

Kaspar Försters Dialog Congregantes Philistei und der römische Oratorienstil

Autor(en): **Wollny, Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **21 (2001)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835249>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kaspar Försters Dialog *Congregantes Philistei* und der römische Oratorienstil

Peter Wollny

Die deutsche Musikgeschichte des mittleren 17. Jahrhunderts ist durch eine kaum überschaubare Vielfalt an lokalen Sondertraditionen geprägt, die allgemein verbindliche Aussagen über stilistische Entwicklungen in der Zeit zwischen Schütz und Bach kaum zulassen. Die Situation unterscheidet sich wesentlich von den Bedingungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert, als für das Komponieren im polyphonen Satz noch weitgehend einheitliche Normen galten, und sie ist auch nicht recht mit der im frühen 18. Jahrhundert zu beobachtenden Konzentration auf wenige nationale Schulen zu vergleichen. Auf eine einfache Formel gebracht ist die Buntheit der musikalischen Landkarte in dieser Zeit ein Resultat der allmählichen Ausbreitung des aus Italien stammenden *stile nuovo*. Die Assimilation des neuen Stils um und nach 1650 erfolgte schrittweise und keineswegs gradlinig, denn er traf in Deutschland auf die unterschiedlichsten – und vielerorts nicht eben günstigen – Bedingungen. Der im Vergleich zu den Jahrzehnten vor dem Dreissigjährigen Krieg deutlich spürbare Rückgang des Notendrucks verhinderte eine gleichmässige Verbreitung des italienischen Repertoires; und da auch die deutschen Komponisten selbst repräsentative Werke nur noch selten veröffentlichten, war die Tradierung einer Komposition an die Verfügbarkeit von Abschriften gebunden und somit meist auf einen relativ engen geographischen Radius beschränkt.

Die unter diesen Bedingungen entstandenen lokalen Sondertraditionen zeichnen sich durch einen jeweils andersartigen Umgang mit dem neuen Stil aus, dessen Modelle bis etwa 1650 vorwiegend aus Venedig stammten, in der zweiten Jahrhunderthälfte hingegen zunehmend durch römisches Repertoire ersetzt wurden. Die Rezeption dieser Vorbilder reichte von bewusstem Ignorieren bis zu sklavischer Nachahmung. Wo kein übergeordnetes Stilideal besteht – die Musiktheorie vermochte dergleichen in jener Zeit nicht zu formulieren –, wird das Entstehen eines Werks in verstärktem Masse durch Erfahrung, Kenntnis und Geschmack seines Komponisten bestimmt. Anders als der traditionelle Kontrapunkt sah der neue Stil zudem kein festes satztechnisches Regelsystem vor; er verfuhr weitaus weniger strikt, verwischte die Grenzen zwischen korrekter Stimmführung und Satzfehlern und räumte vor allem dem Ausführenden grosse Freiheiten ein. Das in Deutschland unter dem Einfluss des *stile nuovo* entstandene Repertoire zeichnet sich besonders durch das Überlappen und Ineinandergreifen ver-

schiedener musikalischer Richtungen, aber auch – bedingt durch die häufig zu beobachtende zeitliche Verzögerung in der Rezeption – unterschiedlicher kompositionsgeschichtlicher Stadien aus. In dieser Vielfalt der oft eng umgrenzten lokalen Entwicklungen beanspruchen jene Figuren besondere Aufmerksamkeit, deren Werke nicht nur eine individuelle Auseinandersetzung mit den italienischen Anregungen verraten, sondern sich zugleich auch in ihrer Zeit überregionaler Verbreitung erfreuten. Ihr Wirken schuf Zusammenhänge, an ihrem Vorbild orientierte sich eine ganze Generation.

