

Gabrieli-Schule und „italian-madrigalische Manier“: Schütz und Schein

WALTER WERBECK

Heinrich Schütz und Johann Hermann Schein waren befreundet. Nahezu gleichaltrig, kannten sie sich vielleicht schon seit dem Kurfürstentag in Naumburg im Frühjahr 1614 und haben ihre Beziehung offenkundig auch in den Folgejahren aufrecht erhalten, als Schütz in Dresden und Schein in Leipzig amtierte. Schütz wird seine Besuche in der Messestadt auch dazu genutzt haben, den Thomaskantor zu treffen; von umgekehrten Aufenthalten Scheins in Dresden ist zwar nichts bekannt, doch sind sie keineswegs auszuschließen. Immerhin war Schein nicht nur als Sängerknabe an der kursächsischen Hofkapelle ausgebildet worden, der Schütz nun vorstand, auch Scheins erste Frau stammte aus Dresden. Kontakte bestanden wohl auch über Schützens Brüder Georg und Benjamin: Georg Schütz steuerte zu beiden Teilen von Scheins *Opella nova* Widmungsgedichte bei, und zur Hochzeit von Benjamin Schütz 1629 verfasste Schein ein Lobgedicht¹ (darauf komme ich noch zurück). Vor allem aber unterstreicht die Trauermotette *Das ist je gewißlich wahr* SWV 277, die Heinrich Schütz anlässlich von Scheins Tod Ende November 1630 über den Text der Leichenrede schrieb und Anfang 1631 publizierte, wie eng die Beziehungen zwischen den beiden Komponisten waren.

Schein ist nicht nur viel früher als Schütz gestorben – gerade noch, bevor die Gewalt des 30jährigen Krieges in Kursachsen eskalierte –, er hatte auch eine andere musikalische Karriere durchlaufen. Zunächst ähnelt sie derjenigen von Schütz: Beide werden als Kapellknaben ausgebildet (der eine in Kassel, der andere in Dresden), und beide studieren die Jurisprudenz: Schütz in Marburg, Schein in Leipzig. Und nicht lange nach dem Ende ihrer Studienzeit gelingt beiden der Sprung auf ein Hofkapellmeisteramt: Schein erhält seinen Posten 1615 am Hof in Weimar (nachdem er zuvor Hauslehrer in Weißenfels gewesen war), Schütz beginnt im selben Jahr seine Arbeit an der Dresdner Hofkapelle. Nun aber trennen sich die Wege: Schein wird schon nach gut einem Jahr zum Nachfolger von Seth Calvisius als Thomaskantor berufen, während Schütz bekanntlich in Dresden geblieben ist.

Differenzen weist aber nicht nur die Biographie beider Komponisten auf, auch ihr musikalisches Œuvre unterscheidet sich signifikant. Schütz komponierte ausschließlich Vokalmusik, am liebsten reich besetzte, repräsentative, für die großen religiösen und politischen Festivitäten seines Hofes. Und seine Texte entnahm er vorzugsweise der Bibel. Choralbearbeitungen bilden ebenso eine Ausnahme wie weltliche Vokalmusik. An diesem Befund dürften vermutlich auch die zahlreichen Schütziana nichts ändern, die 1760 bei der Beschießung Dresdens durch preußische Truppen verbrannten.

Schütz hinterließ 14 größere Drucke: zwölf Hauptwerke (von den *Italienischen Madrigalen* 1611 bis zum dritten Teil der *Symphoniae sacrae* 1650) und zwei Nachzügler (die *Zwölf Geistlichen Gesänge* 1657 sowie die Neubearbeitung des *Becker-Psalters* 1661). Auch Schein hat in seinen

1 Dazu David Paisey, *Some Occasional Aspects of Johann Hermann Schein*, in: *The British Journal Library* 1 (1975), S. 171–180, hier S. 176.

weitaus kürzeren Lebzeiten zwischen 1609 und 1628 zwölf Werksammlungen im Druck vorgelegt. Anders aber als Schütz befinden sich darunter auch reine Instrumentalstücke (vor allem im *Banchetto Musicale*, Leipzig 1617) sowie sechs Kollektionen mit weltlicher Vokalmusik: *Venuskränzelein* (Wittenberg 1609), drei Teile *Musica Boscarea* (Leipzig 1621, 1626, 1628), *Diletti Pastoralis* (Leipzig 1624) und *Studentenschmaus* (Leipzig 1626). Während Schütz nach seinen frühen Madrigalen ausschließlich geistliche Sammlungen publizierte, hat Schein den Plan, mit seiner Musik sowohl „Christl. Andacht, bey verrichtung des Gottesdienstes“ als auch „ziemlicher ergötzlichkeit bey ehrlichen Zusammenkünfften, alternis vicibus zu dienen“², konsequent realisiert: In schöner Regelmäßigkeit ließ er abwechselnd weltliche und geistliche Sammlungen drucken.

