung zur Singekunst. / Wie nemblich ein knabe (auch wol ein erwachse= / ner) ohne große Weitläufftigkeit Vnd Verwor= / rene Mutationen Vor erst schlecht Vnd recht / nach den Fundament= Buchstaben, Welcher / auch die Teüt= schen Organisten sich mit / gutem grunde Vnd großem nutzen / gebrauchen, singen lernen könne. / Auff gutachten Vnd Befehl der Herrn / Scholarchen Vnd des H. Inspectoris / Vor die Jncipienten der lateinschen S. Johan= / nis Schuel in Hamburg gestellt / durch / Thomam Sellium Cervicca-Saxonem Ejusdem / Scholae Joh: Cantorem & Chori Musici Ham= / burgensis Directorem"; Manuskript, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur: ND VI 5126a, S. 31

5 Ebd., S. 80

hätte studieren können, muß das Traktat bis 1643 geschrieben worden sein.⁶ Allerdings kann dieses Datum durch das Wasserzeichen des Papiers der Handschrift nicht eindeutig bestätigt werden.⁷

Als Selle 1663 starb, wurde seine gesamte Bibliothek, in der sich die einzige Kopie der *Anleitung zur Singekunst* zusammen mit einem handschriftlichen Traktat des Braunschweiger Kantors Heinrich Grimm befand, der Stadtbibliothek (seit 1919: Staats- und Universitätsbibliothek) Hamburg gestiftet. Während des zweiten Weltkrieges wurden wertvolle Bestände der Staats- und Universitätsbibliothek außerhalb der Stadt gelagert, unter anderem ein großer Teil des Selle-Nachlasses. Als Folge des Krieges waren viele Bücher und Werke von Selle entweder permanent oder zeitweilig verschollen. Selles *Anleitung zur Singekunst* befand sich in einem Band, der 1943 nach Sachsen in das Schloß Lauenstein gebracht worden war, und fünfzehn Jahre danach wurde der Band von Moskau aus der Deutschen Staatsbibliothek in Ost-Berlin treuhänderisch übergeben. Die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg erhielt 1980 eine Fotokopie des Bandes, wodurch westliche Forscher zumindest einen

6 In seinem 1994 erschienen Buch *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts* vermutet Werner Braun, daß die Handschrift circa 1652 geschrieben wurde. Braun rechnet die achtundzwanzig Jahre ab dem Beginn der Karriere Selles im Jahr 1624, als er Schulkollege in Heide wurde, weil er Selles Bemerkung "in die 28 Jahre hero, aus Antrieb des seligen Herrn Seth Calvisius" anders interpretiert. Braun versteht nämlich darunter, daß Selle schon achtundzwanzig Jahre musikpädagogisch tätig gewesen sei. Die Wasserzeichen der Handschrift machen leider keines der beiden Daten augenscheinlich. Da weitere Indizien für ein früheres Datum sprechen, ist Brauns Argument weniger überzeugend. Vgl. Werner Braun: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson. Darmstadt 1994 (Geschichte der Musiktheorie 8/II), S. 51

7 Das Wasserzeichen, ein Blumentopf mit einem Halbmond darüber, ähnelt vielen anderen in Papieren, die während der Regierung des französischen Königs Karl I. um 1642/43 hergestellt wurden. Laut Churchill wurde der Blumentopf fast ausschließlich von französischen Papiermachern benutzt (s. William Algernon Churchill: *Watermarks in Paper in Holland, England, France etc., in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection*. Amsterdam 1935, S. 86 und CCCXLV-CCCXLVII). Zwar besteht die Möglichkeit, daß Selle das Papier der Handschrift erst um 1650 beschrieb, doch sind bei einer solchen Datierung die im 17. und 18. Jahrhundert üblichen Verbrauchszeiträume von Papierstößen von etwa fünf Jahren zu berücksichtigen. Auf der anderen Seite tragen einige von Selle in den Jahren 1649 und 1650 eigenhändig geschriebene Dokumente (das sind die Nummern 8 und 10 im Anhang des Beitrags von Jürgen Neubacher in diesem Heft) Wasserzeichen mit Blumentöpfen, die jedoch nicht exakt dem in der Handschrift ND VI 5126a verwendeten Papier entsprechen.

Zugang zu dem Traktat hatten, bis 1989 die Handschrift nach Hamburg zurückkehrte.⁸

Nach Jürgen Neubacher, Musikbibliothekar an der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ist der Band um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts angelegt worden. Die beiden Lehrtraktate von Grimm und Selle wurden zusammengebunden und mit einem Pergamenteinband versehen, den wahrscheinlich Selle mit der Bezeichnung "Declaratio Monochordi" beschriftete. Offensichtlich meinte der Kantor, daß die zwei Handschriften zusammengehören sollen. Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wurde die Pergamenthülle mit einem grau-blauen Pappeinband überzogen, und zu dieser Zeit fügte der damalige Bibliothekar Johann Christian Wolf eine neue Inhaltsangabe hinzu: "1. Sellii (Tho) Declaratio monochordi p. 1-30 [;] 2. - Kurtze Anleitung zur Singe Kunst p. 31-84".⁹ Diese Zuschreibung und Vermischung der Titel trug später zu der Verwirrung bezüglich des Ursprungs des Monochord-Traktats bei.¹⁰

Funktion

Wie dem Titelblatt der *Anleitung zur Singekunst* zu entnehmen ist, war Selles Traktat auf Anfänger ausgerichtet, entweder Kinder oder Erwachsene.¹¹ Während der Hauptzweck des Bandes in der Verbesserung der Musikausbildung der Johannisschüler bestand, spiegelt sein Inhalt eine Orientierung zum Unterrichten im Klassenzimmer wider, oder noch genauer, ein starkes Interesse an der besten Methode, den Knaben das Singen vom Blatt beizubringen.¹² Folglich

8 Vgl. Jürgen Neubacher: Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599-1663). Rekonstruktion des ursprünglichen und Beschreibung des erhaltenen, überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aufbewahrten Bestandes. Neuhausen 1997 (Musicological Studies & Documents 52), S. 99

9 Ebd., S. 98

10 Die hamburgische Kopie des Monochord-Traktats wurde erst 1994 als Werk des Braunschweiger Kantors Heinrich Grimm bekannt gemacht. Obwohl Werner Braun diese Information in seiner Deutschen Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts (wie Anm. 6, S. 50 f.) als erster veröffentlichte, war die Übereinstimmung der beiden Handschriften einigen Hamburger Musikwissenschaftlern bereits bekannt gewesen.

11 *Anleitung zur Singekunst* (wie Anm. 4), S. 31

12 Dies wird im Titel durch die Formulierung zum Ausdruck gebracht, der Schüler könne "ohne große Weitläufigkeit Vnd Verworrene Mutationen Vor erst schlecht Vnd recht nach den Fundament=Buchstaben [...] singen lernen"; ebd., S. 31

waren insbesondere diejenigen Schüler, die Schwierigkeiten beim Vom-Blatt-Singen hatten, oder absolute Anfänger die Zielgruppe des Traktats.

Obwohl es keine Anhaltspunkte dafür gibt, daß die *Anleitung zur Singekunst* jemals veröffentlicht wurde, weist der Zustand der Handschrift darauf hin, daß sie nicht nur in der Schublade des Kantors geblieben ist. Im allgemeinen ist der Text gut lesbar, bis auf einige schwer zu entziffernde Einfügungen (mit einem anderen Federkiel) und Korrekturen wie auch Marginalien. Vor allem erfüllen die Einfügungen den Zweck, den Inhalt weiter zu erläutern. Man fragt sich, ob der Kantor diese Erläuterungen hinzuschrieb, nachdem er den Stoff im Unterricht ausprobiert und gemerkt hatte, daß die Darstellung irgendwie unzulänglich war. Ein Beispiel für diese Art von Erläuterung erscheint auf Seite 47 des Traktats (vgl. Abbildung 1):

[Ein] Intervallum ist eine gewiße Vnterscheidung zwischen zweyē Clavibus oder Noten. (oder, [es] Ist ein Raum zwischen zweyē Klängen.)¹³

Die meisten dieser Einfügungen kommen bei der Vermittlung praktischer Informationen vor, aber nicht bei prosaischen Textteilen wie dem Schlußwort oder dem "Objectio", was die Hypothese unterstützen würde, daß die Änderungen überwiegend gemacht wurden, um den Lernprozeß zu fördern.

Den praktischen Teilen der *Anleitung zur Singekunst* könnte sogar hauptsächlich Selles Unterrichtsstoff zugrunde liegen, da viele vergleichbare Lehrbücher des siebzehnten Jahrhunderts einem anderen, traditionelleren Schema folgen. Darüber hinaus war es üblich, daß der Kantor (oder seine Assistenten) seine Erklärungen und Übungen an die Wandtafel schrieb, weil nur wenige Schüler ihre eigenen Bücher besaßen.¹⁴ Ein Schriftstück Selles bezüglich der Organisation des Musikunterrichts an der Johannisschule deutet an, daß er sich mit Erlaubnis des Rektors in den unteren Klassen durch einen "Studiosum" vertreten ließ, um "die Incipienten zu informiren", wenn er

13 Ebd., S. 47; Selles eigenhändige Ergänzung ist hier in runden Klammern wiedergegeben.

14 Vgl. Ernest Livingstone: The Place of Music in German Education around 1600. In: *Journal of Research in Music Education* 19 (1971) H. 2, S. 154



Abb. 1: Thomas Selle: *Anleitung zur Singekunst* (um 1642), Seite 47

selbst nicht anwesend sein konnte.¹⁵ Aus diesem Grund hätten die von Selles Hand stammenden Einfügungen in dem Traktat auch seinen Assistenten beim Unterrichten des Lehrstoffes dienen können.

Um den rhetorischen Stil der *Anleitung zur Singekunst* besser zu verstehen, muß man auch die Einstellung der Schüler gegenüber dem Musikunterricht und den historischen Hintergrund der Schule in Betracht ziehen. In dem zuvor genannten Schriftstück aus dem Jahr 1648 beschreibt Selle seine Unzufriedenheit mit dem allgemeinen Niveau der Schüler und ihren Reaktionen auf seine Reformmaßnahmen, die unter anderem eine zusätzliche Musikstunde pro Woche vorsahen:

[...] an etlichen Orten ist die Singstunde von 12 biß 1 Uhr angeordnet. An dieser Ordnung haben die Rectores in gut geführten Schulen allezeit steif und fest gehalten. Diese gebräuchliche Ordnung hat der jetzige Kantor in Hamburg auch befolgt, so viel wie es sich tun läßt. Aber er hat nicht allezeit habilia subjecta gehabt, weil die wenigsten Bürgerkinder [die] Scholam Johannitanam frequentieren, und die, [die] noch frequentieren, wenig Lust zur Musik haben, auch mit Gewalt nicht dazu gezwungen werden wollen, geschweige derer, die dazu keine Naturalia haben. Das Exercitium ist aber nichtsdestoweniger vorgegangen, mit etlichen wenigen [von] den Bürgerkindern, die dazu Lust hatten, und [mit] denen, die von der Stadt unterhalten werden und da sein mußten.¹⁶

Trotz Abwesenheit und der schlechten Einstellung der Teilnehmer weigerte Selle sich, die zusätzlichen Musikstunden aufzugeben. Seiner Meinung nach resultierte die Qualität der Musikaufführungen in Hamburg teilweise aus der Wirksamkeit seiner Lehrmethode, weshalb er besonders beharrlich blieb. Man spürt eine ähnliche Zähigkeit und Haltung bei der *Anleitung zur Singekunst*. In diesem Trak-

15 "Nachrichtung deßen waz in der S. Johannis Schuel in Hamburg wegen der Singstunden &c: bißhero passiret, aufgesetzt anno 1648"; Staatsarchiv Hamburg, Bestand 511-1 (Ministerium), Signatur: III A 1 e, S. 1623-1631, hier S. 1627

16 "[...] daz an etlichen orten von 12. biß zu 1. vhr die Singstunden angeordnet sein. Vber diese Ordnung haben die Rectores in Wolbestelten Schulen allzeit steiff vnd fest gehalten. Dieser gebräuchlichen Ordnung hat auch gefolget der ieszige Cantor in Hamburg, so viel als sichs hat thun laßen wollen, aber er hat nicht allzeit habilia subjecta gehabt, weil die wenigsten Bürgerkinder Scholam Johannitanam frequentiren, vnd die noch frequentiren, wenig Lust zur Music haben, auch mit gewalt nicht wollen dazu gezwungen sein, zugeschweigen derer, die dazu nicht naturalia haben. Es ist aber nichts desto weniger das Exercitium vor sich gegangen mit eetlichen wenigen dazu lust habenden Bürgerkindern vnd denen die von der Stad erhalten werden vnd da sein müßen"; ebd., S. 1625

tat versuchte Selle durch seine sehr pragmatische Herangehensweise, den Lernprozeß zu vereinfachen, auch wenn die Methode anderen Musikern als zu untraditionell erschienen wäre.

Selle verzichtete auf abstrakte Darstellungen der Musiktheorie in seinem Traktat; statt dessen zitierte er dreimal einen bekannten lateinischen Ausspruch: "nam quod fieri potest per pauca, frustra fit per plura" (denn was mit wenigen Wörtern gemacht werden kann, wird umsonst mit vielen getan), um seine Methode zu begründen. Es wird mehrmals betont, daß der Schüler das Vom-Blatt-Singen mit dieser Methode sehr schnell erlernen kann. Kurz zusammenfassend läßt sich sagen, daß das Traktat Selles Streben nach Verbesserung der Musikkennntnisse seiner Schüler widerspiegelt. Der rhetorische Stil ist deshalb besonders schlicht und direkt, da viele von ihnen wenig Interesse an der Musik oder natürliche Begabung hatten.

Struktur

Selle stellt den Lehrstoff in seiner *Anleitung zur Singekunst* sehr systematisch und pragmatisch dar, was der praktischen Orientierung seiner Methode entspricht. In der Einleitung der Handschrift erklärt der Kantor, welche Fähigkeiten und Kenntnisse seine Schüler erwerben müssen, um singen zu können:

Einer, der da singen lernen will, muß den Sonum oder Klang, mit dem die Singekunst eigentlich in seinen gewissen ihm zugeordneten Clavibus (oder literis characteristicis) umgehet, auf dem gebräuchlichen System (als Sonorum und Intervallorum sede) zu suchen wissen, worauf die Scala geordnet ist, welche eine gewisse Ordnung der Sonorum oder Clavium ist.¹⁷

Im Anschluß daran folgt eine Beschreibung der Notensysteme, die man zu der Zeit in zwei Arten geteilt hat: das generelle oder universale und das spezielle oder partikulare. Jenes System wird graphisch mit einer Tabelle aus fünfzehn Linien dargestellt, worauf sowohl die Tabulaturbezeichnungen als auch die Notennamen in Buchstabenform für vier Oktave stehen. Weil es "alle sonos vnd claves in sich hat", wie Selle schreibt, wird es "das gantze clavier" genannt (vgl.

17 "Einer der da singen lernen wil, muß den sonum oder klang, damit die Singekunst eigentlich vmb gehet in seinen gewissen ihm zugeordneten Clavibus (oder literis characteristicis) wißen zu suchen auffm gebräuchlichen Systemate (als Sonorum vnd Intervallorum sede), darauff die Scala, welche ist eine gewiße ordnung der Sonorum oder Clavium, geordnet ist"; *Anleitung zur Singekunst* (wie Anm. 4), S. 33

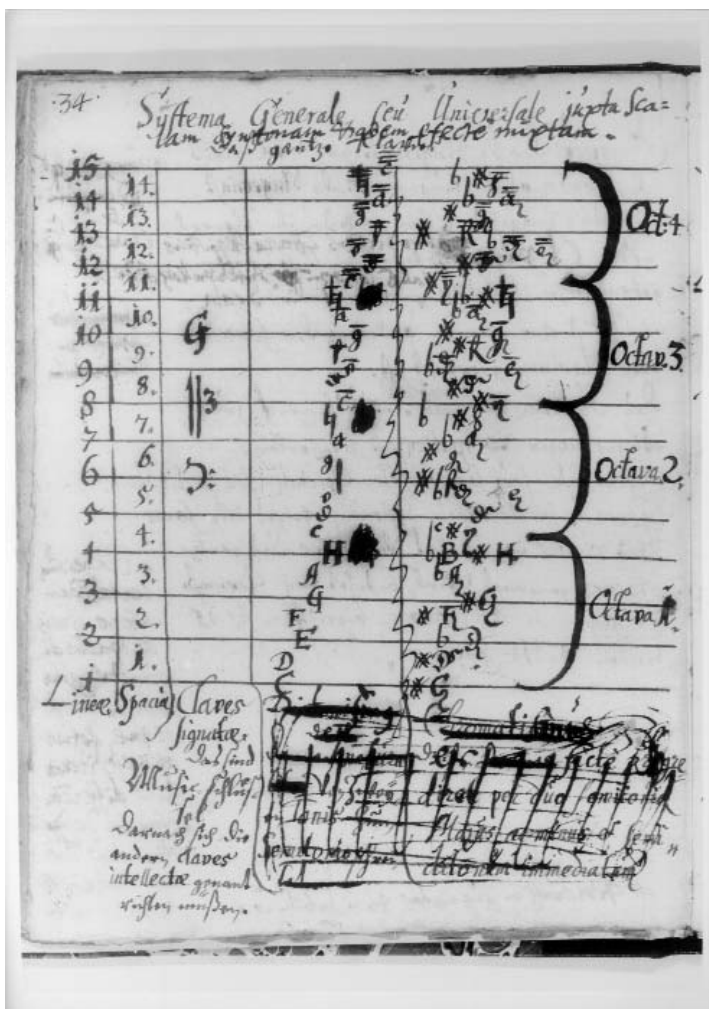


Abb. 2: Thomas Selle: *Anleitung zur Singekunst*, Seite 34

Abbildung 2).¹⁸ Es ist beachtenswert, daß Selle beide Bezeichnungsarten und alle chromatischen Töne verwendet, da die meisten Kantoren in ihren Lehrbüchern am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts keine Tabulatur und hauptsächlich nur die Töne der weißen Tasten miteinbeziehen. Das andere Notensystem wird auf Töne einer einzigen Vokal- oder Instrumentalpartie begrenzt. Zunächst werden zwei Sorten von "claves" vorgestellt: "intellectae" und "signatae". Selle definiert die "claves signatae" als "Music=Schlüssel, Darnach sich die andern claves intellectae genant richten müssen".¹⁹ Also sind die "claves signatae" Notenschlüssel, während doch die "claves intellectae" entweder bestimmte Töne oder Bezeichnungen bestimmter Töne sind.²⁰ Darauf folgen Beispiele von einigen Notenschlüsseln. Selle beendet diesen Teil des Textes mit einer Diskussion über die Vorteile der Buchstabenbezeichnungen für Noten beim Singen vom Blatt, was dem Leser an dieser Stelle vielleicht etwas unpassend oder unerwartet vorkommt. Obwohl diese Erklärung die systematische Darstellung des Stoffes unterbricht, unterstreicht sie einmal mehr die Stellung des Kantors und bereitet den Leser auf die nachfolgenden Informationen vor.