Zu den deutschen Musikern, die sich bedingungslos dem modernen italienischen Vokalstil verschrieben, gehört der aus Danzig stammende Musiker Kaspar Förster der Jüngere. Förster wurde 1616 als Sohn des gleichnamigen Danziger Kantors, Buchhändlers und späteren Kapellmeisters der Marienkirche geboren. Seine musikalische Ausbildung erfolgte zunächst am polnischen Hof in Warschau durch den dortigen Kapellmeister Marco Scacchi, unter dessen Anleitung er sich – nach einem Bericht in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte*¹ – «starck auf die reine, gründliche Setzkunst» konzentrierte. (Hiermit ist offenbar ein Lehrgang im Kontrapunkt und in der strengen polyphonen Satztechnik gemeint, gewissermassen also eine propädeutische Unterweisung, wie sie auch die meisten Kompositionslehren der Zeit enthalten.) Sein eigentliches stilistisches Profil entwickelte Förster während eines etwa vierjährigen Aufenthalts in Rom (ca. 1633–1636), «woselbst er erst recht in die musikalische hohe Schule kam».² Hier genoss er den Unterricht Giacomo Carissimis, dessen Vorbild in vielen seiner späteren Werke zu erkennen ist. Nach Beendigung seiner Studien kehrte er zunächst in seine Heimatstadt Danzig zurück und war sodann für mehrere Jahre am polnischen Hof als Sänger beschäftigt. 1652 ging er nach Kopenhagen und wirkte dort während der Regierungszeit Friedrichs III. als Kapellmeister; er legte sein Amt jedoch nieder, als man ihn 1655 zum Nachfolger seines Vaters an der Danziger Marienkirche berief. Doch auch hier hielt es ihn nicht lange. 1657 zog Förster zurück nach Italien, allerdings nicht als Musiker, sondern als Hauptmann der venezianischen Republik im fünften Türkischen Krieg. 1660 kam es anlässlich einer Rom-Reise nach seinem Ausscheiden aus der Armee zu einer erneuten Begegnung mit seinem Lehrer Carissimi. 1661 nahm er wieder seinen Dienst in Kopenhagen auf und verblieb dort bis 1667; nach einem Aufenthalt in Hamburg zog er sich schliesslich nach Oliva bei Danzig zurück, wo er 1673 starb.

1 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 73.

2 Ebd., S. 74.

Försters wechselvoller Lebenslauf, seine Tätigkeit in prominenten Ämtern im Ostseeraum und die hohe Wertschätzung, die man seinen Werken entgegenbrachte,³ lassen ihn als einen der wichtigsten Vermittler zwischen den italienischen und norddeutschen Traditionen erscheinen. Der erhaltene Werkbestand ist zwar verhältnismässig klein und im wesentlichen auf die Sammlung des schwedischen Hofkapellmeisters Gustav Düben beschränkt, doch beweisen etwa die bei Mattheson geschilderte Hamburger Rezeption seines Schaffens sowie die Nachweise in zeitgenössischen Inventaren eine weitaus breitere Wirkung seiner Werke.

Für das erhaltene Oeuvre Försters sind mehrere Überlieferungswege zu erkennen, die sich tentativ mit verschiedenen Lebensstationen des Komponisten in Verbindung bringen lassen und daher wohl Rückschlüsse auf die Datierung einzelner Kompositionen erlauben. So dürften etwa die in der Sammlung Düben innerhalb der sogenannten «Serie Danzig» überlieferten Werke aus Försters Danziger Kapellmeisterzeit herrühren.⁴ Die von Gustav Düben selbst kopierten bzw. intavolierten Werke hingegen stammen offenbar zumeist aus den Jahren 1665–1667 und gehören vermutlich zum Kopenhagener Aufführungsrepertoire Försters. Die im Musikalieninventar der Ansbacher Hofkapelle⁵ verzeichneten Werke gehen vermutlich auf den Besitz Johann Philipp Kriegers zurück, der von 1663 bis 1667 oder von 1665 bis 1670 – die beiden Hauptquellen zu Kriegers Biographie schwanken in ihren Angaben⁶ – in Kopenhagen weilte und dort Kompositionsschüler

3 Christoph Bernhard nennt in seinem *Tractatus compositionis augmentatus* lediglich Heinrich Schütz, Johann Kaspar Kerll und Förster namentlich als nachahmenswerte deutsche Meister des *stilus luxurians communis*. Vgl. Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2. Auflage, Kassel 1963, S. 90.

