

Werner Göttle gestorben

Am 4. Dezember 2010 verstarb Werner Göttle, Diakon, Kirchenmusikdirektor, Landesposaunenwart in Ruhe.

1932 geboren, hat Göttle sich in seinem Amt als Landesposaunenwart des Verbandes evangelischer Posaunenchor in Bayern über 30 Jahre für die Posaunenchorarbeit in Bayern engagiert. Er brachte viele Ideen ein, schulte und begleitete Bläserinnen und Bläser, Chorleiter, Chöre und Bezirke.

1976 verlieh ihm der Landeskirchenrat der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern den Titel Kirchenmusikdirektor, um eben seine Verdienste um die Posaunenchorarbeit in Bayern zu würdigen.

FACHARTIKEL

Andreas Hammerschmidt – Komponist und Organist

*1610 oder 1611 in Brüx, Böhmen; † 29. Oktober 1675 in Zittau

Quellen: Wikipedia und MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart)

Sein Vater Hans Hammerschmidt war Sattler und stammte aus Cart-hause bei Zwickau. Über seine leibliche Mutter ist nichts bekannt. 1614 fand die zweite Heirat des Vaters statt. 1626 musste die Familie aus Brüx (heute Most) nach Freiberg flüchten. Der Grund war die zunehmende Rekatholisierung in Böhmen. Der Vater erlangte 1629 das Bürgerrecht der Stadt Freiberg.

Wo Andreas Hammerschmidt seine musikalische Ausbildung genoss, ist unbekannt. Es wird vermutet, dass er sie von Balthasar Springer (Domorganist in Freiberg), Christoph Demantius (Domkantor in Freiberg), Christoph Schreiber (Organist der Petrikirche) oder Stephan Otto (Kantor in Schandau) bekam.

Von 1633 bis 1634 hatte Hammerschmidt seine erste Stelle als Organist auf Schloss Wesenstein bei Graf Rudolf von Bünau inne. Ab Juli trat er die Nachfolge von Christoph Schreiber als Organist der Kirche St. Petri in Freiberg an. 1637 wurde Ursula Teufel die Frau Hammerschmidts. Sie war Tochter eines Prager Kaufmanns und gebar ihm sechs Kinder, wovon nur drei überlebten.

Nach dem Tod Schreibers wird Hammerschmidt ein weiteres Mal sein Nachfolger an St. Johannis in Zittau, wo er sich bis an sein Lebensende niederließ. In der damals reichen Stadt Zittau waren neben den Bürgermeistern der Gymnasiallehrer und Kantor Simon Crusius (1607–1678), der Rektor des Johanneum Christian Keimann (1607–1662) und der Stadtpfeifer Florian Ritter seine Kollegen. Vertonungen der Lieder Keimanns und Beiträge zu dessen Schulbüchern und -spielen, sowie jährlich Veröffentlichungen eigener Kompositionen mit Vorworten von Heinrich Schütz und Johann Rist verhalfen Hammerschmidt zu Ansehen und Wohlstand.

Das Lied „Meinen Jesum laß ich nicht“ von Keimann in der Vertonung von Hammerschmidt ist noch heute in den lutherischen Gesangbüchern. Im Jahr 1757 vernichtete der große Stadtbrand in Zittau die Quellen über Hammerschmidt.

Es ist wenig bekannt über seine Kontakte und Reisen. Er besuchte in Dresden Schütz und hört dessen Werke sowie auch Musik italienischer Künstler. Reisen nach Görlitz belegen einige Widmungen (Motette an das Görlitzer Collegium Musicum,

... Hammerschmidt hatte offenbar ein jähzorniges Temperament ...

sowie an dortige Musikfreunde die Weltlichen Oden I u. II und die Dialogi). Eine Komposition zur Einweihung der Sankt-Elisabeth-Kirche zeigt seine Kontakte nach Breslau.

Hammerschmidt hatte offenbar ein jähzorniges Temperament, wie jene anekdotenhaften Berichte über den auf offenem Markt ausgetragenen Streit mit dem Weinschenker Christoph Mauer und die mit Johann Rosenmüller, der den Meister einen »Clausulndieb« gescholten haben soll, im Leipziger Ratskeller geführte handgreifliche Auseinandersetzung ebenso erkennen lassen wie die leidenschaftlichen Züge des dem 4. Teil der Musikalischen Andachten beigegebenen Porträts. Auch fungierte Hammerschmidt als Dorf- und Forstverwalter in Waltersdorf und erlangte das Privileg, als einziger in Zittau Klavierunterricht zu erteilen und war ein überdurchschnittlich wohlhabender Musiker. Er konnte sich mehrere Häuser kaufen oder bauen lassen.

