

Italienischer Stil in den lateinischen Kompositionen von Augustin Pflieger

Olga Gero

Bekannt wurde das Vokalœuvre Augustin Pfliegers in den Jahren 1961 und 1964 durch die Publikation jener 23 Kantaten aus dem Evangelien-Jahrgang – einer gewaltigen Sammlung von insgesamt 72 Werken –, denen deutsche kompilierte¹ Texte zu Grunde liegen und die als sein Spätwerk betrachtet werden.² Stilistisch vom Evangelien-Jahrgang zu unterscheiden sind die Vokalkompositionen über lateinische Texte, die die Mehrheit im Schaffen Pfliegers bilden. 18 lateinische Werke sind im Opus 1 *Psalmi, Dialogi et Motettae* erhalten, das 1661 in Hamburg veröffentlicht wurde.³ Unter den 28 Stücken sodann, die heute in der Dübensammlung in Uppsala aufbewahrt werden, beruhen 26 Kompositionen auf lateinischen, sowohl der Bibel als auch der Devotionsliteratur entlehnten Texten. Darüber hinaus ist noch eine erhebliche Anzahl lateinischer Werke (89) im autographen »Catalogus sacrorum concertuum« aus dem Jahr 1664 aufgelistet, die gegenwärtig als verschollen gelten.⁴ Mithilfe der Besetzungsangaben ist allerdings wahrscheinlich zu machen, dass sich fünf Stücke daraus im Opus 1 sowie der Dübensammlung als Konkordanz erhalten haben:

Titel und Katalognummer	Besetzung	Mögliche konkordante Quelle
8. <i>Veni sancte spiritus</i>	C, A, T, B	Vok. mus. i hs. 031:023
18. <i>Veni sancte spiritus</i>	C, A, T, B	Vok. mus. i hs. 031:023
52. <i>O Divini Amor</i>	Canto solo	Vok. mus. i hs. 031:019 Vok. mus. i hs. 085:023a
61. <i>Confitebor</i>	C, A, T, B	Vok. mus. i hs. 031:003 Vok. mus. i hs. 085:040
86. <i>Lauda Jerusalem</i>	C, A, T, B	Vok. mus. i hs. 031:013 Vok. mus. i hs. 085:037
54. <i>Ecce Domini</i>	Canto solo	(Alto, Opus 1)

Tabelle 1: »Catalogus sacrorum concertuum, quos A° 1664 Gystrowy composuit«

Der letzte Titel in der Tabelle – *Ecce Domini* – könnte auf eine transponierte Version des Konzerts hindeuten, die als eine Komposition für Altus im Opus 1 publiziert wurde. Bei den Werken *Confitebor* und *Lauda Jerusalem* könnte eine Verbindung mit den Handschriften der Dübensammlung bestehen. Eine eindeutige Identifizierung allerdings erschwert die Tatsache, dass solche Parallelversionen in Einzeldrucken und Anthologien mehr-

fach vorkommen können. Allein bei Augustin Pflieger gibt es jeweils zwei Werke mit dem Titel *Confitebor* (Opus 1 und Vok. mus. i hs. 031:003, 085:040) und *Laudate Dominum omnes gentes* (Vok. mus. i hs. 031:014, 085:038 und 031:015, 085:022).⁵

Veni sancte Spiritus gehört ebenfalls zu den mehrfach vertonten Kompositionen. Das im handschriftlichen Katalog angegebene Werk mit der gekürzten Version eines mehrhörigen Stückes zu identifizieren, das für die Einweihung der Universität Kiel komponiert und aufgeführt werden sollte, ist unwahrscheinlich. Laut Bruno Grusnick stammt die Quelle des Konzerts mit der reduzierten Besetzung aus dem Jahr 1675.⁶ Maria Schildt weist darauf hin, dass die Kürzung von Werken höchstwahrscheinlich für Aufführungen in der Deutschen Kirche in Stockholm in den 1690er-Jahren erfolgt ist, was die gekürzten Versionen der früher kopierten Kompositionen belegen. Unter diesen Beispielen findet sich auch die Pfliegersche Komposition.⁷

Pfliegers Werke wurden über einen großen Zeitraum hinweg kopiert; insofern erscheint es heikel, eine stilistische Entwicklung nachzuvollziehen bzw. eine gesicherte Chronologie festzulegen.

Über die Ausbildung Pfliegers besitzen wir nur einige spärliche Hinweise. Vor dem Hintergrund des seinerzeit verbreiteten Bildungsmodells der »imitatio auctorum«, der im weitesten Sinne künstlerischen Orientierung an (prominenten) Autoritäten also, liegt indes die Vermutung nahe, dass auch Augustin Pflieger durch die Nachahmung als vorbildhaft verstandener italienischer Werke seine Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen trachtete.

In ihrer Studie zu Leben und Werk Augustin Pfliegers nahm Annemarie Nausch an, dass Pflieger derjenige war, der von Herzog Julius Heinrich im Jahre 1652 zum Studium nach Nürnberg geschickt wurde.⁸ Grundlage für diese Vermutung ist ein Archiveintrag auf Schloss Theusing in der Nähe von Schlackenwerth. Wie auch immer: Zu dieser Zeit war Johann Erasmus Kindermann in Nürnberg tätig, so dass Pfliegers Unterweisung durch ihn naheliegt. Dies würde jedenfalls den erkennbaren Einfluss italienischer Musik vor allem auf Pfliegers ersten Druck – sein bereits erwähntes Opus 1 *Psalmi, Dialogi et Motettæ* – erklären, der auf dem italienischen Modell solistischer bzw. kleinbesetzter Kompositionen mit Begleitung fast ausschließlich des Basso continuo beruht. Auf den italienischen Einfluss weist auch Nausch hin, geht jedoch nicht näher darauf ein.⁹ Ihre These, dass in der zeitgenössischen Musik die lateinische Sprache zunehmend durch die deutsche ersetzt wird, führt jedenfalls dazu, den (deutschen) Evangelienjahrgang als Spätwerk zu beurteilen.¹⁰ Auf dem ersten Blick ist diese Tendenz für die geistliche Vokalmusik des späten 17. Jahrhunderts tatsächlich kennzeichnend. Dennoch erweisen sich die Vertonungen lateinischer Devotionstexte aus den 1670er und 1680er-Jahren etwa durch Dietrich Buxtehude, Christian Geist und David Pohle als besonders ausgearbeitete, individualisierte und kunstvolle Kompositionen. Ob dies auch auf die späteren lateinischen Werke Pfliegers zutrifft, inwieweit sich sodann die italienorientierte Praxis der »imitatio auctorum« bei ihm feststellen lässt, wird im Folgenden mit Blick auf Textvorlagen, Schreibweise und stilistische Merkmale beleuchtet.

