

Heinrich Schütz - die historische Begegnung der deutschen Sprache mit
der musikalischen Poetik Italiens¹

von

WOLFGANG OSTHOFF

Johann Mattheson schreibt in seiner Grundlage einer Ehrenpforte über Heinrich Schütz: "Man nannte ihn nur den Vater aller Musikorum, dem es die Teutschen zu danken hätten, daß sie es nunmehr eben so hoch, wo nicht höher bringen konnten, als die Italiäner"². Wenn wir aus diesem späten Zeugnis ableiten wollten, Schütz sei der Schöpfer der deutschen Musik, so wäre dies ein ebenso falscher wie richtiger Schluß. Falsch unter dem Gesichtspunkt des Chronisten, da die deutsche Musik - d. h. mehrstimmige Musik von Deutschen geschrieben und zum Teil auch auf deutsche Texte - schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts mehr und mehr eine bemerkenswerte Stellung errang. Richtig unter dem Gesichtspunkt der eigentlichen Geschichte, d. h. jener Geschichte, in der sich die entscheidenden Vorgänge konzentrieren, da erst mit Schütz die große Zeit der deutschen Musik beginnt, die sich bis ins 19. oder, wenn man will, bis in unser Jahrhundert erstreckt. Mit einer derartigen Betonung des deutschen Charakters von Schütz scheint unser Thema in Widerspruch zu stehen. Denn es soll ja von der Begegnung deutscher und italienischer Elemente bei Schütz, in Schütz die Rede sein. Schütz selber schreibt 1648 von Italien als "der rechten Musicalischen hohen Schule"³. Und wie hat er in diesem Italien gelernt! Als er noch an der Marburger Universität studierte, schlug ihm der Landgraf von Hessen vor, nach Italien zu gehen. Schütz berichtet dies in seinem Memorial vom 14. Januar 1651 an den sächsischen Kurfürsten: "Weil dero Zeit in Italia, zwar ein hochberühmter, aber doch ziemlich alter Musicus und Componist noch am leben were, So solte Ich nicht verabseumen, denselbigen auch zu hören, undt etwas von Ihm zu ergreifen ..."⁴. So wurde Schütz mit einem Stipendium seines Herrn im Jahre 1609 Schüler von Giovanni Gabrieli, bei dem damals viele junge Musiker aus dem Norden studierten. Gleichsam als Gesellenstück veröffentlichte Schütz 1611 noch in Venedig ein Buch fünfstimmiger italienischer Madrigale, Musik also einer bewußt traditionellen Gattung, komponiert auf die üblichen Texte der Guarini, Marino usw. Das letzte dieser Stücke ist allerdings achttimmig. Sein Text, der an den Landgrafen gerichtet ist und die Widmung des Madrigalbuches an diesen dichterisch noch einmal zusammenfaßt, stammt sehr wahrscheinlich vom Komponisten selber⁵. Während Schütz, wie er in dem Memorial weiter berichtet, seine Studien auch nach dieser Veröffentlichung fortsetzte, "Begab sichs eben, das ober-

wehnter mein Praeceptor, zu Venedig verstarbe" und "Er mir auf seinem thodbette, aus sonderbahrer affection, einen aus seinen hinterbliebenen Ringen zu seinem guten andencken verordnet gehabt ..."⁶. Dieses letzte Geschenk, dessen Schütz noch nach 40 Jahren gedenkt, läßt uns etwas von dem ahnen, was die beiden Männer verband.

Erst 1619, also geraume Zeit nach seiner Rückkehr in die Heimat, veröffentlichte Schütz in Dresden sein erstes Werk auf deutsche Texte: die mehrhörigen 'Psalmen Davids'. Betrachten wir den Schluß, d. h. die kleine Doxologie des 111. Psalms ('Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen', SWV 34)⁷:

(Beispiele 1a und 1b auf den folgenden beiden Seiten)

Auch hier, wie im Schlußmadrigal von 1611, haben wir es mit einer Ehrung zu tun. Diesmal aber betrifft sie Schützens Lehrer. Das Stück ist eine "Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli"⁸, wie Schütz im Originaldruck erläutert. Möglicherweise stammt diese Canzone Gabrielis sogar aus seiner deutschen, d. h. Münchner Zeit⁹. Über diese erklärte "Nachahmung" hinaus sind alle "Teutschen Psalmen" von Schütz "auff Italianische Manier"¹⁰ komponiert, wie er es in der Widmung formuliert¹¹.

Die deutsche Musik - dafür ist der wiedergegebene Ausschnitt ein gutes Beispiel - scheint sich mit diesen mehrhörigen Psalmen aus jeglicher Enge, Verschnörkelung und Pedanterie zu befreien, sie scheint sich selber zu finden, und doch verleugnet sie keineswegs den italienischen Einfluß, sie rühmt sich seiner vielmehr offen. Damit werden wir wieder auf die anfangs erwähnte Paradoxie verwiesen: Selbstverwirklichung durch Aneignung des Fremden. Aber dies gerade ist unser Thema, denn es ist ein echtes deutsches Thema. Nietzsche hat es mit einem denkwürdigen Aphorismus umschrieben, der beginnt: "Gut deutsch sein heißt sich entdeutschen"¹². Suchen wir somit das "Gut deutsch sein" von Schütz in seiner schöpferischen Begegnung mit der italienischen Musik.

Die Möglichkeiten sachlicher und direkter Beziehungen, von denen der Fall der Gabrieli-Canzone und der Psalmdoxologie ein erstes Beispiel darstellt, müssen allerdings differenziert werden. Die einfachste Beziehung zeigt sich in der bloßen Anpassung einer bereits vorformulierten Übersetzung an eine Musik, die unverändert bleibt. Dergestalt hat Schütz in der Geistlichen Chormusik eine Motette Andrea Gabrielis, 'Angelus ad pastores ait', mit dem entsprechenden Luthertext versehen ('Der Engel sprach zu den Hirten' [SWV 395])¹³. Die Aneignung nimmt persönlichere Züge an, sobald es sich um eine eigene Übersetzung handelt, wie höchstvermutlich bei der deutschen Fassung der Canzonetta 'Chiome d'oro' ('Güldnes Haare, gleich Aurorae', SWV 440)¹⁴ von Monteverdi¹⁵. Im Falle der von uns zitierten Canzone Giovanni Gabrielis unterwirft Schütz sowohl den Text als auch die Musik einer Umformung. Während er die madrigalesken Verse durch die Luthersche

1 a

Concerto a 8.

Per cantar et sonar.

Musical score for Concerto a 8, featuring vocal parts and instruments. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The lyrics are: Lie - to go - dea, go - dea se - den - do, go - dea se - . The second system also has four staves: two vocal staves and two piano staves. The lyrics are: Lie - to go - dea, lie - to go - dea, go - dea se - den - do. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

1 b

Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli.

Musical score for Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli. The score is in G major and 4/4 time. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The lyrics are: Lie - to go - dea, lie - to go - dea, go - dea se - den - do. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Sinfonia.