Sein aufwändiges Grabmal auf dem Zittauer Kreuzkirchhof ist heute nicht mehr erhalten. Auf dem verschollenen Grabstein stand geschrieben: „Es schweigt

zwar allhier des edlen Schwanes Thon, / doch klingt er wunderschön vor seines Gottes Thron. / Mors mea Vita mea est. / Des Edlen Schwanes Thon hat nun hier aufgehöret, / weil Er vor Gottes Thron der Engel Chor vermehret. / Andreas Hammerschmidt, / Musicus Celeberrimus Vicit Annos 64, in officio 41, / denatus anno 1675, 29. October. / Der Deutschen Ehre, Ruhm und Zier, / Amphiron ruht und schläft allhier. / Ach! Orpheus wird nicht mehr gehört / den Zittau vorhin hat geehrt.“

Einzuordnen ist er in die Gruppe der evangelisch-lutherischen Kirchenkomponisten wie Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Durch die Umstände, die der Dreißigjährige Krieg (1618–1648) mit sich brachte, handelte es sich bei seiner ersten bekannten Komposition um



ein Dankgebet für den Sieg der Sachsen „Verleih uns Frieden“. Wobei zahlreiche Auflagen belegen, dass sich auch seine Erstkomposition „Erster Fleiß...“ großer Beliebtheit erfreute. Sein kompositorisches Schaffen umfasst unter anderem Lieder, Kantaten, Motetten, Instrumental- wie auch Vokalkompositionen. Die Melodieführung seiner Kompositionen gilt allgemein als eingängig und leicht fasslich und wurde 1706 von Heinrich Fuhrmann in seinem „Musikalischen Trichter“ abwertend als „Hammerschmiedischer Fuß“ apostrophiert. Da jedoch das Werk von Hammerschmidt noch nicht komplett erschlossen ist, kann man ihm Oberflächlichkeit oder ein Fehlen einer interpretatorischen Tiefe nicht vorwerfen.

Der Freiburger Organist Hammerschmidt begann die große Reihe seiner Werkveröffentlichungen mit der zweiteiligen Sammlung instrumentierter Tanzsätze »auf Violen« ..., in der die Modetänze Courante, Mascharada, Ballett, Sarabande und Aria vor den Paduanen und Galliarde bevorzugt werden. Die von dem Komponisten erstmals in Deutschland eingeführte Sarabande tritt als Nachsatz je viermal zu Mascharade und Aria und neunmal zum vorangehenden Ballett; zwei dreistimmige Canzonen des 2. Teils beziehen sich auf zwei 5-stimmige Ballette im 1. Teil, die drei die 5-stimmigen Sätze des 2. Teils beschließenden Galliarde (Nr. 48-50) auf die am Anfang stehenden Paduanen Nr. 1, 2 und 7. Mit der Wendung zu den französischen Tanzformen, der Aufnahme des Generalbasses

Das gesamte kompositorische Schaffen Hammerschmidts gehört der schillernden, zwischen Motette und Konzert sich bewegenden Formenwelt an, wie sie die Generation von Heinrich Schütz und die ihrer unmittelbaren Nachfolger in Anspruch genommen hat.

sowie der in den Vorworten beider Teile ausdrücklich erwähnten, auf Tempo und Dynamik gerichteten deutschen Vortragsbezeichnungen, wie sie in den Balletten, Mascharaden, Arien und Sarabanden, insgesamt in 17 Sätzen, angebracht werden, folgt Hammerschmidt den modernistischen Bestrebungen seiner Zeit; mit der Violenbesetzung, der insbesondere in den Paduanen spürbaren Stilbindung an Imitation und polyphone Stimmführung wie auch mit den »Variationen« des 2. Teils steht er als Instrumentalkomponist in der Tradition der englisch beeinflussten nord- und mitteldeutschen Suitenkompositionen – Das gesamte kompositorische Schaffen Hammerschmidts gehört der schillernden, zwischen Motette und Konzert sich bewegenden Formenwelt an, wie sie die Generation von Heinrich Schütz und die ihrer unmittelbaren Nachfolger in Anspruch genommen hat.