Ungeachtet dieser Differenzen haben sich beide Komponisten immer wieder auf italienische Muster für ihre Musik berufen. Schein war bekanntlich nie im Süden; vielleicht auch deshalb ließ er kaum eine Gelegenheit aus, Italien zu beschwören: Die im *Israelsbrunnlein* gesammelten Kompositionen sind „auf eine sonderbare anmutige italian-madrigalische Manier“ geschrieben, bei den „Wald-Liederlein“ der *Musica Boscarea* hebt Schein die „Italian-Villanellische Invention“ hervor, und auch in den geistlichen Konzerten beider Teile der *Opella nova* hat sich die „jetzo gebräuchliche Italiänische Manier“³ niedergeschlagen. Mit Begriffen wie „Manier“ und „Invention“ steckt Schein ein weites Terrain ab. Nicht nur die Kompositionsweise, auch die Besetzung (z. B. mit einem Generalbass) oder die Aufführungspraxis (wiederrum der Generalbass, aber genauso auch z. B. die Gesangstechnik): Alles ist auf Italien ausgerichtet.

Schütz, der sich gleich zweimal in Italien aufgehalten hat, hält sich mit solchen Formeln zurück: In der Vorrede zu den *Psalmen Davids* 1619 ist von der „Italienischen Manier“ in der Komposition die Rede⁴; knapp dreißig Jahre später erwähnt er im Vorwort „ad benevolum lectorem“ des 2. Teils der *Symphoniae sacrae* die „italienische Manier, beydes dero composition und rechten Gebrauch betreffend“. Von der „rechten Musicalischen hohen Schule“ Italiens schwärmt Schütz im Kontext seiner *Geistlichen Chormusik*, und schließlich wäre an die Vorrede zu Caspar Zieglers Traktat *Von den Madrigalen* zu erinnern, in der Schütz die Schwierigkeit beklagt, „allerhand Poesie“ die Gestalt einer „italienischen Musik“ zu geben. Aber selbst wenn Schütz das Italienische nicht so emphatisch betont wie Schein: Sein lebenslanges Bekenntnis zu Gabrieli, seine Bearbeitungen von Kompositionen Luca Marenzios, Giovanni Gabrielis, Claudio Monteverdis und Alessandro Grandis, seine frühen Madrigale auf italienische Texte und seine lateinischen *Symphoniae sacrae* I (wie die Madrigale in Venedig publiziert): All dies lässt am Einfluss der italienischen Manier auf seine Werke nicht den geringsten Zweifel. Und wie bei Schein sind auch bei Schütz neben der Kompositionsweise die Besetzung und die Aufführungspraxis gemeint.

*

2 Zitiert aus der Vorrede zum *Banchetto musicale*; vgl. die Edition durch Dieter Krickeberg, Kassel u. a. 1967 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 9), S. X f.

3 Alle Formulierungen in den jeweiligen Untertiteln.

4 Schütz GBr, S. 60. Die folgenden Hinweise finden sich ebd., S. 178 f., 194 und 236.

Wenn zwei in Mitteldeutschland tätige protestantische Komponisten sich gleichermaßen auf Italien berufen und trotzdem Werksammlungen so unterschiedlichen Inhalts vorlegen, muss das Gründe haben. Worin liegen sie? Zunächst fraglos in den jeweiligen Wirkungsorten. Zwar nahm Schütz als Kapellmeister am Hofe des mächtigsten unter den protestantischen Fürsten des Reiches einen höheren Rang ein als ein Kantor. Aber Schein wird schon gewusst haben, warum er – ähnlich wie gut 100 Jahre später Johann Sebastian Bach – das Amt eines Hofkapellmeisters mit dem des Thomaskantors in Leipzig vertauschte. Bereits Rudolf Wustmann hat in seiner Darstellung der Leipziger Musikgeschichte die außerordentliche Breite und Vielfalt des Musiklebens in der Pleiße- und Stadt am Fluss im frühen 17. Jahrhundert hervorgehoben⁵. Leipzig war nicht nur mit seiner Messe sächsisches Handelszentrum, es war darüber hinaus dank seiner Universität das Bildungszentrum des Landes. Hier studierten auch die wie Schein zuvor in Dresden oder etwa an der Landesschule zu Pforta musikalisch ausgebildeten Landeskinder, die ihre Fertigkeiten ausgiebig demonstrierten – Scheins erste Drucksammlung, das *Venuskränzelein* von 1609, ist dafür ein schönes Zeugnis.