Musical score for Sinfonia. The score is in G major and 4/4 time. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The lyrics are: Lie - to go - dea, lie - to go - dea, go - dea se - den - do. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

und dem Sohn, und
 Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn, und

und dem Sohn
 Eh-re sei dem Va-ter, Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn

Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn, und
 Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn, und
 Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn, und
 Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn, und

Eh-re sei dem Va-ter, Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn
 Eh-re sei dem Va-ter, Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn
 Eh-re sei dem Va-ter, Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn
 Eh-re sei dem Va-ter, Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn

4 (f) 3 # # # # # 4 (f) 3 4 (f) 3

Fassung der Doxologie ersetzt, erweitert er die Musik nicht nur bezüglich des Klangvolumens (Hinzufügung der acht voces instrumentales der Capellae I und II), sondern modifiziert sie auch in der Abfolge der Abschnitte (Weglassen von Gabrielis Tripeltakt-Passage, Verzicht auf seine rundende Wiederholung der Anfangsmusik bei "Onde n'havrò") und in vielen charakteristischen Einzelheiten (z. B. schon in der ersten Kadenzierung). Vergleichbar damit ist sein Vorgehen bei einer Symphonia sacra, 'O Jesu süß, wer dein gedenkt' (SWV 406), die auf einer konzertierenden Motette von Alessandro Grandi beruht¹⁶. Anstelle ihres Marientextes, 'Lilia convallium', paßt Schütz der Musik eine deutsche Version des Jubilus des Hl. Bernhard aus dem 16. Jahrhundert an.

Alle diese Adaptionen verdienten eine eingehende Untersuchung. Bezeichnender jedoch sind die freieren Aneignungen. Mit seinen Bearbeitungen, die ein vorgegebenes fremdes Modell lediglich als Anregung benutzen, folgt Schütz der Parodietechnik des 16. Jahrhunderts. So kennen wir von ihm ein fünfstimmiges "Madrigale spirituale" 'Ach Herr, du Schöpfer aller Ding' (SWV 450)¹⁷, dessen italienische Quelle vor noch nicht langer Zeit von Wolfram Steude aufgrund der Angabe auf den Manuskripten einer Frühfassung (SWV 450a, dreistimmig mit Continuo) der Schützschen Parodie entdeckt worden ist¹⁸. Ausgangspunkt für Schütz war der Eröffnungssatz des 7. Buches der fünfstimmigen Madrigale von Luca Marenzio, das 1595 erschienen war¹⁹. Schütz stellte sich die Aufgabe, dieses Madrigal auf einen Text aus Guarinis 'Pastor fido'²⁰ in eine Komposition über die 9. Strophe des Luther-Chorales 'Vom Himmel hoch, da komm ich her' zu verwandeln. Betrachten wir die Anfänge des Modells und seiner Umformung:

2 a (Marenzio)

Deh — poi ch'e - ra ne' fa - ti ch'i do - ves - - si A - mar

Deh poi ch'e - ra ne' fa - ti ch'i do - ves - - si A - - mar

Deh poi ch'e - ra ne' fa - ti ch'i do - ves - - - si

Deh poi ch'e - ra ne' fa - ti ch'i do - ves - - si A - mar la mor -

Deh poi ch'e - ra ne' fa - ti ch'i do - ves - - si A - mar

Die Musik Marenzios vollzieht die Akzente ausdrucksvollen Deklamierens nach: "Deh poi ch'era nei fati ch'i[o] dovessi / Amar (la morte ...)". Der Akzent auf "Deh" wird musikalisch durch den Hochtön wiedergegeben, der auf "fati" durch den punktierten Rhythmus. Schütz gebraucht dieselben Bauelemente, wendet sie jedoch anders an, entsprechend den anders gelagerten Akzenten des Lutherschen Verses: "Ach Herr, du Schöpfer aller Ding". Es ist ersichtlich, daß Schütz von Marenzio auch die besondere Technik des Beginns übernimmt, d. h. den Einsatz mit nur einem Teil des Gesamtkörpers, dem die übrigen Stimmen dann folgen. Doch bei Schütz hat diese Technik einen präzisen Grund. Jedes der beiden Anfangsworte des deutschen Textes, "Ach Herr", die ja auch die beiden Anfangsilben sind, ist gleichgewichtig: "Ach" als Affektäußerung und "Herr" als Bedeutung. Schütz verleiht infolgedessen nicht nur dem "Ach", das dem "Deh" Marenzios entspricht, sondern ebenso dem "Herr" Gewicht, und zwar durch die deutliche und nachdrückliche Deklamation des für sich geführten Tenors (jeweils auf Schlag 1 des "Taktes") und durch das akkordisch nachhallende Echo des übrigen Ensembles.

Indem die deutsche Musik sich die Techniken der musikalischen Poetik des italienischen Cinquecento aneignet, gewinnt sie selber mehr und mehr Sprachcharakter. Dies gilt in verstärktem Maße, wenn Schütz seine Modelle aus jener neueren Musik wählt, in der "l'orazione sia padrona dell'armonia e non serva"²¹. Um entsprechende Erfahrungen zu machen und seinen Horizont in Hinsicht auf diese neue Musik noch einmal zu erweitern, tritt Schütz in reifem Alter eine zweite Pilgerfahrt nach Italien an. Er bleibt ein Jahr in Venedig und veröffentlicht dort wieder am Ende seines Aufenthaltes eine Sammlung, wenn

man so will: als Probestück seiner neuen Studien. In der Widmung dieser 'Symphoniae sacrae' von 1629 an den sächsischen Erbprinzen überwältigt ihn noch einmal die Erinnerung an seinen verstorbenen Lehrer und an seine Zeit bei ihm: "Quum Venetias appulissim, hic anchoram ieci, ubi adolescens sub magno Gabrielio meae artis posueram Tyrocinia. At Gabrielius, Dij immortales, quantus vir ..." ²². Diese menschliche Erfahrung seiner Jugend kann durch keine spätere übertroffen werden.

Doch wird ein anderer Name entscheidend für die künstlerische Erfahrung seines zweiten venezianischen Aufenthaltes. Dies bezeugen, wenn nicht die Schütz'sche Musik selber, auf jeden Fall zwei Verse in dem Gedicht, das David Schirmer auf den Tod von Schütz geschrieben hat:

Der Edle Mont de verd wies ihn mit Freuden an
Und zeigt ihm voller Lust die oft gesuchte Bahn ²³.