In den fünf Teilen der 1639 bis 1653 erschienenen **Musikalischen Andachten** suchte der Zittauer Organist diese Formenwelt in all ihren Möglichkeiten der kompositorischen Praxis darzubieten. Grundsätzlich der neuen, vom Generalbass begleiteten solistischen Besetzung

gewidmet, beginnt der 1. Teil mit 1-4stimmigen geistlichen Konzerten über deutsche Bibelspruch- und Liedtexte, wobei unter 20 Stücken die zweistimmigen mit 14 Nummern voranstehen. Das anregende Vorbild dürften Schützens 1636 und 1639 erschienenen „Kleinen geistlichen Konzerte“ gewesen sein, deren innerer Größe sie jedoch nur selten nahe kommen. Wie so viele deutsche und italienische Zeitgenossen, die sich dieser neuen Gattung bedienten, vermochte auch Hammerschmidt es nur gelegentlich, die Form aus dem textgebundenen Affektgehalt heraus zu entwickeln und mit echtem monodischem Geist zu durchdringen. Der 2. Teil der Musikalischen Andachten bietet 34 »geistliche Madrigalien« zu 4-6 Stimmen, ebenfalls über deutsche Texte. Die Gattungsbezeichnung, keineswegs ein Zeichen der vorgeblichen terminologischen Verwirrung der Zeit, ist auf die Textgebundenheit dieser im Stil durchaus motettisch-madrigalischen Solokomposition zu beziehen. Dreizehn der 5-stimmigen und vier der 6-stimmigen Stücke stellen außerdem den »Favoritstimmen« eine 5-stimmige »Capella, so nach Beliebung gebraucht oder außen gelassen werden kann«, gegenüber (diese 17 Kompositionen erschienen im selben Jahre nochmals unter dem Titel Capella / Geistliche Madrigalien). Im 3. Teil seines Hauptwerkes, den Geistlichen Symphonien von 1642, nimmt Hammerschmidt die Form des kleinen geistlichen Konzerts wieder auf, erweitert sie aber durch obligate Instrumente, vorwiegend zwei Violinen (in einigen Fällen auch andere Instrumente). Hier stehen 22 einstimmige neben acht 2-stimmigen Konzerten. Erinnern Titel und Besetzung dieses Werkes an Schützens Symphoniae sacrae, so weisen die des 4. Teils der Musikalischen Andachten mit »geistlichen Motetten und Concerten« und mit der größeren Besetzung auf die »Motetten« und »Konzerte« innerhalb der Psalmen Davids (1619) von Schütz zurück. Wie dort, so stehen auch bei Hammerschmidt die 8-stimmigen Kompositionen »per choros cum et sine fundamento« (für Chöre mit und ohne Fundament) mit 15 unter 40 Nummern voran, neben fünf zu 5, acht zu 6, fünf zu 7, drei zu 9, zwei zu 10 und drei zu 12 Stimmen; in seiner Gesamtheit aber bildet das Werk eine Folge der vielfältigsten klanglichen Kombinationen. Diese Kompositionen verbinden in der Regel eine oder mehrere Solostimmen mit fünfstimmigen Cappellae, wozu in einigen Fällen noch obligate Instrumente »ad placitum« (nach Gefallen) treten. Schließt man von der bei insgesamt 29 Stücken dieses Concerto-Bandes anzutreffenden Anweisung »cum et sine fundamento« auf eine gewisse Freizügigkeit hinsichtlich der klanglichen Wiedergabe, so darf doch nicht übersehen werden, dass es dem Komponisten auch in diesem Teil seines Werkes, ähnlich Tobias Michael im 2. Teil seiner *Musikalischen*

Nach dem ich gespüret / daß bey E. Edl. Ehrw. Großachtb. Hoch- und Volkweißh. Achtb. vnd Gunsten diese meine Geistliche Symphonien gute Gunst erlanget / vnd so wol öffentlich in der Kirchen / als bey andern vornehmen Zusammenkunfften freundlich beliebt worden / hat mich solches nicht wenig erfreuet / besonders nicht allein gegen die widerwertige Urtheile der Music vnerfahren / vnd dahero erwachsenen Feinden mächtig auffgerichtet / in deme ich so hoch-verständiger vnd ansehnlicher Männer bessers / reiffers vnd aus dem Grunde herrührendes Urtheil / Ihrer aus Unwissenheit vnd Neide herfließenden Meynung entgegen setzen können: Sondern mich auch in dergleichen Arbeit fort zu fahren / anjeho dieses Wercklein in Druck zu lassen / vnd meinen großgünstigen / hochgeehrten Förderern vnd Freunden jedweden eines von demselben insonderheit zuzuschreiben / theils mein hingegen danckbares Gemüthe gegen dieselben zu bezeugen / theils auch dieselben anzusprechen / daß sie mit ihrer fernerer Gunst vnd hochansehnlichen Gutsprechen der edlen Music ihr Wort reden / vnd zu dieser Göttlichen Kunst / so wol mich als andere anfrischen / vnd insonderheit meine Wenigkeit Ihnen zu beharrlicher Gunst vnd Förderung anbefohlen seyn lassen wollen / Die ich allesambt des Höchsten Schutz befehle.

