

Hini

DAS ERBE DEUTSCHER MUSIK

LANDSCHAFTSDENKMALE
SCHLESWIG-HOLSTEIN
UND HANSESTÄDTE
BAND 4



MATTHIAS WECKMANN
Gesammelte Werke

1942

HENRY LITOLFF'S VERLAG / LEIPZIG

DAS ERBE DEUTSCHER MUSIK

Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen
Instituts für deutsche Musikforschung

ZWEITE REIHE

LANDSCHAFTSDENKMALE

SCHLESWIG-HOLSTEIN
UND HANSESTÄDTE

BAND 4

1942

HENRY LITOLFF'S VERLAG / LEIPZIG

LANDSCHAFTSDENKMALE DER MUSIK
SCHLESWIG-HOLSTEIN UND HANSESTÄDTE
BAND 4

MATTHIAS WECKMANN

⟨1619/1674⟩

Gesammelte Werke

Herausgegeben von
GERHARD ILGNER

1942

HENRY LITOLFF'S VERLAG / LEIPZIG

Die Landschaftsdenkmale der Musik in Schleswig-Holstein und den
Hansestädten werden in Verbindung mit der Gesellschaft für Schleswig-
Holsteinische Geschichte herausgegeben von Professor Dr. Friedrich Blume,
Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel

Der vorliegende Band umfaßt alle noch nicht oder nicht vollständig veröffentlichten Werke von Matthias Weckmann. Damit wird einer weiteren Zersplitterung seiner Kompositionen in verschiedene Neudruckausgaben eine Grenze gesetzt.

Das Schaffen des Hamburger Meisters erstreckt sich über alle musikalische Formen jener Zeit¹⁾. Neben geistlichen Konzerten für Soli und Chor sowie einer Reihe von Gelegenheitsliedern sind uns Kammersonaten für 4 und 3 Instrumente mit Generalbaß, ferner Choralvariationen, Tokkaten, Kanzonen, Suiten, ein Präludium und eine Fuge überliefert. Von diesen sind die gesamte geistliche Vokalmusik und die freien Formen der Klavier- und Orgelmusik im Neudruck erschienen. M. Seiffert gab schon 1901 in den *Denkmälern deutscher Tonkunst*, Bd. VI, sechs Kantaten heraus²⁾ und ließ später die restlichen drei geistlichen Vokalwerke in seiner *Organum*-Sammlung, 1. Reihe, Nr. 1, 17, 18 erscheinen. Im *Organum*, 4. Reihe, Heft 3, hat derselbe Herausgeber alle Tokkaten, Kanzonen, das Präludium und die Fuge aufgenommen. Bei Richard Buchmayer finden sich in einer Sammlung „Aus historischen Klavierkonzerten“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927) neben einer teilweisen Wiederholung der eben genannten Orgel- und Klavierwerke drei von Weckmanns Suiten. F. Dietrich fügte im Anhang seiner Heidelberger Dissertation *Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jahrhundert*³⁾ die erste Choralvariation über *Gelobet seyst Jesu Christ* bei, und K. Straube druckte in seinen *Choralvorspielen alter Meister*⁴⁾ die Variationen über *Ach Gott, wir armen Sünder* ab. Erwähnt sei noch, daß teilweise auch die einschlägige wissenschaftliche Literatur Werke Weckmanns zu Erläuterungszwecken im Auszug herangezogen hat, ohne jedoch eine Komposition vollständig darzubieten⁵⁾.

Obwohl Weckmann den thüringisch-sächsischen Landen entstammt — er wurde vor 1619 in Niederdorla in Thüringen geboren —, hat doch die Lehrzeit und spätere Tätigkeit in Hamburg sein Schaffen fast vollständig in die Bahnen des nordischen Musikerkreises gelenkt, dem er in mancher Beziehung Wegbereiter wurde und als deren führende Persönlichkeit er in den 1660er Jahren gelten kann.

