

# Der Komponist Michael Egelein und der ‚stile nuovo‘

VON GERHARD WEINZIERL

Der Werdegang und das Schaffen Michael Egeleins ist von der Forschung weitgehend unbeachtet geblieben. Einen Anstoß zu weiterführenden Recherchen hätten die Ausführungen von Manfred Sack in seiner 1954 erschienenen Monographie des Fürstbischöflich-Würzburger Hoforganisten und Komponisten Heinrich Pfendner (ca. 1588–1630)<sup>1</sup> geben können. Unter den vollständig erhaltenen Werken Pfendners befindet sich ein 1645 posthum erschienener Druck mit acht Vertonungen des Psalms 50(51) *Miserere mei, Deus*. Das Titelblatt nennt als Komponisten Heinrich Pfendner; unerwähnt bleibt, dass zwei der acht Vertonungen von Michael Egelein stammen. Erst auf der jeweiligen Seite der neun Stimmbücher wird mit der Angabe *Septimum* (bzw.) *Octavum Miserere Michaelis Egelin* (!) auf den Koautor hingewiesen. Der Würzburger Drucker Henricus Pigrin versprach sich offensichtlich nur vom Renommée Heinrich Pfendners eine entsprechende Werbewirkung. Auch Pigrins Annonce im Katalog der Frühjahrs- und Herbstmessen in Frankfurt a. M. und Leipzig nennt nur den Namen Heinrich Pfendners als Komponisten.<sup>2</sup> Michael Egelein blieb unbekannt, was umso bedauerlicher ist, als seine Psalmvertonungen ein mit Pfendners Versionen durchaus vergleichbares Niveau aufweisen. Manfred Sack konstatiert die satztechnischen Gemeinsamkeiten, die Egelein mit Pfendner verbinden, verweist aber auch auf Eigenständiges. „Vielfältiger als bei Pfendner ist in Egel[e]ins Psalmen das harmonische Geschehen. Neben chromatischen Steigerungen, die ausschließlich vom Text gezeugt sind, fallen insbesondere zahlreich verwendete Vorhaltsketten auf. [...] Der Basso continuo verläuft, im Gegensatz zu seiner Verwendung bei Pfendner, lebhafter und freier. Namentlich in den mit wenig Stimmen besetzten Psalmversen bildet er eine in harmonischer und rhythmischer Hinsicht selbständige Stimme“.<sup>3</sup>

Sack vermutet, dass Egelein ein Schüler Heinrich Pfendners war. Belegen konnte er es indes nicht. Im Psalmdruck selbst, dem auch das sonst übliche Vorwort fehlt, werden keine Angaben zu einem Lehrer-Schüler-Verhältnis gemacht. Ein diesbezüglicher Hinweis findet sich jedoch in Pfendners viertem Motettenbuch (Motectae Liber IV) aus dem Jahr 1630. In dieses hatte Pfendner drei Motetten

1 Manfred Sack: Leben und Werk [von] Heinrich Pfendner – Ein Beitrag zur süddeutschen Musikgeschichte im frühen 17. Jahrhundert, Phil. Diss. Berlin 1954.

2 Albert Göhler: Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902 (Neudruck Hilversum 1965) Tl. 2, S. 60, Nr. 1089.

3 Sack (wie Anm. 1), S. 174.

Egeleins aufgenommen, auf die er mit der Bemerkung *a Michaele Egele[i]n Aut. [oris] Discip.[ulus]* hinweist. Diese Angabe wird nur im Stimmbuch *Partitura* (Generalbass)<sup>4</sup> gemacht. Dieses stand aber Manfred Sack nicht zur Verfügung. Es galt in den 1950er-Jahren noch als verschollen.

Über die Entstehungszeit der Psalmen lassen sich vorerst keine Nachweise erbringen. Manfred Sack stellte bei den sechs Vertonungen Pfendners eine Reihe stilistischer Unterschiede fest und nimmt daher einen größeren Zeitraum an. Die Mitwirkung Egeleins spräche dagegen für dessen Lehrjahre bei Pfendner, 1627 bis 1629. Auch die Auftraggeber des posthumen Drucks im Jahr 1645 konnten nicht ermittelt werden.