Und verbleibe

Stettaw den 1. Maij
1642

Meiner Hochgeehrten / Großgünstigen /
mächtigen vnd geneigten Förderer
jederzeit Dienst geflüßener

Seelenlust (1637), auf eine möglichst eindeutige vokale und instrumentale Fixierung seines Klangwillens angekommen ist. Der 5. Teil der Musikalischen Andachten, die »Chormusik mit V u. VI Stimmen auf Madrigalmanier« wendet sich (1653) mit 29 deutschen und zwei lateinischen Werken der »chorischen« Besetzung zu. Das Vorbild der Geistlichen Chormusik (1648) von Schütz ist unverkennbar und wohl nicht zufällig, stellte der Dresdener Meister »aus guter Affection und Freundschaft« gerade diesem Band ein Lobgedicht »auf Herrn Andreas Hammerschmieds Chor-Music« voran. Wie in allen Vokalkompositionen des Zittauer Meisters, bestimmt in erster Linie die deklamatorische Qualität, in zweiter die bild- und affekthafte Substanz des Textes den in der Mitte zwischen linear-imitativer und akkordisch-homophoner Struktur ruhenden Stil dieser »chorisch« darzubietenden Werke. Erst am Ende seines Lebens ist Hammerschmidt noch einmal auf diesen motettisch-madrigalischen Chorstil in den 6-stimmigen Fest- und Zeitandachten / Für Chor (1671) mit 38 deutschen Spruch- und Kirchenliedbearbeitungen zurückgekommen. - Die übrigen Werke gehören ausnahmslos zur Kategorie der konzertanten Kirchenmusik. In den Motettae unius et duorum vocum (ein- und zweistimmigen Motetten) von 1649 stehen unter 20 Nummern 19 Monodien über lateinische Texte; sie bilden das einzige vollständige lateinische Werk Hammer-

Überblickt man das kompositorische Lebenswerk Hammerschmidts als Ganzes, so wird der Eindruck seiner planvollen Anlage evident. Das deutsche Bibelwort, das überlieferte und das zeitgenössische evangelische Kirchenlied bilden die geistige Mitte seiner kirchenmusikalischen Werke.

»Aria« bezeichnete Stücke zu 1, 2 und 3 Stimmen mit zwei obligaten Instrumenten beschließen den Band. Wie die »realistisch-dramatische« und die »idealistisch-dogmatische« Auffassung in der Dialogkomposition Hammerschmidts einander durchdringen, bedarf nach sehr verdienstvollen Ansätzen (Blume, Hudemann) noch weiterer umfassender Untersuchung. Die zwei Teile der Musikalischen Gespräche über die Evangelia (1655/56) folgen dem Kirchenjahr; den 30 Kompositionen für die Sonn- und Festtage vom 1. Advent bis Pfingsten im 1. Teil schließen sich 29 Kompositionen für die Trinitatiszeit im 2. Teil an. Das Werk bildet einen der bedeutenden Bausteine in der Geschichte der Evangelienkantate. Unter der schlichten Besetzungsangabe der Titel (4-7 Stimmen, basso continuo im 1.; 5-8 Stimmen, basso continuo im 2. Teil) verbirgt sich die konzertante Verbindung von meist 2-5 solistischen Vokal- mit 2-5 obligaten instrumentalen Stimmen, nur gelegentlich geht die Besetzung über sieben Stimmen hinaus; im 1. Teil überwiegt das instrumentale Gewand von zwei Violinen, im 2.

XXVII. - Cantus vel Tenor. à 3. H. Caplan Harttrauffen.

Obet ihr Knechte des H. Erren/ ij lobet den
Nahmen des H. Erren/ Lobet ihr Knechte des H. Erren/ ij
lobet den Namen des H. Erren/ lobet ihr Knechte des H. Erren/ ij
lobet den Namen des H. Erren/ ij Gelobet
sey des H. Erren Name/ von nun an biß in Ewigkeit/ gelobet sey des H. Erren
Name/ von nun an biß in Ewigkeit/ Gelobet sey des H. Erren Name/
von nun an biß in Ewigkeit/ gelobet sey des H. Erren

mige Lieder mit Begleitung von Violine und basso continuo enthalten. Die Dichtungen stammen von Poeten der Zeit (Finkelthaus, Fleming u.a.); im Anschluss an die »Hamburger Liederschule« (Rist, Voigtländer, Schwieger, Stieler) gibt sich Hammerschmidt volkstümlich schlicht, lässt aber in der Verbindung von künstlerischem Anspruch mit echter Empfindung die lyrische Seite seines Talents überzeugend hervortreten. - Dem Liedideal sind