Nausch listete alle Kompositionen Pflegers auf und versah sie mit Kommentaren bezüglich der Besetzung und Textquellen. Leider sind einige Angaben nicht korrekt oder enthalten nur einen allgemeinen Hinweis auf eine unbekannte Textquelle. Im Laufe der Untersuchung ist es gelungen, einige Textvorlagen zu identifizieren und zu präzisieren:

<i>Domine rex omnipotens</i> [Opus 1]	Est 13,9–11
<i>Sit nomen Domini benedictum</i>	Ps 112,2
<i>Nulla scienta melior est</i>	Pseudo-Augustinus <i>Liber de Spiritu et anima</i>
<i>Ecce Domini</i>	Ps 38,6–7; Eccl 5,9,14–15; Mt 16,26a; Ps 38,8a,13; Ps 6,3b,3a, 5
<i>Eheu! Mortalis quod pro te malis</i>	Hymnus <i>Eheu mortalis</i> 1. Str.; Hymnus <i>Ave Jesu summe bonus</i> (einzelne Zeilen); Jes 5,4; <i>Eheu mortalis</i> 2. Str.; Jes 5,4a,5a; <i>Eheu mortalis</i> 3. Str.; Jes 5,5b–6; <i>Eheu mortalis</i> 4. Str.; <i>Ave Jesu</i> (einige Zeilen); <i>Feria VI in</i> <i>Passione et Morte Domini Improperia</i> 6. Str.
<i>Fratres ego enim accepi</i>	1. Kor 11,23–24a,25a; Mt 26,27–28; Antiphon (zum Magnificat der 1. Vesper an Fronleichnam); Ps 80,17
<i>In tribulatione invocavimus</i>	Ps 17,7a; Ps 47,10–11b (umformuliert)
<i>O altitudo divitiarum sapientiam</i>	Röm 11,33–36
<i>O divini amor numinis patris</i>	Pseudo-Augustinus <i>Meditationes</i> , Kap. 9 (kompiliert)

In den meisten Fällen liegen dem Text Biberverse bzw. Hymnen wie in *Eheu! Mortalis quod pro te malis* zu Grunde, oder es wurde dem kompilierten biblischen Text im Konzert *Fratres, ego enim accepi* eine Antiphon zum Magnificat der 1. Vesper am Fronleichnamfest *O quam suavis est* hinzugefügt:

1 Kor 11,23	Fratres, ego enim accepi a Domino quod et tradidi vobis, quoniam Dominus Jesus in qua nocte tradebatur, accepit panem,
1 Kor 11,24a	et gratias agens fregit, et dixit: Accipite, et manducate: hoc est corpus meum, quod pro vobis tradetur.
Unbekannter Text	O signum pietatis, o pignus charitatis.
Antiphon	O quam suavis est Domine spiritus tuus, qui ut dulcedinem tuam demonstrares pane suavissimo de coelo praestito. Esutientes reple bonis et divites dimittens inanes.
1 Kor 11,25a	Similiter accepit calicem
Mt 26,27	dicens: Bibite ex hoc omnes.
Mt 26,28	Hic est enim
1 Kor 11,25a	calix novum testamentum,

Mt 26,28	qui pro nobis [multis] ¹¹ effundetur in remissionem peccatorum.
Unbekannter Text	O praetiosissime sanguis lava me ab iniquitate mea. O signum pietatis, o pignus charitatis.
Ps 80,17	Et cibavit wnos [eos] ex adipe frumenti, et de petra melle saturavit nos [eos].

Folge der Kombination von Bibelversen mit einem Hymnus oder einer Antiphon ist in diesen beiden Werken ein stilistischer Wandel auch im Musikalischen: Es handelt sich um eine strukturierte Form, die einer Concerto-Aria-Kantate ähnelt. In anderen Kompositionen wurden die Textvorlagen allein aus biblischen Versen zusammengestellt, die ursprünglich nicht zwingend Bezug aufeinander nehmen. Mit Ausnahme der beiden Konzerte *Dominus virtutum nobiscum susceptor* und *Exurge Domine*, die ebenfalls wie eine Concerto-Aria-Kantate angelegt wurden, weisen die übrigen Konzerte mit solchen kompilierten Textvorlagen in der Vertonung keine bemerkbaren stilistischen Unterschiede auf.

Wie oben bereits angemerkt, ist es gelungen, zwei weitere Textquellen zu identifizieren. Es hat sich herausgestellt, dass zwei Konzerten die Schriften des Pseudo-Augustinus zu Grunde liegen. Den ersten Text vertonte Pflieger im Konzert *Nulla scientia melior est* aus dem Opus 1. Er ist dem *Liber de Spiritu et anima* entnommen, der seit langem dem Kirchenvater Augustinus zugeschrieben wurde, der aber vermutlich aus der Feder eines Acher von Clairvaux, einem Zisterzienser-Mönch des späten 12. Jahrhunderts, stammt. Das andere Konzert *O divini amor numinis patris* basiert auf den (ebenfalls) pseudo-augustinischen *Meditationes*:

O divini amor numinis, patris omnipotentis, prolisque beatissimae sancta communicatio. Tange saucia, perfode cor meum. Amoris tui jaculo. Torpentes medulas flammam tuam salutari penetra succende. Intima cordis mei, sancto fervoris tui igne accende. O alme spiritus praeclare artifex. Veni, veni dolentis animae consolator. Veni, veni ergo mundator scelerum. Veni fortitudo, fortitudo fragilium. Veni portus naufragorum. Veni fidus navigantium, spes pauperum, morientium unica salus, penetra viscera sana animam meam per Jesum Christum Dominum salvatorem nostrum.