4 Zu dieser Handschriftengruppe vgl. Bruno Grusnick, «Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung», in: *Svensk tidskrift för musikkforskning* 46 (1964), S. 27–82, und 48 (1966), S. 63–186, speziell Teil I, S. 64–67; sowie Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10), Berlin 1965, S. 112–113. Bestandteil dieser Gruppe ist offenbar auch eine 1656 datierte Abschrift von Försters «Confitebor tibi Domine».

5 Vgl. Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Bd. 1), Wilhelmshaven 1966, speziell S. 40.

6 Kriegers Leben wird in Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740) sowie in J. G. Doppelmayrs *Historische Nachricht von denen Nürbergischen Mathematicis und Künstlern* (1730) geschildert; vgl. Max Seiffert, Vorwort zu *Johann Philipp Krieger. 21 ausgewählte Kirchenkompositionen* (= DDT 53/54), Leipzig 1916, S. V–XCI, speziell S. VII.

Försters war.⁷ Dass Krieger in der Tat zahlreiche Kompositionen seines Lehrmeisters besass, bestätigen auch die Aufführungsbelege in seinem Weissenfelder «Programmbuch».⁸ Die auf den Bestand der Gottorfer Hofkapelle unter der Leitung Georg Österreichs zurückgehenden Werke Försters in der Sammlung Bokemeyer⁹ könnten gleichfalls auf Verbindungen des Hofes nach Kopenhagen beruhen oder aber mit Försters Hamburger Besuch im Jahre 1667 in Zusammenhang stehen.

Die italienische Orientierung von Försters Vokalmusik lässt sich bereits an dem Fehlen deutscher Textvorlagen erkennen. Neben vier weltlichen Kompositionen zu italienischen Dichtungen sind 35 geistliche Werke mit lateinischem Text erhalten, etwa zehn weitere lateinische sowie drei italienische Titel verzeichnen die genannten Inventare. Doch die Affinitäten zum italienischen, speziell römischen Stil beschränken sich nicht auf äussere Merkmale, sie betreffen sämtliche Ebenen der musikalischen Gestaltung. Dies zeigt sich am eindrucksvollsten in Försters dramatischen geistlichen Dialogen, mit denen der Komponist eine durch die römische Schule um Giacomo Carissimi entwickelte Gattung in Norddeutschland und Skandinavien einführte.

Unter den insgesamt fünf Kompositionen dieses Typs nimmt der Dialog von David und Goliath mit dem Textbeginn *Congregantes Philisthei* eine herausragende Stellung ein. Arnold Schering glaubte in seiner Geschichte des Oratoriums dieses Werk sogar noch über die von Förster nachgeahmten Exempel Carissimis heben zu müssen.¹⁰ Das Stück ist sowohl in der Sammlung Düben¹¹ als auch in der Sammlung Bokemeyer¹² erhalten und zudem im Inventar Ansbach bezeugt. Als Text diente dem Komponisten eine zum Teil gereimte lateinische Paraphrase ausgewählter Passagen der biblischen Geschichte (1. Könige 17: 1, 4, 11 und 49), die in Diktion und Form auffällig den von Carissimi und anderen römischen Komponisten benutzten Libretti gleicht.¹³ Dies wirft die Frage nach der Herkunft dieser Textvorlage

7 Um 1670 bekleidete Krieger für einige Zeit das Kapellmeisteramt in Bayreuth; seine Beteiligung an der Entstehung der Ansbacher Musikaliensammlung legt zudem auch der hohe Anteil seiner eigenen Werke nahe.

8 Vgl. DDT 53/54, S. VIII und LV–LVI; nach den dortigen Angaben lassen sich in 80 Weissenfelder Aufführungen, die sich auf die Jahre 1681 bis 1714 verteilen, insgesamt 30 verschiedene Kompositionen Försters nachweisen.