Schützens Übersetzung von 'Chiome d'oro' wurde schon erwähnt. Diese Canzonetta war 1619 in Monteverdis 7. Madrigalbuch herausgekommen, also knapp 10 Jahre vor dem zweiten Venedigaufenthalt von Schütz. Dieser hat jedoch Monteverdische Stücke der neuen Art auch regelrecht bearbeitet, indem er sie, der Parodietechnik entsprechend, zum Ausgangspunkt für die Entfaltung der eigenen Erfindungskraft nahm. So bekennt er in der Vorrede an den Leser seiner 'Symphoniae sacrae' II von 1647: "Dieweil ich auch in dem Concert: Es steh GOTT auff / etc. des Herrn Claudii Monteverdens Madrigal einem Armato il Cuor, etc. so wohl auch einer seiner Ciaccona, mit zweyen Tenor-Stimmen / in etwas weniges nachgangen bin ..." ²⁴. Die beiden konzertierenden Duo-Madrigale 'Armato il cor' und 'Zefiro torna' (Ciaccona) sind 1632 in Monteverdis 'Scherzi musicali' und 1651 in seinem postumen 9. Madrigalbuch erschienen, 'Armato il cor' auch 1638 in seinem 8. Madrigalbuch. Alles dies sind retrospektive Sammlungen. Es besteht daher durchaus die Möglichkeit, daß Schütz die Stücke im Manuskript schon 1628/29 in Venedig kennengelernt hat. Schon der Anfang des von diesen Madrigalen Gebrauch machenden geistlichen Konzerts erhellt die neue künstlerische Erfahrung Schützens in charakteristischer Weise. Es ist auf den 68. Psalm, 'Es steh Gott auf', komponiert (SWV 356) ²⁵. Die allgemeine musikalische Poetik schon des späten 16. Jahrhunderts legte für das Wort und Bild "aufstehen" eine aufsteigende musikalische Figur nahe. Dementsprechend hatte Schütz nicht lange Zeit vor seiner zweiten italienischen Reise die Beckersche Fassung dieses Psalmes vierstimmig komponiert (SWV 165; Nr. 68 des Becker-Psalters von 1628) ²⁶:
(Beispiel siehe folgende Seite)

1. Es steh Gott auf, dass sei . ne Feind
Und all, die ihm zu . wi . der seind,

Hier sind die Worte "Es steh Gott auf" durch den aufsteigenden Dreiklang wiedergegeben. Die Grundregeln dieser Poetik bleiben in Kraft, doch die neue italienische Musik befolgt sie auf neue Art, indem sie die musikalischen Bilder auch im übertragenen, interpretierenden Sinn verwendet und gleichzeitig als musikalische Motive zunehmend individualisiert. So gebraucht Monteverdi in 'Armato il cor'²⁷ den aufsteigenden Dreiklang zur Kennzeichnung des Liebeskrieges, der "aufsteht", entsteht. Das "parlar musicalmente"²⁸ gewinnt mit solcher Musik individuellen Charakter. Im Verfolgen dieser Tendenz erfindet Monteverdi sogar ein neues musikalisches Genus, das imstande ist, den menschlichen Affekt und Ausdruck der Erregung musikalisch wiederzugeben. Dieses "concitato genere" sei, wie er in der Vorrede zu seinem 8. Madrigalbuch schreibt, "tanto necessario all' arte Musica, senza il quale è stata, si può dire con ragione, sino ad hora imperfetta, non havendo havuto che gli duoi generi, molle e temperato"²⁹. Dies ist der Passus, auf den sich Schütz explicite in seiner Vorrede bezieht³⁰: "... wordurch doch nach des scharfsinnigen Herrn Claudii Monteverdens Meynung / in der Vorrede des achten Buchs seiner Madrigal / die Music nunmehr zu jhrer entlichen Vollkommenheit gelanget seyn soll".

Betrachten wir den Anfang von 'Armato il cor':

Ar . ma . to il cor, ar . ma . to il cor, ar . ma . to il cor d'a . da . man . ti . na

fe . de nell' a . mo . ro . so re . gno à mil . li . tar, à mil . li . tar, à mil . li . tar, à mil . li . tar . ne

Indem Schütz von ihm Gebrauch macht, verleugnet er also nicht den konventionellen Gemeinplatz der Figurenlehre. Er verwendet den aufsteigenden Dreiklang für seinen Text "Es steh Gott auf". Allerdings erfüllt er die Figur nun mit dem Leben der neuen musikalischen Sprache und präzisiert gleichzeitig ihren Gehalt im Sinne des "Kriegerischen", indem er seinem Textbeginn die Musik Monteverdis adaptiert. Die Rechtfertigung für dieses Vorgehen liegt in der Fortsetzung des Textes: "Es steh Gott auf, dass seine Feind zerstreuet werden":

5

Es steh Gott auf, es steh Gott auf, es steh Gott auf, es steh Gott auf, dass seine Feind, dass seine Feind zerstreu .
 et wer - den,

The image shows a musical score for a vocal line and a basso continuo line. The vocal line is in a soprano clef with a treble clef and a 3/4 time signature. The basso continuo line is in a bass clef with a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes.

Interessanter ist aber der dritte Teil des Konzertes. Sein Modell, Monteverdis Ciaccona 'Zefiro torna',³¹ beginnt folgendermaßen:

6

Ze - fi.ro, Ze - fi.ro,
 Ze - fi.ro, tor - .
 Ze - fi.ro, Ze - fi.ro, Ze - fi.ro, Ze - fi.ro,
 na, Ze - fi.ro, tor - na, Ze - fi.ro, tor - na,

The image shows a musical score for a three-part setting of 'Zefiro torna'. It consists of three staves: two for the vocal line (soprano and alto clefs) and one for the basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the notes.

Die Kadenzformel der Ciaccona wird von Monteverdi 61mal gebracht. Sie war, ausgenommen ihr in dieser Weise konsolidierter Rhythmus, keine Erfindung Monteverdis. Doch

es blieb ihm vorbehalten, die strukturellen Möglichkeiten ganz zu erfassen, die dieser Ostinato dem neuen Komponieren bot. In 'Zefiro torna' führt er sie uns vor³². Die stetige Wiederholung der Baßformel und des mit ihr verbundenen Akkordgerüsts, das einen permanenten Wechsel von Entspannungs- (Tonika) und Spannungsklängen (Dominante) mit sich bringt, hat gleichsam die Funktion eines festen, unveränderlichen Rahmens. Innerhalb dieses Rahmens, d.h. über dem ständig wiederholten Generalbaß, entfaltet sich die Aktion der Sprechenden und gleichzeitig singenden menschlichen Stimmen. Innerhalb des Rahmens genießt die Aktion der Stimmen bis zu einem gewissen Grade Unabhängigkeit und Freiheit: der Anfang oder das Ende ihrer Phrasen muß nicht unbedingt mit Anfang oder Ende der einzelnen Baßformeln genau zusammenfallen, nicht einmal die jeweiligen rhythmischen Akzente brauchen übereinzustimmen³³. Es entsteht somit eine musikalische Konzeption auf zwei Ebenen. Der Ebene des Festen und Unveränderlichen wird die Ebene der menschlichen Sprache und Aktion, d.h. die Ebene der Freiheit entgegengesetzt. So gesehen³⁴ erweist sich die neue musikalische Struktur als analog zur Struktur des Theaters, wie sie sich seit der Renaissance konsolidiert hatte. Der feste Rahmen der unablässig wiederholten Baßformeln einerseits und innerhalb dessen das freie Sich-Entfalten der menschlichen Stimmen (oder einer einzigen Stimme) andererseits entsprechen dem festen Bühnenraum (der "Guckkastenbühne") und der sich in seinem Rahmen entfaltenden freien Aktion der Menschen, d.h. der Schauspieler. Durch eine solche neue Konzeption schafft Monteverdi die Voraussetzungen für dasjenige musikalische Theater, das mehr ist als ein "parlar musicalmente", wie es den frühesten Opern eignet³⁵. Dieses Neue, daß nämlich die Musik aus sich selber heraus dramatische Qualität zu gewinnen begann, hatte wohl auch Schütz im Sinn, als er in seinem ersten Brief aus Venedig am 3. November 1628 berichtete, "das ... die Jenige Music welche zu fürstlichen Taffeln, Comedien Balleten undt derogleichen representationen dinlichen ist, sich itzo merklichen verbessert undt zugenommen hatt ..."³⁶. Es sei daran erinnert, daß genau zu der Zeit, als dieser Brief geschrieben wurde, d.h. im November 1628, in Parma die Aufführung der Intermedien und des Torneo bevorstand, die Monteverdi für die herzogliche Hochzeit Farnese-Medici in Musik gesetzt hatte³⁷.