Im Jahre 1630 bereits findet sich Weckmann als Kapellknabe am Dresdener Hofe. Sein Lehrer war Heinrich Schütz. „Als dieser nachgehens merkte, daß die Stimme schwach und die Krefte zum singen wenig, rieth er dem Churfürsten, er sollte ihm die Orgel-Kunst lernen und in Hamburg bey den weltberühmten Organisten zu St. Petri, Jakobus Schultz (Praetorius) bestetigen lassen, so würde er ein Hauptmann werden.“ Während seines dreijährigen Aufenthaltes (1637—1640) in Hamburg erwarb Weckmann die Grundlage zu seinem virtuosen Orgelspiel. Andererseits lernte er die Kompositionsweise der Hamburger Sweelink-Schüler aufs genaueste kennen ebenso wie die der englischen Virginalisten, Lautenisten und Geiger, die in enger Verbindung mit der Hansestadt gestanden hatten. Nach zweijähriger Tätigkeit als Hoforganist des Kurprinzen von Sachsen begab er sich mit Heinrich Schütz nach Kopenhagen und trat hier als Organist und Kapellmeister in die Dienste des Kronprinzen von Dänemark. Die Einflußsphäre blieb jedoch die gleiche wie in Hamburg, denn englische Virginalisten und Geiger und das zeitweise Wirken des Sweelink-Schülers Meldior Schildt hatten im hohen Norden eine ähnliche Situation wie in Hamburg geschaffen. Diesen Umständen ist es zu verdanken, daß Weckmanns Ausbildung und Werdegang auf instrumentalem Gebiet in der gleichen stilistischen Richtung, der typisch nordischen, verlaufen konnten, die später in allen seinen Instrumentalwerken auch zum Ausdruck kommt. Seine vokalen Werke spiegeln dagegen unverkennbar den geistigen Einfluß seines Lehrers H. Schütz wider. Gleichzeitig finden sich aber in ihnen auch italienische Züge, die durch das Zusammenleben mit italienischen Musikern am Dresdener Hofe und durch ein reiches italienisches Musikrepertoire in Dresden und Kopenhagen besonders hervorgerufen sein mögen. Zum Studium italienischer Vokalkompositionen scheint Weckmann jedoch am stärksten nach seiner Rückkehr aus Kopenhagen (1647) angeregt worden zu sein, zumal der Kronprinz inzwischen G. Bontempi als Kapellmeister und Komponist an seiner Kapelle angestellt hatte und Weckmann wieder in das Amt des Hoforganisten einsetzte. In das Jahr 1649 fällt der Virtuosenwettbewerb mit Froberger, in dem Weckmann neben dem Siegerpreis auch die Freundschaft des Wiener Meisters gewann. Aus diesem Zusammentreffen soll sich später eine eifrige Korrespondenz entwickelt haben, die manche verwandte Stilmittel in den Suitenkompositionen beider Musiker erklärlich machen würde.

In den folgenden Jahren nahm die Italianisierung der kurprinzlichen Kapelle stetig zu. Viele deutsche Musiker verließen jetzt den sächsischen Hof, da sie sich mit den italienischen Zunftgenossen nicht verstanden und häufige Streitigkeiten ihre Tätigkeit unfruchtbar machten. Weckmann, der inzwischen zu einer angesehenen Musikerpersönlichkeit herangereift war, erhielt einen Ruf nach Hamburg als Organist an die Hauptkirche St. Jakobi. Der Kronprinz ließ seinen Hoforganisten jedoch ungerne frei. Nur durch die Vermittlung von Schütz konnte Weckmann schließlich die Reise nach Hamburg antreten. Am 27. November 1655 wurde ihm hier die Bestallungsurkunde ausgehändigt.

In Hamburg stand für den Organisten ein weites Betätigungsfeld offen. Nur alle vier Wochen hielt der Kantor in der Kirche eine Figuralmusik ab, die Gottesdienste der übrigen Sonn- und Feiertage hatte Weckmann selbst auszugestalten. Frei von allem höfischen Zwang entfaltete er hier alle Register seiner Kunst und seines Könnens. Bald scheint ihm aber auch der kirchliche Rahmen zu eng gespannt gewesen zu sein. Mit vielen Musikliebhabern, Angehörigen aller Stände, und zahlreichen Berufsmusikern gründete er das *Collegium musicum*, das als Institution geradezu bahnbrechend wurde. Es war mit seiner Person derart eng verbunden, daß es nach seinem Tode nicht mehr weiterexistieren konnte. Der Ruf dieser Musikpflegestätte hatte sich bald in ganz

¹⁾ Vgl. dazu die Dissertation des Herausgebers: „Matthias Weckmann (ca. 1619—1674). Sein Leben und seine Werke.“ Als Buch erschienen in „Kiefler Beiträge zur Musikwissenschaft“ (Herausgeber F. Blume), Heft 6, 1939.

