

Schützens Italienische Madrigale:
Textwahl und stilistische Beziehungen
von
PAOLO EMILIO CARAPEZZA

Domenico Mazzocchi ließ im Jahre 1638 bei Francesco Zannetti in Rom innerhalb von wenigen Wochen zwei Werke im Druck erscheinen: zuerst die 'Dialoghi e Sonetti' (sie enthalten einige der wirkungsvollsten und bedeutendsten Stücke aus dem Bereich der barocken Monodie, wie etwa die Dialoge zwischen Dido furens und Aeneas, Nisus und Euryalus, Olindo und Sofronia); dann die 'Madrigali a cinque voci et altri varii concerti'.

Die Widmung der letzteren Sammlung, an den Kardinal Barberino gerichtet, beginnt mit den folgenden Worten:

"Il più ingegnoso studio, che habbia la musica, eminentissimo principe, è quello de' madrigali; ma pochi oggi di se ne componono, e meno se ne cantano, vedendosi per loro disavventura dall' accademie poco men che banditi."¹

Die Sammlung ist in drei Abteilungen gegliedert. Die Madrigale der ersten Abteilung sind bestimmt "da concertarsi su l'istrumento", die der mittleren Abteilung "da concertarsi senza l'istrumento", die der dritten sind "variamente concertati". Die Madrigale wurden gleichzeitig sowohl in Stimmbüchern, wie es der Tradition entsprach, als auch in Partitur gedruckt ("perché con questa potranno più francamente cantarsi"). Während die Partitur für die äußeren Abteilungen benötigt wurde, um die Stücke zum Generalbaß konzertierend auszuführen, dürfte sie für die mittlere Gruppe nur zum Studium gedient haben. Diese Sätze sollten also nicht mit einer Instrumentalbegleitung versehen werden, sondern sie blieben "nudi e schietti, si come desidero che si cantino" - so empfiehlt es der Autor "a gli amici lettori".

Unter den "bloßen und reinen" Madrigalen, die das Herzstück der Sammlung bilden, finden wir zum letztenmal zwei Texte vertont, die auch Schütz siebenundzwanzig Jahre früher in ähnlicher Weise verwendet hatte: "Fuggi, fuggi, o mio core" und "Di marmo siete voi", beide von Marino (im Druck von Mazzocchi ist allerdings das erste Guarini zugeschrieben)². Die andern Texte dieser Abteilung stammen hingegen von Zeitgenossen Mazzocchis, den Dichtern Jacopo Cicognini und Ottavio Orsucci.

In der Spätzeit des Madrigals im 17. Jahrhundert führen der große Reichtum in Wortschatz und Rhetorik zu präzisen Entsprechungen bei der musikalischen Themenerfindung und zu engen stilistischen Verwandtschaften, die sich aus der musikalischen Tradition eines bestimm-

ten dichterischen Textes ergeben. Deshalb überrascht es nicht, wenn wir bei Schütz und Mazzocchi bemerkenswerte Ähnlichkeiten in der Textbehandlung im allgemeinen und in manchen Einzelheiten finden - umso mehr als die formale Entwicklung des polyphonen Madrigals schon in den ersten Jahren des Jahrhunderts ein Ende gefunden hatte. Wenn überhaupt ein Vergleich über einen Zeitraum von mehr als einem Vierteljahrhundert hinweg möglich ist, dann muß der Jüngere natürlicherweise den Sieg davontragen, was die Feinheit der harmonischen Wendungen und die Knappheit und sichere Wirkung der eingesetzten Mittel betrifft, im Gegensatz zum überströmenden Reichtum des Älteren. Doch ist der eine bereits ein Meister auf der Höhe seiner Laufbahn, und, wie Einstein sagte, "der erste Musiker, der sich zugunsten der modernen Tonalität entschlossen von den Kirchentönen abwandte"³; der andere ist ein junger Mann, der die erste Probe seines Könnens gibt.

Warum aber komponierte Domenico Mazzocchi überhaupt noch a-cappella-Madrigale, ungeachtet ihrer "disventura", und warum behauptet er, dies sei ohne Zweifel "il più ingegnoso studio che habbia la musica"? Und warum hat Giovanni Gabrieli, der selbst nur wenige Madrigale im eigentlichen Sinne schrieb und keine geschlossene Sammlung veröffentlichte, systematisch so viele seiner Schüler, von Francesco Stivori (1585)⁴ bis Christoph Clemsee (1613), veranlaßt, ihr Debut mit der Veröffentlichung eines klassischen Buches fünfstimmiger Madrigale zu geben?

Bereits im Jahr 1608 entschließt sich Paolo Quagliati, bei Giacomo Vincenti in Venedig sein 'Primo libro de' madrigali a quattro voci ... concertati per cantar con l'istrumento' drucken zu lassen "con un libro separato, dove sta il basso per sonarli":

"Vedendo che nell'età d'hoggi alcuna parte ha gustato della musica piena de più voci, se bene dalla maggior parte par che sia desiderata et applaudita la musica vota, cioè di voci sole con l'istrumenti, e ciò forse per maggior intelligenza e chiarezza delle parole, o forse, per maggior distinzione e godimento delle belle voci, e bei cantanti; mi risolsi per sodisfare all'una et all'altra parte, procurare di pascere più gusti, e presi per espediente di comporre questi miei madrigali in questa nuova foggia."⁵

Zu diesem Zeitpunkt - bemerkt Alfred Einstein -

"hat das alte Madrigal seine Mission erfüllt und ist dem Ende nahe. Wohl gibt es noch Musiker - vor allem in der Provinz -, die an der Illusion festhalten, es lebe noch ...

Mit erstaunlicher Schnelligkeit übernimmt das Madrigal die Form des streng oder locker gefügten Concertos. Die streng gefügten Madrigale stehen dem alten Ideal, die locker gefügten der Kantate näher. Und die streng gefügten [d.h. ohne obligaten Generalbaß, P. E. C.] verschwinden im Laufe der Zeit zunehmend, denn die Art und Weise geselligen Musizierens hat sich verändert, und der Virtuose, die zentrale Figur der neuen Musizierweise, verlangt seinen Tribut."⁶

Wie erklärt sich dann, daß Giovanni Gabrieli noch immer seine Schüler dazu veranlaßt, polyphone a-cappella-Madrigale zu schreiben?

Schütz selbst gibt uns gut 34 Jahre später eine Antwort: in der Vorrede zu seinen 'Musicalia ad Chorum Sacrum, Das ist: Geistliche Chor-Music ... Erster Theil ... Opus Undecimum' (Dresden 1648). Seit sich die neue, über dem Generalbaß konzertierende Kompositionsweise von Italien aus auch in Deutschland ausgebreitet hat, wird alles andere immer mehr vernachlässigt - so beginnt Schütz, um dann fortzufahren:

"... Weil es aber ... auser Zweifel ist / daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen / und dieselbigen gebühlich handeln oder tractiren könne / er habe sich dann vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet / und darneben die zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisites wohl eingehelet / als da (unter andern) sind die Dispositiones Modorum; Fugae Simples, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio vocum: Connexio subiectorum, etc ... Ohne welche / bey erfahrenen Componisten ja keine einzige Composition ... nicht bestehen / oder doch nicht viel höher als einer tauben Nuß werth geschätzt werden kan / etc.