Nach dieser Diskussion, in der Selle seine Ansichten zu anderen Methoden des Vom-Blatt-Singens äußert, zeigt er die Umfänge jeder Stimmlage auf einzelnen Notensystemen und gibt an, wie bestimmte musikalische Zeichen funktionieren, z.B. wie man eine Note um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt. Bei diesen Erörterungen werden mehrere Beispiele gegeben, um die Prinzipien und Regeln klar darzustellen. Sogar am Ende dieses Teils schreibt Selle die Namen der Tabulaturbezeichnungen aus; dabei versucht er wieder auf unterschiedliche Weise, den Lehrstoff zu vereinfachen. Die nächsten zwanzig Seiten sind der sogenannten "Doctrina Intervallorum" gewidmet. In diesem Teil werden dem Leser zahlreiche Tonabstände vorgestellt, wobei große und kleine, übermäßige und verminderte Intervalle voneinander unterschieden werden. Zuerst werden die einzelnen Intervalle als aufwärtsteigende und fallende Töne

18 Ebd.

19 Ebd., S. 34

20 Die Bedeutung des Begriffes ist aus dem Kontext nicht immer eindeutig zu verstehen. Manchmal bedeutet das Wort "clavis" auch Klaviertaste.

behandelt und werden dann sie zusammen innerhalb einer Oktave verglichen. Obwohl Selle wiederum viele Beispiele zu den Intervallen gibt, ist es offenbar nicht seine Absicht, enzyklopädisch zu sein. Das Ziel ist auch hier wieder die praktische Vermittlung der Informationen.

Am Ende der Erörterung der Tonabstände fügt Selle eine zweiseitige Abhandlung über den Wert des Tones C als Ausgangspunkt beim Erlernen der Intervalle und über Oktavtransposition ein, die eher als eine Begründung der vorhergehenden Darstellung funktioniert. Danach kehrt er wieder zu rudimentären Prinzipien der Musiktheorie zurück. In diesem Teil werden sowohl Notenlängen, Pausen und Takt als auch ein Vergleich von Rhythmen in verschiedenen Notationsarten dargestellt. Hier sind die Erklärungen kurz, und die musikalischen Beispiele zeigen unterschiedliche Möglichkeiten auf.

Auf einen weiteren Abschnitt zu musikalischen Zeichen und entsprechenden Namen folgt ein Glossar mit lateinischen und italienischen Begriffen mit Selles deutschen Definitionen. Da diese Liste nicht umfassend ist und Selle keine Notenbeispiele in den Text einrückt, verweist er den Leser auf bestimmte Werke anderer Autoren, etwa Johann Andreas Herbst, Seth Calvisius und Heinrich Grimm. Wie Selle es ausdrückt, soll der Leser diese anderen Quellen konsultieren, wenn er Beispiele zu dem sucht, was in seinem "kleinen Tractätlein" behandelt worden ist.²¹

Die Handschrift schließt mit einer Zusammenfassung, die hauptsächlich die Vorteile der Buchstabenbezeichnungen und Orgeltabulatur beim Unterrichten der Anfänger betont. Außerdem bemerkt Selle, daß Schüler, die mit dieser Methode das Vom-Blatt-Singen lernen, auch einen Vorgesmack der Instrumentalmusik gewinnen.²² Der Leser wird all dies, laut Selle, zustande bringen, ohne sich um die Guidonischen Solmisationssilben und ihre Mutationen "weniger als nichts" zu kümmern.²³

Der letzte Teil der *Anleitung zur Singekunst*, die "Objectio", bietet

21 *Anleitung zur Singekunst* (wie Anm. 4), S. 77

22 *Ebd.*, S. 78

23 *Ebd.*

interessante Einblicke in die pädagogische Methode Selles. Der Kantor sagt am Anfang des Abschnitts, daß er seine Herangehensweise aus rein praktischen Gründen gewählt habe:

[...] aber in die 28 Jahre her, aus Antrieb des seligen Herrn Seth Calvisius, und daß man ein wenig weiter nachgesonnen, auch andere zur Nachfolge zu schreiten gesehen [hat], habe ich öffentlich und privat beiderlei wohl versucht. [Ich] habe aber wohl erfahren, daß das reine Singen eine richtige, fleißige Unterweisung der Intervalle erfordere, daß man nämlich die Distanz derselben den Knaben wohl und fundamentaliter einschärfen und einbilden müße.²⁴

Von dieser Passage erfahren wir, daß Selle von seinem ehemaligen Lehrer, Seth Calvisius, seit 28 Jahre inspiriert wurde. Obwohl er dessen Solmisationsmethode (Bocedisation) seit seiner Studienzeit mit Schülern ausprobiert hatte, fand er einen besseren Weg, das Vom-Blatt-Singen zu unterrichten. Selle glaubt, der Grund, warum so viele junge Sänger - selbst solche, die seit zwölf oder mehr Jahren Figuralmusik gesungen haben - so unrein und lau singen, sei ihre schlechte Kenntnis der Intervalle.²⁵ Selles Meinung nach haben die Schüler entweder die "Doctrina Intervallorum" nie richtig studiert oder sie nie wirklich begriffen. Abgesehen von dem Zweck, die unmittelbaren Bedürfnisse der Johannisschüler zu befriedigen, deutet Selle an, daß es diese Sorge ist, die ihn motiviert hat, seine *Anleitung zur Singekunst* zu schreiben.

Andere Abschnitte der "Objectio" weisen darauf hin, daß der Kantor mit Einwänden gegen seine fortschrittlichen Ansichten rechnete.²⁶ Um sich selbst und seine Methode zu verteidigen, behauptet Selle immer wieder in dem Text, daß das Unterrichten der Intervalle anstelle des Erörterns musiktheoretischer Fragen der Hauptzweck

24 "[...] aber in die 28 Jahr hero, aus antrieb des Sel: H. Sethi Calvisij, vnd dz man den Sachen ein wenig weiter nachgesonnen, auch andere zur Nachfolge zu schreiten gesehen, hab publice et privatim ich beyderleÿ wol versucht, hab aber wol erfahren, das dz reine singen erfodere eine richtige fleißige vnterweisung der intervallen, das man nemlich die Distantiam derselben den knaben wol vnd fundamentaliter inculciren vnd einbilden müße"; ebd., S. 80. Mit dem Wort "beiderlei" bezieht Selle sich auf zwei Unterrichtsmethoden, um Schülern das Vom-Blatt-Singen beizubringen: die Solmisations, die mit verschiedenen Silben und Regeln zu jener Zeit angewendet wurde, und seine eigene.

25 "Woher kömpts, dz in vielen Schulen die Jugend so vnrein vnd nach der lawen singet, ja auch die über 12. vnd mehr jahr den figural gesang gebraucht haben? Daher, weil sie in doctrina jntervallorum entweder nicht fundamentaliter vnterwiesen sein, oder auch silbige nicht recht gefaßet haben"; ebd., S. 80 f.

26 Ebd., S. 79 und 83

seines Traktats sei. Der Kantor empfiehlt sogar weitere, ausführlichere Bücher und entmutigt den Leser nicht, auch andere pädagogische Methoden zu verwenden. Das Hauptthema ist eindeutig: Der Schüler muß lernen, "recht vnd rein" zu singen; es geht Selle nicht um eine polemische Debatte über pädagogische Methoden.²⁷

In den praktischen Teilen der *Anleitung zur Singekunst* erscheinen sowohl Notenbeispiele als auch graphische Darstellungen. Jedoch stammen die Beispiele nicht aus musikalischen Werken, sondern sie bestehen entweder aus Tonleitern oder Intervallen. Obwohl es im Theorieunterricht möglich gewesen wäre, daß ein Lehrer Selles "Doctrina Intervallorum" auf konkrete Musikstücke hätte anwenden können, weist die Organisation der Musikstunden in der Johannis-schule darauf hin, daß Theorie und Praxis getrennt unterrichtet wurden, wie es zu der Zeit auch anderswo im deutschsprachigen Bereich üblich war. Mit anderen Worten, es ist nicht außergewöhnlich, daß Beispiele aus musikalischen Werken in der *Anleitung zur Singekunst* fehlen. Bezüglich der Diagramme, die Tonleitern und Intervalle zeigen, scheint Selle eigene konzipiert zu haben. In zeitgenössischen Traktaten dieser Art kommen ähnliche graphischen Darstellungen vor, aber nicht genauso wie in Selles Text.²⁸

Inhalt

Wie oben erwähnt, ist Selles "Doctrina Intervallorum" ein wesentlicher Teil der *Anleitung zur Singekunst* und der pädagogischen Methode des Kantors. Bei jedem Beispiel eines Intervalles werden nicht nur die Töne als aufwärtssteigend oder fallend gezeigt, sondern auch die akustischen Einteilungen (z.B. aus welchen kleinen Intervallen ein größeres besteht) dargestellt.

Nach Selle stützt sich die "Doctrina Intervallorum" auf den Gebrauch eines Monochords:

Hierauf folgt nun [die] Doctrina Intervallorum nach der heutigen Tages gebräuchlichen Scala Syntona secundum Dimensionem Mo-

27 Ebd., S. 79

28 Bei vielen solcher Lehrbücher werden die Abbildungen, insbesondere aus bekannten Texten, einfach kommentarlos übernommen.

nochordi sowohl in gradibus als saltibus, nach Noten und Buchstaben in einer einzigen Oktave, als vom *C1* zum *C2* angedeutet.²⁹

Die Verwendung des mittleren *Cs* als Ausgangspunkt für alle Intervalle weist einerseits darauf hin, daß Selle eine Art des Tonsilbensystems empfiehlt, das mit festen Tonhöhen arbeitet. Andererseits zeigt seine Erkenntnis des Prinzips der Oktavtransposition, daß das entstehende Tonsystem und die wichtige Beziehung zwischen Intervallen und Tonarten Selle bewußt sind. Selbst die chromatische Bewegung von einem Ton zum nächsten wird in bezug auf das mittlere *C* dargestellt. Dadurch kann Selle den Unterschied zwischen den großen und den kleinen Halbtönen leicht zeigen und der Reihe nach Aspekte der Stimmung und Temperatur klären.

Obwohl die Argumente für die Verwendung von Buchstaben anstelle von Solmisationssilben bereits 1588 von Pancratius Crüger vorgebracht wurden (weshalb er seine Stelle als Kantor verlor), war Selle einer der ersten, das sogenannte "Clavisieren" in einem Traktat zu befürworten.³⁰ Das früheste gedruckte Werk, das das Clavisieren fördert, war ein 1641 veröffentlichtes Compendium von Ambrosius Profe.³¹ Es ist eine Abhandlung, die als Einleitung zu einer Sammlung von geistlichen Konzerten erschien. Selle und Profe stimmen in vielen Punkten überein, aber der erstere benutzt klarere graphische Darstellungen der Intervalle und befaßt sich mit allen chromatischen Tönen.

Der Grund, warum Selle Tabulaturnotation gebraucht, was unüblich ist in den Lehrbüchern der Lateinschulen im 17. Jahrhundert, ist ein zweifacher. Buchstabenbezeichnungen und Tabulaturnotation er-

29 "Hierauff folgt nun Doctrina Intervallorum nach der heutiges tages gebräuchlichen scalâ syntônâ secundum dimensionem Monochordi so wol in gradibus als saltibus, nach Noten vnd Buchstaben in einer einzigen Octava, als vom *c'* zum *c''* angedeutet"; Anleitung zur Singekunst (wie Anm. 4), S. 47.

30 Das Compendium von Crüger, ein ehemaliger Braunschweiger Kantor, ist verschollen. Mattheson berichtet aber darüber in seiner Ehrenpforte (Johann Mattheson: Grundlage einer Ehren-Pforte. Hamburg 1740, S. 47) und in der Critica Musica II (ders.: Critica musica. Hamburg 1722-1725, S. 20).

31 Ambrosius Profe: Compendium Musicum, das ist: kurtze Anleitung, wie ein junger Mensch in weniger Zeit leichtlich und mit geringer Mühe ohne einige Mutation, möge singen lernen. Leipzig 1641

leichtern dem Schüler den Übergang zur Instrumentalmusik, und der Schüler kann auf Tasteninstrumenten selbstständig üben. Im Vergleich zur alten Methode, mit Hexachorden von einer Kirchentonart zur anderen zu mutieren, oder zu den neueren Solmisationsmethoden wie z.B. Bowedisation oder Bebisation, bieten die Buchstabenbezeichnungen dem Schüler größere Präzision und weniger Verwirrung beim Singen:

[Was] ut, re, etc. angehet, weil jedes Intervallum seinen eigenen Characterem haben kann, daß in der Scala Guidonica nicht angehet[,] da C, D sowohl als C#, D etc. ut, re genannt werden müssen.³²

Ein weiterer Grund, die Buchstabenbezeichnungen anstatt Solmisationssilben beim Üben der Intervalle zu benutzen, ist, daß sie nach Selle leichter zu singen sind. Er behauptet, daß dies besonders für die Deutschen zutrifft, da sie alles härter als die Italiener, die Franzosen und die Engländer aussprechen, insbesondere die Laute o, u, t und l.³³ Schließlich wird der Schüler durch die Verwendung der Buchstaben von der Notwendigkeit befreit, den Grundton oder das "Do" bestimmen zu müssen.

Selle und die deutsche Tradition

Die musiktheoretischen Traditionen, die Selle und andere Autoren im frühen 17. Jahrhundert übermitteln, bezeugen eine Vielfalt der pädagogischen Methoden im Schulunterricht, insbesondere bezüglich der Solmisation. Die meisten Kantoren stellten weiterhin Aspekte des Modalsystems mit der Mutation von Hexachorden sowie andere Solmisationsmethoden in ihren Lehrbüchern dar. Einige haben auch Diagramme und Textabschnitte aus älteren Traktaten einfach übernommen.

Übereinstimmend mit der allgemeinen praktischen Orientierung des Unterrichtens im 17. Jahrhundert geht Selle jedoch einen Schritt weiter, indem er noch progressivere Elemente seiner Lehrmethode einverleibt. Selbst die scheinbar konservativen Aspekte seiner Her-

32 "[Was] Ut, re, &c: angehet, weil jedes Intervallum seinen eigenen characterem haben kan, dz in der Scala Gvidonica nicht angehet da c, d so wol als c# [Tabulaturnotation], d, &c. ut, re genennet werden muß"; Anleitung zur Singskunst (wie Anm. 4), S. 40

33 Ebd., S. 82

angehensweise, wie z.B. sein Vertrauen auf die altmodische Praxis, Intervalle an einem Monochord zu demonstrieren, haben eine entschieden moderne Tendenz. Einige Passagen der *Anleitung zur Singekunst* spiegeln die Interessen des Kantors an seinen Schülern und seine Bemühungen wider, die zweckmäßigste Methode des Vom-Blatt-Singens zu erläutern. Im allgemeinen deutet diese Methode sowohl auf Selles progressive Einstellung zum Musikunterricht hin als auch auf ein Bewußtsein seiner eigenen Rolle beim Vermitteln und Gestalten musikalischer Tradition.

Thomas Selle und seine Choralbearbeitungen

Holger Eichhorn

Unter den großen Komponistennamen des 17. Jahrhunderts wird man Thomas Selle vergeblich suchen. Stellt sich die Frage, warum das so sei: zu Recht oder ungerechtfertigterweise, grundlos oder einsichtig begründet? Oder ist - und dies nicht nur angesichts seiner überragenden und keinesfalls auf Hamburg beschränkten lokalgeschichtlichen wie musikalisch-organisatorischen Bedeutung¹ - die Frage vielleicht falsch gestellt, aus verwinkelter Perspektive gezeugt, weil sie möglicherweise oder gar offenkundig auf einem Ansatz bzw. kategoriellen Voraussetzungen beruht, ideologischen Vorurteilen des vorigen Jahrhunderts entsprungen? Nämlich nur allzu bereitwillig lassen wir uns immer wieder von einem geschichtlichen Bild blenden, welches ausschließlich approbierte Lichtgestalten gelten lassen will, vorgeblich imitiert und mitunter kontrastiert, auch bestenfalls komplementiert vom Fußvolk der "Kleinmeister".²

Schließt man sich solcher Betrachtungsweise kritiklos an, ist die ebenso ungerechte wie unsachliche Einstufung der Werke so manches weniger bekannten Komponisten unweigerlich vorprogrammiert. Und leicht will ein derart verkürztes Geschichtsbild sich zu bestätigen scheinen, wenn man ohne hinreichende Kenntnis der

- 1 Wie vorteilhaft und segensreich sich Selles institutionelle Umsichtigkeit noch lange über seinen Tod hinaus für die Konsolidierung der hamburgischen Stadt-/Staatsmusik-Strukturen auswirkte, hat Joachim Kremer detailliert und gründlich dokumentiert: Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs. Kassel 1995 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43), insbesondere S. 27 f., 282-291; vgl. auch Liselotte Krüger: Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert. Straßburg 1933, insbesondere S. 63-97, sowie den Beitrag von Jürgen Neubacher in diesem Heft.
- 2 Freilich wäre es töricht, die Unterschiede in Leistung, Standard und Wirkungsgrad bei verschiedenen, aus welchen Gründen auch immer, mehr oder minder prominenten Komponisten des 17. Jahrhunderts zu verkennen: Doch zeichneten rücksichtlich der je-nerzeitigen europäisch-musikalischen Hauptachse weder nur Giovanni Gabrieli, Monteverdi und Carissimi hier noch Schütz und Schein sowie später Rosenmüller und Buxtehude dort ausschließlich verantwortlich für dasjenige, was aus historischer Distanz als bereichert-bereichernder Entwicklungs-Fortgang, als immer neue Attraktionen und Reize produzierender "Fortschritt" verstanden werden kann.

Quellen allzu blind subjektiver und häufig aus gleicherweise mangelndem Repertoirewissen wie aus weltanschaulich eingengten oder gar kommerziellen Gesichtspunkten inspirierter Selektion der Herausgeber älterer Musik zu vertrauen angewiesen ist. Wären nicht aufgrund einer heftigen Aufbruchstimmung zum Ende des vergangenen Jahrhunderts einige wenige der gewichtigeren deutschen Komponisten einer Gesamtausgabe gewürdigt worden und andere immerhin in den mittlerweile klassischen Denkmälerausgaben, wir hätten sicherlich insgesamt eine abweichende Sicht mancher Komponistengestalt zu gewärtigen. Und ganz gewiß befänden sich in einem weitaus ungünstigeren Licht diejenigen "musici poetici", die, aus welchen Gründen auch immer, nicht einer solchen Ehre teilhaftig wurden, auf welche Orientierungsproblematik u.a. skeptisch hingewiesen zu haben auch Friedhelm Krummacher zu danken bleibt.³

Es kann folglich weder darum gehen, Rangfolgen bzw. Klassenwertungen zu installieren, noch sich durch ideologisch geprägte Kriterien und kunstfremde Determinanten den kritischen Blick einengen zu lassen, auch nicht, den "Zweifel am Niveau einer Gebrauchskomposition zu beseitigen" (Krummacher), geschweige sich von Betrachtungsweisen abhängig zu machen, welche einer historischen Auseinandersetzung ebenso abträglich sind wie einer systematischen. Indes erwiese sich eine nicht unbeträchtliche Anzahl bislang nicht sonderlich renommierter, aber durchaus tüchtiger und zu originellen Leistungen befähigter Komponisten - denken wir beispielsweise an folgende bunte Reihe: Knüpfer, Peranda, Weckmann, Al-

3 In beiden seiner Bücher über die Choralbearbeitung im 17. Jahrhundert wird teils mit gebotener Schärfe, teils mit erstaunlich nachsichtiger Milde - z.B. gegen Friedrich Blumes häufige Präzisionsmängel und beispielsweise seinen unbrauchbaren "Monodie"-Begriff nebst anderen Haltlosigkeiten (vor allem in Friedrich Blume: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Kassel 1965) oder Theodor W. Adornos eloquente Unwissenheit hinsichtlich "rudimentärer Vorformen" und gegenüber Komponisten, die er zwar nicht kennt, die er aber für die Stupidität ihrer Betreiber und Kultivatoren verantwortlich machen will (Theodor W. Adorno: Musik in der verwalteten Welt. Göttingen 1956, insbesondere S. 73, 80, 89 u. 91; aber wer aus der Zunft mit nennenswerter Qualifikation traute sich damals schon, die Deckung zu verlassen?) - nicht nur hier, sondern zu verschiedenen uns hier interessierenden Fragen dezidierte Kritik formuliert; vgl. Friedhelm Krummacher: Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10) (im folgenden: Krummacher I) und derselbe: Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach. Kassel 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22) (im folgenden: Krummacher II)

brici, Schmelzer, Sanches, Michna, Bernhard, Milszewsky - einerseits als außerordentlich gefährdet, durch ein Raster zu fallen, welches für die Motorik in der (Kunst-)Geschichte allein anerkannte Koryphäen, eben "die großen Meister", verantwortlich machen und akzeptieren will. Wobei es andererseits schon in die historisch unhaltbare Falle tappen hieße, wollte man sich auch nur ansatzweise auf solche Diskussionsebene einlassen, wer denn nun etwa das Prädikat "groß" oder "klein" beanspruchen dürfe oder gar sich zu einer Apologetik vorab unbestätigter Mittelmäßigkeit hinreißen ließe, was nichts weniger bewiese als den eigenen Mangel an Befähigung zu historisch distanzierter Stellungnahme.