Um das über die neue musikalische Struktur Monteverdis Gesagte klarer zu veranschaulichen, greife ich noch ein paar andere Takte aus seiner Ciaccona heraus und stelle ihnen den Anfang des dritten Teiles von Schütz gegenüber:

7 a (Monteverdi)

3/2 3/2 (15/2) 4/2 4/2 4/2

tor - na, Ze - fi - ro, Ze - - - - - fi - ro, tor - na, e di so - a - vi ac - cen - ti
na, Ze - - - - - fi - ro, tor - na,

3/1 = 6/2
Basso ostinato

Detailed description: This musical score for Monteverdi's '7 a' features a complex rhythmic structure. It consists of three systems of staves. The top system includes vocal lines with lyrics and a basso continuo line. Above the vocal lines, time signatures 3/2, 3/2, (15/2), 4/2, 4/2, and 4/2 are indicated with brackets. The lyrics are 'tor - na, Ze - fi - ro, Ze - - - - - fi - ro, tor - na, e di so - a - vi ac - cen - ti' on the first line and 'na, Ze - - - - - fi - ro, tor - na,' on the second. Below the basso continuo line, a bracket indicates a '3/1 = 6/2' time signature, and the text 'Basso ostinato' is written below it.

7 b (Schütz)

3/1 4/2 4/2 (3/1) 4/2 4/2 4/2

A - ber, aber die Gerech - ten, die Gerech - ten müs - sen sich freu - en,
A - ber, aber die Gerech - ten, die Gerech - ten müs - sen sich freu - en,

1 4/2 3/1 4/2

aber die Gerech - ten müs - sen sich freu - en, müs - sen sich freu -
aber die Gerech - ten müs - sen sich freu - en, müs - sen sich freu -

Detailed description: This musical score for Schütz's '7 b' is divided into two main sections. The first section has three systems of staves. The top system includes vocal lines with lyrics and a basso continuo line. Above the vocal lines, time signatures 3/1, 4/2, 4/2, (3/1), 4/2, 4/2, and 4/2 are indicated with brackets. The lyrics are 'A - ber, aber die Gerech - ten, die Gerech - ten müs - sen sich freu - en,' on the first line and 'A - ber, aber die Gerech - ten, die Gerech - ten müs - sen sich freu - en,' on the second. The second section has three systems of staves. Above the vocal lines, time signatures 1, 4/2, 3/1, and 4/2 are indicated with brackets. The lyrics are 'aber die Gerech - ten müs - sen sich freu - en, müs - sen sich freu -' on the first line and 'aber die Gerech - ten müs - sen sich freu - en, müs - sen sich freu -' on the second.

Monteverdis Basso ostinato behält eine unveränderte Ausdehnung von zwei Takten, d. h. er umfaßt 6 Halbe (Minimen). Er wirkt als unveränderlicher Rahmen. Ganz anders sind die Singstimmen gehalten. Die Ausdehnung und der Rhythmus ihrer einzelnen Glieder "variano di momento in momento", wie ein Zeitgenosse zutreffend für die Darstellung der Affekte in Monteverdis venezianischen Opern gesagt hat³⁸. So finden wir Glieder in der Länge von drei und andere in der Länge von vier Halben. Ihr Beginn fällt nur selten mit demjenigen der Baßformel selber zusammen. Die einzelnen Gesangsglieder können vielmehr auf der zweiten, fünften, dritten, ersten Halben anfangen (so in Beispiel 7a), womit die Möglichkeiten keineswegs erschöpft sind. Es entsteht so der Eindruck von kleinen freien Gesten und damit implicite der Eindruck von Theaterhaltung.

In ähnlicher Weise könnte Schützens dieser Ciaccona "in etwas wenig nachgehender" dritter Teil interpretiert werden, wie sein Anfang erweist. Doch fassen wir seinen Text ins Auge! Er beginnt in Luthers Fassung: "Die Gerechten aber müssen sich freuen". Der vorangehende Teil hatte mit der Feststellung geschlossen, daß die Gottlosen umkommen müssen. Der sich hieraus ergebende Kontrast wird von Schütz noch dadurch verschärft, daß er die Folge der Anfangsworte umkehrt. So heißt es bei ihm: "Aber die Gerechten müssen sich freuen". Außerdem nimmt er dieses "Aber" isoliert voraus, bevor er es im Zusammenhang mit der Fortsetzung des Textes vortragen läßt. Auch Schütz also bringt Gesten. Doch sind es nicht, und damit unterscheidet er sich von Monteverdi, dramatische, sondern eher rhetorische Gesten, im guten Sinn verstanden. Im dritten Teil des Konzertes handelt es sich weniger um eine implizit szenische Aktion als vielmehr um ein sinnfälliges Ausdeuten, Entfalten des Textes. Solches Entfalten seiner einzelnen Bestandteile hat analytischen und zugleich synthetischen Charakter:

Aber = Konjunktion mit dem Charakter eines Ausrufs;
aber die Gerechten = Subjekt, in Gegensatz gebracht zum
Subjekt des vorangehenden Satzes (die Gerechten gegen
die Gottlosen);
die Gerechten müssen sich freuen = der vollständige Satz;
aber die Gerechten müssen sich freuen = der vollständige
Satz, in Gegensatz gebracht zum vorangehenden.

Schützens Haltung, die Worte zu interpretieren und zu akzentuieren, entspricht der des Predigers. Auch der durch das Echo der beiden Violinen bewirkte Nachdruck unterstreicht die Absicht, zu überzeugen. Nicht zufällig gehen alle hier beschriebenen Umformungen - und es sind die interessantesten Fälle - von weltlichen Modellen aus und

führen zu geistlichen Werken. Nicht als ob Schütz es abgelehnt hätte, weltliche Gattungen zu pflegen. Er beklagt im Gegenteil noch 1653 den Mangel an poetischen Madrigalen in deutscher Sprache und hat, wie er gesteht, "zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammen gerspelt / was michs aber für Mühe gekostet / ehe Ich demselben nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können / weiß ich am besten"³⁹. Manches sicherlich zu dieser niemals veröffentlichten Sammlung gehörende Stück, das im Manuskript erhalten ist, verrät die Mühe, die es Schütz kostete, die neue italienische Art der deutschen Dichtung anzupassen. Tatsächlich nährt sich der Musiker Schütz so sehr von den Kräften der Sprache, daß er notwendigerweise schwächer werden muß, sobald er es mit solchen gekünstelten, geschwollenen, affektierten oder pedantischen Versen zu tun hat, wie sie ihm die damalige deutsche Dichtung fast ausschließlich zu bieten hatte. Deshalb hat man wohl auch nicht den Verlust eines Wunderwerks in Gestalt der Schützschen 'Dafne' zu beklagen, welche die "erste deutsche Oper" war (Torgau 1627) und, was den Text betrifft, eine Bearbeitung von Ottaviano Rinuccinis Pastorale durch Martin Opitz. Der wirklich große Schütz kann sich dort verwirklichen, wo seiner Musik die kräftige, einfache und wahre Sprache Luthers zugrunde liegt⁴⁰. Diese Sprache aber ist für ihn unlösbar mit dem religiösen Inhalt verbunden.

