

Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte

– *Wissenschaft und Praxis* –
Im Dienste des
Vereins der Freunde und Förderer
des Instituts für Geschichtliche Landeskunde
und Historische Hilfswissenschaften
an der Universität Tübingen e. V.

Herausgegeben von
Sigrid Hirbodian, Volker Schäfer und Wilfried Setzler

27

Joachim Kremer (Hg.)

Magdalena Sibylla von Württemberg

Politisches und kulturelles Handeln einer Herzogswitwe
im Zeichen des frühen Pietismus

Redaktion: Lea Beck

Magdalena Sibylla von Württemberg als Politikerin und Herausgeberin
Kohlenfests, 1710. Eine Biographie und kritische Ausgabe der Briefe an den
Fürstbischof Philipp Heinrich von Württemberg



Das 1710 entstandene und dem Fürstbischof von Württemberg als Geschenk überreichte Schriftstück ist eine der ersten Erwähnungen einer adeligen Frau in der Geschichtsschreibung. Es ist eine handschriftliche Korrespondenz zwischen der Herzogswitwe Magdalena Sibylla von Württemberg und dem Fürstbischof Philipp Heinrich von Württemberg. Die Briefe sind eine wichtige Quelle für die Geschichte des Pietismus in Württemberg.

Philip Heinrich von Württemberg war ein wichtiger Vertreter des Pietismus in Württemberg. Er förderte die Entwicklung der Pietistischen Bewegung und war ein wichtiger Förderer der Kirche in Württemberg.

Jan Thorbecke Verlag

2017

Die Drucklegung erfolgte mit freundlicher Unterstützung von:
S. K. H. Carl Herzog zu Württemberg
Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein e. V.
Vereinigung der Freunde der Universität Tübingen (Universitätsbund) e. V.
Freunde und Förderer des Instituts für Geschichtliche Landeskunde und Historische Hilfswissenschaften der Universität Tübingen e. V.
Oberkirchenrat der Evangelischen Landeskirche in Württemberg



Universitätsbund
Tübingen e. V.



WÜRTTEMBERGISCHER
GESCHICHTS- UND ALTERTUMSVEREIN



Für die Verlagsgruppe Patmos ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten

© 2017 Jan Thorbecke Verlag,

ein Unternehmen der Verlagsgruppe Patmos

in der Schwabenverlag AG, Ostfildern

www.thorbecke.de

Umschlaggestaltung: Cornelia Fritsch, Gerlingen

Umschlagabbildung: Johann Ulrich KRAUS: Magdalena Sibylla von Württemberg, Porträt, aus: Anonym: Christ-Fürstliches Ehren-Gedächtniß/ Der Weiland Durchlächtigsten Fürstin und Frauen/ Frauen Magdalena Sibylla Herzogin zu Württemberg und Teck [...], Stuttgart [1712], ohne Fol.-Nr. Satz und Repro: Schwabenverlag AG, Ostfildern

Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Hergestellt in Deutschland

ISBN 978-3-7995-5526-5

Inhalt

Vorwort	7
Zum allgemeinen Heyl des Landes [...] preißwürdigst und kluglich geführet. Die politischen Handlungsoptionen der Herzogin Magdalena Sibylla von Württemberg (1652–1712) als »Mit-Obervormünderin«	9
Sabine Holtz	
Zwischen Hofleben und pietistischer Erbauung – Magdalena Sibylla von Württemberg und die Musik	29
Joachim Kremer	
»Hier liegt mein Heiland in dem Garten«. Herzogin Magdalena Sibylla und der Pietismus in Württemberg	51
Eberhard Fritz	
Magdalena Sibylla von Württemberg als Dichterin und Herausgeberin geist- licher Lieder	71
Judith P. Aikin	
Schreiben und Sammeln in dynastischen Bezügen – Magdalena Sibylla von Württemberg	93
Jill Bepler	
Das Bildprogramm der Stettener Schlosskapelle. Ein Spiegel der Frömmigkeit von Herzogin Magdalena Sibylla	117
Reinhard Lieske	
Philipp Heinrich Erlebachs <i>Harmonische Freude musicalischer Freunde</i> in der Bibliothek der Magdalena Sibylla von Württemberg: Ansätze zu einer Standortbestimmung	147
Andreas Münzmay	
Johann Rists Liedsammlungen in der Bibliothek der Herzogswitwe Magdalena Sibylla von Württemberg. Zum Verhältnis von geistlicher Lebensführung und höfischer Galanterie	167
Martin Loeser	
Abbildungsnachweise	181

Philipp Heinrich Erlebachs *Harmonische Freude musicalischer Freunde* in der Bibliothek der Magdalena Sibylla von Württemberg: Ansätze zu einer Standortbestimmung

Andreas Münzmay

1. Musikalien als Bücher

Die umfangreiche Bibliothek der Herzoginwitwe Magdalena Sibylla von Württemberg umfasste ausweislich des Verzeichnis[ses] der [...] Bücher [...] in der Bibliothec der Durchleuchtigsten Verwittbten Fraw Hertzogin¹ auch einen kleinen, vierzehn Objekte umfassenden Bestand von Musikalien.² Zweifellos bildet dieser Teilbestand eine Art Sonderbestand innerhalb dieser Bibliothek. Andererseits scheinen solche medialen Trennlinien, die Musikalien und ›richtige‹ Bücher voneinander separieren, vornehmlich heutigen Vorstellungen von Kunstgattungen und wissenschaftlichen Zuständigkeitsbereichen geschuldet. Im eigenhändig geführten Verzeichnis, welches die Herzoginwitwe am 30. Juni 1698 anlegte und am 1. März 1702 vervollständigte, haben die Musikalien jedenfalls keinerlei Sonderstellung, sondern stehen ohne Unterschied zwischen den anderen Einträgen: Auch die Musikalien sind hier zunächst einmal einfach »Bücher«. Wollte man Einträge wie Callenbachs Hübsche Lieder³, die Lehr-Klage und Trost-Reimen und Lieder⁴ und vor allem die unter der Kategorie »in octav.« vermerkten Opernbücher. Von allerhand Materie⁵ ebenfalls mitrechnen, erweiterte sich der musikbezogene Bestand noch um einige Objekte. Der Gesamteindruck freilich, dass Musik und Musikbezogenes in der Bibliothek im Grunde geringes Gewicht hat, bliebe unverändert.

-
- 1 Verzeichnis der Jenigen Bücher, so Sich in der Bibliothec der Durchleuchtigsten Verwittbten Fraw Hertzogin befinden [...] angefangen den 30.ten Junii ao. 1698. und wiederum erneüert den 1ten Martii ao. 1702, Autograph; WLB Stuttgart, Cod. hist. 8° 305.
 - 2 Siehe Joachim KREMER: Pietistisches Bekenntnis und öffentliche Repräsentation: Musik zum Begegnungs- und Herzogswitwe Magdalena Sibylla von Württemberg (1712), in: Katharina HOTTMANN / Christine SIEGERT (Hgg.): Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation (Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 1), Hildesheim 2008, S. 45–59, insbes. S. 58f. die »Übersicht über die Musikalien«.
 - 3 Verzeichnis der Jenigen Bücher (wie Anm. 1), S. 48. Ein passender Musik- oder Gedichtetedruck konnte bibliographisch nicht ausfindig gemacht werden. Mit Callenbach könnte der später als Gesangbuchverleger in Leipzig nachweisbare Johann Erasmus Kallenbach gemeint sein, er verlegte beispielsweise Gottlieb COBER: Der Braut Jesu Liebliche Stimme, oder Neu-verfertigtes Gesangg-Buch, Leipzig 1713; DERS.: Hertz-erqvickende Blumen und Gemüths-labende Aepffel: Aus dem Anmuthigen Lust-Garten der Heil. Schrifft frisch abgebrochen, Leipzig 1719–1720.
 - 4 Verzeichnis der Jenigen Bücher (wie Anm. 1), S. 80. Wohl Sophia Eleonore von LIMPURG: Etliche Lehr- Klag und Trost-Reimen und Lieder, Rotenburg/Millenau, 1692.
 - 5 Verzeichnis der Jenigen Bücher (wie Anm. 1), S. 62.

Bei den Opernbüchern handelt es sich, so ist sehr stark zu vermuten, um Libretti; der im 18. Jahrhundert und weit darüber hinaus etablierte Begriff Opernbücher zeigt dies ebenso an wie das Oktavformat, das für Librettodrucke gängig war. Auch die Art des Verzeichnis-Eintrags in Form eines pauschalen Sammeleintrags einer unbestimmten (und jederzeit erweiterbaren) Anzahl von Opernbüchern, also unter Verzicht auf Einzeltitel und die sonst akribisch für jedes Einzelobjekt vergebene laufende Nummer (»Nro.«), deutet auf Libretti hin. Offensichtlich entzogen sich also für Magdalena Sibylla die gesammelten Opernlibretti einer Katalogisierung nach den von ihr angewandten Kriterien. Dafür kommt eine Reihe von ineinander verschränkten Gründen in Frage. Vielleicht lehnte sie die Oper ab und behandelte die Libretti daher stiefmütterlich, vielleicht waren sie für eine Einzelverzeichnung und -aufstellung schlicht zu klein und zu dünn (bis heute sind Libretti in Bibliotheken vielfach als Kapselschriften aufbewahrt und bisweilen schlecht katalogisiert), vielleicht ließen sie sich wegen anonymer und mehrfacher Autorschaften nicht recht ins Autorenalphabet des Verzeichnisses einfügen (nach dem Format der Bücher, von welchem wiederum der Regalplatz abhängt,⁶ dient im Verzeichnis das Autorenalphabet als zweitoberste Ordnungsinstanz). Wie dem auch sei – all diesen Faktoren zum Trotz betrachtete Magdalena Sibylla das Bündel der »Opernbücher« doch zumindest in der Summe als ein ›bibliothekswürdiges‹ Objekt, das der Aufbewahrung und Verzeichnung wert war.