Heinrich Pfendner war bereits am 23. August 1630 in Würzburg gestorben.<sup>5</sup> Die Annahme, sein Schüler und Mitautor Egelein hätte „die Manuscripte seines Lehrers über die gefahrvollen Zeiten der Schwedenherrschaft herübergerettet“,<sup>6</sup> scheidet aus, da Michael Egelein selbst am 29. August 1633 in Karlstadt a. M. verstarb.<sup>7</sup> Denkbar ist, dass die Ehefrauen oder Kinder<sup>8</sup> der beiden Komponisten die ererbten Handschriften dem Würzburger Drucker Henricus Pigrin zur Veröffentlichung übergeben haben. Dieser war offensichtlich für eine Drucklegung des Psalmzyklus zu gewinnen. Pigrin hatte im Vorjahr 1644 mit der Herausgabe eines vergleichbaren Opus des Bamberger Hofkapellmeisters Georg Mengel großen Erfolg.<sup>9</sup> Mengels Werk mit dem Titel *Quinque limpidissimi lapides Davidici cum funda* (Fünf glänzende Steine Davids mit der Schleuder) beinhaltet neben einer Motette fünf Vertonungen des Psalms 50. Im Vorwort äußert der Komponist die Hoffnung, dass er mit diesem Psalm *Miserere mei, Deus*, einem der Bußpsalmen Davids, den Friedenswillen der Kriegsparteien stärken kann. Nach seiner Überzeugung ist dies aber nicht durch Waffengewalt, sondern durch die sanften Töne der Musik zu erreichen.

Henricus Pigrins Psalmdruck mit den Vertonungen Pfendners und Egeleins ist Johann Philipp von Schönborn gewidmet, Fürstbischof von Würzburg seit 1642. Weiterhin werden acht Mitglieder des Würzburger Domkapitels als Widmungsträger genannt, darunter auch Melchior Otto Voit von Salzburg. Dieser war 1642 zum Fürstbischof von Bamberg erhoben worden, behielt aber sein Amt als Scho-

4 Dombibliothek Freising (IN 3).

5 Dieter *Kirsch*: Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Würzburg 2002, S. 150.

6 *Sack* (wie Anm. 1), S. 167.

7 Diese und alle weiteren biographischen Angaben entstammen der Forschung von Elfi Jemiller: *Elfi Jemiller: Der Organist und Komponist Michael Egelein (um 1605–1633) und die Musikpflege an der Deutschordensresidenz (Bad) Mergentheim*, s.o. S. 95–140.

8 Stadtarchiv Bamberg, genealogische Sammlung Röttinger: Henrich Pfendner und seiner Ehefrau Anna wurde 1616 in Bamberg der Sohn Johann Christoph geboren; *Kirsch* (wie Anm. 5), S. 150: 1619 wurde in Würzburg die Tochter Ursula geboren, die aber als Kind verstarb. Elfi Jemiller recherchierte die Geburt eines Sohnes von Michael Egelein mit Namen Johann Michael in den Jahren 1632 oder 1633 in Karlstadt a. M. (s. Anmerkung 7).

9 *Göhler* (wie Anm. 2), S. 52, Nr. 929. 2. Auflage des Drucks in den Jahren 1650 und 1651.

lasticus in Würzburg bis 1648 weiterhin bei.<sup>10</sup> Beide, Johann Philipp wie auch Melchior Otto, galten als große Förderer von Kunst und Wissenschaft. Letzterer gründete 1647 die Bamberger Universität, seine Academia Ottoniana. Die Offizin Henricus Pigrinus konnte somit hoffen, für die Drucklegung des Psalmzyklus‘ eine angemessene finanzielle Unterstützung zu erhalten.