Andererseits verdeutlicht die Orientierung gerade auch an den weltlichen italienischen Modellen, wie stark diese neue weltliche Musik seine schöpferischen Kräfte anregte. Daß bestimmte Züge der zeitgenössischen musikalischen Poetik Italiens auch unabhängig von ihrer Verbindung mit einer konkreten sprachlichen Gestalt auf Schütz einwirkten, erscheint ziemlich klar. Als Beleg hierfür genüge der Dialog 'Vater Abraham'⁴¹, der nicht nur - wie es in der handschriftlichen Quelle heißt - "in stylo recitativo" komponiert ist, sondern sich ganz offenkundig auf eines der hervorragendsten Beispiele des neuen Stils stützt: auf den großen Bittgesang des Monteverdischen 'Orfeo' (3. Akt) vor dem Unterweltsfergen Charon⁴². Die Abhängigkeit zeigt sich vor allem in den Ornamenten der solistischen Violinen, die sich um den Gesang des reichen Mannes legen. Die Kette von Analogien, welche Schütz eine derartige Umformung erlaubt, schließt auch zwei Stellen aus Monteverdis erstem Magnificat von 1610 ein, wo dieser spezifische Aspekt des Orfeo-Gesanges (1607) so "geistlich parodiert" erscheint:

- 1) Orfeo im Inferno, d. h. hinsichtlich seiner im Drama vorangehenden und überhaupt normalen Lebenssituation "umgekehrt", bittet um göttliche Gnade, welche die Rückkehr der Euridice aus dem Totenreich ins Leben ermöglichen soll.
- 2) Sittliche und geistliche Verallgemeinerung einer solchen 'Umkehrung' der Lebenssituation im Magnificat: "Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles" und, vorher schon, "Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen ejus"⁴³.

3) Schütz: Der reiche Mann im Inferno, all seines Besitzes und seiner Macht entsetzt (gleichsam "depositus"), bittet Abraham, Lazarus, der ja "einer von den Toten" ist⁴⁴, aus dem Jenseits auf die Erde zu senden, damit er wenigstens die Brüder des Reichen ermahne und dadurch bewirke, "dass sie nicht auch kommen an den Ort der Qual"⁴⁵. - Ein direkter inhaltlicher Anklang des Schütz'schen Dialoges an Orfeos Unterweltgesang mag in Abrahams Hinweis auf die Kluft zwischen sich und Lazarus einerseits (Himmel) und dem reichen Mann andererseits (Hölle) gesehen werden. Diese Kluft ist so groß, "daß die da wollten von hinnen hinabfahren zu euch, könnten nicht und auch nicht von dannen zu uns herüberfahren"⁴⁶. Das im griechischen Original (Lukas 16, 26) benutzte Verbum (διαπερῶσι) meint wörtlich ein Überschiffen - ebenso wie Orfeo ja zunächst einen für Sterbliche unüberquerbaren Strom bewältigen muß. Dies ist das unmittelbare Objekt seiner Bitte⁴⁷.

Diese Komposition und andere ihrer Art bezeugen die Bedeutung, die nicht nur der venezianische, sondern ebenso der mantuanische Monteverdi für Schütz besaß. Der 'Orfeo' und das genannte Magnificat (aus der Vesper von 1610) sind ja in jenem Mantua entstanden, wo - wie Schütz 1629 schreibt - "die Music uber alle ander höffe in gantz Italia ohn lengst floriret hatt"⁴⁸. Die Einwirkung des mantuanischen Monteverdi läßt sich auch an dem ersten der 'Kleinen geistlichen Konzerte' von 1636 beobachten, das Schütz ausdrücklich "in Stylo Oratorio" komponiert hat (SWV 282)⁴⁹. Schon die erste Geste dieser Monodie erinnert an eine Stelle des 'Lamento d'Arianna'⁵⁰:

8 a

In Stylo Oratorio.

Ei - le mich, Gott, zu er - ret - ten, Herr, mir zu hel - fen. Es müssen sich schämen und zu Schanden

werden, die nach meiner Seelen ste - hen,

♯ ♭ 6 5 4 ♯ ♯

Son que - ste le co - ro - ne, On - - de m'a dor - ni il cri - ne? Que - sti gli

scett - ri. so - no, Que - ste le gem - me, e gli o - ri? La - sciar - mi in ab - ban - do - no

Wenn man die beiden Ausschnitte miteinander vergleicht, kommt man auch hinsichtlich des Stile recitativo zu ähnlichen Schlüssen, wie sie sich anhand der konzertierenden Gattung ergaben. Monteverdis Musik wendet sich nach außen, sie ist dramatisch. In den stetigen Wiederholungen der ersten musikalischen Geste, die der Folge von ironischen und bitteren Fragen des Textes entsprechen, steigert sich der Affekt des Zornes: "Son queste le corone - Onde m'adorni il crine? - Questi gli scettri sono - Queste le gemme e gl'ori". Doch danach ein Gegensatz: der Affekt kehrt sich um, er wandelt sich in Klage: "Lasciarmi in abbandono ...". Schützens Dynamik wendet sich dagegen nicht nach außen, ist nicht auf Zuschauer hin angelegt. Ausschließlich geht es ihr um die musikalische Verwirklichung der Sprache und ihres Inhalts durch die Mittel der rhythmisch-melodischen Deklamation und Akzentuierung (verbunden mit kadenzartigen Gliederungen). Kleine melodische Züge, die beiden Kompositionen gemeinsam sind, haben darum eine verschiedene Bedeutung. So erhält die Synkope, durch die Monteverdi eine Verstärkung des Vorwurfs "Son queste le corone, / Onde m'adorni il crine" bewirkt, bei Schütz die Würde einer sozusagen absoluten Hinwendung zu dem Angeredeten: "Eile mich, Gott, zu erretten, Herr, mir zu helfen". Die Eindringlichkeit dieser Synkope beruht übrigens darauf, daß ihr Einsetzen auf "schlechter" Zeit an dieser Stelle des Stückes noch unverbraucht ist. Wohl deshalb hat Schütz Luthers Text "Eile, Gott, mich zu erretten" umgestellt, weil sonst "Gott" wahrscheinlich auf Schlag 2 des Taktes gefallen wäre.