Denn allzu gerne wird verkannt, daß gerade das 17. Jahrhundert mit seinem überbordenden Reichtum an Schichten und Facetten - erfahrbar in vielfachen Brüchen, Kontroversen und unendlichen Entwicklungssträngen⁴ - sich zu guter Letzt als resistent erweist gegen jedwede unhistorisch-dogmatische Befangenheit, welche schon durch die ungeahnte Fülle der Phänomene, der Gattungen in ihren grenzenlosen Ausprägungen, der Stile in ihren zahlreichen Brechungen und Durchkreuzungen sowie teils widersprüchlichen Manifestationen flugs widerlegt werden könnte.⁵ Dürfte doch mittlerweile die Einsicht sich Bahn geschaufelt haben, daß gerade in einem vor Bewegung und Fülle der Erscheinungsvarianten nahezu bestehenden Jahrhundert wie dem siebzehnten mitnichten ausschließlich "die großen Würfe", inkarniert in den eigens dafür namentlich nobilitierten Glanzlichtern, Fortgang, Zeugung und Filiation eines farben-, formen- und gestaltenreichen Gesamtbildes auf den Weg brachten, welches sich bis heute kaum hinlänglich durchschauen oder durchleuchten, geschweige umfassend beschreiben ließe. Die

4 Über die Vielfalt der Stile und besonders über eine jener kompositorisch-stilistischen Kontroversen, und zwar eine von wahrhaft europäischer Dimension - der Nachhall der ersten gravierenden des Jahrhunderts, jener zwischen Monteverdi und Artusi, war beileibe noch nicht verklungen - wird anschaulich berichtet bei Michael Heinemann: Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Masch. Habilitationsschrift. Berlin 1996/97 (Druck in Vorbereitung).

5 Angesichts des Übermaßes an "ungekannter Geschichte" (Krummacher) der hier interessierenden Epoche - sie bleibt freilich in Auswahl und Akzentuierung problematisch - ist insbesondere einem auf gelungener Balance zwischen disziplinierter Bescheidenheit und eindrucklichem Informationsaufgebot gegründeten Nachlesewerk von Werner Braun Achtung geschuldet: Die Musik des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden 1981 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4)

jenerzeitigen sozialen Ansprüche hier wie die künstlerischen dort lehren möglicherweise sogar hinzunehmen, daß Fortschritt und Ausstrahlung künstlerischer Qualität auch bedingt sind durch die Vielfalt der daran Beteiligten und ihrer Beiträge, die nicht zwingend gleichermaßen begabt oder qualifiziert sein müssen; kurz: daß Genialität und Murks mitunter auch enger Nachbarschaft pflegen können. Hingegen gebietet sich, nach Krummacher, "vor dem Verlust qualitativer Maßstäbe in der Forschung gewarnt" zu sein,⁶ um nicht im Umkehrschluß unterschiedsloser Beliebigkeit anheimzufallen.

Wenn bislang die Akteure auf dem "Weideland zum Dissertieren" (von Adorno freilich zu Recht ironisiert) vor allem durch Austauschbarkeit und häufig Qualitätsdefekte ihre Objekte allgemeiner Verächtlichkeit preisgaben, so ist heutigentags eher die musikalische Praxis dabei, durch Mangel an Sujets einerseits und an exekutorischer Sorgfalt oder auch Phantasie andererseits den letzten Respekt vor Komponisten des 17. Jahrhunderts zu verspielen, die es besser verdient hätten.⁷

Um gleichwohl schließlich ermüdende und dennoch hier unumgängliche Präliminarien zu beenden, bliebe wiederholt auf Krummachers Vermerk zu besinnen, daß "qualitatives Gelingen nicht notwendig eins mit geschichtlicher Relevanz von Musik [ist]".⁸ Zwar

6 Krummacher II (wie Anm. 3), S. 6 (nach Adorno) und 416; ob freilich Adornos mangelhaft fundierten Invektiven gegen das Werk von Komponisten, die er eigenausweislich überhaupt nicht kannte, sich für solche Kronzeugenschaft eignen, bleibt vorab dahingestellt; auch, ob Krummacher aus kritischer Wohlerzogenheit (ebd.) nicht zu heftig zusammensuckte, wie so viele vor ihm. Denn Adornos Ansatz, unsachlich aus berechtigter Gereiztheit mit der Folge unterbleibender Historizität (ausgedrückt in den unsäglichen "rudimentären Vorformen") prügelt aus mangelnder Distanz die falschen Objekte. Wo es doch die Auslöser solcher Schmähung - die braunbefleckte Musikologen-Prominenz hier wie die ebenfalls irreparabel kompromittierten Jugendmusik-"Bewegten" und ihre Funktionäre dort - sehr viel gründlicher verdient hätten, einer strengen Gerichtsbarkeit gestellt zu werden.

7 Durchblättert man die Kataloge der unzähligen Early Music-Festivals und überdies die der inflationären CD-Schwemme, stellt man mit wachsendem Staunen fest, daß Kompositionen von etwa Johann Philipp Krieger, Giovanni Rovetta oder David Pohle ganz selbstverständlich dem gefälligen Konsumangebot eingemeindet sind; selbst der einzigartige Rosenmüller, von dem man bis vor wenigen Jahren nur den Namen kannte (oder allenfalls den Schrott, den er verständlicherweise auch und ebenso produzierte wie noch namhaftere Kollegen), droht zum Modeartikel zu verkommen. Falls dann noch üblicherweise hinzukommt, daß es sowohl an Analyse als auch an Emphase gebricht, offenbart sich die Repertoiremenge umgehend als reziprok zur Vermittlungsqualität.

8 Krummacher II (wie Anm. 3)

gilt es, sich stets inne zu werden, daß Musik nicht dasjenige ist, womit Gelehrte in ihren Stuben mittels Analysen ihre Profession fristen, sondern eben das, was als lebendiger Vorgang, als unmittelbares Erlebnis in verrinnender, nicht wiederzuholender Zeit je nachdem bezaubernde, erhebende oder auch agitatorische und notfalls bedenkliche Wirkung tun kann.⁹ Diese Binsenweisheit ist deshalb hier angesagt, weil die enorme Resonanz, die irgendein Werk irgendeines Komponisten in seiner Zeit gefunden hat, möglicherweise in vollständigem Gegensatz steht zu heutiger Einstufung, welche sich ebenfalls möglicherweise auf glaubwürdige und tragfähige Kriterien stützen kann. Wohlgemerkt soll dies alles keineswegs musikalische Qualitätsunterschiede oder gar unüberbrückbare Differenzen im kompositorischen Niveau einebnen und schon gar nicht in ein Lob der "Kleinmeisterei" ausarten: ganz im Gegenteil. Gewarnt wird vielmehr aus gegebenem Anlaß und auch auf die Gefahr der Eulen von Athen hin vor einem Denken, welches aus Ressentiment sich vielleicht interessante Beobachtungen entgehen läßt und somit Gefahr liefe, die Komplexität musikgeschichtlicher Bewegungs- und Anreicherungsprozesse zu verkennen. Und vergessen wir nicht: Zu Johann Sebastian Bachs Zeiten galten als "beste Componisten" (nicht nur für den hier als Zeuge herhaltenden Johann Adolph Scheibe) Telemann, Händel, Keiser und Hasse, aber mitnichten Bach.

Vor dem Hintergrund solcher Prämissen und Erwägungen will es nicht leichtfallen, einer seinerzeit hochgeschätzten und allseits geachteten Musikerpersönlichkeit wie Thomas Selle gerecht zu werden. Erschwert wird solches Bemühen dadurch, daß hier die Forschung, gespiegelt in einem weder quantitativ noch inhaltlich sonderlich ergiebigen Literaturapparat, jenen damals doch so erfolgreich glanzvollen Musiker bislang eher marginalisiert hatte. Obendrein droht das einzige und deshalb allerorts empfohlene Standardwerk über den wehrlosen Selle auch dem zur einschlägigen Auseinandersetzung Bereitwilligsten den letzten Appetit zu rauben.¹⁰

9 Daran ändert auch nichts die Tatsache, daß in unserem Jahrhundert durch technische Reproduktionsmöglichkeiten und damit jederzeit beliebige Abrufbarkeit gänzlich geänderte Paradigmen gelten.

10 Siegfried Günther: Die Geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie. Masch. Diss. Gießen 1935; mit welcher erstaunlichen Artigkeit Krummacher dieses eher traurige Werk zur (Fach-)Lektüre empfiehlt, erklärt sich allenfalls aus dem Um-

Günthers Gießener Dissertation von 1935 befaßt sich mit Selles Kirchenmusik, scheinbar präziser formuliert als "Geistliche Konzertmusik". Was schon deshalb eben so irrig ist wie manches andere in dieser Schrift, als in Selles betreffendem Œuvre allerlei Werke und Werkteile vorkommen, welche mit dem Concert-Genre eigentlich überhaupt nichts zu tun haben. Oder wollte man etwa liturgisch-folkloristische Gepflogenheiten wie jene kirchlichen Rundungesänge (wechselweise zwischen zwei, drei oder vier "Chören"), die spätestens seit Michael Praetorius kanonisiert waren mit seinem "Quempas[tores laudavere]", selbst wenn sie mehrstimmig verbrämt sind, als Kunst- oder gar "Concert"-Musik verstehen? Denn um kaum mehr geht es in Selles nur allzu oft vorzufindenden Werken oder Werkteilen unter der Bezeichnung "in choro alternatim".¹¹ Um indes solche Überspitzung ein wenig zu relativieren: Das häufige Auftreten jenes Satz-/Form-Typs verschafft ihm in den meisten Fällen dennoch eine Art "Kunstrang", und zwar schon durch seine häufige Einbindung in den Kontext davon abweichender Satz-Charaktere.

Doch bevor hier ins Detail gestiegen wird (und nicht der dritte vor dem ersten Schritt getan), bleibt einer weiteren Erschwernis zu er-

stand, daß schließlich und bislang dies die einzige Monographie über Selle ist. Von genereller Ungenauigkeit einmal abgesehen - für elementare biographische Daten, Quellenabgleich und vorläufige Werkübersicht will man ja gar nicht undankbar sein -, machen deutliche Wissensmängel und überhebener Stil (wie etwa, in freilich nicht branchenunüblicher Sprache und Attitüde, gönnerhaft Schütz der Vorrang vor seinem Objekt eingeräumt wird) erst empfindlich für andere Fragwürdigkeiten. Daß Günther beispielsweise mehrfach sich abfällig äußert über das "unnatürliche Rezitieren auf einem Ton" (Falsobordone? - nie gehört), ohne jeglichen historischen Abstand ständig von der "Monodie" schwatzt (auch hier ist er leider nicht allein), trotz mehrerer zitierter und eigentlich äußerst instruktiver Fallbeispiele (Orlande de Lassus, Melchior Franck, Johann Hermann Schein) bis zum Schluß nicht begriffen hat, was "ad imitationem" bedeutet (nämlich die bearbeitende Aneignung eines fremden Werks, sprich: "Parodie"), das alles sind ja nur ausgewählte Beispiele defizitärer Darstellung. Wobei er sich im letzten Fall noch zu steigern weiß, indem er die ebenfalls unerkannten fünf Motetten "ad imitationem Orlandi" als eher mittelmäßige Werke einstuft, die Selles übrigen Motetten jedenfalls unterlegen seien. Die Ahnung, daß diese fünf Motetten wegen ihrer beispiellosen Klassizität und Schönheit zu den berühmtesten (fünfzehn mal aufgelegt) und weitverbreitetsten (zahllose Abschriften und Bearbeitungen) von Orlande de Lassus rechnen (und im übrigen von Selle wirklich meisterhaft umgestaltet wurden), durfte man von solchem Experten wohl nicht erwarten. Vgl. dazu Werner Braun: Thomas Selles Lasso-Bearbeitungen. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 47 (1963), S. 105-113, und Holger Eichhorn: Thomas Selles "Opera Omnia" im Spiegel ihrer Druckvorlagen. In: Jahrbuch Alte Musik 2 (1993), S. 131-304, hier S.139 und 184

11 Zur Selleschen Terminologie und Gattungsdisposition vgl. unten

wähnen, sich von einer durchaus problematischen Gestalt wie Selle ein angemessenes Bild zu machen. Es liegen zur sachlich sinnigen Diskussion seines Werks einerseits verschwindend zu wenig Neuauflagen vor.¹² Andererseits ist mit dem Erhalt von Thomas Selles *Opera omnia* eine selten günstige Quellenlage für das Gesamtschaffen eines Komponisten gegeben. Unter den Signaturen "Cod. in Scrin. 251 [bzw. 252]" bewahrt die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg ein Konvolut von insgesamt 20 großformatigen Stimmbüchern und drei Tabulatur-Bänden teils erheblichen Umfangs. Vier Bände davon (ursprünglich Anhänge zu den Stimmbüchern) sind den neutestamentlichen Historien gewidmet.¹³

Einer der zahlreichen Vorzüge dieses Werkbestandes beruht in seiner autorisiert bekräftigten Vollständigkeit als bewußt, planvoll-systematisch und überzeugend übersichtlich angelegtes Dokument. Die "Fortschrittlichkeit" dieses gigantischen Projektes, offenbar disponiert mit der selbstbewußt bis ehrgeizigen Intention einer Werk-Gesamtausgabe zu Lebenszeiten (einer hamburgischen Ehrung also, die zuvor schon Hieronymus Praetorius zuteil geworden war) besteht nun vornehmlich darin, daß erstmalig ein derartiges Editions-vorhaben von vornherein so geplant war, wie es heute selbstverständlich üblich geworden ist (aber damals keinesfalls war): in Stimmen und Partitur. Denn daß die begleitenden Tabulaturen keinen anderen Zweck als den der heutigen Partitur erfüllen sollten, erhellt schon aus dem Umstand, daß sie außer der abweichenden, damals nicht nur gewohnten, sondern offenbar auch pragmatischeren Notation all jene Kriterien enthalten, die uns heute unverzichtbar scheinen; vorab zudem ein präzises Ablauf-Konzept, verbunden mit einer umfassenden Synopse der einzelnen Vorgänge.¹⁴

12 Bis in die 1960er Jahre gab es nur vereinzelte, zudem kaum repräsentative Neuauflagen Sellescher Werke (mit Ausnahme der von Rudolf Gerber besorgten Johannes-Passion mit Intermedien). Über die begrüßenswerte und durchaus charakteristische Auswahl-edition von Klaus Vetter hinaus (Stuttgart 1963) - eine gelungene Übersicht der verschiedenen Genres unter klugem Verzicht auf die großbesetzten Staatsmusiken - wird jedoch in Bälde, laut freundlicher Mitteilung des Verantwortlichen, zu rechnen sein mit einer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Selle (hrsg. von Johannes Pausch, Hamburg).

13 Vgl. Eichhorn (wie Anm. 10), S. 131-132

14 Wer sich einmal in diese andersartig synoptische Wiedergabe eingelesen hat, wird von den Vorzügen solcher Notierung, insbesondere von der Platzersparnis und der Eindeutigkeit der (beispielsweise niemals transponierten) Stimmverläufe völlig überzeugt sein.

Dabei hatte es schon über ein halbes Jahrhundert zuvor die gleichsam "modernere" Variante gegeben, veritable Partituren.¹⁵ Sie werden uns später, bei Erörterung des Organisten-/Kantorenmusik-Komplexes zu beschäftigen haben, der ja im Verhältnis Selle zu Weckmann seine besondere Zuspitzung fand.¹⁶ Sicherlich erleichtert deshalb aber das Studium der Tabulaturpartituren mehr noch als das der Stimmbücher den Zugang zu solchem Repertoire, der freilich erst durch Spartierung gründlicher fundiert werden kann.

Bei der Betrachtung des schon von Umfang und Organisation her eindrucksvollen Bestandes in den *Opera omnia* von Selle erschließt sich umgehend, daß eine mutmaßliche Gleichgewichtigkeit der einzelnen Werkkomplexe keinesfalls gegeben ist.¹⁷ Als bald stellt sich nämlich heraus, daß die einzelnen von den insgesamt sieben nach Titeln (und auch nach Gattungen wie nach liturgischen Bestimmungen) geschiedenen Abteilungen höchst unterschiedliche Quantitäten aufzuweisen haben. So machen nach Werkanzahl wie Seitenmenge (am besten ablesbar an den Umfängen der Tabulaturbände) die vier "Libri Concertuum Latino-Sacrorum" mit 89 Einzeltiteln und etwas

15 Z.B. das kostbare Gumpelzhaimer-Manuskript, begonnen 1599 in Augsburg und 1617 (1606) endgültig abgeschlossen, aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin (Signatur: Mus. ms. 40028), sowie im engsten Zusammenhang damit die vorausgehende und verschwindende Partiturenensammlung gleicher Provenienz (Mus. ms. 40027), gebundenen 1624 und heute in der Biblioteka Jagiellonska in Krakau befindlich. Fast noch interessanter in gerade diesem Kontext ist aber die Partiturenensammlung, die Matthias Weckmann bei seinem ersten Hamburger Aufenthalt anlegte (1647 abgeschlossen) und heute in der Ratsbücherei Lüneburg unter der Signatur KN 206 aufbewahrt wird. Sie demonstriert deutlich den funktionalen Unterschied sowohl zu damaligen Tabulaturen als auch zur modernen Dirigierpartitur, wie wir sie seit Beginn des vorigen Jahrhunderts kennen. Partituren wie die von Gumpelzhaimer und Weckmann erfüllten damals exakt den Zweck, den wir heute mit Studienpartituren verbinden und auch so nennen.

16 Erinnert fühlt man sich in diesem Zusammenhang an die von Johannes Kortkamp und Johann Mattheson so hübsch kolportierte Anekdote, die sich um Weckmanns grandioses "Weine nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda" (a 9) rankt. Demnach erlitt Weckmann nach heftigem Streit mit dem ranghöheren Selle prinzipiellen Auführungsboykott durch diesen, der nur durch eine positive Intrige - nämlich die Selbstverleugnung Weckmanns zugunsten Christoph Bernhards an diesem Werk - unterlaufen werden konnte und bei Bernhards Amtsantritt beinahe geplatzt wäre, mit kaum absehbaren Konsequenzen für beide Beteiligten.