Als bin ich hierdurch veranlasset worden ... vielleicht etliche / insonderheit aber theils der angehenden Deutschen Componisten anzufrischen / das / ehe Sie zu dem concertirenden Stylo schreiten / Sie vorher diese harte Nuss (als worinnen der rechte Kern / und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts zusuchen ist) aufbeissen / und darinnen ihre erste Proba ablegen möchten: Allermassen dann auch in Italien / als auff der rechten Musicalischen hohen Schule (als in meiner Jugend ich erstmahls meine Fundamenta in dieser Profession zulegen angefangen) der Gebrauch gewesen / das die Anfahenden iedesmahl derogleichen Geist- oder Weltlich Wercklein / ohne den Bassum Continuum, zu erst recht ausgearbeitet / und also von sich gelassen haben ..."

Doch diese Antwort befriedigt nicht. Ohne Generalbaß, das ist noch zu verstehen; aber weshalb gerade Madrigale? Weshalb nicht Motetten, Messen, Ricercare, Kanzonetten oder Villanellen?

Übrigens arbeitete Gabrieli selbst zwar so weit als möglich ohne Generalbaß⁷, aber "er war ein halbherziger Madrigalist"⁸. Gerade er löste den in der Renaissance herrschenden Widerstreit zwischen Instrumental- und Vokalstil, indem er die Vorherrschaft des instrumentalen Stils und die volle Gültigkeit der modernen Tonalität fest verankerte. Wohl behauptet die menschliche Stimme ihren Vorrang, aber nur mehr als vornehmstes der Instrumente, weil sie das einzige natürliche und unmittelbar zu sprachlichem Ausdruck fähige Instrument ist. Denn die barocke Musik ist Rede: die Töne der Tonleiter gleichen in ihrer Funktion den Phonemen in der Sprache. Die Komposition übernimmt direkt die syntaktische Struktur der Sprache, indem sie die melodische Schichtung des mehrstimmigen Satzes in harmonische Tiefe und Dichte umwandelt. Doch die volle Funktionstüchtigkeit als Sprache, die "künstliche musikalische Reproduktion sprachlicher und dichterischer Strukturen"⁹ - dies verdankt die Musik gerade dem Madrigal, und zwar der Entwicklung der Seconda pratica in der Madrigalkomposition von Cipriano de Rore über Wert und Marenzio, Giovanelli und Nenna bis zu Monteverdi¹⁰. Die Zeichen mit Sprachcharakter, die melodischen und harmonischen Wen-

dungen, kurz: die musikalischen "Wörter" entstehen und vermehren sich im Lauf des langen Lebens des Madrigals, währenddessen "das unabweisliche Erfordernis eines Wortschatzes, einer Syntax einer allgemeinverständlichen Rhetorik, einer geregelten Sprache als Kommunikationsmittel"¹¹ immer mehr erfüllt wird. Und eine großartige logisch-harmonische Struktur, eine eigentlich musikalische "langue" wie diejenige, welche Giovanni Gabrieli in seinen bedeutendsten Werken entfaltet, kann nicht bestehen, wenn nicht bereits parallel dazu ein reiches Vokabular existiert: die schon vielfach in Tausenden von Madrigalen formulierten musikalischen "paroles".

So ist denn also das polyphone Madrigal, für einzelne Stimmen und ohne Instrument, die Quelle der musikalischen Sprache. Wer sie wirkungsvoll sprechen und schreiben will, muß aus dieser Quelle schöpfen. Es ist bekannt, daß man sich beim Erlernen einer Sprache nur dann leicht die Sprachstruktur aneignet, wenn man den Wortschatz beherrscht. Sind die "paroles" undurchsichtige Zeichen, bleibt auch die "langue" im Dunkeln; werden jene durchschaubar, erhellt sich auch diese.

Wohlweislich hat also Giovanni Gabrieli ("At Gabrielus, Dii immortales, quantus vir!"¹², ruft Schütz noch siebzehn Jahre nach dem Tode des Meisters aus) seine Zöglinge veranlaßt, sich einen reichen Wortschatz anzueignen.

"Was also hat Schütz in Italien gelernt? ... In erster Linie ein reiches Vokabular ... Dieses Vokabular ist die einzige Grundlage zu jener Poetik, deren Ideen und Bilder Schützens geistige Vorstellungen erfüllen."¹³

Und natürlich hat er gelernt, diese Elemente des Wortschatzes zu einer logischen (das heißt sprachähnlichen) Struktur zu verbinden, zu einer weiten, großartigen, glänzenden und prachtvollen Struktur: derjenigen, die von seinem großen Lehrmeister erschaffen worden war.

Doch gilt, was Wolfgang Osthoff am Schlusse seines erhellenden Essays bemerkt:

"Gabrielis Auffassung wurde getragen von einer Vorstellung des Raums, für Schütz wurde daraus eine Vorstellung der Zeit ... Es darf vielleicht daran erinnert werden, daß nach Kant die Zeit im Gegensatz zum Raum die Ausdrucksform der 'inneren Wahrnehmung' bedeutet, 'd.h. der Empfindung unserer selbst und unseres inneren Zustandes' ... Die vorbedachte Ausführung der Synthese eines sprachlichen Gedankens ... ist Ausdruck des schrittweisen Auftauchens seiner Bedeutung in der inneren Wahrnehmung des Menschen."¹⁴

Umso mehr erweist sich also die Komposition seines Erstlingswerkes einschließlich der Studien, welche ihm vorangingen, als wegweisend für Schütz. Für Mazzocchi dagegen bedeutet die Komposition klassischer fünfstimmiger Madrigale, auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Wirkens, eher eine Bestätigung der Ausdruckskraft der musikalischen Sprache, eher eine Rückkehr, voll von Erfahrung und Geschichte, zu deren Quellen. Und in diesem Zusammenhang wird es auch bedeutsam, daß Alessandro Scarlatti, der Neubegründer der

Oper, acht großartige polyphone Madrigale hinterlassen hat. Kein einziges ist hingegen überliefert von Cavalli und Cesti, ebensowenig von Peri und Caccini. Monteverdi jedoch hat sechs Madrigalbücher geschrieben und ein Madrigal in seine letzte Oper eingefügt: "Non morir, Seneca" in die 'Incoronazione di Poppea'.

Vermutlich war die "Vorstellung des Raums", welche die Konzeption seiner Musik bestimmte, der Grund dafür, daß Giovanni Gabrieli nur zögernd Madrigale komponierte; und von den drei Dutzend Werken, welche man der Form nach Madrigale nennen kann, sind es dem Wesen nach nur wenige. Doch diese wenigen sind beachtliche Beispiele für die sprachhafte Ausdrucksfähigkeit der *Seconda pratica*. Ich denke vor allem an die drei späteren vierstimmigen Kompositionen aus dem Jahre 1595: 'Ahi senza te, pretiosa Margherita' (Proposta), 'Deh di me non ti caglia, amico vero' (Risposta) und 'Labra amorse e care'. Denis Arnold, der zu Recht viele von Gabrielis Madrigalen bald als großartige al-fresco-Gelegenheitsstücke charakterisierte, bald als dramatische mehrhörige Dialoge, bald als Kanzonen, zählt die obengenannten vierstimmigen Stücke mit Nachdruck zu den Kanzonetten¹⁵, wahrscheinlich nur wegen der häufigen Zäsuren zwischen den Abschnitten, die allerdings vom Inhalt des Textes, wenn nicht gerade verlangt, so doch nahegelegt werden. Wie dem auch sei, es scheint, daß Schütz gerade diese Stücke ständig im Sinne hatte: Man vergleiche nur etwa den Anfang von Gabrielis 'Ahi senza te' mit denen von 'Selve beate' und 'Cosi morir debb' io' von Schütz.