Was also hat Schütz in Italien gelernt, und was hat er daraus, abgesehen von allen materiellen Einflüssen, in seinem Werk gemacht? Zunächst hat er ein reiches musikalisches Vokabular erworben, mit dem er seine musikalische Sprache vervollkommen konnte und das ihm alle Mittel an die Hand gab, mit denen die musikalische Poetik Italiens auf die deutsche Musik angewandt werden konnte. Dieses Vokabular brauchte er nicht nur von Persönlichkeiten ersten Ranges zu lernen, nicht nur von Gabrieli und Monteverdi. Er konnte es vielmehr der gesamten reichen musikalischen Kultur entnehmen, die

er in Italien vorfand. Was die Aneignung des Vokabulars betrifft, ist es z. B. lehrreich, Schützens Beziehungen zu einem Musiker wie Alessandro Grandi zu studieren⁵¹. Doch das Vokabular bildet lediglich die Grundlage für die Anwendung der eigentlichen musikalischen Poetik, mit deren Vorstellungen und Bildern sich Schützens schöpferische Phantasie füllt. Das Ergebnis dieses Prozesses besteht schließlich - und wie könnte es anders sein - in Konzeptionen und Werken, die ganz neu sind und ganz ihm gehören. Kehren wir mit einem letzten Beispiel zu dem Lehrer von Schütz zurück.

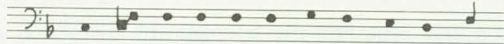
Giovanni Gabrieli hat einen so großartigen Prunk, einen so prächtigen Glanz entfaltet, wie ihn die Musik bis dahin nicht gekannt hatte. Sein nicht nur akzidentieller Einsatz der Instrumente führte die Musik bis an die strukturelle Verwendung von Klangfarben heran. Niemand vor ihm hat die klanglichen Massen mit solcher Virtuosität gehandhabt. Betrachten wir den Anfang seiner dreichörigen Motette für 14 Stimmen über das Canticum Simeonis, die 1597 gedruckt worden ist⁵²:

(Beispiel 9 auf den folgenden beiden Seiten)

Der Einsatz von verschiedenen und an verschiedenen Orten postierten Chören (die Frage der instrumentalen Besetzung hier einmal beiseite gelassen) entspricht einer räumlichen Konzeption der Musik, die sich wahrscheinlich an der Architektur der venezianischen Markuskirche orientiert⁵³. Wie Schütz sich eine solche räumliche Konzeption zu eigen macht, zeigt - neben vielen anderen Kompositionen seit den 'Psalmen Davids' - auch seine Vertonung des Canticum Simeonis in den 'Musikalischen Exequien' (SWV 281)⁵⁴ von 1636. Der "Primus Chorus werde", wie Schütz vorschreibt, "allernechst bey die Orgel / Secundus Chorus aber in die ferne geordnet ..."⁵⁵. Der I. Chor ist fünfstimmig und trägt Simeons Worte vor, der II. ist dreistimmig und singt den Text: "Selig sind die Toten ...":

(Beispiel 10 auf S. 96)

Die mehrchörige Disposition, mit der Gabrieli strukturelle Symmetrie und klangliches Gleichgewicht erreichen wollte, erhält bei Schütz eine neue Bedeutung. Er stellt in seiner Bestattungsmotette dem alten Simeon, der den nahen Tod vor Augen hat, einen Stimmenverband gegenüber, der aus zwei Seraphim und der "Beata anima", d. h. dem verstorbenen Heinrich Reuß Posthumus, besteht. Die Worte, die dieser II. Chor singt, kommen ja in der Apokalypse (14, 13) von einer Stimme vom Himmel. Schütz stellt dem Diesseits das Jenseits gegenüber, der Gegenwart die Zukunft, dem Zeitlichen das Ewige. Die Gabrieli-sche Konzeption orientierte sich an einer Raumvorstellung, die Schützsche orientiert sich an einer Zeitvorstellung. Wenn es erlaubt ist, mit aller gebotenen Vorsicht Schützens all-



Nunc di-mit-tis ser-vum tu-um Do-mi-ne :

C
Se- cun-dum ver- bum tu - - - um in pa - - - - ce:

A
Se- cun-dum ver- bum tu- um in pa - - - - ce:

6
Se- cun-dum ver- bum tu- um in pa - - - - ce:

5
Se- cun-dum ver- bum tu - - - um in pa - - - - ce:

T
Se- cun-dum ver- bum tu - - - um in pa - - - - ce:

11a
Se- cun-dum ver- bum tu - - - um in pa - - - - ce:

12a
Se- cun-dum ver- bum tu - - - um in pa - - - - ce:

11b
Se- cun-dum ver- bum tu - - - - um in pa - - - - ce:

12b
Se- cun-dum ver- bum tu - - - um in pa - - - - ce:

7
Se- cun-dum ver- bum tu - - - um in pa - - - - ce: Qui- a vi-

8
Se- cun-dum ver- bum tu- um in pa - - - - ce: Qui- a vi-

9
Se- cun-dum ver- bum tu- um in pa - - - - ce: Qui- a vi-

10
Se- cun-dum ver- bum tu- um in pa - - - - ce: Qui- a vi-

B
Se- cun-dum ver- bum tu - - - um in pa - - - - ce: Qui- a vi-

Cappella

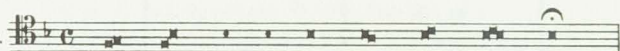
Quod pa-
Quod pa-ra -
Quod pa-

Quod pa-
Quod pa-ra -
Quod pa-ra -
Quod pa-ra -
Quod pa-ra -

de-runt o-cu-li me - - i sa-lu-ta-re tu- - um: Quod
de - runt o - cu-li me - i sa-lu-ta - - re tu - - - um: Quod pa-
de - - - runt o-cu-li me - - i sa-lu-ta-re tu- - um: Quod pa-
de - runt o - cu-li me - i sa-lu-ta - - re tu - um: Quod
de - runt o - cu-li me - i sa-lu-ta - - re tu - um: Quod pa-

gemeine Haltung in dieser Richtung zu interpretieren, dürfen wir uns daran erinnern, daß nach Kant die Zeit, im Gegensatz zum Raum, "nichts anders" ist "als die Form des innern Sinnes, d. i. des Anschauens unserer selbst und unsers innern Zustandes"⁵⁶. Wir beginnen zu begreifen, warum diese Schützsche Musik eine echte deutsche Musik ist. Und wenn wir auf die Vergleiche zurücksehen, die wir zwischen Schütz und Monteverdi angestellt haben, gewinnt auch Hegels Gedanke, der die Musik der subjektiven "Innerlichkeit"

Canticum B. Simeonis „Herr nun lässest du deinen Diener“

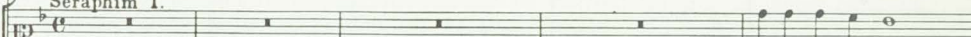
Intonatio. 