17 Vgl. Eichhorn (wie Anm. 10), insbesondere S. 137-141 und 150-173; nicht berücksichtigt wurden bei dieser Betrachtung Selles weltliche Werke: Im Vergleich zu den beiden relativ dürftigen Villanellen-Sammlungen von 1624 - ziemlich uninspirierter Nachhall zur betreffenden Reihe zwischen Regnart und Schein - bietet die Lieder-Sammlung Monophonetica (Hamburg 1636) originelle und beachtliche Beiträge.

weniger als 700 Tabulaturseiten knapp ein Drittel des Gesamtbestandes aus. Daß unter diesen vier Bänden mit lateinischen Texten (kurz: L. I-IV) wiederum zu differenzieren ist - gemessen an gleichen Parametern hat die dritte Sammlung annähernd den gleichen Umfang wie die "Bücher" I, II und IV zusammen - mag hier von minderem Interesse sein als das häufige Vorkommen einer Gattungsvariante im vierten Band, welche offenbar eine bedeutende "inventorische" Leistung Selles darstellt und uns im weiteren wiederholt zu beschäftigen hat. Gemeint ist eine besondere Art des Umgangs mit dem cantus firmus (künftig: c.f.) in den elf Hymnensätzen (abzüglich der beiden Ordinariums-Stücke), zu denen Selle im ersten Tabulaturband (fol. 275v-276r)¹⁸ folgenden höchst instruktiven Kommentar inseriert: "[...] diese nachfolgende Stück biß auf die Zahl 16., sind lauter Hymni in Contrapuncto Fracto seu Choro fidicinio gesetzt, pro Organo zugebrauchen ad Bassum Continuum, an denen örten, da man es nicht beßer haben kan."

Wie bedeutsam dieser (verborgen) alarmierende Verweis auf die enge Verquickung von Satz- und Ausführungstechnik zu nehmen ist, wird zunehmend klar im Vergleich mit den anderen uns weiter unten beschäftigenden c.f.-Applikationen. An diesem Platz nur soviel: Es ist, leider, für Selle kennzeichnend, daß er eine einzigartige "inventio" flugs dadurch inflationiert, daß er sie bis zum Überdruß strapaziert und obendrein die Schematik ohne genügend flexible "variatio" soweit treibt, bis er es selbst merkt und dann auf Abhilfe sinnt, was sich einleuchtend erschließt im Vergleich zwischen der Druckfassung von 1633 (*Monophonia Harmonico-Latina*) und der fast 20 Jahre jüngeren handschriftlichen Version in den *Opera omnia*.¹⁹

War es hier grundsätzlich so, daß der allein beginnende c.f.-Tenor erst mit dem um eine Viertelnote nachklappernden Zink/Continuo-Gespann bewegt kontrapunktiert wurde - der Vorgang dieser Art gebrochenen ("fracto") Begleitung wiederholt sich mehrmals im Verlauf dieser Hymnen -, so trachtet Selle dort, solche Penetranz ein wenig abzumildern. Was ihm insofern nicht gelingt, als er mit der

18 In einer älteren, ab Blatt 209 fehlerhaften Foliierung sind es die Blätter 365v-366r

19 Vgl. Eichhorn (wie Anm. 10), S. 138-139; dort (S. 242-264) sind auch sämtliche dieser Hymnen abgedruckt.

nun prinzipiell vorgesetzten "Sinfonia" von der Länge eines Brevistaktes lediglich das eine schematische Übel durch ein anderes ersetzt, mithin vom Regen in die Traufe gerät (vgl. Notenbeispiel 1).

Daß Selle dabei mitunter doch Witz aufblitzen läßt - so mit der Sinfonia zu L. IV, Nr.10, in welcher sich ausnahmsweise eine doppelt reduzierte Vorimitation des Tenor-c.f. in der Oberstimme verbirgt oder auch exponiert -, soll nicht von der Tatsache ablenken, daß mit einer weiteren Exkursion hier nicht wiederum der vierte vor dem zweiten Schritt getan werden darf. Denn vorerst bliebe noch zu betrachten, in welcher Weise das gesamte Werk strukturiert war, welches Selle mit seinem stolzen Titel *Opera omnia* als komplett autorisiert hatte (daß dort lediglich Teile des *Contrapunctus simplex* und *Chorus fidicinius* sowie die Säkularwerke außen vor blieben, war schon erwähnt worden). Nach Quantifizierung der vier lateinischen Teile als etwa ein Drittel des Ganzen (s. oben) erweist sich als nächstes, daß der erste und zweite Teil (von dreien) der deutschsprachig textierten Concerte (kurz: D. I-III) nach Titelmengen und Seitenanzahl ungefähr dem dritten Teil korrelieren. Demnach bekundet sich quasi quer zur inhaltlichen Disposition folgendes Dreiergebilde - bestätigt durch Anzahl an Titeln, Stimmbuchseiten und vor allem durch ungefähr (im Umfang) gleichmäßige Präsentation der drei zugehörigen Tabulaturbände - als eine übersichtlich (symbolisch?) proportionierte Struktur:

Bd.	Teile	Titelmengen	Seitenzahl der Tabulaturbände
1	L. I-IV	89	< 700
2	D. I-II	103	< 700
3	D. III	74	> 700

Resultat solchen quantitativen Vergleichs ist, daß "Dritter Theil Teutscher Geistlicher Concerten &c. darinnen eitel Kirchen=Psalmen und Lieder enthalten [...] zu 1. 2. 3. 4. vnd 5. Chören vnd allerhand Musicalischen besaiteten und blasenden Instrumenten vnd Menschen= Stimmen; auch Trombetten vnd Heer Pauken &c: in Kirchen vnd sonsten zugebrauchen" (D. III) zwar nicht nach Anzahl der Titel, aber letztlich aufgrund der teils opulenten Ausstattung, vor allem aber wegen der häufig anzutreffenden und ausführlich ausge-

arbeiteten Vielsymphie den größten Umfang unter den sieben Werkteilen behauptet. Erwäge man nun die zweite Titelzeile "eitel Kirchen=Psalmen und Lieder" in Relation zum sich anbietenden Inhalt, erweist sich alsbald, daß es hier um ein riesiges Repertoire, ein gewaltiges Monument, gleichsam um eine Apotheose künstlerischer Verwertung des sanktionierten protestantischen Kirchen-"Chorals" handelt.²⁰ Unter der Obsession "Choralkantate" bemüht sich nun Günther, von diesem allerdings keineswegs homogenen Repertoire eine ganze Reihe in solches Raster nicht passender Werke zu subtrahieren.²¹ Als ein Kriterium für solche Prozedur aufgrund dieser hier absurden Zwangsvorstellung soll seiner Auffassung nach die Einstrophigkeit dienen, als ein anderes die Verengung auf bewährte lutherische Kernweisen. Doch kann kaum geleugnet werden, daß Melodien wie die des im lutherischen Ritus ausschließlich gebrauchten Magnificat im neunten Ton, auch des ambrosianischen "Herr Gott dich loben wir" und schließlich gar des "Kyrie qui septiformis" längst ihr gutlutherisches Heimatrecht gefunden hatten. Im Widerspruch zu Günthers Subtraktions-Ansatz wäre eher zu überlegen, ob nicht auch neben Krummachers Zählverfahren (vgl. Anm. 21) der Rahmen für die Choral-c.f.-Bearbeitung durchaus großzügiger verstanden werden könnte.²²

- 20 Was für diesen Zusammenhang "Choral" - eigentlich eine historisch unscharfe Bezeichnung angesichts der traditionell berechtigten Reklamation durch das römische Repertoire - bedeuten und besagen soll, hat Krummacher in beiden seiner einschlägigen Bücher überzeugend dargelegt. Demnach hat sich nach den zahlreichen dort gewissenhaft aufgelisteten Quellen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts ein quasi "Gewohnheitsrecht" durchgesetzt, welches zur Begründung solchen Sprachgebrauchs geeignet scheint; vgl. Krummacher I (wie Anm. 3), insbesondere S. 35 f., und Krummacher II (wie Anm. 3), insbesondere S. 16 f.
- 21 Krummacher folgt ihm teilweise bei diesem Vorgehen, wobei auch er die Anerkennung des "Choralstatus" für Magnificat und Te Deum in Abrede stellt (vgl. ebd. Krummacher II, S. 38 f., und Krummacher I, S. 40 f.). Er akzeptiert freilich seiner Choral-Affinität gemäß auch jene Werke Selles, die nur ansatzweise auf Choral-cantus-firmi Bezug nehmen, einschließlich der Selleschen Sammlungen *Contrapunctus simplex* und *Chorus fidicinus*, die ihrerseits, wie bereits vermerkt, teilweise in die *Opera omnia* eingegangen waren. Jedenfalls kommt Krummacher nach seiner Sicht auf "mehr als 90 Choralbearbeitungen von Thomas Selle [...] Sie nehmen fast ein Drittel des Oeuvres ein"; Krummacher II (wie Anm. 3), S. 38. Bei Günthers zyklomanischem Ansatz sollen nurmehr 61 Werke dieses Anspruchs übrig bleiben. Zum etwas unglücklich gewählten Begriff "Choralkantate" vgl. Johann Matthesons Bemerkungen in: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739, insbesondere S. 215, § 29 und 30.
- 22 Denn nüchtern besehen enthalten neben den von Günther erwähnten Choralzeilen-Zitaten und gelegentlichen c.f.-Verbindungen mit Psalmtexten (z.B. in der Dialogkomposition D. II, Nr. 28) auch die bereits erwähnten "Hymni in contrapuncto fracto" Varianten

Doch auch ohne sich an solchen Zahlenspielen zu beteiligen, auch fernab jeglicher Quantifizierungsrituale: Daß die Choralbearbeitung im engeren wie weiteren Sinne unbestrittene Dominanz in Selles Gesamtwerk beanspruchen darf, steht außer Frage. Aber nicht die schiere Quantität soll Anlaß vorliegender Überlegungen sein, sondern die Möglichkeit, anhand dieses weitaus vielschichtigeren Repertoires als bisher angenommen, die zwiespältige, Banale wie Grandiose im dichten Neben- und Ineinander bekundende Kompositionswirklichkeit Selles zu beobachten.

Thomas Selle wegen seiner in Anspruch und Qualitäts-Standard arg differierenden Werkpräsentation eine schillernde Persönlichkeit zu nennen, wäre einerseits sicherlich verfehlt.²³ Andererseits beflößigte er sich eines beträchtlichen Bildungsgrades, gespiegelt in seiner exzellenten und anspruchsvoll reichhaltigen Bibliothek. In dieser befanden sich, wie teils noch heute zu sehen,²⁴ an Musikalien nahezu alles, was für einen jenerzeitigen Hamburger Sammler erreichbar war und relevant für den, der sich rundum informieren und orientieren will "am Beispiel der Meister", und sie zu studieren und auch aufzuführen beabsichtigt. Wenn auch die Musikalien-Kollektion weitgehend von zufälligem Sammelglück geprägt scheint - überwiegend deutsche, nicht allzu aufregende Alltagsproduktion, teils auch des 16. Jahrhunderts, wobei Gumpelzhaimer, Vulpius, Grimm, Franck, Demantius, Hausmann, beide Praetorius', Scheidt und Schein noch zu den bekannteren Namen gehören; dazu jene zu Be-

daus entstandener lutherischer Gemeindelieder. So entspricht beispielsweise das latinisierte "Summo Deo sit Gloria" unserem "Allein Gott in der Höh sei Ehr", "Veni Redemptor gentium" dem Lied "Nun komm, der Heiden Heiland", "Veni Creator" schließlich "Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist" und "Beatus autor saeculi" der zweiten Strophe von "Christum wir sollen loben schon".

- 23 Oft will es schier unglaublich scheinen, mit welcher Unverfrorenheit neben beachtlichen Wüfen unsäglich dürftige Kantionalsätze, noch übertroffen allerdings durch die (sage und schreibe) für alle zehn Verse, einschließlich Doxologie, wortwörtlich ausgeschriebenen Wiederholungen eines simplen fünfstimmigen Falsobordone (D. III, Nr. 15: Magnificat 9. toni), den Anspruch arrogieren, als "Geistliches Concert" akzeptiert zu werden.
- 24 Vgl. Jürgen Neubacher: Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599-1663). Rekonstruktion des ursprünglichen und Beschreibung des erhaltenen, überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aufbewahrten Bestandes. Neuhausen 1997 (Musicological studies & documents 52)

ginn des Jahrhunderts in allen Anthologien hochgehandelten Italiener wie Gastoldi, Vecchi, Berti, Bianciardi und Marenzio, obendrein Instrumentalmusik(!), darunter neben Franck und Praetorius die Engländer Simpson, Morley und Brade -, so beweist Selle doch eindeutig sicheren Geschmack und Qualitätssinn schon durch den Besitz der kompletten Hassler-Produktion, vor allem aber zahlreicher Lassus-Drucke und fast aller Monteverdi-Madrigale (nebst Entourage: Usper, Tarditi, Grandi).²⁵ Das eine entspricht traditioneller norddeutscher Lassus-Affinität, das andere läßt mit Verwunderung Monteverdis geistliche Produktion missen (auch von Schütz keine Spur).

Als veritabler Kenner bekundet sich Selle allerdings mit dem Intabulieren und Generalbaßaussetzen von sämtlichen Gabrieli-Motetten (leider nur älteren Stils), deren er mittels der Nürnberger Kauffmann-Anthologien RISM B/I 1600⁽²⁾ und B/I 1601⁽²⁾ habhaft werden konnte²⁶ (bedauerlich vor solchem Hintergrund nur, daß er die drei großen Spätwerk-Editionen Gabrielis - alle 1615 postum²⁷ - nicht kannte).

Beeindruckend indes wirkt vorab seine wohlbestückte Theoretiker-Abteilung, in der aber auch fast alles vertreten war, was hier Rang und Namen hatte: von Boethius über Glarean, Zarlino, Artusi und Kircher bis zu einem Autoren, der uns hier aufmerken läßt: Marco Scacchi. Hatte doch gerade dieser, entzündet an einem eher peripheren Werk, den *Psalmen Davids* (Danzig 1640) des dortigen Marien-Organisten Paul Siefert, einen europaweit schwelenden Experten-/Gelehrten-Streit angezettelt, bei welchem es in erster Linie um c.f.-Verarbeitung, Tonsatzredlichkeit und Reinlichkeit im bewußten Differenzieren und Auseinanderhalten der zeitgleich gepflegten Stile ging.²⁸ Schriften und Gegenschriften - begonnen mit Scacchis *Cribrum Musicum ad triticum Siferticum* (Venezia 1643) -, Gutachten und Gegengutachten sowie zahlreiche Korrespondenzen beglei-

25 Ebd., S. 34-75

26 Ebd., S. 40 f.

27 RISM A/I G 87, A/I G 88, B/I 1615(2)

28 Vgl. Heinemann (wie Anm. 4), S. 79-124, und Erich Katz: Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau 1926, S. 37-39 und 83-89

teten diese damals jeden anspruchsvollen Musiker berührende Kontroverse, deren eine wichtige Stufe ein Brief des polnischen Hofkapellmeisters Scacchi an den Danziger Komponisten Christoph Werner darstellt. Dieser Brief, vielmehr diese in der Folge des "Cribrum" präzisierende Stil- und Satz-Erörterung in Briefform, befindet sich als Abschrift im Anhang des Selleschen Handexemplars von diesem Werk, war ihm ergo bekannt und bewußt.

All dies, um nach einer dritten Exkursion schließlich auf unsere Selle-Choräle zurückzukommen, dürfte Selle doch recht intensiv beschäftigt haben. Und man könnte vermuten, die Umänderung bzw. gezielte Modifikation des Satzes einiger Werke aus der Druckvorlage in die *Opera omnia*, die ja präzis in diese Zeit fällt, sei auf die Suggestion Scacchis, von Selle beherzigt, zurückzuführen.²⁹ Einen ähnlichen Vorgang, angesichts Scacchis verpflichtender Strenge (was wohl teils für den *Tractatus Compositionis Augmentatus* von Selles Amtsnachfolger Christoph Bernhard Pate gestanden haben mag), glaubt Michael Heinemann auch bei Schütz nachweisen zu können.³⁰ Als Beispiele dafür dienen ihm Vergleiche zwischen Teilen der *Geistlichen Chor-Music* und ihren Frühformen in Bezug auf das mutmaßlich Scacchi-konforme Vorwort zu diesem Zyklus.

Was den Tonsatz anlangt, scheint Selle in aller Biederkeit auf der sicheren Seite zu stehen. Und wo nicht, erweist er sich als absolut lernfähig und -bereit, wie an oben erwähnten Beispielen zu ersehen.³¹ Ungleich konsequenter indes scheint er die Forderung nach Stilreinheit befolgen zu wollen, vielleicht gar etwas zu beharrlich in hanseatischer Gründlichkeit. Mit an schulmeisterliche Pedanterie grenzender Genauigkeit versucht er, seine eigenen Stilprämissen

29 Als hervorragend geeignetes Anschauungsmaterial für solche Mutmaßung bietet sich beispielsweise der synoptische Vergleich von Druckversion (1627) und gut 20 Jahre jüngerer Handschrift beim "Concert Domine exaudi" für Baß und vier Posaunen an; vgl. dazu die Edition und Erläuterung bei Eichhorn (wie Anm. 10), S. 233-241 und 181-182.

30 Heinemann (wie Anm. 4), S. 125-149

31 Neben dem in Anm. 29 genanntem Baß-Concerto lassen sich noch weitere Concerti aus Selles Hagio-Deca-Melydrion (1627) als wenn auch nicht gleichermaßen ergiebige Vergleichswerke für diese Verbesserungs-Idee heranziehen; vgl. Eichhorn (wie Anm. 10), S. 197-232 und 178-181.

nicht nur durchzusetzen und einzuhalten, was ihm glücklicherweise nicht stets gelingen will, sondern setzt betreffende Bezeichnungen vor nahezu jeden einzelnen Satz, damit auch jeder weiß, wo und woran er ist (so in allen Tabulaturbänden, nicht aber in den Stimmbüchern).

Vorbild solcher sicherlich instruktiv verstandener Vorgaben sind ebenso wie Terminologie und eine Reihe musikalischer Modelle die *Polyhymnia Caduceatrix* von Michael Praetorius im Verbund mit dem dritten Teil aus dessen *Syntagma Musicum* (beide 1619). Dort wird in aller Weitschweifigkeit anhand von zwölf "Arten" und neun "Maniren" darüber unterrichtet, wie welches Choralatz-/Concerto-Modell unter was für aufführungstechnischen Bedingungen (z.B. Aufstellung, Besetzung und Raumdistribution) optimal dargestellt werden könne. So weit geht Selle nicht, tut aber seinen auf die Choralconcerte gemünzten Stilwillen auch verbal von Fall zu Fall, von Strophe zu Strophe deutlichst kund. Demnach gilt:

1. "Contrapunctus simplex": (wörtlich zu übersetzen:) schlichter Kantionalsatz.
2. "In Choro alternatim": Kantionalsatz, der in der Regel auf zwei oder mehr Gruppen ("Chöre") verteilt ist. Es handelt sich hierbei nicht um strukturelle Doppel- oder Mehrchörigkeit, die von Verzahnungen und tonal versetzten Beantwortungen lebt, auch mitunter von der Delegation unterschiedlicher Funktionen an die beteiligten Chöre,³² sondern um durch Chor-Zuweisung der Zeilen oder Zeilenabschnitte und ihrer teils mehrfachen Wiederholungen (einschließlich Ripieno) gleichsam "gestreckte" Kantionalsätze. Daß auch hier dann und wann die Grenzen zur echten Mehrchörigkeit, die ja schließlich u.a. auch von Wiederholungsstrukturen profitiert, verschliffen werden, versteht sich von selbst. Beispiele solch terminologischer Inkonsequenz finden sich in Selles *Opera omnia* öfters.³³

32 Im Selleschen Œuvre kommen sämtliche Typen der Mehrchörigkeit vor, im Falle der realen heißt es dann aber stets "per choro", jedenfalls in der Regel, Ausnahmen s. unten.

