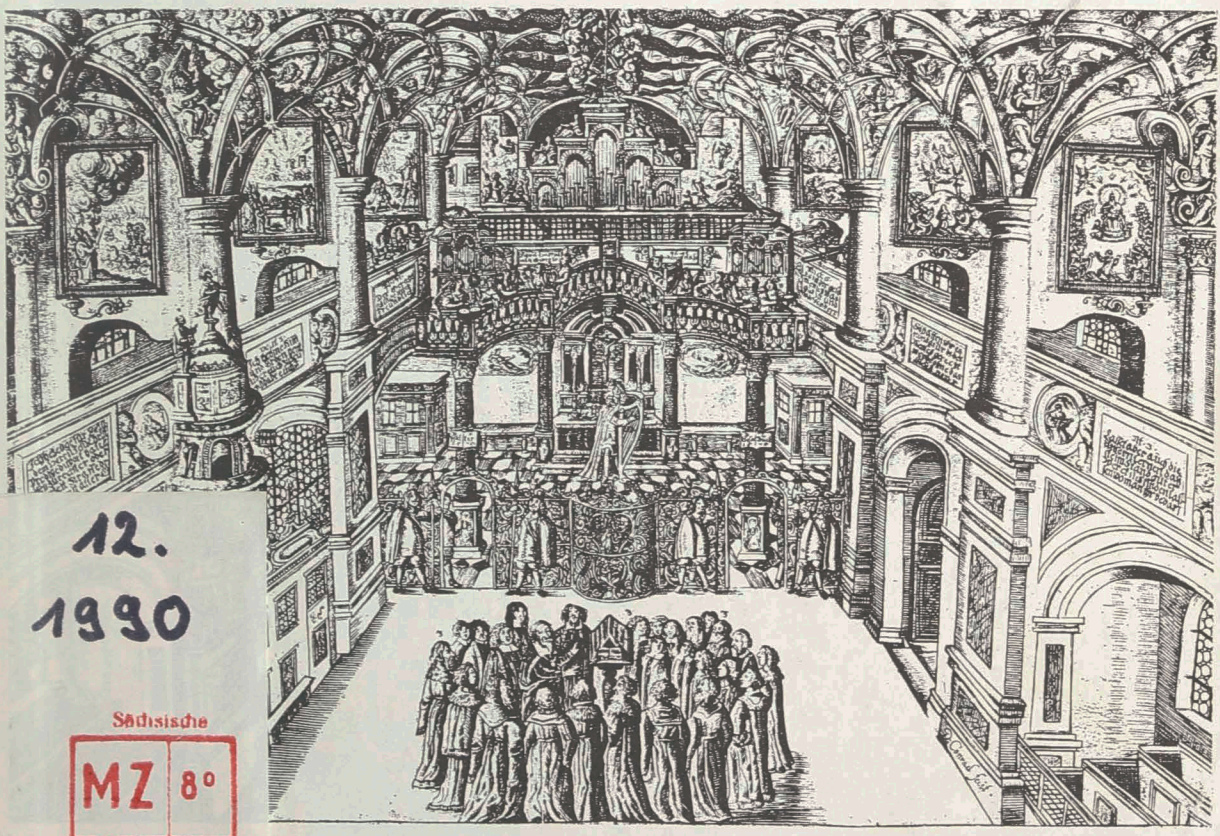
# Schütz-Jahrbuch 1990





## Bärenreiter

# Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WERNER BREIG

in Verbindung mit

FRIEDHELM KRUMMACHER, STEFAN KUNZE,
WOLFRAM STEUDE

12. JAHRGANG 1990

BERICHT ÜBER DAS SYMPOSIUM
»STAND UND AUFGABEN DER SCHÜTZ-FORSCHUNG«
LANDAU, 5. UND 6. MAI 1989

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK 1991

Die Drucklegung wurde durch namhafte Spenden der Brandkasse — Hessische Brandversicherungsanstalt Kassel, des Magistrats der Stadt Kassel — Kulturamt — und der Stadtsparkasse Kassel gefördert.



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft


ISBN 3-7618-1000-8
ISSN 0174-2345

# Inhalt

## Abkürzungen

| | |
|---|---|
| AfMw | Archiv für Musikwissenschaft |
| AMl | Acta musicologica |
| AmZ | Allgemeine musikalische Zeitung |
| Bd., Bde. | Band, Bände |
| CMM | Corpus mensurabilis musicae |
| Diss. | Dissertation |
| DJbMw | Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft |
| ed. | edited, editor |
| Faks. | Faksimile |
| hrsg., Hrsg. | herausgegeben, Herausgeber |
| Hs., Hss. | Handschrift, Handschriften |
| HS-WdF | Heinrich Schütz in seiner Zeit, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung, Bd. 614) |
| JAMS | Journal of the American Musicological Society |
| JbP | Jahrbuch Peters |
| Kgr.-Ber. | Kongreßbericht |
| KmJb | Kirchenmusikalisches Jahrbuch |
| Mf | Die Musikforschung |
| MGG | Die Musik in Geschichte und Gegenwart |
| ML | Music and Letters |
| Ms. | Manuskript |
| mschr. | maschinenschriftlich |
| MT | The Musical Times |
| MuK | Musik und Kirche |
| NSA | Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955ff. |
| New GroveD | The New Grov Dictionary of Music and Musicians |
| RISM | Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik) |
| Schütz GBr | Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45; Reprint Hildesheim 1976) |
| SGA | Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Bd. 1-16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885-1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968-1974 |
| SJb | Schütz-Jahrbuch |
| SSA | Stuttgarter Schütz-Ausgabe, Neuhausen-Stuttgart 1967ff. (Band-Ausgaben 1971ff.) |
| SWV | Schütz-Werke-Verzeichnis — Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63ff. |
| VfMw | Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft |
| vol., vols. | volume, volumes |
| ZfMw | Zeitschrift für Musikwissenschaft |

# ZUM INHALT DES ZWÖLFTEN JAHRGANGES

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft veranstaltete am 5. und 6. Mai 1989 in Landau/Pfalz im Zusammenhang mit dem 31. Internationalen Heinrich-Schütz-Fest in der Pfalz ein musikwissenschaftliches Symposium, unter dem Thema »Stand und Aufgaben der Schütz-Forschung«, dessen Vorbereitung und Leitung in den Händen des Unterzeichneten lag[1]. Es knüpfte an die Ergebnisse des Stuttgarter Symposiums von 1985 an[2], das sich den Themenbereichen »Heinrich Schütz und die musikgeschichtlichen Traditionen«, »Heinrich Schütz in seinem außermusikalischen Umfeld« und »Werkgattungen und analytische Methoden« gewidmet hatte. Die Stuttgarter Thematik wurde in Landau in einigen Punkten aufgegriffen und weiter reflektiert, außerdem aber auch durch neue Themen ergänzt, für die seinerzeit entweder der verfügbare Zeitrahmen nicht ausreichte oder für die keine Referenten zu gewinnen waren.

Die Texte des Symposiums werden im vorliegenden Band des Schütz-Jahrbuchs der Öffentlichkeit vorgelegt; die vier Themengruppen, in die sich das Symposium gliederte, sind im Inhaltverzeichnis kenntlich gemacht. Folgende Unterschiede gegenüber dem Symposium sind zu vermerken: Erik Fischer, der innerhalb der Themengruppe II (Analyse und Interpretation) ein Referat über das Thema »Ut pictura musica — Strukturmomente des Emblems in der Musik der Schützzeit« hielt, bedauert, daß er die Druckfassung seines Referats bis zum Redaktionsschluß nicht fertigstellen konnte; die Veröffentlichung seines Textes soll im folgenden Band nachgeholt werden. Stattdessen wurde in diese Themengruppe ein Text von Werner Breig aufgenommen, der in Landau nicht vorgetragen wurde; der Landauer Symposiumsbeitrag »Echtheits- und Zuschreibungsfragen im handschriftlich überlieferten Oeuvre von Schütz« fiel dafür weg; er wird in erweiterter Form an anderer Stelle publiziert werden.

Für die Durchführung des Symposiums stellte das Predigerseminar in Landau/Pfalz seine Räumlichkeiten zur Verfügung, was an dieser Stelle nochmals dankbar vermerkt sei. Besonderen Dank möchte der Symposiumsleiter Frau Sieglinde Fröhlich aussprechen, ohne deren Hilfe die organisatorische Vorbereitung nicht zu leisten gewesen wäre. Der Dank der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft und des Symposiumsleiters gilt nicht zuletzt der Stiftung Volkswagenwerk, die durch ihre finanzielle Unterstützung die Durchführung des Symposiums ermöglichte.

Werner Breig

---

1 Vgl. den Bericht von Walter Werbeck in Mf 43 (1990), S. 61f.

2 Veröffentlicht in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart — Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985, hrsg. von DIETRICH BERKE und DOROTHEE HANEMANN, Kassel 1987, Symposium I: Heinrich Schütz, Bd. 1, S. 37-131; die Referate von WOLFRAM STEINBECK, MARTIN JUST und KLAUS-JÜRGEN SACHS erschienen außerdem in erweiterter Form in SJb 9 (1987).

# Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographik

von

WOLFRAM STEUDE

## I

Wie jede andere Künstlerbiographik erweist sich auch die zu Heinrich Schütz, seiner Persönlichkeit, seinem Werk und die Darstellung seiner Zeit als Problemfeld, dessen Bearbeitung jede neue Forschergeneration in ihrer Weise in Angriff nimmt. Natürlicherweise erfolgt mit jedem Generationswechsel ein Wechsel der Aspekte und nicht selten ein solcher der Methoden. Gerade im Blick auf die Schützforschung ist die Tatsache des Wechsels der Forschergeneration mit ihren Konsequenzen besonders evident und stellte diejenigen, die seit den 1950er Jahren die Staffette übernommen haben, vor die Aufgabe, die Leistungen der Vorgänger kritisch zu werten, um zu neuen Konzeptionen zu gelangen.

Die Frage nach dem Stand der Schütz-Biographik heute verweist uns zunächst auf die Basis, die vor einem reichlichen halben Jahrhundert mit Hans Joachim Mosers erstmals 1936 erschienenem *Heinrich Schütz*[1] gelegt worden war. Es obliegt uns heute, abzuschätzen, was seit diesem als Resümee des Forschungsstandes der 1930er Jahre zu wertenden Werk geleistet wurde, vor allem aber, was noch zu leisten ist.

Der Aspektwandel bezieht sich weniger auf die Faktenforschung als vielmehr auf die Deutung und Wertung des Materials. Dabei gewinnt der Gesichtspunkt der kulturhistorischen Einbettung des Gesamtwerkes einer Künstlerindividualität, der am Beginn unseres Jahrhunderts höchst präsent war, nach dem Ersten Weltkrieg aber zunehmend als suspekt galt, heute wieder an Bedeutung.

Eine neue Forschergeneration ist stets in der Versuchung, aus ihrer geänderten Perspektive heraus und im notwendigen Vollzug der »Abnabelung« die Väter und ihre Leistung nicht sachlich genug zu beurteilen. Hierbei sine ira et studio abzuwägen, Grundlegendes von Akzidentiellem, Weiterführendes von Abseitigem, sicheres Resultat von Unfertigem, auch sachliche Aussage von ideologisch-propagandistischer zu unterscheiden, ist gefordert.

Mit dem Erscheinen von Mosers Schütz-Monographie stand der Schützforschung ein Standardwerk zur Verfügung, das ein Seitenstück zu Philipp Spittas zweibändiger Bach-Monographie von 1873 bwz. 1880 bilden sollte, stand doch Spitta mit seinen fundamentalen Arbeiten zu Schütz[2] zwangsläufig im Zentrum des Moserschen Blickfeldes. Im Vergleich zu Chrysanders *Händel*, zu Spittas *Bach*, aber auch zu Hermann Aberts *Mozart* erschien Hans Joachim Mosers *Schütz* spät – die Gründe brauchen hier nicht erörtert zu werden –, aber gerade noch rechzeitig vor dem drei Jahre später erfolgenden Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, der die

1 Die genauen bibliographischen Angaben für die im Text erwähnten Titel sind dem Literaturverzeichnis am Ende dieser Arbeit zu entnehmen.

2 16 Bände der SGA zwischen 1885 und 1894 sowie Aufsätze. Vgl. BRUNNER 1984, Titel Nr. 37, 115-117, 211, 236.

Musikforschung in Deutschland allmählich stagnieren ließ. Als nach seinem Ende der Bärenreiter-Verlag Kassel 1954 eine nahezu unveränderte zweite Auflage herausbrachte und 1959 eine englische Übersetzung in den USA erschien, befestigte Mosers Werk sein Ansehen als kompetentestes Auskunftsmittel zum Thema Schütz vollends. Nicht wenige wissenschaftliche, populärwissenschaftliche, aber auch belletristische Arbeiten basieren auf ihm[3].

Trotz des großen Umfangs leserfreundlich in der Anlage, werden Leben einerseits und Werke andererseits dargestellt. Die Biographie bietet selbstverständlich eine Periodisierung, der Werkteil eine Grob-Chronologie. In beiden Teilen illustrieren Exkurse als Rückblenden oder Seitenblicke musik-, aber auch kulturgeschichtlicher Art die Darstellungen. Ansatzweise findet sich eine analytische Durchleuchtung der Werke, ästhetische Wertungen werden vorgenommen. Moser stellt aufführungspraktische Überlegungen an und spendet im übrigen aus dem Füllhorn seines enzyklopädischen Wissens reichlich. Damit verleiht er dem Buch den Charakter eines »großen Wurfs«, was zugleich aber den Hinweis auf seine Schwächen bedeutet.

Im philologischen Detail genügt Mosers Schütz-Buch zahllose Male nicht. Dem ideenreichen Autor glückten nicht nur neue Werkfunde[4], sondern es unterliefen ihm auch gravierende Fehlleistungen, insbesondere dann, wenn er, ohne es deutlich anzuzeigen, Sekundärliteratur kompilierte. Eine der Hauptschwächen ist Mosers geringe Benutzung von Primärquellen, ist eine kaum entwickelte Quellenkritik[5]. Mosers Auskünfte bedürfen alle grundsätzlich der Nachprüfung, was die Benutzbarkeit seines Buches einschränkt. Und als Kind der »Schütz-Bewegung«, der »kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung« und zugleich der ideologisierten 1930er Jahre ist das Buch von Strömungen geprägt, die längst graue Geschichte geworden sind[6].

Wenn wir heute das Mosersche Werk insgesamt, besonders seinen biographischen ersten Teil nicht auf derselben wissenschaftlichen Höhe sehen können wie Spittas *Bach*, so wirkte es dennoch, wie erwähnt, gleich Spittas Werk Jahrzehnte fort. Das wird deutlich, wenn wir vier selbständige Schütz-Bücher, die im Schützjahr 1985 als Neuerscheinungen oder als Neuauflagen in den beiden deutschen Staaten auf den Markt kamen, auf ihr Verhältnis zu Mosers *Schütz* befragen.

Es geht um die Monographien von Otto Brodde, Siegfried Köhler, Heinz Krause-Graumnitz und Martin Gregor-Dellin.

Brodde spricht im Blick auf sein Buch von »weitgehender Anknüpfung an Hans Joachim Mosers Ausführungen«, aber auch davon, daß es »nicht nur als Zusammenfassung und Vereinfachung der Moserschen Schütz-Biographie« verstanden

---

3 Das betrifft sehr viele Titel ab 1936; vgl. BRUNNER 1981.

4 SWV 457 und 464.

5 Dies zeigt sich an MOSERs Bewertung von handschriftlichen Dresdner Schützquellen, aber auch an seiner unkritischen Auswertung der Nachrufgedichte auf Schütz von Georg Weiße und David Schirmer und deren biographischen Mitteilungen.

6 MOSER stellt bei seiner Beurteilung des Scacchi-Siefert-Streites fest, »daß Schütz sich als italianisierender Modernist auf die Seite des italienisch-polnischen Angreifers gestellt hat« (S. 161). Sachlich falsch, ist dieses Urteil ein Musterbeispiel dafür, wie nationalistische Emotionen der 1930er Jahre auf einen Konflikt des 17. Jahrhunderts übertragen werden.

werden möchte, »sondern zugleich als deren Ergänzung«[7]. Das solide gearbeitete Buch ist darüber hinaus insofern mit Mosers *Schütz* geistesverwandt, als die wie auch immer geartete weltanschauliche bzw. religiöse Überzeugung der Verfasser ihre interpretatorische Grundtendenz bestimmt. Von Brodde wird Schütz als »Musicus poeticus ecclesiasticus«, seine Musik als »Musica poetica sacra« apostrophiert[8]. Das persönliche Bekenntnis hat Vorrang vor dem Bemühen, Schütz und seine Musik im geistesgeschichtlichen Zusammenhang der Welt des 17. Jahrhunderts zu orten und von daher zu deuten.

Siegfried Köhlers postum erschienenes Buch basiert, ohne daß der Verfasser im einzelnen darüber Rechenschaft ablegt, in hohem Grade auf Moser, wie dies schon bei den frühen Arbeiten des Verfassers zu Schütz der Fall war[9]. Abgesehen von den zahlreichen Sachfehlern ist es charakterisiert durch einen marxistisch begründeten polemischen Grundton, der sich antifeudal, antichristlich bzw. antikirchlich artikuliert, um ein progressiv-bürgerliches, kämpferisch-humanistisches Schütz-Bild der »bürgerlichen«, d. h. nichtmarxistischen Schütz-Biographik entgegenzusetzen. Wenngleich Köhler sich weltanschaulich in diametralem Gegensatz zu Moser, Brodde u.a. äußert, so äußert er sich genau wie diese ideologisch motiviert und überträgt weltanschauliche Konflikte der Gegenwart in die Sphäre Schützens[10].