Gerade in der Gegenüberstellung mit den Opernbüchern wird aber deutlich, dass, gewissermaßen am anderen Ende der Skala, innerhalb des musikbezogenen Teilbestandes der Magdalenschen Bibliothek zwei Titel herausragen und ihrerseits einen eigenen, besonderen Bereich der Sammlung bilden: Erlebachs *Hochgräfl. Schwarzburg. CappelMeisters zu Ruedelstadt Harmonische Freude* und *Coussers Heliconische Musenlust*⁷ rangieren als Bücher im Folio-Format weit vorn im Verzeichnis und hatten als wertvolle und repräsentative Objekte möglicherweise in der Bibliothek sogar tatsächlich einen ›schönen‹ Platz. Magdalena Sibylla scheint diese beiden Publikationen – Philipp Heinrich Erlebachs *Harmonische Freude musicalischer Freunde, Erster Theil, Bestehend In Funffzig Moralisch- und Politischen Arien, nebst zugehörigen Rittornellen*⁸ und Johann Sigismund Kussers *Heliconische Musen-Lust, Bestehend In einigen Arien Aus der Opera Ariadne*⁹ – gemeinsam in einem Zuge katalogisiert zu haben. Tinte, Feder, Schrift und Platzierung der Einträge im Verzeichnis lassen erkennen, dass es sich um nachträgliche Ergänzungen handelt, also wohl um die im Titel des Verzeichnisses erwähnten Nachträge vom 1. März 1702.¹⁰ Die beiden Werke erhielten dabei direkt aufeinanderfol-

6 Die Folianten beispielsweise standen lt. Verzeichnis auf den Regalen (»TAB.«) 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, z., die Bücher im Quartformat auf den Regalen 6, 14, 19, usw.

7 Verzeichnis der Jenigen Bücher (wie Anm. 1), S. 4 bzw. S. 6.

8 Philip Heinrich ERLEBACH: *Harmonische Freude Musicalischer Freunde, Erster Theil, Bestehend In Funffzig Moralisch- und Politischen Arien, nebst zugehörigen Rittornellen à II Violini & Basso-continuo*, Nürnberg, 1697. Der zweite, 1710 erschienene Teil ist für die vorliegende Untersuchung nicht relevant.

9 J.[ohann] S.[igismund] COUSSER: *Heliconische Musen-Lust, Bestehend In einigen Arien Aus der Opera Ariadne. Mit Einer und zweyen Stimmen, samt unterschiedlichen Instrumenten*, Stuttgart 1700.

10 Siehe Verzeichnis der Jenigen Bücher (wie Anm. 1).

gende Nummerierungen – Erlebach die »Nro. 89«, Kusser die »Nro. 90« – und waren beide auf dem Regal »TAB: 7.« aufgestellt.¹¹ Die Vergabe der Nummern 89 und 90, d. h. der nahezu höchsten Nummern in der Formatrubrik der Folianten,¹² lässt darauf schließen, dass es sich mit um die spätesten Zugänge im Bereich der Folianten handelt, zumal eine Datierung auf 1702 ohnehin naheliegt, weil Kussers im Jahr 1700 erschienene *Heliconische Musen-Lust* ja nicht bereits 1698 zum Zeitpunkt der Anlage des Verzeichnisses zur Bibliothek gehört haben konnte. Erlebachs *Harmonische Freude*, obwohl bereits 1697 erschienen, kam also höchstwahrscheinlich erst ca. 1702 in einem Zuge mit Kussers Werk in die Bibliothek. Unter den musikbezogenen Publikationen der Sammlung sind somit Kusser und Erlebach die zuletzt hinzugekommenen (alle anderen musikbezogenen Einträge sehen im Verzeichnis nicht nachgetragen aus und stehen nicht am Ende der Rubriken) und mit Abstand jüngsten Titel, gefolgt von Amalia Catharina zu Erbachs *Andächtiger Singelust* von 1692, dann den Stierlin-Drucken von 1688 bzw. 1687 und schließlich den nochmals deutlich älteren Rist-Drucken mit Erscheinungsjahren zwischen 1649 und 1665.

Kusser war im Jahre 1700 durch eine regelrechte Veröffentlichungsserie aufgefallen; Magdalena Sibylla besaß allerdings nicht etwa alle fünf Stuttgarter Kusser-Drucke, sondern mit der *Heliconischen Musen-Lust* genau dasjenige Werk, das textbezogen ist. Die vier Orchestersuitensammlungen *Composition de Musique* (1682), *Apollon enjoué* (1700), *Festin des Muses* (1700) und *La cicala della ceta d'Eunomio* (1700) hingegen blieben außen vor. Selbstverständlich kann dieser Befund allen möglichen Zufällen geschuldet sein, aber es ist andererseits doch auffällig, dass nicht nur mit Bezug auf Kusser, sondern insgesamt kein einziges der in der Bibliothek vorhandenen musikalischen »Bücher« rein instrumentalmusikalischer Natur ist. Die Möglichkeit einer textlichen Lektüre als Literatur mag demnach so etwas wie eine Bedingung der Einreihung von Musikalien unter die »Bücher« gewesen sein.

2. Repräsentative Bücher höfischer Funktionsträger

Ein weiteres Merkmal verbindet diese beiden Titel und unterscheidet sie gleichzeitig von den anderen Musikalien der Bibliothek. In beiden Fällen handelt es sich um Publikationen höfischer Funktionsträger, einerseits des württembergischen Oberkapellmeisters Johann Sigismund Kusser,¹³ andererseits des Rudolstädter Hofkapellmeisters Philipp Heinrich Erlebach.¹⁴ Es scheint womöglich eine kleine Anschaffungsserie vorzuliegen, die gezielt hö-

11 Verzeichnis der Jenigen Bücher (wie Anm. 1), S. 4 und 6.

12 Es folgt lediglich noch mit »Nro. 91«, *Kraffen Historische Bilderbibel im klein Folio; Verzeichnis der Jenigen Bücher* (wie Anm. 1), S. 11.

13 Kusser war 1699 von Herzog Eberhard Ludwig gegen den Widerstand des amtierenden Kapellmeisters Schwartzkopff als Oberkapellmeister verpflichtet worden; vgl. Samantha OWENS: Johann Sigismund Kusser: *Adonis, critical edition*, Middleton/WI 2009, S. xiv.

14 Bernd BASELT: *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714): Beiträge zur mitteldeutschen Musikgeschichte des ausgehenden 17. Jahrhunderts*, 2 Bde., Univ. Diss. Halle 1963; DERS: *Die Musikaliensammlung der Schwarzbürg-Rudolstädter Hofkapelle unter P. H.*



Abb. 1: Philipp Heinrich ERLEBACH: Harmonische Freude Musicalischer Freunde, 1. Theil, Nürnberg 1697, Titelseite.

fisch-repräsentativen Objekten galt, denn auch der Eintrag Nro. 88. Hertzog Heinrichs zu Sachsen fürstl. Baulust¹⁵ – ebenfalls ein 1702er-Nachtrag – bezeichnet eine entsprechend hofnahe Publikation, die 1698 oder 1700 erschienene Dokumentation der Römhilder Festarchitekturen und Dekorationen durch Herzog Heinrich zu Sachsen-Römhild.¹⁶ Geht man insgesamt von dem von Joachim Kremer ausführlich beschriebenen und belegten Sammelinteresse der Magdalena Sibylla aus, in dem ihre »frömmigkeitsgeschichtliche Selbstverortung erkennbar« wird,¹⁷ bleibt mithin die Frage offen, inwiefern die 1702 dokumentierte Sammlungserweiterung noch denselben Interessen unterlag, oder ob vielmehr ein gewisser Wandel der Zielrichtung zu beobachten ist.

Erlebach, in: Walther SIEGMUND-SCHULTZE (Hg.): Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft, Halle 1963, S. 105–134; DERS.: Die frühdeutsche Oper am Schwarzburg-Rudolstädtschen Hofe unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714), in: Friedhelm BRUSNIAK (Hg.): Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen, Köln 1993, S. 32–54.

¹⁵ Verzeichnis der Jenigen Bücher (wie Anm. 1), S. 9.

¹⁶ Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn Heinrichens, Hertzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg [...] Fürstliche Bau-Lust. Nach Dero selbsteigenen hohen Disposition, [Römhild] 1698. Vgl. Heiko LASS: Die Fürstliche Bau-Lust des Herzogs Heinrich von Sachsen-Römhild, in: archimaera 3 (2010): Ephemere Architektur, S. 55–71, welcher aufgrund der Datierung einiger in dem Band enthaltener Stiche auf 1700 darauf hinweist, dass auch dieser Band wohl eher erst 1700 als bereits 1698 erschienen ist (S. 69, dort Anm. 1).

¹⁷ KREMER: Pietistisches Bekenntnis (wie Anm. 2), S. 47.