Beinahe der komplette Text des Konzerts von Pflieger liegt in dem Devotionsbuch *Precautiones christiana devotione* (Köln 1562 und Dillingen 1579) des katholischen Theologen und Dompredigers zu Augsburg Johannes Faber (oder Fabri, 1504–1558) vor.

Die Textgestalt dieses Konzerts, in der lediglich einige Wörter und Phrasen aus der möglichen Quelle – dem Devotionsbuch Fabers – fehlen, sodann auch der Charakter der Melodik, der den italienischen Solomotetten jener Zeit nahesteht, legen den Rekurs auf eine potenzielle modellhafte Vorlage im Sinne der »imitatio« nahe.

Vor diesem Hintergrund soll nun eine analoge Situation, wie sie sich im Konzert *Ad te clamat cor meum* darstellt, in den Blick genommen werden; der Text lautet:

Ad te clamat cor meum, ad te vigilat, ad te suspirat, te desiderat, te semper quaerit. Ah mi Jesu, te anelat, ecce ad te venio, ad te confugio miser turbatus et afflictus. Peccantem respice, dolentem respice, languentem aspice. Ecce ad te venio, ad te confugio miser cadentem erige, errantem dirige, sordentem purifica. Extende manus tuas et erige me, expande alas tuas et protege me, audi me ad te clamantem, dilate aures tuas et audi me ad te clamantem.¹²

Wortauswahl und sprachliche Ausdrücke wie zum Beispiel »Ah mi Jesu«, »purifica« oder »expande alas tuas et protege me« (was sich als eine Psalmaphrase erweist), zudem eine der am meisten verbreiteten rhetorischen Figuren, nämlich das Trikolon, ähneln einerseits den lateinischen Devotionstexten der zeitgenössischen italienischen Motette (wie etwa bei Bonifazio Graziani), andererseits der jesuitischen Gebetspraxis. Diese Indizien legen die Vermutung nahe, dass sich Pflieger bei der Komposition dieses Konzerts auf ein italienisches Modell stützte. Leider konnte weder die Textquelle, noch das mögliche italienische Vorbild identifiziert werden.

Unter den Zeitgenossen Augustin Pfligers haben etliche Komponisten nach italienischen Vorbildern komponiert. Nachgeahmt und übernommen wurden oft der Aufbau des Werkes, melodische Phrasen, Besetzung und Tonart. Lars Berglund konnte Prototypen zu zwei Kompositionen von Christian Geist (*Alleluia. De funere ad vitam* und *Surge dilecte mi*) identifizieren.¹³ Peter Wollny beschrieb mehrere Fälle der »imitatio auctorum« bei Komponisten wie Dietrich Buxtehude, Kaspar Förster und Johann Philipp Krieger:¹⁴ Ihre Kompositionen basieren auf Werken von Gasparo Casati und Bonifazio Graziani. Die Untersuchung der nicht identifizierten Devotionstexte in den geistlichen Vokalkompositionen Augustin Pfligers ergab fünf Fälle einer möglichen Nachahmung:

Titel	Textquelle / Vorbild
Psalmi, Dialogi et Motettae 2, 3, 4, et 5 vocum. Opus 1:	
<i>Jesu amor dulcissime</i>	Gasparo Casati, <i>Il primo libro de motetti concertati</i> , Venedig 1643, 1651
<i>Nulla scientia melior est</i>	Giovanni Rovetta, <i>Motetti Concertati a Due, Tre, Quattro, & Cinque Voci con le Litanie della Madonna, et Vna Messa Concertata... Opera Terza</i> , Venedig 1635
<i>O anima mea</i>	Orazio Tarditi, <i>Motetti a voce sola, il quarto libro</i> , Venedig 1648 Orazio Tarditi, <i>Concerto il decimo ottavo</i> , Venedig 1641 Maurizio Cazzati, <i>Motetti a due voci [...] opera decima</i> , Venedig 1648
<i>O pulcherrima mulier</i>	Nicola Gibellini, <i>Motetti a 2. 3. e 4 voci [...] libro primo</i> , Venedig 1655

Quelle aus der Dübensammlung:

Si quis est cupiens dapes mellifluas Gasparo Casati, *Scielta d'Ariosi Salmi*, Venedig, 1645

