

Motettisches und madrigalisches Prinzip
in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit
Monteverdi - Schütz - Schein*

von
WOLFRAM STEINBECK

I

Daß die Werke der "Geistlichen Chormusik" von Heinrich Schütz als Paradigma und zugleich als Höhepunkt der Motettenkomposition im 17. Jahrhundert zu gelten haben, steht außer Zweifel. Unstrittig aber ist auch, daß die durch sie repräsentierte Gattung zur Zeit ihrer Veröffentlichung 1648 kaum mehr als eine historische Bedeutung hatte. Ihr retrospektiver Charakter verweist auf die Blütezeit der Motette zu Beginn des Jahrhunderts. Ebenso fraglos ist, daß an Marenzios, Gesualdos und vor allem an Monteverdis Madrigalen deren grundlegende Gattungskriterien für das 17. Jahrhundert bestimmt wurden. Aber auch sie bilden einen Höhepunkt und im Grunde den Endpunkt einer langen Entwicklung, die gleichfalls zu Beginn des Jahrhunderts, nämlich um 1610, ihrem Ende zugeht.

Beide Gattungen sind historisch eng aufeinander bezogen, und zwar wie keine anderen durch fundamentale Gemeinsamkeiten ebenso wie durch polare Gegensätze. Die wichtigste Übereinstimmung liegt in der gemeinsamen kontrapunktischen Tradition chorischer Vokalpolyphonie des vergangenen Jahrhunderts, aus der die Gattungen gleichermaßen stammen. Damit bilden sie ihrerseits einen Gegensatz zum Lied- oder Kantionalsatz sowie zum neuen dramatischen Satz der Monodie. Und zum Begriff beider Gattungen gehört, daß sie prinzipiell ohne obligate Instrumente und ohne obligaten Generalbaß auskommen. Die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale dagegen sind nicht nur im Gegensatz weltlich - geistlich gegeben, sondern vor allem auch in der Besetzung: das Madrigal ist solistisch und einhörig, die Motette chorisch und fakultativ mehrchörig besetzt (und konzipiert); das Madrigal ist kammermusikalisch und für den kleinen Kreis bestimmt, die Motette wendet sich an eine Öffentlichkeit, an die Gemeinde oder an den Hof.

Der wesentlichste Unterschied aber ist der der Satzprinzipien, der die gemeinsame kontrapunktisch-polyphone Grundlage gewissermaßen durchsetzt. Diese Satzprinzipien aber können als Folge jener Gegensätze beschrieben werden. Die größere Beweglichkeit der Stimmführung im Madrigal, die scharfen Kontraste im Rhythmischen, die diastematische Beweglichkeit der Einzelstimmen, ihre extremen Sprünge, ihre reiche Chromatik, die wechselvolle Harmonik - all diese typisch madrigalesken Mittel sind, kompositorisch gesehen, die unmittelbare Konsequenz aus Besetzung und Funktion des Madrigals. Und nicht die Mittel selbst, sondern vielmehr die Intensität und Häufung ihrer Anwendung sind es, die vom Text oder besser: vom Ausdrucksbedürfnis der Zeit, gefordert und gefördert werden. Demgegenüber folgen aus Funktion und Besetzung der Motette gerade rein kompositorisch deren ruhigere und fließendere Stimmführung sowie die Tendenz zu monumentaler Klangschichtung.

Die Satzprinzipien von Madrigal und Motette können freilich nicht losgelöst von den tiefgreifenden Wandlungen, insbesondere von der polaren Stilspaltung im frühen 17. Jahrhundert, behandelt werden. Neu und alt, *stile nuovo* und *stile antico*, sind mit dem Gegensatz weltlich - geistlich und speziell mit dem von Madrigal und Motette auf bemerkenswerte Weise verknüpft. Zu erinnern wäre z.B. an die frühe Stilunterscheidung bei Pietro Pontio, der an den Beispielen Motette und Madrigal

* Geringfügig erweiterte Fassung eines Referatbeitrages zur Arbeitstagung "Heinrich Schütz und seine Zeit. Motette und Madrigal in der Geistlichen Vokalmusik der Schütz-Zeit" in Hannover im September 1988.

gerade diesen Gegensatz beschreibt. Den "stile da Motetto" nennt Pontio "grave e quieto" und führt als Gegensatz dazu das Madrigal an. Es sei "più presto da Motetto" und "le inuentioni del Madrigale esser breui"¹. Außerdem bemängelt Pontio, daß manche Komponisten ihre Motetten und andere Kirchenmusik so schnell machten, daß sie aussähen wie Madrigale². Man solle die "grauità", den "stile graue" der Motette beachten und nicht in den "stile Madrigale" verfallen³. Im übrigen begründet Pontio das höhere Tempo im Madrigal mit dem Hinweis darauf, daß hier, anders als in der Motette, die Syncopationes auch auf der Ebene von Minimen angebracht werden dürften⁴. Damit erhält der Unterschied auch eine satztechnische, rein kontrapunktische Dimension. Daß der Begriff des "stile antico" später zum Synonym des von Pontio erstmals verwendeten Begriffs "stile grave" wird, hängt nicht unwesentlich von der Tatsache ab, daß sich die spektakulären Neuerungen nicht an der Motette, sondern eben an jener Gattung vollziehen, die bei Pontio Paradigma des Weltlichen ist, am Madrigal.