Andersschmidt sein musikalisches

schmidts, der sonst nur in ganz wenigen Fällen zur lateinischen Sprache greift. Dem Stilbereich des geistlichen Konzerts gehören vor allem die ihrer textlichen Grundlage wegen als Sondergattungen anzusehenden Dialoge und die Gespräche über die Evangelia an. Der 1. Teil der Dialoge (1645) ist für 2 bis 4 Solostimmen und Generalbass bestimmt; gelegentlich treten auch obligate Instrumente, insbesondere bei Einleitungs-Sinfonien oder Zwischenspielen benötigt, hinzu. Die Dialoge knüpfen zwar an die dramatischen Bibelszenen von Schütz an, gelangen aber bei Hammerschmidt als »Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele« in den Formen des »dogmatischen Simultandialogs« und des »allegorischen Lehrdialogs« zu zwei ganz eigenen Ausprägungen. Die ersten elf Nummern des 2. Teils (1645) stellen mit vier 1-stimmigen und sieben 2-stimmigen, von zwei Violinen (und Generalbass) begleiteten Kompositionen eine Dialogreihe über Martin Opitzens Hoheliedparaphrase dar. Drei mit

Teil werden Bläser stärker herangezogen. Die Vorrede weist ferner darauf hin, die Komposition »so mans haben kan, mit Instrumenten und doppelten Vocalisten zu bestellen«. Der Komponist hat sich nicht immer streng an den Evangelientext des Tages gehalten, vielmehr gelegentlich andere »passende« Texte gewählt oder auch durch Einschübe liedhafter Textpartien seinem Ideal der Verständlichkeit Genüge getan und damit das Eindringen betrachtender oder erbaulicher Elemente in den biblischen Text maßgeblich gefördert (Moser). In die Reihe der im engeren Sinne gottesdienstlich-liturgisch bestimmten Werke gehören endlich die 17 *Missae breves* (Kyrie u. Gloria) zu 5-12 und mehr Stimmen von 1663, die noch einer näheren Untersuchung ermangeln. - Das Musikideal Hammerschmidts tritt nicht zuletzt in seiner Liedkomposition zutage, zunächst auf weltlichem Gebiet in der 3-teiligen Sammlung seiner Oden oder Liebesgesänge (1642-1649), die neben Duetten und Terzetten rund 50 einstim-

schließlich noch zwei Werke verpflichtet: Die Fest-, Buß- und Dank-Lieder (1658) behandeln in der Form der 5-stimmigen »Aria« (die ad libitum mit fünf Instrumenten begleitet werden kann) 32 Lieder von J. Franck, Rist, Keimann, Harsdörfer und anderen Dichtern der Zeit; auf eine Anzahl Jesuslieder folgt eine de tempore-Gruppe von Advent bis Michaelis. Die Kirchen- und Tafelmusik (1662) endlich bietet elf »Choral- und Spruchmonodien« und eine gleiche Anzahl 2- bis 5-stimmiger, liedhaft geformter Konzerte über alte und neue Liedtexte sowie über Bibelworte; alle diese Stücke verwenden vier, fünf oder sechs obligate Instrumente - Überblickt man das kompositorische Lebenswerk Hammerschmidts als Ganzes, so wird der Eindruck seiner planvollen Anlage evident. Das deutsche Bibelwort, das überlieferte und das zeitgenössische evangelische Kirchenlied bilden die geistige Mitte seiner kirchenmusikalischen Werke; die Bindung an die protestantische Choralweise tritt weitgehend zurück. Die Hauptaufgabe sei-

ner schöpferischen Tätigkeit aber hat Hammerschmidt offenbar darin gesehen, die Concerto-Praxis mit ihren vielseitigen Formen und Möglichkeiten in den Dienst der interpretierenden Textgestaltung zu stellen. Meisterlich in der Beherrschung des musikalischen Handwerks, bewegt er sich gewandt und sicher in den melodischen und harmonischen Geleisen seiner Zeit. Der Gefahr der Manier, der Schab-