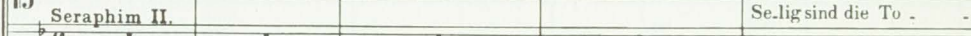
Herr nun läs - sest du dei - nen Die - ner

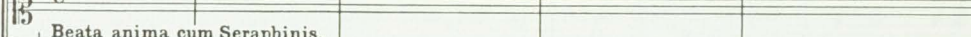
CHORUS I.

fortiter. in Frie - de, in Frie - de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -
fortiter. in Frie - de, in Frie - de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -
fortiter. in Frie - de, in Frie - de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -
fortiter. in Frie - de, in Frie - de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -
fortiter. in Frie - de, in Frie - de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -
fortiter. in Frie - de, in Frie - de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -

CHORUS II.

Seraphim I. 

Seraphim II. 

Beata anima cum Seraphinis. 

Se - lig sind die To -



submisse.

fortiter. ren, *fortiter.* wie du
fortiter. ren, wie du ge - sagt *fortiter.* hast,
fortiter. ren, wie du ge - sagt *fortiter.* hast,
 fah - ren, wie du ge - *fortiter.*
 ren, wie *fortiter.*

dten, die in dem Her - ren ster - ben,
 Se - lig sind die To - dten, die in dem Her - ren ster - ben,
 Se - lig sind die To - dten, die in dem Herren ster - ben,

fortiter.

zuordnet⁵⁷, eine besondere Bedeutung. Das durchdachte allmähliche Herstellen des Satz-
ganzen, wie wir es bei "Aber die Gerechten ..." beobachtet haben, ist Ausdruck dafür,
wie die Bedeutung des Gesagten schrittweise im Innern des Menschen sich herstellt. Ver-
gleichbar hiermit ist auch die nachdrückliche und nachdenkliche isolierte Vorausnahme
von "in Friede" zu Beginn des Canticum Simeonis.

Wenn ich die "Innerlichkeit" nenne, möchte ich nicht mißverstanden werden. Hegels
Gedanke kann uns die Richtung weisen, in welcher voranschreitend wir Schützens Haltung
besser verstehen. Doch seine Anschauung von Musik fällt nicht mit derjenigen des
Philosophen zusammen. Wenn für Hegel "... die eigentliche Region seiner [des Musikers]
Kompositionen ... die formellere Innerlichkeit, das reine Tönen ..." bleibt⁵⁸, so hielt
für Schütz die Musik genau die Mitte zwischen dem reinen harmonischen "Tönen" und dem
Sagen von konkreten Inhalten. Noch ganz im Geiste des mittelalterlichen Systems sah er
die Musik in der Mitte der artes liberales, d. h. genau zwischen den artes der Zahl (Geo-
metrie, Arithmetik und Astronomie) und denen der Sprache (Grammatik, Dialektik und
Rhetorik), als "diejenige Profession, welche nichts minder (: als die Sonne unter den Sie-
ben Planeten:) also auch unter den Sieben freyen Künsten, in deren Mitten helle glentzet
und weit leuchtet"⁵⁹. Für ihn hat die Musik an beiden Gruppen teil. Aber das Sprechen
hat die deutsche Musik durch ihn vor allem in Italien gelernt. Diese ihre Sprachwertung
war die Voraussetzung dafür, daß Bach und die Wiener Klassiker dasjenige sagen konnten,
was sie gesagt haben, wenn sie auch - im Gegensatz zu Schütz - unmittelbar von der In-
strumentalmusik herkamen. Schütz vollzieht das Sich-Finden und die erste Selbstverwirk-
lichung der deutschen Musik in ihrer Symbiose mit der italienischen. Die Zeitgenossen
empfanden das ähnlich, wie aus einem der Gedichte hervorgeht, die den Druck der Klei-
nen geistlichen Konzerte von 1636 begleiteten. Das Distichon des Leipziger Professors
M. Andreas Rivinus heißt⁶⁰:

Prae reliquis Italae palmaris adorea Musae
Parta; sed est major Italo-Teutonicae.

(Vor allen andern gebührt italischer Muse der Siegprijs

Aber der größere kommt deutsch-italienischer zu).

Anmerkungen

- 1 Vom Autor übersetzte und stellenweise erweiterte deutsche Fassung seines Vortrags: Heinrich Schütz - l'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nel Seicento, Venezia 1974 (Centro tedesco di studi veneziani, Quaderni 1).
- 2 Johann MATTHESON, Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910 (Nachdruck 1969), S. 75.
- 3 SGA VIII (1889), S. 5 ('Geistliche Chormusik', Vorrede an den Leser).
- 4 SCHÜTZ GBr, S. 209.
- 5 SGA IX (1890), S. 80-85 und 3.
- 6 SCHÜTZ GBr, S. 210.
- 7 SGA II (1886), S. 200-205.
- 8 Die 'Canzone' (1587 in den 'Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli' veröffentlicht) ebenda, S. 209-213.
- 9 Denis ARNOLD, Giovanni Gabrieli, London 1974, S. 24.
- 10 SGA II, S. 3.
- 11 Eine in Kassel anonym, jedoch im Zusammenhang mit Schützens 'Madrigale spirituale' (vgl. oben S. 78) überlieferte sechsstimmige Motette, 'Jesu dulcissime', hat Werner Breig als Parodie der ebenfalls sechsstimmigen Motette 'O Jesu Christe' von Giovanni Gabrieli nachgewiesen und "mit größter Wahrscheinlichkeit als ein Werk von Heinrich Schütz" angesprochen (Werner BREIG, Heinrich Schütz' Parodiemotette "Jesu dulcissime", in: Convivium musicorum - Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag, Berlin 1974, S. 13-24; das Zitat von S. 23). Breig hat das Stück 1974 unter dem Namen von Schütz im Chor-Archiv (Bärenreiter-Ausgabe 6228) vorgelegt. Damit würde also eine zweite unmittelbare Beziehung zwischen Kompositionen von Schütz und Giovanni Gabrieli greifbar. - Auf den Zusammenhang zwischen der ebenfalls in Kassel überlieferten doppelchörigen Komposition 'Cantate Domino' (SWV 463; Erstdruck in SSA, hrsg. von Günter GRAULICH, Stuttgart-Hohenheim 1967, Hänssler XX/463) mit dem textgleichen Stück aus den 'Sacrae Symphoniae' II von Giovanni Gabrieli (1615; Neuausgabe in: Giovanni GABRIELI, Opera omnia III, hrsg. von Denis ARNOLD, = CMM 12/III, Rom 1962, S. 87-96) hat bereits Heinrich Spitta aufmerksam gemacht (SGA XVIII, S. XVI). Da jedoch 1. die wesentlichste Abweichung der Kasseler Fassung

gegenüber der des Druckes in der Kürzung um zwei Abschnitte von je 11 Semibrevis-Takten besteht, 2. die Signierung der Kasseler Handschrift nicht eindeutig zu sein scheint und 3. der Gabrieli-Druck erst postum erschienen ist, dürfte eine exakte Bestimmung des Überlieferungs- und Bearbeitungsvorganges vorerst kaum möglich sein. (Die vorstehenden Angaben zu SWV 463 beruhen auf Mitteilungen von Werner Breig.)