²⁾ Die Psalmkomposition „Wenn der Herr die Gefangenen . . .“ ist auszunehmen, da sie Weckmanns Sohn Jakob zum Autor hat. M. Seiffert veröffentlichte diese später unter Jakob Weckmanns Namen im „Organum“, Reihe 1, Nr. 2.

³⁾ Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. I, 1932.

⁴⁾ C. F. Peters, 1907.

⁵⁾ So W. Gurliitt in der Einleitung zu: Michael Praetorius. Sämtliche Orgelwerke, herausgegeben von K. Matthäi, Wolfenbüttel 1930.

Deutschland, ja bis nach Italien verbreitet. Die angesehensten Komponisten hielten es für eine Ehre, ihre Werke hier aufgeführt zu wissen. Eine wertvolle Unterstützung in seinen Bestrebungen fand Weckmann bei seinem Freunde und Dresdener Mitschüler Christoph Bernhard, der 1664 ebenfalls den Dresdener Hof verlassen hatte, wo er schon zu Weckmanns Zeiten als „Vice-Capellmeister“ tätig war, und der als Nachfolger von Thomas Seile zum Hamburger Kantor gewählt worden war.

Das Hamburger Collegium musicum war in seiner Zusammensetzung eine im damaligen Deutschland einzigartige Organisation. Die Freude an der Musik und am gemeinsamen Musizieren war das Band, das die Teilnehmer umschloß. Berufsmusiker und Dilettanten standen nebeneinander am Notenpult. Die Einrichtung verfolgte nicht den Zweck, sich ein Publikum zu schaffen, das die Kosten der musikalischen Abende tragen oder dem Berufsmusiker zu einer „Mehreinnahme“ verhelfen sollte, wie das in den späteren Lübecker Abendmusiken der Fall war, sondern man spielte in Hamburg trotz aller Öffentlichkeit in einem intimen Kreise, der sich infolge gleicher Gesinnung, gleicher Interessen und gleicher Begeisterung an der Musik regelmäßig jeden Donnerstag im Refektorium des Domes einfand. Die Geldmittel zur Anschaffung von Notenmaterial wurden von *zweien vornehmen Liebhabern der Musik* aufgebracht. Daß der Hamburger Senat, das Domkapitel, die Kirchenbehörden und vor allem die reichen und angesehenen Bürger das Collegium musicum zu schätzen wußten, es in seinen Bestrebungen förderten und gleichzeitig es als einen Faktor ihres eigenen Repräsentationsbedürfnisses ansahen, beweisen die Zeugnisse der Chronisten. Versuche, die Institution nach dem Tode Weckmanns (1674) weiterzuführen, scheiterten an der mangelnden Eignung der vorhandenen Musiker. Die Führungspersönlichkeiten fehlten, denn auch Chr. Bernhard war nach Abhaltung der Trauermusik am Grabe seines Freundes nach Dresden zurückgekehrt. Erst mit dem Einzug Telemanns in Hamburg wurde, ein halbes Jahrhundert später, eine ähnliche Vereinigung, jedoch auf anderer organisatorischer Grundlage, ins Leben gerufen.

Unter Weckmanns Werken nehmen die *10 Kammersonaten*, von denen acht für 4 Instrumente und B. c. (*Cornettino, Violino, Trombone o Viola da Braccio, Fagotto o Bombardo*) und zwei für 3 Instrumente und B. c. (*Cornettino, Violino, Trombone o Viola da Gamba*) geschrieben sind, einen hervorragenden Platz ein. Die primäre Besetzung ist in den Blasinstrumenten zu erblicken, auf die auch die motivische Durcharbeitung zugeschnitten ist. Um die einzelnen Stimmen und ihren thematischen Ablauf klar heraustreten zu lassen, ist eine Spaltklangbesetzung erforderlich. Während in den Sonaten Rosenmüllers, aber auch in den Triosonaten von Buxtehude u. a. die harmonische Einheit der Klangmasse und Kantabilität des thematischen Materials von selbst auch zu einer im Charakter einheitlichen Instrumentenbesetzung (hauptsächlich Streicher) führt, entspricht in Weckmanns Sonaten die abstrakt und konstruktiv gefasste Spaltstruktur von Klang und Thematik durchaus einer mannigfaltigen Besetzungsweise. Dabei entbehren diese Sonaten aber keineswegs des schönen Klanges. Durch unvermittelte Akkordrückungen zum Beispiel, die sofort funktionell ausgebaut werden, wird sogar eine Intensivierung und Steigerung des Klangeffektes hervorgerufen. Daß sich in diesen Sonaten auch starke englische Einflüsse geltend machen, hängt, wie bereits erwähnt, mit der Nachwirkung der noch nicht weit zurückliegenden Invasion englischer Musiker in Hamburg zusammen.