33 So ist beispielsweise das eher doppelchörige erste "Intermedium" des "Kyrie Summum" a 8 (D. III, Nr. 23) bezeichnet als "in choro alternatim", nicht aber das völlig identische zweite und dritte. Diese werden wiederum unterschiedlich benannt, das zweite als "per 2 choro", das dritte schlicht "ab 8". Dagegen befinden sich die geradzahligen Verse des "Magnificat 6. toni", die Missa a 9 und das Ritornell von "Jubilare Deo" a 10 (Nr. 7, 8 und 10 aus L. II) gleichsam auf der Mitte zwischen Doppelchörigkeit und "choro alter-

3. "In choro fidicinio" bedeutet zunächst die Kombination eines c.f. mit obligaten Instrumenten. Wie dieser Instrumental-Anteil ausfallen kann, ist von Fall zu Fall höchst unterschiedlich. Die einfachste Variante besteht vorab darin, den zumeist solistischen c.f. mit einem für mehrstimmiges Ensemble ausgesetzten Generalbaß zu begleiten. Daß und weshalb solches *Accompagnato* in Satz-, Bewegungs- und Instrumentierungs-Modus recht differenziert ausschauen kann, hatte Selle bereits 1627 bewiesen und begründet.³⁴ Daß er gleichwohl dieses Verfahren aus betreffenden Werken von Praetorius und Schein gelernt bzw. übernommen hatte, ist ebenso evident wie bereits mehrfach darauf hingewiesen worden.³⁵ Von diesen Vorbildern übernommen und individuell weiterentwickelt hat Selle insbesondere eine dieser c.f./fidicinio-Varianten, bei welcher der gedehnten und auf die Zählzeit eintretenden c.f.-Note nachklappernd (meist eine *Semi-Minima* später) ein blockartiges, meist aus drei, vier oder fünf Viertelnoten bestehendes rhythmisches Motiv als quasi *Ripieno* entgegengesetzt wird.³⁶ Das heißt, das *plane c.f.-Solo* wird von solchen Block-Einwürfen gleichsam kontrapunktiert, was zugleich bedeutet, daß enge Nachbarschaft oder gar teilweise Identität besteht mit der nächsten Gattung, weshalb es an den betreffenden Stellen auch zumeist lautet: "in contrapuncto fracto seu choro fidicinio".³⁷
4. "Contrapunctus fractus": neben seiner oben genannten Teil-Identität wäre diese Bezeichnung gleichfalls zunächst aus ihrer wörtlichen Übersetzung zu verstehen: Die lange Note wird mit einer in kürzere Bestandteile zerbrochenen kontrapunktiert. Ein schönes Beispiel dafür, unter vielen anderen, ist die Strophe "Es ist ja

nativ"-Technik, obwohl sie sämtlich "in choro alternatim" bezeichnet sind wie auch das "Dixit" a 8.13 und "Laudate Pueri" a 8.14 aus jener Sammlung (Nr.14, 15), welche jedoch eine interessante Mischung aus Achtstimmigkeit, Doppelchörigkeit und "choro alternatim"- einschließlich "capella fidicinia"-Applikation darstellen.

34 In seinem Hagio-Deca-Melydrion, vgl. Anm. 31

35 So bei Krüger, Braun, Krummacher und auch Günther. Wo seinerseits Praetorius solche Anregungen aufgriff und zur seinerzeit sensationellen Präsentationstechnik kultivierte, findet sich ausführlich beschrieben in Arno Forchert: *Das Spätwerk des Michael Praetorius*. Berlin 1959 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1).

36 Bei Schein in exquisiter Schönheit ausgeprägt in "Komm Heiliger Geist" a 6, Nr. 23 der *Opella nova II* (Leipzig 1626).

37 Vgl. oben

Herr Dein Gschenk und Gab" (a 4).³⁸ Bezeichnenderweise aber ist jener Abschnitt reklamiert als "in choro fidicinio", womit einmal mehr bestätigt wird, daß "contrapunctus fractus" eigentlich nur eine Variante von "choro fidicinio" darstellt bzw. nur auf dieser Basis (mit obligaten Instrumenten) möglich ist. Zugleich beweist er damit auch seine Eigenständigkeit gegenüber dem generalbaßmäßigen Oberbegriff: In diesem sind die Ensemble-Instrumente prinzipiell verzichtbar, in jenem nicht. Weshalb die etwas belehrend wirkende Doppelbezeichnung nicht ganz überflüssig ist. Erwähnenswert wären auch jene selteneren Fälle, wo den Instrumenten dadurch mehr Eigenleben eingeräumt wird, als der c.f.-Vortrag von längeren Pausen durchsetzt ist. Doch scheint Selle seinen Zeitvorsprung zum mutmaßlichen Lehrer Johann Hermann Schein nicht zu nutzen, indem er etwa mehr als dieser die Instrumente über ihre fast ausschließliche Vorbereitungs-, Begleitungs- und Zwischenspiel-Funktion hinaus durch konstitutionelle Dichte ins concertierende Geschehen mit einbezüge. Hier scheint Selle wie mit manch anderem (z.B. mangels Lernprozeß aus der Concert-Produktion von Heinrich Schütz, die er offenbar nicht kannte) seiner Zeit deutlich hinterher zu sein. Daß er gleichwohl auf eben dieser Basis überraschend Fortschrittliches zu leisten vermag, dazu unten mehr.

5. "In concerto": dies bekundet sich zunächst als unscharfer Begriff, weil sich vieles und unterschiedlichstes unter solchem Zeitgeist-Genre verbergen kann. Generell scheint damit aber ein solistisches, teils virtuosos Vokal-Arrangement gemeint zu sein, bei welchem etwa ein "Cantus coloratus" oder "diminutus" sich gegen den Basso Continuo oder weitere Vokalsoli durchzusetzen hat. Der betreffende, häufig bei Schein vorkommende Trio-Typ (gleichsam ein Kammerduett etwa zweier Soprane oder Tenöre mit Continuo und/oder obligatem Baß) ist bei Selle ebenso vielfach anzutreffen wie auch jener mit drei und mehr concertierenden Partien inklusive obligater Instrumente (am häufigsten: ein bis zwei Violinen, Fagott, Viola da Gamba).

Fragt man nun, auf welche Weise Selle sich die Heterogenität genannter Stilelemente bzw. -richtungen dienstbar machte, um daraus zu übergeordneten Einheiten, zu überzeugenden Gesamtkonzeptionen

38 Strophe 2 aus "Herzlich lieb hab ich dich oh Herr" a 8 (D. III, Nr. 31)

nen bei mehrstrophigen Chorälen zu gelangen, erhellt die Vermutung, daß vielfach entgegen heutigen Ansprüchen an bündige Schlüssigkeit in Gestalt und Form der Eindruck, den Selle mit seinen teils opulent besetzten und kontrastreich angelegten Choralvariationen "per omnes versus" auf seine Zeitgenossen machte, ein ungleich tieferer gewesen sein muß, als er es heute vermöchte. Denn allein sein ausgiebiger Gebrauch vom Kantionalsatz nebst dessen "choro alternatim"-Variante muß beim Lesen solcher Partituren - zumal ohne imaginative Vorstellung von der farblich wie räumlich überwältigenden Kraft des Klanges - heute weitaus weniger attraktiv wirken, als es mit Sicherheit damals der Fall war.³⁹

Dabei erweist sich Thomas Selle mitunter als durchaus im Stande, auch in diesem Genre Großartiges und bis heute Gültiges zu präsentieren, wenn er sich denn entscheiden mochte, die oft künstlichen selbstgesetzten Stilgrenzen kreativ aufzuweichen. Ein schönes Beispiel dafür bietet sich in einer singulär überlieferten Choralbearbeitung über "Nun lob mein Seel den Herren" (D. III, Nr. 18), wo es prinzipiell ganz "simpliciter" zugeht und an markanten Plätzen sich beide "Chöre" - also Sänger hier wie Trompeten und Posaunen dort - vereinigen oder, je nachdem zu verstehen, eine Capella fidicina hinzugezogen wird (s. Notenbeispiel 2).

Dieser ebenso tadellose wie liebenswerte Satz ist einer Reihe von gleichartigen Chorälen entnommen, die als Einzelwerke (D. III, Nr. 16-19) neben wenigen anderen dieser Choralconcert-Sammlung vorab nicht in mehrstrophige Großkomplexe integriert waren.⁴⁰ Die

39 Unabhängig von der in der Regel mangelnden Eignung heutiger Ensembles für solche je schlichter desto ausführungsproblematischer anzugehende Aufgaben - sei es wegen defizitärer Kenntnis oder allzu durchsichtiger Attitude der selbsternannten "Experten" - läßt sich in einem gutklingenden Raum wie etwa der Stephanskirche zu Tangermünde, zumal wenn ein adäquates Instrument geboten wird wie die dortige Scherer-Orgel (1624), also bei einem Klang, der auch die Basis von Selles Klangdenken gewesen sein muß, eine ungefähre Ahnung von solcher Art Klangerlebnis bilden.

40 Nebenbei bemerkt ist die Besetzungskombination aus Trompeten und Posaunen zu dieser Zeit höchst ungewöhnlich, schon aus soziologischen Gründen. Denn die Trompete galt, gleichsam auch "juristisch", als Herrschaftsinstrument und damit nicht jedermann zugänglich, sondern ausschließlich Fürsten und Aristokraten. Freilich mochte die auf Repräsentation bedachte Freie und Hansestadt Hamburg auf dieses damals gewichtige Repräsentations-Attribut nicht verzichten, was durch den Erwerb des betreffenden und kostspieligen Privilegs sich arrangieren ließ. Die Posaune dagegen galt mehr oder minder als Instrument der Kirchenmusik, jedenfalls bürgerlichem Zugriff geöffnet. Erst während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts begann insbesondere am kaiserlichen Hof zu Wien diese Kombination für festliche Repräsentationsmusik üblich zu werden.

Vermutung indes, daß es bei diesen vier einzelständigen Choral-sätzen um Dispositive für größere Zusammenhänge geht, bestätigt sich bei sorgfältiger Prüfung des Bestandes nur in diesem einzigen Fall: Der Satz erscheint nochmals in dieser Sammlung (D. III) als zweite und dritte Strophe des vierstrophigen Concerts Nr. 63, welches folgenden Aufbau bekundet:

1. Deklariert als zweichörig plus zwei Trompeten, erweist sich diese erste Strophe mit ihren chorwechselweise vierfachen Wiederholungen jeder Halbzeile, wobei jedesmal Chor I, II, III, Ripieno plus Trompeten aufeinanderfolgen, als überwiegend "in choro alternatim", trotz dreichöriger Ansätze in der zweiten Zeile einschließlich wechselnder Trompeten-Koalitionen und der Bezeichnung "per choros".
2. Prinzipiell aufgespreizter "contrapunctus simplex" inklusive "alternatim"-Ansätzen (wie die sechsstimmige Version mit vier Singstimmen; s. oben), nur ist hier der Vokalsolisten-Apparat lediglich dreistimmig (A T B), das Ripieno hingegen 15stimmig.
3. Grundsätzlich der gleiche Satz ("contrapunctus simplex"/"choro alternatim") wie in der zweiten Strophe (identisch mit D. III, Nr. 18) mit leichten Änderungen, angefangen mit der Oktav-Umschichtung im dreistimmigen Vokalensemble: C C B statt vorher A T B.
4. Auf den Text "Die Gottesgnad alleine" erscheint aufs neue der Tonsatz der ersten Strophe, also gleichfalls "in choro alternatim".

Das außerordentlich ökonomische Verfahren, bei vier Teilen eines Werks lediglich zwei davon auszuarbeiten, stellt vor die Wahl, ob man sich von der Symmetrie der Anlage hinsichtlich Klang, Dynamik und Metrum (die Randstrophen haben Tripel-"Takt", die mittleren grundsätzlich Geradtakt mit Proportionswechseln) und den unterschiedlich gestaffelten Concertino-Ripieno-Kontrasten begeistern lassen oder die relative Einförmigkeit, die hier völlig auf die prinzipiell differenzierteren concerto- und fidicinio-Elemente verzichtet, als Zumutung empfinden will. Auch dies wird damals anders beurteilt worden sein als heute.

Obendrein belegt dieses symmetrische Modell (a b b' a) im genannten Concert "Nun lob mein Seel den Herren" a 15 (D. III, Nr. 63) - nur eben eine Variante der bei Selle häufig vorkommenden Rahmenform - unter anderem, daß die von Günther behauptete Domi-

nanz der Abfolge "in concerto" - "in choro fidicinio" - "in choro alternatim" bei drei Strophen, im Falle der Vierstrophigkeit "in concerto" - "in choro fidicinio" - "contrapunctus simplex" - "in choro alternatim", zwar mitunter, im Ganzen indes seltener zutrifft als die schließlich doch viel erheblichere Vielfalt der Formbildung bei Selle, "damit es nicht allezeit in einem Tono vnd Sono fortgehe" (Michael Praetorius). Insofern man sich nicht unablässig der Choralkantaten-Obsession ausliefern will,⁴¹ läßt sich bei Selle eine ganze Reihe von Modellen finden, die geeignet scheinen, sowohl Geschlossenheit als auch Variatio, vor allem aber überzeugende Gesamtgestalt zu gewährleisten. Daß eine solche neben der Unererschöpflichkeit der Klänge, neben der sprachlichen und rhythmischen Eindringlichkeit und damit auch der Vielheit überzeugender gesamtkonzeptioneller Würfe die Bedeutung von Licht und Schatten - hier beispielsweise in Gestalt von schlicht und komplex - nicht außer acht lassen darf, scheint Selle weitgehend bewußt gewesen zu sein. Denn auch und gerade Wechselstrukturen unterschiedlicher Eindrücke vermögen den Hörer zu ergreifen; es ist immer wieder eine Frage des Maßes, der mehr oder minder günstig gewählten Proportionen. Wobei dem Wiedererkennungswert ebenso wie dem Wechselbad spannender und entspannender Strecken wesentlich höherer Rang gebührt, als auf den ersten Blick zu erkennen.

Mit bescheidenen Mitteln, etwa in der bei Selle recht häufigen Rittornell-Form, bekunden sich unter vielen anderen zwei Beispiele, die auch jetzt allgemein zugänglich und nachprüfbar sind: das "Kyrie summum" a 8 (D. III, Nr. 23) und "Allein Gott in der Höh" a 8 (D. III, Nr. 24), welches sich dem vorausgegangenen als deutsches Gloria anschließt.⁴² Da die Intermedien des einen und die geradzahligen Strophen des andern Concerts identischen Satz aufwei-

41 Vgl. Anm. 21; "eine gewisse Symmetrie" will Günther (wie Anm. 10, S. 126) lediglich in einem der großbesetzten Chorwerke "per omnes versus" entdeckt haben, das, aus welchen Gründen auch immer, keinen Eingang in die Opera omnia gefunden hat: in einer zwölfstimmigen von damit insgesamt sechs Ausarbeitungen Selles vom Nicolai-Choral "Wie schön leuchtet der Morgenstern" einschließlich der originellen und weitgehend C.f.-freien sechsstimmigen Version aus D. II, Nr. 33; die zitathafte Integration dieser Melodie in das Concert "In principio erat verbum" aus L. III, Nr. 5 bzw. Monomachia (1630) als siebte Version mag hier entfallen.

42 Vgl. Vetter (wie Anm. 12), S. 114-125 für das "Kyrie" und S. 126-131 für das "Gloria" (Allein Gott in der Höh sei Ehr), worauf auch Krummacher verweist; Krummacher II (wie Anm. 3), S. 425, Anm. 161

sen, mögen sie wohl als Ritornelle eingestuft werden. Beide Werke weisen vergleichsweise ähnliche Strukturen auf, welche die Schlichtheit schon annähernd als Raffinesse erahnen lassen.⁴³ Müßig, über den Niveau-Unterschied gegenüber den möglichen Vorbildern zu rechten, doch wäre hier daran zu erinnern, daß dies Prinzip, aus wenig viel zu machen, in der Tat eine Jahrhundert-Errungenschaft ist, welche Selle sich auf seine Weise vielfältig nutzbar gemacht hat. Und in der Tat bieten sich in beiden Fällen nahezu identische Strukturen

D. III, Nr. 23:	D. III, Nr. 24:
1. Sinfonia ⁴⁴ (a 4)	Sinfonia (a 4)
2. Vers 1: Kyrie (a 3)	Vers 1: Allein Gott (a 3)
3. Intermedium 1 (a 8)	Vers 2: Wir loben (choro alternatim a 8)
4. Vers 2: Christe (a 3)	Vers 3: O Jesu Christ (a 3)
5. Intermedium 2 (a 8)	Vers 4: O Heiliger Geist (choro alternatim a 8)
6. Vers 3: Kyrie (a 3)	-
7. Intermedium 3 (a 8)	-

Gemeinsam ist dadurch beiden Werken die perfekte Symmetrie (falls man das "Exordium" der Sinfonia und die klangkräftig acht-

43 Durch geschickte Anordnung aus einem Minimum an Substanz ein Maximum zutiefst anrührender Wirkung zu machen hatte zuerst Monteverdi vorexerziert. Bevorzugt wäre dabei an zwei prominente Beispiele zu erinnern: Da ist einmal der Prolog zum Orfeo (1607), dessen Ritornell bereits dadurch staunen läßt, daß es allein durch die Wiederholungsstruktur aus einem jedermann zugänglichen Nichts (im Baß Quint-Skala aufwärts, Quint-Sprung abwärts, drei- bis viermal auf wechselnden Stufen repetiert) ein unverwechselbares Wunderwerk schöpft. Und dann erst dessen Kombination (sechsmal) mit der "Musica"-Strophe (fünfmal), die jeden Gedanken an diejenigen verblassen läßt, die aus mangelndem Begriff davon häufig nur Überdruß zu erzeugen im Stande sind. Das zweite unvergleichliche Beispiel mit seiner sowohl Rahmen- als Ritornell-Form (und ebenfalls mit von Hause aus bescheidenem Grundstoff), das "Ave Maris Stella" aus der Marienvesper (1610), hat den Deutschen Michael Praetorius mehr als alles andere unter Monteverdis Werken hingerissen. Ob Monteverdi seinerseits diesen strukturellen Gedanken von Giovanni Gabrieli übernommen oder entlehnt hätte, kann genauso wenig Gegenstand vorliegender Betrachtungen sein wie auch exkursives Abschweifen nicht den Blick auf anstehende Aufgabe verstellen soll.

44 Fett gesetzt sind diejenigen Abschnitte in beiden Concerten mit identischem Satz.

stimmige "Conclusio" als solche gelten lassen mag), die ebenso wie viele andere ästhetische Konstanten⁴⁵ imstande ist, jenseits analytischer Teilhabe befriedigtes Wohlgefühl empfinden zu lassen. Eine überzeugende Teil-Symmetrie, deren Balance durch die vorgestellte Sinfonia allenfalls relativiert wird, findet sich im Concert "Komm, Heiliger Geist" (D. III, Nr. 28). Hier bietet die erste Strophe eine plausible Kombination aus "concerto" (3 Cantus, Fagott) und "alternatim a 8", die zweite eine "fidicinio"-Variante (bei deren bewegter Instrumental-Dominanz dennoch kaum von "Choral-Sinfonia" gesprochen werden kann), die dritte schließlich reines "alternatim a 8". Nach ähnlichem, oft durch Trompeten überhöhten Muster verfährt Selle gerne besonders in den letzten und maximal besetzten Concerten dieser uns beschäftigenden Sammlung (D. III).

Nicht verkennen läßt sich nun in einer Reihe von "concerto"-Sätzen - insbesondere in den soeben genannten - eine vorscheinende Simplität, die häufig kaum über eine gleichsam reduzierte Doppelchörigkeit Viadanaser Provenienz (auch bei den Vorbildern Praetorius und Schein vorzufinden) hinausreicht und die Vermutung nährt, daß es sich hierbei weniger um "musico-poetische" Mängel als um bewußtes Kalkül handelt.