Tabelle 2: »imitatio auctorum« bei Augustin Pflieger

Bereits Annemarie Nausch hat auf die Übereinstimmung zwischen dem Dialog Pflegers *O pulcherrima mulier* und der Komposition von Nicola Gibellini hingewiesen, die in seiner 1655 in Venedig publizierten Motettensammlung erschienen ist.¹⁵ Aufgrund des seinerzeit unzugänglichen Druckes konnte sie lediglich die Ähnlichkeiten zwischen den letzten Tutti-Abschnitten im Dreiertakt feststellen. Einer der pseudo-augustinischen Texte – »Nulla scientia melior est« liegt der Motette von Giovanni Rovetta zu Grunde. Eine ähnliche, dennoch nicht die gleiche Textvorlage enthalten die Kompositionen mit dem Titel *O anima mea* von Augustin Pfleger, Maurizio Cazzati sowie Orazio Tarditi (2). In seinem *Concerto il decimo ottavo* (1641) verteilt Tarditi den Text zwischen Cantus und Altus, in seiner späteren Sammlung *Motetti a voce sola* von 1648 verwendete er eine verkürzte Textvorlage in der Motette für den Cantus allein. Der Name Gasparo Casatis taucht in Verbindung mit möglichen Modellen für Pflegersche Werke zweimal auf: Infrage kommen die Kompositionen *Si quis est cupiens dapes mellifluas* und *Jesu amor dulcissime*. Trotz der Ähnlichkeit zwischen der ersten Textzeile des Konzerts und dem Anfang einer Strophe aus dem damals sehr oft vertonten Hymnus *Jesu dulcis memoria* weisen die beiden Texte – *Jesu amor dulcissime* und der Hymnus – keine weiteren Berührungspunkte auf. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sämtliche italienischen Motetten, die als Vorbild für Pfleger in Betracht kommen, in Venedig gedruckt wurden. Darüber, wie Augustin Pfleger mit diesen Werken in Berührung gekommen ist, kann nur spekuliert werden. Die Frage, ob sie sich im Besitz Herzog Julius Heinrichs oder Johann Erasmus Kindermanns befanden, bei dem Pfleger zur Ausbildung weilte, muss bis auf weiteres noch ungeklärt bleiben. Die populären Anthologien des 17. Jahrhunderts – etwa die vier Teile der *Geistliche[n] Concerten und Harmonien* von Ambrosius Profe (1641, 1641, 1642 und 1646) oder die Sammlung *Erster Theil geistlicher Concerten* von Johann Havemann (Berlin / Jena 1659) –, aus denen Pfleger die Vorbilder für seine Werke hätte schöpfen können, enthalten die erwähnten Kompositionen von Rovetta, Tarditi, Cazzati oder Casati nicht. Die stilistische Orientierung Pflegers auf die in Venedig erschienen Motetten hängt offenbar damit zusammen, dass er einer älteren Komponistengeneration angehörte, anders etwa als Christian Geist oder Dietrich Buxtehude, die sich an den Solomotetten Bonifazio Grazianis – einem Vertreter explizit der Römischen Schule – orientierten. Es scheint, als werde hiermit ein stilistischer Paradigmenwechsel deutlich, der nicht nur am Beispiel einzelner Komponisten, sondern auch im Repertoire der Dübensammlung insgesamt sichtbar wird: Im Vergleich mit den Kompositionen Pflegers aus der Dübensammlung basieren mehrere Werke aus seinem Opus 1 auf italienischen Modellen. Einen regelrechten italienischen Prototyp hat indes nur das einzelne Konzert *Si quis est cupiens dapes mellifluas*. Eine weitere Eigenschaft, nämlich der beinahe komplette Verzicht auf obligate instrumentale Stimmen, charakterisiert überdies die kleinbesetzten Werke aus Opus 1. Lediglich drei Kompositionen werden durch zwei Violinen oder zwei Violen da braccio unterstützt, was ebenfalls auf einen starken Einfluss italienischer geistlicher Musik hinweist:

<i>Vanitas, vanitatum</i>	A, 2 Viol, bc
<i>Beati omnes qui timent Dominum</i>	A, T, 2 Viol, bc
<i>Missus est Angelus Gabriel</i>	C, A, B, 2 Bracc, bc

Der Grad der Ähnlichkeiten zwischen den Vorbildern und Pflegers Werken ist äußerst unterschiedlich:

Titel	Textquelle /Vorbild		Pfleger
<i>Jesu amor dulcissime</i>	Gasparo Casati	C, B, Bc d-Moll Dreiertakt – gerader Takt	C, B, Bc F-Dur Dreiertakt – gerader Takt
<i>Nulla scientia melior est</i>	Giovanni Rovetta	C, T, Bc e-Moll gerader Takt	2 T oder 2 C, Bc g-Moll gerader Takt
<i>O anima mea</i>	Orazio Tarditi (1641)	C, A, Bc a-Moll C – ½ – C – ½	2 C, B, Bc G-Dur gerader Takt
	Orazio Tarditi (1648)	S, Bc g-Moll C – ½ – C – ½	
	Maurizio Cazzati	C, A, Bc G-Dur abwechselndes Metrum	
<i>O pulcherrima mulier</i>	Nicola Gibellini	C, T, B, Bc »con il choro à 4« G-Dur abwechselndes Metrum (C, ½)	2 C, A, T, B, Bc (A and T in »choro infine«) B-Dur abwechselndes Metrum (C, ½)
<i>Si quis est cupiens dapes mellifluas</i>	Gasparo Casati	A, T, B, Bc c-Moll ½ – C – ½ – C – ½	S, 2 V-ni, 3 V-le da G, Bc F-Dur C – ½ – C – ½ [C]

Tabelle 3: Vergleich des Aufbaus in italienischen Motetten mit Pflegers Kompositionen

Zuerst seien die Werke über den pseudo-augustinischen Text »Nulla scientia melior est« von Rovetta und Pfleger untersucht: Es handelt sich um das Beispiel einer bemerkenswerten und auffälligen Ähnlichkeit. Pfleger benutzt den vollständigen Text ohne jegliche Änderungen, er übernahm zudem den Modus, die Anzahl der Stimmen und die dreiteilige Form aus der Komposition Rovettas. Allerdings dehnte er sein Konzert durch die beinahe wörtliche Wiederholung einzelner textlicher Phrasen in allen drei Abschnitten:

Rovetta

C, T, Bc; e-Moll

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Discutiamus ergo cogitationes locationes atque opera nostra praeterita et futura vitam nostram ad iudicium revocemus.

Pfleger

2 T oder 2 C, Bc; g-Moll

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla melior est, nulla melior est, nulla melior est, qua homo cognoscit semet ipsum. Qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla melior est, qua homo cognoscit semet ipsum.

Scito te ipsum unde venisti quo vadis quomodo vivis quantum prosicis quantum deficis quam prope quam longe sis à Deo.

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Discutiamus ergo cogitationes locationes atque opera nostra praeterita et futura vitam nostram ad iudicium revocemus.

Scito te ipsum unde venisti quo vadis quomodo vivis quantum prosicis quantum deficis quam prope quam longe sis à Deo.

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum.

Discutiamus ergo cogitationes locationes atque opera nostra praeterita et futura vitam nostram ad iudicium revocemus.