9 Vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 18, Kassel 1970, S. 112, Nr. 327–331.

10 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 159.

11 S-Uu, Vok. mus. i hs. 54:7.

12 D-B, Mus. ms. 30298, Nr. 4; vgl. Kümmerling, *Bokemeyer*, S. 112 (Nr. 329).

13 Vgl. Schering, *Oratorium*, S. 159.

auf. Dass ein Librettist in Danzig oder Kopenhagen mit den Konventionen der modernsten römischen Oratoriendichtung so genau vertraut gewesen sein könnte, dass ihm eine exakte Stilkopie hätte glücken können, ist wenig wahrscheinlich. Es muss daher angenommen werden, dass Förster in Rom auf seine Textvorlage aufmerksam wurde und sie entweder auch dort in Musik setzte oder aber für eine spätere Vertonung reservierte. Bevorzugt man die erste Möglichkeit, so kann das Werk nur bei seinem zweiten Aufenthalt in Rom entstanden sein, also im Jahre 1660. Dies legen textlich-formale und auch musikalische Merkmale nahe – die wiederholte Verwendung von Da-Capo-Arien und der Einsatz obligater Instrumente zum Beispiel dürften in Försters Studienzeit noch nicht aktuell gewesen sein (die um 1640 entstandenen Oratorien Carissimis und Francesco Foggias verzichteten jedenfalls noch auf derartige Mittel).

Die Annahme eines römischen Ursprungs des von Förster verwendeten Librettos findet eine überraschende Bestätigung in dem Nachweis einer Parallelvertonung. Die 1659 in Rom von dem Priester und Sänger Florido de Silvestri unter dem Titel *Has alias sacras cantiones, ab excellentissimus musices auctoribus suavissimis modulis unica voce contextas* publizierte Anthologie von Solomotetten¹⁴ (grösstenteils für Sopran und Basso continuo) enthält an erster Stelle eine für eine einzige Stimme eingerichtete Vertonung der auch von Förster benutzten dialogischen Dichtung; als Komponist wird Mario Savioni (1606/08–1685) genannt.¹⁵

Savioni war Sänger an der Capella Sistina und trat zwischen 1660 und 1676 mit verschiedenen gedruckten Sammlungen von Madrigalen und Motetten sowie bereits ab 1652 mit Beiträgen zu verschiedenen Anthologien hervor. Nach Einschätzung von Margaret Murata zählte er zu den führenden Meistern der ersten Generation römischer Kantatenkomponisten.¹⁶ Sein Schaffen umfasste auch Oratorien, doch sind seine drei dokumentarisch nachweisbaren Beiträge zu dieser Gattung verschollen; immerhin gilt als wahrscheinlich, dass es sich bei seinen 1668 veröffentlichten geistlichen Madrigalen um Ensemblestücke aus anderweitig nicht erhaltenen oratorischen Werken handelt.¹⁷

14 RISM B 1659¹.

15 Eine vollständige Faksimileausgabe der Anthologie erschien in *Solo Motets from the Seventeenth Century*, hrsg. von Anne Schnoebelen, Bd. 8, New York 1988.