Heinz Krause-Graumnitz gibt im Untertitel seines Torso gebliebenen Schütz-Buches zu erkennen, daß er sich dem Menschen Schütz und dessen Werk mit gleichem Interesse nähert, daß er beide als Einheit begreift und so darzustellen versucht: »Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit«.

Ein solcher Ansatzpunkt – einer der sachgerechtesten überhaupt – hätte als Konsequenz den Versuch gehabt, offenzulegen, welchen Gesetzen Leben und Werk gemeinsam folgen, wie weit und in welcher Weise Schütz' kosmologisches Weltbild in Leben und Werk Gestalt gewinnt, über die Frage nach der äußeren Einbettung der Werke in den Lebenslauf hinausführend. Daß Krause-Graumnitz gerade die dafür erstrangig wichtigen Arbeiten von Hans Heinrich Eggebrecht, nicht nur dessen *Heinrich Schütz — Musicus poeticus*, sondern auch andere einschlägige Ar-

---

7 BRODDE, S. 5.

8 Ebenda, S. 5, 304.

9 BRUNNER 1979, Titel Nr. 67, 92, 114, 197 und 336.

10 KÖHLER schreibt: »Die in der Schützliteratur immer wieder auftauchende Behauptung, das Schützsche Werk sei im Prinzip so eindeutig geistlich orientiert, daß die weltlichen Vertonungen nur verkappte Gottesdienstmusiken in einem höheren Sinnzusammenhang seien« – und er zitiert PIERSIG, S. 83: »Was durch ihn hindurchtönte, war die von ihm gehörte Stimme Gottes, war das polare Urgefühl der Weltangst und des Lobpreises, war Spannung und Prophetie der Zeitenwende« –, um dann fortzufahren, dies sei »nicht nur aufgrund der umfangreichen, leider großenteils verlorenen Arbeiten Schützens als Opern-, Ballett- und Madrigalkomponist unhaltbar, sondern widerspricht ihrem Wesen nach auch der frühbürgerlich-realistischen, durch das progressive Italien-Erlebnis geformten, jeder religiösen Introvertiertheit abholden Schaffenshaltung Schützens« (KÖHLER, S. 70). Hatte Piersig unzulässigerweise rein neuzeitliche theologisch-philosophische Kategorien verwendet, so argumentiert Köhler dagegen mit der unbeweisbaren Behauptung eines umfangreichen weltlichen Schützschaffens, mit der Diffamierung normalen religiösen Verhaltens als psychopathischen Befund und mit dem Hinweis auf Schützens »frühbürgerlich-realistische Schaffensweise« sowie sein »progressives Italienerlebnis«, mit Aussagen, die sich von vornherein jeder Konkretisierung entziehen. Hier wird christliche mit marxistischer Ideologie beantwortet. Das Ganze steht damit außerhalb jeder geschichtswissenschaftlichen Relevanz.

beiten zwischen 1957 und 1972[11] nicht zur Kenntnis genommen hat, bleibt daher unverständlich. Sein analytisches Eindringen in manches Schützsche Werk fördert Einsichten in Anlage und Struktur zutage, auch wenn es meist bei Formanalysen bleibt. Bei Krause-Graumnitz schwingt indessen noch in Resten mit, was die Heroenbiographie des 19. Jahrhunderts charakterisiert, die Mensch und Werk als einmalige Setzungen begreift, die aus sich selbst heraus erklärbar sind und kaum oder gar nicht den Gesamtzusammenhang der Denkweisen und Vorstellungen der Zeit zum Schlüssel des Verständnisses zu machen versucht. Wenn der Autor beispielsweise in der Auswertung seiner Analyse von Schützens 116. Psalm (SWV 51), die feststellt, daß das ganze Werk auf der Zahl 6 aufgebaut ist, davor warnt, derartige Zahlenspiele überzubewerten, da sie akustisch nicht rezipierbar sind und er Schütz auf keinen Fall »irgendwelche symbolistisch-formalen Zahlenspielereien« unterstellen will – ist dies ein Reflex der euphemistisch so bezeichneten »Formalismus-Diskussion« in der DDR nach 1950? –, dann blockiert er seinen eigenen Erkenntnisvorgang[12]. Es handelt sich weder um Symbolismus noch um Spielerei, sondern um Symbol und um »Spiel«, um den Niederschlag des oben erwähnten kosmologischen Weltbildes Schützens in seinem Werk. Krause-Graumnitz' Unabhängigkeit von Mosers Schütz-Buch ist unübersehbar, seine Einbeziehung von älterer Literatur, die bis dahin im Schütz-Zusammenhang nicht auftauchte, spricht für die Selbständigkeit seines Denkens, von der her auch subjektive, zum Teil kulturprotestantisch, zum Teil marxistisch eingefärbte Urteile lesens- und bedenkenswert sind.

Ob und wieweit Krause-Graumnitz' beachtliches Schütz-Buch, zum Abschluß gebracht, eines der »kompetentesten überhaupt«[13] hätte werden können, sei unten als Frage aufgeworfen.

Als bisher erfolgreichste literarische Schütz-Publikation im deutschen Sprachbereich darf Martin Gregor-Dellins *Heinrich Schütz* gelten, ein Werk, das in nur zwei Jahren drei Auflagen erlebte mit einem Publikumsecho, wie es sonst kaum einem Fachbuch mit relativ spezieller Thematik zuteil wird. Aus dem nunmehr fünfjährigen Abstand seit seinem erstmaligen Erscheinen ist es heute besser möglich als zuvor, zu einer sachlichen Einschätzung zu gelangen. Festgehalten sei zunächst, daß das Buch zur Gattung der »literarischen Biographie« gehört[14], also literarischen und wissenschaftlichen Anspruch gleichermaßen anmeldet. Diese »Gattung zwischen den Gattungen« wurde im deutschen Sprachraum in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts mit sehr großem Erfolg von Stefan Zweig gepflegt. In neuerer Zeit kamen im Münchner Piper-Verlag außer Gregor-Dellins Büchern über Wagner und Schütz u.a. die literarischen Biographien Goethes, Lionardo da Vincis, Luthers und Karl Marx' von Richard Friedenthal heraus. Das Schütz-Buch entspricht einem Verlagsprogramm. Das besagt über Wert oder Unwert der Arbeiten nicht das mindeste. Ihre Häufung aber zieht nach sich, daß an die Zwischengattung »literarische Biographie« grundsätzliche Fragen zu richten sind. Der doppelte Anspruch der Gattung verlangt in besonderem Grade, daß das Problem des Verhältnisses von literarisch-poetischem Gesetz einerseits und historischer Fakti-

---

11 BRUNNER 1979, Titel Nr. 56, 105, 182-185, 295.
12 KRAUSE-GRAUMNITZ I, S. 297f.
13 GERD RIENÄCKER in KRAUSE-GRAUMNITZ II, S. I.
14 Brief von M. Gregor-Dellin an den Verfasser vom 10. Februar 1985.

zität andererseits eine Lösung findet, die beidem gerecht wird. Und es geht in ihr nicht weniger um die Frage, ob und wie sich die innere und äußere Befindlichkeit des Künstlers in seinem Werk niederschlägt. Christoph Wolff empfiehlt, »das Werk selbst zum Exponat und Diskussionszentrum der Künstlerbiographie zu machen, gilt ihm doch eigentlich und letztlich unser Interesse«[15]. Was steht aber dagegen, ebenso legitimerweise den exemplarischen Menschen als Schöpfer eines exemplarischen Werks zum Hauptgegenstand der Künstlerbiographie werden zu lassen, das Werk dort, wo solches möglich ist, als erhellenden Kommentar zu seinem Schöpfer zu nutzen? Mit einer solchen Frage könnte man Gregor-Dellins glänzend geschriebenem, aber für den an Sachfragen im Detail interessierten Leser unbefriedigendem Buch in gewisser Weise Gerechtigkeit widerfahren lassen, ist es doch von einem Schriftsteller verfaßt, den der Mensch Heinrich Schütz faszinierte, und nicht von einem musikwissenschaftlichen Fachmann. Es versagt bei musikalischen Fachauskünften in hohem Maße, vermittelt aber andererseits dem Leser ein lebendiges Zeit- und Menschenbild, ist in zahlreichen Einzelheiten unscharf bis unrichtig, verwischt die Grenzen zwischen gesicherter Aussage, Hypothese mit einem Grad von Wahrscheinlichkeit, Hypothese ohne solchen und ganz freier Dichtung[16], läßt es aber andererseits an klugen Beobachtungen nicht fehlen. Glanzleistungen in der Spezies »literarische Biographie« wie Golo Manns »Wallenstein«, bei dem in hohem Grade der Fachhistoriker dem Erzähler die Feder geführt hat, sind so selten, daß die größere Chance für ein gültiges Buch dieser Art beim Essay und beim biographischen Roman liegt.