Scito te ipsum unde venisti quo vadis quomodo vivis quantum prosicis quantum deficis quam prope quam longe sis à Deo.

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum.

Scito te ipsum unde venisti quo vadis quomodo vivis quantum prosicis quantum deficis quam prope quam longe sis à Deo.

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla melior est, nulla melior est, nulla melior est, qua homo cognoscit semet ipsum. Qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla melior est, qua homo cognoscit semet ipsum.

Discutiamus ergo cogitationes locationes atque opera nostra praeterita et futura vitam nostram ad iudicium revocemus.

Tabelle 4: Vergleich zwischen Rovetta und Pflieger



Abb 1: Links: Rovetta (RISM A/I: R 2964, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna [I-Bc] BB.263); rechts: Pflieger (RISM A/I: P 1759; PP 1759, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique [F-Pn] VM1-992)

Hinsichtlich der melodischen Struktur und Kompositionsweise können eindeutige Übereinstimmungen beobachtet werden: Dies betrifft einzelne Motive – vor allem das Kopfmotiv – und die Imitationen. Das Intervall der Imitationen hat Pflieger gleichwohl verändert: Statt einer Quinte hat er eine Terz verwendet.

Interessanterweise hat sich in der Dübensammlung noch ein Werk mit demselben Titel von Georg Arnold (Vok. mus. i hs. 002:011 und 077:012) erhalten, das auf demselben Text basiert und dessen Incipit dem Kopfmotiv sowohl bei Rovetta als auch bei Pflieger gleicht (Abb. 2).

Unter Pfliegers Kompositionen aus Opus 1 ragt eine Werkgruppe heraus, die aus drei Dialogen besteht. Der erste Dialog *Jesu amor dulcissime* erweist sich als ein äußerst

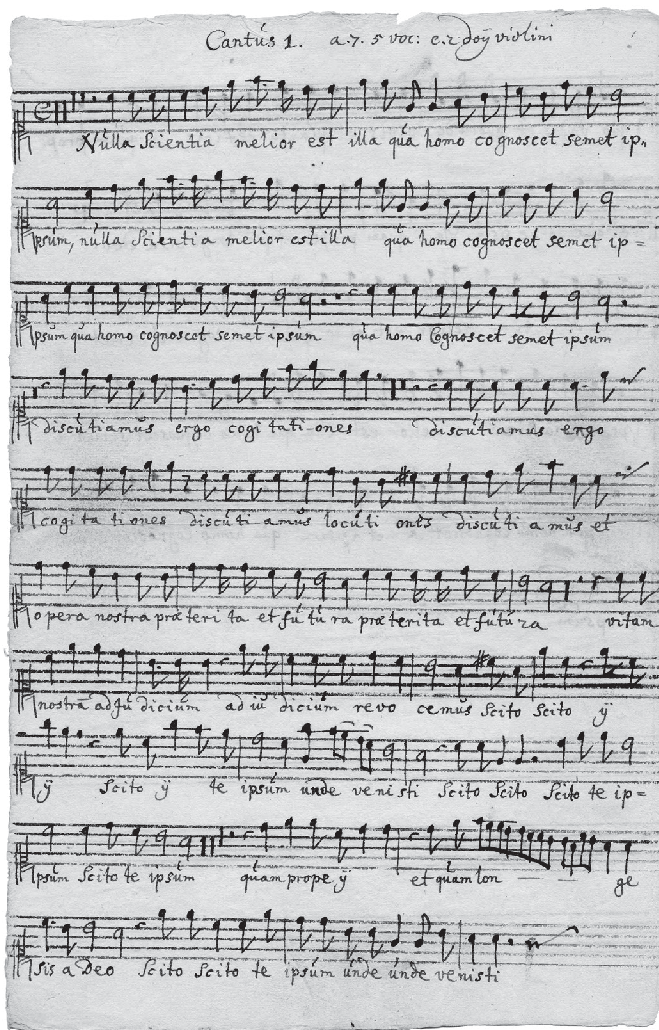


Abb. 2: Georg Arnold, *Nulla scientia*, Cantus I, Vok. mus. i hs. 002:011

emotionales Gespräch zwischen Christus und der Seele (Anima). Die anderen dialogischen Kompositionen beruhen auf Texten der Heiligen Schrift und betreffen die Verkündigung Mariä und den Sündenfall. Bei der Komposition des ersten Werkes orientierte sich Pflieger an der Motette Gasparo Casatis, deren Textvorlage er komplett übernahm. Die Verkündigungsthematik kommt in den gedruckten Sammlungen italienischer Musik aus dem mittleren 17. Jahrhundert häufig vor, Übereinstimmungen mit dem Dialog Pfliegers lassen sich nicht nachweisen. Die Geschichte des Sündenfalls wird hingegen mit Hilfe der gleichen Textvorlage in den Dialogen von Nicola Gibellini und Augustin Pflieger erzählt. Wie in den anderen Dialogen Pfliegers werden auch hier die handelnden Personen benannt: Serpens, Adam und Eva. Die Stimmenverteilung allerdings unterscheidet sich vom Vorbild: Die Stimme der Schlange (Serpens) ist im Dialog Pfliegers – genauso wie bei Gibellini – dem Bass zugewiesen, die Partie des Adam dagegen dem zweiten Cantus II.

Nicola Gibellini

½ Serpente: O pulcherrima mulier quid agies in deliciarum Paradiso
 Eva: Custodes nos Deus constituit et distruti prohibens ne de lingo vitae comedamus
 S: nolite credere iste Deus invidiae telo confixus ne dij appareatis hoc fecit hoc precepit extende manum vide pulchrum fructum
 ¾ comede o quam dulcis o quam suavis
 E: video
 S: comede festina comede
 E: comedo ecce comedo
 S: o quam hilaris felicitas, o quam felix iubilatio
 ½ E: Dilecte mi, quam suavis est fructus in medio Paradisi consistens.
 ¾ Comede festina comede
 ½ Adam: Quid dilecta mea ne contristeris cordis
 ¾ mei deliciae comedo
 E: Comede festina comede
 A: Comedo dilecta mea
 ½ S: Victoria o demones
 ¾ E, A: o nos miseros o nos infelices
 S: Gaudete demones
 ½ E, A: Serpens nos decepit
 ¾ S: laetamini exultate o demones
 ½ E, A: heu nos desolatos
 ¾ S: o nos felices
 ½ E, A: in miseriis persistimus
 ¾ S: in gaudio laetamur
 ½ E, A: o infelix perditio o dolor implacabilis
 ¾ S: Victoria
 ¾ Tutti: O pravum pomi gustum, o dulcedo nimis amara quae dirae mortis nuncia nobis est amarissima.