Zur studentischen kam in Leipzig eine außerordentlich vielfältige bürgerliche Musikszene, beherrscht durch den Thomaskantor, dem die Sänger seiner Schule ebenso wie die Stadtpfeifer zur Verfügung standen. Um Scheins intensive Einbindung in das musikalische Geschehen der Stadt anzudeuten, die weit über die sonn- und feiertäglichen Kirchendienste hinausgingen, mag es genügen, die Auftraggeber der Gelegenheitswerke zu benennen, die sich aus seiner Feder erhalten haben⁶. Hier ist alles vertreten, was in Leipzig Rang und Namen hatte: Bürgermeister, Ratsleute, Schulrektoren, Universitätsprofessoren und Dekane, natürlich Pfarrer, Ärzte, Richter bzw. Juristen in städtischen wie kurfürstlichen Diensten, schließlich Kaufleute, Goldschmiede, Buchhändler, Baumeister etc. und, nicht zu vergessen, das Adelsgeschlecht derer von Diskau. Für die Festivitäten dieser Familien, häufig private wie öffentliche Ereignisse, steuerte Schein die Musik ebenso bei wie er den Forderungen seines Kirchenamtes und der allgemeinen Nachfrage nach gesungener und gespielter Unterhaltungsmusik nachkam, und das ist deshalb so bemerkenswert, weil es nicht nur die hohe Anzahl seiner Kasualstücke erklärt, sondern weil diese Kompositionen vermutlich zusammen mit denen für die normalen Gottesdienste die Keimzellen für alle seine Sammeldrucke darstellten, die Schein dann durch weitere Werke vervollständigte⁷.

Für ein ähnlich vibrierendes Musikleben in Dresden gibt es offenbar keine Anzeichen⁸. Gewiss, am Hof veranstaltete man nicht wenige groß angelegte Feste. Für die nötige Tanzmusik sorgten aber in der Regel die Instrumentalisten der Kapelle; Schütz, so hat schon Moritz Fürstenau wohl zu Recht vermutet, hatte für solche Sachen „keine große Neigung“⁹. Dafür

5 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig u. Berlin 2/1926 (Reprint ebd. 1974), S. 71ff.

6 Eine Aufstellung der Adressaten von Scheins Kasualstücken hat Claudia Theis in dem von ihr edierten Bd. 10 der Schein-Gesamtausgabe (Johann Hermann Schein, *Gelegenheitskompositionen*, Kassel u. a. 2004 ff.; die Teilbände 1 und 2 sind bislang erschienen) vorgelegt; vgl. dort S. XIX–XXII.

7 Dazu vom Verf.: „bey fürfallenden occasionen musiciret“. *Bemerkungen zu Johann Hermann Scheins Gelegenheitswerken*, in: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004 (im Druck).

8 Vgl. dazu im vorliegenden Band S. 9–22 den Beitrag von Wolfram Steude.

9 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen [...] unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens*, Dresden 1861 (= ders., *Zur Geschichte der Musik und des*

lieferte er bekanntlich die – leider verschollene – Musik für einige dramatische oder semidramatische Stücke, die bei solchen Anlässen gegeben wurden (*Dafne* 1627, *Die bußfertige Magdalena* 1636, *Ballet [...] von dem Orpheus und der Eurydike* 1638¹⁰). Wie weit er sich darüber hinaus für die verschiedenen Spielarten weltlicher Vokalmusik interessierte, steht angesichts seiner nur wenigen erhaltenen Werke dieses Genres nicht fest; doch dürfte unstrittig sein, dass Schütz nicht annähernd so intensiv wie sein Freund Schein die weltliche Musikszene bedient hat.

*

Der Thomaskantor Schein komponierte, wie gesehen, nicht nur geistliche Werke in italienischer Manier, auch sein Interesse für weltliche Musik verband mit einem gleichzeitigen Bekenntnis zu Italien. Das war alles andere als selbstverständlich. Denn das Interesse in Deutschland an der aktuellen italienischen Musik hatte – wie neuerdings mehrfach hervorgehoben wurde¹¹ – in den Jahren nach 1610 deutlich abgenommen, seitdem im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts ein Strom italienischer Madrigale, Villanellen und Canzonetten Deutschland überschwemmt und hierzulande zu zahlreichen Adaptionen vor allem der niederen Gattungen geführt hatte. Zu erinnern ist an entsprechende Sammlungen von Jakob Regnart, Leonhard Lechner und Hans Leo Hassler oder an Valentin Haussmanns Vertonungen von ihm übersetzter italienischer Canzonetten. Sammlungen wie Lechners *Neue teutsche Lieder nach Art der Welschen Canzonen* von 1586 oder Hasslers *Neue teutsche Gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten* von 1596¹² – wobei das „Neue“ eben gerade für das Italienische stand – waren an der Tagesordnung. Schein befand sich mit den drei Teilen seiner *Musica Boscareccia* nach „italien-villanellischer Invention“ also in guter Tradition, einer Tradition allerdings, die abzureißen drohte, jedenfalls nicht mehr selbstverständlich war und die Schein vielleicht deshalb noch einmal beschwören wollte. Doch verspricht der Titel etwas, was die Musik keineswegs immer hält. Mit der „villanellischen Invention“ hat sie zwar noch zu tun. Mindestens ebenso wichtig aber sind die Anregungen durch das italienische Madrigal, die sich in den

Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen, Erster Theil), S. 74. Vgl. auch Wolfram Steude, *Engländer in der Dresdner Hofkapelle*, in: JbMBM 2002, S. 229–241, bes. S. 239 der Hinweis auf die soziale Distanz zwischen Hofmusikern und Schauspieltruppen, die natürlich auch für ihre Musik sorgten.