Doch auch zwei fünfstimmige Madrigale, die auf das Jahr 1583 zurückgehen, nämlich 'O ricco mio tesoro' und 'Quando Laura'¹⁶, müssen in diesem Zusammenhang erwähnt werden, zumindest im Blick auf einige Details, wie die harmonischen Feinheiten bei den Stellen "sarà il morire Per le tue mani un dolce aspro martire", am Ende des ersteren und "E d'un arpa l'insolito concerto" in der *Seconda parte* des letzteren Stückes.

Nach Arnold wurde "ums Jahr 1600 das Musikleben von Venedig ein Sumpf des Konservatismus", und Giovanni Gabrieli verlor in seinen letzten Jahren "den Kontakt mit den neueren Entwicklungen: schon 1595 entstanden die interessanteren musikalischen Arbeiten anderswo, ein Verdienst der Komponisten von Mantua und Ferrara, oder auch der Akademien von Florenz und Rom"¹⁷.

Gewiß hat Gabrieli die extremen Ergebnisse der spätmanieristischen Avantgarde nicht angenommen, wie das "recitar cantando" von Florenz¹⁸ oder die Pseudo-Monodie von Luzasco¹⁹. Doch der Widerstand, den Venedig dem Manierismus entgensetzte, sei es in der Musik oder in der Malerei, in der Literatur oder in der Architektur, trägt ebenso gewiß nicht das Signum eines Rückschritts. Andererseits war es auch nicht möglich, die "Vorstellung des Raums" in der Musik Gabrielis mit der blanken und kargen Logik von Jacques de

Wert in Übereinstimmung zu bringen. Und doch "zeigte er sich wahrhaftig interessiert" gegenüber "der modernen Musik", die sich zwar nicht gerade "mit den alten Philosophien zusammenbringen ließ"²⁰, aber doch wenigstens mit der Grundhaltung seiner Musik, die im historischen Rückblick zum Fortgeschrittensten gehört, was es damals gab. In der Tat war er nicht unempfänglich für die Neuerungen "der Komponisten polyphoner Madrigale" - wie Arnold selbst anerkennt²¹ - und insbesondere für diejenigen Monteverdis.

Innerhalb dieser von seinem Lehrmeister vorgegebenen stilistischen Bindungen trifft Schütz seine poetische Wahl (sowohl in literarischer wie in musikalischer Hinsicht)²²: Tatsächlich zeigt er hier "einen Geschmack, der völlig von dem abweicht, welcher in der Musik irgendeines italienischen Komponisten anzutreffen ist; mit einer einzigen Ausnahme: Giovanni Gabrieli selbst"²³.

Aus literarischer Sicht scheint die Wahl der Texte ziemlich streng und einheitlich: sechs Stücke aus dem 'Pastor fido' von Giovan Battista Guarini; zehn Gedichte aus den 'Rime' von Giovan Battista Marino; dazu drei deutlich im Stil von Marino: 'D'orrida selce alpina' von Alessandro Aligeri, 'Fiamma ch'allaccia' von Alessandro Gatti, und 'Vasto mar nel cui seno', ein Gedicht, das ausdrücklich auf Verlangen des Komponisten oder vielleicht von ihm selbst geschrieben wurde²⁴.

In diesen letzten drei Fällen handelt es sich um eine völlig eigenständige Textwahl; Schütz ist der erste, der diese Texte vertont, und nur ein einziger davon ('D'orrida selce') wurde noch einmal verwendet: von Claudio Pari in seinem 'Quarto libro de' madrigali a cinque voci' (Palermo, G. B. Maringo 1619), das nach dem Zyklus von zwölf Madrigalen zu Anfang der Sammlung 'Il lamento d'Arianna' betitelt ist²⁵.

Die geringe Beachtung, welche diese Dichtungsart in der Madrigalkomposition fand, ist verständlich: voll von extremen Härten, erlaubt sie dem Musiker weder die renaissancehafte "Variation" noch den barocken Kontrast. Doch liegt es fast auf der Hand, daß Pari, ein Spezialist in "durezza", ein solches Gedicht wählte; "e particolarmente le nove et straordinarie dissonanze, non licentiose, ma legitimamente da lui usate con arte grande, et alle parole assai proportionate"²⁶: so schließt die scharfsinnige Erläuterung dieses Stils von Don Giovanni Battista di Ayello, einem Adligen aus Palermo, im Nachwort zum ersten uns erhaltenen Werk von Pari. Es handelt sich um 'Il pastor fido, secondo libro de' madrigali a cinque voci di Claudio Pari Borgognone' (Palermo 1611, G. B. Maringo). Titel und Erscheinungsjahr des Druckes und außerdem die Herkunft des Autors von jenseits der Alpen verbinden Pari in dreifacher Weise mit Schütz; doch hat dieser keinen der Texte aus Paris Madrigalbuch vertont (von dem übrigens nur der Baß erhalten ist). In seinem nächsten Werk, dem 'Terzo libro de'

madrigali a cinque voci, fatti con più sorte die stile, et inventioni nove da nessuno usate; e con obbligo grande di fughe, osservatione del contrapunto, et imitatione delle parole' (Palermo 1616, G. B. Maringo; leider ist wiederum nur der Baß erhalten) finden sich jedoch drei andere Gedichtzyklen aus dem 'Pastor fido', verteilt auf neun Madrigale. In einem davon stoßen wir erstmals auf einen Text, den auch Schütz vertont hat (wenngleich bei Pari der erste Vers weggelassen ist), nämlich 'Dunque addio care selve'. Und noch eine weitere Textkonkordanz mit Schütz enthält Paris Drittes Madrigalbuch: Marinos Gedicht 'Di marmo siete voi'.

Marco da Gagliano hatte - in seinem 'Primo libro de madrigali a cinque voci' (Venezia 1602, Angelo Gardano) zum erstenmal diesen Text vertont und dabei seine Bilder musikalisch festgelegt: die weiße Farbe des Marmors ('marmo'), das Sehnsüchtige der Klage ('pianto'), das Ungestüm des Zorns ('ire'), die melodische Zerrissenheit (g-e-c) der Qual ('stratii'), die Begriffe Festigkeit und Härte ('costanza', 'durezza'), das Paar der Steine ('sassi'), das Brechen des Rhythmus auf den Klippen ('scogli'), die Spannung zwischen Treue und Stolz ('fè', 'orgoglio'). Orazio Vecchi folgt zwei Jahre später diesem Beispiel - in einem fünfstimmigen Madrigal in 'Le veglie di Siena' (Venezia 1604, Angelo Gardano) - und bringt eine Sonderung der Begriffe "per amor" und "per natura", indem er an der entsprechenden Stelle die Stimmen paarweise führt. Gewiß hat Schütz diese berühmten Vertonungen vor Augen; allerdings schwächt er Marcos Synkopen ab und mäßigt dadurch ihre wilden Gebärden, so daß sie sich in seine konzertierende Struktur in der Art Gabrielis einfügen können, in welcher übrigens auch die paarweise Gegenüberstellung "per amor" - "per natura" wiederkehrt.