Augustin Pflieger

½ Bass: O pulcherrima mulier quid agies in deliciarum Paradiso
 Cantus I: Custodes nos Deus constituit et distruti prohibens ne de lingo vitae comedamus
 B: nolite credere iste Deus invidiae telo confixus ne dij appareatis hoc fecit hoc precepit extende manum vide pulchrum fructum:
 ¾ comede o quam dulcis o quam suavis est, comede
 C I: video
 B: comede festina comede
 C I: comedo, comedo
 B: o quam hilaris felicitas, o quam felix iubilatio
 ½ C I: Dilecte mi, quam suavis est fructus in medio Paradisi consistens.
 ¾ Comede festina comede
 ½ Cantus II: Quid dilecta mea quid contristeris cordis mei deliciae
 ¾ comedo dilecta mea
 ½ B: Victoria o demones
 C I, II: o nos miseros o nos infelices
 B: Gaudete demones
 C I, II: Serpens nos decepit,
 heu nos derelictos, nos desolatos,
 in miseriis persistimus
 B: in gaudiis laetamur
 C I, II: o infelix perditio o dolor implacabilis
 Bass: Victoria o demones
 C I, II, A, T, B: O pravum pomi gustum, o dulcedo nimis amara quae dirae mortis nuncia nobis est amarissima.

Tabelle 5: Vergleich zwischen den Dialogen von Gibellini und Pflieger

Aus diesem Vergleich wird anschaulich, dass Pflieger mit Ausnahme einiger kurzer Phrasen den Text komplett aus der Motette von Gibellini übernommen hat. Er folgt nicht nur der Textverteilung zwischen allen Stimmen, er behält auch das musikalische Metrum bei. Auf gleiche Weise wurden die abschließenden Tutti-Abschnitte bei Gibellini und Pflieger angelegt, in der Pfliegerschen Motette wurden dazu noch zwei zusätzliche Stimmen – Altus und Tenor – hinzugefügt. Im Gegensatz zu dem zuvor behandelten Beispiel der »imitatio auctorum« im Konzert *Nulla scientia*, in dem die motivische Affinität offensichtlich ist, entfernt sich Pflieger in diesem Dialog musikalisch verhältnismäßig weit vom Modell. Lediglich weist der Schlussabschnitt dieselben Kompositionsverfahren auf, nämlich homophone und homorhythmische Bewegung aller Stimmen im Dreiertakt. Obwohl solche Verfahren der Schlussbildung in den Vokalkompositionen jener Zeit häufiger zur Anwendung kommen, dürfte in diesem Werkpaar doch eine unmittelbare Abhängigkeit dank der Textvorlage und Stimmenverteilung vorliegen.

Anders sieht es in einem letzten aus Opus 1 zu untersuchenden Fall aus: Mit seiner Komposition *O anima mea* weicht er deutlich vom Original ab, wobei zunächst einmal die Frage aufzuwerfen ist, welche Komposition ihm als Vorlage diene. Wie bereits erwähnt, sind drei Werke in Betracht zu ziehen: zwei Kompositionen von Orazio Tarditi und eine Motette von Maurizio Cazzati, die in seinen *Motetti a due voci [...] opera decima* von 1648 erschienen ist.

Die Komposition Pfliegers weist mehr Ähnlichkeiten in Bezug auf musikalische Motive mit der Motette von Cazzati auf, als mit den beiden Werken von Tarditi, obwohl der Text Cazzatis mit demjenigen der zweistimmigen Motette Tarditis fast komplett übereinstimmt.

Trotz einiger textlicher Unterschiede entschieden sich die drei Komponisten sämtlich für eine Refrainstruktur. Diese wird von Tarditi und Cazzati mit dem Metrumwechsel vom geraden zum ungeraden Takt überdies akzentuiert, bei Pflieger zeichnet sie sich durch die textliche wie musikalische Wiederholung aus. Abweichungen von der Textvorlage, wie sie bei Pflieger zu beobachten sind, gibt es öfter. Ein ähnliches Verfahren kommt zum Beispiel auch im Konzert *Canite Jesu nostro* (BuxWV 11) von Dietrich Buxtehude vor, das auf Bonifazio Grazianis Motette *Canite filiae Sion* (Opus 10) rekurriert.¹⁶ Der Motette von Graziani hat Buxtehude lediglich einen kleinen Textabschnitt entnommen. Den zuvor behandelten Text *O anima mea* hat Graziani übrigens in derselben Sammlung *Il Quarto Libro de Motetti a Voce Sola [...] Opera Decima* (Rom, 1665) vertont. Diese erschien vier Jahre später als der Druck Pfliegers. Es ist unwahrscheinlich, dass Pflieger eine handschriftliche Kopie besaß, da alle bekannten Abschriften dieses Werkes von Graziani nach dem Erstdruck entstanden sind.¹⁷

Doch möglicherweise konnte sich Graziani selbst auf die Motetten von Cazzati und Tarditi (aus dem Jahr 1641) stützen, was der Textvergleich im Blick auf *O anima mea* von Pflieger, Tarditi, Cazzati und Graziani nahelegt (vgl. Tabelle 6 im Anhang).