Erlebachs Werk erschien in Nürnberg im Verlag Christian Sigmund Frobergs, in dessen Programm, wie es sich über den Karlsruher Virtuellen Katalog zumindest ansatzweise eruieren lässt, sonst vor allem Architektur, Kunsthantwerk oder Geographie zu finden waren, aber auch das KirchGesang-Buch 1681 und im frühen 18. Jahrhundert weitere Gesangbücher. Titelblatt (siehe Abb. 1) und Vorspann der Publikation stellen die höfische Bindung Erlebachs sehr stark heraus; zwei ganze Seiten sind der Nennung der nicht weniger als vier Widmungsträger (Graf Albert Anton und Gräfin Emilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt, beider Sohn Graf Ludwig Friedrich und dessen Frau Anna Sophia, geb. Herzogin von Sachsen) in aller Form vorbehalten, gefolgt von einer zweiseitigen Widmungsadresse. Erst danach folgt schließlich eine wesentlich kürzere, gewissermaßen an die Allgemeinheit gerichtete Vorrede »An den Hochgeneigten Leser«.

Bei Kussers Heliconischer Musen-Lust hingegen gibt es keine Widmungen, das Titelblatt (siehe Abb. 2) ist etwas schlichter gehalten, und die Adressierung der Vorrede ist bemerkenswert nüchtern und allgemein gefasst: »Günstiger und Stands-gemäß geehrter Leser«. Bei näherer Betrachtung zeigt allerdings auch die Heliconische Musen-Lust deutlich ihre Hofnähe. Das sorgfältig gestochene Werk erschien beim Stuttgarter Hofdrucker (und Kussers Schwiegervater) Paul Treu,¹⁸ welcher Papiere mit überaus prachtvollen, unmittelbar auf die höfische Legitimation verweisenden Hirsch-Wasserzeichen und Gegenmarken verwendete: Das heute in der Stuttgarter Württembergischen Landesbibliothek befindliche Exemplar¹⁹ zeigt im Vorsatzblatt einen kapitalen Hirsch, einen springenden und die Geweihstange nach vorn reckenden Zehnender.²⁰ Weitere Zeichen im Druckpapier der Heliconischen Musen-Lust sind die Buchstaben »W B« (für Württemberg?), ferner – sehr aufwändig – das komplette herzoglich württembergische Wappen (in der bis 1705 gültigen vierteiligen Form ohne Herzschilde²¹) und z. B. in der letzten Notenseite des Violoncello-Stimmdrucks ein »W«

¹⁸ Hatte Treu 1682 noch schlicht als »Imprimeur« firmiert (Composition de Musique), nannte er sich 1699/1700 »Hoff- und Cantzley-Buchdruckern« (Libretto Der In seiner Freyheit vergnügte Alcibiades; Heliconische Musen-Lust), bzw. »Imprimeur de la Cour & de la Chancellerie« (Apollon Enjoué).

¹⁹ WLB Stuttgart, Sch. K. Musik Kus 80/150, einzusehen unter <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz368223760>. Die Heliconische Musen-Lust scheint heute außerordentlich selten: Gemäß Karlsruher Virtuellen Katalog hält weltweit einzig die WLB Stuttgart den Druck. Für den ersten Band von Erlebachs Harmonischer Freude konnten immerhin vier Exemplare ermittelt werden (Staatsbibliothek Berlin, British Library, Bibliothèque nationale de France, WLB Stuttgart); der 1710 erschienene zweite Band ist häufiger überliefert. – Die Originalexemplare aus der Bibliothek der Magdalena Sibylla sind – im Gegensatz zu anderen Drucken aus ihrer Bibliothek – heute nicht mehr nachzuweisen; das WLB-Exemplar des Erlebach-Drucks trägt weder eine Nr. »89« noch einen Besitzvermerk, und beim Kusser-Druck handelt es sich um einen Zugang im Jahr 1922, ebenfalls ohne Nummerierung und Besitzvermerk, aber gemäß dem im Buchdeckel eingeklebten Wappenstück »Kgl. Bibliothek« immerhin aus württembergischem Bestand des 19. Jahrhunderts stammend.

²⁰ Das Wasserzeichen ist bei Piccard (Online) nicht verzeichnet. Derselbe Hirsch (allerdings im Kopf- und Geweihbereich stark korrumptiert) zierte auch die Papiere der Stuttgarter Handschrift zur Oper Adonis (ca. 1699, möglicherweise autograph von Kusser), WLB Stuttgart, Cod. mus. II fol. 1.

²¹ Otto von ALBERTI/Friedrich Freiherr von GAISBERG-SCHÖCKING/Theodor SCHÖN u.a.: Württembergisches Adels- und Wappenbuch (Johann Siebmacher's großes Wappenbuch, Bd. E), Neustadt an der Aisch 1975, S. XI.



Abb. 2: J. [ean/ohann] S. [igismond/igismund] COUSSER: *Heliconische Musen-Lust*, Stuttgart 1700, Titelseite.

mit einem signalhornförmigen Zieransatz.²² Den Beginn jedes Stückes schmückt, auch in den Instrumentalstimmen, eine Ziermajuskel.

3. Musik »zu aller selbst ersinnlichen Vergnügen«

Ein wichtiger Aspekt des Versuchs einer Ortsbestimmung der Harmonischen Freude im Rahmen der Sammlung der Magdalena Sibylla ist die Frage nach dem praktischen Verwendungszweck der enthaltenen Musik. Die Publikation selbst bietet eine solche Zweckbestimmung allerdings lediglich indirekt an, wenn Erlebach in der höfischen Widmungsadresse hinweist auf Dero Hochachtung der Music so wol, als das Gnädige Gefallen, darmit Sie jederzeit dasjene beglücket, so auf hohen Befehl von meiner Wenigkeit darinnen aufgeführt worden.²³ Demnach hatte Erlebach (nicht näher bestimmte) Gelegenheiten, bei Hofe Stücke daraus aufzuführen. Auch in Zukunft würden, wie es in der Widmung weiter heißt, die hohe[n] Personen be treffend unter denen funffzig Arien vielleicht einige seyn, die zu Dero hohen Gemüths-Vergnugung wenigstens etwas beytragen können. In ähnlicher Weise bringt Erlebach auch in der zweiten,

²² Dieses Zeichen ist ebenfalls in der Adonis-Handschrift (wie Anm. 20) zu finden.

²³ ERLEBACH: *Harmonische Freude* (wie Anm. 8), Widmungsadresse, n.p.

›bürgerlichen‹ Vorrede An den Hochgeigneten Leser das Argument der »Vergnugung« in An schlag: Man könne zwar nicht von jederman ein gleichermaßen gütiges Urtheil erwarten, aber es hätten sich doch schon oft

aufrichtige Freunde gefunden, welche die Music als etwas Fürtreffliches, nicht alleine hoch gerüh met, sondern auch solche wider das unzeitig-vorwitzige Ansinnen derer Tadelsüchtigen rühmlichst geschützet [...]. Und eben solchen Musicalischen Freunden überlasse ich nun gegenwärtiges Werck, unter dem beständigen Wunsche, daß es in dero Hertzzen jedesmal eine vollkömmlich-erfreuende Harmonie erwecken, und Ihnen zu aller selbst ersinnlichen Vergnugung Anlaß geben möge.²⁴

Die konkreten Gebrauchsmöglichkeiten bzw. Musizieranlässe, hat also der »Leser« selbst zu finden; Erlebach gibt weder Empfehlungen noch lässt der Text seiner Vorrede erkennen, dass mit ganz bestimmten Gepflogenheiten gerechnet wird. Leitende Kriterien sind vielmehr der ästhetische Genuss der Ausübenden, sowie gleichzeitig eine Art »Dienst an der Musik«, der hilft, die Musik (im allgemeinen Sinne die Musik als solche, als Kunstgattung) zu beschützen und zu verteidigen. Keine Rolle spielt in Erlebachs Argumentation hingegen die textliche Komponente, anders gesagt: die literarische Seite des Werkes.

Auch an dieser Stelle ist der direkte Vergleich mit Kusser interessant: Jener wird ebenfalls die Ziele seiner Arien-Sammelpublikation vor allem dahingehend bestimmen, sothane zierliche und anmuthige Arbeit durch öffentlichen Druck der Kunst-liebenden Welt noch besser bekannt zu machen und dadurch dem Ansuchen so vieler guten Freunde zu entsprechen. Und wie Erlebach wird sich auch Kusser an »Leser« wenden, das Interesse aber vornehmlich auf die Musik und das Musizieren lenken und den textlichen Aspekt nur in dem Hinweis streifen, die Arien seien bissher in der Ariadnen in Diensten gewesen²⁵ – also in Kussers Wolfenbütteler Oper Ariadne (1692) auf das Libretto von Friedrich Christian Bressand.²⁶

Beide Werke erschienen in Form vollständiger gedruckter spielfertiger Stimmensätze – ein weiteres Charakteristikum, das die beiden musikalischen Folio-Objekte der Magdalenen-schen Sammlung miteinander verbindet und von den anderen musikbezogenen Objekten der Sammlung abhebt. Der Hauptband enthält jeweils in Partiturform Singstimme/Text und bezifferten Bass, ergänzt durch beiliegende separate Stimmhefte. Im Falle der Harmonischen Freude sind dies drei Einzelhefte mit obligaten Instrumentalstimmen: RITORNELLI, zu der Harmonischen Freude [...] VIOLINO I, RITORNELLI [...] VIOLINO II und – obwohl bereits in der Partitur enthalten, nochmals zusätzlich separat – BASSO CONTINUO, zu der Harmonischen Freude [...]. In gleicher Weise wird bei der Heliconischen Musen-Lust die Bass-Gesangs-Partitur

²⁴ ERLEBACH: *Harmonische Freude* (wie Anm. 8), Vorrede An den Hochgeigneten Leser, n.p.