- 12 Menschliches Allzumenschliches, 2. Band, Nr. 323.
- 13 SGA VIII, S. 171-176. Andrea Gabrielis Motette (wieder aus den 'Concerti' von 1587) ebenda, S. 191-195.
- 14 SGA XV (1893), S. 91-94. 'Chiome d'oro' in: Tutte le opere di Claudio MONTEVERDI a cura di G. Francesco MALIPIERO, Bd. VII, Wien o. J., S. 176-181. Vgl. Alfred EINSTEIN, Schütz-Miszellen, in: ZfMw V, 1922/23, S. 432 f.
- 15 Mit großer Wahrscheinlichkeit stammt auch eine zeitgenössische deutsche Fassung des Monteverdischen 'Combattimento di Tancredi e Clorinda' von Heinrich Schütz. Vgl. Wolfgang OSTHOFF, Monteverdis Combattimento in deutscher Sprache und Heinrich Schütz, in: Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag, Tutzing 1961, S. 195 bis 204 und 205-227 (Faksimile der Handschrift mit der erhaltenen Testo-Stimme).
- 16 SGA X (1891), S. 89-95 ('Symphoniae sacrae' III). Vgl. MOSER Sch, S. 519-522.
- 17 SGA XIV (1893), S. 105-107.
- 18 Wolfram STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 1967, S. 45-47.
- 19 Übertragung nach dem Exemplar in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.
- 20 I. Akt, 2. Szene. Anstelle von "Deh" heißt es bei Guarini "Ma".
- 21 'Dichiaratione' von Giulio Cesare MONTEVERDI, in: MONTEVERDI, Tutte le opere X, S. 69.
- 22 SGA V (1887), S. 3.
- 23 MOSER Sch, S. 609.
- 24 SGA VII (1888), S. 6.
- 25 Ebenda, S. 87-97.
- 26 SGA XVI (1894), S. 60 f.
- 27 SGA VII, S. 191-193.

- 28 Vgl. den Brief Carlo Magnis vom 23. Februar 1607 über Monteverdis 'Orfeo', in: Emil VOGEL, Claudio Monteverdi, in: Vfmw III, 1887, S. 343, Anm. 5.
- 29 MONTEVERDI, Tutte le opere VIII (Vorrede an den Leser).
- 30 SGA VII, S. 5.
- 31 Ebenda, S. 193-198.
- 32 Vgl. zum Folgenden auch die auf anderer Grundlage gewonnenen Erkenntnisse von Siegfried HERMELINK in seiner Studie: Das rhythmische Gefüge in Monteverdis Ciaccona 'Zefiro torna', in: Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo - Relazioni e comunicazioni a cura di Raffaello Monterosso, Venezia, Mantova, Cremona 3-7 maggio 1968 (1969), S. 323-334.
- 33 Besonders die auf solchen Divergenzen beruhende Struktur hat Hermelink analysiert.
- 34 Vgl. Wolfgang OSTHOFF, Monteverdi-Funde, in: AfMw XIV, 1957, S. 265 ff.
- 35 Vgl. Nino PIRROTTA, Li due Orfei, Torino 1975, S. 280-284.
- 36 SCHÜTZ GBr, S. 96.
- 37 13. und 21. Dezember 1628.
- 38 G. Francesco MALIPIERO, Claudio Monteverdi, Milano 1929, S. 54 (aus dem 'Laconismo delle alte qualità di Claudio Monte Verde del molto illustre, e reverendissimo Matteo Caberlotti piovan di S. Thomà').
- 39 SCHÜTZ GBr, S. 236.
- 40 Vgl. Thrasybulos G. GEORGIADES, Heinrich Schütz zum 300. Todestag, in: Sagittarius 4, Kassel 1973, S. 57-70; Wiederabdruck in: GEORGIADES, Kleine Schriften, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 26, Tutzing 1977, S. 177-192.
- 41 SGA XVIII, S. 37-50. Vgl. die Bemerkungen Heinrich Spittas ebenda, S. VIII.
- 42 Claudio MONTEVERDI, L'Orfeo ..., Venetia 1609, S. 52-65 (Faksimile, eingeleitet und hrsg. von Adolf SANDBERGER, Augsburg 1927).
- 43 MONTEVERDI, Tutte le opere XIV, S. 303-307 und 294-297.
- 44 SGA XVIII, S. 43.
- 45 Ebenda, S. 42.

- 46 Ebenda, S. 41.
- 47 Eine verwandte Bedeutung könnten die ähnlichen Ornamente der beiden Violinen in dem spätestens 1635 entstandenen geistlichen Konzert 'Herr, nun lässest du deinen Diener im Friede fahren' aus den 'Symphoniae sacrae', Teil II (SGA VII, S. 65 f.) haben. Wenn der alte Simeon in diesem Canticum sagt: "wie du gesagt hast", so bezieht sich das eben auf die Prophezeiung seines besonderen Überganges vom Leben zum Tod, wie es der Anfang des Textes ausdrückt und wie es vorher in Lukas 2, 26 heißt: "er sollte den Tod nicht sehen, er hätte denn zuvor den Christus des Herrn gesehen". Auch die Vorstellung vom deponere und exaltare spielt in den Gesichtern des alten Simeon eine Rolle, der (Lukas 2, 34) zu Maria sagt: "Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall und Auferstehen vieler in Israel ..."
- 48 SCHÜTZ GBr, S. 99.
- 49 SGA VI (1887), S. 5 f.
- 50 VOGEL, a. a. O., S. 446.
- 51 Vgl. Martin SEELKOPF, Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz, in: *Mf* XXV, 1972, S. 452-464.
- 52 Giovanni GABRIELI, *Opera omnia* II, hrsg. von Denis ARNOLD, = CMM 12/II, Rom 1959, S. 207-218.
- 53 Daß dieser faktische Zusammenhang nicht mit Gegebenheiten begründet werden kann, die in San Marco günstiger als in entsprechenden anderen Kirchen gewesen wären, geht aus den Überlegungen von Wladyslaw MALINOWSKI hervor: *La tecnica musicale della scuola veneziana e l'architettura sacra*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* VIII, 1973, S. 24-37. Malinowskis sehr skeptische Äußerungen halten auf jeden Fall zur nötigen Vorsicht an.
- 54 SGA XII (1892), S. 104-111.
- 55 Ebenda, S. 60.
- 56 Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. von Ingeborg HEIDEMANN, Stuttgart 1966, S. 97.
- 57 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Werke*, Bd. 15 (Vorlesungen über die Ästhetik III), Frankfurt a. M. 1970, S. 131 ff.

58 Ebenda, S. 141.

59 SCHÜTZ GBr, S. 144. Vgl. auch MOSER Sch, Tafel XXXII (vor S. 449), Abb. 41:

"Ut Sol inter Planetas, Ita Musica inter Artes liberales in medio radiat."

60 SGA VI, S. VI.

Anmerkung des Herausgebers: Herrn Professor Dr. Hans-Georg Beck (München), dem Vorsitzenden des Deutschen Studienzentrums in Venedig, sei für seine Einwilligung zur erneuten Publikation des vorstehenden Textes (vgl. Anm. 1) verbindlichst gedankt.