

Prof. Dr. Hans Joachim Marx
Musikgeschichte Hamburgs vom 15. bis zum 19. Jahrhundert
Hauptseminar
WS 1998/99
Fritz Krämer

**Die 'außerordentlichen
Kirchenmusiken' von Thomas Selle
(oratorische Passionsvertonungen)**

| | |
|--|----|
| Einleitung | 3 |
| Das Hamburger Musikleben Anfang des 17. Jahrhunderts | 3 |
| Die Passionsvertonung vor Selle | 4 |
| Lebenslauf Thomas Selles | 6 |
| Die Passionen Thomas Selles | 8 |
| Allgemeines zu Selles Kompositionsstil | 8 |
| Die Matthäus-Passion | 8 |
| Die Johannes-Passion ohne (1641) und mit (1643) Intermedien | 11 |
| Schluß: Die Passionsmusik nach Selle | 12 |
| Anhang | 13 |
| Quellen | 13 |
| Ausgaben | 14 |
| Einspielungen | 14 |
| Literatur | 14 |

Einleitung

Thomas Selle, dessen Leben und Wirken in die Blütezeit des Kantorentums fällt, führte die Kirchenmusik in Hamburg zu ihrem Höhepunkt. Gleichzeitig begründete er die Gattung der oratorischen Passion. Sie wurde der wichtigste Zweig der Passionsvertonungen, brachte schließlich so bedeutende Werke wie die des J. S. Bach hervor.

In dieser Arbeit soll die Situation des Hamburger Musiklebens, wie Selle es vorfand, dargestellt und in Beziehung zu seinem Schaffen gesetzt werden, soll aber auch eine Einordnung seiner Passionen in die Entwicklung der Passionsmusik überhaupt versucht werden.

Das Hamburger Musikleben Anfang des 17. Jahrhunderts

Hamburg, günstig gelegen an der Elbe und über sie an Nordsee und Atlantik angebunden, war zu Zeiten Selles eine wohlhabende Stadt, Mittelpunkt des gesamten norddeutschen Handels. Kaum berührt von der Gegenreformation, konnten sich seine Bürger, die sich durch den *Rat* selbst verwalteten, in ihrer Prunkliebe frei entfalten. Die mächtige Republik der Kaufherren und Advokaten förderte mit ihren Mitteln nicht zuletzt das Musikleben und konnte sich daher prachtvolle musikalische Untermalung solcher Feierlichkeiten wie des Reformationsfestes oder des Friedensschlusses 1648 gut leisten. Mittelpunkt der kirchenmusikalischen Praxis wurde, nachdem sich die Hamburger Bürger für die Reformation entschieden und die Aufhebung der Klöster sowie Entrechtung des Domkapitels veranlaßt hatten, das Johanneum, die neu errichtete Lateinschule im alten Johanniskloster, als Nachfolgerin der Domschule. Wie es die neue Kirchenordnung nach Bugenhagen vorsah, war die gesamte Kirchenmusik unter der Verantwortung des Kantors zusammengefaßt, der in seiner Stellung gleich hinter Rektor und Konrektor der Schule rangierte. Er mußte die vier Hauptkirchen St. Petri, St. Nicolai, St. Catharinen und St. Jacobi versorgen, wobei ihm vier Kollegen, der jeweilige Küster und neben dem eigenen Chor aus Lateinschülern auch die Gemeindeschulen für den

Sakralgesang zur Verfügung standen. Bei weltlichen Festlichkeiten wie Schulfesten, Hochzeiten und Begräbnissen kamen die acht sogenannten Ratsmusiker (der bekannteste von ihnen war der Geiger Johann Schop), jeweils mehrerer Instrumente mächtig, zum Einsatz, des weiteren gab es zwei Expektanten und diverse Gehilfen, Rollbrüder genannt, die sich wiederum aus der *Grünrolle* ergänzten. Auch über diese Instrumentalisten konnte der Kantor, neben hochbezahlten fremden Musikern, die man sich von Zeit zu Zeit leistete, verfügen, soweit es kirchenmusikalische Zwecke anging.