### Heinrich Pfendner als Lehrer

Michael Egeleins Würzburger Aufenthalt von Juli 1627 bis zum September 1629 *Zuerlernung des Orgelschlagens undt [der] Composition* als Schüler des fürstbischöflichen Hoforganisten Heinrich Pfendner diente nicht mehr seiner Grundausbildung im Orgelspiel und im Komponieren. Egelein muss sich in den zurückliegenden Jahren in der Mergentheimer Residenz des Deutschordens bereits als aufstrebendes musikalisches Talent erwiesen haben, um eine so großzügige Förderung zu erfahren. Vom Hochmeister Johann Eustach von Westernach 1627 bewilligt und vom Orden finanziert, sollte Michael Egelein in dieser Zeitspanne zu einer musikalischen Kraft heranreifen, die dem Orden künftig wertvolle Dienste zu leisten im Stande ist.

Heinrich Pfendner als Lehrmeister zu gewinnen, lag im besonderen Interesse der Ordensleitung, war ihr doch dessen eindrucksvolle Karriere mit Sicherheit nicht verborgen geblieben. Um 1588 im oberfränkischen Hollfeld geboren, kam Pfendner schon im Knabenalter nach Augsburg und erfuhr dort am Domstift unter Gregor Aichinger seine musikalische Ausbildung. Um 1610 wurde Pfendner Schüler des Italieners Antonio Cifra, dem Kapellmeister von Santa Casa in Loreto. Nach einjähriger Tätigkeit als Organist des Fürstbischofs Johann Jacob Lamberg von Gurk in Kärnten, stieg Pfendner 1615 zu einem der Organisten am Grazer Hof Erzherzog Ferdinands, dem späteren Kaiser Ferdinand II. auf. 1616 kehrte Pfendner in seine fränkische Heimat zurück und wurde in Bamberg Hoforganist des Fürstbischofs Johann Gottfried von Aschhausen, der seit 1609 das Hochstift Bamberg regierte. Als dieser 1617 auch zum Nachfolger Fürstbischofs Julius Echter gewählt wird, holt er Pfendner 1618 nach Würzburg.

Anfang der 1620er-Jahre hatte sich Pfendner durch verschiedene Publikationen auch als Komponist einen Namen gemacht. Insbesondere durch seine beiden 1623 und 1625 beim Würzburger Drucker Johann Volmar erschienenen Motettensammlungen, *Liber II* und *III Motectorum* sowie durch die Neuauflage seines 1. Motettenbandes *Delli Motetti* (Graz, 1614) erwies er sich als ein Vertreter des aus Italien kommenden *stile nuovo*. Dieser „neue Stil“, der deutliche Unterschiede zum traditionellen, streng kontrapunktischen Tonsatz aufweist, musste für

10 August *Amrhein*: Reihenfolge der Mitglieder des adeligen Domstifts zu Würzburg 724–1803. In: Archiv des Historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg. Würzburg 1889, S. 101, Nr. 1089.

den jungen Egelein von besonderem Interesse sein. Der *stile nuovo* war zu dieser Zeit keineswegs Allgemeingut und wurde auch nicht von allen begrüßt. „Die überlieferte Polyphonie, als Wesensmerkmal der Musik schlechthin, verdrängen zu wollen, mußte gleichbedeutend damit sein, an den Grundfesten eines Weltbildes zu rütteln“.<sup>11</sup> In besonderem Maß galt dies für die Kirchenmusik. Das obligatorische Imitieren der Stimmen, wie es die Musik der Renaissance kennzeichnet, ist im *stile nuovo* reduziert und lässt dadurch der wortgezeugten Deklamation solistischer Vokalstimmen freieren Raum. Diese werden von einem instrumentalen Basso continuo, bestehend aus einem Bassmelodie- und einem Akkordinstrument begleitet. Generalbassbegleiteter Sologesang, die sog. Monodie, war ein Kennzeichen der frühen, um 1600 entstandenen italienischen Oper. Elemente des *stile nuovo* waren somit weltlichen Ursprungs. Schon allein daran nahmen Traditionalisten, auch aus religiösen Gründen, Anstoß. Auch Heinrich Pfendner sah sich nach dem Tod des Fürstbischofs Aschhausen im Jahr 1622 Anfeindungen ausgesetzt. Im Vorwort seines *Liber II Motectorum* von 1623 bringt er diese nachdrücklich zum Ausdruck.<sup>12</sup>