10 Vgl. die Übersicht bei Werner Breig, Art. *Schütz, Heinrich*, in: MGG2, Personenteil 15 (2006), Sp. 392.

11 Vgl. z. B. Joachim Steinheuer, *Zum Wandel des Italienischen Einflusses auf das Deutsche Gesellschaftslied und vor allem das Quodlibet in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Alberto Colzani u. a. (Hrsg.), *Relazioni musicali tra Italia e Germani nell'età barocca. Deutsch-italienische Beziehungen in der Musik des Barock. Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII. Beiträge zum sechsten internationalen Symposium über die italienische Musik im 17.–18. Jahrhundert*, Como 1997 (= Contributi musicologici del Centro Ricerche dell' A.M.I.S. – Como 10), S. 139–169, hier vor allem S. 140–149. Zur Situation auf dem Gebiet der geistlichen Musik und zur zögerlichen Rezeption der italienischen Neuerungen vgl. Arno Forchert, *Überlegungen zum Einfluß Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen*, in: Wolfram Steude (Hrsg.), *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Laaber 1998 (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 135–147; neuerdings auch Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), S. 26.

12 Sara E. Dumont, *German Secular Polyphonic Song in Printed Editions 1570-1630. Italian Influences on the Poetry and Music*, New York u. London 1989, Bd. 1, S. 179 u. 200.

vermeintlichen „Liederlein“ allenthalben niedergeschlagen haben. Hatte Schein in früheren Sammlungen vor allem äußere Italianismen adaptiert – zu verweisen wäre etwa auf die Mischung von Vokal- und Instrumentalwerken im *Venuskränzelein*; auch das *Cymbalum Sionium*, Scheins erstes geistliches Sammelwerk, enthält eine instrumentale Canzone, möglicherweise nach dem Muster Viadanas¹³ –, so geht er in seinen reiferen weltlichen Publikationen zu einer Aneignung aktueller musikalischer italienischer Tendenzen über: Er durchbricht die Gattungsgrenzen und nähert das hohe Madrigal und die niedrige Villanella bzw. Canzonetta einander an.

Das scheint auf den ersten Blick weniger eine italienische als vielmehr eine deutsche Manier zu sein. Werner Braun hat darauf aufmerksam gemacht, wie sorglos man hierzulande bei deutschsprachigen weltlichen Kompositionen mit dem Wort Madrigal umging. Gemeint sei in der Regel nicht so sehr eine anspruchsvolle höfische Kammermusik, sondern eine eher bürgerliche, „liedhafte“ und „gesellige Kunst“. Stücke wie Hasslers Gesänge „nach art der weltlichen Madrigalien“ beispielsweise könnten allenfalls angesichts von Merkmalen wie „Durchkomposition [...], Tendenz zur obligaten Fünfstimmigkeit und Vorherrschaft der schwarzen Noten“ als Madrigale gelten; der Terminus fungiere im allgemeinen als „reine Werbefloskel für Liedhaftes unterschiedlicher Herkunft“¹⁴. Entsprechend beurteilte Braun Scheins Kompositionen in den 1624 publizierten *Diletti pastorali* „Auff Madrigal-manier“: „[...] der Kern der Gattung“, so sein Fazit, „hat sich beim Übergang vom italienisch-aristokratischen ins deutsch bürgerliche Milieu aufgelöst, so dass sich jeder Vergleich mit Monteverdis frühen Madrigalbüchern und auch mit Schützens italienischen Madrigalen verbietet“¹⁵. Zwar beobachtete gerade umgekehrt Basil Smallman in Scheins Madrigalen Ähnlichkeiten mit Monteverdis Stücken zumal aus dem 5. Madrigalbuch¹⁶. Dennoch wird man Brauns These im großen und ganzen zustimmen können.

Nicht auszuschließen ist allerdings, dass Schein sich mit seiner vorgeblich deutschen Verbürgerlichung und damit Simplifizierung des Madrigals auch auf eine aktuelle italienische Manier stützte. Joachim Steinheuer hat unlängst deutlich gemacht, dass in Italien nach 1614 die vormals dominierende höfische Musikpflege zwar nicht durchgängig, aber doch auf recht breiter Front durch eine bürgerlich-patrizische abgelöst wurde. Im Gefolge dieses Prozesses aber stieg der Bedarf an eingängiger und damit zugleich einfacher Musik, die nicht mehr wie zuvor in einen repräsentativen Kontext eingebunden war, sprunghaft an. Resultat, so Steinheuer, war eine „Auflösung der Gattungsgrenzen“, eine textliche wie musikalische Durchmischung bislang getrennter Stilhöhen: Madrigal und Canzonetta näherten sich einander an¹⁷. So etwas hatte es schon im späten 16. Jahrhundert gegeben; Concetta Assenza hat beispielsweise auf dreistimmige Kompositionen von Felice Anerio hingewiesen, die 1595 in Rom als

13 Wiermann (wie Anm. 11), S. 28. Im Gegensatz dazu bezeichnete Basil Smallman diese Praxis der Publikation von Sammlungen mit vokalen und rein instrumentalen Anteilen als „typically German“. Vgl. B. Smallman, *Pastoralism, Parody and Pathos: The Madrigal in Germany, 1570–1630*, in: „*Conspectus Carminis*“. *Essays for David Galliver*, Adelaide 1988 (= *Miscellanea musicologica* 15), S. 6–20, hier S. 20.