Für die Kompositionsweise von Weckmanns *Choralvariationen* ist die Lehre bei Jakob Praetorius jun. und damit die Berührung mit der Sweelink-Tradition von ausschlaggebender Bedeutung gewesen. Während Weckmanns Altersgenossen bereits den starren Formalismus, wie ihn etwa Scheidt noch kannte, verließen und gegenüber der Verarbeitung eines planan cantus firmus immer mehr den auskolorierten und verzierten c. f. verwendeten und ihn in einer melodischen Satzweise verarbeiteten, blieb Weckmann selbst größtenteils mit der älteren planan c. f.-Bearbeitung und kontrapunktischen Satztechnik verbunden, stattete diese aber mit konzerthaften und virtuosen Elementen aus.

Die Tanzsätze seiner *Suiten* zeichnen sich durch ihre meisterhafte Stimmführung besonders aus. Formal lehnt sich Weckmann in der Wahl der Viersätzigkeit und der Variation eines Tanzes an die vorhandenen Vorbilder an, im Stimmensatz, d. h. in der gleichzeitigen Beteiligung aller Stimmen geht er jedoch über seine Zeitgenossen hinaus.

Die vorliegenden *Lieder* dürfen nur als Gelegenheitskompositionen angesehen werden, die für eine „Festgesellschaft“ bestimmt waren. Sie sind durchweg auf den Textsinn der ersten Strophe ausgerichtet.

Fast sämtliche Quellen liegen in der Ratsbibliothek zu Lüneburg. Das erklärt sich daraus, daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein reger Verkehr zwischen den Kantoren und Organisten der Städte Hamburg und Lüneburg stattfand. Andererseits scheinen in dieser Zeit gerade die Lüneburger Kirchenmusiker von einem großen Sammeleifer erfaßt worden zu sein, dem wir die Erhaltung manches seltenen Werkes verdanken.

An dieser Stelle gilt mein besonderer Dank der Lüneburger Ratsbibliothek, die mir in großzügiger Weise die Manuskripte überließ. Auch der Staatsbibliothek Berlin habe ich zu danken.

Kiel, im Dezember 1939

Gerhard Illner

I N H A L T S Ü B E R S I C H T

	Seite		Seite
Vorwort	V	Es ist das Heil uns kommen her	99
A. Sonaten zu 3 und 4 Instrumenten	1	Nun freut euch, lieben Christen g'mein	122
Sonata Nr. 1	3	Gott sei gelobet und gebenedeiet	126
Sonata Nr. 2	9	C. Suiten für Klavier	133
Sonata Nr. 3	17	Suite d-moll	135
Sonata Nr. 4	24	Suite e-moll	138
Sonata Nr. 5	30	D. Lieder	141
Sonata Nr. 6	35	Der mit Hitz und Frost gestritten	143
Sonata Nr. 7	40	Worte, die aus Scherz gesprochen	143
Sonata Nr. 8	44	Auf, ihr lieblichen Klevinnen	143
Sonata Nr. 9	47	Was will sie, schöne Braut, viel tanzen	144
Sonata Nr. 10	51	Ein Sinn, der sich zu hoch versteiget	145
B. Choralvariationen für Orgel	55	Nie hab ich eine weiße Haut	145
Magnificat Secundi Toni	57	Deines Wesens Überzug	146
Komm, heiliger Geist, Herre Gott	62	Auf, Liebe, rühre meine Lunge	147
Gelobet seist du, Jesu Christ	70	Ob du, o Erdenzucht, aus Neid schon suchst zu stechen	147
O Lux Beata Trinitas	81	Kritischer Bericht	149

BILD BEIGABEN

	Seite
Anfang der Sonata Nr. 1	IX
Anfang der Choralvariationen „Gott sei gelobet“	XI