lone ist er nicht immer entgangen. Doch wäre es verfehlt, sein Schaffen an der Größe desjenigen von Heinrich Schütz zu messen. Dass dessen Werk sein leuchtendes Vorbild war, ist vielfach zu belegen. Ein gerechtes Urteil über die talentvolle kompositorische Leistung des Zittauer Organisten setzt die bisher nur in sehr beschränktem Umfange durch Neuauflagen ermöglichte Kenntnis des Gesamtwerks voraus. Sie würde vermutlich erkennen lassen, in welcher Weise dieses Werk, u.a. mit den detaillierten und eindeutigen Aufführungs- und Besetzungsanweisungen, zur Klärung der stilistischen Situation, zur klaren Differenzierung der Formen und Gattungen in der evangelischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts beigetragen hat, indem der Autor (Musikalische Andachten, 4. Teil, 1646) »bewogen worden ... nicht allein zur Abwechslung mit unterschiedlichen Arten an die Hand zu gehen, sondern auch, wie solche füglich anzustellen, notwendig mit weniger (= mit einigem) zu erinnern« (Vorrede im Bassocontinuo-Stimmbuch). Wenn wir den zahlreichen Hinweisen Glauben schenken wollen, so hat Hammerschmidt unter den Verächtern und Neidern sein Leben lang leiden müssen. Sein volkstümlicher Stil, von Heinrich Fuhrmann in seinem »Musicalischem Trichter« noch 1706 als »Hammerschmiedischer Fuß« apostrophiert, fand in den »Musicalischen Discursen« von J. Beer (hrsg. 1719 von Peter Wenig) einen leidenschaftlichen Verteidiger. Beers Forderung, den Meister »nach seinem von Gott empfangenen talent zu judizieren«, ist bis heute nur erst zu einem Teil entsprochen worden, denn »was die Ehre Gottes betrifft«, so hat Hammerschmidt nach Beers Anschauung »mehr gethan, als tausend Operisten ... Er ist auch, welches das höchste Stück seines unsterblichen Ruhmes, derjenige, welcher die music fast in allen Dorfkirchen usque



in hunc diem, erhalten, welches tausend Künstler mit ihren Sprüngen und contrafuggen nicht zu tun vermögen ... dieser punct solle ihm billig als ein unverwelkliches Lorbeer-Blatt in den Krantz seines immer grünen Nachruhms eingeflochten, und von keinem neidischen Zahn der Zeiten biß zum Ende der Welt verletzt werden«.



Register.

Wir bin ich doch.	C. vel T. & 2 Violin.	I
Du bist allerdinge schön/	T. & 2 Violin.	I
Ich schlaffe aber mein.	C. vel T. & 2 Violin.	II
Laudete Gott alle Land.	C. vel T. & 2 Violin.	II
Der Herr ist mein Fels.	C. vel T. & 2 Violin.	III
Wol dem/ der den Herren.	C. vel T. & 2 Violin.	III
Aus der Tiefen.	T. & 2 Violin.	V
Kommet her zu mir.	T. & 2 Violin.	VI
Dies ist der Tag den der Herr.	T. & 2 Violin.	I
Ich Herr/wes sol ich mich.	C. vel T. & 2 Violin.	III
Es danken dir Gott die.	C. vel T. & 2 Violin.	III
Breuet euch des Herrn/	C. vel T. & 2 Violin.	III
Ich Herr straff mich nicht.	T. & 2 Violin.	XII
Ich daß meine Seele flügel.	T. & 2 Violin.	XI
Ich der Herr dein Gott.	B. & 2 Violin.	X
Ich dancke dir Herr.	C. vel T. & 2 Violin.	XV
Herr/ich du mein allerhöchster.	T. & 2 Violin.	XVI
Wol dem der nicht wandelt.	T. & 2 Violin.	XVII
Gott sey mir gnädig.	B. & 2 Trombon.	XI
Herr ihu meine Lippen auff.	B. & 2 Violin.	X
Der Herr dinket an uns.	C. vel T. & 2 Violin.	XII
	St II	Herr
Herr/wer wird wohnen.	T. B. & 2 Violin.	XXII
Hobet ihr Knechte des Herren.	C. vel T. & 2 Violin.	XXIII
Herr unser Herrscher.	C. vel T. & 2 Violin.	XXIV
Herrlich ist das Lob dich.	T. T. & 2 Violin.	XXV
Hun treten wir ins newe.	T. T. & 2 Violin.	XXVI
Gebet sey der Herr edelgütlich.	C. vel T. & T & 2 Violin.	XXVII
Mein Gott/ mein Gott.	T. T. & 2 Violin.	XXVIII
Gott/ es ist mein rechter Arm.	T. T. & 2 Violin.	XXIX
Preiß Jerusalem den Herren.	C. vel T. & B. 1 Viol. 1 Fagot.	XXX
Lob den Herren meine Seele.	C. C. vel T. T. & 2 Viol.	XXXI

E N D E



Werke (Auswahl)