14 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden u. Laaber 1981 (= *NHdb* 4), S. 134.

15 Ebd., S. 136.

16 Smallman (wie Anm. 13), S. 15.

17 Joachim Steinheuer, *Aufbruch und Tradition. Weltliche Vokalmusik im Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts*, in: *SJb* 26 (2004), S. 31–69, hier vor allem S. 31–36.

Canzonetten und drei Jahre später, nahezu unverändert, in Venedig als Madrigale publiziert wurden¹⁸.

Leider wissen wir nicht genau, wie umfangreich Scheins Zugriff auf aktuelle weltliche italienische Musik gewesen ist: Gleichwohl wäre es durchaus vorstellbar, dass seine Bekenntnisse zur italienischen Manier in den *Diletti pastorali* und den Stücken der *Musica Boscareccia* keineswegs nur die ältere deutsche Laxheit im Umgang mit Begriffen wie Madrigal und Villanella widerspiegeln, sondern auch durch das Studium moderner italienischer, ihrerseits zwischen Madrigal und Villanella bzw. Canzonetta hin und her pendelnder Muster fundiert sind. Zu erinnern ist in diesem Kontext an Scheins Aufnahme des Solomadrigals *Cruda amarilli* von Giulio Caccini in eigener Eindeutschung in die *Diletti pastorali*¹⁹ (der Text beginnt mit „O Amarilli zart“). Möglicherweise kannte Schein neben dem Text auch die Musik des Stückes: Dafür könnte eine übereinstimmende Anfangswendung bei ihm ebenso sprechen wie die mit Caccinis Madrigal korrespondierende, an eine Canzonetta erinnernde zweiteilige Anlage mit wörtlicher Wiederholung des 2. Teils, die allerdings in Scheins weltlichen Sammlungen insgesamt eine prominente Rolle spielt. Das schon 20 Jahre alte, aber fraglos noch sehr „moderne“ Stück Caccinis hat Schein vielleicht nicht nur zur Eindeutschung angeregt, sondern zugleich noch darin bestärkt, Wiederholungsformen, die eigentlich ins Liedrepertoire gehörten, „nach italienischer Manier“ auch auf die madrigalische Art anzuwenden.

Nicht nur mit seiner freien Übertragung von Caccinis Madrigal, sondern überhaupt mit seiner Angewohnheit, die Texte seiner weltlichen Werke selbst zu verfassen, gehört Schein in die ältere Reihe der deutschen bzw. deutsche Texte vertonenden Dichterkomponisten seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert: Zu nennen wären erneut Namen wie Regnart, Hassler und Haußmann. Schütz, der offenbar nur gelegentlich zur Verfertigung eigener Dichtungen und deren Vertonung Gelegenheit hatte²⁰, bereitete es nach eigenem Bekenntnis ziemliche Mühe, geeignete deutsche Madrigaltex te zusammenzubekommen, um sie, wie er in seiner Vorrede zu Caspar Zieglers Traktat von den Madrigalen 1653 schrieb, in eine italienische Musik zu bringen²¹. Judith Aikin hat gezeigt, wie stark Schütz dabei auf die Reform der deutschen Dichtung durch Martin Opitz gesetzt hat und wie sich in Schützens eigenen Texten seit der Mitte der 1620er Jahre mit zunehmend regelmäßigen, den Wortakzenten getreulich folgenden und ältere Italianismen, vor allem Vokalelisionen vermeidenden Strukturen die Wende zu einer Gestaltung à la Opitz abzeichnet²². Schein hingegen war nicht bereit, den Opitzschen Regeln nachzukommen. Ausgerechnet in dem eingangs schon erwähnten Hochzeitsgedicht für Benjamin Schütz, den jüngsten Bruder des Komponisten, distanzierte er sich 1629 ironisch von den „opitiana nova“, denen heutzutage jeder folge, der ein guter Dichter sein wolle. Ihm sei

18 Concetta Assenza, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca 1997 (Quaderni di Musica/Realtà 34), S. 211 ff.

19 Werner Braun, *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004 (= Frühe Neuzeit. Studien u. Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 100), S. 3.

20 Braun ebd., S. 155.

21 Judith P. Aikin sprach denn auch von einem „struggle“ um das deutsche Madrigal: *Creating a Language for German Opera. The Struggle to Adapt Madrigal Versification in Seventeenth-Century Germany*, in: DVFLG 62 (1988), S. 266–289.