Denn ein Selle, dessen (äußerer) Erfolg schließlich auch die musikalische Attraktivität Hamburgs erhöhte - ablesbar an zahlreichen Elogen (Schupp, Neumark, Ahle u.a.) und der Installation des Hamburger musikalischen Veranstaltungskalenders von 1657⁴⁶ - dürfte gespürt haben, daß er weniger mit elaborierten Kunstwerken Akklamation erzielen konnte als mit plakativen Effekten: Ganz am Schluß nämlich dieses Compendiums an Choralbearbeitungsmöglichkeiten um die Mitte des Jahrhunderts, wie sie einem hanseatischen Stadtmusikdirektor angesichts günstiger ökonomischer Verhältnisse besonders in bezug auf seine "staatsmusikalischen" Verpflichtungen eben zugänglich und praktikabel zu Gebote standen, findet sich ein Choralwerk ("Erschienen ist der herrliche Tag"; D. III, Nr. 74), wel-

45 Die Vorstellung über die Zeiten bewährter Wahrnehmungsverpflichtungen, die weniger intellektuell reflektiert als emotional aufgenommen werden - sei es Symmetrie, Kontrastspannungen (z.B. Dis- und Konsonanz), (Primzahl-)Proportionen, Harmonie-Konstruktion aus Naturton-Reihe - bestätigt sich stets am immer gültigen Beispiel des Goldenen Schnitts.

46 Vgl. Krüger (wie Anm. 1), S. 81-86, und Kremer (wie Anm. 1), S. 30 f.

ches entsprechend dem Vermerk im dritten Tabulaturband (fol. 354v) "per 4. Choros, schlecht" (= schlicht) in der Tat grandiose Simplizität darbietet.⁴⁷ Dieses in den Noten außerordentlich anspruchslose Stück dürfte mit Sicherheit zu Selles Zeit eine weitaus größere Wirkung entfaltet haben als manch anderes, diffiziler ausgearbeitetes Werk von höherem Anspruch. Zugleich läßt sich wiederholt erkennen, daß der oben (zu Unrecht) geschmähte Kantionalsatz⁴⁸ nicht nur essentiell für die protestantische Kirchenmusik ist, sondern daß er, sparsam und dramaturgisch bedachtsam eingesetzt, eine enorme Wirkung entfalten kann. Freilich droht bei Selle durch dessen häufig exzessiven Gebrauch der Überdruß. Hier aber, beim Choral "Erschienen ist der herrliche Tag" beeindruckt die kluge Klangregie in besonderer Weise. Vier "Chöre" sind beteiligt, deren Satz im einzelnen so angelegt wurde, daß er mit dem bzw. den andern kompatibel ist. Was sich in einem gewaltigen Partitur- bzw. Tabulatur-Bild widerspiegelt und die Illusion vermittelt, es handle sich de facto um einen 21stimmigen Apparat: mitnichten; es reduziert sich nämlich bei nahem besehen auf ein normales vierstimmiges Kantional, teils von vornherein vierfüßig, teils durch Kreuz- und Quer-Oktavierungen der Mittelstimmen im Gesamt-Ambitus gespreizt, aber mit welcher Klangwirkung! Bei einer "Chor"-Disposition von

I. V V C C ⁴⁹ B	3 Violinen, vokal-c.f., Posaune	Strophe 1, 7, 10, 13, 14
II. V C C A	4 hohe Singstimmen	Strophe 2, 6, 9, 13, 14
III. V V C C B	3 Flöten, vokal-c.f., Posaune	Strophe 3, 5, 11, 13, 14
IV. V V C A T T B	2 (3) Cornetti, 5 (4) Singstimmen	Strophe 4, 8, 12, 14

überwiegt der Anteil an (insbesondere hohen) Instrumenten. Dies gilt auch für den vierten Chor, wo entweder nur ein tiefer Vokalklang (*A T T B*) oder ein fünfstimmiges Ensemble inklusive c.f.-So-

47 Daß Günther diesen Satz lediglich als propädeutisch einstuft, kann weder ihm noch anderen verdacht werden: fehlen doch allenthalben die klanglich räumlichen Voraussetzungen, wie oben in Anm. 39 angedeutet.

48 Vgl. Anm. 23

49 Fett gesetzt sind die (textierten) obligaten Singstimmen.

pran sich von den höchsten Stimmen im ganzen Apparat, den Zinken, überstrahlen läßt.

Die einzelnen Gruppen, mit je mindestens einer c.f.-Singstimme ausgestattet, bestreiten nach ausgeklügelter Dramaturgie die Strophen 1-14 so, daß sich Kontrast und Farbabstimmung die Waage halten:

1. I: Violinen	5. III: Flöten	9. II: voci	13. I + II + III
2. II: voci	6. II: voci	10. I: Violinen	14. alle
3. III: Flöten	7. I: Violinen	11. III: Flöten	
4. IV: a 7	8. IV: a 7	12. IV: a 7	

Angesichts eines solchen hanseatisch-frommen Großflächen-Klanggemäldes nebst seiner sicherlich erhebenden Wirkung mag man sich einer Äußerung Johann Rists entsinnen, wonach "der Herr Director des Musikalischen Chores / mein alter / mehr als dreissigjähriger Freund / Herr Sellius, mit dem vollen Chor / unser schönes / aber von ihm noch viel schöner in die Music versetztes Kirchenlied: Warüm betrübst du dich mein Hertz / anfieng zu musiciren / wodurch ich [...] dermahssen ward erquicket / das [...] ich den[n] aus der Kirche so freudig widrüm zu Hause gieng / als wen[n] alle meine Trübsahle weren verschwunden."⁵⁰ Zunächst möchte man da fragen, welches tiefempfundene und feinsinnig die Seele bewegendes Kunstwerk der musikliebende Theologe denn als so anrührend und hinreißend erfahren hatte. Die Antwort ist zugleich enttäuschend, aus heutiger Sicht, und bezeichnend für Rist und seine Zeit: Es handelt sich nämlich - ähnlich dem zuvor benannten Beispiel - um nichts weiter als um einen in der Grundsubstanz vierstimmigen Kantionalsatz, welcher ausschließlich durch verschiedene Besetzungsvarianten auf ein 14strophiges "Concert" ausgedehnt wird. "Hoch"- und "tieff"-Klang sowie deren Kombination in Pseudo-Achtstimmigkeit ("choro alternatim") sind die Ingredienzien, um aus dem schlichten Ausgangsmaterial ein Gebilde zu formen, welches damals sicherlich nicht nur Rist über 14 Strophen lang zu ergreifen im Stande war, und zwar in durchaus klug disponierter Wechselfolge von gleichsam sechsfüßigen und zwölfzüßigen Stro-

50 Johann Rist: Das AllerEdelste Leben der gantzen Welt. Hamburg 1663, S. 140 f.

phen im vierstimmigen Satz und deren Alternieren, Wiederholen und Zusammenfassen im "alternativ"-Satz, der freilich zwischen dieser Deklaration und echter Doppelchörigkeit pendelt. Die einzige "variatio" zwischen diesen Strophen besteht eigentlich nur im Schlüsselwechsel der Oberstimme zweiten Chores (Alt-Schlüssel im achtstimmigen, Tenor-Schlüssel im vierstimmigen Satz) und geringfügig abweichenden Kadenzverzierungen, die ansonsten stets in ausgeschriebener Weise beibehalten werden. Durch Selles Geschick hierbei, die Strophe zu ihrem eigenen Ritornell (in Gestalt der Quasi-Achtstimmigkeit) mutieren zu lassen, wird tatsächlich eine wundersame Geschlossenheit erreicht, welche Rist (und wohl auch seine Zeitgenossen) die im Prinzip substantielle Dürftigkeit auch über so viele Strophen kaum wahrnehmen ließ.

Die Abfolge, wirkungsverstärkt obendrein durch eine verborgene Symmetrie-Achse zwischen Strophe 6 und 7 - falls man die ungestreckte achtstimmige Strophe 13 nebst deren Tripla (Strophe 14) als so etwas wie eine bekräftigende Coda akzeptieren mag -, präsentiert sich in purer Ablösungs-Struktur:

1. a 8 (ch. alt.)	6. a 4 (= 2.)	11. a 4 (= 2.)
2. a 4 ("hoch")	7. a 4 (= 2.)	12. a 4 (= 3.)
3. a 4 ("tief")	8. a 4 (= 3.)	13./14. a 8: C + 3
4. a 8 (= 1.)	9. a 8 (= 1.)	
5. a 4 (= 3.)	10. a 4 (= 3.)	

Soll dies als weiterer Beleg für die Diskrepanz von (Kunst-)Geschichtlichkeit und heutigem wie damaligem Kunstan spruch gelten? Denn was hier, vor allem aber im vorangegangenen Beispiel auf "schlechte" Weise durch Verzahnung der Stimmen im pseudo-21stimmigen Satz so großartig aufgefächert wird, verrät nur einmal mehr, was Selle in seiner Choralwerkstatt ohnehin zum überwiegenden Teil anbietet: verschiedene Kultivationsgrade des Kantio-

nalsatzes, mal "simplex", mal "alternatim", oder auch kombiniert aus beiden mit "concerto"-Einschlägen.⁵¹

Angesichts der bisherigen eher massiven und feinstrukturell nicht eben besonders anspruchsvollen c.f.-Präsentationen, sei es im relativ grobschlächtigen drei- bis 21stimmigen Satz im "contrapunctus simplex", im acht- bis zwölfstimmigen "choro alternatim" oder auch in den oft nicht übermäßig feinsinnigen "concerto"-Varianten der oben genannten Choralwerke, will es einem schier den Atem verschlagen ob der ideenreichen Artifizialität da, wo es um vom Vorigen durchaus abweichende Zusammenhänge, Funktionen und Erwartungen zu gehen scheint. So bietet Selle uns in einer Reihe klein besetzter Concerti, deren hervorstechendstes Wesensmerkmal in der Beteiligung einer recht virtuoson Viola da Gamba besteht, außerordentlich Feines und Originelles, sozusagen die andere Selle-Seite, im völligen Gegensatz zur Plakativität der erwähnten Großchoräle mit Trompetenglanz und bis zu 23stimmiger Ripieno-Dominanz. Selle "mutet den Instrumenten nur selten lebhaft Figuren zu [...] dazu fehlen vor allem Konzert-Sätze mit obligaten Instrumenten", meinte Friedhelm Krummacher, teils bestätigt durch das Überwiegen massiver Homophonie; vorliegender indes wäre einer der nicht allzu seltenen Fälle, wo normalerweise Violinen, Zinken oder Fagotte sich munter bewegt tummeln, hier aber ausnahmsweise die Gambe.

Nun möchte man, auch ohne zuverlässig dokumentierten Boden unter den Füßen, bei Selleschen Werken aus den 1640er und 1650er Jahren für Gambe unwillkürlich an eine Persönlichkeit denken, von Umfeld wie Atmosphäre hierfür gleichsam prädestiniert: Georg

51 Dafür mag ein weiterer Vertreter jener oben genannten Reihe von Einzelchorälen "cum Tubis" zum Beispiel dienen: "Allein Gott in der Höh" a 6 (D. III, Nr. 16). Zunächst erklingt wechselweise drei- und (mit den Trompeten) fünfstimmiger Kantionalsatz, was nur dadurch verwundert, daß die erste Halbzeile durch den Ripieno-Eintritt in der Mitte des dritten Brevistaktes gleichsam zu einer Art Vorimitation degradiert wird. Im Gegensatz zum ersten Beispiel dieser Art (s. Notenbeispiel 2), wo trotz des Kantionalsatzgefüges der c.f. zwischen Tenor 1, Alt und Trompete 2 hin und her wandert, also in drei-, zwei- und eintaktige Partikel zerlegt ist, behauptet er seine Integrität nun unbeirrt in der jeweiligen Oberstimme, also im Alt oder der zweiten Trompete, von der instrumentalen Überhöhung durch die erste Trompete einmal abgesehen. Vom reinen Kantionalsatz unterscheidet sich unser Beispiel vorab durch die großzügige Wiederholung der ersten und letzten Halbzeile zugunsten des durch Trompeten angereicherten Ripienos. Aber auch durch die vergleichsweise ausgiebige und nicht c.f.-motivierte Coda, die nur deshalb im Geradtakt stehen kann, als sie sich quasi als Entspannung an den letzten der Ripieno-Abschnitte fügt, welche sonst stets die Fortführung des geradtaktigen Vokalvortrags im Tripel-Metrum beantworten.

Neumark.⁵² War er doch bekannt für seine Gambenneigungen und dank seiner längeren und teils unfreiwilligen Hamburger Aufenthalte während dieses Zeitraums in enge menschliche wie geistige Nachbarschaft geraten mit nicht nur Selle, Schop, Scheidemann und schließlich Johann Rist; sie alle sind poetisch verewigt in seinem *Fortgesetzten musicalisch-poetischen Lustwald* (Jena 1657). Wer weiß? Doch gäbe es auch Argumente, die hier möglicherweise doch gegen eine so spezielle Neumark-Verwicklung zeugen könnten. Dieser bedankte sich nämlich mit einem Selle gewidmeten Poem, "als derselbe mir aus treuer Freundschaft eine schöne mit Geigen= Violdegam= und Singstimmen gesetzte Concerte / zuschrieb",⁵³ für die Überreichung einer sechsstimmigen Komposition über den 65. Psalm⁵⁴ mit folgenden Worten:

Hab dank du wehrter Mann du weitberühmter Selle
Vor dein so schönes Stükk / welchs du hast aufgesetzt
Und mich aus reiner Gunst / nechst Gott damit ergetzt /
So ich noch nicht verdient.

Aber in diesem Werk gibt es keine virtuose Solo-Gambe, jedenfalls keine idiomatisch anspruchsvolle oder gar obligate wie in den hier interessierenden Werken, zumal sie gegen das Fagott austauschbar ist.

- 52 Dieser Meinung schließt sich auch Annette Otterstedt an, die zudem Neumarks Eignung und Affinität zur Gambe wie auch zu den betreffenden Persönlichkeiten aus seinen Gedichten für Johann Schop, Heinrich Scheidemann und auch Selle herleitet, wo öfters Bemerkungen zum akkordischen Gambenspiel vorzufinden sind (dankenswerte Mitteilung von Annette Otterstedt gesprächsweise); vgl. außerdem von derselben: *Die Gambe. Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber*. Kassel 1994, S. 60 u. 80. Übrigens bedarf es für solche Assoziation nicht erst der Inspiration durch ein Kuriosum des vorigen Jahrhunderts (Julius Rietz: *Georg Neumarck und die Gambe*. Weimar 1859), das gleichwohl als später Widerspiegel der während des 17. Jahrhunderts lebendigen und "fruchtbringenden" Atmosphäre vornehmlich in der Hamburger Musiker- und Literaten-Szene verstanden werden kann, wo beispielsweise auch ein quasi "makelhafter" Johann Rosenmüller (1655-1656?) Unterschlupf und freundliche Akzeptanz finden konnte.
- 53 Georg Neumark: *Poetisch= und Musikalisches Lustwäldchen*. Hamburg 1652, S. 222, dort auch der folgende Gedichtausschnitt
- 54 "Gott, man lobet dich in der Stille" a 6 (D. I, Nr. 21), gedruckt unter dem Titel: "Der LXV. Psalm Davids. Mit 3. Vocal= und 2. Instrumental=Stimmen sampt zugehörigem Basso Continuo vor die Orgel" (Hamburg 1651); vgl. Neubacher (wie Anm. 24), S. 90. Die originale Besetzungsangabe im Basso continuo-Stimmbuch des Druckes verlangt "2 Tenores & Bassus con Violino & Viol dè Gamba ad B. Cont."; in der Fassung der Opera omnia wird die Gambe durch ein Fagott ersetzt, wie wiederum die Besetzungsangabe des handschriftlichen Basso-Continuo-Stimmbuchs ausweist: "2 T. et B. con Violino, Fagotto et Violono"; die Widmung des Druckes schließlich lautet: "Herrn Georgio Neumarken / Der Rechten und Musicalischen Poeterey beflissenen Zu sonderm Gefallen / Lieb / Freundschaft und gutem Andenken" (ebd.).

Gleichwohl läßt sich mangels präziser Quellen noch munter weiter spekulieren, an welche Gambisten-Persönlichkeiten, außer Neumark, Selle bei Abfassung dieser außergewöhnlichen Stücke noch gedacht haben könnte: War es der hochbezahlte Brandenburgische Hofcappellist und Gamben-Virtuose Walter Rowe d.Ä., dessen Kontakte und Affinität zu Hamburg generell bekannt sind (freilich verstarb er vermutlich bereits 1647 zu Berlin⁵⁵).

Oder der andere berühmte "Engländer", auf Gambe wie Lyra Viol gleichermaßen hochgehandelt und seit 1634 führender Hofmusiker in London, der aus Deutschland (?) stammende Dietrich Steffkins. Dessen Biographie eignet sich schon deshalb für solche Mutmaßungen, als auch er seit je intensive Beziehungen zur Hamburger Musikszene hegte, aus seiner gehobenen Stellung in der britischen Hofmusik 1649 vor den Exzessen des Commonwealth nach Hamburg flüchtete und sich dort wechselweise mit Berlin bis 1660 aufgehalten haben soll.⁵⁶ Und zu guter Letzt bliebe da noch einer exzellenten Dame zu gedenken: Dorothea vom Ried, die jedenfalls für die betreffende Zeitspanne in Hamburg nachgewiesen und durch Neumark gleichfalls mit einer Lobeshymne beehrt worden ist.⁵⁷

Freilich helfen solche Mutmaßlichkeiten kaum zum Verständnis dieser Werke, die übrigens meist mit einer Ab- und oft auch Aufwärtstirata der Gambe beginnen, was vielleicht weniger auf Selles Phantasielosigkeit zurückzuführen ist als auf die Möglichkeit, daß es sich dabei eventuell um eine Art Widmungs-Code handelt? Dann freilich wäre die an sich müßige Personalisierungsfrage doch von einiger Relevanz. Wohl aber formt sich dabei das Bild eines geistigen Umfeldes - zwischen Rist, Schop und Scheidemann -, wo eine derart ausgeprägte Musikkultur gedeihen konnte.

Bemerkenswert scheint hier vorab, für welche liturgischen Zusammenhänge Selle diese ungewöhnliche Vokal-Instrumental-Vereinbarung auswählte. Es handelt sich bezeichenderweise um eher stille,

55 Eine von Curt Sachs mitgeteilte Verfügung des Berliner Hofes von 1657 meint wohl eher seinen Sohn, Walter Rowe d.J.; vgl. Curt Sachs. *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*. Berlin 1910, S. 223

56 Vgl.: Roger North on Music. Ed. by John Wilson. London 1959, S. 298 und 21, sowie Sachs (wie Anm. 55), S. 48 und 166 (dort irrtümlich für Berlin 1642 belegt)

57 Vgl. Otterstedt (wie Anm. 52), S. 80

besinnliche Anlässe: Passion, Abendmahl, das Glaubensbekenntnis und schließlich um ein lutherisches Osterlied, und zwar das verhaltenste von allen.⁵⁸ Vor allem aber ist es die Ausarbeitung des von Luther übersetzten hussitischen Abendmahlsliedes "Jesus Christus unser Heilandt", welchem unsere Aufmerksamkeit zu gelten hat. Selle hat sich, wie so häufig, der schwierigen Aufgabe unterzogen, alle zehn Strophen auszukomponieren, möglicherweise aus pragmatischen Motiven im Hinblick auf die unterschiedliche Dauer des zu begleitenden Vorgangs "sub Communione", wo unter Umständen ad hoc-Kürzungen angesagt sind.