²⁵ KUSSER: *Heliconische Musen-Lust* (wie Anm. 9), Vorrede, n.p. – Die Anrede »Leser« ist in deutschen Musikpublikationen des 17. Jahrhunderts nicht unüblich, siehe beispielsweise Johann Hermann Scheins Vorwort *Ad Musicophilum* im ersten Band der *Opella nova*, Leipzig 1627, S. [8]: Alhier hast du vielgeliebter Leser [...] ein Werklein Geistlicher Deutscher Concerten [...], oder David Schirmes Vorrede *Hochgegneiter und Music-Liebender Leser* zu Adam Kriegers *Neuen Arien* (1667).

²⁶ Das in der HAB Wolfenbüttel überlieferte Exemplar des Librettodrucks (Wolfenbüttel: Bißmarck, 1692) ist abrufbar unter <http://digilib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-1/start.htm>.

durch die vier Stimmhefte VIOLONCELLO, PARTE PRIMA und PARTE SECONDA (beide mit Bin-nenvorschriften Violino, Haubois und Flauto todesco [sic; gemeint ist die Traversflöte]) sowie PARTE TERZA (für Violetta und Flauto) komplettiert.

Die musikpraktische Ausführung betreffend zielen also beide Publikationen, Erlebach wie Kusser, auf eine sehr genau determinierte, kammermusikalische Ensemblekonzeption:²⁷ Ein bis zwei solistischen Singstimmen stehen zwei bis drei obligate Melodieinstrumente und eine Generalbassbegleitung gegenüber: Musik, die sich der Besetzung nach in geselligem Rahmen, als höfische oder häusliche Kammer- und Tischmusik eignete, aber ebensogut ohne Publikum ‚nur‘ um des gemeinsamen Musizierens willen verwendet werden konnte, d. h. als Ausübung einer sozialen Praxis der Freundschaft, wie sie die Erlebach'sche Titelformulierung *Harmonische Freude musicalischer Freunde* durchaus nahezulegen scheint. Dass gerade das Musizieren sich als Gegenstand freundschaftlichen Miteinanders anbietet, liegt einerseits auf der Hand, andererseits ist der Begriff der Freundschaft im 18. Jahrhundert durchaus vieldimensional, schwer zu greifen und wenig erforscht, zumal in seinen regionalen, konfessionellen oder sozialen Differenzierungen. Als ein roter Faden für das aus dem 17. Jahrhundert herkommende humanistische Freundschaftsverständnis lässt sich aber immerhin erkennen, dass Freundschaft im intensiv-vertrauensvollen Austausch über (in der Regel) gelehrt-wissenschaftliche Gegenstände zum Ausdruck kam. Erlebachs Titelformulierung deutet darauf hin, das Vergnügen an Musik als solches ‚Thema‘ der Freundschaftsübung zu etablieren; die Publikation ist dabei Dokument einer komplizierten Übergangszeit, die erst allmählich in das (wissenschaftlich besser beschriebene) ‚Jahrhundert der Freundschaft‘ und der Freundschaftskulte führte.²⁸ Ob überhaupt und ggf. wie im Hause der Magdalena Sybilla konkreter musikpraktischer und/oder lesender Gebrauch von den beiden Bänden Erlebachs und Kussers gemacht wurde, lässt sich allerdings nicht sagen.

²⁷ Im Sinne der von Nicole Schwindt benannten allgemeinen Merkmale von Kammermusik: »Intimität, hohes soziales und intellektuelles Niveau, kompositorischer Anspruch, klangliche Verfeinerung«. Für das »kammermusikalischen Komponieren in Deutschland – vor allem in protestantischen Städten – spielten schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts «bürgerliche Interessen eine weitaus größere Rolle» als im übrigen Europa, und es konnte »zur Erbauung, aber auch vor einem entschieden intellektuellen und fachtheoretischen Hintergrund gedeihen.« Nicole SCHWINDT: Kammermusik, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1618–1653, die Zitate Sp. 1618 und 1627.

²⁸ Zur Forschungsdiskussion vgl. stellvertretend die Sammelbände Wolfram MAUSER/Barbara BECKER-CANTARINO (Hgg.): *Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1991 (insbesondere den Beitrag von Wilfried BARNER: Gelehrte Freundschaft im 18. Jahrhundert. Zu ihren traditionalen Voraussetzungen, S. 23–45) sowie Ute POTT (Hg.): *Das Jahrhundert der Freundschaft: Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Zeitgenossen*, Göttingen 2004, in dem allerdings der Musik-Beitrag von Gerlinde WAPPLER: Freundschaft und Musik. Gleims Musikerfreunde Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Reichardt, S. 71–78 einen Bogen um Fragen grundsätzlicher Natur macht. Anregend auch nach wie vor Albert SALOMON: *Der Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Versuch zur Soziologie einer Lebensform*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 8 (1979), S. 279–308.

4. Umfunktionierte Opernmusik: Erlebachs neustoizistische Strophenarien

Vor dem Hintergrund des ›Standorts‹ der *Harmonischen Freude* im Kontext der Magdalenschen Bibliothek und in ›Nachbarschaft‹ mit Kussers *Heliconischer Musen-Lust* stellt sich abschließend die Frage nach ihrem musikalischen und textlichen Inhalt. Auch hier weisen beide Druckwerke eine interessante Parallelie auf, indem nicht nur Kussers *Heliconische Musen-Lust* eine Sammlung von Arien darstellt, die ursprünglich Opernarien gewesen waren, sondern auch die Erlebach'sche Sammlung größtenteils Opernmusik enthält. Allerdings wird dieser Umstand im Falle Erlebachs der Leserin bzw. dem Leser konsequent verschwiegen und verschleiert. Hierin unterscheiden sich Kussers und Erlebachs Publikationen also fundamental. Erst Bernd Baselt hat 1963 in seiner Erlebach gewidmeten Dissertation die Opernherkunft eines Großteils der Arien der *Harmonischen Freude* aufgedeckt. Da Baselts ungedruckt gebliebene Studie einerseits vergleichsweise schlecht greifbar ist, den Ergebnissen andererseits wenig hinzuzufügen ist, sollen seine Ergebnisse an dieser Stelle ausführlicher zitiert werden: »Der 1. Teil [...] bewahrt in zum Teil textlicher Parodierung, Neufassung und strophischer Erweiterung den größten Anteil der geschlossenen Soloformen aus der Oper ›Die Plejades oder das Siebengestirne‹ (Braunschweig 1693, Hamburg 1694), der 2. Teil der Ariensammlung gründet sich auf die Gesänge der Oper ›Die siegende Unschuld unter dem Beispiele Hunonis, Grafen zu Oldenburg‹ (Rudolstadt 1702).«²⁹ Dabei können »[a]us der ›Harmonischen Freude‹ 1. Teil [...] insgesamt 37 Stücke als Parodie auf den Operntext identifiziert werden (29 Arien, 6 Duette und 2 Terzette)«,³⁰ wobei die »Reihenfolge der Arien in der ›Harmonischen Freude‹ [...] von der sich aus dem Operntext ergebenden Abfolge der einzelnen Sätze weitgehend verändert«³¹ ist.

Aufgrund dieses Befundes hat Baselt mit Nachdruck betont, dass die *Harmonische Freude musicalischer Freunde* nicht im eigentlichen Sinne als eine Liedersammlung angesehen werden kann. Ältere Einschätzungen, wie etwa von Otto Kinkeldey 1914 in der Einleitung zur Neuausgabe in den Denkmälern deutscher Tonkunst,³² seien daher revisionsbedürftig: Der bisherige Forschungsstand hat, so Baselt, »zu einem Vorurteil in der Einschätzung der ›Harmonischen Freude‹ als Liedersammlung geführt, deren Unhaltbarkeit bis in die jüngste Zeit hinein zu manchen Fehlurteilen und Trugschlüssen Anlaß gab und die zu einer Aufhellung der Entstehungsgeschichte der Sammlung geradezu drängt.« Es bedeutet »eine völlige Verkennung der wahren Tatsachen, in Erlebachs Sammlungen den Typ des höfischen Gesellschaftsliedes sehen zu wollen, wie es sich im Anschluß an die volksthümlichen Sammlungen eines A. Krieger oder – auf die geistliche Ebene gehoben – in den Elmenhorst-Liedern eines J. W. Franck entwickelte.« Vielmehr »gehören diese Ariendrucke in eine Reihe mit den

²⁹ BASELT: Erlebach (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 173f.

³⁰ BASELT: Erlebach (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 197.

³¹ BASELT: Erlebach (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 198.