In der Deutschordensresidenz Mergentheim stand man dem „neuen Stil“ aufgeschlossen gegenüber. 1614 hatte bereits Andreas Lemes, der in den Quellen als *Phonascus* oder *Harmonista* bezeichnet wird, mit seinem in Frankfurt a. M. erschienenen *Nerotericum opusculum musices* für ein bis vier Solostimmen und Generalbass einen ersten Versuch im *stile nuovo* vorgelegt.<sup>13</sup> Das Werk enthält 50 Kompositionen, davon 24 für eine Solostimme und Basso continuo. Andreas Lemes war „der erste süddeutsche Komponist, der sich mit [...] Entschlossenheit „monodischer“ geistlicher Musik zuwandte“.<sup>14</sup> Im Unterschied zu Lemes bezeichnete Heinrich Pfendner seine Vokalwerke, wie viele seiner Zeitgenossen, noch mit dem traditionellen Gattungsbegriff *Motecta* (Motette), obwohl sie eine andere Faktur aufweisen als die überkommene kontrapunktische Motette. Der namhafteste Schöpfer des *stile nuovo*, Lodovico da Viadana, nannte seine 1602 erschienenen Werke treffend *Concerti ecclesiastici*. Pfendners Motetten sind mithin „Geistliche Konzerte“, ihr Stil ist somit als „konzertierender Stil“ zu bezeichnen.

11 Axel Beer: Die Annahme des „stile nuovo“ in der katholischen Kirchenmusik Süddeutschlands. Tutzing 1989, S. 254.

12 Sack (wie Anm. 1), S. 204; Beer (wie Anm. 11), S. 108–110; Gerhard Weinzierl: Bamberger Hofmusik – Von der Gegenreformation bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Würzburg 2016, S. 57f.

13 Beer (wie Anm. 11), S. 147, 165 und 208–212. Im Anhang (S. 375) fügt der Autor die Rekonstruktion des Geistlichen Konzertes „In te Domine speravi“ für vier Solostimmen und Basso continuo bei.

14 Ebd., S. 209.

### Drei Marienmotetten von Michael Egelein

Das 4. Motettenbuch (*Motectorum Liber IV*) von Heinrich Pfendner lag vermutlich schon Anfang des Jahres 1630 in Druck vor, da es im Frühjahrskatalog der Frankfurter und Leipziger Messen bereits annonciert wurde. Die Fertigstellung des 45 Titel umfassenden Opus muss im Jahr 1629 erfolgt sein, in einem Zeitraum, in dem Michael Egelein bis zum Sommer noch bei Pfendner studierte. Es war eine generöse Geste Pfendners, drei vierstimmige Motetten seines Schülers in den Motettenband aufzunehmen. Egelein erwies sich jedoch als gereifter Tonsetzer, der nicht nur das elementare kompositorische Handwerk beherrschte, sondern auch seine Vertrautheit mit dem Figurenwesen frühbarocker musikalischer Rhetorik unter Beweis stellen konnte. So gelang es ihm, die jeweiligen Textaussagen mit den geeigneten musikalischen Mitteln affektiv zu steigern.

Für seine erste Motette (Nr. XXII in Pfendners Motettenbuch) wählte Egelein den Text der Antiphon „*Veni sponsa Christi*“:

*Veni sponsa Christi,  
accipe coronam,  
quam tibi Dominus  
praeparavit in aeternum.*

Komm, du Braut Christi,  
empfange die Krone,  
die dir der Herr  
bereitet hat in Ewigkeit.

Egelein fügt dem Text den Anruf an die Gottesmutter *Veni, veni, sancta Maria, ora pro nobis* ein. Diesen nützt er für die belebende Gegenstimme zum Hauptmotiv *Veni sponsa Christi*. Anfangs vom Sopran einstimmig vorgetragen, wird es bei der Wiederholung im Tenor vom Sopran kontrapunktiert.

#### Notenbeispiel 1

The image shows a musical score for two voices: Soprano (top staff) and Tenor (bottom staff). Both staves are in treble clef with a common time signature (C). The Soprano part begins with a rest followed by a melodic line: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. The Tenor part begins with a whole note G3, followed by a whole note F3, a whole note E3, and a whole note D3. The lyrics are written below the notes.