Daß Hamburg wesentlich Handelsstadt war, äußerte sich aber nicht nur in seinem materiellen Reichtum. Über den Handelsverkehr fand auch ein reicher kultureller Austausch statt. Einflüsse der venezianischen Kirchenmusik etwa gelangten direkt nach Hamburg. Sowohl in praktischer als auch in theoretischer Hinsicht waren der Musik in Hamburg also außerordentliche Möglichkeiten eröffnet, deren Ausschöpfung unter Thomas Selle ihren Höhepunkt erreichen sollte.

Die Passionsvertonung vor Selle

Im Rahmen der römischen Messe waren der Leidensgeschichte Christi nach den vier Evangelisten¹, wie allen anderen Evangeliums-Perikopen auch, Lektionstöne zugeordnet. Ihnen kam jedoch von jeher eine Sonderstellung zu, die sich anfangs in einer differenzierteren Vortragsweise äußerte. Augustinus (5. Jh.) benutzt in diesem Zusammenhang den Ausdruck *solemniter legere*. Seit dem 9. Jh. wird im Vortrag nach „Rollen“ unterschieden: Die *narratio* des Evangelisten ist in normalem Tempo und auf mittlerer Tonhöhe zu sprechen, während die Christusworte einen getrageneren, tieferen Tonfall erhalten. Die übrigen Soliloquenten (Jünger, Pilatus, Soldaten, Knechte und Mägde, etc.) und das Volk („turbae“) intonierten höher. Diese drei Ebenen, in den Handschriften durch

¹ Daß die Matthäus- und Johannes-Passionen gegenüber denen nach Lukas und Markus größeres Gewicht haben, hängt damit zusammen, daß erstere ursprünglich am Psalmsonntag, zweite immerhin am Karfreitag, letztere aber an den Werktagen dazwischen gesungen wurden. Hinter dieser Verteilung wiederum darf man einen theologischen Sinn vermuten, den zu erörtern den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Buchstaben angezeigt (Abkürzungen der lateinischen Vortragsanweisungen), haben sich durch die Jahrhunderte erhalten. Die Mehrstimmigkeit hielt nachweisbar im 15. Jh. Einzug in die Passionsmusik, wahrscheinlich aber, in improvisierter Form, schon wesentlich früher. Sie wurde ermöglicht durch die Verteilung der Rollen auf verschiedene Vortragende, womit für die Turbae mehrere Sänger zur Verfügung standen.

Im 16. Jh. lassen sich die Passionsvertonungen bereits in zwei Gruppen unterteilen, wobei der Einsatz von Mehrstimmigkeit als Kriterium dient: Auf der einen Seite standen die Kompositionen, in denen nur direkte Rede mehrstimmig gesetzt war und die als dramatische, Choral- oder - am treffendsten und daher aktuell – responsoriale Passion bezeichnet wird, auf der anderen Seite diejenigen, die auch die Passagen des Evangelisten polyphon behandelten, entsprechend motettische, Figural- oder durchkomponierte Passionen genannt. Weitere Unterscheidungsmerkmale sind Satztechnik (homophoner Fauxbourdonstil oder motettische Satzweise) und die Verwendung des Passionstons. Von diesen Kriterien hängt auch die liturgische Verwendbarkeit ab.

Die katholische Passion des 16. und 17. Jahrhunderts ist fast durchgängig responsorial und nimmt die stilistischen Eigenheiten des jeweiligen Landes auf. In Italien bevorzugte man terzbetonte Akkordik, die gerade in Turbae-Passagen zur Anwendung kam. Die venezianische Doppelchörigkeit jener Zeit ist so zu verstehen, daß die Chöre alternierten, sie wurden nie gleichzeitig eingesetzt. Beide Charakteristika wurden von der Passionsmusik in Deutschland aufgenommen. Hier ist vor allem di Lasso zu nennen, der in seinen Vertonungen streng am Text und am liturgischen cantus firmus bleibt. Die Engländer pflegten ihren Diskantstil, in Frankreich spielten Passionen nur eine untergeordnete Rolle, während sich in den iberischen Ländern diverse Beispiele aus jener Zeit finden.