16 Margaret Murata, Artikel «Savioni, Mario», in: *New Grove Dictionary*, 2. Auflage, London 2001, Bd. 22, S. 342–343.

17 Ebd.

Diese Beobachtung nährt den Verdacht, dass auch Savionis 1659 publizierte Vertonung von *Congregantes Philisthei* eine auf die Vorgaben des Herausgebers zurechtgeschnittene Bearbeitung eines ursprünglich dialogisch angelegten Werks ist. In der Tat ist der Text mit seinen wechselnden Standpunkten – darunter der Klagegesang der Israeliten und das Kriegsgeschrei der Philister – kaum für eine solistische Vertonung geeignet. Man könnte sich daher vorstellen, dass Savioni eine Probe seiner Fertigkeit in der Komposition oratorischer Werke im Druck vorlegen wollte – selbst wenn dies in der Form eines Arrangements geschehen musste, das die Eigenheiten der Gattung bestenfalls anzudeuten vermochte. Bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass sein Werk eine teils kürzere, in einzelnen Passagen jedoch auch ausführlichere Fassung des Texts bietet; so fehlt bei Savioni das Streitgespräch zwischen David und Goliath, während die Klage der Israeliten sowie deren abschliessender Triumphgesang deutlich umfangreicher sind (vgl. die tabellarische Gegenüberstellung im Anhang). Es ist anzunehmen, dass Savioni ursprünglich das gesamte Libretto vertonte; im Zuge der Bearbeitung für die Veröffentlichung wurde – vielleicht vom Komponisten selbst, vielleicht aber auch vom Herausgeber – der unmittelbare Dialog der beiden Protagonisten dann als für eine Solomotette ungeeignet gestrichen. Förster hingegen vertonte offenbar direkt eine revidierte Fassung des ursprünglichen Texts.

Die Annahme, dass Silvestri 1659 in seine Anthologie ein aktuelles, erst kurz zuvor entstandenes Werk seines Kollegen Savioni aufnahm, passt ausgezeichnet zu der auf biographische und stilistische Indizien gestützten mutmasslichen Entstehungszeit von Försters Parallelkomposition. Sein Werk wäre mithin als eine direkte künstlerische Reaktion auf das Vorbild zu verstehen. Ob es im Zuge eines kollegialen Wettstreits oder im Auftrag eines Mäzens geschaffen wurde, entzieht sich indes unserer Kenntnis.

Da Savionis Komposition offenbar nur in gekürzter und reduzierter Form erhalten blieb, muss sich ein Vergleich der beiden Werke auf solche kompositorischen Merkmale beschränken, die von der Bearbeitung nicht tangiert wurden. Geeignet sind in erster Linie die harmonische Sprache des gesamten Werks, die melodische Gestaltung der von vornherein solistisch angelegten Passagen sowie Aspekte der formalen Disposition. Savioni unterscheidet bereits klar zwischen rezitativischen und ariosen Passagen. Erstere sind fast ausschliesslich dem Testo vorbehalten und zeichnen sich durch deklamatorische Prägnanz und harmonische Stabilität aus. Das einleitende Rezitativ macht diese Prinzipien exemplarisch deutlich; es verweilt für die ersten viereinhalb Takte auf dem C-Dur-Akkord, wechselt dann zur Dominante und schliesst mit einer leicht ariose Züge tragenden Kadenz wiederum in der Tonika (Beispiel 1). Das anschliessende Kriegsgeschrei der Philister wechselt zweimal die Taktart und weist eine betont kantable melodische

Gestaltung auf. Das harmonische Spektrum wird Schritt für Schritt erweitert, ohne jedoch dauerhaft in eine fremde Tonart zu modulieren; auch der Schlussabschnitt kehrt nach einer längeren Abschweifung wieder in die Anfangstonart C-Dur zurück (Beispiel 2).

Beispiel 1

Con-gre-gan-tes Phi-li - ste - i a - gmi-na su - a ad
 prae - li - um con - ve - ne - runt ad - ver - sus Is - ra - el

Beispiel 2

Bel - la, bel - la Gi-gan-the - a, bel - la, bel - la, hor-ri-da bel - la

Die harmonischen Verhältnisse ändern sich erst in der prahlerischen Rede des Goliath. Die Überheblichkeit des Riesen wird in Modulationen nach D-Dur und h-Moll veranschaulicht, die gleichsam ein neues tonales Zentrum etablieren (Beispiel 3). Der anschließende Klagegesang der Israeliten bildet hierzu einen starken Kontrast. Dieser als «Aria» bezeichnete Abschnitt steht in d-Moll und verwendet eine vom Text angeregte freie Da-Capo-Form (Beispiel 4). Innerhalb der von Savioni allenthalben eingehaltenen Grenzen deklamatorischer Klarheit und melodischer Schlichtheit zeichnet sich dieser Abschnitt durch affektstarke und textausdeutende Wendungen aus. Der ausgedehnte Siegesgesang der Israeliten, der nach einem kurzen Rezitativ des Testo das Werk beschliesst, bildet formal ein Gegengewicht zu dem – ursprünglich wohl chorisches vertonten – Kriegsgeschrei der Philister. Dieser Teil umfasst je zwei Abschnitte in geradem und ungeradem Takt. Er fasst noch einmal die harmonischen Ereignisse der Werks zusammen, indem er in D-Dur beginnt, kurz nach h-Moll ausweicht und schliesslich nach C-Dur zurückführt.