- Erster Fleiß allerhand neuer Paduanen, Galliarden, Balletten, Mascharaden, Francoischen Arien, Courenten u. Sarabanden, 5 St. auf Violen, Generalbaß. 1636 (2. Auflage 1639, 3. Auflage 1648, 4. Auflage 1650; hrsg. v. Helmut Mönkemeyer, 1939)
- Ander Tl. neuer Paduanen usw. 5 uns 3 St. auf Violen, Generalbaß, 1639 (2. Auflage 1650, 3. Auflage 1658)
- Musicalische Andachten, 5 Teile, I (Geistliche Konzerte), 1639; II (Geistliche Madrigalien), 1641 (2. Auflage 1650; 3. Auflage 1659); III (Geistliche Symphonien), 1642 ((Online-Ausgabe,

- ca. 85 MB) 2. Auflage 1652); IV (Geistliche Motetten und Konzerte), 1646 (2. Auflage 1654; 3. Auflage 1669); V (Chormusik), 1653
- Weltl. Lieder oder Liebesgesänge. I, 1642 (2. Auflage 1651); II, 1643 (2. Auflage 1650); III (Geist- und weltliche Oden und Madrigalien), 1649
- Dialogi oder Gespräche zw. Gott u. einer gläubigen Seelen. I, 1645 (4. Auflage 1669; bearb. v. A. W. Schmidt, in: DTÖ VIII/1, Wien 1901); II (Das Hohelied Salomonis in Opitz' Übertr.), 1645 (2. Auflage 1652; 3. Auflage 1656; 4. Auflage 1658)
- Motettae unius et duarum vocum. 1649

- Lob- u. Danklied. Ps 84 (9st.), 1652
- Musical. (2. Tl.: Geistl.) Gespräche über die Evangelia. I, 1655; II, 1656
- Neue Musikalische Katechismus-Andachten. Lüneburg 1656 (38 geistliche Lieder)
- Fest-, Buß- u. Danklieder (5 Sing- u. 5 Instr.stimmen mit Generalbaß. 1658/59
- Kirchen- u. Tafelmusik (Geistliche Konzerte), 1662 Missae (nur Kyrie und Gloria, als Missae breves, 5-12st.), 1663
- Fest- u. Zeit-Andachten (6st.), 1671

Neuere Ausgaben

- *Erster Fleiß. Instrumentalwerke zu 3 u. 5 St.* hrsg. v. Helmut Mönkemeyer, = *Das Erbe Dt. Musik 49, Abt. Kammermusik VII*, Kassel 1957
- *Weltl. Oden oder. Liebesgesänge (1642–49).* hrsg. v. Hans Joachim Moser, = *Das Erbe Dt. Musik 43, Abt. und Sologesang V*, Mainz 1962
- *Ausgew. Kirchenmusik.* hrsg. v. Diethard Hellmann, = *Geistl. Chormusik IV, Das Chorwerk alter Meister VI*, Stuttgart 1964
- *weitere (Einzel-)Ausgg.* hrsg. v. dems. u. D. Hildebrandt, ebd. 1964 ff.

Diskografie

Ensemble Sagittarius, Maîtrise de Radio France, (Michel Laplénie): Andreas Hammerschmidt, Motets extraits des Musicalische Andachten, des Fest-, Buß- und Danklieder et des Fest- und Zeitandachten. MPO assai, Radio France, 2000

Hesperion XX (Jordi Savall): Andreas Hammerschmidt, Vier Suiten aus der Sammlung „Erster Fleiß“. Ars Musici, Freiburg 1986

Himlische Cantorey. J. Rosenmüller Ensemble, Knabenchor Hannover (Jörg Breiding): VERLEIH UNS FRIEDEN, Geistliche Vokalmusik von Andreas Hammerschmidt, NDR/Rondeau Production, Windsbach 2005

Weser-Renaissance Bremen (Manfred Cordes): Andreas Hammerschmidt, Sacred Works. Kirchen- und Tafelmusik (1662). Motettæ unius et duarum vocum (1649). Classic production osnabrück, Georgsmarienhütte, 2003

Literatur (chronologisch)

- Robert Eitner: *Hammerschmidt, Andreas.* In: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB).* Bd. 10, Duncker & Humblot, Leipzig 1879, S. 488 f.
- *Hammerschmidt, Andreas: Werkverzeichnis.* In: Friedrich Blume (Hrsg.): *Répertoire International des Sources Musicales.* Kassel 1974
- Robert Queißer: *Das verschwundene Dichtergrab – zur Erinnerung an den Todestag des Kirchenkomponisten und Dichters Andreas Hammerschmidt.* In: *Oberlausitzer Heimatzeitung.* Nr. 25 (8. Jahrgang), Zittau 1927
- A. Tobias: *Andreas Hammerschmidt.* In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen.* Band 9, Prag 1870, Heft 7/8
- A. Tobias und P. Stobe: *Andreas Hammerschmidt.* In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen.* Band 39, 1900, Heft 1