³² Otto KINKELDEY: Einleitung. Philipp Heinrich Erlebach nebst einigen Notizen zur Geschichte der Rudolstädter Hofmusik, in: DERS. (Hg.): *Harmonische Freude musicalischer Freunde*. Erster und anderer Teil (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 46/47, Folge 1), Leipzig 1914, S. V–LV, hier S. XLIIff.

gleichgearteten Sammlungen eines J. Löhner, N. A. Strungk, J. S. Cousser, J. Ph. Krieger oder R. Reiser, um nur einige zu nennen«.³³

Erlebach hatte im Jahr 1693 in Braunschweig und 1694 in Hamburg seine Oper *Die Plejaden oder das Sieben-Gestirne* zur Aufführung gebracht. Dieses an Bühnenbildern und Maschinen reiche dreiaktige Werk, dessen Libretto ebenfalls von Bressand stammt, behandelt die Liebe Jupiters zu den drei Atlastöchtern Maja, Electra und Taigeta, die Verfolgung Electras durch Orion, die Verwandlung der sieben Töchter des Atlas in ein Sternbild und die dadurch ermöglichte Aussöhnung der Ehegatten Jupiter und Juno, die sich allen Seitensprüngen Jupiters zum Trotz schließlich ewige Treue schwören.³⁴ Indem nun Magdalena Sybilla den ersten Teil von Erlebachs *Harmonischer Freude musicalischer Freunde* in ihrer Bibliothek führte, verfügte sie über Musik aus dieser Braunschweiger Oper, allerdings in überaus gründlich überarbeiteter, gänzlich neu kontextualisierter Form. Entscheidend hierfür sind die neuen Texte, die – wie Baselt vermutet – Erlebach selbst³⁵ verfasst und auf diese Weise die vollständige Rekontextualisierung der Musik als »zur [...] Vergnügen« (s. o.) gedachte Sammlung konzertierender Arien erst ermöglicht hatte. Baselts gattungstypologische Abgrenzung, nach welcher die *Harmonische Freude* nicht auch liedgeschichtlich, sondern rein operngeschichtlich zu betrachten wäre, fällt mithin doch allzu radikal aus. Vielmehr schließen sich beide Betrachtungsweisen gegenseitig gar nicht aus, da ja gleichermaßen zutrifft, dass die Arien ursprünglich in einem Opernkontext konzipiert waren, wie dass sie durch die Neutextierung und Rekontextualisierung zu weltlichen Einzelarien oder Liedern geworden sind.³⁶

Auch wenn sich natürlich nicht mit Gewissheit ausschließen lässt, dass Magdalena Sybilla in irgendeiner Weise über den Opernbezug der *Harmonischen Freude* informiert war, erscheint dies doch eher unwahrscheinlich. Es ist demnach nicht anzunehmen, dass hinter ihrem Interesse an der *Harmonischen Freude* letztlich ein Interesse am Aufbau einer Opern-

33 BASELT: Erlebach (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 173f.

34 F. [riedrich] C. [hristian] BRESSAND: *Die Plejades Oder das Sieben-Gestirne*, in einem Sing-Spiele auf Dem Braunschweigischen Schau-Platz vorgestellet, im Jahr 1693, Braunschweig [1693]. Das in der HAB Wolfenbüttel überlieferte Exemplar ist abrufbar unter <http://digilib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-2/start.htm>.

35 BASELT: Erlebach (wie Anm. 14), S. 178. Baselt beurteilt die Frage eindeutig zugunsten Erlebachs: »Dadurch, daß die Musik zu den Arien fertig vorlag und nur mit neuem Text versehen zu werden brauchte, wird gleichzeitig die Frage nach deren Verfasser beantwortet. Die Frage, was ihn jedoch dazu bewogen haben könnte, diese Gesänge textlich zu parodieren und neue Strophen dazuzudichten, ist nicht leicht zu entscheiden. Insgesamt stellen die textlichen Anteile der »Harmonischen Freude« keine schlechteren Vorwürfe dar als die meisten Belege aus Opernarien«; dazu die Anm. 265 (ebd., Bd. 2, S. 595): »Die Frage nach dem Verfasser der Arientexte der »Harmonischen Freude« ist m. E. zugunsten Erlebachs entschieden. Mehrere Zeugnisse seiner Dichtkunst liegen vor (vgl. das Trauergedicht auf den Tod des Hofkantors Metzel sowie die mit seinem Namen gezeichneten weltlichen und geistlichen Kantaten), die von seinem Talent in dieser Hinsicht berichten, und es dürfte für einen Mann mit einigermaßen poetischem Empfinden keine größere Schwierigkeit bereit haben, die vorliegenden Stimmungsbilder auszuweiten.«

36 Eine auf den musikalischen Stil und/oder die Form gestützte Gattungsabgrenzung zwischen »Lied« und »Arie« ist für die Zeit um 1700 weder sinnvoll noch möglich, vgl. Silke LEOPOLD: *Arie, Abschnitt II. 17. Jahrhundert*, in: MGG 2, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 813–816, und Peter JOST: Artikel »Lied«, in: MGG 2, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1259–1328, insbes. Sp. 1280–1287.

sammlung o. Ä. stand; vielmehr scheint der (verdeckte) Opernbezug für eine Standortbestimmung der *Harmonischen Freude* im Rahmen der Musikaliensammlung der Magdalena Sybilla keine Bedeutung zu besitzen. Im Gegenteil ist eher davon auszugehen, dass die Eliminierung des Opernbezugs Erlebachs Musik erst gewissermaßen die Tür in die Magdalensche Büchersammlung öffnete, indem sie eine von der Oper völlig unabhängige, höfisch-häusliche »Rezeptionsschiene« erschloss.

Eine treffende Gesamtcharakterisierung der musikalischen Form und des Stils der fünfzig Arien hat ebenfalls Bernd Baselt in einem späteren Aufsatz vorgenommen und dabei zu Recht insbesondere darauf abgehoben, dass Erlebach den instrumentalen Anteilen am Satz große Aufmerksamkeit gewidmet hat. Bei Erlebach »bekommt insbesondere das in Mitteldeutschland noch durchaus neuartige Gestaltungsprinzip der Da-capo-Arie [...] eine erste und bereits festgefügte Gestaltung. Erlebach macht sich [...] in Form und Aufführungspraxis alle damals gebräuchlichen Kunstgriffe (wie basso ostinato bzw. quasi ostinato, in Tempo und Satzart kontrastierende gegensätzliche Teilung der Form [...]) zu eigen [...]. In gleicher Weise wird die Ausformung des instrumentalen Begleitensembles vorangetrieben, dessen Verhältnis zur Singstimme als dem eigentlichen Träger der musikalischen Idee einem festgefügten Formprinzip unterworfen wird. Das geschieht im wesentlichen dadurch, daß der Instrumentalpart in die Ausdeutung des textlichen Vorwurfs mit einbezogen wird und im charakteristischen Einsatz der instrumentalen Klangmittel gipfelt.«³⁷ In der Tat sind bei ausnahmslos allen fünfzig Arien Instrumentalritornelle zwischen die Strophen geschaltet, die motivisch-assoziativ, sehr oft auch wörtlich den Hauptgedanken der Gesangslinie aufgreifen und variativ weiter ausführen. Kleingliedrig zwischen Teilabschnitten der Strophen oder auch regelrecht konzertierend zwischen einzelnen Versen platzierte Instrumentaleinwürfe gehören ebenfalls zu diesem Verfahren, Instrumental- und Vokalparts gewissermaßen gedanklich und inhaltlich auf das Engste aufeinander zu beziehen. Besonders große Wirkung entfaltet dieses Formprinzip in den zahlreichen Fällen, in denen Erlebachs Arienmelodien mit sehr kurzen, einprägsamen Motiven anheben, die zunächst (varierend) wiederholt werden, bevor der Musik auch weiter ausgreifende Bögen (ganze Sätze; Melismen) erlaubt werden. Nicht ohne einen gewissen Schematismus spaltet Erlebach auf diese Weise sehr gerne das erste Hauptwort des ersten Verses einer Arie ab, wiederholt es oft nach einer Kurzpause nochmals, und lässt erst im zweiten oder dritten Anlauf den Eingangsvers ganz vortragen (z. B. Nrn. 1, 3, 5, 10, 15). Mag diese Stileigenheit die Musik auf den ersten Blick auch etwas spröde oder »kurzatmig« erscheinen lassen,³⁸ so kann seine Bedeutung als Indiz für die rhetorische Deutlichkeit und das regelrecht »Sprechende«, das Erlebach erzielt und dem er bis ins Instrumentale hinein Geltung verschafft, kaum zu hoch veranschlagt werden. Durchweg, und auch bis in die Führung der Generalbassstimme

37 BASELT: Frühdeutsche Oper (wie Anm. 14), S. 41.

38 Auch in einigen wenigen von Kussers *Ariadne*-Arien, das sei hier nur zum Vergleich angedeutet, begegnen solche abgespaltenen, vorangestellten Kurzmotive, aber insgesamt sind Kussers Melodien flüssiger, liedhafter konzipiert als Erlebachs.

hinein, erscheint eine direkte thematische Rückbindung des Instrumentalen an die melodischen ›Gedanken‹ der Gesangsstimme – und somit indirekt an den Text – vordringlich.