Noch weiter vom Vorbild entfernt ist das Konzert *Si quis est cupiens dapes mellifluas* – das einzige auf einem italienischen Modell basierende Werk Pfliegers in der Dübensammlung. In dieser Komposition bezieht sich Pflieger auf das gleichnamige Stück von Gasparo

Casati aus seinen 1645 veröffentlichten *Scielta d'Ariosi Salmi*. Die Unterschiede zwischen den beiden Werken sind gravierend. Etwa änderte Pflieger den Modus: Statt c-Moll, wie bei Casati, wählte er F-Dur. In der Besetzung reduzierte er die Vokalstimmen von drei (Altus, Tenor, Bassus) auf einen Canto solo, stattdessen fügte er fünf obligate Instrumente hinzu – zwei Violinen und drei Gamben. Durch die Mitwirkung der Instrumente (besonders wirksam in der einleitenden Symphonia) sowie die Ausdehnung der Vokalpartien, die zahlreiche Wiederholungen aufweisen, hat das Konzert Pfligers fast den doppelten Umfang wie die Motette von Casati. Hinsichtlich der Textvorlage ließ Pflieger die Textphrase *O Jesu, tua charitas, tua bonitas, tua benignitas!*, die Casati durch den Metrumwechsel sogar eigens markiert hat, aus.

An ihrer Stelle vertonte Pflieger die nächste Phrase »Ah Jesu, tu nos reficis, ah Jesu, tu nos liberas, ah Jesu, tu nos recreas« in einem kontrastierenden geraden Takt und im deklamatorischen Stil. Dieser und der letzte Abschnitt haben die gleichen Merkmale wie die entsprechenden Sektionen bei Casati: ähnliche melodische Motive mit der Figur *Suspiratio* im Deklamationsabschnitt und abgerundete absteigende musikalische Phrasen im Dreiertakt des Schlussabschnitts.

Abb. 3: Augustin Pflieger, *Si quis est cupiens dapes mellifluas* (Vok. mus. i hs. 031:021)

Trotz einem sehr freien Umgang mit dem Vorbild kann auch in diesem Konzert Pfligers die Praxis der »imitatio auctorum« beobachtet werden. Dank dem offensichtlichen Einfluss italienischer Musik auf dieses Werk sowie auf zwei andere erwähnte Kompositionen über die Devotionstexte *Ad te clamat cor meum* und *O divini amor numinis patris* liegt die Vermutung nahe, dass diese drei Werke unmittelbar nach dem Opus 1 entstanden sind. Die Datierung der handschriftlichen Quellen in der Dübensammlung kann lei-

der kaum zur Bestimmung einer Chronologie von Pflegers Vokalœuvre beitragen. Laut den Studien von Bruno Grusnick und Jan Olof Rudén¹⁸ wurden die Manuskripte zwischen 1663 und 1684 mehrheitlich von Gustav Düben kopiert. Das Datum der frühesten Abschrift des Konzerts *Super flumina Babylonis* (Vok. mus. i hs. 046:004) wurde in der Handschrift angegeben, das Wasserzeichen der spätesten Abschrift des Konzerts *Confitebor tibi Domine* (Vok. mus. i hs. 031:003) war im Zeitraum von 1676/1681 bis 1684 verbreitet. Die stilistischen Unterschiede, die Textauswahl sowie das erweiterte Instrumentalensemble im Vergleich mit den früheren Werken verweisen auf Pflegers veränderte ästhetische Prämissen. Im Kontrast zu Opus 1 folgt Pflieger kaum mehr den italienischen Vorbildern; mehr als die Hälfte seiner Werke in der Dübensammlung basieren auf biblischen oder liturgischen Texten; lediglich vier Kompositionen sind für eine Solostimme (ausschließlich Cantus) bestimmt, und nur diese Werke enthalten Spuren italienischen Einflusses. Obwohl Pflieger bereits in seinem frühen Druck neben den durchkomponierten Formen mit sich abwechselnden Soggetti auch Refrainstrukturen verwendete, kristallisierte sich die einer Concerto-Aria-Kantate ähnliche Form erst in seinen späten lateinischen Werken heraus. Ein spektakuläres Beispiel dafür liefert das Konzert *Dominus virtutum nobiscum susceptor*. Die Tabulatur (Vok. mus. i hs. 085:023) wurde von Gustav Düben zwischen 1668 und 1672 niedergeschrieben; dem Konzert liegen sechs Verse aus dem Ps 45 zugrunde:

Besetzung Psalmvers

[Symphonia]

Tutti 8 Dominus virtutum nobiscum; susceptor noster Deus Jacob.

CI 9 Venite, et videte opera Domini, quæ posuit prodigia super terram,
10 auferens bella usque ad finem terræ.

Tutti Arcum conteret, et confringet arma, et scuta comburet igni.

B 11 Vacate, et videte quoniam ego sum Deus; exaltabor in gentibus, et exaltabor in terra.

TI, II 7b dedit vocem suam [Dominus et]

7a conturbatæ sunt gentes

7d mota est terra

7c et inclinata sunt regna

[Symphonia]

Tutti 12 Dominus virtutum nobiscum; susceptor noster Deus Jacob.

Die Psalmverse 8 und 12 sind identisch, was Pflieger dazu veranlasste, eine da-Capo-Form zu bilden. Im mittleren Abschnitt wechseln sich die Solostimmen mit einem Tenorduo ab. Die Textphrase »Vacate, et videte quoniam ego sum Deus; exaltabor in gentibus, et exaltabor in terra« wird vom Bass vorgetragen, der hier als Vox Dei auftritt, unterstützt von den Instrumentalstimmen. Dieser Abschnitt ist besonders aussagekräftig, nicht zuletzt dank des deklamatorischen Stils zu Beginn:

111 *graviter.*

Violino. 1mo:

V: 2.

Viol: 3.