Mit Ausnahme der weißen Noten zu "di marmo" scheint sich Pari dagegen mit seinen ungestümen Melismen radikal sowohl von Schütz abzuwenden als auch von der ganzen musikalischen Tradition dieses Textes. Doch waren seine stilistischen Bindungen, wie wir wohl wissen, von eigener Art.

So bleibt uns also nur 'D'orrida selce alpina' für einen Vergleich. Das Madrigal von Pari²⁷ stellt gewiß die dissonanzreichste Musik dar, die je geschrieben wurde, jedenfalls bis zur Aufhebung des Dissonanzbegriffs in der atonalen und polytonalen Musik unseres Jahrhunderts. Die "neue Methode, dissonante Intervalle anzuwenden" ist dieselbe, welche Arnold bei Schütz festgestellt hat: "Eine jede Dissonanz, die früher als Vorhalt oder Durchgang erlaubt war, kann jetzt auf jeden Schlag im Takt gesetzt werden"²⁸. Doch bei Pari häufen sich die Dissonanzen in vertikaler und horizontaler Richtung: mehrfache ständig wiederholte Vorhalte, Wechselnoten auf dissonanten Intervallen, Aufeinandertreffen von Klangbün-

deln aus Tonleitern in Terzen oder Sexten. Und Tigerzähne, bergiges Geröll und Stein schlagen aufeinander, daß Funken stieben - doch trotz ihrer Allgegenwart bleiben die Dissonanzen ungeschmälert in ihrer Expressivkraft und in ein empfindliches Gleichgewicht des Satzes einbezogen. Schütz hingegen verbindet dicht gesäte Dissonanzen mit choliambischen Rhythmen und harmonischen Lichtern und verzichtet auch nicht auf einen konzertierenden Schlußteil in der Art Gabriellis, indem er den letzten Vers auf zwei Themen verteilt, die imitatorisch miteinander durchgeführt werden.

Daß Schütz sich bei der Wahl seiner Texte in zwei Richtungen wandte - teils zu Guarini (oder besser: zum 'Pastor fido'), teils zu Marino -, dem entspricht, daß seine stilistischen Vorbilder für die Komposition aus zwei Richtungen kommen; offenbar klangen für ihn in den Texten zugleich ihre früheren Vertonungen mit.

Die Tradition, Madrigale zu Texten aus dem 'Pastor fido' zu komponieren, reicht zurück bis zum Anfang des letzten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts²⁹. Erste Marksteine sind das 3. Madrigalbuch (1592) von Monteverdi, das 6. und 7. (1594 bzw. 1595) von Marenzio und das 11. (1595) von Wert (alle zu fünf Stimmen), 'La fiammetta' (1599) und die 'Musica sopra il Pastor fido' (1600) von Philipp de Monte (beide zu sieben Stimmen) und die 'Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani' (1601) von Luzzaschi.

Von den sechs Stücken aus dem 'Pastor fido', die er für seine Sammlung auswählte, stellte Schütz drei an den Anfang und fügte die anderen drei an fünfter, elfter und fünfzehnter Stelle ein. Diese Anordnung ist gewiß nicht zufällig, sondern hängt mit der Verschiedenheit der stilistischen Einflüsse zusammen.

Das Vorbild für die Dreiergruppe zu Beginn ist das 7. Madrigalbuch von Marenzio. Da, wo die Texte übereinstimmen ('O dolcezze amarissime', 'Selve beate'), kann man recht eigentlich von erweiternder Bearbeitung sprechen: sie geschieht in phasenverschobenen homophonen Partien, ornamentalen Passagen und einem Reichtum an Themenwiederholungen. Mit Jacques de Wert setzt sich der Gabrieli-Schüler Schütz nicht auseinander - hier gab es offenbar keine stilistischen Anknüpfungspunkte -; und Monteverdi umgeht er sorgsam, vielleicht aus Furcht davor, einem Vergleich nicht standhalten zu können. Faktisch jedoch ist der Einfluß Monteverdis im ganzen übrigen Teil der Sammlung dominierend, obwohl es keine Textgemeinschaften gibt. Aber selbst in 'Selve beate', und zwar an Stellen, die (wie z. B. am Anfang) textlich nicht mit der Fassung Marenzios übereinstimmen (Marenzio legte nicht den Druck von 1590, sondern eine frühere Version zugrunde), erweist sich Monteverdi als das beherrschende Vorbild. Und übermächtig wird sein Einfluß in den anderen drei Madrigalen nach dem 'Pastor fido'. Für die Texte dieser zweiten, in Schütz' Opus verstreuten

Dreiergruppe gab es überdies fast keine musikalische Tradition: Schütz vertont als einziger 'Cosi morir debb'io', als erster 'Quella damma son io', (gefolgt nur noch von Biagio Marini, 1618) und als zweiter 'Dunque addio, care selve' (1608 war ihm Giovanni Ghizzolo vorgegangen, 1617 folgte ihm Claudio Pari).

Ganz anders ist die Ahnenreihe für die Marino-Gruppe, die in Schützens Opus 1 die bei weitem umfangreichste ist; hier handelt es sich um modernere Vorbilder, die ausschließlich neapolitanischer Herkunft sind und sich auf einzelne Sammlungen aus dem Zeitraum zwischen 1603 und 1610 konzentrieren:

Pomponio NENNA, Il quinto libro de' madrigali a cinque voci, Napoli 1603, G. B. Sottile:

'Alma afflitta, che fai?'

'Giunt'è pur, Lidia'

'Io moro, ecco ch'io moro'

Ascanio MAYONE, Il primo libro de madrigali a cinque voci, Napoli 1604, G. B. Sottile:

'Feritevi, ferite'

'Fuggi, fuggi, o mio core'

'Sospir che dal petto'

Gian Domenico MONTELLA, Primo libro de' madrigali a quattro voci, Napoli 1604, G. B. Sottile:

'Alma afflitta, che fai?'

'Giunto è pur, Lidia'

'Mi saluta costei'

'Riede la primavera'

Gian Domenico MONTELLA, Terzo libro delle villanelle a quattro voci, Napoli 1605, G. B. Sottile:

'Fuggi, fuggi, o mio core'

Gian Domenico MONTELLA, Secondo libro de' madrigali a quattro voci, Napoli 1607, G. B. Sottile:

'Fuggi, fuggi, o mio core'

Giuseppe de PUENTE, Il primo libro de madrigali a cinque voci, Napoli 1606, G. G. Carlino:

'Alma afflitta, che fai?'

'Io moro, ecco ch'io moro'

'Tornate, o cari baci'

Scipione DENTICE, Il quinto libro de madrigali a cinque voci, Napoli 1607, G. B. Sottile:

'Alma afflitta, che fai?'