22 Vgl. neben dem in Anm. 21 genannten Text von Aikin auch ihre Studie: *Heinrich Schütz and Martin Opitz: A New Basis for German Vocal Music and Poetry*, in: *Musica e Storia* 1 (1993), S. 29–51.

es nur gegeben, mit rauher Kehle den Waldgesang im Leipziger Rosental zu pfeifen²³. Schwierigkeiten, seine Texte in der Tradition älterer italienischer Pastoralpoesie auf italienische Art zu vertonen, hatte Schein offenkundig nicht, während Schütz zur selben Zeit die Komposition seiner Texte nicht immer überzeugend gelang²⁴.

Dazu ein kurzer Vergleich zwischen Schützens *Klaglied* auf den Tod seiner Frau Magdalena 1625²⁵ und einem Lied aus dem 2. Teil von Scheins *Musica Boscareccia*.

Schein

Ach Filli, **Schäfrin** zart,
wär ich eins deiner Schäfelein,
würd ich nach Hirten Art
dir besser angelegen sein;
abr so tust du mich allweg meiden,
das bringt mir unaussprechlich Leiden.

Schütz

Mit dem Amphion zwar mein Orgel und mein Harfe
vorhin recht stimmten ein,
und accordirten allermassen **gnau** und scharfe,
aber o weh der Pein!
Verkehrt ist nu
in einem Hu
solch Konkordanz, verstimmt sind alle Chorden,
mein Harf ein **Klag**,
mein Pfeif ein **Plag**,
und heiße Tränenflut ist itzo worden.

Beide Dichtungen verraten noch vor-Opitzsche Merkmale: Bei Schein sind es vor allem die (fett ausgezeichneten) Elisionen des e bei „Schäfrin“ und „abr“, vielleicht auch die umständliche Formulierung des „tust du mich meiden“ in der vorletzten Zeile. Auch bei Schütz gibt es Elisionen, außerdem einen metrisch wenig überzeugenden doppelten Auftakt zu Beginn, dem in der 4. Zeile („aber o weh der Pein“) der beginnende Daktylus entspricht; hinzu kommt der Gebrauch von Fremdwörtern („accordiren“, 3. Zeile), den Opitz wenig schätzte.

Scheins Komposition (Notenbeispiel 1, bei dem zur besseren Vergleichbarkeit der 2. Sopran fortgelassen wurde) zeigt zunächst eine klare Gliederung, im Generalbass durch die tonalen Hauptstufen g, d, und b markiert. Der erste Teil ist rhythmisch vor allem durch die wechselnden Positionen des langen Wertes geprägt: Zunächst steht er am Beginn und am Schluss, in der 2. Zeile in der Mitte und in den beiden letzten Zeilen am Ende. Abwechslungsreich auch die melodische Linie: Die 1. Zeile behält die Ebene der Oberquinte *d''*, während die folgenden Zeilen abwechselnd ab-, auf- und wieder absteigen. Den 2. Teil hat Schein – dem „abr“ des Textes entsprechend – kontrastierend angelegt: Mit einer geradezu demonstrativen Erschließung des Oktavregisters *g''-g'* geht eine neue rhythmische Gestaltung einher: Mehreren auftaktigen raschen Werten folgt eine ganze Kette synkopierter Minimen. Der abschließende Quartgang *c''-g'*, der schon am Ende des 1. Teils erklingen war, rundet das Stück ab.

23 Paisey (wie Anm. 1), S. 177.

24 Brauns Bemerkung (wie Anm. 19, S. 154), das deutsche Lied habe nicht „im Zentrum“ von Schützens Schaffen gestanden, wird man fraglos zustimmen können.

25 Heinrich Schütz, *KLAGLIED auf den Tod seiner Ehefrau* [...]. Aufgefunden u. hrsg. v. Eberhard Möller, Kassel u. a. 1984.

Notenbeispiel 1: Johann Hermann Schein, „Ach Filli, Schäfrin zart“ (nur 1. Sopran und Bc.) aus *Musica Boscareccia II*, 1626²⁶

Ach Fil-li, Schäfrin zart, wär ich eins dei - ner Schä - felein, würd ich nach Hir-ten

Art dir bes - ser an - ge - le - gen sein; sein; abr so tust du mich all -

- weg mei - den, das bringt mir un - aus - sprech - lich Lei - den. den.

Leid und Klage haben wie Schein auch Schütz am Schluss seines Liedes zu einem absteigenden Sekundengang, von Synkopen durchsetzt, inspiriert. Im übrigen aber treten die Differenzen zwischen beiden Sätzen deutlich hervor. Schütz sind die melodischen Proportionen nicht so geglückt; der rasche Aufstieg zum Hochtong g'' am Ende des 1. Teils kommt nicht nur unvermittelt, er passt auch kaum zum Text (allenfalls zum „o weh“ der 4. Zeile). Die von Schein immer vermiedene mangelnde Relation zwischen musikalischer Wiederholung zu Beginn und fortlaufendem Text, die zu der falschen Deklamation des „aber o weh der Pein“ führt, überzeugt ebenso wenig wie Häufungen von Sequenzen im 2. Teil. Und der drastische Einbruch des Cantus durus zu Beginn des 2. Teils, so sehr er auch zum Text der Zeilen 5 bis 7 passt, scheint das Lied doch etwas über Gebühr zu strapazieren²⁷.

26 Vgl. die Edition durch Joachim Thalmann: Johann Hermann Schein, *Musica Boscareccia. Villanellen zu 3 Stimmen mit Generalbaß 1621/1626/1628*, Kassel u. a. 1989 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 7), S. 42 f.

27 Systemwechsel dieser Art sind in Schütz' Werken eher die Ausnahme (eine weitere, freilich weitaus gewichtigere, bildet die Vertonung des 116. Psalms SWV 51).

Notenbeispiel 2: Heinrich Schütz, *Klaglied* SWV 501, 1625

Mit dem Amphi-on zwar mein Orgel und mein Har-fe vor-hin recht stimm-ten ein, Pein! Ver-und ac-cordier-ten al-ler-maßengnau und schar-fe, a-ber o weh der

kehrt ist nu in einem Hu solch Konkordanz, verstimmt sind al-le Chor-den, mein Harf ein Klag,

mein Pfeif ein Plag, und heiße Trä-nen-flut ist it-zo wor-den. Ver-den.

Scheins Komposition in italienischer Manier, mit einer Mischung aus Elementen von Villanella bzw. Canzonetta (strophischer Text, klare zweiteilige Form mit Wiederholungen) und des Madrigals (rhythmischer Kontrast in der 2. Hälfte) führt zu einem überzeugenden Resultat; Schütz hingegen vermag seine italienische Schule weder textlich noch musikalisch auszuspielen. Erst Opitzsche Texte, die Schütz wenige Jahre später in Musik zu setzen beginnt, machen ihn für die von ihm favorisierte italienische Musik frei – wobei Schütz auch moderne italienische Mischformen wie etwa die konzertierende Canzonetta Monteverdis aufgreift²⁸. Die Distanz zum Liedstil à la Schein jedoch bleibt immer gewahrt.

*

Abschließend einige Bemerkungen zu den geistlichen Kompositionen von Schein und Schütz in italienischer Manier, insonderheit zum geistlichen Madrigal. Nach allgemeiner Überzeugung stellt die geistliche Parodie die typische deutsche Form der Adaption des italienischen

²⁸ Vgl. die Besprechungen der Schützschen Kompositionen bei Braun (wie Anm. 19), S. 153–157.

Madrigals dar; überhaupt nur im geistlichen Gewand habe es in Deutschland Fuß fassen können²⁹. Gedacht ist dabei stets an das ältere, sozusagen klassische italienische Madrigal, nicht an die neuen Mischformen zwischen Madrigal und Canzonetta. Noch Schütz' Marenzio-Bearbeitung *Ach Herr, du Schöpfer aller Ding* SWV 450 gehört in diesen Kontext.

Doch war bekanntlich die Entstehung eines anspruchsvollen geistlichen Madrigals keineswegs eine rein deutsche Angelegenheit, sie hatte sich in Italien schon seit dem im ausgehenden 16. Jahrhundert abgezeichnet³⁰ – nicht zuletzt als Folge der Gegenreformation. Gezielt werden weltliche Madrigale mit geistlichen, in der Regel lateinischen Texten versehen: Aquilino Coppinis Parodien Monteverdischer Madrigale zwischen 1607 und 1609 gehören zu den am häufigsten genannten Beispielen. Doch die (um mit Steinheuer zu sprechen) „kulturpolitische Offensive katholischer Erneuerungsbewegungen“³¹ spart die einfachen Gattungen nicht aus: Neben das geistliche Madrigal tritt die Canzonetta spirituale. Der Trend einer Mischung der Gattungen und Schreibarten erfasst neben dem weltlichen nun auch den geistlichen Bereich; außerdem werden die Grenzen zwischen weltlich und geistlich durchlässig – nicht zuletzt, woran nur erinnert sei, angesichts des neuen geringstimmigen Concertos, das von Vidadas geistlichen Stücken aus mit großem Erfolg in die weltliche Musik eindringt.

Diese hybriden italienischen Entwicklungen hat Schein bei seinen deutschen geistlichen Kompositionen ganz gezielt aufgegriffen. Das zeigen in erster Linie die Madrigale des 1623 publizierten *Israelsbrunnleins*; Kasualstücke dieses Genres sind noch bis in die späten 1620er Jahre aus seiner Feder erhalten. Schein vermischt hier nicht nur, wie immer wieder betont wurde, das motettische mit dem madrigalischen Prinzip, er hat zumindest in einigen Stücken auch auf musikalische Merkmale der Canzonetta – klare Gliederung mit wörtlichen Wiederholungen, ausgeprägt oberstimmenbetonter Satz – nicht verzichten wollen³². Besonders interessant ist in unserem Zusammenhang ein *Madrigale, Lob- und Dankesälmelein* [...] *nach Italiänischer Invention*, das Schein Herzog Friedrich von Sachsen-Weimar zu dessen Geburtstag 1615 komponierte³³. Denn das mit vier Instrumentalstimmen und einem zusätzlichen textierten Canto colorato besetzte Madrigal, eine Vertonung von Psalm 117 („Lobet den Herrn alle Heiden“), trägt gleichzeitig in der verzierten Canto-Stimme den Gattungsvermerk „Canzonetta“. Es handelt sich also um ein geistliches Stück mit den Merkmalen eines virtuosen Solo-Madrigals in Form einer Canzonetta mit der Gliederung AA'BB'CC. Und da die Varianten von A

29 Vgl. Wolfram Steude, *Zur Frage nach einer deutschen Monteverdi-Rezeption im 17. Jahrhundert*, in: Markus Engelhardt (Hrsg.), *In Deutschland noch ganz unbekannt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt/M. u. a. 1996 (= Perspektiven der Opernforschung 3), 272–282, hier S. 231 f.

30 Zu den Motiven der Kontrifizierung von Madrigalen in Italien vgl. auch Gunther Morche, *Motette und Madrigal im 17. Jahrhundert*, in: Herbert Schneider (Hrsg.), *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, Mainz u. a. 1991 (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 217–241, hier vor allem S. 220 ff.

31 Vgl. Joachim Steinheuer, *Poverello che farai? – Musik als Vehikel gegenreformatorischer Bestrebungen*, in: Victoria von Flemming (Hrsg.), *Aspekte der Gegenreformation*, Frankfurt/M. 1997 (= Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, Bd. 1, H. 3/4, Sonderheft), S. 602–626, hier S. 610 ff.

32 Wörtliche Wiederholungen (mit Wiederholungszeichen) finden sich in den Nummern 2 („Freue dich des Weibes deiner Jugend“), 21 („Was betrübst du dich, meine Seele“), 23 („O, Herr Jesu Christe“); diskantbetont gesetzt sind neben Nr. 21 nicht zuletzt auch Nr. 12 („Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“) sowie partiell Nr. 7 („Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen“).

33 Edition durch Claudia Theis: Johann Hermann Schein, *Gelegenheitskompositionen. Motetten und Konzerte zu 2 bis 6 Stimmen*, Kassel u. a. 2004 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 10.1), S. 86–92.

Notenbeispiel 3: Schein, *Madrigale* 1615, T. 1–6

Canto
Colorato.
Voce.

Lo bet den Herrn, lo

Canto.
Violino.

Alto.
Viola.

Tenore.
Viola.

Basso.
Viola,
Clavicimbalo,
e Tiorba.

bet den Herrn, al le Hei -

5
den, al le Hei - den

und B aus Veränderungen der Koloraturen bei jeweils gleichbleibendem vierstimmigen Unterbau resultieren, spielt vielleicht auch die moderne italienische Technik der Ostinato-Variation in das Stück mit hinein.

Ob Schütz Werke dieser Art komponierte, ist fraglich; auch deutsche geistliche Madrigale im Stil von Schein finden sich bei ihm sehr selten. Am ehesten wird man wohl Schütz' späte *Geistliche Chormusik* als seine spezifische Adaption der italienischen Tendenzen einer Mischung geistlicher und weltlicher Kompositionsprinzipien interpretieren müssen, einer Mischung freilich, in der, abgesehen von den beiden Chorariae „Also hat Gott die Welt geliebt“ SWV 380 und „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ SWV 387 mit ihren Wiederholungsformen, die einfacheren Gattungen keine Rolle spielen.

*

Ein kurzes vorläufiges Fazit: Aus dem reichen Fundus dessen, was die Formel von der italienischen Manier umfasst, haben Schein und Schütz sich ganz unterschiedlich bedient. Schütz, durch den anspruchsvollen Kontrapunkt der Gabrielischule geprägt, hat sich später intensiv dem konzertierenden, partiell auch dem dramatischen Stil geöffnet. Gewahrt blieb dabei stets ein elitärer, dem Rang eines Hofkapellmeisters angemessener Anspruch; die Niederungen der liedhaften Genres waren Schütz' Sache ebenso wenig wie die deutschen Absenker italienischer Pastoralpoesie. Schein, Thomaskantor und damit Herr über ein städtisches Musikleben, agierte unbefangener. Er verfügte über die hohe Schreibart, scheute aber das volkstümliche, gesellige Lied ebenso wenig wie Tanzmusik, und die Grenzen der Stile waren ihm nie ein Tabu. Vielleicht hat Schein die italienischen Manieren in der Summe breiter ausgeschöpft als Schütz, und vielleicht liegt darin der Grund, dass Schein (um eine Beobachtung Wolfram Steinbecks am *Israelsbrünnlein* aufzugreifen) gelegentlich „italienischer“ zu schreiben vermochte als sein Freund Heinrich Schütz³⁴.

34 Wolfram Steinbeck, *Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit. Monteverdi – Schütz – Schein*, in: SJB 11 (1989), S. 5–14, hier S. 11 f.