Die erste Strophe mit der Besetzung "C[antus] voce cum Viol d'Gamba & Testudine" - Selle verzichtet bei diesem Werk (bis auf Strophe 7) auf die sonst so häufige Bezeichnung der Bearbeitungstechnik - läßt sogleich die Gambe unentwegt mit munterem Laufwerk und immer wieder eingestreuten Doppel- bis Tripelgriff-Strecken den von langen Pausen (2-4 Brevistakte) unterbrochenen sowie vor- und nachbereiteten c.f. in den Hintergrund treten bzw. unterstreicht ihn so auf besondere Weise ("in Choro fidicinio"). Daß die Gambe während den Pausen des c.f., gleichsam als dessen Vor-, Zwischen- oder Nachspiel mit einer Länge von je 2½-3 Brevistakten, heftigere Aktivität entwickelt, versteht sich.

Mit der zweiten Strophe "a 3. Cantus diminutus voce con Viol d'Gamba & Testudine" dreht sich das Bild um: Nun brilliert das reich "collorirte" c.f.-Solo auf der Basis opulenter Quadrupelgriffe der Gambe. Mit welchen gampenidiomatischen Möglichkeiten diese vierstimmigen Akkorde, die allerlei recht problematische Oktaven und Dezimen aufzuweisen haben mit vermutlich allerlei Brechungen u.ä., dennoch die sich auch im Notenbild ausdrückende Ruhe einhalten können, mag von anderer Seite bestimmt werden.

58 Es handelt sich im einzelnen um folgende Werke aus "Dritter Theil Teutscher Geistlicher Concerten":

Nr. 50: "Ach wier armen Sünder" a 10 (nur Strophe 5 mit "concertierender" Gamben-B.c.-Auszierung);

Nr. 13: "Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt" (s. unten und Notenbeispiel 3);

Nr. 12: "Wir gleuben all" (Strophe 1: virtuosos "Concerto" a 3-4: 2 C, Viola da gamba; Strophen 2 und 3: unterschiedliche Versionen von "fidicinio"/"fracto" a 3-4: Violine, Viola da gamba, C-c.f.)

Nr. 8 : "Jesus Christus unser Heilandt, der den Tod überwandt" (Strophe 1: "Concerto"; Strophe 2: "fidicinio"/"fracto"; Strophe 3: doppelchörig wie Strophe 10 aus D. III, Nr. 13).

Das Bild indes (auf den Text: "daß wir nimmer des vergessen") spricht für sich und wird sogleich in der dritten Strophe "a 4. 2. Canti. vocibus" wiederum gewendet oder auch, je nachdem, angereichert. Denn wie die zweite Strophe ist dies eine "concerto"-Ausarbeitung, die zwar "fidicinio"-mäßig für die ersten beiden Takte anhebt, dann aber durch den Eintritt des zweiten Cantus und den danach gleichfalls ausfigurierten ersten Cantus sich zu einem vergleichsweise konzentrierten Concert-Satz verdichtet, wobei die beiden Soprane die eine Partei bilden, die Gambe die andere; diese wiederum mit gleichen Passaggien und zwei- bis vierstimmigen Akkorden wie in der ersten Strophe, freilich auch motivisch genauso unverbindlich.

Die Strophen 4-6 sind nichts weiter als dreistimmige Kantionalsätze, bei denen auch "si placet Bassus voce simul" (mit-) zu singen vorgeschlagen wird. Mit Strophe 7 ändert sich aufs neue die Szene, vor allem durch die Neueinführung der Violine, die zusammen mit der Gambe den c.f. "in choro fidicinio" (hier sogar ausdrücklich deklariert, und mit Selle möchte man ergänzen: "seu in contrapuncto fracto") umspielt. Von den oben erwähnten "Hymni" unterscheidet sich vorliegende Version nur insofern, als ein zusätzlicher Basso continuo beigelegt wird, der sich an der relativ kurzatmigen "fracto"-Kontrapunktierung nicht beteiligt, deren obligate Baßstimme aber mit einer gewissen Aufweichung dieses Satzprinzips integriert, "Fundament"-Eigenständigkeit wahrt und damit das Gefüge gleichsam abrundet.

Bei Strophe 8 kommt nochmals ein neues Element ins Spiel: den beiden bisherigen Sopranen (abgesehen vom fakultativen Baß und dem singulären Alt in den Kantionalsätzen) fügt sich nun ein Tenor hinzu. Nachdem die ersten beiden Takte zunächst suggerieren, es handele sich um eine weitere "fracto"-Version, wird ab Takt 3 deutlich, daß ein reines Bicinium (mit Seguate-Begleitung) gemeint ist: Tenor-c.f. und "Cantus coloratus", wie spätestens seit Scheidts zweistimmigen Variationen aus der *Tabulatura Nova* (1624) bekannt.

Und als ob der Heterogenität nicht schon genügend wäre, setzt sich mit Strophe 9 "a 4. 3. Cant. Vocibus. Con Viol d'Gamba" ein dritter Cantus als neuer Fremdkörper in Szene. Daraus resultiert allerdings eine Satz-Situation, welche begonnen mit Giovanni Gabrielis "So-

nata con tre violini"⁵⁹ eher instrumentale Traditionen aufzuweisen hat, deren zunehmender Schematismus und "schablonenmäßige Sequenzarbeit" von Ernst Hermann Meyer kritisch dargestellt wurde.⁶⁰ Gleich den genannten Instrumentalvorbildern möchten hier Ansätze zu reduzierter Dreichörigkeit sich destillieren lassen, wäre da nicht die hier etwas antipodische Gambe, die anfangs und zum Schluß mit je drei Brevistakten, zugleich begleitend wie prae- und postludierend, einen reichlich ausdiminuierten Generalbaß beisteuert. Im übrigen fügt sie sich unverziert (außer an wenigen Kadenzplätzen) als Ensemble-Baß ein, einschließlich der merkwürdigen zweistimmigen "Ritornelle", welche die Vermutung nahelegen, Selle habe die Absicht einer ursprünglich weitergefaßten Ausarbeitung dieser Strophe dann doch verworfen.

Übrigens möchte diese Partie, in der Tabulatur als Viola da Gamba, in der Stimme jedoch als "Violono" bezeichnet, einmal mehr an Georg Neumark erinnern. Und das wegen einer eigentlich unwesentlichen Kleinigkeit: In Takt 18 wird sehr kurz das Groß-C berührt, womit bekanntlich der Umfang einer normalen Baß-Gambe um einen Ganzton unterschritten wird. Zwar heißt es, wie gesagt, in der Stimme "Violono", doch bliebe auch nach einer anderen Erklärung Ausschau zu halten. Neumark nämlich soll, lange vor Sainte Colombes angeblicher Erfindung der siebten Saite in den 1680er Jahren, ein damit ausgestattetes Instrument besessen und gerühmt haben (Weimar 1657),⁶¹ wie es auch weitaus früher in Italien und Norddeutschland im Schwange gewesen sein soll.⁶²

59 Nr. 21 in Giovanni Gabrieli: Canzoni & Sonate. Venedig 1615

60 Ernst Hermann Meyer: Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa mit einem Verzeichnis der deutschen Kammer- und Orchestermusikwerke des 17. Jahrhunderts. Kassel 1934 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 2)

61 Laut freundlicher Auskunft von Annette Otterstedt; zu Sainte Colombe vgl. Otterstedt (wie Anm. 52), S. 68 f. und passim

62 Ebd., S. 69; bestätigt werden überdies Otterstedts Hinweise in einem bisher weder beachtet noch ausgewerteten Gemälde, aufbewahrt im gotischen Rathaus Wroclaw/Breslau: das Festbankett der Görlitzer Schützengilde anlässlich der verspäteten (1650) Feiern zum Westfälischen Frieden. Eingeschlossen von der U-förmigen, üppig besetzten und luxuriös bedienten Tafel befindet sich ein höchst interessant zusammengesetztes Stadtpfeifer-Ensemble: Violine, Zink, Gambe, Posaune, Dulcian, Laute, Regal und ein Geselle als Kalkant. Doch bietet hier die siebensaitige Gambe nicht die einzige organologische Überraschung, dürfte es sich daneben doch um die erste Darstellung eines Baß-Dulcians mit deutlich erkennbarer Doppelklappe handeln.

Schließlich begründet die zehnte und letzte Strophe erstmalig die obligate Einbeziehung der Laute, die im bisherigen Verlauf in einigen Teilen dem Generalbaß aus eher klanglich-atmosphärischen Gründen zugewiesen war und damit für ein derart "intimes" Werk die vierfache Basso continuo-Besetzung fast überproportional erscheinen lassen will: Orgel, Violone, Gambe, Laute. Es bekundet sich nämlich in dieser abschließenden Strophe eine Art Doppelchörigkeit mit Cantus 1 und Gambe als erstem, Cantus 2 und Laute als zweitem Chor, und zwar "concerto"-artig ausgeführt mit Bewegungscharakteren wie denen der oben genannten "Hymni in contrapunto fracto" (s. Notenbeispiel 3).

Betrachtet man nun dieses Kabinettstück von Choral-Ausarbeitung, kann man nicht umhin, den verbleibenden Rest von Skepsis gegenüber mancher Blässe - zumal was die unterschiedliche Bewältigung der Gesamtgestalt von immerhin zehn Stophen anlangt - der Bewunderung für originelle Lösungen unterzuordnen. Denn wie so häufig bei einem Meister wie Selle läßt sich die Angelegenheit von durchaus zwei Seiten inspizieren. Daß die selbst auferlegte Verpflichtung, alle zehn Strophen auszuarbeiten, eine Falle sein kann, in die sich Selle damit freiwillig begibt, läßt sich einerseits an der Streckung durch die mittleren drei Kantionalstrophen ablesen, ebenso an der Einführung immer neuer Elemente (Violine ab Strophe 7, Tenor ab Strophe 8, ein dritter Cantus in Strophe 9 und schließlich die Doppelchörigkeit in Strophe 10, freilich in der Anfangsbesetzung). Mit gleichem Recht jedoch könnte man die Ansicht vertreten, gerade durch die Dichte der ersten drei Strophen und die vergleichsweise aktiv lebendige Situation der Strophen 7-9 erlaube oder empfähle sich gar die relativ entspannte Schlichtheit der drei Mittelstrophen; und die zehnte Strophe mit ihrer Rückkehr zur besetzungsmäßigen Ausgangssituation brächte eine zusammenfassende Bestätigung des Vorausgegangenen, ähnlich einer Art Coda.

I. Strophen 1-3:	II. Strophen 4-6:	III. Strophen 7-9 + 10:
instrumental geprägt fidicinio/concerto	rein vokal Kantionalsätze	instrumental geprägt fidicinio/concerto/concerto + Coda

Sicherlich könnte man auch zu der Überzeugung gelangen, es wäre genügend oder gar besser gewesen, nach dem Muster der oben genannten Parallelwerke,⁶³ es bei den drei Anfangsstrophen, allenfalls zuzüglich Strophe 7, zu belassen. In beiden Fällen hätte sich neben der fakturellen Attraktivität dergestalt eine solide schlüssige Haltbarkeit, obendrein sogar noch symmetrische Bekräftigung eingestellt.

1. ruhiger c.f. in Minimen bewegte Instr.-Stimme	2. bewegte Singstimme ruhige Instr.-Begleitung in Minimen	3. mäßig bewegte Singstimmen bewegte Instr.- Stimmen
---	---	---

oder:

1. in choro fidicinio/ contrapuncto fracto	2.+3. in concerto	7. in choro fidicinio/ contrapuncto fracto
---	-------------------	---

Doch jenseits solcher architekturellen Überlegungen wäre es weitaus ergiebiger, die Sätze auf ihre Faktur im einzelnen anzuschauen. Zunächst wäre darauf hinzuweisen, daß die in gespreizter Latinität so benannten Hymnen wie "in contrapuncto fracto seu choro fidicinio"⁶⁴ in der Tat Selles eigenste schöpferische Leistung darzustellen scheinen. Denn der ursprünglich figurativen Generalbaß-Aussetzung für drei- bis fünfstimmiges Ensemble setzt Selle erstmalig ein einziges, annähernd virtuoses Solo-Instrument entgegen, gekoppelt mit einem ähnlich beweglichen Orgel- und Fagott-Baß. Diese originelle Idee Selles bleibt beachtenswert, auch wenn sich vokale Beispiele solcher dreistimmigen c.f.-Umspielung bereits im frühen 16. Jahrhundert nachweisen lassen.

63 Vgl. Anm. 58; dabei scheidet D. III, Nr. 50, Strophe 5, für diesen Vergleich schon deshalb aus, weil es sich um eine singuläre Lösung inmitten eines bis zu zehnfach besetzten reinen Vokalwerkes handelt. Nur in der fünften von insgesamt sechs Strophen tritt die Gambe in Aktion, freilich im Gegensatz zu den anderen hier erwähnten Werken als reine Baß-Diminition; der Kantionalsatz gerät dabei zur "Begleitung". D. III, Nr. 8 ("Jesus Christus unser Heilandt, der den Tod überwand") und D. III, Nr. 12 ("Wir gläuben") hingegen erweisen in ihrer Dreistrophigkeit sich als ideal geeignet für (auch latente) Symmetriebildung einschließlich des Vorteils, Einheitlichkeit trotz Vielfältigkeit zu erreichen.

64 Vgl. oben

Tritt nun diese Satzart in reinster Form im Druck von 1633 (*Mono-
phonia harmonico-latina*) sowie in den Nummern 5-15 des "Con-
certuum Latino-Sacrorum [...] Liber Quartus" (L. IV) auf, so be-
kunden sich im vorliegenden Concert zwei bedeutsame Abwand-
lungen dieses Grundtypus. Während dieser rein dreistimmig ist und
ausschließlich aus Tenor-c.f., umrahmt von zwei gleicherweise be-
wegten instrumentalen Außenstimmen, besteht (Violine oder Cor-
nett sowie Fagott mit Continuo), bieten jene insofern ein modifi-
ziertes Bild, als im ähnlichsten Fall, der vorliegenden Strophe 7 mit
gleicher Rahmenstruktur (c.f. mit zwei bewegten "gebrochenen"
Außenstimmen, hier in Gestalt von Violine und Gambe), zwei än-
dernde Maßnahmen deutlich sichtbar werden:

1. Der c.f. hat obligat im Sopran zu erklingen (vorher war fakulta-
tiver Sopran nur als Alternativmöglichkeit für den obligaten
Tenor vorgeschlagen).
2. Dem bewegten obligaten Baß ist ein fast ebenso obligater Gene-
ralbaß beigelegt, der erstens nicht durch Pausen gebrochen ist
und zweitens die Sext- und gelegentlich Quartsext-Akkorde zu
Grundakkorden macht.

Dieser erste Abweichungs-Modus soll uns für den hier verfolgten
Gedanken weniger interessieren (da er nicht mehr rein dreistimmig
ist) als die zweite Variante in der ersten Strophe vorliegenden Con-
certs. Deren Abwandlung gegen den Basistyp besteht nämlich in der
Umkehrung der beiden Oberstimmen-Funktionen: Der c.f. (vormals
Mittelstimme als obligater Tenor) wird nun zur obligaten Sopran-
Oberstimme verpflichtet, die frühere obligate Instrumental-Ober-
stimme (Zink oder Geige) gerät nun eindeutig zur Mittelstimme
(Gambe).

Grundtyp und letztgenannte Variante lassen nun nicht länger ihre
Herkunft verleugnen: Es ist ohne Zweifel die chorale Orgelbearbei-
tung, insbesondere der dreistimmige c.f.-Satz, der, von Sweelinck
über Scheidt und Scheidemann überliefert, in Hamburg jedenfalls so
verwurzelt und selbstverständlich geworden war, daß Selle sich spe-
ziell diesem Satztyp nicht verschließen mochte, sich möglicherwei-
se vielmehr zur individuellen Leistung der Übertragung auf ein von
ihm konzipiertes Minimal-Ensemble inspirieren ließ. Nun warnte
Krummacher völlig zu Recht vor schematischen, verkürzten und
voreiligen Schlüssen, die Provenienz so oder so concertierender

Arten von Choralbearbeitung grundsätzlich aus dem Orgelchoral herleiten zu wollen.⁶⁵ Und in der Tat sollte die Frage nach Henne und Ei weitaus sorgfältiger erwogen sein, als bei den von Krummacher begründet kritisierten Autoren plausible Argumente vorgebracht wurden. Doch für vorliegende Fälle scheint Herkunft und Inspiration auf der Hand zu liegen, in Auge und Ohr zu fallen. Nichts leichter als, etwa nach dem Muster von Hieronymus Praetorius oder Scheidemann, die Außenstimmen der linken und rechten Hand auf dem Manual, den c.f. jedoch dem Pedal (vier- oder zweifüßig) anzuvertrauen. Nur so kann auch die oben zitierte Selle-Anweisung verstanden werden, dieser Art Stücke seien "pro Organo zugebrauchen [...] an denen örten, da man es nicht beßer haben kan".⁶⁶ Das heißt, wenn man sich Zink und Dulcian nicht leisten konnte (z.B. in Kleinstadt oder Dorf), dann mußte man eben diese bewegten Stimmen zur c.f.-Begleitung auf dem Manual der Orgel spielen: so, wie man es beim dreistimmigen c.f.-Satz auf der Orgel gewohnt war. Nur, so wäre hinzuzufügen, bleibt dann noch das Pedal frei: bereit für den c.f.-Vortrag.

Eine solche Vorstellung möchte beflügeln, auch den ersten Satz in Rede stehenden Concerts unter diesem Blickwinkel zu prüfen und vielleicht zu einer abenteuerlich anmutenden Parallele zu finden. Ohne sich dem Vorwurf des Verkennens gravierender Niveau-Unterschiede, des Anachronismus' oder gar der Blasphemie auszusetzen: Aber hat nicht der Choralsatz "Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" der Bachschen Kantate *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* (BWV 6, Nr. 3), der schließlich auch in Gestalt des fünften sogenannten *Schübler-Chorals* (BWV 649) als Orgelversion vorliegt, eine überaus ähnliche Struktur wie unser hiergegen vielleicht etwas bescheidener ausgestatteter Satz, die erste Strophe zum Concert "Jesus Christus vnser Heyland" des Hamburger Kantors Selle? Ist nicht die Zusammensetzung aus Sopran-c.f., mäßig bewegter Baßbegleitung und vor allem aus virtuoser Mittelstimme per Streichinstrument mit Bastarda-Charakter (Unterschreiten der Baßbis in die Alt-Lage; hier Viola da Gamba, dort Violoncello piccolo) völlig identisch? Und sind nicht beide Werke, ohne daß das eine als

65 Krummacher II (wie Anm. 3), S. 9-12

66 Vgl. oben

"rudimentäre Vorform" des anderen geschmährt werden müßte, aus gleicherweise organistischem Geist gezeugt?