Dattilo ROCCIA, Il primo libro de madrigali a quattro voci, Napoli 1608, G. G. Carlino e C. Vitale:

'Riede la primavera'

Alessandro SCIALLA, Primo libro de' madrigali a cinque voci, Napoli 1610, G. G. Carlino e C. Vitale:

'Feritevi, ferite'

'Sospir che dal bel petto'

Das einzige von Schütz vertonte Marino-Gedicht ohne Beziehungen zum neapolitanischen Madrigal ist 'Di marmo siete voi'.

Das anhaltende Interesse Schützens an der neapolitanischen Musikpflege dokumentiert sein Brief an Philipp Hainhofer vom 23. April 1623, in dem er um "Musiche da Napoli" bittet³⁰, darunter Madrigal- und Kanzonettenbücher von Ascanio Mayone, Scipione Stella, Scipione Dentice, Scipione Lacercia, Camillo und Francesco Lambardi, vom Fürsten von Venosa und von Alfonso Montesano.

Unter Schützens Vorgängern in der Vertonung von Texten Marinos ist indessen Nenna der wichtigste und der älteste. Sein knapper und konziser Formbau stellt einen Gegenpol zu Schützens Weitschweifigkeit dar. Was Schütz hier lernen konnte, war einmal die Verwendung einiger Soggetti und melodischer Wendungen, die er bei Nenna in äußerst intensiver und wirkungsvoller Formulierung gefunden hatte, zum anderen das Setzen von unerwarteten harmonischen Glanzlichtern, so besonders in 'Alma afflitta, che fai'.

In der Vertonung dieses Textes scheint Schütz sich übrigens mit seinem Mitschüler Grabbe zu messen, der dasselbe Gedicht schon zwei Jahre vorher verwendet hatte³¹: die Tonart (phrygisch) und die Schlüsselung der fünf Stimmen sind gleich. Den extremen Gesten bei Grabbe, die mehr aneinandergereiht als sinnvoll geordnet erscheinen, steht bei Schütz eine vollkommene Durchgestaltung und Verschmelzung einzelner Phrasen gegenüber. Der Gegensatz im ersten Abschnitt des Texts ("Alma afflitta, che fai? - chi ti darà più vita?") erschöpft sich dort in einer momenthaften Wirkung durch zusammenhanglose Einzelheiten; hier wird er Mittel zur Errichtung einer komplexen, logisch-harmonischen Aussage: Dem vordergründigen, scharfen Rhythmus des über eine Sexte absteigenden ersten Soggettos und der schrittweise ansteigenden Bewegung des zweiten stehen bei Schütz Synkopensonanz der Stimmenpaare gegenüber, von denen sich das schnelle Motiv des zweiten Soggettos abhebt (ständig wiederholt in einer schrittweise absteigenden Sequenz). Anstelle von Grabbes hüpfenden Anapäst zu den Worten "Se colei per cui vivi" gestaltet Schütz durch die Zurücknahme der rhythmischen Bewegtheit gleichsam eine Oase innerer Sammlung. In den gleichen Abschnitt fügt sich mit "oggi è partita" auch der Rest des Verses und des logischen Ablaufs ein; und mit dieser Gleichzeitigkeit ist die Vorstellung realisiert, daß die Geliebte auch nach ihrem Tode stets die Lebensgrundlage des Liebenden bleibt.

Im einzigen erhaltenen Werk von Girolamo Ghisualdo aus Rimini, 'Il secondo libro de madrigali a cinque voci' (Venezia 1604, Angelo Gardano) finden wir gar drei Texte, die auch Schütz sieben Jahre später verwenden sollte: 'Fuggi, fuggi, o mio core', 'Sospir che dal bel petto' (hier zum erstenmal vertont) und 'Di marmo sete voi'. Doch die Wesensverschiedenheit zwischen beiden Komponisten ist grundlegend. Schütz, mit seiner Blickrichtung auf die Gabrielische Klangwelt, schafft ein echtes mehrstimmiges Zusammenwirken; bei

Ghisuaglio hingegen tritt eine Pseudopolyphonie zutage, die auf dem Boden der neuen Monodie gewachsen ist: er löst seine melodischen Wendungen und seine Imitationen aus dem Untergrund einer vorgegebenen, oft kühnen Harmonie und bildet feinziselierte Figurationen über einem verborgenen Generalbaß. Dadurch befreit er sich von vornherein von jeglicher stilistischen Bindung an die Tradition des polyphonen Madrigals, welche seine Textwahl hätte mit sich bringen können: seine Komposition über 'Di marmo sete voi' ist weit entfernt von jener Linie, die von Marco da Gagliano (1602) über Schütz (1611) zu Domenico Mazzocchi (1638) führt.

Die größte Zahl von Textkonkordanzen zu Schützens Madrigalen findet sich indessen bei einem eigenwilligen sizilianischen (vielleicht in Neapel ausgebildeten) Komponisten: Sigismondo d'India.

Zu nennen sind hier zunächst drei monodische Kompositionen, vorwiegend über Texte von Guarini; sie sind in d'Indias 1. Buch der 'Musiche da cantar solo' (Milano 1609, appresso l'herede di Simon Tini e Filippo Lomazzo)³² enthalten:

'O primavera'
'O dolcezze amarissime'
'Riede la primavera'

Dazu kommen vier Konkordanzen in polyphonen Werken, sämtlich über Texte von Marino. Drei davon enthält der 'Libro secondo di madrigali a cinque voci' (Venezia 1611, Angelo Gardano e Fratelli):

'Feritevi, ferite'
'Fuggi, fuggi, o mio core'
'Tornate, o cari baci'

Die vierte schließlich steht in 'Il quinto libro de madrigali a cinque voci' (Venezia 1616, Ricciardo Amadino):

'Sospir che dal bel petto'

Besonders aufschlußreich ist ein Vergleich der fünfstimmigen Vertonungen gleicher Texte, welche Schütz und d'India gleichzeitig im Jahre 1611 veröffentlichten. Der Unterschied ist grundsätzlich: Während Schütz fließende, möglichst lange Melodielinien zu einer großen, organischen Klangeinheit zusammenfügt, unterbricht d'India fortwährend das Zusammenwirken durch gebrochene, zuckende und dramatische Gestikulation der Stimmen. Der eine neigt zur breiten und üppig wuchernden Sprache, der andere zur knappen und unvermittelten Gebärde.

Betrachten wir die Kompositionen über 'Fuggi, fuggi, o mio core'. Bei Schütz folgen sich die breiten Phrasen des harmonischen Verlaufs, ohne die Kontinuität zu unterbrechen, von der eröffnenden Imitation (über welcher zuerst die pathetischen Anrufe "O mio core"

hervortreten, und unter welcher dann die lange Phrase "non vedi la man bella, Che congiurata co' begli occhi anch' ella" dahinfließt) bis zum großen, konzertierenden Schlußabschnitt über "Egli è già preso e gli convien morire" (behandelt wie ein einziges Soggetto). Bei d'India hingegen dauert das "Fuggi, fuggi", in dem alle Stimmen gleichzeitig auf der dritten Silbe fallen, kaum länger als ein Atemholen (eine Minima und eine Achtelnote), das heißt ein Vierzigstel der Breven bei Schütz! Die Bewegung der vokalen Gebärden ist diskontinuierlich, gebrochen und zuckend: spannungsgeladene Pausen trennen einen Gestus vom andern. Auf Akkorde von aufreizender Länge ("Ahi lasso!") folgen hoquetusartige kontrapunktische Stellen mit scharfen und ekstatischen Rhythmen ("Ecco, ecco un sospir"). Die Komposition ist streng syllabisch. Und gegen den Schluß hin kulminiert alles in einer großen allgemeinen Gestikulation, bei welcher der Vers "egli è già preso / E gli convien / morire" in drei gegensätzliche Gebärden aufgeteilt ist.