Der Protestant Bugenhagen versuchte im Rahmen seiner neuen Kirchenordnung, mit einem deutschen Lektionar für die Karwoche die lateinische gesungene Passion zu verdrängen, und erreichte das auch, zumindest für einige Zeit, in seinem Einflußgebiet, also Hamburg und Norddeutschland. Die Regel war jedoch, daß der vorreformatorische einstimmig-lateinische Passionsgesang in der evangelischen Kirchenmusik fortgesetzt wurde, allerdings ohne die

enge Bindung an den mittelalterlichen, von den großen Sprüngen zwischen den Zentraltönen f, c und e geprägten Rezitationston. Musikgeschichtlich bedeutsamer ist freilich die Entstehung der deutschen responsorialen Passion im lutherischen Umfeld. Man nimmt an, daß sie von Johann Walter ausging. Sie breitete sich sehr schnell über den gesamten deutschsprachigen Raum aus und erfuhr dabei vielfältige Veränderungen und Weiterentwicklungen. So wurde der Satz, im Dienste dramatischer Steigerung polyphoner, und löste sich, gerade in den Turbae, vom cantus firmus. Für die Worte der falschen Zeugen wurde das Duett eingeführt, die Stimmen der Jünger an der Textstelle „Herr, bin ich´s“ setzten jetzt nacheinander ein, die Ausrufe der erregten Volksmenge wurden zum Teil sechsstimmig vertont. Außerdem begann man, den Bibeltext mit Liedstrophen zu verbinden, die man aus schon vorhandenen „Passionen“ im weiteren Sinne zog, Kompositionen, die freie dichterische Umsetzungen der Leidensgeschichte zur Grundlage hatten, für die, nicht immer ganz konsistent, Begriffe wie Passionsharmonie, Passionskantate, -motette oder -oratorium verwendet wurden. Diese Liedstrophen, oft betrachtenden Inhalts, waren zumeist dem Chor zugeordnet, später auch Einzelstimmen oder der, in der Regel von der Orgel begleiteten, Gemeinde.

Lebenslauf Thomas Selles

Thomas Selle wurde am 23. März 1599 in Zörbig bei Bitterfeld geboren. Über seine Familie und Jugend ist nichts bekannt. Es wird vermutet, daß er unter S. Calvisius und J. H. Schein Alumnus an der Leipziger Thomasschule gewesen ist. Mit Sicherheit läßt sich sagen, daß er von Calvisius unterrichtet wurde und 1622 an der Universität in Leipzig eingeschrieben war. 1623 erschien sein erstes Werk in Rostock im Druck. Die erste nachgewiesene Anstellung als Schulkollega trat er 1624 in Heide, Holstein an. Was den Sachsen an die Nordseeküste führte, ist nicht geklärt. Noch in diesem Jahr brachte er zwei weltliche Sammelwerke heraus. Von 1625 bis 1634 bekleidete er das Amt des Rektoren in Wesselburen und hatte hier offensichtlich auch die Leitung der Kirchenmusik. Nachdem er in Heide fast ausschließlich weltliche Werke geschaffen hatte, widmete er sich nun ganz der geistlichen Musik. Er bezeichnete sich selbst als erster Verfechter der „neuen italiänischen Manier“