Daß es dann tatsächlich das Madrigal war, das bei Monteverdi zum Gegenstand der Auseinandersetzung wurde, und nicht etwa die Monodie der Cameraten, begründet sich seinerseits auf doppelte Weise. Die Monodie, quasi eine Neuschöpfung jenseits der tradierten Kompositionsnormen, entzieht sich dem Zugriff der Kontrapunktlehre, kann an dieser nicht gemessen, folglich nicht kritisiert werden. Im Madrigal dagegen, zunächst noch wie die Motette Inbegriff kontrapunktischer Satzweise, mußten Monteverdis Neuerungen ins Auge fallen und zum Dorn im Auge derer werden, die am tradierten Kontrapunkt festhielten. Auf Grund seiner Funktion, Besetzung und der damit verknüpften Beweglichkeit des Satzes aber gab es keine prädestiniertere Gattung als das Madrigal, überkommene Regeln zu erweitern und aufzuheben, und zwar zugunsten dessen, was ebenfalls zum Wesen der Gattung gehört, nämlich – um mit Pontio zu sprechen – die "osseruanza grandissima di seguir le parole"⁵. Artusis Angriffe stießen ja keineswegs ins Leere, er verstand Monteverdis Neuerungen zunächst nur nicht. So bedeutend die Neuerungen der Florentiner und die 'Erfindung' des stile recitativo waren, die eigentliche Revolution, die tatsächliche 'Umwälzung' des Alten zum neuen Satz, ging von woanders aus: vom Madrigal, und zwar Monteverdis Madrigal.

Noch ein weiterer Gesichtspunkt kommt hinzu: Trotz oder neben der kontrapunktischen Anlage des Madrigals wird auch schon vor der Jahrhundertwende der vertikale, homorhythmische Akkordsatz als typisches Merkmal beschrieben, so wiederum von Pontio. An besonderen Stellen könnten im Madrigal die Stimmen "in gleicher Weise zusammengehen", und zwar ausschließlich in Minimen oder Semiminimen⁶. Und just diese charakteristische Vertikalität im Madrigal ist es, die Monteverdi insbesondere im V. Madrigalbuch zum Prinzip erhebt. Nur so sind die (Artusis) haarsträubenden eingesprungenen Dissonanzen, vor allem Septimen, zu erklären⁷. Dabei war auch der Akkordsatz längst tradiertes Mittel, im Kantionalsatz ebenso wie in der großbesetzten Motette. Neu ist freilich die Intensität und vor allem die baßorientierte Klangbildung, die mit einem Male verfügbar war. Plötzlich konnte man, kontrapunktisch gewissermaßen entpflichtet, mit der so beliebten Wirkung des Septakkordes und der Akkordumkehrung kompositorisch frei und nach 'Gutdünken' umgehen. Und die neue Klangauffassung mußte um so mehr auffallen, als der kontrapunktische Stimmverband gleichzeitig noch gültig war und sich mit jener zu einem gewissermaßen gleichberechtigten Ineinandergreifen verband, – eine Satzstruktur, die Monteverdi eben eigens benannte: "seconda pratica".

Daß die Vereinigung von madrigalischem Akkordsatz und kontrapunktischer Stimmführung mit dem neuen Generalbaßprinzip, und zwar dem akkordischen der Monodie, einen genuinen Zusammenhang hat, ist unbestreitbar. Bezeichnend allein ist die Tatsache, daß Monteverdi die letzten sechs Madrigale seines V. Buches tatsächlich als echte Generalbaßmadrigale komponiert hat, zum Teil sogar mit echtem monodischem Baß, wie z.B. in "Ahi come a un vago sol". Und wie eng das Band zwischen monodischem Generalbaßmadrigal und Madrigal in herkömmlicher Besetzung

war, das zeigt besonders eindrucksvoll Monteverdis 'Retransformation' seines berühmten "Lamento d' Arianna" zum fünfstimmigen A-capella-Madrigal (VI. Madrigalbuch, 1614). Nur Monteverdis neues, genuin madrigalisches Satzprinzip, die kompositorische Synthese aus vertikalem Akkord- und horizontalem Stimmsatz, ließ dies zu.

II

Den Neuerungen im traditionellen Madrigal aber stehen ja durchaus gravierende Neuerungen im Bereich der geistlichen Musik gegenüber, und zwar vornehmlich in der ebenso traditionellen Motette; aber sie wirkten weniger spektakulär, weil sie mit dem 'alten' Satz und Regelwerk stets vereinbar blieben. Bei Viadanas "Cento concerti ecclesiastici" von 1602 z.B. liegt die 'Erfindung' bekanntlich nicht in einer unstatthaften Übernahme der weltlich-dramatischen Monodie, sondern in der Reduktion eines regulären kontrapunktischen Satzes auf nur zwei oder wenige Stimmen. Das Gravierende an dieser Maßnahme, die Viadana als bloße Reaktion des Komponisten auf den Mißbrauch der Praxis mit großbesetzten Motetten erklärt, ist aber nicht eigentlich die Reduktion und auch nicht die Verlegung des Basses auf ein Instrument. Das wurde ja nicht nur hier, sondern z.B. auch im Madrigal gemacht. Eigentlich epochemachend ist vielmehr die Tatsache, daß diese frühen Solo- oder geringstimmigen Generalbaßmotetten nunmehr solistisch besetzt und selbstverständlich entsprechend komponiert wurden.