Die klassische Haltung der Renaissance mündet bei Schütz (wie bei Gabrieli und bei Monteverdi, seinen größten Vorbildern) als Ganzes in die barocke Dramatik; bei d'India stehen Manierismus und Barock in ständigem, unentschiedenem Widerstreit, und seine Musik zeigt stets von neuem erstaunliche Konflikte.

'Sospir che dal bel petto' hatte schon einige Jahre vor d'India ein anderer Komponist aus Palermo vertont, nämlich Antonio Il Verso (1605, 'Secondo libro a tre')³³; dieser verwendete übrigens den Text bereits als zweiter, ein Jahr nach Ghisuaglio (1604, 'Secondo libro a cinque'). Il Verso hatte sich in den ersten Jahren des Jahrhunderts längere Zeit in Venedig aufgehalten³⁴. Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Palermo veröffentlichte er zwei Bücher von Motetten, die stark durch den Stil von Giovan Gabriele (wie er ihn nennt) geprägt sind; auch erklärte er öffentlich seine Bewunderung für den späteren Lehrmeister Schützens: zusammen mit Luzzaschi, Macque und Guami zählt er ihn zu den "signori organisti che oggi fioriscono, che non solo sono organisti eccellentissimi, ma anche gran compositori"³⁵. In den dreistimmigen Madrigalen neigt die gekünstelte Manier von Il Verso eindeutig zu einer harmoniebestimmten Tonsprache: er bevorzugt hier den Triosatz mit zwei über einer tiefen Stützstimme konzertierenden hohen Stimmen, Merkmal leichter Formen (Canzonetta, Villanella).

D'India dagegen macht aus 'Sospir che dal bel petto' im Rahmen des fünfstimmigen Madrigals eine dramatische Szene: der Liebende tritt in heftiger Erregung auf, wobei seine vokalen Gebärden sich im Prisma der Polyphonie spiegeln und vielfach brechen. Man sehe nur, wie er sich, nachdem die Anrufung des ersten Verses vorbei, ja gleichsam im ersten Anlauf genommen ist, auf die angstvolle Frage stürzt "Dimmi, che fal quel core?", mit jenen rhythmisch und melodisch erregten Gebärden, die das erste Thema der Komposition bestimmen.

Das zweite Thema bildet das breit durchgeführte Konzert von "Sospiri", dessen Intensität der Wirksamkeit des "kentron"^{35a} angemessen ist, mit seiner unerwarteten erotischen Doppeldeutigkeit ("Deh no! Piuttosto sia Sospirata da lei la morte mia").

Schütz, jenseits jeglicher Spannungsgeladenheit, taucht den Text in die Rubenssche Fülle einer Gabriellischen Sinfonia; in der Üppigkeit des Concerto wird die Monteverdische Impulsivität der Stimmen zusammengefaßt und zugleich absorbiert.

Schütz am nächsten steht hingegen von allen Komponisten aus Palermo Giuseppe Palazzotto e Tagliavia, der bedeutendste Schüler von Il Verso. Als Altersgenosse von Schütz teilt er mit diesem die Vorliebe für die fließende, bunte Fülle in der harmonischen Gestaltung, für die tonalen Lichter, die klangliche Üppigkeit und die konzertierend ausgeweitete Schlußpartie: doch als wahrer geistiger Erbe von Vinci neigt er entschieden zur lyrischen Intensität und zum direkten Ausdruck der Affekte, im Gegensatz zu Schützens Tendenz zu dramatischer Gestaltung und Darstellung der Affekte.

Von daher wird verständlich, weshalb das von beiden Komponisten vertonte Gedicht 'Riede la primavera' Palazzotto wesentlich mehr entgegenkommt als Schütz. Palazzotto gliedert seine Komposition aus den 'Madrigali a cinque voci, Libro primo' (Napoli 1617, C. Vitale) in zwei Teile, von denen der zweite mit "Deh! s'hai pur cinto il cor di ghiaccio eterno" beginnt. Die der Natur gewidmeten Anfangsverse hebt der Komponist durch dreiteiliges Metrum heraus; nach einer Generalpause geht er zur Geradtaktigkeit über (Tempus imperfectum diminutum), um sich dem Mädchen zuzuwenden: "Ma tu, Clori più bella". Zum Herzstück der Komposition wird folgerichtig "Perché, Ninfa crudel quanto gentile" (mit bis dahin nicht gehörten harmonischen Feinheiten) zu Beginn des letzten Abschnitts, welcher als Ganzes - musikalisch freilich völlig verändert - wiederholt wird.

Daß Schütz gegenüber einem solchen Text ein gewisses Unbehagen empfunden haben mag, läßt sich vielleicht daraus ersehen, daß er das erste Wort "Riede" in "Ride" abänderte, um einen hellen, "heiteren" Vokal für das zweimal imitierte Kopfmotiv zu haben. Der weitere Verlauf zeigt einen Überreichtum an melodischer Ornamentik. In der Tat "erinnert die Anlage von 'Ride la primavera' an einige der beschwingtesten Madrigale von Monteverdi"³⁶. Der Konvention entsprechend wird die Proportio tripla nur für wenige Takte eingesetzt, und zwar bei "nella stagion novella". Schütz wendet dem "Makrokosmos" der Naturerscheinungen - entsprechend seinem Rang in der Weltordnung - weit mehr Aufmerksamkeit zu als dem "Mikrokosmos" der "più bella Clori". So steht denn schließlich die Landschaftsmalerei im Vordergrund und nicht eine erotische Gefühlswelt.

Mit alledem haben wir versucht, eine Frage zu beantworten, die aus einem Satz von Denis Arnold spricht: "Es ist nicht einfach . . . , auszumachen, auf welche Vorbilder Gabrieli Schütz

verwiesen hat."³⁷ Und wir haben gesehen, daß Marenzio für die ersten drei Madrigale (aus dem 'Pastor fido') und Monteverdi für alle übrigen fünfstimmigen Madrigale grundlegende Vorbilder waren. Zudem sind wir zum Teil der neapolitanischen Tradition jener Madrigale nachgegangen, die Schütz auf Gedichte von Marino komponiert hat. Schließlich haben wir die Kompositionen von Schütz mit denjenigen verglichen, welche seine Zeitgenossen auf dieselben Texte geschrieben haben.