(Hagiodecamelydrion, Vorrede) in Dithmarschen und war als solcher heftigen Widerständen ausgesetzt. 1629 ehelichte er Anna Weihe. Um 1630 lernte er Johann Rist kennen, den er zeitlebens zu seinen engsten Freunden zählte und dessen Dichtungen er vertonte. Vom März 1634 bis 1641 war er Kantor in Itzehoe. Dieses angesehenere und gutbezahlte Amt mag einerseits eine Erleichterung bedeutet haben – Selle gab in kurzer Zeit fünf Sammelwerke in Druck. Auf der anderen Seite gibt eine in ihrer Ausführlichkeit fast pedantische Beschwerdeschrift darüber Zeugnis, daß er unter der Flegelhaftigkeit seiner Schüler litt. Seiner neuen Tätigkeit entsprechend, verfaßte Selle ab 1635 bis zu seinem Tode nur noch geistliche Werke. Im Sommer 1641 folgte er der ehrenvollen Berufung ins Hamburger Kantorat am Johanneum. Die Kirchenmusik in Hamburg, der er nunmehr vorstand, erfuhr während seiner Amtszeit erhebliche Veränderungen. Selle erreichte, daß eine Kantorei in Form eines aus acht, später zehn Sängern bestehenden Konvikts gegründet wurde, zum Teil Absolventen der Johannisschule, an der er außerdem den Gesangsunterricht ausdehnte und umgestaltete. Für den sonntäglichen Einsatz standen seit 1638 vier Instrumentalisten zur Verfügung. Selle wünschte sich acht, forderte als Minimum aber fünf Ratsmusiker, daneben konnte er die Rollbrüder und einige Turmbläser gewinnen, so daß er mit bis zu zwanzig Musikern - Streichern, Holz- und Blechbläsern - arbeiten konnte. Dreimal wöchentlich fanden Figuralmusiken statt, hinzu kamen Auftritte anlässlich großer Feste. 1660 gründete Matthias Weckmann das Collegium musicum, wodurch sich das Verhältnis zu Selle trübte, weil dieser nun nicht mehr der einzige war, der über Instrumentalisten und Sänger zu kirchenmusikalischen Zwecken verfügen konnte.

Am 2. Juli 1663 starb Thomas Selle 64jährig in Hamburg.

Die Passionen Thomas Selles

Allgemeines zu Selles Kompositionsstil

Auf der einen Seite schloß sich Selle nach eigenen Worten der alten deutschen Vorliebe für volle Klangwirkung, wie sie etwa von M. Praetorius angestrebt wurde, an. Seine Abneigung gegen „bloße“ und „fast geringstimmige“ Klänge ist aus der barocken Monumentalmusik, die er geschaffen hat, deutlich abzulesen, wobei sie angesichts des Dreißigjährigen Krieges und der resultierenden materiellen Armut unzeitgemäß erscheinen mußte.

Das mag der Grund sein, daß er eigentliche Bekanntheit mit seinen liedhaft-schlichten, choralartigen Rist-Vertonungen erlangte, die nichts mehr mit seinen frühen weltlichen Gesängen zu tun haben, sondern einen stilistischen Neuanatz bedeuten.

Die Matthäus-Passion

Schon der Originaltitel gibt Aufschluß über Eigenheiten dieses Werkes – es handelt sich um eine Dialogkomposition, wobei der „Accent außem Choral“¹ beibehalten ist (das heißt, daß für die Rezitative auf Bestehendes zurückgegriffen wurde) und die Turbae („Chorus a 4“) der Schöpfung eines anderen Komponisten, in diesem Fall Heinrich Grimms entnommen sind. Ob wir damit überhaupt nur eine Neuzusammenstellung von Fremdem vor uns haben, bleibt zu zeigen.

Der Text ist Mt 26, 1-75 und 27, 1-66, umfaßt also die vollständige Leidensgeschichte, während etwa bei Johannes fast immer eine Auswahl getroffen wird. Hinzu kommen der gesungene Titel des

¹ Mit Choral ist hier noch nicht das deutschsprachige protestantische Gemeindelied gemeint, sondern das einstimmige, kirchentonartig ausgerichtetes Singen der liturgischen Texte in gregorianischer Tradition. Accent ist hierbei eine Art von Choral, und zwar ein Sprechgesang auf liturgischen Lesungstexten, in Abgrenzung vom Concentus, in dessen Bereich Hymnen, Sequenzen, etc. fallen.

Werkes (Exordium): „Höret das Leiden unseres Herren Jesu Christi nach dem heiligen Matthäo“ und als Conclusio die klassisch protestantische Gratiarum-actio-Strophe „Dank sei dem Herren Jesu Christo, daß er uns erlöset hat durch sein Leiden von der Höllen. Amen.“ Selle nimmt außerdem eine Zweiteilung des Textes vor.

Seit Johann Walters Matthäus-Passion ist diese Art der Textverwendung (bis auf Zweiteilung und Rahmenchöre) für die protestantische Choralpassion¹ typisch und findet sich etwa bei Grimm, dessen Werk die Turbae entnommen sind, und Schütz. Was die Sprache anbetrifft, so kann man deutsche und protestantische Passion geradezu gleichsetzen, weil die Verwendung deutscher Sprache den lutherischen Idealen entspringt.