Sowohl im Blick auf Krause-Graumnitz' *Heinrich Schütz* als auch auf Gregor-Dellins Buch sei prinzipiell die Frage gestellt, ob es gegenwärtig überhaupt wünschenswert und möglich ist, eine komplexe, Leben und Werk gleichermaßen und in ihrem Verhältnis zueinander fruchtbar reflektierende Schütz-Biographie zu schreiben. Mit der konventionellen Künstlerbiographie verhält es sich ähnlich wie mit dem konventionellen Musizieren alter Musik: Der naive Zugriff, sei es, daß wir den Künstler der Vergangenheit und sein Werk, sei es, daß wir die zu musizierende alte Musik allein aus der Perspektive der Gegenwart heraus erfassen und darzustellen suchen, sie quasi als zeitlose Erscheinungen betrachten, die auch ohne die Kenntnisnahme ihrer Existenzvoraussetzungen begreifbar wären[17], zeitigt in zunehmendem Maße Resultate, die unserem Erwartungshorizont nicht mehr genügen[18]. Die sich heute durchsetzende Einsicht in unsere Kenntnis- und Forschungsdefizite im Blick auf den geistes-, kunst- und kulturgeschichtlichen Kontext von Schütz' Leben und Schaffen macht uns den Verzicht auf »das« neue große Schütz-

15 WOLFF, S. 21.

16 GREGOR-DELLINS Buch basiert großenteils auf der Kompilation von Sekundärliteratur, die kritisch zu benutzen ihm als Nichtfachmann nicht immer gelang. Keinesfalls ist ihm journalistische Oberflächlichkeit anzulasten, aber die Lückenhaftigkeit dessen, was die von ihm benutzte Schütz-Literatur bieten konnte, dürfte ihm nicht genügend bewußt geworden sein. Seine erklärte Absicht, »keinen neuen Legenden Vorschub zu leisten« (Brief an den Verfasser vom 5. April 1984), spricht für diese Annahme.

17 Der Gedanke der zeitlosen Unmittelbarkeit »zu Gott« nicht nur jeder Epoche (LEOPOLD VON RANKE, Über die Epochen der neueren Geschichte, in: L. v. R., Geschichte und Politik, hrsg. v. H. HOFMANN, Stuttgart 1942, S. 139 ff.), sondern dementsprechend auch jedes schöpferischen Individuums, war dem 19. Jahrhundert geläufig.

18 Vgl. auch STEUDE 1986.

Buch leicht. Situationsentsprechend erweist sich dagegen Joshua Rifkins großer Personenartikel *Schütz* in *The New Grove Dictionary* als weit nützlicher, in dem als Resümee unseres derzeitigen biographischen Kenntnisstandes alle eindeutig eruierbaren Lebensstationen Schützens aufgelistet werden. Rifkins Werkverzeichnis resümiert in gleicher Weise unseren gegenwärtigen Wissensstand, wenngleich seine zum Teil eigenwilligen Datierungen und Entscheidungen in Zuschreibungsfragen noch der Begründung bedürfen. Desselben Verfassers Aufsatz *Henrich Schütz — Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk* signalisiert deutlich die anfangs angesprochene Eröffnungssituation einer neuen Etappe der Schütz-Biographik. Rifkin läßt aus zusammengehörigen Quellenaussagen ein Bild Schützens entstehen, das Bild eines Musikers von Grund auf – im Gegensatz zu der Annahme, daß er ein Mann zwischen Musik und Jurisprudenz gewesen sei –, der die Komposition großbesetzter, seinem Amt und dessen Bedeutung angemessener Musik als Lebensaufgabe ansah, der, bei aller persönlichen Bescheidenheit, um Amt und Prestige sehr wohl zu kämpfen wußte. Gewiß, Rifkins Bewertung der verschiedenen Gattungen im Schütz-Oeuvre ist nicht über jede Diskussion erhaben[19], jedoch die ideologiefreie Art der sorgsamen Verknüpfung von Quellenmitteilungen auf der Basis einer umfassenden Quellen- und Literaturkenntnis ist wegweisend.

## II

Wenn im folgenden einige wenige Beispiele für den eingangs angesprochenen Beginn einer neuen Etappe der Schützforschung und damit auch der Schütz-Biographik - es ist die von Walter Blankenburg so bezeichnete »dritte Wegstrecke der Schützforschung«[20] – bis etwa 1972 als besonders signifikant zitiert werden, dann verbindet sich damit keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit und Allgemeinverbindlichkeit. Wichtig ist nur die Feststellung, daß die genannten Veröffentlichungen deutlich den Weg zu den Quellen markieren und unverkennbar Initialwirkungen hatten.

1954 stellte Thrasybulos G. Georgiades im *Schütz*-Kapitel seines Buches *Musik und Sprache*[21], ausgehend von den spezifischen Charakteristika der deutschen Sprache, das Wesen ihrer Vertonung durch Schütz in bündiger Deutlichkeit dar. 1959 beschrieb Hans Heinrich Eggebrecht mit ebensolcher Prägnanz Heinrich Schütz als »Musicus poeticus«. 1960 erschien als seitdem unentbehrliches, wenn auch vorläufiges Arbeitsmittel Werner Bittingers *Schütz-Werke-Verzeichnis*. Eberhard Schmidt zog 1961 in seinem Buch *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hof in Dresden* neben schon bis dahin (z. B. durch Moritz Fürstenau) publizierten Quellen in sehr reichem Maße unveröffentlichte Archivalien heran und erhellte ein großes Stück des Schützschen Tätigkeitsfeldes. (Die beiden 1971 er-

---

19 RIFKINS Feststellung, daß für Schütz die großbesetzte mehrchörige Musik den höchsten Rang eingenommen habe, hat viel für sich. Grund dafür dürfte aber, mehr als die repräsentative Funktion dieser Musik, ihre theologische Begründung gewesen sein. Vgl. dazu STEUDE 1987, bes. S. 51f.

20 HS-WdF, Einleitung, S. 8.

21 GEORGIADES, S. 62-70.

folgten Reprint-Ausgaben von Moritz Fürstenaus grundlegenden Arbeiten bilden nicht nur eine nunmehr überall verfügbare Basis-Publikation für jeden mit der Schütz-Zeit und -Sphäre befaßten Musikhistoriker, sondern sie stimulieren auch neues Interesse an den Dresdner Quellen schlechthin.) 1967 teilte der Verfasser dieser Zeilen *Neue Schütz-Ermittlungen*, 1970 Werner Breig *Neue Schütz-Funde* mit. 1972 ließ Siegfried Schmalzriedt *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis* in dem sie bestimmenden musikalischen und geschichtlichen Zusammenhang im Detail erkennbar werden. In demselben Jahr machte Richard Petzoldt den ersten Versuch, in einem Bildband Schütz in seiner Zeit und Umgebung anschaulich werden zu lassen[22].

Was in den etwa 20 Jahren bis 1972 an Impulsen ausgegangen war, zeitigte in der Folgezeit bis heute reichlich Früchte, für die das 1979 von Werner Breig ins Leben gerufene und herausgegebene *Schütz-Jahrbuch* die wichtigste, wenn auch nicht die einzige Plattform der Veröffentlichung bietet.

Neben höchst bedeutsamen analytischen Arbeiten zu Schütz' Werk von Werner Braun, Werner Breig, Martin Just, Stefan Kunze, Ulrich Siegele, Wolfram Steinbeck und Wolfgang Witzenmann als indirekten Beiträgen zur Schütz-Biographie sind als direkte Arbeiten zu ihr vor allem diejenigen von Eberhard Möller und ganz besonders Agatha Kobuch[23] zu nennen, die denkbarerweise nur den Anfang einer Reihe ähnlicher Fahndungsresultate bilden. Das erstrangig wichtige Gebiet interdisziplinärer Zusammenarbeit bezeichnen zwei Aufsätze des Germanisten Jörg Ulrich Fechner und eine Abhandlung von Arno Forchert[24].

Gibt es Verständigungskontakte zwischen Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft im Blick auf Schütz und seine Zeit schon länger – sie bedürfen indessen der Intensivierung –, so ist bis heute das diesbezügliche Fachgespräch zwischen Musikwissenschaft und Kunstwissenschaft ein schmerzliches Desiderat[25].

Im Verlaufe der seit den 1950er Jahren wieder in Gang gekommenen Schützforschung sind uns allmählich jene großen Defizite bewußt geworden, die aufzuarbeiten die Aufgabe von mehreren Generationen sein wird.

1. Wir wissen heute, daß bislang bei weitem nicht alle vorhandenen einschlägigen Archivalien und literarischen Druckerzeugnisse des 17. Jahrhunderts auf Dokumente von Schütz und auf solche zu Schütz befragt worden sind. Das betrifft sowohl den immensen Bestand der Dresdner Hofakten im Staatsarchiv Dresden als auch die Archivbestände derjenigen Höfe und Städte, mit denen Schütz bzw. Personen seiner Umgebung Kontakt hatten, es betrifft den Bestand an Druckschriften in alten Bibliotheken. Prinzipiell, wenn auch nicht in demselben Maße, sind noch neue Werkfunde zu erwarten. Darauf deuten die Text- und Werkfunde der letzten 20 Jahre[26].

---

22 Ungeachtet seiner nicht wenigen Sachfehler vermittelt Petzoldts Bildband wichtige Anstöße zu einem in Arbeit befindlichen umfassenderen Versuch des Verfassers, *Heinrich Schütz in seiner Welt* besser erfaßbar zu machen.

23 MÖLLER 1984 sowie KOBUCH 1987 und 1988 mit der Mitteilung höchst bedeutender Funde.

24 FECHNER 1984a, 1988; FORCHERT. In diesem Zusammanhang wäre auch die Arbeit von ENTNER zu nennen.

25 Dazu als einführende Skizze MENZHAUSEN; vgl. auch STEUDE, Bemerkungen.

26 Vgl. BREIG 1979.

Das 1988 offiziell eröffnete Heinrich-Schütz-Archiv der Hochschule für Musik in Dresden sieht eine seiner vordringlichsten Aufgaben darin, weitere literarische wie musikalische Schütz-Quellen zu ermitteln und zu publizieren. Mittelfristig ist der Beginn einer wissenschaftlichen Gesamt-Edition der *Schütz-Dokumente* vorgesehen, die die in jeder Hinsicht überholte Ausgabe von Erich H. Müller[27] ablösen wird. Die Schütz-Biographik in der Zukunft ist ohne eine solche breite und sichere Grundlage nicht denkbar.

2. Für die künftige Schütz-Biographik von nicht minderer Bedeutung ist die weitere Erkundung des menschlichen, sozialen und künstlerischen Umfeldes. Die Schütz-Familie insgesamt war Teil eines dichten Beziehungsnetzes von Familien des mitteldeutschen gelehrten und wohlhabenden Bürgertums. Wir stehen erst am Anfang unserer Kenntnisse der blutsverwandten, verschwägerten und freundschaftlichen Verbindungen Heinrich Schütz'[28]. Insbesondere Schütz' Leipziger Verwandten- und Freundeskreis ist der Untersuchung wert, ebenso sein Umgang mit Angehörigen des Hofadels und der Hofbeamtenschaft in Dresden, zu der neben Literaten auch bedeutende bildende Künstler gehörten[29].

3. Auch die Erfassung des musikalisch-stilistischen Vor- und Umfeldes Schützens weist erhebliche Lücken auf, sowohl was seine aktive Kapellmeisterzeit in Dresden (1615-1657) als auch was seine Lebensstationen davor und danach anlangt. (Dazu mehr weiter unten.)

4. Schützens musiktheoretische Konzeption, beispielsweise sein durch und durch modales Denken, als unmittelbaren Ausdruck seines Welt- und damit Kunstbildes genauer zu erfassen, bleibt eine zentrale Aufgabe weiterhin. Damit ist zugleich die Frage gestellt nach seinem Verhalten zur Musik des seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Deutschland vordringenden Barock. (Siehe die Gedanken dazu am Schluß dieses Aufsatzes.) Die Frage nach Schützens musikalisch-künstlerischem Rang ist längst beantwortet, diejenige nach seinem musikhistorischen Standort dagegen nicht.

## III

Werfen wir im folgenden einen Blick auf eine Reihe biographischer Einzelfragen, die aus den Problemkreisen Familie, Schütz' Ausbildung (Weißenfels, Kassel, Marburg, Venedig), Schütz' Reisen zwischen 1628/29 und 1639/41 sowie dem Komplex der Schützschen Theatermusik, mehr oder weniger willkürlich, ausgewählt wurden.

---

27 Schütz GBr.

28 Zur Schütz-Familie vgl. STIMMEL 1966 und 1987; THIELITZ; MÖLLER 1988 und 1989/1990.

29 Persönliche Verbindungen Schützens z.B. zu den bedeutenden Leipziger Familien Schulte(s) und Große waren offensichtlich vorhanden, solche zu den zusammen mit ihm am Dresdner Hof angestellten Giovanni Maria Nosseni (gest. 1621), Sebastian Walther (gest. 1646), Wilhelm Dilich (gest. 1650) – er könnte ihn schon in Kassel kennengelernt haben! –, Christoph vom Loß (gest. 1620), einem hochmusikalischen Manne, auch zur Familie des Oberhofpredigers Matthias Hoe von Hoenegg bedürfen der Erhellung. (Dazu neuestens MÖLLER 1989, S. 30, Anm. 1.)

1. Zur Schütz-Familie

Entgegen der bisherigen Schütz-Biographik ist die Frage nach der Abkunft der Weißenfelser Schütz-Familie von der im 15. Jahrhundert aus Nürnberg eingewanderten Chemnitzer Schütz-Familie nicht geklärt. Die Ahnenreihe Heinrichs läßt sich über den Großvater Albrecht hinaus rückwärts nicht mehr mit Sicherheit feststellen. An der Antwort auf diese Frage hängt beispielsweise, ob die Weißenfelser Schütz-Familie – gleich derjenigen in Chemnitz – den Adel besaß (und ihn nur nicht geführt hat) und ob ihre Glieder zu Recht Ansprüche an das Chemnitzer Familienlegat gestellt haben. In gleicher Weise kann heute nicht nachgewiesen werden, daß Heinrichs Vater Christoph Schütz in Gera Stadtschreiber war, ehe er den Köstritzer Gasthof übernahm. Daran hängt aber, ob er akademische Bildung besaß[30].

2. Zu Schütz' Ausbildung

Ob und in welchem Maße der Kantor Georg Weber und der Organist Heinrich Colander in Weißenfels einen musikalischen Einfluß auf den Knaben Heinrich Schütz ausgeübt haben, ist nicht zu sagen. Weder sein Besuch der Stadtschule, der eine Teilnahme am Kurrende- und Kantoreisingen einschlösse, noch privater Musikunterricht sind belegbar.

Martin Geier berichtet 1672, daß Landgraf Moritz von Hessen den Vater Christoph Schütz mehrmals »in Schrifften« zu überreden versuchte, ihm den Knaben zur Ausbildung im Mauritianum anzuvertrauen, nachdem die Eltern ihren Entschluß im Gespräch mit dem Landgraf verzögert hatten. Eine intensive Suche im Staatsarchiv Marburg müßte diese Korrespondenz 1598/99 zutage fördern können.

In welchem Maße die beiden von der Hand des Kasseler Vizekapellmeisters Andreas Ostermaier herrührenden Chorbücher in Schmalkalden, das zur Landgrafschaft Hessen-Kassel gehörte, etwa Repertoire der Kasseler Hofkapelle unter Georg Otto um 1598/99 widerspiegeln – sie kamen 1598 nach Schmalkalden, also etwa zu dem Zeitpunkt, an dem der junge Schütz als Kapellknabe in Kassel begann –, bedarf der Nachprüfung. Christiane Engelbrecht erwähnt sie, geht aber sonst nicht auf sie ein[31], ebensowenig auf das Verbot des Landgrafen Moritz aus dem Jahre 1608, derartige lateinische Gesänge, wie sie die Chorbücher enthalten, in Schmalkalden weiter zu singen, was Günther Kraft ohne Quellenangabe mitteilt[32].

Aus Hartmut Broszinskis sehr zu begrüßender Arbeit *Schütz als Schüler in Kassel* ist nicht zu ersehen, ob Georg Otto die Schüler des Mauritianums in Musik unterrichtet hat – die Schütz-Biographik setzt das als selbstverständlich voraus –, aber wir erfahren dafür, daß die Schüler in Verslehre und Versbildung unterwiesen worden sind. Mit dem wohl frühesten Ergebnis dieses Unterrichts bei Schütz machte neuestens Hanns-Peter Fink bekannt, einem Kondolenzgedicht des Jahres 1602. Die bislang offengebliebene Frage, ob das von Eberhard Möller entdeckte Nachrufgedicht aus dem Jahre 1603 auf den Schütz-Verwandten Johann Kohle-

30 Dazu Näheres in den Arbeiten von STIMMEL und THIELITZ.
31 ENGELBRECHT, S. 60.
32 KRAFT, S. 510 f.

waldt in Gera, das zusammen mit einem zweiten aus der Feder Georg Schützens in der Stolberg-Stolbergschen Leichenpredigt-Sammlung Wolfenbüttel überliefert ist[33], vom Mauritianums-Schüler Heinrich Schütz oder von dessen gleichfalls dichtfreudigen Vetter gleichen Namens stammt, dürfte sich dadurch zugunsten des ersteren entschieden haben. Damit sind uns aus Schützens Kasseler Schulzeit zwei Gedichte und die *Oratiuncula* auf den Heiligen Moritz überliefert.

Sodann weist Broszinski nach, daß am Mauritianum auch Vorlesungen über Rechtsfragen gehalten worden sind[34]. Dies könnte den Schlüssel liefern für einen bislang irritierenden Passus in Martin Geiers Erzählung des Lebenslaufes Schützens 1672, demzufolge dieser in Marburg »sich mit Continuirung seines einmahl vorgesetzten Studii Juridici eiferigst erwiesen«[35]. Diese »Fortsetzung« des Jurastudiums bezieht sich offenbar auf die in Kassel begonnene juristische Beschäftigung Schützens, nicht zwangsläufig auf die nicht nachweisbaren Universitätsaufenthalte Heinrich Schütz' in Jena und Frankfurt/Oder, von denen Georg Weiße 1672 zu berichten weiß[36].

Daß in Schützens Kasseler oder Marburger Zeit die Komposition von SWV 474 *Ach, wie soll ich doch in Freuden leben* fällt, sein frühestes uns bekanntes Werk, konnte Werner Breig jüngst wahrscheinlich machen[37].

Zur Marburger Disputation Schützens: Die von Martin Geier erwähnte juristische Disputation Schütz' in Marburg *De legatis*[38] erfolgte sicherlich nach dem Modell, das in dem 1605 in Herborn erschienenen Lehrbuch *Quaestiones* des Jenaer Juristen Philipp Hoenonius abgedruckt ist[39].

Venedig: Bei der offensichtlich noch immer strittigen Frage, ob Schütz 1612 oder 1613 nach Deutschland zurückgekehrt ist, müssen zwei Momente mitbedacht werden: Schütz – und wahrscheinlich alle anderen Schüler – haben während ihrer Lehrzeit im Hause Giovanni Gabrielis gewohnt. Das besagt eindeutig der Passus in der Vorrede zu den *Symphoniae sacrae* I (Venedig 1629), in dem Schütz berichtet, daß er »quadriennio toto illius contubernio« gewesen sei[40]. »Contubernio« bedeutet »Hausgenosse«. Liegt es demzufolge nahe, daß sich Schütz nach dem Tode Gabrielis im August 1612 sehr bald auf die Heimreise gemacht hat, so steht dem der »volle Vierjahresraum« eben dieses Passus entgegen. Hat Schütz sich tatsächlich vier Jahre in Venedig aufgehalten, dann war er nur drei Jahre »contu-

---

33 Leichenpredigt von Esajas Krüger für Johann Kohlewaldt, Gera, Oktober 1603; darin Gedicht »Flosculus campi viridans acuto ...« von »Heinricus Schützs Leucopet.« und ein zweites »E Heu quam subita solvuntur cuncta ruina! ...« von »Georgius Schützs« (Nr. 14427 in: Katalog der fürstlich Stolberg-Stolberg'schen Leichenpredigten-Sammlung, Bd. 2, Leipzig 1928, S. 530). Das Dokument wurde von EBERHARD MÖLLER auf dem Kolloquium »Musikalische Quellenforschung im sächsisch-thüringischen Raum«, 6. Oktober 1988 im Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, vorgestellt.

34 BROSZINSKI, S. 42, 49, 58.

35 GEIER, fol. F3$^{v}$.

36 Mitgeteilt bei MOSER, S. 607.

37 BREIG 1987.

38 GEIER; vgl. auch MOSER, S. 44 f.

39 Philippi Hoenonii UJD Quaestiones seu Controversiae Juris illustres [...] Herbornae Nassoviorum 1605, Disputatio X De heredum qualitate et differentia et de legatis (S. 158-172).

40 Vgl. die Reproduktion der Dedikationsvorrede der *Symphoniae sacrae* I an den sächsischen Kurprinzen Johann Georg II. in NSA 14, S. XI.

bernio« Gabrielis und hat das letzte, vom Vater bezahlte Jahr womöglich zusammen mit seinem Bruder Georg anderswo gewohnt. Agatha Kobuch knüpft zu Recht an das von ihr aufgefundene Gesuch des Bruders Dr. Georg Schütz um eine Advokaturstelle am Leipziger Oberhofgericht aus dem Jahre 1623, in dem auch biographische Angaben gemacht werden, die Frage, ob dieser, der von einem Italienaufenthalt auf Kosten des Vaters spricht, nicht zusammen mit seinem Bruder Heinrich dessen letztes Jahr in Venedig verbracht haben könnte[41]. Viel spricht für diese Annahme. Das Jahr der Heimkehr Schützens, 1612 oder 1613, bleibt offen. (Joshua Rifkin wies in seinem Dresdner Referat von 1985 nach, daß Schütz' Pfingstkonzert SWV 475 nicht schon nach der Heimkehr aus Venedig, in den Kasseler Jahren 1613 bis 1615 entstanden ist, sondern erst in Dresden in den frühen 1620er Jahren[42].)

An der Zeit ist es, den Personenkreis genauer zu erfassen, mit dem Schütz während seines ersten Venedig-Aufenthaltes Kontakt hatte bzw. gehabt haben muß. Außer dem Markuskapellmeister Giulio Cesare Martinengo sind mindestens vier Musiker namhaft zu machen: In den beiden Dresdner Sammelhandschriften Mus. Pi 8 und Mus. Pi 57, die in Schützens frühe Dresdner Zeit weisen[43], werden genannt ein gewisser »Gioven Franesso Venetia«[44], Gabriele Usper[45], ein Neffe des Francesco Spongia-Usper, und der Kapellmeister an Gabrielis Pfarr- und Begräbniskirche S. Stefano Guglielmo Minischalchi[46].

Ein wichtiger Name aber ist im Zusammenhang mit Schützens Lehrzeit bei Gabrieli überhaupt noch nicht genannt worden: Giovanni Bassano, der von 1595 bis nach 1615 am Seminario von S. Marco und in der Domkapelle tätig war. Vor allem als Verfasser von Arbeiten zur Diminutionspraxis der Zeit dürfte er für den jungen Schütz Bedeutung besessen haben[47].

Sollte nicht versucht werden, das musikalische Umfeld Giovanni Gabrielis und damit Schützens durch Archivforschungen in Venedig weiter zu erhellen?

### 3. Zum Thema der Reisen Heinrich Schütz' zwischen 1628/29 und 1639/41

Agatha Kobuch weist neuestens nach, daß Schütz schon im Mai 1627 eine Reise nach Venedig beim Kurfürsten beantragt hatte, die aber abgelehnt worden ist. Sein Gesuch vom 22. April 1628 war erfolgreich, und am 10. Juli 1628 erbat sich Schütz einen Reisepaß und ein Empfehlungsschreiben des Kurfürsten an die Großherzogin von Toscana. Der Wortlaut des Passes ist noch nicht aufgefunden worden, jedoch der des Schreibens an den Florentiner Hof, an dem Schütz sich 1628 oder 1629 aufgehalten haben dürfte. Damit steht auch für Florenz die Frage, wem er dort begegnete und was er für Musikerfahrungen gemacht hat[48]. Auf dieser Reise erwarb er

41 KOBUCH 1988, Nachtrag, S. 118f.
42 RIFKIN 1987, S. 87-90.
43 STEUDE 1974, Hs.-Nrn 85 (Mus. Pi 8), S. 180-183 und 94 (Mus. Pi 57), S. 194-198.
44 Ebenda, Hs.-Nr. 94, Nr. 91 (S. 194) bzw. Anm. 4 (S. 198)
45 Ebenda, Hs.-Nr. 94, Nr. 103 (S. 196) bzw. Anm. 7 (S. 198)
46 Ebenda, Hs.-Nr. 85, Nr. 5 (S. 181) bzw. Anm. 5 (S. 182); vgl. auch STEUDE 1967, S. S. 56 f. (bzw. S. 214 des Wiederabdrucks in HS-WdF).
47 Zu Bassano vgl. außer den Artikeln in MGG, RiemannL und New GroveD: HAAS, S. 115-118, Beisp. 86-88; FERAND; KUBITSCHEK.
48 KOBUCH 1988, S. 144f. Genaueres dazu bei STEUDE 1991.

Geigeninstrumente, die er direkt nach Sachsen geschickt hat[49]. Kaufte er die Instrumente direkt in Cremona, etwa in der Amati-Werkstatt? Zwei Amati-Bratschen wahrscheinlich aus dieser Erwerbung sind noch erhalten, die eine im Museum für Kunsthandwerk der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Schloß Pillnitz), die andere seit kurzem im Musikinstrumenten-Museum der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin[50].

Naheliegende Fragen zum zweiten Venedig-Aufenthalt Schützens warten noch auf Antworten: Was hat er an Frühfassungen mit nach Venedig gebracht und dann dort für den Druck des 1. Teils der *Symphoniae sacrae* umgearbeitet? Für den Fall von SWV 263/264 *Anima mea liquefacta est* scheint dieser Vorgang evident zu sein[51]. (Ganz von der Hand zu weisen ist auch nicht die Möglichkeit einer Umarbeitung von Lodovico Viadanas *Fili mi Absolon à 3*[52] zu dem Konzert gleichen Textes SWV 269 durch Schütz.)

Sind sich Schütz und Monteverdi persönlich begegnet? Vorerst scheint es dafür keine Anhaltspunkte zu geben.

Werner Breig äußerte in seinem Kopenhagener Referat von 1985 den Gedanken, Schütz habe möglicherweise die lateinischen Stücke aus dem 2. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1639) schon 1628/29 in Venedig komponiert für eine Sammlung derartiger Werke, die dann nicht zustandekam[53].

Niels Martin Jensen meldete 1985 in Dresden und Kopenhagen Zweifel an der bis dahin unangefochtenen Annahme an, Schütz sei der Komponist des großen Balletts und der Musik zu zwei Komödien Johann Laurembergs auf der sächsisch-dänischen Fürstenhochzeit 1634 in Kopenhagen gewesen[54]. Daß es auf Schützens Urheberschaft keinerlei deutlichen Hinweis gibt, sei mit Nachdruck bestätigt. In der Druckfassung meines Kopenhagener Referats von 1985 versuche ich, wahrscheinlich zu machen, daß Schützens Hauptbeitrag zum »Großen Beilager« nicht die theatralische Festmusik, sondern eine Reihe großbesetzter lateinischer Psalmenkonzerte war, die in den Gottesdiensten aufgeführt worden sind. Dies geht aus Andeutungen des französischen Gesandtschaftssekretärs Charles Ogier hervor. Unter den Schütz-Konzerten befand sich sicher ein *Exultate Deo adjutori nostro* und wahrscheinlich ein *Beati omnes qui timent Dominum*[55].

---

49 Schütz GBr, Nr. 24 »Memorial was bey dem H HausMarschall in Musicanten sachen zu erindern«, Punkt 1 (S. 89); Nr. 29 (Venedig 29. Juni 1629), S. 98.

50 Vgl. LÜTGENDORFF, Bd. 2, S. 15.

51 Vgl. STEUDE 1974, Hs.-Nr. 85, Nr. 48 und Hs.-Nr. 94, r. 110 = SWV 263/264a; STEUDE 1967, S. 48 (bzw. S. 201-203 des Wiederabdrucks in HS-WdF).

52 In Deutschland erschienen in: Lodovico da Viadana, *Opera omnia sacrorum concertuum*, Frankfurt a. M. 1613, $^{2}$/1620, $^{3}$/1626 (Nr. 30), handschriftlich in Dresden, Mus. Pi 57 (Hs.-Nr. 94), Nr. 62; in gleicher Weise steht eine anonym überlieferte Monodie *Domine labia mea aperies* (Ms. Pi 8, Hs.-Nr. 85, Nr. 4) als Ausgangsmaterial für das gleichtextige Schützkonzert SWV 271 zur Debatte. Vgl. STEUDE 1967, S. 53 f. (1968) bzw. 209 f. (1985).

53 BREIG 1989.

54 JENSEN 1986 und 1989.

55 STEUDE 1989. Zur Dresdner Doppelhochzeit der Herzöge Christian und Moritz von Sachsen mit zwei Prinzessinnen aus dem dänisch-holsteinischen Hause Oldenburg am 20. November 1650 wurde im Einsegnungsgottesdienst durch Schütz gleichfalls ein *Beati omnes qui timent Dominum* aufgeführt, das möglicherweise mit dem 1634 in Kopenhagen musizierten Werk identisch gewesen ist (StA Dresden, Oberhofmarschallamt B, Nr. 10, Bl. 69a). – Zum Komplex der Kopenhagener Hochzeit vgl. neuestens die Arbeit von MARA R. WADE.

Zur sog. zweiten Dänemarkreise Schützens 1637/38 äußert sich Joshua Rifkin in seinem Kopenhagener Referat 1985 in dem Sinne, daß in dieser Zeit Schütz nicht in Dänemark gewesen ist. Ergänzend dazu sei ein weiterer Umstand benannt, der gleichfalls gegen die Annahme eines Dänemarkaufenthaltes 1637/38 spricht: Daß Schütz tatsächlich 1637 an den dänischen Hof reisen wollte, besagt nicht nur sein Memorial an den Hofmarschall vom 1. Februar 1637[56], sondern das besagt auch die Tatsache, daß Anfang 1637 Carlo Farina aus Modena kommend auf der Durchreise in Danzig eintraf, wo er angab, er habe die weite Reise »auf des Herrn Sagittarii Churfürstlich Sächßischen Capellmeisters schreiben vnd vocation« angetreten. Da kann er aber nur auf dem Wege nach Kopenhagen gewesen sein. Da Schütz selbst offenbar dort nicht geweilt hat, dürfte Farina veranlaßt worden sein, nach einem halben Jahr in spannungsvoller Nachbarschaft zu Kaspar Förster d. Ä. und freundlicherer zu Paul Siefert als Musiker an St. Marien in Danzig wieder abzureisen, vermutlich direkt nach Süden, denn er ist nach neuen Forschungen 1639 in Wien gestorben[57].

Bekannt ist, daß Schütz seit Ende 1639 am Hannoverschen Hof des Herzogs Georg von Calenberg tätig war. Die Nachricht, daß er dort nur für 18 Monate, bis Mitte 1641, bezahlt worden sei[58], muß insofern berichtigt werden, als die Zahlungsbelege in den Hannoverschen Kammerrechnungen 1642 und 1643 an einen »Capellmeister Heinrich Schultz« auf jeden Fall auf Schütz bezogen werden müssen. 1643 erhielt er 6 Taler für »2 musicalische Opera so Herr Capellmeister Heinrich Schultz gemacht«[59], Schütz-Kompositionen, die heute wahrscheinlich nicht mehr existieren. Der Verschreiber »Schultz« statt »Schütz« des Hofkopisten besagt, daß Schütz in Person 1642 und 1643 am hannoverschen Hof nicht mehr anwesend war. (Er weilte in diesen Jahren zum zweiten Mal in Dänemark.) Im übrigen hat der Hannoversche Herzogshof bis 1640, ehe das Leineschloß in Hannover bezugsfertig war, in Hildesheim residiert. Daher erfolgte Schützens Stammbucheintrag für Andreas Möring in dieser Stadt[60]. Johann Kortkamp weiß in seiner Organistenchronik zu berichten, daß Schütz in Hildesheim »bey den Jesuiten eine Capelle angerichtet« habe[61]. So unwahrscheinlich dies zunächst klingt und so unklar Kortkamps Aufzählung von Betätigungen Schützens in ihrer zeitlichen Abfolge ist, so sehr sollte man diese Bemerkung ernstnehmen. Hat doch in eben dieser konfessionell gemischten Stadt knapp 60 Jahre später nach eigenem Zeugnis Georg Philipp Telemann als Schüler am evangelischen Gymnasium Andreanum in der katholischen St. Godehardskirche evangelische Kirchenmusik in den Gottesdiensten auf-

56 Schütz GBr, Nr. 46.

57 RAUSCHNING, S. 155; SEIFERT, bes. S. 101f.

58 SIEVERS, S. 52f.

59 Hauptstaatsarchiv Hannover (Außenstelle Pattensen), Aktengruppe 76c Kammerrechnungen, Nr. 61 (1642-1643), Bl. 89b, 112a, 129a-b, 131b mit »Schultz«-Einträgen.

60 Darüber zuletzt FECHNER 1984b. Zum Nachtrag in Fechners Aufsatz, S. 100 f.: Das bei Fechner im Anhang erwähnte Stammbuch des Georg Rüdelius, vermutlich eines Verwandten des Dresdner Hofpoeten Elias Rudelius, befindet sich heute innerhalb der Milichschen Sammlung Görlitz in der Universitätsbibliothek Wroclaw. Vgl. BRONISLAW KOCOWSKI, Katalog Inkunabulow Bibl. Uniwersit. we Wroclawiu, Bd. 2, Wroclaw 1962, S. 302; KOLBUSZEWSKA in SJb 9 (1987), S. 121.

61 KRÜGER, bes. S. 211.

geführt[62]. Sofern der Bestand der Hildesheimer Kirchenakten nicht vernichtet ist, sind diesbezügliche Recherchen zu empfehlen.

4. Zu Schütz' Bühnenwerken

«Schütz und die theatralischen Festmusiken« ist ein Thema, das seit langem in hohem Grade zu Spekulationen und Legendenbildung einlädt, sind doch Schützens derartige in den Jahren 1617, 1621, 1627, 1638 und 1644 aufgeführte Werke in Noten nicht erhalten geblieben. In der bisherigen Diskussion, wie beschaffen Schützens Theatermusik gewesen sein könnte, ist die vergleichende Umschau auf die zeitgenössische mittel-, nord- und ostdeutsche Produktion »für den Schawplatz« wesentlich zu kurz gekommen[63]. Sie allein aber lenkt Forschung und Reflexion in die richtige Richtung. Vor allem im Hinblick auf die »erste deutsche Oper«, die Rinuccini-Opitzsche *Dafne* und das gleichfalls als »Oper« angesprochene Ballett *Orpheus und Euridice* von August Buchner ist es an der Zeit, daß wir uns klare Vorstellungen verschaffen. Der Verdacht, daß es sich bei der Apostrophierung der *Dafne* als »erste deutsche Oper« um eine Legende handelt, findet sich bestätigt durch die Forschungen des Verfassers, die demnächst publiziert werden. Die sehr alte Legende geht offensichtlich auf Passagen in Johann Christoph Gottscheds beiden Büchern *Versuch einer Critischen Dichtkunst* und *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst*[64] zurück. Gottscheds unklare Gattungsbezeichnungen, die heute der »Übersetzung« bedürfen, seine auf Vermutungen basierenden und durch Kombination mit eigenen Opernerfahrungen entstandenen Aussagen, denen eine konkrete Vorstellung dessen fehlte, was sich hundert Jahre vor ihm in musiktheatralischer Beziehung in Deutschland abgespielt hatte, führten in der Folgezeit, im 19. und 20. Jahrhundert, zu einem falschen Bild.