Beispiel 3

[Goliath] Quid iam mo-ra - tur Is - ra - el, iam pu-gna de - sti -
na - tus af - ful - sit di - es, nunc u - bi pu -
gna - ces, nunc u - bi fe - ra - ces, pro -
ce - di - te au - da - ces, ac - cur - ri - te a - tro - ces

Beispiel 4

Aria

Sors cru - de - lis, I - sra - e - lis, sors cru - de - lis
I - sra - e - lis, du - ra, di - ra, cru - da
sors, du - ra, di - ra, cru - da sors

Försters Werk setzt von Anfang an andere Akzente. Es beginnt mit einer ausgedehnten Sinfonia für vier obligate Instrumente und Basso continuo, die sich mit ihren Fanfaren unschwer als Battaglia erkennen lässt. Der Beginn des Vokalteils mit der hier dem Tenor zugewiesenen Partie des Testo ist ein wörtliches Zitat der Komposition Savionis, rechnet also offenbar mit dem Wiedererkennungseffekt. Sodann weicht Förster in freier Manier von der Vorlage ab – er verweilt nur kurz in der auch von ihm gewählten Grundtonart C-Dur, berührt bereits in Takt 4 F-Dur und moduliert kurz darauf nach B-Dur. Die Textworte «et laetantes exultantes» werden durch virtuose Sechzehntelmelismen sinnfällig gemacht (Beispiel 5).

Beispiel 5

8 Con-gre-gan-tes Phi-li - ste - i a - gmi-na su - a ad

8 proe-li-um con-ve-ne-rant ad - ver-sus I - sra-el et lae-tan- - - tes

6 ♭ 6

8 ex - - - ul-tan- - - tes

6 6 7 6

Das Kriegsgeschrei der Philister ist als Tutti im 3/2-Takt vertont. Im Gegensatz zu Savioni behält Förster den ungeraden Takt für den gesamten Abschnitt bei und bezieht auch noch die nachfolgenden Testo-Worte, die das Vorhergehende unmittelbar kommentieren, sowie ein Instrumentalritornell in diesen Teil mit ein. Auf diese Weise entsteht ein ausgedehntes, metrisch einheitliches und in sich geschlossenes Gefüge, das einen grösseren musikalischen Zusammenhang schafft.

Der vom Testo vorbereitete Auftritt des Goliath wird durch den Wechsel zum geraden Takt und die abrupte harmonische Rückung von F-Dur (im Ver-

lauf des Tutti als neues tonales Zentrum erreicht) nach D-Dur markiert (Beispiel 6). Die Worte des Goliath werden von zwei instrumentalen Einwüfen aus der Einleitungssinfonia begleitet, bevor das Stück in einen harmonisch weit ausgreifenden ariosen Abschnitt im 3/2-Takt mündet. Der Klagegesang der Israeliten wird wiederum von allen vier Vokalstimmen vorgetragen, jedoch ohne obligate Instrumentalbegleitung (Beispiel 7). Die von Förster verwendete *durezza-e-ligature*-Technik erinnert an den Schlusschor aus *Carissimis Historia di Jephthe*. Auffällige musikalische Mittel sind der gehäufte Einsatz von Sekundakkorden und die – bei streng beibehaltener Da-Capo-Struktur – harmonische Instabilität (der Satz beginnt in F-Dur und schliesst in G-Dur).