Die Wiederverwendung dieser Opernmusik als Kammermusik reaktualisiert diese spezifische rhetorisch-musikalische Technik für die gesellige Musikpraxis abseits der Oper. Inhaltlich gesehen erscheint die *Harmonische Freude* dabei allerdings als ein von der Oper sehr weit entferntes, letztlich trotz der in weiten Teilen identischen Musik eigenständiges Werk, für dessen Verständnis der Ursprungskontext ohne Belang war. Als ganz typischer Beleg dafür, dass eine inhaltliche Beziehung der ›Parodie‹ zum ›Original‹ nicht Teil des Konzepts war, eignet sich gleich das erste Stück der Sammlung:

[Die Plejades, I/2, Arie des Jupiter:]

Ists möglich, daß in einem herzen
dreyfache flamme wohnen kan?
dass mich drey fässeln binden,
drey gluten mich entzünden,
und ich drey schönheits-kerzen
zugleich muß beten an?
Ists möglich, &c.³⁹

[Harmonische Freude, Nr. 1, erste Strophe:]

Ihr Neider schickt nur eure Pfeile
nach der gesetzten Scheibe hin!
Wer kann der Falschheit wehren?
Wer will sich daran kehren?
Ob ich gleich selbst urtheile,
daß ich verhönet bin.
Ihr Neider schickt nur eure Pfeile
nach der gesetzten Scheibe hin!⁴⁰

Dem könnten viele weitere Beispiele hinzugefügt werden, auch solche Fälle wie jener der Nummer 8, wo zwar der Wortlaut ähnlich, der Sinn aber gerade entgegengesetzt ist – hatte in den *Plejades* das Stück die Klage über den Verlust des Glückes ausgedrückt, so steht es in der *Harmonischen Freude* gerade im Gegenteil für das Erreichen eines Zustandes von Glück und Zufriedenheit:

[Die Plejades I/7, Beginn der Arie der Maja:]

Süsseste stunden,
seid ihr verschwunden,

³⁹ BRESSAND: *Plejades* (wie Anm. 34), n.p. (Erste Handlung, Zweyter Auftritt); vgl. BASELT: *Erlebach* (wie Anm. 14), Bd. 2, S. 676.

⁴⁰ ERLEBACH: *Harmonische Freude* (wie Anm. 8), S. 1–5.

da ich mein Leben
sahe bey mir,
[...]⁴¹

[*Harmonische Freude*, Nr. 8, Beginn der 1. Strophe:]
Glückliches Fügen,
süsses Vergnügen
stellst du mein Herze
wieder zur Ruh'
[...]⁴²

In wenigen Fällen sind allerdings auch sehr direkte, fast wörtliche Übernahmen anzutreffen. Zu nennen sind aus der *Harmonischen Freude* insbesondere Nummer 15, *Fortuna, du scherzt mit mir*, deren Text ursprünglich in der Vorlage *Ihr Sternen, ihr scherzt mit mir*⁴³ gelautet hatte, und Nummer 45 (Freundliches Glücke, süßeste Liebe), die schon in der Oper (Süßeste Lippen, / Schöneste Augen) die Freuden erfüllter Liebe zum Thema gehabt hatte. Gerade auch an diesen Fällen lässt sich sehr gut erkennen, dass die Lösung aus dem Handlungskontext der Oper zugunsten einer inhaltlichen Verabsolutierung und Verallgemeinerung bei der Neutextierung höchste Priorität hatte. Denn derart enge Übernahmen begegnen nur bei solchen Stücken, die sich schon ›fast von selbst‹ als *Moralisch- und Politische Arien* (Titel) von allgemeiner Gültigkeit eigneten. Die Arie *Freundliches Glücke* ist hier paradigmatisch: Selbst die dialogische Duetzstruktur – ein sehr opernadäquates librettistisch-kompositorisches Gestaltungsmittel – ist ganz genau beibehalten,⁴⁴ aber wo im Opernoriginal Jupiter und Electra in einem sehr konkreten Liebesglück schwelgen und sich, just bevor sie von Jupiters Gattin Juno in flagranti ertappt werden, gegenseitig ihres Liebreizes und ihrer Schönheit versichern⁴⁵ (siehe Abb. 3 und 4), steht in der *Harmonischen Freude* ein abstrakter, fast etwas lebloser Diskurs über die Liebe.⁴⁶ Erhalten bleibt freilich der sehr schön gefundene musikalische Ausdruck eines Liebesidylls, im pastoral wiegenden Sechstakt und in E-Dur (siehe in Abb. 5 und 6 die beiden ersten Partiturseiten).

⁴¹ BRESSAND: *Plejades* (wie Anm. 34), n.p. (Erste Handlung, Siebender Auftritt); vgl. BASELT: *Erlebach* (wie Anm. 14), Bd. 2, S. 677.

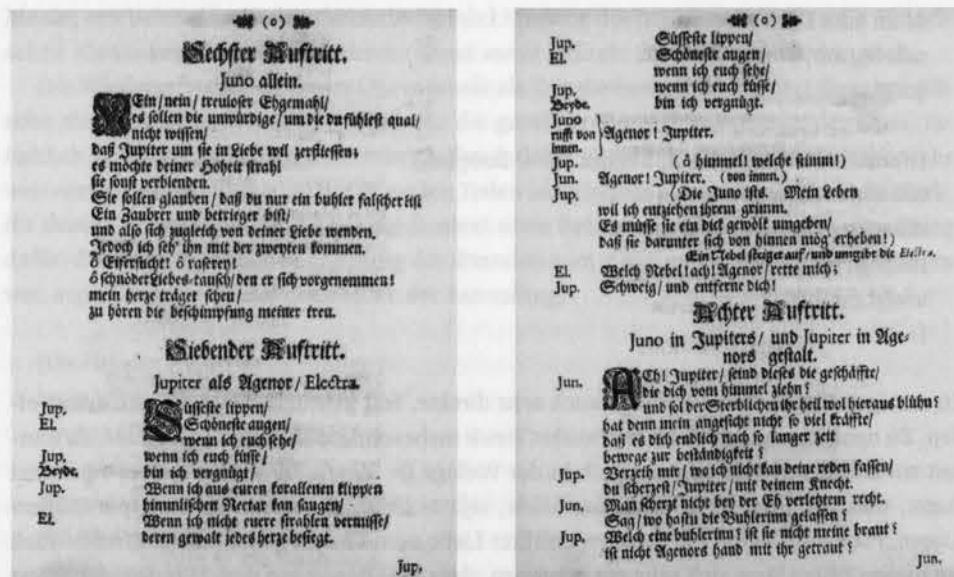
⁴² ERLEBACH: *Harmonische Freude* (wie Anm. 8), S. 19f.

⁴³ BRESSAND: *Plejades* (wie Anm. 34), n.p. (Dritte Handlung, Zwölfter Auftritt).

⁴⁴ Dies sei allerdings mit der Einschränkung gesagt, dass sich dieser Vergleich nur auf den Text stützt, da ja die Partitur der Oper nicht erhalten ist.

⁴⁵ Jup[iter]. Süsseste lippen, / El[ectra]. Schöneste augen, / wenn ich euch sehe, / Jup. wenn ich euch küsse, / Beyde. bin ich vergnügt, / Jup. Wenn ich aus euren korallenen klippen / himmlischen Nectar kan saugen, / El. Wenn ich nicht euere strahlen vermisste, / deren gewalt jedes herze besiegt. / Jup. Süsseste lippen [etc.]; BRESSAND: *Plejades* (wie Anm. 34), n.p. (Dritte Handlung, Siebender Auftritt).

⁴⁶ [Alt] *Freundliches Glücke*, [Sopran] Süsseste Liebe, wirst du mich führen, [Alt] wirst du mich schützen, [beide] bin ich erfreut! [...] [Alt] Schenkst du mir deine annehmlichen Blicke, darf sich die Mißgunst nicht rühren. [Sopran] Lässt du mich jene Schönheit besitzen, bleibt mein Hertz dir zu dienen bereit. [Alt] *Freundliches Glücke* [etc.]; ERLEBACH: *Harmonische Freude* (wie Anm. 8), S. 115–119.



XLV.

Erster Theil.

Wann Liebe und Glück sich vergessen/
Geht alles nach Wunsche von statten.

Allegro.

1. Süßeste lippen/
2. Schönste augen/
3. wenn ich euch sehe/
4. wenn ich euch küss/
bin ich vergnügt.

1. Sie be führt die be/
2. die be führt die be/
3. die be führt die be/
4. die be führt die be/

1. Sie be führt die be/
2. die be führt die be/
3. die be führt die be/
4. die be führt die be/

1. Sie be führt die be/
2. die be führt die be/
3. die be führt die be/
4. die be führt die be/

1. Sie be führt die be/
2. die be führt die be/
3. die be führt die be/
4. die be führt die be/

Allegro.

Abb. 5 und Abb. 6: Philipp Heinrich ERLEBACH: Freundliches Glücke, süßeste Liebe (Partiturseite 1 und 2) aus: DERS.: Harmonische Freude Musicalischer Freunde, 1. Theil, Nürnberg 1697, Nr. 45, S. 115 und S. 116.

Auch die Ausweitung der in der Bressand-Erlebach'schen Oper einstrophigen Arien zu den ausnahmslos mehrstrophigen Arien der Harmonischen Freude ist ein für den Umarbeitungsprozess insgesamt absolut typisches Merkmal, das die Entfernung der Stücke der Harmonischen Freude von den zugrundeliegenden Opernstücken zusätzlich vergrößert: Waren in der Oper die ziemlich kurzen Arien in einen großen musikalischen und dramaturgischen Gesamtzusammenhang eingebunden und auf diesen angewiesen, so sind durch die Mehrstrophigkeit (oft vier Strophen wie beispielsweise in den zitierten Fällen der Nummern 1 und 8, oft fünf oder sechs, in wenigen Fällen auch nur drei) die Arien der Harmonischen Freude bedeutend verlängert und auch auf diese Weise zu Einzelstücken verselbständigt. Zwischen den 37 ehemaligen Opernarien und den übrigen dreizehn möglicherweise neu hinzukomponierten, möglicherweise aus einem unbekannten anderen Zusammenhang übernommenen Stücken ist somit innerhalb der Harmonischen Freude keine substanzelle Unterscheidung zu machen.