Viol: gamb:

Basso

Va - ca - te et vi - de - te quo - ni - am e - go De - us sum,

Bassus Continuus

piano

Notenbeispiel 1: Augustin Pfleger, *Dominus virtutum nobiscum*, T. 111–115

Eine solche Art der deklamatorischen Einschübe wie die Form einer Concerto-Aria-Kantate überhaupt sind im Vokalschaffen Dietrich Buxtehudes der 1680er-Jahren öfter anzutreffen. Ähnliche Strukturen lassen sich auch in den lateinischen Kompositionen von Augustin Pfleger nachweisen: Sie dokumentieren die stilistische Entwicklung in seinen späteren Werken, insbesondere die Abkehr vom italienischen Stil, dessen Einfluss in seine m Opus 1, den *Psalmi, Dialogi et Motettae* am deutlichsten nachvollziehbar ist.

Pfleger	Tarditi (1641)	Tarditi (1648)	Cazzati	Graziani
O anima mea, suspire, arde, desiderata, arde ardentem, suspire suspirantem, desiderantem desiderata. Ecce apperta amantis vulnera & crucifixa desiderantis brachia. Te ardent, te quaerunt, te suspirant, te desiderant. Ah cor meum faxeum, ah cor meum durum, non ardes, non amas, non suspiras, non desideras. Ecce brachia Salvatoris, ecce vulnera Redemptoris. Ah cor meum faxeum, ah cor meum durum.	O anima mea, suspire, arde, desiderata, arde ardentem, suspire suspirantem, desiderantem desiderata. Ecce apperta amantis vulnera, crucifixa desiderantis brachia. Te ardent, te quaerunt, te suspirant, te desiderant. Ah cor meum durum, cor meum faxeum, non ardes, non amas, non suspiras, non non desideras. Ecce brachia Salvatoris, ecce vulnera Redemptoris, ah cor meum faxeum.	O anima mea, suspire, arde, desiderata, arde ardentem, suspire suspirantem, desiderantem desiderata. Ecce apperta amantis vulnera, crucifixa desiderantis brachia. Te ardent, te quaerunt, te suspirant, te desiderant. Ah cor meum cor, cor durum, cor faxeum, non ardes, non amas, non suspiras, non non desideras. Ecce brachia Salvatoris, ecce vulnera Redemptoris, ah cor meum durum, ah cor meum faxeum.	O anima mea, suspire, arde, desiderata, arde ardentem, suspire suspirantem, desiderantem desiderata. Ecce apperta amantis vulnera, saucia suspirantis viscera, crucifixa desiderantis brachia, te ardent, te quaerunt, te suspirant, te desiderant. Ah meum cor, cor durum, cor faxeum, non ardes, non amas, non suspiras, non non desideras. Ecce brachia Salvatoris, ecce vulnera Redemptoris, ah cor meum durum, ah cor meum faxeum.	O anima mea, suspire, arde, desiderata, arde ardentem, suspire suspirantem, desiderantem desiderata. Ecce apperta amantis vulnera, saucia suspirantis viscera, crucifixa desiderantis brachia, te ardent, te quaerunt, te suspirant, te desiderant. Ah meum cor, cor durum, cor faxeum, non ardes, non amas, non suspiras, non non desideras. Ecce brachia Salvatoris, ecce vulnera Redemptoris, ah cor meum durum, ah cor meum faxeum.
Prende manus salvatoris, vulneratum in patibulo, stringe latus redemptoris, prende manus salvatoris, vulneratum in patibulo. Ah cor meum faxeum, ah cor meum durum, prende manus salvatoris, vulneratum in patibulo.	Surge, surge anima mea, surge, curre festina, festina ad vulnera, apprehende viscera, constringe brachia beata vulnera te. Stringe latus redemptoris, prende manus salvatoris, gusta gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.	Surge, surge anima mea, surge, curre festina, festina ad vulnera, apprehende viscera, constringe brachia beata vulnera te. Stringe latus redemptoris, prende manus salvatoris, gusta gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.	Eia propera, curre festina, festina ad vulnera. Apprehende viscera, constringe brachia, beata viscera, beata brachia, beata vulnera beabunt te. Stringe latus redemptoris, vide manus salvatoris, gusta gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.	Eia propera, curre festina, festina ad vulnera. Apprehende viscera, constringe brachia, beata viscera, beata brachia, beata vulnera beabunt te. Stringe latus redemptoris, vide manus salvatoris, gusta gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.
Eia propera, eia curre, festina ad vulnera, apprehende viscera, constringe brachia beata vulnera te. Prende manus salvatoris, vulneratum in patibulo, stringe latus redemptoris, prende manus salvatoris, vulneratum in patibulo. Ah cor meum faxeum, ah cor meum durum, prende manus salvatoris, vulneratum in patibulo.	Eia eia propera, eia eia surge, eia eia propera, eia anima festina, eia surge, eia anima festina. Stringe Crucem, stringe arborem, stringe Iesum in patibulo.	Eia eia propera, eia eia surge, eia eia propera, eia anima festina, eia surge, eia anima festina. Stringe Crucem, stringe arborem, stringe Iesum in patibulo.	Eia surge, eia propera, eia anima festina. Stringe Crucem, stringe arborem, stringe Iesum in patibulo.	Eia curre, eia propera, eia anima festina, festina. Stringe latus redemptoris, vide manus salvatoris, gusta gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.
Dic amanti, suspiranti, te amabo suspirabo amor meus & Iesus meus.	Dic amanti, suspiranti, te amabo, suspirabo, amor meus, amor meus & Iesus meus.	Dic amanti, suspiranti, te amabo suspirabo, amor meus & Iesus meus.	Dic amanti, suspiranti, te amabo meus, suspirabo Deus meus. Inter brachia Salvatoris, inter vulnera Redemptoris volo vivere, volo amore mori. Inter brachia Salvatoris, inter vulnera Redemptoris volo vivere, volo amore mori.	Dic amanti, suspiranti, te amabo meus, suspirabo Deus meus. Inter brachia Salvatoris, inter vulnera Redemptoris volo vivere, volo amore mori. Inter brachia Salvatoris, inter vulnera Redemptoris volo vivere, volo amore mori.

Tabelle 6: Textvergleich *O anima mea* in den Vertonungen Pflegers, Tarditis, Cazzatis und Grazianis