Schließen wir mit Denis Arnold:

"Wenn es zutrifft, daß die typischen Merkmale der Schützschen Madrigale nicht besonders eigenständig sind, so bleibt doch zu erklären, weshalb sie im ganzen in solchem Maße ungewohnt sind, daß sie gar revolutionär erscheinen können. Das ergibt sich teilweise aus den Proportionen, in denen der Komponist sein Werk anlegt. Das von Schütz gebrauchte Material ist von der gleichen Art wie das Gesualdos oder Monteverdis; doch Schütz verwendet es weiträumiger: seine Madrigale sind oft doppelt so lang wie diejenigen Gesualdos und fast immer wesentlich länger als diejenigen Monteverdis. Das bedeutet faktisch, daß ein musikalisches Idiom, das bis dahin mit einer intimen und knappen Form verbunden war, auf eine andere Form angewendet wird, in der hoher struktureller Anspruch und Reichtum der Gefühlswelt eine 'condition sine qua non' bedeuten."³⁸

Schütz greift also die lexikalischen Elemente und rhetorischen Prinzipien des hochentwickelten fortgeschrittenen polyphonen Madrigals auf und setzt sie neu zusammen in der seinem Lehrmeister eigenen großen Form, die auf diesem Gebiet zum Fortgeschrittensten gehört, was damals möglich war. Kein Wunder also, wenn das Resultat "ungewohnt" und "revolutionär" erscheint. Letzten Endes bedeutet Giovanni Gabrieli recht eigentlich das "Vasto mar, nel cui seno" Schütz die verschiedenen Ströme münden und die "concordi venti" der Madrigal-Tradition wehen läßt. Und diese letzte Komposition der Sammlung, zu acht Stimmen in zwei Chören, prägt rein den Stil Gabrielis aus. So erklingt, nach der ersten Abteilung von Madrigalen unter dem Einfluß Marenzios und der mittleren unter demjenigen von Monteverdi, der Schluß zu Ehren der großartigen Struktur Gabrielis, welche durchsichtig wird, sich weitet, und alle andern in sich aufgenommen hat.

Läge dann nicht im letzten Text ein geheimer, tieferer Sinn verborgen? Gewiß wird er bedeutungsvoller, weniger metaphorisch und dafür wirklichkeitsbezogener, wahrer und interessanter, wenn man im zweitletzten Vers den Namen des Angesprochenen ändert und das Gedicht in folgendem Wortlaut liest:

"Vasto mar, nel cui seno
Fan soave armonia
D'altezza e di virtù concordi venti,
Questi devoti accenti
T'offre la musa mia;
Tu, Gabrieli, lor gradisci, e in tanto
Farai di rozzo armonioso il canto."

Anmerkungen

- 1 "Die anspruchsvollste Art, sich mit der Musik zu befassen, hochwürdiger Fürst, ist die Beschäftigung mit dem Madrigal; doch heutzutage werden nur wenige komponiert und noch weniger gesungen, und man kann sehen, wie sie durch die Mißgunst ihres Schicksals aus den Akademien schon so gut wie verbannt sind."
- 2 Neuausgabe in: Domenico MAZZOCCHI, Sechs Madrigale, hrsg. von R. MEYLAN, = Das Chorwerk, H. 95, Wolfenbüttel [1965].
- 3 "... the first musician who resolutely abandoned the church modes for modern tonality." Alfred EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, New Jersey, 1949, S. 871.
- 4 Allerdings hatte Francesco Stivori sein Erstlingswerk schon zwei Jahre zuvor dem Grafen Mario Bevilacqua gewidmet, nämlich 'Il primo libro de madrigali a quattro voci con un dialogo a otto voci', Venezia 1583.
- 5 "Ich habe gesehen, daß heutzutage ein Teil die volle [d. h. mehrfach besetzte, A. W.] Musik für mehrere Stimmen schätzt, aber der größere Teil lobt und verlangt die leere [geringstimmige, A. W.] Musik für einzelne Stimmen mit Instrumenten, und das vielleicht wegen der größeren Verständlichkeit und Klarheit der Worte, oder vielleicht wegen der größeren Unterscheidungsmöglichkeit und dem Genuß der schönen Stimmen und der schönen Sänger. Um beiden Teilen Genüge zu tun und mehrere Geschmäcker zu befriedigen, habe ich mich deshalb entschlossen, als Ausweg diese meine Madrigale in neuem Gewand zu komponieren." "Ai lettori"; zitiert nach Emil VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens zwischen 1500 und 1700* (Ergänzungen von Alfred Einstein), Berlin 1892 (Nachdruck Hildesheim 1972), Bd. II, S. 109.
- 6 "The old madrigal has fulfilled its mission and is about to die. To be sure, there are still musicians - especially provincial musicians - who maintain the fiction that it is still alive. . . . With amazing rapidity the madrigal takes the form of the concerto, closely or loosely knit. Those that are close-knit stand nearer to the old ideal, the loose-knit ones nearer to the cantata. And the close-knit ones become less and less frequent as time goes on, for the character of music-making in company has changed, and the virtue also, as the central figure of the new music-making, ist demanding his due." A. EINSTEIN, a. a. O., S. 866 f.
- 7 "The fact is that Giovanni Gabrieli did not live to see the publication of his second book [der *Symphoniae Sacrae*, das mit einem basso pro organo erschien, P. E. C.] in 1615;

- that he published the first book without an organ part, and that the only works of his to appear with a basso seguente during his life are the Canzoni Fa sol la re and Sol sol la sol fa mi, in 1608 - his only compositions (besides four four-part canzoni) published by Alessandro Raverio, and presumably not edited by him." Egon KENTON, *Life and Works of Giovanni Gabrieli*, = *Musicological Studies and Documents*, 16, o. O. (American Institute of Musicology) 1967, S. 307.
- 8 "... he was a reluctant madrigalist." Denis ARNOLD, *Giovanni Gabrieli*, = *Oxford Studies of Composers*, 12, London 1974, S. 22.
- 9 "... una sintetica riproduzione musicale di strutture linguistiche e poetiche." Lorenzo BIANCONI, *Struttura poetica e struttura musicale nei madrigali di Monteverdi*, in: *Claudio Monteverdi e il suo tempo: relazioni e comunicazioni al Congresso internazionale, Venezia - Mantova - Cremona, 3-7 maggio 1968*, Verona 1969, S. 343.
- 10 Vgl. Paolo Emilio CARAPEZZA, *Le costituzioni della musica*, = *Puncta*, 1, Palermo 1974, S. 75-82.
- 11 "... la necessità imprescindibile d'un lessico, d'una sintassi d'una retorica universalmente comprensibili, d'un codificato linguaggio comunicativo." L. BIANCONI, a. a. O.
- 12 Widmungsvorrede von Teil I der 'Symphoniae Sacrae', Venezia 1629.
- 13 "Che cosa dunque ha imperato Schütz in Italia? ... Principalmente un ricco vocabolario... Il vocabolario è la sola base per l'applicazione della poetica, con le cui idee e immagini si riempie la fantasia di Schütz." Wolfgang OSTHOFF, *Heinrich Schütz: l'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nel Seicento*, = *Quaderni del Centro tedesco di studi veneziani*, 1, Venezia 1974, S. 19.
- 14 "La concezione gabrieliiana s'ispirava a un'idea spaziale, la concezione che Schütz ne deriva s'ispira a un'idea del tempo ... Possiamo forse ricordarci che, secondo Kant, il tempo, in opposizione allo spazio, è la forma del 'senso interiore, cioè dell'intuire noi stessi e il nostro stato interiore' ... Il meditato compiersi della sintesi d'un pensiero linguistico ... è espressione del graduale apparire del significato nel senso interiore dell'uomo." Ebenda, S. 23.
- 15 D. ARNOLD, a. a. O., S. 25; ders., *Gli allievi di Giovanni Gabrieli*, in: *Nuova rivista musicale italiana* V, 1971, S. 943-72, speziell S. 945; "Preface" und "Notes" zu Giovanni Gabrieli, *Opera omnia VI: Madrigalia*, = *CMM 12/VI*, o. O. (American Institute of Musicology) 1974, S. IX-XII, speziell S. X: "canzonettas much more sophisticated in style"; doch was ist ein Madrigal anderes?