Textlich zieht sich ein lehrreich-didaktischer Charakter durch die gesamte Sammlung. Besungen werden in allgemein gehaltener Weise bestimmte Werte und Tugenden: Vergnügen (Nr. 3), Fröhlichkeit (Nr. 4), Zuversicht und Sorglosigkeit (Nrn. 5, 10, 23, 42), Beständigkeit, Zuverlässigkeit (Nrn. 6, 18), Verschwiegenheit (Nrn. 7, 19, 32), Glück (Nr. 8), Treue (Nrn. 11, 12, 13), Freundschaft (Nrn. 11, 21, 38), Liebe und Liebesglück (Nrn. 12, 43, 45), Reinheit des Gewissens (Nrn. 16, 20), Freiheit und Gedankenfreiheit (Nrn. 22, 28), Duldsamkeit und Zuversicht (Nr. 26), Schicksalsergebnigkeit (Nr. 27), Geselligkeit mit Trinken und Singen (Nrn. 30, 33), Ehrlichkeit und Redlichkeit (Nr. 34), Tugendhaftigkeit (Nr. 35),

116

Harmonische Freude Musicalischer Freunde.

1. Freund! 2. Freude! 3. für! 4. genügt!

1. Süßeste lippen/
2. Schönste augen/
3. wenn ich euch sehe/
4. wenn ich euch küss/
bin ich vergnügt.

1. Sie be führt die be/
2. die be führt die be/
3. die be führt die be/
4. die be führt die be/

1. Süßeste lippen/
2. Schönste augen/
3. wenn ich euch sehe/
4. wenn ich euch küss/
bin ich vergnügt.

1. Süßeste lippen/
2. Schönste augen/
3. wenn ich euch sehe/
4. wenn ich euch küss/
bin ich vergnügt.

1. Süßeste lippen/
2. Schönste augen/
3. wenn ich euch sehe/
4. wenn ich euch küss/
bin ich vergnügt.

Entschlussfreudigkeit und Mut (Nrn. 36, 39), Mäßigung und Friedfertigkeit (Nr. 37), Geduld (Nr. 40), Keuschheit (Nr. 41), Jugend (Nr. 43), Wahrheit (Nr. 44), Standhaftigkeit (Nr. 46). Weitere Arien unterstreichen diese Werte und Tugenden, indem sie deren negative Gegenpole thematisieren: Neid, Einfalt, Besserwisserei (Nr. 1), Traurigkeit und Trübsinn (Nrn. 4, 47), Eigensinn und Besserwisserei (Nr. 9), Verleumdung und Rachsucht (Nr. 16), Falschheit und Heuchelei (Nrn. 24, 48), Unzufriedenheit (Nr. 50). Die übrigen Arien vermitteln, ebenfalls zum Programm passend, allgemeine Lebensweisheiten: die Zeit flieht unaufhaltsam (Nr. 2), Fortuna ist unberechenbar (Nrn. 6, 15), Jammern und Klagen ist immer vergeblich (Nr. 14), Einsamkeit gibt Gelegenheit zu innerer Einkehr (Nr. 17), auf schlechte folgen bessere Zeiten (Nr. 26), allzu große Hoffnungen führen zu umso herberen Enttäuschungen (Nr. 29), Blicke verraten oft mehr als Worte (Nr. 29), Stille Wasser sind tief (Nr. 32).

Der unpersönlich-nüchterne – um nicht zu sagen durchaus trockene – Grundton dieser Dichtungen hat also System. Von der literarischen Seite her betrachtet ist die Harmonische Freude ein geschlossener Gedichtezyklus mit praktisch-philosophischem Anspruch. Als beherrschender Tenor überspannt eine unverkennbar stoische Ethik – genauer: eine neustozistische Verhaltenslehre im Gefolge von Justus Lipsius' *De Constantia* (1584) und ihrer großen Konjunktur in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts⁴⁷ – den gesamten Zyklus. Erlebach stellt ein an den Maximen der Standhaftigkeit, Bändigung der Affekte und Tugendhaftigkeit ausgerichtetes Panorama der Lebensweisheiten auf, die dem Einzelnen auch unter schwierigen Umständen (innere) Unabhängigkeit und Seelenruhe (*tranquilitas animi*⁴⁸) zu sichern vermögen.⁴⁹ Dabei verzichtet er auf jegliche religiöse oder gar konfessionelle Zuordnung.⁵⁰

Als zwei unter vielen möglichen Beispielen seien zur Illustration die Arien Nummer 6 und Nummer 26 zumindest kurz angesprochen. Nummer 26 preist die Vorzüge von stoischer Affektbeherrschung und Geduld:

47 Einen Überblick gibt Jochen SCHMIDT: Grundlagen, Kontinuität und geschichtlicher Wandel des Stoizismus, in: Barbara NEYMEYR/Jochen SCHMIDT/Bernhard ZIMMERMANN (Hgg.): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik: eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne, 2 Bde., Berlin u. a. 2008, Bd. 1, S. 3–133, zum Neustoizismus insbes. S. 65–106. Aufschlussreich auch darin der Beitrag von Achim AURNHAMMER: Martin Opitz' Trost-Getichte: ein Gründungstext der deutschen Nationalliteratur aus dem Geist des Stoizismus, Bd. 2, S. 711–729, der den Zusammenhang der »Entaktualisierung und Entpersonalisierung bis hin zum distanziert-nüchternen Sprachstil« mit dem Entwurf einer »spezifisch stoischen Poetik« aufzeigt (S. 728).

48 Zu diesem stoischen Zentralbegriff ebenfalls SCHMIDT: Grundlagen (wie Anm. 47), S. 99–101.

49 Inhaltlich ein wenig aus der Reihe fallen allenfalls die Klage über unerwiderte Liebe in der Nummer 25 und das resignierte Herbeisehnen des Todes in der Nummer 49.

50 Vgl. aber die Ausführungen von Gerhard Oestreich über die Nähe von Neustoizismus und Pietismus: Der Pietismus »hatte gewiß ebenso wie der Puritanismus in England [...] Impulse vom Neustoizismus erhalten und sich anverwandelt. Die gewaltige pädagogische Kraft, das Gefühl der strengen Verantwortung, der Wille zum aktiven Einsatz und zur beständigen Arbeit, die methodische Übung und ständige Selbstkontrolle, der Kampf gegen jede falsche moralische Sicherheit, die Mahnung zur Mäßigung, Selbstbeherrschung und Askese waren allen Bewegungen gemeinsam.« Gerhard OESTREICH: Justus Lipsius und der politische Neustoizismus in Europa, in: NEYMEYR/SCHMIDT/ZIMMERMANN: Stoizismus (wie Anm. 47), Bd. 1, S. 575–630, hier S. 623.

Ihr Gedancken, quält mich nicht!
Solcher Schmerzen [sic]
raubt dem Herzen
alles Licht,
Ein geduldiges Ertragen
leichtert viel mehr unsre Plagen,
denn es muß das größte Leyd
doch verschwinden mit der Zeit.
Ihr Gedancken, quält mich nicht!
Solcher Schmerzen
raubt dem Herzen
alles Licht.⁵¹

Thema der sechsten Arie – bezeichnenderweise eines der nicht aus den Plejades stammenden, sondern wohl für die Harmonische Freude exklusiv geschriebenen Stücke – ist die von Lipsius zur zentralen Tugend erhobene Beständigkeit, für die Erlebach textlich (mit einem zwölfmal wiederkehrenden, die Strophen einleitenden und beschließenden Refrain »Ich stehe fest, und wancke nicht«) wie musikalisch (mit langen Haltetönen jeweils bei dem Refrainwort »fest«) gleichermaßen plastische Formulierungen findet (siehe Abb. 7 und 8).

Anstelle von Titeln ist jedem einzelnen Stück als Motto eine zweizeilige Sentenz vorangestellt, die nicht aus dem eigentlichen Liedtext stammt, sondern als ein rein literarischer, nicht musikalisierter Bestandteil den Sinn der betreffenden Arie signalisiert. Im Fall der oben zitierten Nummer 1 beispielsweise lautet dieses Motto *Des Tadlers Stich, / Verlache ich*, bei Nr. 6 *Wenn das Glücke Wetterwendig, / Bleibt mein Herze doch beständig*, bei Nr. 8 *Mein Sehnen ist gestillt, / Und mein Wunsch nun erfüllt*, bei Nr. 15 *Des Glückes-Spiele Betrügen viele*, bei Nr. 26 *Die Zeit verkehret, / Was uns beschwehret*, bei Nummer 45 *Wann Liebe und Glück sich vergatten, / Geht alles nach Wunsche von statten und so fort*. Diese Titel-Motti, die stark an den Gebrauch von Motto-Inschriften im Kontext der Emblematik erinnern, unterstreichen zusätzlich den literarisch-ethischen Charakter und möglichen Lese-Gebrauch der Harmonischen Freude musicalischer Freunde.

51 ERLEBACH: Harmonische Freude (wie Anm. 8), S. 69–71. In den Plejades ursprünglich Arie der Juno, II/1, Dunkle schatten, ihr allein / sollt der schmerzen / meines herzen / zeugen seyn; BRESSAND: Plejades (wie Anm. 34), n.p. (Zweyte Handlung, Erster Auftritt).



Abb. 7: Philipp Heinrich ERLEBACH: Ich stehe fest, und wanke nicht, aus: DERS.: Harmonische Freude Musicalischer Freunde, 1. Theil, Nürnberg 1697, Nr. 6, S. 15.

Abb. 8: Philipp Heinrich ERLEBACH: Ich stehe fest, und wanke nicht, aus: DERS.: Harmonische Freude Musicalischer Freunde, 1. Theil, Nürnberg 1697, Nr. 6, S. 16.



5. Zusammenfassung

Philipp Heinrich Erlebachs Harmonische Freude musicalischer Freunde bildet zusammen mit der Heliconischen Musen-Lust von Johann Sigismund Kusser innerhalb des Magdalénischen Musikalienbestandes sicherlich ein eigenes, wenn auch minimal kleines Sonderkorpus, dessen musikalisch-kulturelle Bestimmung eine ganz andere zu sein scheint als etwa diejenige der Gesangbücher und Andachtsmusik, der Hauß Music, Seelenlust, Geistliche[n] Zeit Vertreibung und Andächtige[n] Singlust eines Rist, Stierlin oder der Gräfin von Erbach.⁵² Beide Druckwerke vermitteln in Form von zur Kammermusik geeigneten Stimmendrucken vergleichsweise aufwändige Musik, kunstvolle Kompositionen, die in beiden Fällen (weitestgehend) aus zeitgenössischen Braunschweiger Bressand-Opern stammen. Beide Publikationen stehen programmatic unter dem Anspruch, Musik zur »Lust« bzw. »Freude« aufzubieten. Kusser verweist dabei in zeittypischer Manier auf das Gebirge Helikon, den antiken Sitz der Musen, macht also in allegorischer Weise den (musizierenden, wohl höfischen) »Leser« der Ausgabe gedanklich zu einem Teilhaber antik-musischer »Vergnigung«. Erlebach hingegen positioniert sein Werk strikt praxis- und gegenwartsbezogen (»Politisch«), spricht (im Gegensatz zu Kusser) ganz explizit auch die »Nidrigen« Personen an⁵³ und evoziert die Vorstellung eines Kreises von »musicalischen Freunden«, deren Qualifikation, »Freude« am Gebrauch der Arien zu haben, einzig in ihrer musikalischen (Urteils-)Fähigkeit und in einem gemeinsamen philosophisch-ethischen Werteverständnis liegt, wie es in den neustoizistisch grundierten Texten zum Ausdruck kommt.

Auch wenn die Gründe der Integration in die Magdalénische Bibliothek, also vor allem die Frage, ob Magdalena Sybilla das Werk gezielt gewählt oder eher zufällig erhalten, ob sie es aus Interesse oder nur aus Höflichkeit mit aufgestellt hat, ganz im Dunkeln liegen, so lässt sich doch festhalten, dass sich die Harmonische Freude musicalischer Freunde, so sehr sie gemeinsam mit der Heliconischen Musenlust auch musikalisch aus dem Sammlungskontext hervorsticht,⁵⁴ mit ihrem didaktischen Anspruch als Kompendium praktischer Weisheiten

⁵² Verzeichnis der Jenigen Bücher (wie Anm. 1), S. 25, S. 65 und S. 85 (d. h. die Einträge betreffend Johann RIST: Frommer und Gottseliger Christen Alltägliche Haußmusik oder Musikalische Andachten, Lüneburg 1654; Amalia Catharina ZU ERBACH: Andächtige Singlust, Hildburghausen 1692; Johann RIST: Sabbatische Seelenlust, Lüneburg 1651; Johann Christoph STIERLIN: Musicales, geistliche Zeit- und Ewigkeits-Betrachtung, Stuttgart 1688).

⁵³ ERLEBACH: Harmonische Freude (wie Anm. 8), n.p. (Vorrede An den Hochgelehrten Leser).

⁵⁴ Siehe KREMER: Pietistisches Bekenntnis (wie Anm. 2), S. 47. Musikalisch »unterscheidet sich die Musenlust« – und dasselbe gilt für die Harmonische Freude – »fundamental von den auf Schlichtheit ausgerichteten Generalbassliedern im Stile Rists oder Stierlins. Auch ein 1699 zum Geburtstag der Herzogswitwe aufgeführtes Singspiel (Der in seiner Freiheit vergnügte Alcibiades) belegt einen – gleichwohl okkasionell bedingten und vielleicht nur ausnahmsweise oder zeitweise vorhandenen – Kontakt Magdalenas zu repräsentativer und nicht theologisch fundierter Musik; insgesamt weisen aber Magdalenas Musikalien schwerpunktmäßig in den Bereich des geistlichen Liedes und der Aria.« Hilfreich in diesem Zusammenhang auch nach wie vor die von Werner Braun vorgeschlagene Unterscheidung von Poeten-Liederbüchern (paradigmatisch Rist) und Musiker-Liederbüchern (in deren Tradition die Harmonische Freude zu sehen wäre), Werner BRAUN: Die Musik des 17. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4), Laaber 1996, S. 171f.

schlüssig in das Gesamtprogramm der Bibliothek der Magdalena Sybilla einreicht. – Sah die Herzoginwitwe in dem Werk womöglich eine vorbildliche, gewissermaßen ›pietismuskompatible‹⁵⁵ Alternative zu jener epikuräisch-barocken Hof- und Opernkultur, wie sie nicht zuletzt die ›hauseigene‹ Heliconische Musen-Lust spiegelte?

55 Vgl. die Feststellung Joachim Kremers, dass »pietistische Musik« nicht als eine absolute ästhetische, stilistische Vorgabe zu verstehen ist, sondern dass die »Pietismusfähigkeit« bestimmter Kompositionen« wesentlich vom jeweiligen Rezeptionskontext bestimmt wird; Joachim KREMER: Musikalisches Werk und historischer Kontext. Überlegungen zur ›pietistischen Musik‹ am Beispiel von Carl Philipp Emanuel Bachs Passionskantate und Ludwigsluster Choralkantaten, in: Udo STRÄTER (Hg.): Interdisziplinäre Pietismusforschungen. Beiträge zum Ersten Internationalen Kongress für Pietismusforschung 2001 (Hallesche Forschungen, 17/1 und 17/2), Tübingen 2005, Bd. 1, S. 441–452, hier S. 450f.

Abb. 7: Schlosskapelle in Stetten: »Herz auf Steinblock mit Kanne und Palmwedel«, Foto: Andreas Stiene.

Abb. 8: Schlosskapelle in Stetten: »Moses am brennenden Dornenbusch«, Foto: Andreas Stiene.

Abb. 9: Schlosskapelle in Stetten: »Büste und Spiegel«, Foto: Andreas Stiene.

Abb. 10: Schlosskapelle in Stetten: »Jüngling und Sphinx«, Foto: Andreas Stiene.

Abb. 11: Schlosskapelle in Stetten: »Kind und Gotteshand«, Foto: Andreas Stiene.

Abb. 12: Schlosskapelle in Stetten: »Braut und Bräutigam«, Foto: Andreas Stiene.

Abb. 13: Schlosskapelle in Stetten: »Sonnenblume«, Foto: Andreas Stiene.

Abb. 14: Schlosskapelle in Stetten: »Esther und Ahasveros«, Foto: Andreas Stiene.

Andreas Müntzmay:

Abb. 1: Philipp Heinrich ERLEBACH: Harmonische Freude Musicalischer Freunde, 1. Theil, Nürnberg 1697, Titelseite, Bibliothèque nationale de France, Paris; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010391f>.

Abb. 2: J. [ean/ohann] S. [igismund/igismond] COUSSER: Heliconische Musen-Lust, Stuttgart 1700, Titelseite, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart; <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz368223760>.

Abb. 3: Jup[iter]. Süsseste lippen, / El[ectra]. Schöneste augen, aus: F. [riedrich] C. [hristian] BRESSAND: Die Plejades Oder das Sieben-Gestirne, in einem Sing-Spiele auf Dem Braunschweigischen Schau-Platze vorgestellet, im Jahr 1693, Braunschweig [1693], Siebender Auftritt, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; <http://digilib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-2/start.htm>.

Abb. 4: Jup[iter]. Süsseste lippen, / El[ectra]. Schöneste augen, aus: F. [riedrich] C. [hristian] BRESSAND: Die Plejades Oder das Sieben-Gestirne, in einem Sing-Spiele auf Dem Braunschweigischen Schau-Platze vorgestellet, im Jahr 1693, Braunschweig [1693], Siebender Auftritt, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; <http://digilib.hab.de/drucke/textb-sbd-6-2/start.htm>.

Abb. 5: Philipp Heinrich ERLEBACH: Freundliches Glücke, süßeste Liebe (Partiturseite 1 und 2) aus: DERS.: Harmonische Freude Musicalischer Freunde, 1. Theil, Nürnberg 1697, Nr. 45, S. 115, Bibliothèque nationale de France, Paris; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010391f>.

Abb. 6: Philipp Heinrich ERLEBACH: Freundliches Glücke, süßeste Liebe (Partiturseite 1 und 2) aus: DERS.: Harmonische Freude Musicalischer Freunde, 1. Theil, Nürnberg 1697, Nr. 45, S. 116, Bibliothèque nationale de France, Paris; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010391f>.

Abb. 7: Philipp Heinrich ERLEBACH: Ich stehe fest, und wancke nicht, aus: DERS.: Harmonische Freude Musicalischer Freunde, 1. Theil, Nürnberg 1697, Nr. 6, S. 15, Bibliothèque nationale de France, Paris; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010391f>.

Abb. 8: Philipp Heinrich ERLEBACH: Ich stehe fest/und wancke nicht, aus: DERS.: Harmonische Freude Musicalischer Freunde, 1. Theil, Nürnberg 1697, Nr. 6, S. 16, Bibliothèque nationale de France, Paris; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010391f>.