Den Rezitativen ist die Umsetzung von Interpunktionszeichen (Komma, Punkt, Doppelpunkt) der gesprochenen Sprache in musikalische Formeln nach Art der Psalmodie gemein. Diese ähneln den noch heute üblichen Formeln der katholischen Kirche. Die Gesetze der Deklamation, Wortakzent und Sprachmelodie werden in musikalische Ausdrucksmittel übertragen. Die Rede der verschiedenen Personen unterscheidet sich in charakterisierenden Besonderheiten innerhalb der Formeln und in der Tonhöhe, darin also, auf welchem Niveau der tonus currens (beim Evangelisten c', selten a, für die Christusworte f, für die des Judas f') liegt, der mit dem Initium erreicht wird. (Luther schreibt in der „Deutschen Messe“: „Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir sextum tonum zum Evangelium nehmen, und weil St. Paulus ihm ein ernster Apostel ist, wollen wir octavum tonum zur Epistel verordnen.“ Die Kriterien für die Wahl des tonus currens waren also häufig recht schlichter Art.)

Der Wortakzent wird jedoch in den Rezitativen auch durch die instrumentale Begleitung (Streicher und im Basso Continuo Orgel, Regal, Fagott oder Lauten) betont. Statt freien Psalmodierens wird der Gesang also von Takt und Rhythmus gegliedert. Selle ist der erste, der in den Rezitativen Instrumente einsetzt. Vor ihm hat nur Schütz in seiner Auferstehungshistorie, keiner Passion im eigentlichen Sinne also, Evangelienworte von Streichern begleiten lassen, die rhythmisch allerdings kaum eine Rolle spielten, sondern vorwiegend Haltetöne auszuführen hatten.

¹ Birke verwendet den Begriff „Choralpassion“ statt „responsoriale Passion“.

Die syllabische Behandlung erleichtert die Untersuchung der Betonungsverhältnisse. Der Wortakzent findet seinen Ausdruck in erster Linie im schweren Taktteil. Die Erregung des Evangelisten schlägt sich in kleineren Notenwerten nieder, während die Christusworte gemessener gesetzt sind. Häufig sind Synkopierungen anzutreffen, die entweder den Text ausdeuten, oder, was eine größere Rolle spielt, für Abwechslung und Differenzierung innerhalb der Deklamation sorgen.

Obwohl es die ersten rhythmisierten Passionsrezitative sind, kann Selle also mit feinem Sprachgefühl schon ein beachtliches Niveau der Verbindung von Text und Musik erreichen. Selle, der mit seinem Gesamtwerk als „modern“ zu gelten hat, bewegt sich auch hier auf der Höhe der Zeit, indem er dem „Ausdruck“ (ein Begriff, der in Selles Zeit erst Bedeutung erhielt), bestimmten emotionalen Regungen eine damals kunstvolle Entsprechung gibt. Er benutzt dazu die Rhythmik – harmonisch gibt es keinerlei expressive Stellen. Es zeigt sich also, daß die Titelangabe über den vom Choral übernommen Accent durchaus nicht so zu verstehen ist, daß Selle nur schon vorhandenes Material in eine neue Ordnung gebracht hätte. Vom Accent bleibt nur die liturgische Stellung, neu hingegen sind Mensurierung und instrumentale Begleitung.

Auch hinsichtlich der Turbae verhält es sich anders, als es auf den ersten Blick erscheint. Zwar diente die Grimmsche Edition, selbst wiederum eine Neufassung der Matthäuspasion Walters, als Vorlage, erfuhr aber wesentliche Veränderungen vor allem im Blick auf den Stellenwert der Harmonik. (Rhythmisch sind die fauxbourdonartigen Turbaesätze nicht so streng gefaßt wie die Rezitative. Sie sind in Semibreven notiert und wurden den Hebungen und Senkungen des Textes entsprechend deklamiert.) Selle fügte eine Generalbaßstimme hinzu und verwendete in Modulationen nach C-dur, der einzigen neben F-dur vorkommenden Tonart, den Leitton h und die Füllterz e, was schon Züge einer streng dualen Harmonik, wie sie der Klassik eigen ist, trägt.