- 16 Das erste erschien gedruckt in der Sammlung 'De floridi virtuosi d'Italia il primo libro de madrigali a cinque voci', Venezia 1583; das zweite steht in einer handschriftlichen Sammlung, die im Februar 1583 anlässlich der Hochzeit von Laura Peperara mit dem Grafen Annibale Turco zusammengestellt wurde und sich jetzt im Besitz der Accademia filarmonica in Verona befindet.
- 17 "... intorno all'anno 1600 ... la vita musicale veneziana [è] una palude di conservatorismo." [Giovanni Gabrieli a perso] "il contatto con i più recenti sviluppi ...: già nel 1595 i lavori musicali più interessanti nascevano altrove, per opera dei compositori di Mantova e di Ferrara, o degli accademici di Firenze e di Roma." D. ARNOLD, *Gli allievi ...*, a. a. O., S. 943.
- 18 Lorenzo BIANCONI, Giulio Caccini e il manierismo musicale, in: *Chigiana XXV*, 1968, S. 21-38.
- 19 Vgl. A. EINSTEIN, a. a. O., S. 834 f.
- 20 D. ARNOLD, *Gli allievi ...*, a. a. O., S. 947.
- 21 Ebenda.
- 22 'Il primo libro de madrigali di Henrico Sagittario Allemanno', Venezia 1611; Neuausgaben: SGA IX; NSA XXII (Hans Joachim MOSER, 1962).
- 23 "... un gusto completamente diverso da quello della musica di qualsivoglia compositore italiano: con una sola eccezione: Giovanni Gabrieli stesso." D. ARNOLD, *Gli allievi ...*, a. a. O., S. 970.
- 24 Alle von Giovanni Gabrieli und seinen Schülern aus dem Norden (Melchior Borchgrevink, Hans Nielsen, Mogens Pedersön, Johann Grabbe, Heinrich Schütz und Christoph Clemsee) vertonten Texte sind herausgegeben in: Siegfried SCHMALZRIEDT, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis - Studien zu ihren Madrigalen*, = *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1, Neuhausen-Stuttgart 1972; hier findet sich auch ein Verzeichnis von Madrigalen anderer Komponisten über die von Schütz in seinem Erstlingswerk vertonten Texte.
- 25 Neuausgabe: Claudio PARI, 'Il lamento d'Arianna, quarto libro de' madrigali a cinque voci' (1619), hrsg. von P. E. CARAPEZZA, = *Musiche Rinascimentali Siciliane*, I, Roma 1970.
- 26 "... und insbesondere die neuen und außergewöhnlichen Dissonanzen, die von ihm nicht

in unerlaubter Manier gebraucht werden, sondern zu Recht, mit großer Kunst und den Worten angemessen."

- 27 Ebenda, S. 54-57.
- 28 D. ARNOLD, *Gli allievi ...*, A. a. O., S. 968.
- 29 Vgl. Glenn WATKINS, Einleitung zu: Sigismondo d'India, 'Ottavo libro de madrigali a cinque voci', = *Musiche Rinascimentali Siciliane*, X, Firenze (in Vorb.).
- 30 Schütz GBr, S. 117 f.; das Verzeichnis ist auch wiedergegeben in: Raffaele CASIMIRI, Enrico Sagittario alla scuola di Giovanni Gabrieli, in: *Note d'Archivio* XV, 1938, S. 90 f.
- 31 Giovanni GRABBE, 'Il primo libro de madrigali a cinque voci', Venezia 1609; Neuausgabe: Johann Grabbe, *Werke*, hrsg. von Heinrich W. SCHWAB, = *Denkmäler norddeutscher Musik*, 2, Kassel 1971, S. 64 ff.
- 32 Sigismondo d'India vertonte viele andere Texte aus dem 'Pastor fido'. Sein 'Ottavo libro de madrigali a cinque voci con il basso continuo', Roma 1624 (zur Ausgabe vgl. oben Anm. 29) enthält vorwiegend Stücke aus der neunten Szene des vierten Akts.
- 33 Neuausgabe: Antonio IL VERSO, 'Madrigali a tre e a cinque voci', hrsg. von Lorenzo BIANCONI, = *Musiche Rinascimentali Siciliane*, VIII, Firenze 1978.
- 34 Vgl. Antonio IL VERSO, 'Madrigali a cinque voci', Libro primo, 1590, Übertragung von R. WATANABE, Einleitung von P. E. CARAPEZZA, = *Musiche Rinascimentali Siciliane*, VII, Firenze 1978: Einleitung, S. IX.
- 35 "Ai signori organisti musici" in: 'Spartimento degli Motteti a 1. 2. 3. 4. 5. 6. 10. 12 voci. Libro secondo', Palermo 1606. Vgl. auch meine Einleitung zu Pietro Vinci e Antonio Il Verso, *Motetti e Ricercari a tre voci*, = *Musiche Rinascimentali Siciliane*, III, Roma 1972, S. X und XXXII.
- 35a (s. Nachtrag.)
- 36 "L'impianto di Ride la primavera ricorda alcuni dei madrigali più leggeri di Monteverdi." D. ARNOLD, *Gli allievi ...*, a. a. O., S. 967.
- 37 "E' difficile ... stabilire quali modelli Gabrieli avesse proposto a Schütz." Ebenda.
- 38 "Se è vero che gli atteggiamenti caratteristici dei madrigali di Schütz non sono particolarmente originali, resta però da spiegare perché nel loro insieme appaiono così insoliti, al punto da sembrare rivoluzionari. Ciò dipende in parte dalle proporzioni che il compositore assegna alla sua opera. Il materiale impiegato da Schütz è dello stesso genere di quello già usato da Gesualdo e da Monteverdi, ma Schütz lo espande, e i suoi

madrigali hanno spesso una lunghezza due volte maggiore di quella di Gesualdo, e sono quasi sempre notevolmente più lunghi di quelli di Monteverdi. Questo in realtà significa che un linguaggio impiegato finora in forma intima e concisa, viene ora applicato ad un'altra, nella quale grande struttura e ricchezza emotiva costituiscono un sine qua non." Ebenda, S. 969.

Nachtrag

35a Das griechische Wort *kéntron* (wörtlich: "Stachel der Biene") bezeichnete in hellenistischer Zeit als rhetorischer Terminus den Scharfsinn der Pointe eines Epigramms oder eines Aphorismus.

Aus dem Italienischen übersetzt von Andreas und Ursula Wernli, Zürich