Die Entstehung des Solo- oder Generalbaßmadrigals ist in der Tat an die der Monodie eng geknüpft⁸, die der Solomotette jedoch keineswegs. Und die neuen, intensiveren und vielgestaltigeren Ausdrucksmittel solcher solistischen geistlichen Vokalwerke stammen nicht aus der Monodie, d.h. aus dem neuen dramatischen Sprechgesang über "monodischem" Generalbaß. Ein Blick auf die durch und durch kontrapunktische Faktur jener Werke, die mit der Monodie nichts zu tun hat, lehrt, daß die Neuerungen gleichsam von innen kamen. Das 'motettische Prinzip' bildet vielmehr einen ebenso diametralen Gegensatz zum "monodischen Prinzip"⁹, wie dieses eine gewissermaßen szenisch-dramatische Variante des madrigalischen ist.

Der allgemeine Drang nach individuellerer, expressiverer Wortauslegung, die neue Tendenz, Textdeklamation und -interpretation wirkungsvoller und verständlicher zu gestalten, ist keineswegs ursprünglich und spezifisch "monodisch"; verwirklicht wurden die neuen Vorstellungen von Sinn und Macht der Musik eben nicht nur in den Reformbestrebungen der Monodisten, aber auch nicht nur in immer exaltierteren Formen des Madrigals. Mit der neuen, durch solistisches Singen ermöglichten Beweglichkeit, die die gemeinsame Herkunft von Madrigal und Motette aus dem kontrapunktischen Satz niemals preisgab, wurden vielmehr auch der Motette die neuen Ausdrucksmittel verfügbar gemacht, wenngleich in jener gemäßigten Form, die man für geistliche Musik noch für tolerierbar hielt und wie sie die gänzlich andere, überwiegend biblische Textvorlage zuließ.

Wenn die neuen Formen von Motette und Madrigal schon früh mit der spezifizierenden Bezeichnung "concerto" oder "concertato" versehen wurden, so darf dieses wiederum gemeinsame Merkmal beider Gattungen nicht verkennen lassen, daß die Art des Konzertierens im Blick auf die Anlage des Instrumentalbasses wiederum grundsätzlich unterschiedlicher Natur ist¹⁰. Während das Madrigal verstärkt zum monodischen Baß greift, geschieht dies in der Motette nicht. Hier liegt wohl zugleich eines der wesentlichen Kriterien für die Unterscheidung des madrigalischen und motettischen Prinzips. Das eine tendiert zum akkordischen Satzgerüst, wobei die Intensität der musikalischen Textbehandlung ein zwar auffälliges, grundsätzlich jedoch ein sekundäres Merkmal ist. Das motettische Prinzip dagegen bleibt an den Kontrapunkt gebunden, das Satzgerüst ist 'stimmig', und zwar unabhängig davon, ob der Baß vokalen oder instrumentalen Charakter hat.

Für die italienischen Komponisten, allen voran Monteverdi, scheint der Gegensatz zwischen madrigalischer und motettischer Satzweise nicht so sehr ein Gegensatz von weltlich und geistlich gewesen zu sein. Wie tolerant man im Ursprungsland Italien in dieser Beziehung war, zeigen etwa Aquilino Coppinis geistliche Kontrafakturen von Monteverdis Madrigalen¹¹, z.B. aus dem V. Buch: "Cruda Amarilli" oder "O Mirtillo" als Madrigali spirituali! Entsprechendes gilt für Monteverdis eigenhändige Umarbeitung des "Lamento d' Arianna" zur geistlichen Monodie "Pianto della Madonna". Wie wenig es Monteverdi tatsächlich auf eine solche Unterscheidung ankam, zeigt aber in besonderem Maße seine "Marienvesper" von 1610. Das einstimmige "Nigra sum" z.B. oder das zweistimmige "Pulchra es" sind höchst expressive, affektvolle und mit reichen Koloraturen versehene geistliche Generalbaßmadrigale; das achtstimmige "Laudate pueri" oder das sechsstimmige "Laetatus sum" dagegen erscheinen von ihrer Besetzung her zwar wie Motetten, die eine mit dem Wechsel zwischen akkordischem Stützbaß und herkömmlichen basso seguente-Partien, die andere mit regelrechten Strophenbässen. Beide Werke aber sind überwiegend akkordisch komponiert, zum Teil mit gehendem Baß, mit langen Halteklängen und höchst virtuosen Melismen. Natürlich gehören auch diese Werke (wie alle anderen der "Marienvesper"¹²) zur neuen Gattung des Vokalkonzerts. Die Art des Konzertierens aber, ihr grundlegendes Satzprinzip, ist madrigalisch.

Folgende kurze Hinweise mögen dies verdeutlichen:

In "Nigra sum"¹³ ist der rein instrumentale Baß nicht mehr mit kontrapunktischen Stimmführungsregeln erklärbar. Er bewegt sich in einfachen Kadenzformeln in kürzestem Abstand (T. 2, 3, 4, 7, 10, 12, 13, 16, 17 etc.). Dies führt zur typisch blockartigen Abschnittgliederung mit scharfen Zäsuren (dem akkordischen Prinzip entsprechend). Das Akkordgerüst ermöglicht die solistische, höchst freie Führung der Vokalstimme, deren Dissonanzen zum Baß kontrapunktisch nicht mehr erklärbar sind (T. 3: Sprung h-g über "formo...", T. 6: zweimal c-h über "...mosa" bzw. "filiae" etc.). Charakteristisch ist ferner der häufige Wechsel der musikalischen Ausdrucksmittel und die besondere Auffälligkeit direkter Textabbildungen (T. 14: "surge", in zweiter Form T. 18 <Terz-Quart-Sequenz>, T. 21: "transiit", T. 24: das vokative "Tempus putationis"). Die Wechsel aber erzeugen den Eindruck von Beliebigkeit im musikalischen Ablauf, wie sie im so viel gebrauchten Begriff des "Madrigalismus" ja mitschwingt. Dem steuert Monteverdi durch ein einfaches architektonisches Mittel entgegen: durch die variierte Wiederholung des Abschnitts T. 18-27, am Ende gar mit gehendem, die Schlußwirkung erhöhendem Baß.

Im zweistimmigen "Pulchra es"¹⁴ besteht der Baß über weite Strecken überhaupt nur aus Grund- und Quintton mit oder ohne Durchgänge. Entsprechend akkordisch gestützt verläuft die Singstimme, zu Beginn noch unkoloriert, in einfacher diatonischer Bewegung mit 'ungebundenen' Dissonanzen (T. 3/4: "sua...", T. 5: "et", T. 6: "fi..." etc.), dann zusammen mit der zweiten Stimme in reichen Koloraturen. Auch dieses Stück ist infolge der Baßanlage höchst zäsurenreich und blockhaft in der Abschnittsbildung sowie durch den vielfachen Wechsel der Mittel gewissermaßen dramatisch-gestenreich (vgl. z.B. T. 44-46: "a me"), eine Anlage, die wiederum durch das architektonische Mittel der variierten Wiederholung 'zusammengehalten' wird.

Den solistischen Stücken stehen die großbesetzten gegenüber. Das achtstimmige "Laudate pueri"¹⁵, für das Monteverdi freilich ebenfalls ausdrücklich Solobesetzung fordert, beginnt mit kunstvollem Initium. Zwei Soggetti in Umkehrung und vielfachen Imitationen und der reine basso seguente geben dem Anfang motettischen Glanz. Bald aber beginnt über einfachen Stützakkorden des Basses der

madrigalische Teil ("Sit nomen domini") mit bewegten Melismen und wirkungsvollem Simultankontrast zu den orgelpunktartigen Tonrepetitionen im Quintus (etc.).

Als letztes Beispiel sei das sechsstimmige, im Wechsel chorisch und solistisch besetzte "Laetatus sum" genannt¹⁶. Der obligate Generalbaß des Stückes besteht aus drei verschiedenen Strophenbaß-Typen, die den formalen Ablauf des ganzen bestimmen: a) gehender Baß (die ersten 9 Takte), b) motettisch-vokaler Baß ("stantes erant" bis "tuis Jerusalem"), überwiegend als basso seguente, und c) eine Kombination aus liegendem Baß mit virtuosen Koloraturen in den Vokalstimmen (ab "Illuc enim"), basso seguente zu vollstimmigem Satz (ab "enim ascenderunt") und schließlich akkordischem Stützbaß (Quart-Pendel) und zwei auffälligen chromatischen Durchgängen (ab "ad confitendum" bis "nomini domini"). Die Anordnung dieser drei Baßmodelle, über denen die Vokalstimmen jeweils neu eingerichtet sind, geben dem Stück wiederum eine musikalisch sinnfällig gegliederte Form:

a b a c a b a c' a b' c-Schluß.

Während die Italiener, insbesondere aber Monteverdi, zunehmend den madrigalischen Satztyp bevorzugen, so haben die Deutschen umgekehrt vornehmlich am motettischen Prinzip festgehalten. Die italienische 'Erfindung' des monodischen Satzes war ihnen zutiefst fremd.

Daß Schütz von Anbeginn ein Komponist des motettischen Prinzips ist, zeigen paradoxerweise gerade seine "Italienischen Madrigale", die er 1611 als Schüler Giovanni Gabriellis in Venedig komponiert hat. Sie knüpfen nicht an Monteverdis bahnbrechenden Neuerungen an, sondern greifen auf die alten Prinzipien des fünf-stimmigen A-cappella-Madrigals zurück, eben jene, die beim Innovationsprozeß des Madrigals durch Monteverdi gleichsam übrigblieben. Daß dies 1611 noch möglich war und keineswegs primär als reine Übung in kontrapunktischem Lehrstoff zu verstehen ist, beweist ihre Veröffentlichung. Reine Gesellenstücke läßt man nicht teuer drucken, es sei denn, sie gäben etwas von dem wieder, was dem jungen Komponisten (und in diesem Fall wohl auch seinem Lehrer) wesentlich ist. Und dies ist, so lehrt ein Blick in Schütz' Erstlingswerk, tatsächlich der gediegene, kontrapunktische Satz, der selbst die auffälligsten Dissonanzbildungen allein aus der Anlage der Stimmführung heraus begründet¹⁷. Fast 40 Jahre später bestätigt Schütz diesen Befund selbst. Im Vorwort zur "Geistlichen Chormusik" wird "das rechte Fundament eines guten Contrapuncts", wie er im vorliegenden Werk praktiziert sei, in direkten Zusammenhang mit seiner Lehre in Italien und zu den "Italienischen Madrigalen" gestellt. Denn in Italien, wo er in seiner Jugend erstmals seine "Fundamenta<...> zu legen angefangen", sei es "der Gebrauch gewesen / das die Anfahenden iedesmahl derogleichen Geist= oder Weltlich Wercklein / ohne den Bassum Continuum, zu erst recht ausgearbeitet <...> haben". Damit rücken diese entstellungsgeschichtlich ebenso wie gattungsspezifisch scheinbar so gegensätzlichen Werke in eine bemerkenswerte Nähe zueinander: beide bedeuten die "harte Nuß", von der Schütz spricht, indem sie rein und ohne Zutat den "rechten Kern" zeigen, das frühe Werk in weltlichem Habitus, das späte gleichsam in geistlichem Gewand. Die Madrigale sind Schütz' "weltliche" Chormusik.

Die kompositorische Nähe beider Sammlungen wird ohne weiteres plausibel. Man vergleiche nur die Madrigale "O dolcezze amarissime d'amore" oder "Così morir debb' io" mit der Motette "Die mit Tränen säen" aus der "Geistlichen Chormusik". Nicht nur der gleichermaßen motettische Fluß, der graduelle, nicht aber grundsätzliche Divergenzen erkennen läßt, sondern auch die Gestaltung sowohl simultaner als auch sukzessiver Kontraste vor allem im Rhythmischen sowie die Art der Dissonanzbildung zeigen ein und dieselbe Grundhaltung. Die Werke stimmen im Blick auf ihr kontrapunktisches Satzprinzip überein, das allein die kompositorisch plausible Basis der textbezogenen Lizenzen bietet. Daß die Intensitätsgrade andere sind, muß nicht eigens betont werden. Bezeichnend ist übrigens, daß Werner Braun,

der zu Recht zwischen italienischem und deutschem Madrigal im 17. Jahrhundert unterscheidet, die Motette als deutsches geistliches Madrigal bezeichnet¹⁸.

Im Blick auf die avancierten geistlichen Kompositionen Monteverdis zwischen 1610 und 1640 mag das Werk von Schütz nicht nur als konservativ, sondern geradezu als antiquiert erscheinen. Aber der Vergleich ist schief. Schütz' kompositorische Grundprinzipien bilden einen diametralen Gegensatz zu denen Monteverdis. Wohl hat Schütz wesentliche Neuerungen Italiens nach Deutschland eingeführt, insbesondere das neue Generalbaßkonzert mit und ohne obligate Instrumente. Aber etwas spezifisch Monteverdisches hat er keineswegs von dort mitgebracht. So wie der Monteverdi der "Marienvesper", aber auch wie der Monteverdi der späteren geistlichen Werke (ganz zu schweigen von den weltlichen), hat Schütz im Grunde nie komponiert¹⁹. Der Kunstbegriff beider, wenn man dieses Wort hier schon verwenden darf, ist ein völlig anderer, und an seiner kompositorischen Relevanz und Realisierung ist die Leistung der Komponisten zu messen.

Monteverdi komponierte gewissermaßen 'ungeschützt'. Er verzichtete auf die hermetische Sicherung durch tradierte Kontrapunktregeln, ohne auf sie im Grunde zu verzichten; aber er schuf sich neue, abseits vom Wege, den Schütz ging. Freilich waren es solche, die er, obgleich lange Zeit beabsichtigt, nie in Lehrform hat zu Papier bringen können. Seine Lehre war die kompositorische Praxis, "prattica". Auf dieses Werk passen denn auch nicht die theoretischen Erklärungen der (deutschen) Zeitgenossen. Monteverdi wollte stets appellieren; er suchte und brauchte Publikum, selbst in der Kirche. Mit höchster vokaler und instrumentaler Virtuosität, die Beifall heischt, und mit temperamentvoller musikalischer Gestik wendet er sich an den affizierbaren Hörer, den es einzunehmen, zu begeistern gilt. Monteverdis Musik, auch die geistliche, ist durch und durch vom Szenisch-dramatischen bestimmt. Und tatsächlich: Daß Monteverdi "im Herzen ein Dramatiker war, spiegelt gerade seine geistliche Musik wider"²⁰.

Schütz dagegen steht fest auf gesichertem Boden, von Anfang an, und doch oder gerade dadurch war es ihm möglich, Neuerungen am Bestehenden zu verwirklichen, an einem Satzprinzip, das, zugespitzt gesagt, bis zur "Kunst der Fuge" währte. Die "Psalmen Davids" bringen erstmals die großbesetzte, mehrchörige Motette mit Instrumenten und dem Wechsel von solistischer und chorischer Setzweise in "stile recitativo"²¹, und das in deutscher Sprache, nach Deutschland. Die "Cantiones sacrae" sind in der Tat Motetten der Lasso-Nachfolge²², und als gewissermaßen vierstimmige Solomotetten mit Generalbaß nutzen sie jene neuen Möglichkeiten der Geringstimmigkeit in eindrucksvoller Intensitätssteigerung der Textauslegung; sie sind überdies der beste Beweis für die Monodie-Ferne der expressiven Motette. Die "Symphoniae sacrae" bringen aus Italien die obligaten Instrumente in die deutsche Kirchenmusik; die "Kleinen geistlichen Konzerte" prägen den Typus der geringstimmigen, konzertierenden Generalbaßmotette ohne Instrumente; die "Musikalischen Exequien" fassen den erreichten kompositorischen Stand gewissermaßen zusammen, und die "Geistliche Chormusik" kommt aufs Eigentliche, das motettische Satzprinzip, unverhüllt zurück.

Was Schütz geleistet hat, ist die immanente Erweiterung des kontrapunktischen Satzes. Das madrigalisch-monodische Prinzip hat Schütz, anders als Monteverdi, auf sein geistliches Werk im Grunde nicht übertragen²³. Seine Musik bleibt im engeren Sinne motettisch. Dies gilt selbst für seine Madrigale, insbesondere aber dort, wo Schütz, wie in der Mehrzahl seiner Werke, über den "rechten Kern" hinaus zu "dem concertierenden Stylo schreitet"²⁴. Vielleicht entspricht diesem Wesenszug ein Stück seines Musikverständnisses: Schütz brauchte und suchte kein Publikum²⁵, sondern den schon 'gestimmten' Hörer, die Gemeinde der Gläubigen. Verglichen mit den Neuerungen der Italiener, vor allem Monteverdis, war es sozusagen eine lautlose und stetige Revolution, mit der Schütz die (deutsche) Welt verändert hat. Und auf diese immanente Innovation reagiert auch die Kompositionslehre Bernhards. Sie kann zwar nicht Schütz' Kunst, wohl aber einen wichtigen Fundus tatsächlich neuer Satzprin-

zipien erklären, und zwar konsequenterweise ausnahmslos als Lizenzen, also als Erweiterungen des strengen Satzes. Die Figuren, die Bernhard unter der Bezeichnung "Stylus Theatralis" beschreibt, sind ja ebenfalls, seinem allgemeinen Figurenbegriff entsprechend, allein vom Standpunkt des Kontrapunktikers her gedacht und nicht als Resultat einer grundsätzlich anderen, nämlich monodischen Satzkonzeption²⁶.

IV

Zwischen den beiden Polen Monteverdi und Schütz, weltlich – geistlich und madrigalisches – motettisches Prinzip gibt es vielfältige Vermittlungen und Vermittler. Einer von ihnen ist ein Deutscher, wie Monteverdi ein Kirchenmusikdirektor mit deutlichem Hang zur weltlichen Musik: Johann Hermann Schein. Obgleich nie in Italien gewesen, hat er doch offensichtlich mehr an Neuem von dort übernommen als der Italiener Schütz. Scheins Rolle als Vermittler zwischen Süd und Nord wird in besonderem Maße in seiner 1623 erschienenen Sammlung "Israelsbrunnlein" greifbar²⁷. Und sie beschränkt sich nicht nur auf die Übernahme spezieller Kompositionsmittel, wie sie Monteverdi schuf. Vielmehr ist es eine viel grundsätzlichere Leistung, die Schein gelungen ist, nämlich die Vermittlung zwischen motettischem und madrigalischem Prinzip. Sein "Israelsbrunnlein", deutsche geistliche Vokalkompositionen zu fünf Stimmen mit obligatem Generalbaß, ist ein erstes Denkmal der madrigalischen Motettenkomposition²⁸. Obgleich Schein im Titel der Sammlung auf eine ausdrückliche Gattungsbezeichnung verzichtet, weist er doch darauf hin, daß die Stücke "auf eine sonderbar Anmutige Italiän. Madrigalische Manier" komponiert seien. Und auf den Innenseiten der Stimmen steht jedesmal der Vermerk "Madrigale di Gio: Hermano Schein".

Die Frage nach der Gattungszugehörigkeit ist freilich weniger wichtig als die nach den besonderen Satzprinzipien dieser Werke, insbesondere jenem, bei dem die Synthese das Charakteristische ist²⁹. Zu dieser Gruppe ausgesprochen moderner Werke gehört "Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn"³⁰. Das Werk ist, gemäß der Textvorlage, in drei Hauptteile, einen Eröffnungs-, einen typischen Mittel- und einen Höhepunkt bildenden Schlußteil, gegliedert:

1. Teil: "Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn und mein trautes Kind?":
T. 1-15, Ouvertkadenz auf der I. Stufe in 'Terzlage' (I³);
2. Teil: "Denn ich denk noch wohl daran, was ich ihm geredet habe":
T. 16-31, Vollkadenz auf III³;
3. Teil: "Darum bricht mir mein Herz gegen ihm, daß ich mich sein erbarmen muß":
 1. Abschnitt: T. 31-43, Vollkadenz auf I³, jedoch durch Sequenzbildung und Echowirkung in geringerem Maße schlußwirkend,
 2. Abschnitt: T. 43-Schluß, Höhepunkt durch Satzdicke und finales Noëma zum dreifach wiederholten "spricht der Herr" mit Vollkadenz auf I⁸.

Die Teile beginnen jeweils in homorhythmischem Satz mit ausgeprägter Chorteilung (in Hoch- und Tiefchor: Cantus 1-2 bzw. Alt-Tenor-Baß), um in zunehmend polyphone Satzpartien überzugehen. Die beiden Teilschlüsse (I³, III³) enden in stehenden Semibrevis-Klängen und gliedern damit den Ablauf deutlich zäsuriert. Hinzu kommen die Binnenkadenzen, die nur im Mittelteil durch Einsatzverschränkung überlagert werden, vor allem aber im Schlußabschnitt deutliche Einschnitte setzen (T. 46 auf I³, T. 49 auf I³, T. 53 auf I⁸). Ist der Mittelteil – nach seiner homorhythmischen Eröffnung (T. 16-19) – vor allem durch seine motettisch fließende Anlage gekennzeichnet, so fallen um so mehr die akkordischen Partien der Eckteile auf.

a 1
Ist nicht E-phra-im mein teu- rer Sohn mein teu- rer Sohn tra- u- tes Kind

b 7
mein teu- rer Sohn

c 11
tra- u- tes Kind

d 18
noch wohl da- ran

e 33
bricht mir mein Herz

f 40
er- bar- men muß, er- bar- men muß

Insbesondere an der Dissonanzbehandlung dieser Teile wird der gleichsam doppelgesichtige Zustand des Satzes greifbar. So ist die quarta deficiens zu Anfang eine zwar auffällige (und textbezogene) Lizenz vom Kontrapunkt, jedoch zugleich gänzlich in die Akkordfolge eingebettet. Akkordisch gesetzt sind auch die Septakkorde bei "mein teurer Sohn" (T. 7 bis 9), auffällig zumal in der steigenden Sequenz. Genau betrachtet aber handelt es sich keineswegs um krasse Regelverstöße. Denn die Synkopatio-Struktur ist durch die Tonwiederholungen des Tenors ("mein teu...") im Grunde bewahrt (vgl. Notenbeispiel b). Auf gleiche Weise erklärt sich auch z.B. die auffällige Tenor-Führung in Takt 1 (etc.; vgl. Notenbeispiel a): zur Dreiklangfüllung springt der Tenor ins e; auf "mein" aber muß er zur Synkopatiobildung wieder zurück nach a (ein entsprechender Sprung ist in T. 2 nicht, in T. 3 etc. jedoch erneut erforderlich). Die einzige entsprechende Dissonanzbildung, die mit dieser Tradition "bricht", findet sich bezeichnenderweise an der Textstelle "bricht mir mein Herz" (T. 33; vgl. Notenbeispiel e). Hier ist der Septakkord tatsächlich ohne jede Synkopatio-Sicherung rein akkordisch gesetzt. Auffällig ist ferner die geradezu motivische Verwendung des Sept- bzw. Quintsextklanges mit abspringender Terz und ternärem (2:1-)Rhythmus sowie deren Variante (vgl. das Notenbeispiel). Das hält einen Satz kompositorisch zusammen, dessen Ablauf durch deutliche Zäsurbildungen segmentiert wird und zugleich vom auffälligen Wechsel der Mittel lebt. Dazu gehören vor allem der Gegensatz von kontrapunktisch-fließenden und homorhythmisch-akkordischen Partien, ferner die Echo-Abschnitte mit ihrem ausdrücklichen Forte-Piano-Wechsel oder die Tmesis-Pausen bei "bricht mir das Herz". Und dazu gehört auch die synchrone Kontrastbildung am Satzende ("daß ich mich sein erbarmen muß", T. 49ff.: lange gegen kurze Werte), die durch ihre absteigende Zielbewegung zudem deutlich Finalwirkung hat. Und schließlich wieder der akkordische Schluß im Tripeltakt mit wunderschönem Durchgangs-Septakkord: So "spricht der Herr". Hören wir hier nicht auch schon den späteren Thomaskantor?

Ob Motette oder Madrigal – dieses Werk, wie etliche im "Israelsbrunnlein" –, zeigt Scheins geniale Fähigkeit der Verknüpfung der beiden polaren Satzprinzipien, des neuen madrigalischen in der Nachfolge Monteverdis sowie des motettischen der Art, wie Schütz sie bis zur "Geistlichen Chormusik" bewahrte.

*

Während Monteverdi das Madrigal in spektakulärem Auftritt revolutionierte und damit letztlich zu einem neuen Typus aufhob, indem er dem alten kontrapunktischen Satz die neue Dimension des Akkordischen schuf, fand bei den Deutschen gleichsam

eine lautlose Revolution der inneren Wandlung und permanenten Erweiterung statt, und zwar ausgehend von der Motette. Das Festhalten am Kontrapunkt, wofür Schütz' späte Motettensammlung ja Beleg genug ist, und die gleichwohl betonte Absicht, am Fortschritt der Zeit, und d.h. Italiens, Teil zu haben, bewirkten eine gewissermaßen langsamere Gangart im protestantischen Deutschland, aber auch eine um so gravierendere. Denn indem man an dem festhielt, was in der deutschen Kontrapunktlehre als gediegen und höchster Kunst entsprechend galt, wandelte sich der Satz von innen heraus. Dabei hat Schein zwischen den Polen vermittelt, Schütz dagegen in beharrlicher Konsequenz integriert.

Anmerkungen

- 1 Pietro PONTIO, Ragionamento di musica, Parma 1588, Faksimile, hrsg. von Susanne CLERX-LEJEUNE, Kassel 1952 (= Documenta musicologica I/16), S. 154.
- 2 "<...> ancora c'hoggi di in alcuni compositori frà i suoi Motetti, & cose ecclesiastiche non seruano tal ordine; ma talmente pongono le parti insieme con moto veloce, & velocissimo, che paiono Madrigali <...>" (ebenda, S. 154).
- 3 "Si serua la grauità, e lo stile graue <...> acciò non si cada nello stile Madrigale" (ebenda, S. 155).
- 4 "Vi fo anco sapere, che il suo proprio <sc. del Madrigale> è di fargli delle Semiminime assai, & anco delle Minime fatte in sincopa" (ebenda, S. 160).
- 5 Ebenda, S. 160.
- 6 "Sappiate ancora, che spesse volte le parti debbono andare vguualmente insieme, con moto però veloce di Minime, ouer di Semiminime" (ebenda).
- 7 Vgl. Wolfram STEINBECK, Lyrik und Dramatik im italienischen Madrigal – Zur Sprachvertonung und Musiksprache bei Schütz und Monteverdi, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians des Vierten, Tagungsbericht Kopenhagen 1985 (in Herst.).
- 8 Man denke nur an CACCINI's "Le nuove musiche" von 1601.
- 9 Vgl. Friedrich BLUME, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925.
- 10 Vgl. Hans Heinrich EGGBRECHT, Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: AfMw 14 (1957), S. 61-82.
- 11 Erschienen in drei Sammlungen, Mailand 1607-1609.
- 12 Die "Marienvesper" ist für sechs Vokalstimmen und sechs obligate Instrumentalstimmen mit Basso continuo, "da concerto", wie es im Titel heißt, komponiert.
- 13 Vgl. Claudio MONTEVERDI, Tutte le opere, hrsg. von Gian Francesco MALIPIERO, 16 Bde., Asolo 1926-1942, Bd. 14, S. 150f.
- 14 Ebenda, S. 170ff.
- 15 Ebenda, S. 153ff.
- 16 Ebenda, S. 174ff.
- 17 Vgl. STEINBECK, a.a.O.
- 18 Werner BRAUN, Die Musik des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden und Laaber 1981 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4), S. 195.

- 19 Daß Schütz sich mit Monteverdi auseinandergesetzt hat und daß der Jüngere vom Älteren gelernt hat, ist unbestritten (vgl. dazu z.B. Wolfgang OSTHOFF, Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: SJB 2 <1980>, S. 78-102). Aber die Werke, in denen dies geschieht, machen gerade die Unterschiede um so deutlicher.
- 20 Silke LEOPOLD, Claudio Monteverdi und seine Zeit, Laaber 1982, S. 186f.
- 21 Vorwort der "Psalmen Davids". Der Ausdruck ist freilich nicht ohne weiteres gleichzusetzen mit dem italienisch-dramatischen.
- 22 Vgl. Anna Amalia ABERT, Die stilistischen Voraussetzungen der "Cantiones sacrae" von Heinrich Schütz, Wolfenbüttel 1935 (Reprint Kassel 1986 <= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 29>), S. 226.
- 23 Das Konzert "Eile, mich, Gott, zu erretten" ist tatsächlich eine Ausnahme (und kein exemplarischer Fall). Und bei genauer Betrachtung erweist es sich als eine Auseinandersetzung mit dem monodischen Prinzip, bei der Schütz seinen eigenen Weg geht.
- 24 Vorwort zur "Geistlichen Chormusik".
- 25 Vgl. OSTHOFF, a.a.O., S. 92.
- 26 Die Beispiele bleiben wie zuvor zweistimmig und bedürfen zudem nicht der Akkordstütze des Generalbasses.
- 27 Vgl. dazu aus neuerer Zeit Irmgard HAMMERSTEIN, Zur Monteverdi-Rezeption in Deutschland – Johann Hermann Scheins "Fontana d'Israel", in: Claudio Monteverdi – Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag, hrsg. von Ludwig FINSCHER, Laaber 1986, S. 175ff. Vor allem auf seine Monteverdi-Rezeption seien "gewisse Lizenzen vom immer noch grundsätzlich geltenden strengen Satz" (S. 187) zurückzuführen, ferner pseudoimitatorische Effekte, Besetzungswechsel von Voll- und Dreistimmigkeit, auskomponierte Verzierungen, Rufe, Fauxbourdon-Partien, Chorrezitative oder Orgelpunkte als besondere Ausdrucksmittel.
- 28 Vgl. A.A. ABERT, die vom "ersten Denkmal der monodischen Motettenkomposition" spricht (a.a.O., S. 221). Das charakteristische 'Dazwischen' dieser Sammlung mag schon aus der Schwierigkeit ersichtlich werden, die die Gattungszuordnung verursacht hat. Vielerorts heißen sie rundweg Motetten (z.B. in der Ausgabe "Sechs deutsche Motetten", hrsg. von Adam ADRIO, Wolfenbüttel 1931 <= Das Chorwerk, H. 12>), an anderer Stelle "geistliche Madrigale" (z.B. Friedrich BLUME, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, 2. Aufl., Kassel 1965, S. 136), und im Vorwort der Gesamtausgabe heißt es, "die fünfstimmigen geistlichen 'Madrigale' der Fontana d'Israel" seien Scheins "zweite und zugleich letzte Motetten-Sammlung" (Johann Hermann SCHEIN, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 1, hrsg. von Adam ADRIO, Kassel 1963, S. VI).
- 29 Die Werke, wohl zu verschiedenen Zeiten entstanden, folgen sehr unterschiedlichen Satzmodellen.
- 30 Vgl. SCHEIN, a.a.O., S. 75ff.