Die Johannes-Passion ohne (1641) und mit (1643) Intermedien

Die beiden Johannes-Passionen werden gemeinsam behandelt, weil sie sich in ihren Rezitativen und Turbae quasi nicht unterscheiden. Die Textauswahl, die erhebliche Kürzungen bis in Halbverse hinein und Verschmelzungen von Versen einschließt und wie bei der Matthäus-Passion Exordium und Conclusio beinhaltet, geht auf die Johannes-Passion von Joachim a Burck (1568) zurück.

Die Intermedien, eingeschobene Vertonungen von kontemplativen Texten, die nicht aus dem Evangelium kommen, benutzen einen Jesaja- (53, 4 ff.) und einen Psalmtext (22, 2 ff.).

An Instrumenten kamen neben Streichern und Continuo-Instrumenten in den Passagen der Soliloquenten Flöte, Cornett und Posaune zur Anwendung. Hinsichtlich der Besetzung gab es verschiedene Möglichkeiten. Für die Evangelienteile waren ein Chorus à 6, drei Violinen, zwei Fagotte und Orgel vorgesehen, für die Intermedien ein Solochor à 4, bestehend aus Solovioline, Sopran, Tenor, Baß und Orgel, und ein Tuttichor à 5 (zwei Altstimmen), zu dem Orgel und sechs Instrumente gehörten, die, bis auf die erste Geige, colla parte gingen. Die Passion konnte nun ohne Intermedien und Instrumente aufgeführt werden oder mit Instrumenten, aber ohne Intermedien, oder umgekehrt, oder mit beidem.

In den Rezitativen erscheint der Passionston überwunden, die Tuben, wenn man von solchen überhaupt sprechen kann, sind verschieden, entsprechend der natürlichen Sprechhöhe eines Menschen, die vom Inhalt des Gesprochenen abhängt. Die Formeln, wie sie in der Matthäus-Passion festgestellt wurden, finden sich in viel geringerer Anzahl. Selle ist hier der erste, der neben einer Melodik, die gegenüber der Matthäuspassion viel reicher ist, eine sehr differenzierte Harmonik verwendet. Es kommen alle Durakkorde samt ihren Mollparallelen von F- bis A-dur und Es-dur in der anderen Richtung vor, um das Modell des Quintenzirkels zu verwenden, das man zu Zeiten Selles natürlich nicht vor Augen hatte. Die Deklamation kann sich also neben Metrum und Rhythmus auch auf harmonische Vorgänge stützen. Ein solches (vom Lektionston) freies, begleitetes Rezitativ sollte sich in der Folgezeit durchsetzen und bei Bach seine Vollendung finden.

Auch die Turbae sind völlig frei komponiert, harmonisch abwechslungsreich, bekommen neben dem alten Ideal der akustischen Verständlichkeit auch klang sinnliche Funktion. Ausnahmsweise findet man sogar Andeutungen von Tonmalerei und Chromatik.

Die Intermedien sind ihrer Anlage nach geistliche Konzerte für alternatim musizierenden Solo- und Tuttichor. Den einzelnen im Text vorkommenden Gedanken und Bildern werden auf satztechnisch kunstvolle Weise Motive zugeordnet, Koloraturen, chromatische Einheiten, Sequenzen, Triller und plötzliche Generalpausen. Im dritten Intermedium wird mit starken dynamischen Gegensätzen und „Taktwechseln“ gearbeitet.

Schluß: Die Passionsmusik nach Selle

Die von Thomas Selle begründete oratorische Passion, die die Gattung der durchkomponierten Passion ablöste, ist musikgeschichtlich unmittelbar aus der responsorialen Passionsvertonung hervorgegangen, wofür die Anknüpfung der Selleschen Matthäuspassion an die Grimms nur ein Anzeichen ist. Der Passionston wurde, wie bei Selle gesehen, anfangs noch beibehalten, dann löste man sich mehr und mehr von der liturgischen Tradition. Das entspricht der grundsätzlich fortschrittlichen Haltung dieser Gattung, die alle wesentlichen stilistischen Neuerungen der musikalischen Entwicklung aufnahm. Ihre wesentlichen Merkmale sind die Einführung der Monodie und des Generalbasses, die Aufnahme des konzertierenden Instrumentalstils und die Verbindung von Evangeliumstext mit anderen biblischen und nichtbiblischen Texten wie Gesangbuchliedern und geistlicher Lyrik, die zu einer textlichen Vielschichtigkeit führte. Die bei Selle bereits angedeutete Tendenz zur Gliederung setzte sich in der Einführung von eingeschobenen Sinfonien fort.