Beispiel 6

8 E - gres - sus tunc vir de ca - stris Phi - li - sti - no - rum

Die anschliessenden Wechselreden zwischen David und Goliath sollen uns hier nicht näher befassen, da sie in Savionis Komposition fehlen. Festzuhalten ist allerdings, dass Förster als besonderen architektonischen Kunstgriff den im Text nur kurz vom Testo referierten Kampf des Jünglings mit dem Riesen musikalisch durch eine Wiederholung der einleitenden Sinfonia akzentuiert.

Der Schlusschor ist – abgesehen von einer kurzen geradtaktigen Einleitung – wiederum durchgehend im 3/2-Takt vertont. Förster differenziert hier die beiden gereimten Passagen (jeweils drei Textzeilen) durch den Einsatz des Tenors und schafft so einen zweifachen Wechsel von Tutti und Solo. Damit erzielt er eine eingängige Gliederung und klangliche Differenzierung, ohne die angestrebte grossformale Einheitlichkeit zu gefährden.

Försters Dialog ist im Vergleich zu Savionis Werk weitaus expressiver und weist mit seinen grösseren zusammenhängenden Abschnitten und der formalen Verklammerung durch die Sinfonia eine höheres Mass an formaler Stringenz auf. Allerdings lässt sich das Werk kaum als Dokument der Vereinigung deutscher und italienischer Traditionen werten, denn Förster erzielt seine Wirkungen nahezu ausschliesslich innerhalb des römischen Idioms – seine Musik redet gewissermassen ein annähernd akzentfreies Italienisch. Deutsche Einflüsse finden sich allenfalls in dem ausgiebigen, fast durchgängigen Einsatz der Instrumente. Indem er solche vollkommenen Muster des römischen Oratorienstils nach Nordeuropa brachte, gab Förster einen wichtigen Impuls für die Vermittlung neuartiger kompositorischer Ver-

Beispiel 7

Musical score for 'Sors crudelis Istra'. The score consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one basso continuo staff. The lyrics are: 'Sors cru - de - lis I - sra - e - lis du - ra'. The basso continuo staff includes figured bass notation: 4/2, 6, 7 6, 7 b 6, 4 3, 6/b5/3.

Musical score for 'di-ra, du-ra di-ra cru-da sors'. The score consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one basso continuo staff. The lyrics are: 'di - ra, du - ra di - ra cru - da sors'. The basso continuo staff includes figured bass notation: 4/2, 6, 4 3.

fahren. Der noch von Mattheson gelobte «oratorische Styl» seines Danziger Nachfolgers Johann Valentin Meder,¹⁸ die «delicate» Manier in den Vokalkonzerten von Christian Geist, die 1663 das Hamburger Publikum davon überzeugte, «dass er auch mit Italienern umgegangen» sei,¹⁹ und schliesslich die späteren dramatischen Dialoge eines Dietrich Buxtehude sind ohne

18 Vgl. Mattheson, *Ehrenpforte*, S. 223.

19 Vgl. Bo Lundgren, Artikel «Geist, Christian», in: *MGG* 4, Kassel 1955, Sp. 1629.

den Einfluss Försters nicht denkbar; seine Kompositionen schufen wesentliche Voraussetzungen für die Entstehung einer spezifischen Musikkultur des Ostseeraums, die noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts den jungen Johann Sebastian Bach faszinierte.

Anhang

Textfassungen des Dialogs von David und Goliath bei Mario Savioni und Kaspar Förster

Mario Savioni

Congregantes Philistei agmina sua
ad praelium convenerunt adversus
Israel, et laetantes exultantes sic
clamabant:

Bella, bella, Giganthea,
bella, bella horrida,
bella bella movet Israel
bella terris, bella polo,
bella gigas horrida.

Dicite, canite Philistei
dicite tubis
canite timpanis
horrida, aspera, efferata bella.

Egressus tunc vir de castris
Philistinorum nomine Goliath
minax et atrox insultabat dicens:

Quid iam moratur Israel
iam pugna destinatus affulsit dies
nunc ubi pugnaces
nunc ubi feraces
procedite audaces
accurrite atroces
solo vultu per solas minas
dabo strages
dabo ruinas
dabo concitor per aera fortes
dabo sevire per agmina mortes
nulla fraus, nulla vis,
nulla vos invadit ars,
e Goliae feravi
non vos liberet ipse mars.