Und wirft solche Beobachtung nicht auch ein ganz neues Licht auf den oft zitierten Konflikt zwischen Kantoren- und Organistenmusik?⁶⁷ War dieser doch keineswegs ausschließlich ein soziologischer und gelegentlich ökonomischer, wohl aber häufig auch ein musikalischer. Denkt man etwa an das oben erwähnte, zeitweilig gestörte Verhältnis zwischen Selle und Weckmann, dann hatte dies gewiß auch Sellesche Eifersucht zum Motiv. Denn von derartig experimentell expressiver Schreibart wie etwa in Weckmanns Lüneburger Manuskripten⁶⁸ war Selle allemal weit entfernt; sicherlich nicht nur wegen des annähernden Generationsunterschieds. Andererseits weiß man von keiner Weckmannschen Gattungskreation, wie sie Selle hier aufzuweisen hatte. Übrigens waren Weckmanns in Lüneburg erhaltenen Concerte selbstverständlich in "modernen" Partituren abgefaßt, ebenso wie seine schon erwähnten Studienpartituren anderer kontemporärer Meister (Ratsbücherei Lüneburg, Mus. ms. KN 206): Schon äußerlich ist dies ein gravierender Gegensatz zur damals bereits leicht altbacken wirkenden Tabulatur. Freilich handelte es sich bei Kantoren, gleichsam den Kirchenkapellmeistern, und Organisten um unterschiedliche Aufgaben und Sphären, wenn auch nicht mit so extremer Trennung wie beispielsweise an San Marco in Venedig um 1600. Aber gerade im Hamburg von Schop, Schultz (Praetorius), Scheidemann, Scherer und Selle scheint es doch allerlei Ebenen-Kreuzungen und Querverbindungen gegeben zu haben, schon aufgrund inniger, auch privat bekräftigter Zusammenarbeit. War außerdem nicht jeder Kirchenmusiker (bis heute) auch Organist, zwar nicht qua Amt, wohl aber von Ausbildung und Denken her? Und beweist nicht Selle mit solchen "Würfen" - auch die betreffende zweite Strophe läßt sich trefflich als Orgel-Konzeption auf zwei Manualen und Pedal denken, ebenso die siebente als Bicinium mit c.f. und "collerirter" Begleitstimme, wie man es seit Scheidt hinreichend kennt -, daß die gängige Vorstellung vom reak-

67 Vgl. dazu Dieter Krickeberg: Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Berlin 1965, S. 124 f., 147 und passim; Kremer (wie Anm. 1), S. 27 f. und passim

68 Ratsbücherei Lüneburg, Mus. ant. pract. KN 207/6; Neuausgabe in: Matthias Weckmann. Four Sacred Concertos. Ed. by Alexander Silbiger. Madison 1984

tionären Kantor und progressiven Organisten sich einer gründlichen Überprüfung empfähle?

Und wäre nicht Selle, um auf den Ausgangspunkt unserer Überlegung zurückzukommen, eines differenzierteren Urteils wert, als bisher gegeben?⁶⁹ Sicherlich, auch Selles Zeitgenossen scherten sich oft nicht genügend um sorgfältigere Unterscheidung qualitativer Differenzen, wenn etwa Johann Rudolf Ahle schwärmt: "Es hat S im Abc, was Music thut anlangen. / Wie bekanntlich ist, bißher allen Preiß fast eingefangen; / Schütze, Schein, Scheid, Schop, Schild, Schulze, Sell' und letztlich Scheidemann [...] Diese, diese deucht mich gantz, sollen füglich schwimmen oben, / Diese sinds, die hochhertraben mit gedachter Himmelskunst; / Diesen Achten allen bleibt diese Zeit der Preiß und Gunst."⁷⁰

Doch taugt heute und weiterhin der Maßstab des zum Luxusliefern verpflichteten Hofkapellmeisters gegen den Stadtkantor, der schließlich auch eine fromme Gemeinde bei Laune zu halten hatte, wo doch Aufgabenstellung und gesellschaftlicher Rahmen bisweilen effektiver auf die Beschaffenheit der Werkproduktion durchschlugen als künstlerische Intentionen (auf deren Resultate heutige Stellungnahmen sich vorwiegend gründen)? Und zu fragen wäre darüber hinaus, ob der Anspruch auf Kunstrang (nicht nur im Sinne Scacchis) das ausschließliche Kriterium bleiben darf für die historisch gerechte Würdigung von Komponisten, deren Wertschätzung sich auch geschichtlicher Wirklichkeit zu unterwerfen hätte. So gesehen: Richtet man sein Urteil beispielsweise am oben erwogenen Choral-Œuvre und seiner jenerzeitigen Wirkung aus, dann hätte Selle es besser verdient. Und schließlich: Gebrauchskunst ist auch Kunst.

69 Vgl. Anm. 1, 2 und 4

70 Johann Rudolf Ahle: Neugepflantzter Thüringischer Lust-Garten. Teil I. Mühlhausen 1657. Und selbst Wolfgang Caspar Printz, der es eigentlich besser wissen sollte und immerhin die Norddeutschen anfiltert, perpetuiert solche wenig hilfreiche Gleichmacheri und fundiert die bekannte Schulbuchplattitüde (in: Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst. Dresden 1690, S. 137): "Um das Jahr Christ 1630 [...] von dem Buchstaben S. anfangen [...] die besten drey Componisten in Teutschland [...] Diese drey berühmte S. aber seyn gewesen Schütz / Schein / Scheit."

Notenbeispiel 1

Thomas Selle: Veni Redemptor gentium

Monophonia harmonico-latina (1633), Nr. 11 und

Opera omnia L. IV, Nr. 5 (Beginn)

1653 1633

Cornetto

Tenor

B.c.

Ve - ni Re - demp - tor gen- ti- [um]

4 1 7 6 6 6

Notenbeispiel 2

Thomas Selle: Nun lob mein Seel den Herren

Opera omnia D. III, Nr. 18

Canus 1 oder erste Clarin

Trombetta 2

Alto voce et Trombino

Tenor 1 voce et Trombone

Tenor 2 voce et Trombone

Bassus

B.c.

was in mir ist, ij
ver- giß es nicht, ij

Nun lob mein Seel den Her- ren was in mir ist, ij
Sein Wohl- tat tut er meh- ren ver- giß es nicht, ij

6 7 6

5

ij den Na- men sein.
ij o Her- ze mein.

ij den Na- men sein. Hat dir dein Sünd ver- ge- ben und
ij o Her- ze mein.

6 6 4 1
4

9

er - rett dein ar - mes Le - ben nimmt dich in

heilt dein Schwach - - heit groß, er - rett dein ar - mes Le - - ben nimmt dich in

4 1 6 6

13

sei - nen Schoß

sei - nen Schoß mit rei - chem Trost be - schüt - tet, nimmt dich in sei - nen Schoß, der Kön'g schafft Recht be -

6 4 1

die lei - den in sei - nem Reich ij

hü - - tet die lei - den in sei - nem Reich ij

6 6 6 4 3

Notenbeispiel 3

Thomas Selle: Jesus Christus vnser Heyland: â 4

Opera omnia D. III, Nr. 13 (Strophen 1-3)

Cantus Voce

Viol: d' Gamba

Testudine

3

1. Je - sus Chri -

Voces

5

- stus un - ser Hey - land

Solus

6 6 5 6 4

7

6 5 6

der von uns den Got - tes -

Voces

10

11

zorn ab - wendt

Solus

6 1 6

durch das bit - ter

Voces

4 3 1

16

ley - den sein

[Solus]

6 6 6

19

half er uns

Voces

4 1 6 5
4 4 3

22

aus der Höl - len Pein.

Solus

4

5 6 5 6 5 6 5 6 5

4

Cantus diminutus Voce

2. Daß wir nim - mer des ver - ges -

4

sen gab Er uns sei - nen Leib zu es -

4

sen ver - bor - gen in dem Brod so klein

4

10

und zu trin -

12

ken sein Bluth im Wein.

Cantus 1. Voce
3. Wer sich zu dem Tisch will

Cantus 2. Voce
Wer sich zu

1 6

3

ma - - chen, zu dem Tisch will

dem Tisch will ma-chen, will ma - - chen, zu dem Tisch ma

6 6 1 1 6 1 1

5

ma - - chen, ij

chen, ij

6 1 1 4 3 6 3 6 5

7

der hab wohl

der hab wohl

9 8 4 1 1

9

acht auf sei - ne Sa -

acht auf sei - ne Sa -

6

chen wer un - wür - dig hin -

chen wer un - wür - dig hin -

1 4 1 1

14

zu - geht, un - wür - dig hin -

zu - geht, wer un - wür - dig hin -

4 3 6

16

zu - geht für das Le - ben ij ij ij den Tod, den

zu - geht für das Le - ben ij ij den Tod, ij ij

4 3 5 6 5
3 4 3

19

Tod, ij ij ij emp - fäht, für das

ij ij ij emp - fäht, für das

6 5 4 1 1

21

Le - ben den Tod emp - fäht, den Tod emp - fäht.

Le - - ben den Tod emp - fäht.

6 5 6 4 5 1 1
4

Übersicht der handschriftlich oder gedruckt überlieferten Werke von Thomas Selle

Zusammengestellt von *Jürgen Neubacher*

Opera omnia

Um 1646-1653 (revidiert 1663) angelegte Kopistenabschrift mit autographen Zusätzen von sämtlichen geistlichen Kompositionen Selles; enthält auch die zuvor bereits gedruckt erschienenen Werke, die nun teilweise erweitert oder revidiert worden sind;¹ 16 Stimmbücher und 3 Tabulaturbände (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Cod. in Scrin. 251 und 252).

Aus den Stimmbüchern wurden im Rahmen einer Restaurierung in den 1960er Jahren folgende Werke herausgelöst und als Bände 17-20 separat gebunden:

- Passio in Dialogo secundum Matthaeum, 10 voci, bc (1642)
- Passio secundum Johannem, cum Intermediis, 12, 5, 4 voci, bc (1643)
- Passio secundum Johannem, sine Intermediis, 6, 5 voci, bc (nach 1643)²
- Die Auferstehung Christi nach den 4 Evangelisten, 8, 14 voci, bc (um 1645-1653)

Folgende Werksammlungen sind entsprechend ihrer Besetzung auf die 16 Stimmbücher verteilt und parallel in den partitурartigen Tabulaturbänden enthalten:

- Lateinische geistliche Konzerte I, 2-4 voci, bc (11 Werke)
- Lateinische geistliche Konzerte II, 6-14 voci, bc (15)
- Lateinische geistliche Konzerte III, 2-17 voci, bc (30)
- Lateinische geistliche Konzerte IV, 2-10 voci, bc (33)
- Deutsche geistliche Konzerte I, 3-16 voci, bc (33)
- Deutsche geistliche Konzerte II, 1-12 voci, bc (61)
- Deutsche geistliche Konzerte III, 1-23 voci, bc (74)

1 Eine Konkordanz zwischen den gedruckten Werksammlungen Selles und den Opera omnia findet sich bei Holger Eichhorn: Thomas Selles "Opera Omnia" im Spiegel ihrer Druckvorlagen. In: Jahrbuch Alte Musik 2 (1993), S. 131-304

2 Datierung, abweichend von der älteren Literatur, nach Jochen Schmedes: Thomas Selle und die biblischen Historien im 17. Jahrhundert. Masch. Diss. München 1992, S. 15-21

Werksammlungen

a) geistlich:³

- Hagio-Deca-Melydrion, 1-4 voci, bc (Hamburg 1627)
- Monomachia harmonico-latina [...] et Ritornellis
Congressus prior, 2, 5, 6 voci, bc (Hamburg 1630)
Congressus posterior, 2, 5, 6 voci, bc (1630), Manuskript (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 491,2)
- Monophonia harmonico-latina, 1-3, 6 voci, bc (Hamburg 1633)
- Concertuum Binis Vocibus [...] Decas, 2 voci, bc (Hamburg 1634)
- Concertuum trivocalium Germanico-Sacrorum pentas, 3 voci, bc (Hamburg 1635)
- Concertuum Latino-sacrorum [...] pentas, 2, 4 voci, bc (Hamburg 1635)
- Concertuum latino-sacrorum [...] liber primus, 2, 4, 5 voci, bc (Rostock 1646)
- Contrapunctus simplex, 4, 5 voci, bc, Manuskript (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 491,4); enthält zwei Werke von Sethus Calvisius und eines von Johann Hermann Schein
- Chorus Fidicinius etlicher Kirchen-Psalmen, 2-7 voci, bc, Manuskript (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 491,5)
- 58 Lieder in Johann Rist: Sabbathische Seelenlust (Lüneburg 1651)
- 52 Lieder in Johann Rist: Neue Musicalische Festandachten (Lüneburg 1655)

b) weltlich:

- Concertatio Castalidum, a 3 (Hamburg 1624); mit ergänztem eigenhändigen bc in Selles Handexemplar (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Scrin. A/592)
- Deliciae Pastorum Arcadiae [...] darinnen 10 [...] Pastorellen, a 3 (Hamburg 1624); mit ergänztem eigenhändigen bc in Selles Handexemplar (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 1 an Scrin. A/592)

3 Vgl. Anm. 1

- *Deliciarum Juvenilium decas harmonico-bivocalis*, 2 voci, bc (Hamburg 1634)
- *Amorum Musicalium [...] Decas I.*, a 3 (Hamburg 1635)
- *Mono-Phonetica, hoc est Allerhand lustige [...] Liedlein*, 1 voce, bc (Hamburg 1636)

Einzelwerke⁴

a) 25 Hochzeitsmusiken:

- *Drey schöne Ding*, a 6 (Rostock 1623)
- *Siehe meine Freundin*, 8 voci, bc (1624)
- *Madrigale votivum*, 5 voci, bc (Hamburg 1624)
- *Concentus musicus [...] aus den Sprüchen Salomonis*, 5 voci, bc (Hamburg 1625)
- *Einstimmiges Hochzeitconcertlein*, 1 voce, bc (Hamburg 1632)
- *Concentus musicus [...] in concerto*, 6 voci, bc (Hamburg 1635)
- *Hochzeit-Gesang aus den Sprüchen Salomonis*, 6 voci, bc (Hamburg 1637)
- *Hochzeit-Lied*, 4 voci, bc (Hamburg 1637)
- *Brautlied [...] aus dem 45. Psalm*, 5 voci, bc (Hamburg 1637)
- *Hochzeit-Concertlein [...] aus Hohemlied*, 4 voci, bc (Hamburg 1640)
- *Ein geistliches Hochzeit-Concertlein*, 3 voci, bc (Hamburg 1640)
- *Ein geistlich Concertlein*, 2 voci, bc (Hamburg 1640)
- *Der 133. Psalm Davids*, 5 voci, bc (Hamburg 1641)
- *Zwei geistliche Hochzeit-Gesänge*, 6 voci, bc (Hamburg 1642)
- *Der 128. Psalm*, 2 voci, bc (Hamburg 1642)
- *Hochzeit-Concertlein [...] aus dem hohen Lied Salomonis*, 2 voci, bc (Hamburg 1642)
- *Concerto*, 8 voci, bc (Hamburg 1643)
- *Der 117. Psalm*, 5 voci, bc (Hamburg 1649)
- *Der 128. Psalm in Concerto & Choro alternatim*, 9 voci, bc (Hamburg 1651)
- *Concentus musicus in solennia nuptialia*, 10 voci, bc (Hamburg 1651)
- *Vierstimmiges Concertlein [...] aus dem Propheten Esaia*, 4 voci, bc (Hamburg 1652)

4 Zum großen Teil in revidierter Form auch in den *Opera omnia* enthalten

- Geistliches Braut-Lied, 10 voci, bc (Hamburg 1653)
- Lob- und Liebes Concertlein, 3 voci, bc (Hamburg 1654)
- Conventus musicus auf das Freudenfest, 12 voci, bc (Hamburg 1655)
- Moteta [...] Festivitati Nuptiarum, 6 voci, bc (Hamburg 1655)

b) 7 Trauermusiken:

- Naenia, 5 voci, bc (Hamburg 1641)
- Threnodia, 5 voci, bc (Hamburg 1642)
- Der 130. Psalm Davids, 5 voci, bc (Hamburg 1649)
- Traur-Gesang [...] aus dem 57. Psalm Davids, 5 voci, bc (Hamburg 1652)
- Herrlicher Göttlicher Trost, 8 voci, bc (Hamburg 1653)
- Das Nunc dimittis verteutscht, 4 voci, bc (Hamburg 1653)
- Der 6. Psalm Davids, 5 voci, bc (Hamburg 1653)

c) sonstige Gelegenheitsmusiken:

- Solatium melico-sacram, 3 voci, bc (Wittenberg 1639)
- Der 65. Psalm Davids, 5 voci, bc (Hamburg 1651)

Traktat

Kurtze doch gründliche anleitung zur Singekunst (um 1642), Manuskript (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 5126a,2)

Zweifelhafte und fälschlich zugeschriebene Werke

- 10 achtstimmige Motetten, gezeichnet mit "T. S." in einer unvollständig erhaltenen Stimmbuchsammlung des Pfarrarchivs Goldbach⁵
- 36stimmiger Kanon, geschrieben von Carl Philipp Emanuel Bach mit der Aufschrift "Autore Thoma Sellio, Directore Chori"

5 Vgl. Hans Rudolf Jung: Zur Pflege der Figuralmusik in Goldbach bei Gotha im 17. und 18. Jahrhundert. In: Johann Sebastian Bachs Traditionsraum. Hrsg. von Reinhard Szeskus. Leipzig 1986 (Bach-Studien 9), S. 111-141

- Musici Hamburgensis, anno 1651", Manuskript (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 20715); Komponist ist Romano Micheli⁶
- Instrumentum Instrumentorum [hoc] est Monochordum, Manuskript (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 5126a,1); Verfasser ist Heinrich Grimm⁷

Neuausgaben

- Thomas Selle: Geistliche Konzerte. Bearbeitet von Arthur Egidi. Nr. 1-6. Berlin 1929
- Thomas Selle: Passion nach dem Evangelisten Johannes. Mit Intermedien. Für Solostimmen, Chor und Instrumente. Hrsg. von Rudolf Gerber. Wolfenbüttel 1934 (Das Chorwerk 26)
- Thomas Selle: Zwei Kurzmessen zu 8 und 5 Stimmen mit Generalbaß. Hrsg. von Joachim Birke. Wolfenbüttel 1963 (Das Chorwerk 90)
- Thomas Selle: Ausgewählte Kirchenmusik. Hrsg. von Klaus Vetter. Stuttgart-Hohenheim 1965 (Das Chorwerk alter Meister IV/7)
- Thomas Selle: Nun bitten wir den Heiligen Geist. Geistliches Konzert für 4 Vokalstimmen, 2 Violinen und Basso continuo. Hrsg. von Gottfried Wolters. Egtved 1970 (Edition Musik i Kirken 11/9)
- Psalm 150 und 16 weitere geistliche Werke, editiert in: Holger Eichhorn: Thomas Selles "Opera Omnia" im Spiegel ihrer Druckvorlagen. In: Jahrbuch Alte Musik 2 (1993), S. 197-304

6 Daniel R. Melamed: A thirty-six voice canon in the hand of C. P. E. Bach. In: Bach Studies 2. Ed. by Daniel R. Melamed. Cambridge 1995, S. 107-118

7 Werner Braun: Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson. Darmstadt 1994 (Geschichte der Musiktheorie 8/II), S. 50 f.

Anschriften der Autoren

Joanna Carter, 737B East Seventh Avenue, Tallahassee, Florida
32303, USA

E-mail: carter_j@cmr.fsu.edu

Holger Eichhorn, Musicalische Compagney (Ensemble für alte
Musik mit historischen Instrumenten), Dresdner Straße 12,
10999 Berlin

Prof. Dr. Frederick K. Gable, University of California, Department
of Music, Riverside, California 92521-0325, USA

E-mail: FredGable@aol.com

Prof. Dr. Gisela Jaacks, Museum für Hamburgische Geschichte,
Holstenwall 24, 20355 Hamburg

E-mail: info@hamburgmuseum.de

Dr. Jürgen Neubacher, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky, Von-Melle-Park 3, 20146 Hamburg

E-mail: neubach@sub.uni-hamburg.de

Dr. Franz-Josef Ratte, Dickbree 34b, 48157 Münster

E-mail: f.j.ratte@t-online.de

Barbara Wiermann, Bach-Archiv Leipzig, Thomaskirchhof 14-15,
04109 Leipzig

E-mail: barbara.wiermann@t-online.de

Redaktionelle Mitarbeit bei diesem Heft: Dr. Petra Blödorn-Meyer,
Dr. Jürgen Neubacher