Selle brachte seine Passionen zuerst in den Nebenkirchen Hamburgs zur Aufführung, später auch in den Hauptkirchen. Von Hamburg aus breitete sich die oratorische Passion nach Lüneburg,

Celle, an die Ostsee nach Lübeck, Wismar, Danzig, Königsberg, ja bis nach Riga aus. Norddeutschland gewann dadurch im Laufe des 17. Jahrhunderts die passionsgeschichtliche Führung in Deutschland. Gegen Ende des Jahrhunderts ist die oratorische Passion auch in anderen deutschen Städten, meist Residenzstädten wie Leipzig, zu finden.

Die oben genannten Tendenzen in der Entwicklung der oratorischen Passion weisen in ihrer konsequenten Fortsetzung genau auf die großen Bachschen Passionen, die den Höhepunkt dieser Gattung und der der Passionsvertonung überhaupt markieren.

Anhang

Die folgenden Angaben erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Quellen

BASSUS CONTINUUS Zur Passion in Dialogo 2 dum Matthaeum pro Clavicymbalo Organo etc: Mit 10. Stimmen gesetzt Von Thomâ Sellio Cervicâ-Saxone ao 1642. Nota. Der gewöhnliche Accent ist außen Choral behalten v. der Chorus à 4. aus des Sel. H. Grimmii Edition hierzu gethan worden.

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Scrinium 251 (früher ND VI 100,9) [Opera omnia Bd. 17, fol. 2^r]¹

BASSUS CONTINUUS I. Zur Passion 2dum Johannem à 6. cum Capella à 5. sine Intermediis. In die Music veretzt von Thomâ Sellio etc:

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Scrinium 251 (früher ND VI 100,8) [Opera omnia Bd. 18, fol. 1^r]

¹ Nach Siegfried Günther befindet sich eine Violinstimme in Königsberg und ist eine weitere Lüneburger Quelle verschollen.

Bassus Continuus Zur Passion 2dum Johannem mit 6. Vocal= und 6. Instrumental=Stimmen sampt einer Vocal=Capella à 5. pro Choro remoto und dem Choro pro Organo à 4. gesetzt einfältigst in stylo recitativo von Thomá Sellio Cerviccá-Saxone. Anno 1643.

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Scrinium 251 (früher ND VI 100,10) [Opera omnia Bd. 19, fol. 2^r]

Ausgaben

Neuausgabe der Johannes-Passion mit Intermedien von Thomas Selle, hrsg. von Rudolf Gerber, in: Das Chorwerk, Heft 26, Georg-Kallmeyer-Verlag Wolfenbüttel / Berlin

Einspielungen

Thomas Selle (1599-1663), Johannes-Passion für Soli, Chor und Instrumente, Richwin-Krause, Thomas, Heermann, Mielke, Mitglieder des Philharmonischen Orchesters Dortmund, Dortmunder Kantorei, Gerhard Trubel, ELREC, 1984

Literatur

BIRKE, Joachim: *Die Passionsmusiken von Thomas Selle (1599-1663). Beiträge zur Geschichte der Passion im 17. Jahrhundert*, Dissertation, Hamburg 1957 (maschinenschriftlich)

BRAUN, Werner: 'Selle, Thomas', in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 482-486

GÜNTHER, Siegfried: *Die Geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst Biographie*, Dissertation, Gießen 1935 (maschinenschriftlich?)

NEUBACHER, Jürgen: *Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599-1663)*, Hänssler-Verlag, Neuhausen 1997

STÄBLEIN, Bruno; FISCHER, Kurt von; BLANKENBURG, Walter: ‚Passion‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume

STEPHENSON, Kurt: 'Hamburg', in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume