

Madrigaltext als kompositorische Freiheit: Zu Schütz' Italienischen Madrigalen und ihrer Umgebung

von

KONRAD KÜSTER

Text und Musik im Madrigal der Zeit um 1600: In welchem Verhältnis sollen sie zueinander stehen? Die Antwort auf diese Frage scheint klar zu sein: Regel ist offenbar, daß, wie Giulio Cesare Monteverdi es ausdrückte, »oratione sia padrona dell'armonia e non serva« – daß also der Text, nicht aber die Musik im Vordergrund dessen stehe, was als Komposition erklingt¹. Und man wird auch darüber informiert, was geschieht, wenn die »parola« ein Stück ihrer scheinbar ureigenen Herrscherinnen-Funktion an die Musik abgibt; nach Giulio Caccini kommt dabei anscheinend fast zwangsläufig ein »laceramento di poesia« zustande, eine Zerstückelung der Dichtung. Auf den ersten Blick betrachtet, kann man Caccini restlos beipflichten: Tatsächlich wird Text »zerstückelt«, wenn man ihn komponiert, denn jede Form von Motivbildung oder musikalischer Abschnittsbildung zergliedert einen Text. Doch das meint Caccini nicht einmal; der Feind, den er vor Augen hat, steckt in der alten kontrapunktischen Kunst, in der es möglich sei, eine Komposition ohne Rücksicht auf den Text anzufertigen und die Silben dem musikalischen Satz nur nachher irgendwie zu unterlegen. Man kann dies wörtlich nehmen; nur an dieser Musik übt Caccini eigentlich Kritik².

Die Konsequenz, die die Musikgeschichtsschreibung daraus gezogen hat, lautet: Nicht nur Caccini, sondern jeder modern empfindende Musiker jener Zeit verdammt all die Vokalmusik, die ohne Textbezug komponiert ist und die beim Erklingen den Text in seinem Verlauf und seinem Gehalt nicht mehr erlebbar werden läßt. Auch Giulio Cesare Monteverdi räumt ja in Vokalmusik der »oratione« den klaren Vorrang ein. Der Vorzug in jener Zeit läge demnach bei einer Musik, die der rezitativischen Schreibart zumindest nahesteht – oder, in Caccinis Worten, bei einer Musik, die ein »in armonia favellare« leiste.

Ob mit einer derartigen Sicht aber die moderne Musik der Zeit um 1600 tatsächlich beschreibbar ist, ist fraglich³. Zudem: Wenn jene unbedingte Unterordnung der Musik unter den Text tatsächlich angestrebt wurde und dies nur in einer einzigen musikalischen Gattung wirklich erfüllt wurde, konnte es – überspitzt

1 Vorrede zu den *Scherzi musicali a tre voci* Claudio Monteverdis (1607), Abschnitt zu »Ho nondimeno scritta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose a caso«. Vgl. Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, Asola 1926-1942, vol. X, S. 69 f.

2 Caccinis Vorrede zu *Le Nuove Musiche* (1601), zitiert nach Angelo Solerti, *Le origini del melodramma – Testimonianze dei contemporanei*, Turin 1903 (Nachdruck Hildesheim 1969), S. 56: »[...] ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia«.

3 Zu Kritik an derartigen Gleichsetzungen von »Monodie« und »modern« sowie »Madrigal« und »konservativ« vgl. bereits John Whenham, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Ann Arbor 1982 (= *Studies in British Musicology* 7), Bd. 1, S. 3.

formuliert – für jeden Text nur genau eine einzige ideale Vertonung geben, und jeder Komponist mußte versuchen, seine Komposition diesem einen, eindeutigen Ziel anzunähern. Nur darin, daß man als Komponist entweder den Sänger eindringlich deklamieren lassen oder in der Musik Affekte darstellen kann, scheint dieses Ziel um 1600 variabel zu sein. Richtig ist zweifellos, daß dies zwei wesentliche Ausdrucksformen einstimmigen Musizierens über einem Instrumentalfundament sind⁴. Die Vielfalt der Vertonungen gleicher Texte zeigt aber, daß die Idee, es habe strenggenommen nur jenes eine, einzig richtige Ziel des Vertonens gegeben, in dieser Form nicht haltbar ist. Und die überwältigende Menge an zwei- und mehrstimmiger Vokalmusik des 17. Jahrhunderts zeigt, daß die Idee, die generalbaßbegleitete Einstimmigkeit sei damals die einzige innovative Gattung der Vokalmusik gewesen, ebenfalls nicht richtig sein kann.

An diesem Maßstab werden aber die Kompositionen der Schüler Giovanni Gabriellis gemessen: Man fragt sich, ob der Unterricht, den Gabrieli seinen nord- und mitteleuropäischen Schülern erteilte (gerade auch denen, die nach 1600 zu ihm kamen), eigentlich auf der Höhe der Zeit stand⁵. Diese Schüler gaben am Ende ihrer Ausbildungszeit Vokalwerke in Druck, deren satztechnische Grundlage Vier- bis Sechsstimmigkeit ist⁶, die also überhaupt nichts mit »Monodie« oder »Rezitativ« zu tun haben; und mit Ausnahme der einzigen geistlichen Gabrieli-Schülerwerke dieser Zeit, den *Motecta* des bayerischen Hofmusikers Gallus Guggumos (1612)⁷, ist in ihnen nicht einmal eine Generalbaßbeteiligung vorgesehen. Man hat diese Kompositionen, in der großen Masse bekanntlich fünfstimmige Madrigale, als Repräsentanten alter kontrapunktischer Kunst bezeichnet⁸; somit müßte Caccini auch für sie den »laceramento«-Vorwurf bereitgehalten haben. Das erhöht aber die Probleme, mit diesen Kompositionen zu arbeiten: Ziel des Unterrichts muß es doch gewesen sein, daß die betreffenden jungen Musiker eine besondere Zusatzqualifikation erlangten, und in den Kompositionen müßte diese in aller Breite erkennbar werden; es kann sich auch nicht mehr um einen elementaren Unterricht gehandelt haben, gewissermaßen um eine Lehrzeit, denn eine solche hatten die Komponisten in der Regel bereits andernorts absolviert⁹, so daß auch ihr normalerweise als

4 Zu dieser Differenzierung vgl. auch Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= Musikwissenschaftliche Studien 2), S. 42.

5 Werner Braun, *Schütz und der »scharfsinnige Herr Claudius Monteverde«*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 16-24, hier S. 21.

6 Zuzüglich eines einzigen achtstimmigen Werks, Schütz' Madrigal *Vasto mar, nel cui seno*.

7 Konrad Küster, *Wer war Giovanni Gabriellis »letzter Schüler«? Zu Christoph Klemsee und Gallus Guggumos*, in: Sjb 13 (1991), S. 124-130, hier S. 127-129.

8 Besonders deutlich etwa Rudolf Gerber in seinem Vorwort zur Edition *Nordische Schüler Giovanni Gabriellis: Johann Grabbe, Mogens Pedersøn, Hans Nielsen. Neun Madrigale zu 5 Stimmen*, Wolfenbüttel/Berlin 1935 (= Das Chorwerk 35), S. 2.

9 Die beiden Dänen Hans Nielsen und Mogens Pedersin waren »Lehrlinge« des Hofkapellmeisters Melchior Borchgrevinck, Johann Grabbe hatte vor dem Venedigaufenthalt bei Cornelius Conradus Orgelunterricht gehabt, Christoph Klemsee ähnlich bei Caspar Haßler, und Gallus Guggumos bekleidete bereits zuvor eine Stelle als bayerischer »Instrumentist«. Vgl. hierzu im einzelnen Konrad Küster, *Opus primum in Venedig – Traditionen des Vokalsatzes, 1590-1650*, Habilitationsschrift Freiburg im Breisgau 1992 (Zweiter Teil: Analysen, Einleitung: Das Repertoire und die möglichen Analyse-Ansätze). Auch für Schütz ist zumindest mit gewissen musikali-

Gesellenstück apostrophierter Erstlingsdruck¹⁰ in der Bedeutung viel eher einem Meisterstück vergleichbar sein dürfte. Wie veraltet darf aber ein Meisterstück bei seiner Entstehung sein?

Aus der musikgeschichtlichen Gesamtsicht heraus scheint es also nach wie vor rätselhaft zu sein, weshalb ausgewählte Musiker von nord- und mitteleuropäischen Fürsten der Zeit nach 1600 zur Krönung ihrer Ausbildung gerade nach Venedig geschickt wurden, in jenen »Sumpf des Konservativismus«¹¹. Da eine solche Sicht aber nur möglich ist, wenn man jene zuvor als fragwürdig bezeichneten Maßstäbe an die Werke anlegt, muß man auch jene Bewertung der venezianischen Musik insgesamt als höchst bedenklich bezeichnen.

Die Behauptung, der im folgenden nachgegangen werden soll, läßt sich daher so formulieren: Die Werke, die die Schüler Giovanni Gabriellis jeweils als Meisterstück in Druck gaben, basieren auf einer Kompositionstechnik, die die Musikwissenschaft eher vernachlässigt hat. Diese Technik hat mit Rezitieren nichts zu tun, sehr wohl aber mit Textbezug, und zwar einem solchen, der zugleich eine weiträumige musikalische Ausarbeitung ermöglicht. Dieser Textbezug übersteigt die Möglichkeiten von Madrigalisten und »Bildern« bei weitem; die hohen Ausdrucksqualitäten der Musik sind mit ihnen aber garantiert. Aus dem Motiv (oder *soggetto* bzw. »Bild«) an sich heraus ist die Komposition freilich noch nicht genauer determiniert – nur bedingt in ihrem Aufbau als homophone oder polyphone Verknüpfung von Stimmen, vor allem aber noch nicht in ihrer zeitlichen Erstreckung. Gerade die zeitliche Erstreckung ist aber ein zentrales Element dieser Kompositionstechnik: Mit ihr wird nicht nur der einzelne Textbegriff musikalisch angemessen umgesetzt, sondern die Musik bezieht auch Stellung zum formal-äußerlichen Verlauf des Textes – gewissermaßen in Anlehnung an das Sprechen als einen abstrakten Vorgang. Diese Technik ist in einstimmigem Vortrag undenkbar, sondern nur in mehrstimmiger Musik anwendbar, und zwar sowohl im sogenannten »traditionellen« fünfstimmigen Madrigal als auch im sogenannten »konzertierenden« zweistimmigen; sie ist eine spezifische Technik zunächst der Vokalmusik, weil sie ohne die Existenz eines fortlaufenden Textes ohne Sinn bleibt.

Das Standardphänomen, das die musikalische Analyse für diese Technik konstatiert, lautet »Doppelmotivik«¹², womit ein simultanes Zusammentreffen zweier Motive gemeint ist, aus dem heraus der Text stets in seinem Sinngehalt interpretiert wird. Die kontrapunktische Verknüpfung ist aber nur Mittel zum Zweck: Anders

schen Vorkenntnissen zu rechnen; vgl. Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935 (Reprint Kassel etc. 1986, = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 29), S. 59-87 (besonders S. 59), sowie die Überlegungen zur Datierung von Schütz' *Ach wie soll ich doch in Freuden leben* SWV 474 bereits in die Zeit um 1608/09; vgl. Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 240, und zuletzt Adolf Watty und Werner Breig, *Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert »Ach wie soll ich doch in Freuden leben«*, in: *SJb* 9 (1987), S. 85-104.

10 Moser, *Schütz* (s. Anm. 9), S. 59; vgl. auch Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1981 (= *NHdb* 4), S. 131.

11 Denis Arnold, *Gli allievi di Giovanni Gabrieli*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 5 (1971), S. 943-972, hier S. 943.

12 Vgl. etwa Moser, *Schütz* (s. Anm. 9), S. 231.

als in mittelalterlichen Motetten oder in Renaissance-Doppelliedern werden hier Glieder eines einzigen Textes einander gegenübergestellt¹³; daher handelt es sich nicht allein um eine Tropierung eines Textes mit sich selbst¹⁴, sondern die Textglieder stehen zugleich zwangsläufig in einem zeitlichen und inhaltlichen Spannungsverhältnis zueinander (beispielsweise ist von zwei Ausschnitten eines bestimmten Madrigaltexts natürlich stets einer der frühere, der andere der spätere, und sie können zudem in einer syntaktisch-inhaltlichen Beziehung zueinander stehen). Da nun eine Vokalkomposition vom Anfang eines Textes zu dessen Schluß fortzuschreiten hat, läßt sich dies im kleinen auch für jeden Teilabschnitt reproduzieren, in dem mehr als ein textlich-motivisches Glied behandelt wird. Auf diesem Wege wird jene bloße Gegenüberstellung von Motiven zugleich zu einem Mittel transformiert, aus dem heraus charakteristische musikalische Abschnitte gebildet werden können: Abschnitte, in denen der vertonte Text als etwas Fortschreitendes greifbar wird, also anders als in einer motettischen – statischeren – Reihung von kompositorischen Teigliedern, in denen jeweils nur ein Textaspekt enthalten ist. Auf diese Weise ergibt sich aus jener »zeitlichen Erstreckung« des Textes zugleich ein Ansatzpunkt zur musikalischen Formbildung.

Textverlauf an sich ist gerade in der literarischen Gattung des italienischen Madrigals um und nach 1600 etwas überaus Komplexes; dort gibt es vertrackte Schachtelsätze mit eingeschobenen Adverbial- und Infinitivkonstruktionen, die es den Komponisten schwer machen, den Textsinn überhaupt zum Hörer »hinüberzubringen« – es sei denn, sie komponieren den Text eben rein deklamatorisch und lediglich Wort für Wort. Daher erfordert jenes »erweiterte Vertonen« vom Komponisten ein tiefes Eindringen in den Text und in dessen Binnenkonstruktion; dies ermöglicht dem Komponisten aber auch, die Komplexität eines Textes nicht nur vorzutragen, sondern dem Hörer allmählich plausibel zu machen – auch dies als ein Prozeß. Je komplexer der Text ist, desto größer ist diese Herausforderung für den Komponisten, und desto länger kann seine Komposition werden, ohne an Spannkraft zu verlieren. Somit konnte der Komponist den originalen Textverlauf etwa aus einem gedichteten Chaos heraus in einzelnen, langsam aufeinander folgenden Schritten detailliert rekonstruieren, oder er konnte den Text selbst, wenn er ihn zunächst in originaler Form vorgestellt und lediglich ein Detail »offengelassen« hatte, noch anschließend variieren. Textliches Chaos und Variation eines Textes setzen »Textbezug« zwingend voraus, erweisen sich aber als extreme Freiheit im Umgang mit Text – und sie stehen hier im übergeordneten Dienst der musikalischen Abschnittsbildung. Diese musikalischen Freiheiten, die sich für einen Madrigalkomponisten der Zeit um 1600 aus Textsinn, Textverlauf und Textform ergeben, seien im folgenden betrachtet an Madrigalen der späteren Gabrieli-Schüler, und zwar an Anfangsabschnitten von Werken Heinrich Schützens und des lippischen

13 Reinhold Hammerstein, *Über das gleichzeitige Erklängen mehrerer Texte – Zur Geschichte mehrtextiger Kompositionen unter besonderer Berücksichtigung J. S. Bachs*, in: AfMw 27 (1970), S. 257-286, und Wendelin Müller-Blattau, *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli*, Kassel etc. 1975 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 4), S. 101 (beide zu den Beziehungen zur frühen Motette); Moser, *Schütz* (s. Anm. 9), S. 62 (zu den Doppelliedern).

14 Hammerstein, *Über das gleichzeitige Erklängen mehrerer Texte* (s. Anm. 13), S. 270.

Hofmusikers Johann Grabbe¹⁵; schließlich soll es einen Ausblick geben auf die Möglichkeiten zur Umsetzung des Beobachteten auf geringstimmig-konzertierende Musik der Zeit um 1620.

Das erste Werk, in dem ein kompositorisches Detail näher betrachtet werden soll, ist Johann Grabbes Vertonung von Giambattista Marinos Gedicht *Alma afflitta, che fai*. Grabbe gilt gewissermaßen als der Exzentriker unter den Gabrieli-Schülern; bisweilen wirft man seinen Kompositionen Zusammenhanglosigkeit oder Äußerlichkeit der Wirkung vor¹⁶. Grabbe brachte es allerdings in den angesprochenen Aspekten zu einer Virtuosität, die im Vergleich mit all seinen Mitschülern – einschließlich Schütz – beispiellos ist. Dem Madrigalbeginn liegen die ersten drei der nur fünf Gedichtverse zugrunde¹⁷:

| | | |
|---|---|----|
| 1 | Alma afflitta, che fai? | 7 |
| 2 | Chi ti darà più vita, | 7 |
| 3 | se colei, per cui vivi, oggi è partita? | 11 |

(»Betrübte Seele, was machst du? Wer wird dir noch Leben geben, da diejenige, für die du lebst, heute weggegangen ist?«)

Marinos verklausuliertes Rasonieren enthält keine »Bilder« im Sinne eines Madrigalismus; musikalisch läßt sich allerdings die »Grundstimmung« bildlich umsetzen. Daß Grabbe die Stimmung trifft, ist keine Frage – nicht zuletzt durch die Wahl des phrygischen Modus, freilich auch durch Details der Motivik, der Stimmführung und der klanglichen Disposition¹⁸. Doch er »deklamiert« den Text im eigentlichen Sinn auch nicht, sondern er verarbeitet ihn; er kommt dem Text damit noch näher als beim Deklamieren, und er holt vielleicht sogar noch mehr aus ihm heraus, als es sich selbst der Dichter vorgestellt hatte.

Dennoch: Auf den ersten Blick wirkt Grabbes Vorgehen in den Eröffnungstakten tatsächlich zusammenhanglos. In ihnen sind zwei der drei Verse vertont; aus ihnen gewinnt Grabbe drei musikalische Gebilde, eines für die Anrede »Alma afflitta«, ein zweites für die Frage »che fai«, ein drittes für die weitere Frage »chi ti darà più vita«. In keiner Stimme aber treten die Textgedanken in richtiger Reihenfolge ein: Der Canto singt »chi ti darà più vita, alma afflitta«, der Alt singt zweimal »chi ti darà più vita«, der Quinto singt zweimal »Alma afflitta, che fai«, der Baß hingegen das gleiche einmal. Besonders abstrus wirkt schließlich der Tenor, grotes-

15 Den Ausführungen liegen folgende Notenausgaben zugrunde: Heinrich Schütz, *Italienische Madrigale*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Neuhausen-Stuttgart 1984 (= SSA 1); Johann Grabbe, *Werke*, hrsg. von Heinrich W. Schwab, Kassel etc. 1971 (= Denkmäler norddeutscher Musik 2).

16 Paolo Emilio Carapezza, *Schützens Italienische Madrigale – Textwahl und stilistische Beziehungen*, in: SJB 1 (1979), S. 44-62, hier S. 53; daraufhin auch Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz, sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München und Zürich 1984, S. 61.

17 In den Textwiedergaben werden jeweils die Verse durchgezählt (linke Spalte) und die Silbenzahl-Umfänge angegeben (rechte Spalte).

18 Insofern übernehmen »bildliche Qualitäten« etwa die Überdehnung des Einsatztons, der nachfolgende Sextsprung und die Fortführung von dessen Zielton gis' mit c'' im Quinto, daneben der Frage-Charakter des Quartsext-Vorhalts und dessen Auflösung (T. 2) oder auch die Vorbereitung des Begriffs »vita« mit Achtelnoten.

kerweise die einzige Stimme, die alle Textbestandteile vorträgt: Er tut dies in der Abfolge »che fai, alma afflitta, chi ti darà più vita«. Dann geht Grabbe zum dritten Vers über, den er von den drei tiefen Stimmen des Ensembles musizieren läßt. Sie kadenzieren auf der 17. Semibrevis der Komposition; nach nur achteinhalb »Takten« hat Grabbe also drei der fünf Textverse in die Komposition eingeführt – oder anders: Er hat 25 Silben des Texts bereits vertont, nur 18 sind noch übrig (ein Siebensilbler und ein Elfsilbler). Somit kommt zu der scheinbaren Zusammenhanglosigkeit des Anfangs noch ein völlig unklares Bild der kompositorischen Zielsetzung hinzu. Doch Grabbes Vorgehen ist kompositorisch nicht nur außerordentlich ökonomisch, sondern auch textlich besonders sinnvoll, und seine Komposition wird insgesamt viereinhalb Mal so lang wie jene so ungeschickt wirkende Eröffnung.

Der entscheidende Aspekt, der Grabbe dieses Vorgehen ermöglicht, liegt im Text der ersten beiden Verse. Sie enthalten eine Anrede und zwei Fragen, die inhaltlich nicht voneinander abhängig sind, syntaktisch also den gleichen Rang haben. Die Fragen sind unterschiedlich lang und beanspruchen deshalb auch unterschiedlich viel musikalischen Raum; dies führt Grabbe zu einem besonderen textlichen Ergebnis.

»Alma afflitta« ist eindeutig das erste Textglied des Werks, auch in der Komposition; doch welche der beiden Fragen folgt auf diese Anrede? Der Komposition und ihrem Erklingen zufolge drängt sich der Eindruck auf, daß die Frage ersten Ranges »chi ti darà più vita« ist, also die zweite Frage in Marinos Text. Der Grund hierfür ist ein satztechnischer: Offenkundig will Grabbe beide Fragen auch musikalisch als gleichrangig behandeln und sie daher beide gleichzeitig schließen lassen; weil nun die richtige erste Frage nur drei Silben umfaßt (»che fai«), die richtige zweite Frage aber sieben (»chi ti darà più vita«), ist unvermeidlich, daß die zweite vor der ersten einsetzen muß.

Das ist eine erste, schwerwiegende Interpretation des Textes; die Musik baut auf ihm ganz gezielt auf, geht aber über ihn hinaus und führt zu einem Ergebnis, zu dem sie bei einem bloßen Deklamieren des Textes nicht in der Lage wäre. Auch eine Kombination der Anrede und der zweiten Frage ergibt – im Kontext des Gedichts – einen inhaltlichen Sinn: Es ist keineswegs falsch, zu fragen: »Betrübte Seele, wer wird dir noch Leben geben?« Zweifellos: Schon Marino hat die Fragen als gleichrangig angelegt; aber für die formale Ordnung seines Gedichts mußte er sich entscheiden, welche Frage zuerst eintritt. Grabbe hingegen kann – weil er mehrstimmig komponiert – beide Fragen gleichzeitig eintreten lassen. Der Längenunterschied der beiden Fragen dürfte ihm dabei gerade recht gekommen sein: Daß die zweite Frage in der Komposition vor der ersten einsetzen muß, läßt Grabbes Hinweis auf den ambivalenten Charakter der eröffnenden Anrede deutlich hervortreten – nicht nur für denjenigen unter seinen Hörern, der das Gedicht etwa bereits kennt und nach »Alma afflitta« auf »che fai« wartet, sondern auch für den, der das Gedicht nicht kennt und nur das Durcheinander wahrzunehmen in der Lage ist.

Grabbes Verfahren hat daneben einen zweiten Aspekt: Er gelangt mit ihm zu einer Uminterpretation nicht nur der poetischen Aussage, sondern auch der poetischen Form. »Alma afflitta, che fai« ist ein Siebensilbler, ebenso »chi ti darà più

vita«. Der erste Siebensilbler besteht aus der viersilbigen Anrede und der dreisilbigen ersten Frage. Indem Grabbe außer diesen von Marino selbst vorgesehenen Textzusammenhängen auch einen fiktiven Vers »Alma afflitta, chi ti darà più vita« vorsieht, zerstört er – objektiv gesehen – die Versstrukturen des Gedichts. Doch bei seinem Kunstvers handelt es sich um ein elfsilbiges Gebilde im Rahmen der italienischen Verslehre¹⁹. Grabbe versteht und benutzt die Ambivalenz der Anrede also bis zur letzten Konsequenz: Je nach Fortführung läßt sich Marinos Anrede zu einem Siebensilbler oder einem Elfsilbler ergänzen; beide Konstruktionen ergeben zudem inhaltlich einen vollgültigen Sinn. Grabbes Textinterpretation grenzt also an Umdichtung – und zwar im engsten Sinn einer Verwendung von auch poetisch denkbaren Formen.

Grabbe erläutert also in seiner Musik die Ambivalenz der Anrede; zudem zeigt er, daß deren beide Fortführungen poetisch gleichermaßen sinnvoll sind. Irgendwann aber hat Grabbe zu den originalen Verlaufsformen des Gedichts zurückzukehren; und damit erreicht man den dritten Aspekt seines Verfahrens. Grabbe zögert diese Richtigstellung des Textes weitestmöglich hinaus; noch dort, wo die drei Unterstimmen mit dem Text »oggi è partita« erstmals kadenzieren (Takt 8), ist unklar, wie der Gesamttext eigentlich tatsächlich lauten soll. Deshalb kann Grabbe nochmals auf den Textbeginn zurückkommen und zugleich auf das zugehörige musikalische Material. Doch dieses erklingt nun nur noch in einer Stimme exakt in der Form, in der es auch zu Anfang erklungen ist: im Baß zwischen Takt 10 und 14. Dort aber treten zugleich die Motive erstmals überhaupt in textlich richtiger Reihenfolge ein; und sie werden – in musikalisch freier gehaltenen Gestalten – in ebenfalls richtiger Reihenfolge begleitet, von Alt und Tenor. Damit ist das textliche Chaos aus den Anfangstakten des Werks bereinigt (ähnlich wie satztechnische Freiheiten, etwa ein Trugschluß, nach einer Auflösung verlangen), und die Behandlung der ersten beiden Verse ist damit unwiderruflich abgeschlossen. Doch zugleich hat die Werkeröffnung damit eine respektable Ausdehnung erhalten: Zusammen mit dem anschließenden »se colei, per cui vivi, oggi è partita«, mit dem das »Versprechen« des zuvor nur dreistimmigen Vortrags nun vollstimmig »eingelöst« wird, kommt der gesamte Eröffnungsabschnitt nun erst nach der 41. Semibrevis zum Abschluß.

Grabbes Verfahren läßt sich also folgendermaßen zusammenfassen: Er erfährt den Sinngehalt und die formalen Potenzen seines Textes derart umfassend, daß er zu dessen UmDisposition in der Lage ist, und zwar ohne den Sinngehalt zu verletzen, sondern eher noch als dessen besondere Hervorhebung. Verletzt wird hingegen die Form des originalen Texts; doch auch die neue Ordnung ist formal sinnvoll. Grabbe benötigt ein volles kompositorisches Teilglied, um diese textlichen Manipulationen darzulegen; er zögert die Richtigstellung hinaus, indem er einen

19 Als »Abweichung« von der Regel könnte primär nur erscheinen, daß der zweite Hauptton des Verses nicht erst auf der vierten Silbe (im Sinne eines »Endecasillabo a minore«) steht, sondern auf der dritten; vgl. hierzu Wilhelm Theodor Elwert, *Italienische Metrik*, Wiesbaden ²/1984, § 23, sowie zu jener »Abweichung« § 24. Zur Möglichkeit eines Wechsels des Versfußes vgl. Andrea Bombi, *Sul ruolo dei ritmi versali nel procedimento compositivo del madrigale*, in: *Rivista Musicale Italiana* 26 (1991), S. 173-204.

zusätzlichen Textabschnitt in die Komposition aufnimmt, den dritten Vers, der als Nebensatz syntaktisch vom vorausgehenden Text abhängig ist. Auch dieser musikalische Abschnitt kann aber als unvollständig erscheinen, weil er nicht vollstimmig ist. Somit »erzwingt« Grabbe mit der »chaotischen« Eröffnung eine umfassende Richtigstellung, und da diese die Grundlage eines eigenen formalen Gliedes ist, erreicht er damit insgesamt eine größere Ausdehnung der Komposition. Die Richtigstellung erfolgt vom Baß aus, der damit für den Satzverlauf den Rang einer normativen Stimme übernimmt. Erst nach dieser Richtigstellung kann eine vollstimmige Version des dritten Textverses folgen.

Die Frage, ob hier die Musik oder der Text »dienend« sei, läßt sich nicht schlüssig beantworten: Zwar ist die Musik in ihrer Aussage auf diejenige des Textes abgestimmt, doch der Text wird aus der Musik heraus fortentwickelt; die Textform der Vorlage wird obendrein nicht nur damit, daß aus ihr eine andere poetisch sinnvolle Form abgeleitet wird, in Frage gestellt, sondern dieser Textform wird eine musikalische Form übergestülpt (übrigens eine solche, die in traditioneller motettischer Reihung kaum denkbar ist): Die Länge des gesamten musikalischen Abschnitts ergibt sich direkt aus textlicher »Interpretation« (oder: »Manipulation«) und »Korrektur«; dabei sind »textlicher Abschnitt« (Vers) und »musikalischer Abschnitt« nicht mehr gleichbedeutend, sondern in der Musik entstehen versübergreifende Zusammenhänge. Marinos Madrigaltext eröffnet also Grabbe kompositorische Freiheiten, die das Paradox einschließen, daß Grabbe einen Text durch seine Verletzung besonders sinngerecht interpretieren kann.

Alma afflitta, che fai ist mit dieser Technik kein Einzelfall. In anderen Fällen verfährt Grabbe noch radikaler – in einer Uminterpretation von vorgegebenem Text, ohne daß mit dem Neugeschaffenen wiederum korrekte Vers-Formungen zustandekommen. Besonders verwirrend wird die Situation in seinem Madrigal *Vero non è, che l'anima mi parta*²⁰ – bei folgendem Text:

| | | |
|---|----------------------------------|----|
| 1 | Vero non è, che l'anima mi parta | 11 |
| 2 | E mi faccia morire, | 7 |
| 3 | anima mia, il partire. | 7 |

Auf deutsch, der italienischen Konstruktion möglichst nahe: »Es ist nicht wahr, daß mich die Seele [= das Leben] verliefte und daß mich sterben ließe, meine Seele, das Scheiden ...« Der Dichter spielt zunächst mit dem Begriff »anima« und dessen Koppelung mit »mi« bzw. »mia«. Daneben zögert er die Erwähnung des Schlüsselbegriffs »il partire« weitestmöglich hinaus: Erst sagt der »Erzähler« (das »lyrische Ich«), daß das alles nicht wahr ist (»Vero non è«); dann sagt er, was angeblich passieren werde (»che l'anima mi parta E mi faccia morire«). Dann redet er einen fiktiven Gesprächspartner an (»anima mia«), und erst dann erwähnt er, was überhaupt der Anlaß dafür sei, daß *jenes* Geschehen, das Sterben, ihn angeblich ereile (»il partire«).

²⁰ Vgl. das verderbte Textincipit (»Vero non è, anima mia, che l'anima mi parta«) in: Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claudio Sartori, *Bibliografia della Musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700: Nuova edizione* (»Il nuovo Vogel«), Pomezia 1977, Nr. 1264.

Um dieser poetischen Intention gerecht zu werden, ist die Position des »il partire« auch in der musikalischen Syntax gebunden: Auch musikalisch läßt sich eine Erwartungshaltung bis hin zum Eintritt dieses Schlüsselbegriffs anstauen. Syntaktisch unantastbar ist andererseits das Abhängigkeitsgefüge zwischen dem Hauptsatz »Vero non è« und dem zweigliedrigen Nebensatz. Über die eingeschobene Anrede »anima mia« hingegen kann Grabbe frei verfügen; für sie entwickelt er daher eine Motivik, die gegen die beiden Teilsätze des ersten Verses eintritt, und er führt dabei das Spiel des Dichters mit den »anima«-Verbindungen fort. Hier bleibt die originale Textgestalt ungeklärt²¹ – sei es weil Grabbe mit der Verlagerung des »anima mia« keine poetisch reguläre Ersatz-Gestalt geschaffen hat, sei es weil er den Eintritt des »il partire« sonst zu weit von seinem Sinnbezug hätte abtrennen müssen. Das zweite ist wahrscheinlicher: Der Textsinn wäre kaum mehr wahrnehmbar, wenn das »il partire« auch in der mehrstimmigen Vertonung an der Stelle einträte, an der der Dichter dies vorgesehen hat (statt dessen geht das Motiv in einer Koppelung mit dem Reim-Partner »morire« auf). Nur ein striktes Deklamieren könnte dieses Problem umgehen; eine textgerechte mehrstimmige Vertonung dieses komplexen Gebildes zwingt also geradezu zu derartigen musikalischen Uminterpretationen, und vielleicht war dies überhaupt ein Phänomen, weshalb Gedichte Marinos und seiner Kunstgenossen bei Komponisten der Zeit so beliebt waren. Dennoch: Die Verlagerung der Anrede ist eine Verletzung der Textvorlage, die deren Sinn freilich in geeigneter Weise unterstützt; sie erleichtert die mehrstimmige Vertonung einer poetisch überspitzten Syntax und überhaupt deren Verständlichkeit, und sie ermöglicht die Anreicherung des kontrapunktischen Satzes um ein Motiv, das auch dem Textsinn nach universell verwendbar ist und zudem kurz genug, um aus ihm einen Bewegungskontrast zu den schnelleren Notenwerten eines anderen Motivs herstellen zu können.

Alle diese Techniken bauen auf einem elementaren Aspekt auf: darauf, daß der Komponist mit zwei und mehr Textgliedern im gleichen musikalischen Abschnitt arbeiten kann – mit Doppelmotivik im erweiterten Sinn, der neben dem Simultankontrast auch den Sukzessivkontrast innerhalb eines einzigen Abschnitts einschließt. Die Motive haben untereinander eine poetisch vorgegebene Reihenfolge, der sich auch der musikalische Vortrag in irgendeiner Form anpassen muß; aber die Etablierung dieser originalen Abfolge der Textglieder kann aus der Musik heraus in einer logisch faßbaren Weise verzögert werden, wobei dann zwangsläufig der Text interpretiert wird, aber zudem die Bildung musikalischer Abschnitte zu einer zentralen Herausforderung wird. Dies läßt sich daher auch nicht nur mit »Doppelmotivik« erreichen: Im insgesamt viergliedrigen Anfangsabschnitt von *Alma afflitta, che fai* legt Grabbe den Satzablauf in festen Blöcken an, so daß die Ausbreitung einer freien Textinterpretation und deren poetische Richtigestellung deutlich voneinander getrennt sind. Das tatsächlich »doppelmotivische« Verfahren

21 Im Gegensatz zu einem ähnlichen, aber weniger spektakulären Fall in *E tu parti, ben mio* (wobei allerdings – unter Auslassung der Anrede »ben mio« zu Anfang im Alt – aus dem viersilbigen Versbeginn und dem nachfolgenden Siebensilbler wiederum ein »künstlicher« Endecasillabo entsteht: »E tu parti / senza pur dirmi addio«).

wendet eher Schütz an – und zufälligerweise besonders klar im Anfang von *Alma afflitta, che fai*, seiner Vertonung des Marino-Madrigals.

Schützens Madrigal wird besonders wegen seiner Harmonik bewundert – wegen der Synkopensissonanzen²²; sie entstehen aus einer besonderen Verbindung der fünf Stimmen des Satzes, in der nun auch Schütz Überlegungen realisiert, aus dem musikalischen Ablauf des Textes heraus die Ausdehnung eines Satzes zu definieren.

Anders als Grabbe vertont Schütz im Anfangsabschnitt nur die ersten beiden Verse (nicht die ersten drei). Ebenfalls anders als Grabbe entwickelt er für jeden der beiden Verse nur ein Soggetto: Den großen Notenwerten für »Alma afflitta, che fai« stellt er in sehr viel kleineren den zweiten Vers gegenüber, der aber fast nie in originaler Form eintritt, sondern in der Regel in textlicher Verdoppelung – prinzipiell eine erste Verformung des Textes. Aus dem Vorgang des Sprechens heraus ist klar: Schütz hat die Komposition mit dem ersten Vers zu beginnen; er hat den Abschnitt mit dem zweiten Vers zu beschließen. Wie gelangt er aber mit seinen fünf Stimmen über eine doppelmotivische Konstruktion vom Anfangs- zum Schlußtext? »Doppelmotivik« bedeutet ja, daß schon zu einem frühen Zeitpunkt der Komposition in irgendeiner Stimme der Schlußtext erreicht sein muß; ist das Vorgehen also willkürlich?

Der Tenor und der Quinto setzen als erste Stimmen ein – mit dem Anfangstext. Während dann auch der Sopran mit diesem Text in den Satz eintritt, musiziert der Tenor erstmals den Schlußtext; eine ähnliche Koppelung (musikalisch allerdings anders) ergibt sich zwischen dem Alt bei dessen erstem Einsatz und dem Quinto. In den ersten fünf Takten der Komposition sind dann also vier Stimmen auf korrekte Weise mit dem Anfangstext in den Satz eingeführt worden, zwei von ihnen bereits zum Schlußtext des Abschnitts übergegangen. Eine Stimme schweigt noch: der Baß. Ähnlich wie in Grabbes Komposition wird nun gerade er zur normativen Stimme des Satzverlaufs, obgleich er die geringsten musikalischen Anteile an ihm hat: An der Stellung des Basses läßt sich somit das Regelwerk ablesen, mit dem Schütz die Abschnittsausdehnung und zugleich die doppelmotivische Konstruktion garantiert. Das Regelwerk lautet: Solange eine der Stimmen noch nicht zum Schlußtext übergegangen ist (oder dessen Vortrag erstmals vollendet hat), kann jede andere Stimme nochmals vom schon erreichten Schlußtext zum Anfangstext zurückspringen; von der Anlage jener »letzten« Stimme hängt also die Ausdehnung der Komposition und zugleich die Möglichkeit zur Verdichtung des polyphonen Satzes ab.

Auf diese Weise kehrt nun zunächst der Tenor zum Anfangstext zurück – um den Alt bei dessen erstem Einsatz mit gleichem Text zu begleiten; kurz darauf begleitet er ebenso auch den Baß bei dessen erstem Einsatz. Danach geht der Tenor endgültig zum Schlußtext über (T. 9); seine Funktion im doppelmotivischen Satz scheint erfüllt zu sein. Während der Baß noch zum ersten Mal »Alma afflitta, che fai« singt, setzt der Alt mit diesem Text neuerlich ein (T. 8); für ihn ist es ebenfalls noch der erste Textdurchgang – er hat bis dahin noch nicht »chi ti darà più vita« erreicht. Zur Begleitung des Alts setzt daraufhin mit gleichem Text der Sopran ein

22 Moser, *Schütz* (s. Anm. 9), S. 64; Carapezza, *Schützens Italienische Madrigale* (s. Anm. 16), S. 53.

– doch dieser kehrt damit bereits zum Anfangstext zurück, er hat den Schlußtext zuvor schon gesungen.

Bis zum Schlußton der ersten Baß-Phrase (T. 9) ist also folgendes geschehen: Der Tenor als erste einsetzende Stimme hat beide Verse vorgetragen, ist daraufhin zum Anfangsvers zurückgekehrt und hat auch den Schlußtext bereits wiedererreicht. Der Quinto als die zweite einsetzende Stimme hat einmal den Anfangsvers gesungen und danach dauernd am Schlußtext festgehalten. Anders der Sopran, die dritte Stimme: Er hat eben einen zweiten Textdurchgang eröffnet. Der Alt hingegen hat noch nicht einmal seinen ersten Textdurchgang abgeschlossen, ebenso der Baß als die fünfte Stimme des Satzes. Wenn nun also Baß und Alt den Schlußtext erreichten, wäre das Ende des Abschnitts nicht mehr weit: Auch der Sopran könnte binnen kurzem den Schlußtext wieder erreichen, und weder Tenor noch Quinto dürften diesen nochmals verlassen. Doch Schütz greift zu einer Variante: Wie zuvor im Alt wiederholt er nun auch im Baß »Alma afflitta, che fai« und eröffnet damit auch dem Quinto noch den Raum für einen zweiten Textdurchgang. Erst danach dann schließt der Abschnitt in der erwarteten Weise.

Folglich garantiert Schütz Abschnittsausdehnung und Doppelmotivik damit, daß er mit prinzipiell obligaten Stimmen arbeitet: Jede Stimme übernimmt eine eigene Funktion. Zwei Stimmen durchlaufen den Gesamttext nur einmal (Alt und Baß), drei hingegen zweimal (Sopran, Tenor, Quinto); doch selbst Stimmen mit gleicher Anzahl von Textdurchgängen erschließen den Text auf unterschiedliche Weise: Der Tenor garantiert damit schon früh die Doppelmotivik, der Quinto hingegen erst in einem späten Abschnitt der Komposition – und noch nachdem der Sopran, an sich erst die dritte Stimme des Satzes, einen zweiten Textdurchgang begonnen hat.

Wie Grabbe faßt also auch Schütz die Anrede und die beiden ihr nachfolgenden Fragen in einen Abschnitt zusammen, allerdings auf eine »konventionellere« Weise. Die Konfrontation der aus dem Text abgeleiteten Motive führt zu einem Bewegungskontrast und zu harmonischen Reibungen, woraus dem Text bildliche Qualitäten erwachsen. Das Rückgrat der Komposition ist aber ein musikalischer Formbegriff, der aus elementaren Bedingungen des Sprechens abgeleitet ist; der Satz entsteht aus der Überlagerung unterschiedlicher Sprech-Prozesse in den Einzelstimmen und ist dort »erfüllt«, wo der Textvortrag auch in der letzten Stimme abgeschlossen ist. Wo das genau ist, bestimmt der Komponist: Sonst wäre eine Wiederholung des »Alma afflitta, che fai« im Baß unmöglich. Dessen Versetzung auf eine andere Tonstufe zeigt, wie das Verfahren musikalisch ausgebaut werden kann: damit, daß die Komposition dort eine offenkundig »nicht schlußkräftige« Tonstufe erreicht, wo der Textvortrag eigentlich abgeschlossen ist, und deshalb weitere Zeit zur Korrektur auch der Harmonik nötig ist. Dies kann also Anlaß sein, den Textvortrag unabhängig von der Deklamation noch fortzuführen – ein Mittel, das insbesondere im Generalbaßmadrigal Bedeutung erlangt.

Grabbe und Schütz: Ein Vergleich ihrer Vertonungen von *Alma afflitta, che fai*²³ zeigt ein tendenziell ähnliches Vorgehen mit zwei völlig verschiedenen Ergebnis-

23 Umfassendere Ausführungen hierzu, die auch die übrigen Werkteile einschließen, in: Küster, *Opus primum in Venedig* (s. Anm. 9; zweiter Teil: Analysen, Kapitel 2).

sen. Gemeinsam ist beiden Konzeptionen der Sinnbezug und die Kontrapunktik: Die jeweils entwickelten Motive treffen die Grundstimmung des Textes und genügen den Anforderungen des polyphonen Satzes. In ihm soll aber nicht nur ein Motiv pro Abschnitt aufgehen; damit eröffnet sich der gewaltige kompositorische Freiraum, der jene Text-Interpretationen ermöglicht, zugleich aber auch ein abstrakt musikalisches Mittel bietet, um die »motettische Reihung« von Abschnitten zu überwinden bzw. mit neuem Leben zu füllen. Hier trennen sich Grabbes und Schütz' Wege: Grabbe benutzt – allgemein gesagt – die Verformbarkeit des Textes dazu, größere musikalische Abschnitte als etwas Zusammenhängendes darzustellen. In Schütz' Satz ergibt sich der musikalische Abschnitt aus den abstrakten Anforderungen des Sprechens, das ja (unabhängig vom Inhalt²⁴) stets eine Entwicklung von A nach B enthält; diese Entwicklung prägt das Aussehen jeder Stimme für sich. Die unterschiedlichen Sprech-Prozesse überlagern einander nach einem ausgeklügelten System, mit dem der Komponist die Ausdehnung des musikalischen Abschnitts bestimmen kann.

Allerdings handelt es sich damit nicht um einen prinzipiellen Unterschied zwischen den Zielsetzungen Grabbes und denjenigen Schützens: Auch in Schütz' Madrigalen finden sich musikalische Text- und Wortspiele – wiederum auch unter den Vorzeichen, einen großräumigen musikalischen Abschnitt zu »definieren«. Als Beispiel diene der Anfang von *Tornate, o cari baci*; Marinos Gedicht beginnt folgendermaßen:

| | | |
|---|-----------------------|---|
| 1 | Tornate, o cari baci | 7 |
| 2 | a ritornarmi in vita. | 7 |

Hintergrund von Marinos Text ist ein Wortspiel, das im Deutschen kaum nachvollziehbar ist: Der Dichter stellt »tornare« und »ritornare« einander gegenüber; beide sind prinzipiell gleich zu übersetzen, als »wiederkommen« oder »zurückkehren«. Das Grund-Wort »tornare« verbindet er mit dem Wirken eines Einflusses von außen: »Kehrt wieder, ihr lieben Küsse«. Das erweiterte, verstärkte Wort »ritornare« verbindet er mit den Wirkungen auf das »lyrische Ich« und versieht es daher mit dem angehängten Reflexivpronomen »-mi«: »... um mich zurückzubringen ins Leben«.

Schütz komponiert den Text zunächst scheinbar so, wie Marino ihn gedichtet hat: Er läßt den ersten Vers einmal dreistimmig erklingen, den zweiten daraufhin zweimal vierstimmig; jeder der Abschnitte kadenziert, und zwar der erste und letzte auf a, dem Grundton des gewählten äolischen Modus, der mittlere auf C, dessen III. Stufe. Dann folgt eine vollstimmige Version, wiederum mit drei Abschnitten; wieder enden der erste und der letzte mit einer Kadenz auf dem Grundton, der mittlere hingegen mit einer Kadenz auf d. Was diesen zweiten Durchgang allerdings fundamental vom ersten unterscheidet, ist die Behandlung

24 Daher handelt es sich nicht um eine Realisierung des Caccini-Prinzips »in armonia favellare«, weil nicht das »Erzählen«, sondern der rein zeitliche Vorgang (also derjenige des »parlare«) im Vordergrund steht.

des zweiten Verses: Schütz multipliziert den Eintritt des Textbegriffs »a ritornar«²⁵. Dies hat aber zwei Seiten – neben einer abstrakt musikalischen auch eine konkret textliche.

Zunächst zur textlichen. Das Motiv, das Schütz derart sequenziert, verändert den Bedeutungshintergrund des Wortes: Dem Wort fehlt das angehängte Reflexivpronomen; folglich kann das Wort auch eine andere Bedeutung übernehmen²⁶. Da nun aber diese Verkürzung überhaupt an einem Begriff ansetzt, der hier im Zentrum des dichterischen Interesses steht, kommt dem Gesamtverfahren eine gesteigerte Bedeutung zu. Schütz arbeitet also nicht nur mit den zwei Begriffen »tornate« und »ritornarmi«, sondern zudem noch mit »ritornar«, und er potenziert damit das von Marino angelegte Wortspiel. Und wenn man diesen Eingriff konstatiert, hat man auch noch einen zweiten zu berücksichtigen: Bereits im allerersten Takt des Werks läßt Schütz das Ensemble ohne jeden praktischen Nutzen das Wort »tornate« zweimal musizieren. Auch die Verdoppelung dieses Begriffs läßt sich nur mit Blick allgemein auf das »tornare«-Wortspiel verstehen; weder der Text noch eigentlich die Musik (auch nicht in der Wiederholung) »zwingen« tatsächlich zu dieser Operation. Der Text des zweiten Durchgangs lautet also strenggenommen in deutscher Übersetzung: »Stellt euch ein, stellt euch ein, teure Küsse, um zurückzukehren, um zurückzukehren, um zurückzukehren, um mich zurückzubringen ins Leben« (und die zweite Verszeile wird daraufhin wiederholt). Textlich ist dies nichts anderes als Grabbes »Interpretieren« zu Beginn seines »Alma afflitta, che fai«; in beiden Fällen erfaßt ein Komponist das, was der Dichter wollte, restlos, so daß er es – als Komponist – noch über die Intentionen des Dichters hinaus fortführen kann. Beide Komponisten sind also auf die Wiederholungs-Möglichkeit angewiesen: Erst in der Wiederholung kann Schütz den Text – im Sinne einer Steigerung – variieren²⁷; erst in der Wiederholung kann Grabbes Varianten richtigstellen. Doch Schütz erschließt sich den Raum dazu, etwas überhaupt wiederholen zu können, obwohl zuvor alles bereits »richtig« war, dadurch, daß er beim ersten Mal eine Stimme pausieren läßt – typischerweise den Baß.

Zugleich entsteht dabei ein musikalisch außerordentlich modern anmutendes Gebilde: trotz des Vorhandenseins mehrerer Textbegriffe nicht etwa eine simultandoppelmotivische Konstruktion im engeren Wortsinn, sondern ein Sukzessivkontrast – und zudem mit dem Profil einer musikalischen Phrase, deren Verlaufskurve wesentlich von der Harmonik definiert und deren motivischer Gehalt vom Aufstellen eines Vordersatzes, von dessen Fortführung in einem Fortspinnungsteil und einem kadenzierenden Schlußglied geprägt wird. Jede dieser beiden Phrasen, sowohl die drei- bis vierstimmige zu Beginn als auch die des fünfstimmigen zweiten Durchgangs, erhält damit ein Aussehen wie das, das aus barocken Themenbil-

25 Auch beim ersten Durchgang spaltet Schütz bereits das »-mi« von »ritornar« ab, und zwar in Quinto und Alt (T. 4); da beide Stimmen aber in ihrem Textvortrag jeweils an eine andere Stimme gebunden sind, die den unverkürzten Text singen (Tenor und Canto), kann der »Eingriff« zunächst unbemerkt bleiben.

26 Das gleiche begegnet in Grabbes *E tu parti, ben mio* bei »senza pur dir / senza pur dirmi addio« (T. 10/11).

27 Die Steigerung zeigt sich auch in der Harmonik: in den Binnenkadenzen beider Textdurchgänge, die zunächst auf C (Takt 4) und daraufhin auf d (eine Sekund höher, Takt 9) stehen.

dungen bekannt ist²⁸ – und zugleich gelangt Schütz damit zu einer großräumigen Abschnittsbildung, wie sie an späteren geringstimmigen Werken Monteverdis bewundert worden ist, etwa an *Interrotte speranza* aus dem VII. Madrigalbuch von 1619²⁹.

Monteverdi übersteigert dort das allgemeine Verfahren einer »Phrasenbildung«: Er dehnt die musikalischen Abschnitte so weit aus, daß sie jeweils eine Strophe des Sonett-Texts einnehmen können. In »Interrotte speranza« findet man zudem das bei Grabbe beobachtete Verfahren, ein Textglied aus seiner Umgebung zu isolieren und dieses – zwar als Mittel der Interpretation, aber zugleich als Verletzung von Text – an anderer Stelle wieder einzufügen (»donna crudel«, der Beginn des vorletzten Verses, wird bereits erstmals nach »questi« musiziert, dem Anfangswort des zweiten Terzetts). Für den Schlußvers »saranno i trofei vostri e'l rogo mio« löst Monteverdi die musikalische Gliederung vom Strophenbau; in dem damit entstehenden, eigenständigen Schlußteil findet man schließlich das Verfahren angewandt, aus der Zahl der Textdurchgänge in den beteiligten Stimmen heraus die Länge eines Abschnitts zu definieren. Der erste Tenor eröffnet den Abschnitt; nachdem er die erste Hälfte des Texts vorgetragen hat (»saranno i trofei vostri«), setzt der zweite Tenor ein. Der erste Tenor kann den Textvortrag also dort abschließen, wo der zweite Tenor erst den ersten Textteil gesungen hat; die führende Stimme kann daher einen zweiten Durchgang beginnen. Sie eröffnet – gestützt von der harmonischen Entwicklung, einer Folge steigender Quinten – auch noch einen dritten und führt damit den Text-Prozeß bis dorthin fort, wo auch der harmonische Prozeß einen Abschluß ermöglicht. Doch die nachfolgende Stimme verharrt bei »e'l rogo mio«, beläßt es also bei einem einzigen Textdurchgang.

Die betrachteten Verfahrensweisen lassen sich also sowohl in fünfstimmiger Musik ohne Generalbaß anwenden wie in zweistimmiger mit Generalbaß; die Fünfstimmigkeit erscheint dabei als ein traditioneller Durchschnittswert mehrstimmiger Techniken, Zweistimmigkeit dagegen als ein Minimalbesetzung für deren Anwendung: Wer jeweils das eine beherrscht, der kann es auch auf andere Besetzungsverhältnisse übertragen. Somit berührt man an dieser Stelle einen musikalischen Traditionszweig zwischen Fünfstimmigkeit und geringstimmig konzertierender Musik, der in üblichen Entwicklungs-Modellen außer acht bleibt. Betrachtet man etwa zweistimmig-konzertierende Musik als »reduzierte Doppelchörigkeit«³⁰, müßte man ein Musizieren wie das fünfstimmige in Schütz' und

28 Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: *StMw* 3 (1915), S. 24-84, hier S. 29; vgl. daraufhin auch Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 2/Wiesbaden 1977, S. 124.

29 Silke Leopold (*Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 87f.) konstatiert ein »An- und Abschwingen« ähnlicher Anlage am Beispiel von *Ardo e scoprire ahi lasso* (*Madrigali guerrieri et amorosi*, 1638).

30 Vgl. Adam Adrio, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Berlin 1935 (= Neue deutsche Forschungen, Abteilung Musikwissenschaft 1), S. 43f.; Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 59f. Eine zentrale Funktion für dieses Verständnis liegt bei Michael Praetorius' *Concerto-Etymologie*, vgl. *Syntagmatis musici ... tomus tertius*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel etc. 1958 (= *Documenta musicologica* I/15), S. 5.

Grabbes Madrigalen prinzipiell als reduzierte Fünfhörigkeit bezeichnen, denn jede der musizierenden Stimmen ist für sich, gegenüber anderen und im Satz ebenso frei und selbständig geführt, wie wenn es sich um ein Musizieren einer geringeren Stimmenzahl über einem Generalbaßfundament handelte³¹. Daher bereitete Gabrieli Unterrichten die Kompositionsschüler wohl viel universeller auf die sich stellenden Herausforderungen vor, als man zu glauben geneigt ist: Die Regeln zur Führung der Einzelstimme und zur Verknüpfung der Stimmen zum Satz, wie Gabrieli sie offenbar unterrichtete, unterscheiden sich nur im Umfang des Satzapparats von geringstimmigem Konzertieren; aber sie unterscheiden sich in der Individualisierung der Einzelstimmen von »klassischer Vokalpolyphonie«. Man kann sogar zu dem Ergebnis gelangen, daß es eine Erleichterung war, fünfstimmig komponieren zu dürfen anstatt zweistimmig komponieren zu müssen: Wenn es tatsächlich das Ziel der Arbeit mit mehr als einem Soggetto pro Abschnitt war, die Länge des musikalischen Abschnitts zu vergrößern, so fällt dies natürlich wesentlich leichter, wenn man fünf Stimmen »unter einen Hut zu bringen« hat, als wenn es nur zwei sind. Dann nämlich benötigt man zusätzliche Mittel, um eine größere Abschnittsausdehnung legitimieren zu können, etwa aus der Harmonik heraus. Doch sogar darauf hatte Gabrieli – wie erwähnt – seine Schüler vorbereitet.

Man hat sich hier also von schroff klassifizierenden Perspektiven zu lösen, aus denen heraus die Vokalmusik um 1600 bisweilen betrachtet wird. Deklamation und Rezitieren sind nur zwei der modernen Ansätze, die anstelle von durchimitierter Polyphonie denkbar sind; der Stil einer gewissermaßen »konzertanten« Führung der Singstimmen auch im fünfstimmigen Satz (ohne Generalbaß) ist ein weiterer gangbarer Weg, den die Musik der Zeit sich erschließt³². Grabbes und Schütz' Madrigal-Polyphonie jedenfalls hat mit Durchimitation nur noch wenig gemein. Man war sich um 1600 offenkundig dessen bewußt, daß Text nicht unbedingt naturbelassen in Musik übertragen werden müsse; Text ermöglicht vielmehr eine freie kompositorische Aufarbeitung, die zugleich – wie bei Grabbe im Spiel mit zwei Fragen – gewissermaßen dramatische Qualitäten erhalten kann. Daß dabei der Text »zergliedert« wird, bedeutet strenggenommen nicht das, was Caccini als textfernen »laceramento di poesia« bezeichnet hat, sondern ist extrem textbezogen, und zwar selbst dann, wenn die originalen Strukturen zeitweise nachhaltig verletzt werden – durch Umstellung von Versbestandteilen, Neugruppierung des Texts in erstaunlich sinnvolle poetische Einheiten, Fortführung von syntaktischen Parallelismen (Grabbe) oder Wortspielen (auch Schütz), jeweils noch über das hinaus, was dem Dichter sprachlich möglich war. Dies aber geht zugleich auf in Grundprinzipien musikalischer Abschnittsbildung: Die innere Fortentwicklung und die Aus-

31 Prinzipiellere Äußerungen über einen Traditionsbruch zwischen fünfstimmigem und zweistimmig-konzertierendem Satz erweisen sich daher als kaum haltbar; vgl. besonders deutlich Julia Liebscher, *Das italienische Kammerduett (ca. 1670-1750)*, Tutzing 1987 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 42), S. 41: »Eine direkte Verbindung des Kammerduetts zu Satzformen des 16. Jahrhunderts ... ist auszuschließen.«

32 Das Verfahren ist bereits um 1580 in Grundzügen zu erkennen und befindet sich daraufhin in fortschreitender Entwicklung. Zu Details vgl. Küster, *Opus primum in Venedig* (s. Anm. 9; zweiter Teil: Analysen, Kapitel 5: »Doppelmotivik«, »Motivkontrast« und »Mehrtextigkeit« in der Literatur und in der Geschichte).

dehnung eines Abschnitts in der Komposition ergibt sich nach spezifisch musikalischen Kriterien – aus schematisch anwendbaren Verfahrensweisen zur allmählichen Zusammenführung von Stimmen oder zur Abfolge von Teilabschnitten (mit gleicher Textgrundlage). Die Zusammenführung der Stimmen orientiert sich am abstrakten Vorgang des Sprechens; die sukzessive Folge von Teilabschnitten richtet sich nach dem Grad inhaltlich-musikalischer Vollkommenheit des Textvortrags. Man täte den Werken also Gewalt an, wenn man dem Kompositionsverfahren seine rein musikalischen Komponenten absprechen und es ausschließlich im Dienste der Textinterpretation sehen wollte³³; Textbezug an sich war in Gabrielis Unterricht allerdings selbstverständlich, und das Ausmaß der denkbaren Textinterpretation war außerordentlich groß. Da in diesem Komponieren jener »abstrakte Vorgang des Sprechens« von immenser Bedeutung ist, ist das Gesamtverfahren nur in Vokalmusik denkbar; deshalb wären die Madrigale der Gabrieli-Schüler ohne ihren Text ebenso schlecht verständlich wie die textbezogenen satztechnischen Freiheiten in den Werken aus Claudio Monteverdis V. Madrigalbuch³⁴. Auf beiden Feldern, dem des Textbezugs und dem der modernen abstrakt-musikalischen Techniken, erscheint Kritik am Unterrichten Giovanni Gabrielis als unbegründet; er lehrte beides als etwas Zusammenhängendes. Die zeitgenössische Musiktheorie schweigt sich über diese Verbindung aus, und in Überlegungen wie derjenigen Caccinis bleibt sie unberücksichtigt; das aber ist allenfalls der »Fehler« der Theorie, nicht der der Praxis. Vielmehr handelte es sich offenbar um eine zeitübliche Technik, die obendrein universell anwendbar war, und zwar über die »Epochengrenze« zwischen Renaissance und Generalbaßzeitalter hinweg; wenn sie sich also im fünfstimmigen Madrigal äußerte, so war dies nur eine ihrer denkbaren Spielarten.

33 Abert, *Cantiones sacrae*, (s. Anm. 9), S. 28; im gleichen Sinn auch Whenham, *Duet and Dialogue* (s. Anm. 3), Band 1, S. 88f. (zu Monteverdis *Si ch'io vorrei morire*). Daß der Hinweis auf den Textbezug als Teilaspekt der Kompositionen dennoch berechtigt ist, sei allerdings nicht bestritten.

34 Giovanni Maria Artusi (*L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1600, Faksimile Bologna 1968, = *Bibliotheca musica Bononiensis* II, 36) kritisiert Ausschnitte aus Monteverdis Madrigalen, ohne deren zugehörigen Text wiederzugeben, ein Verfahren, gegen das sich Giulio Cesare Monteverdi wendet (Vorrede zu den *Scherzi musicali*, Abschnitt »Ho nondimeno scritta la risposta ...«).