*Accipe coronam* wird durch eine geradezu bildliche Tonfolge wiedergegeben. Sopran und Tenor, anschließend Alt und Bass tragen das Wort *coronam* mit einem ausgedehnten Melisma vor.

## Notenbeispiel 2

ac - ci-pe co - ro - - - - nam

ac - ci-pe co - ro - - - - nam

Die zweite Hälfte der 66-taktigen Motette wird hauptsächlich vom Textabschnitt „*praeparavit in aeternum*“ beherrscht.

## Notenbeispiel 3

prae-pa - ra - vit in ae - ter - - num

Parallelbewegungen der Stimmen oder gegenseitiges Nachahmen prägen das Satzbild. Ab Takt 44 nimmt das Motiv *praeparavit* im Bass eine rhythmisch gedehnte Gestalt an, um der Aussage *in aeternum* noch mehr Nachdruck zu verleihen, während die anderen Stimmen sich gegenseitig imitierend im Achtel- und Viertelrhythmus verbleiben.

## Notenbeispiel 4

prae-pa-ra-vit, in ae - ter - - num

prae-pa - ra- vit, in ae - ter - - num

prae-pa-ra-vit, prae-pa-ra-vit, in ae - ter - - num

prae-pa - ra - vit in ae - ter - - - - num

In breiten Notenwerten und blockartiger Homophonie wird dreimal *quam tibi Dominus* eingeführt, bevor das Motiv *praeparavit* in prägnanter Kürze folgt. Ein affektvolles Zeichen setzt Egelein ebenfalls durch das dreimalige akkordische *veni, veni, veni* vor Eintritt des Textteiles *accipe coronam*. Besondere Wirkung gewinnt diese Stelle durch den terzverwandten Harmoniewechsel von A-Dur nach F-Dur.

Für die zweite Motette (Nr. XXIII in Pfendners Motettenbuch) wählte Michael Egelein den Text des Tractus *Gaude Maria virgo*.

*Gaude Maria virgo  
cunctas haereses  
sola interemisti.*

Freue dich, Jungfrau Maria,  
alle Irrlehren  
hast du allein vernichtet.

Der melodische Bogen der traditionellen Choralmelodie, die Egelein als Organist mit Sicherheit kannte, könnte ihm als Anregung für die Vertonung des Eingangsverses gedient haben.

#### Notenbeispiel 5

Notenbeispiel 5 zeigt zwei Stimmführungen. Die obere Stimme ist eine Melodie in G-Dur, die mit einer Klammer über dem ersten Takt markiert ist. Die untere Stimme ist eine Begleitung in G-Dur, die mit dem Text 'Gau - de Ma - ri - a, Ma - ri - a vir - go' beschriftet ist.

Auch die Melodie von *cunctas haereses sola interemisti* weist deutliche Übereinstimmungen mit dem Eröffnungsthema auf (fallende und steigende Bewegung im Quintraum g-d, gleicher Anfangs- und Zielton).

#### Notenbeispiel 6

Notenbeispiel 6 zeigt eine Melodie in G-Dur, die mit dem Text 'cun - ctas hae - re - ses, so - la in - te - re - mi - sti' beschriftet ist.

Dichte motivische Verarbeitung folgt der Einführung des jeweiligen Themas. Melodiepartikel werden abgetrennt und wandern imitierend durch alle Stimmen. Der Motette als Ganzes liegt eine Da Capo-Form zu Grunde. Dem Teil A *Gaude Maria virgo* (Takt 1–16/17) folgt Teil B *cunctas haereses sola interemisti* (Takt 16/17–41), der von Takt 41–66 wiederholt wird. Der Teil B wird jeweils mit der Textergänzung *in universo mundo* abgeschlossen. Von Takt 66–72 wird der Text in einer klangprächtigen Coda in breiten Notenwerten nochmals aufgegriffen.

Michael Egeleins dritte Motette (Nr. XXIV im 4. Motettenbuch Heinrich Pfendners) ist eine Vertonung der Verkündigungsworte des Engels an Maria nach dem Lukasevangelium (1,30–31).

*Ne timeas, Maria,  
invenisti gratiam  
apud Dominum.  
Ecce concipies  
et paries filium.  
Alleluia.*

Fürchte dich nicht, Maria,  
du hast Gnade gefunden  
beim Herrn.  
Siehe, du wirst empfangen  
und einen Sohn gebären.  
Halleluja.

Die ergänzende Aussage der Verkündigung „dem sollst du den Namen Jesus geben“ vertont Egelein nicht. Er lässt seine Motette mit dem Anruf *Alleluia* enden. Die Eröffnung gestaltet Egelein im Stil traditioneller Polyphonie durch Imitationen des *Ne timeas, Maria*-Motives in allen vier Stimmen. Die anfänglich breiten Notenwerte erfahren nach wenigen Takten eine rhythmische Verkürzung auf halbe Werte. Eindringlichkeit verleiht Egelein dem Text *invenisti gratiam apud Dominum* durch den der Reihe nach einsetzenden einstimmigen Vortrag der Stimmen. Dies garantiert ein Höchstmaß an Sprachverständlichkeit.

#### Notenbeispiel 7

Musical notation for the phrase "in - ve - ni - sti gra - ti - am a - pud Do - mi - num". The notation is on a single staff in 4/4 time, showing a melodic line with notes and rests. The lyrics are written below the notes.

Durch abermalige rhythmische Verkleinerung und immer enger werdende Imitationen erreicht der Komponist eine dramatische Verdichtung.

#### Notenbeispiel 8

Musical notation for the phrase "in - ve - ni - sti gra - ti - am in - ve - ni - sti". The notation is on two staves (treble and bass clef) in 4/4 time, showing a homophonic setting with notes and rests. The lyrics are written below the notes.

Kontrastierend dazu schließt der Abschnitt in klangvoller Homophonie und breiten Notenwerten mit nochmaliger Wiederholung des Textes.

Nach einstimmiger Vorstellung wird *Ecce, concipies* erst in parallelen Terzen vorgetragen, dann zur Drei- und Vierstimmigkeit erweitert.



## Notenbeispiel 9

Ec-ce, ec - ce con - ci - pi - es

## Notenbeispiel 10

et pa - ri - es fi - - - li - um

Auch das folgende *et paries filium* mit dem schwungvollen Melisma *filium* wechselt zwischen dreistimmigem Tief- und Hochchor. Im abschließenden *Alleluia* wechselt Egelein zum Dreiertakt, der eine rhythmische Beschleunigung erzeugt. Nach jeweils zweistimmigem Beginn schließt sich eine vollstimmige Wiederholung an.

## Notenbeispiel 11

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Der Übergang in einen streng homophonen Tonsatz sowie der in Viertelwerten skandierende Vortrag aller Stimmen verleiht dem Lobpreis nochmals eine emphatische Steigerung.

## Notenbeispiel 12

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Zurück im Zweiertakt klingt die Motette in kraftvollen Harmonien und rhythmischer Verbreitung aus.

Die drei Marien-Motetten Michael Egeleins bestätigen das schon durch seine Psalmvertonungen gewonnene Bild eines handwerklich reifen Komponisten, der sich zugleich stilistisch auf der Höhe der Zeit befindet. Mehr noch als der text-

reiche Psalm 50 (51) mit 20 Versen, erlaubt der knappe Text der Motetten eine intensive musikalische Wortausdeutung durch satztechnische Varianten. Egelein beherrscht sowohl den *stylus antiquus*,<sup>15</sup> die Imitationskunst der traditionellen Polyphonie, als auch den *stile nuovo* mit seiner sprachgerechten Melodiebildung auf der Grundlage des Basso continuo. Egeleins Kompositionen zeugen von einem frühbarocken Ausdruckswillen, der durch bildhafte Figuren, harmonische Dichte sowie rhythmische Diminuierungen nicht selten zu empathischen Steigerungen führt. Michael Egeleins Kompositionen stehen ebenbürtig neben denen Heinrich Pfendners und rechtfertigen ihre Veröffentlichung in den Sammlungen des Meisters.

15 Joseph Müller-Blattau: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Kassel, Basel, Paris, London, New York 1963, S. 19.