- Reinhard Vollhardt: *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen.* 1899
- O. Friedrich: *Gymn. (Johanneum) zu Zittau.* In: *Veröffentlichungen zur Geschichte des gelehrten Schulwesens im albertinischen Sachsen.* Band I, 1900, S. 209 ff.
- Theodor Gärtner: *Quellenbuch zur Geschichte des Gymnasiums in Zittau.* Band I: *Bis zum Tode des Rektors Christian Weise (1708).* 1905
- Hugo Leichtentritt: *Geschichte der Motette.* 1908 (Nachdruck Hildesheim 1967), S. 350 ff.
- Wilhelm Krabbe: *Johann Rist und das deutsche Lied. Ein Beitrag zur Geschichte der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts.* Diss. Berlin, 1910
- Georg Schünemann: *Beiträge zur Biographie Hammerschmidts.* In: *Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft.* Band 12, 1910/11, S. 207 ff.
- Stefan Temesvári: *Hammerschmidts „Dialogi“.* Ein Beitrag zur Geschichte der Dialogform in Deutschland. Diss. Wien, 1911
- Arnold Schering: *Geschichte des Oratoriums.* 1911
- Hermann Kretzschmar: *Geschichte des neueren deutschen Liedes* Band I, 1911, S. 81 ff.
- Erich Steinhard: *Zum 300. Geburtstag des deutsch-böhmischen Musikers Andreas Hammerschmidt.* Prag 1914
- E. Richter: *Die Dialoge Andreas Hammerschmidts.* In: *Die Singgemeinde.* Band 1, 1924/25
- Friedrich Blume: *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik.* 1925
- Friedrich Blume: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik.* 2. Auflage, 1965, S. 152 ff., S. 158 ff., S. 179 f.
- Theodor Veidl: *Andreas Hammerschmidt.* In: *Erich Gierach (Hrsg.): Sudenteutsches Liederbuch.* Band I, Reichenberg 1926, S. 181 ff.
- Hans Joachim Moser: *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums.* Band I, 1931, S. 64 ff.
- Hans Joachim Moser: *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland.* 1954
- Martin Lange: *Die Anfänge der Kantate.* Diss. Leipzig, Dresden 1938
- Hans-Olaf Hudemann: *Die protestantische Dialogkomposition im 17. Jahrhundert.* Diss. Kiel, 1942, Freiburg/Breisgau 1941
- Harold Mueller: *The „Musical. Gespräche über die Evangelia“ of Andreas Hammerschmidt.* Diss. Univ. of Rochester/ New York, 2 Bände, 1956
- Klaus Günzel: *Andreas Hammerschmidt. Zur 350. Wiederkehr seines Geburtstages.* In: *Musica.* Band 15, 1961, S. 617
- Harald Kümmerling: *Über einige unbekannte Stimmbücher der „Paduanen, Galliardten etc.“ v. Andreas Hammerschmidt.* In: *Mf 14,* 1961, S. 186 ff.
- v. Winterfeld II, 249 ff.
- Kümmerle I, 529 ff.;
- Hdb. z. EKG II/1, 160 f.;
- - MGG V, 1426 ff.;
- Eitner V, 7 ff.;
- Riemann I, 727 f.; ErgBd. I, 487;
- Moser I, 475;
- Grove IV, 35 f.
- Honegger I, 465;
- Goodman 188;
- Gertraut Haberkamp: *Hammerschmidt, Andreas.* In: *Neue Deutsche Biographie (NDB).* Band 7, Duncker & Humblot, Berlin 1966, S. 594.
- *Religion in Geschichte und Gegenwart.* Band III, S. 50.
- Friedrich Wilhelm Bautz: *Hammerschmidt, Andreas.* In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL).* Band 2, Hamm 1990, ISBN 3-88309-032-8, Sp. 509–510.
- Diana Rothaug: *Hammerschmidt, Andreas.* In: *Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Band 27, Kassel 2003

Weblinks

- *Ausgewählte Werke (Noten),* hrsg. v. Hugo Leichtentritt in der Reihe *Denkmäler deutscher Tonkunst (I. Folge, Bd. 40),* Leipzig 1910
- *Gemeinfreie Notenausgaben von Andreas Hammerschmidt im International Music Score Library Project*
- *Gemeinfreie Noten von Andreas Hammerschmidt in der Choral Public Domain Library (ChoralWiki) (englisch)*
- *Literatur von und über Andreas Hammerschmidt im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek*
- *Andreas Hammerschmidt im Katalog des Deutschen Musikarchivs*
- *Andreas Hammerschmidt in der ChoralWiki*