Kaspar Förster

Congregantes Philistei agmina sua
ad proelium convenerant adversus
Israel et laetantes exultantes sic
clamabant:

Bella, bella movet Israel
bella terris, bella polo
bella Gigas horrida

Dicite, canite Philistei
dicite tubis
canite timpani
horrida aspera bella,
horrida, aspera, efferata bella.

Egressus tunc vir de castris
Philistinorum nomine Goliath
minax et atrox insultabat dicens:

Quid iam moratur Israel
iam pugna destinatus affulsit dies
nunc ubi pugnaces
nunc ubi feraces
procedite audaces
accurrite atroces
solo vultu per solas minas
dabo strages
dabo ruinas
dabo concitor per aera fortes
dabo sevire per agmina mortes
nulla fraus, nulla vis,
nulla vos inaudet ars,
e Goliae feravi
non vos liberet ipse mars.

Recit.

Audiens Saul cum populo Israelis
sermones istos metuebat nimis et
dicebat:

Aria

Sors crudelis Israelis
Dura, dira, cruda sors
sic feremus minitantem,
quis pugnabit in Gigantem,
Heu, nos terret certa mors
videt hastam in torquentem,
ille non oculus,
sed fulgur est.
Hasta non illa,
sed fulmen est.
Ergo nos cuperditi
nos miserandi nostri erimus
preda Tyranni,
sors crudelis Israelis
dura, dira, cruda sors
sola super est ergo mors.

Audiens Saul cum populo Israelis
sermones istos metuebat nimis et
dicebat:

Sors crudelis Israelis
Dura, dira, cruda sors
sic feremus minitantem,
quis pugnabit in Gigantem,
Heu, nos terret certa mors
videt oculam ardentem

Sors crudelis Israelis
Dura, dira, cruda sors.

Vos servi Sauli selegite vobis virum
qui conserat manus mecum.
Si praevalebit pugnando contra me
nos
serviemus vobis, sin ego prava-
leo
ei vos servistis nobis.

Vocem tuam, o Gigas ferocissime
non contremisco
nec aspectum tuum horribilem ego
refugio
quia Deus fortitudo mea est
non contremisco

O quae intemperiae agitant
Israelitas
mittentes nobis Pusionem inemmem

accede ut carnem tuas tradam
volabit
libus coeli et bestiis agri.
Tu Gigas crudelis adoriris me fretus
gladio et scuto
Ego aggredior te armatus solo
nomine armi potentis Jehovae
qui conclusit te hodie in manum
meam.
Ita cognoscent Incola totius terrae
quod unius Jehovae sit gerere bella
confringere arma conerere arcum
trancare hastam comburiri curris
praecipitare audacam annihilare
superbos.

Recitat.

David vero cum se obtulisset ad
pugnam iaciens lapidem funda
percussit, et occidit Gigantem.

O mutatio, o vindictam dexteræ
Excelsi.

Puer vicit Philisteum,
Puer robur Gigantheum
Puer solus perdidit,
Iacet carnis ille mons
manat sanguine superba frons
Euge David sumasensem,
scinde caput Gigantheum
sustule tropheum
Tu percussor mille David,
tu bellator tu victor es
per olimpum, perque stellas,
ergo tendat excelsamens
sic per bellicas procellas,
victrix ibit humana gens.

David vero cum se obtulisset ad
pugnam iaciens lapidem funda
percussit, et occidit Gigantem.

O mutatio, o vindictam dexteræ
Excelsi.

David vicit Philisteum,
David robur Gigantheum
David solus perdidit,
Iacet carnis ille mons
manat sanguine superba frons
Tu percussor mille David,
tu bellator tu victor es
per olimpum, perque stellas,
ergo tendat excelsamens
sic per bellicas procellas,
victrix ibit humana gens.