Aufgrund der Fülle der Indizien verdichtet sich der Eindruck, daß sowohl *Dafne* als auch *Orpheus und Euridice* Sprechstücke mit eingefügten Gesangs- und Ballettnummern waren. Eine Reihe von Biographen Schützens wundert sich bis heute einhellig über die fehlende Resonanz bei der Hofgesellschaft und in der Fest-Berichterstattung auf das scheinbar so aufsehenerregende Ereignis der Uraufführung der *Dafne* am 13. April 1627 in Torgau. Aber dieses aufsehenerregende Ereignis hat mit Sicherheit gar nicht stattgefunden, denn Schützens Werk wie auch sein *Orpheus und Euridice* unterschieden sich in keiner Weise von den an den deutschen Höfen normalen szenischen Darstellungen mit Musik- und Tanzeinlagen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Schütz' Musik zu den Balletteinlagen in *Orpheus und Euridice* muß übrigens reine Instrumentalmusik gewesen sein. Werner Brauns Hinweis, daß die Komposition der Tanzmusik eines Balletts Sache

62 Am ausführlichsten berichtet Telemann darüber in seiner Selbstbiographie in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren=Pforte*, Hamburg 1740, S. 358 (Reproduktion in: GEORG PHILIPP TELEMANN, Autobiographien 1718, 1729, 1740, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, H. 3, Blankenburg/Harz 1977, S. 40); dazu auch STEUDE, Telemann.

63 Zuletzt im Detail bei GRÜSS 1985 und 1986.

64 Leipzig $^{4}$/1751 bzw. 1757.

des Tanzmeisters gewesen sei, bezeichnet eine Möglichkeit, wohl nicht eine Notwendigkeit[65].

Vom Beginn der deutschen Opernentwicklung bei Schütz kann keine Rede sein.

## IV

Was in Abschnitt II pauschal als Problemkreise der Schütz-Biographik im engen wie im weiteren Sinne angesprochen wurde, sei im folgenden etwas näher umrissen:

1. An welches Dresdner Kapellrepertoire muß Schütz anknüpfen, als er 1615 für immer nach Dresden kommt? Die Geschichte der Dresdner Kapellmusik, besonders in der Zeit des Kurfürsten Christian II., der von 1601 bis 1611 regierte, ist im Detail nur ungenügend erforscht. Was wir nicht durch Moritz Fürstenau und einige Einzelstudien zu Rogier Michael[66] erfahren, ist quasi für unser musikgeschichtliches Bild nicht existent, obwohl archivalische Zeugnisse auch zur Dresdner Kapellgeschichte vor Schütz reichlich vorhanden und relativ leicht erreichbar sind. Es gilt zum einen, die eigengeprägte Dresdner Kapell- und damit kursächsische Musiktradition seit 1548 im Detail nachzuzeichnen und zum andern den Einflüssen nachzugehen, denen diese permanent ausgesetzt war. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben zwischen der kaiserlichen Hofmusik in Prag in der Ära Rudolfs II. (gest. 1612) und der Dresdner Kapellmusik engere Kontakte bestanden, als das bislang erforscht worden ist[67].

2. Damit hängt eng zusammen die Frage nach dem Verhältnis Schütz' zu seinen Dresdner Amtsvorgängern Hans Leo Haßler (als Organist), Rogier Michael und Michael Praetorius (als Kapellmeister). Direkte Äußerungen besitzen wir nicht, aber gerade dieser Umstand reizt, zumindest im Blick auf Praetorius, zur Nachfrage[68].

3. Mit dem vorschützschen Dresdner Repertoire verknüpft ist die Frage, auf welche Weise es Schütz gelang, zwischen etwa 1614 und 1617 seine venezianischen Erfahrungen mit dem einheimischen Musikmachen derart zu verbinden, daß quasi auf Anhieb sein ureigenster Stil entstand.

4. Die Frage nach dem Verhältnis Schützens zur gleichzeitigen großen englischen Musik wurde mit Nachdruck bislang noch nicht gestellt. Er ist dieser sowohl in Kassel als auch in Dresden direkt begegnet. 1617 hat beispielsweise kein Geringerer als Thomas Simpson, als Bückeburger Kapellmusiker in Dresden weilend[69], unter ihm musiziert. Der Eindruck, daß zwischen ihm und den Engländern ein Schweigen des Nicht-Verstehens, vielleicht sogar der Ablehnung geherrscht hat, ist

---

65 BRAUN 1989.

66 Vgl. BASELT.

67 In Zusammenarbeit zwischen Prof. Dr. Walter Pass, Universität Wien, und dem Heinrich-Schütz-Archiv Dresden ist die weitere Erforschung der rudolfinischen Hofmusik und ihrer Ausstrahlung in Aussicht genommen.

68 Enge Prag-Dresdner Kontakte hielten Hans Leo Haßler und Alessandro Orologio. Praetorius' Prager Beziehungen, die durch seinen Dienstherrn Herzog Heinrich Julius von Braunschweig naheliegen, bedürfen der Aufhellung.

69 KOBUCH 1988, S. 124.

dominierend[70], muß aber hinterfragt werden. Da auf Schützens dezidierte Ablehnung der englischen Musik manches, z.B. das Scheitern der Initiativen des John Price 1630[71] deutet, sollte erkundet werden, ob hier nur soziale oder vielmehr musikstilistisch-künstlerische Diskrepanzen zugrundelagen.

5. Welches Repertoire pflegte Schütz in seinen aktiven Dresdner Kapellmeisterjahren bis 1656/57 außer seinen eigenen Kompositionen? Die Dresdner Hoftagebücher beginnen erst unter dem kunstfreudigen Kurfürsten Johann Georg II. von 1657 an ausreichend über die bei Hofe musizierten Werke Auskunft zu geben[72], seit dem Zeitpunkt also, zu dem Schütz die Erlaubnis bekam, sich weitgehend nach Weißenfels zurückzuziehen. Unsere Frage ist gestellt mit dem vergleichenden Blick auf die Aufführungen fremder Werke durch Johann Sebastian Bach in Leipzig, von denen die Bachforschung eine ganze Anzahl zutage gefördert hat.

Stand in Schützens ersten Dresdner Kapellmeisterjahren das immense gedruckte Werk Michael Praetorius' überhaupt zur Debatte? Wir wissen heute noch fast nichts über die für einen begrenzten Zeitraum nach Dresden gekommenen auswärtigen Gastmusiker und über deren Musik[73].

Unsere Detailkenntnis des nächst der Kirchenmusik wichtigsten Betätigungsfeldes einer Hofkapelle schlechthin, also auch Schützens, nämlich der Tafelmusik, ist verschwindend gering[74].

Der Frage nach dem Dresdner Kapellrepertoire des 16. und 17. Jahrhunderts insgesamt kann vorerst nur in kleinen Schritten nachgegangen werden, da die Inventarverzeichnisse des alten, 1760 verbrannten Hofnotenarchivs bisher nicht gefunden werden konnten[75].

6. Die bisherige Schütz-Biographik ist nach unserem Eindruck allzu großzügig umgegangen mit der Bestimmung, wer Schüler Schützens war. Als Extrembeispiel sehe man sich Gregor-Dellins phantastische Liste der Schütz-Schüler an[76].

---

70 FÜRSTENAU 1861, S. 73f.

71 FÜRSTENAU 1861 zitiert indirekt die Schreiben des John Price an Kurfürst Johann Georg I. aus der Dresdner Kapell-Akte »Cantorey-Ordnung ... 1548 und 1555«, StA Dresden, Loc. 8687, Bl. 132-133, 136 (1630) und vor allem Bl. 157, 158, 173 und 175 (1632).

72 Das Heinrich-Schütz-Archiv Dresden bereitet die Publizierung sämtlicher Aufführungsnachrichten in den Dresdner Hofdiarien des 17. Jahrhunderts vor.

73 Die Durchsicht des immensen Bestandes der Dresdner Hofakten auch unter diesem Gesichtspunkt, nicht weniger unter dem des im 17. Jahrhundert gebrauchten Instrumentariums in der kursächsischen Hofkapelle – Michael Praetorius' *Theatrum Instrumentorum*, Wolfenbüttel 1620, hängt mit diesem engstens zusammen! –, ist eins von vielen Desideraten.

74 Schütz-Werke wie SWV 357 und 358 weisen deutlich durch ihre Texte auf solche Bestimmung. Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale* (Leipzig 1617), für den Weimarer Hof komponiert, ist als Tafelmusik auch am Dresdner Hof gut denkbar, Nachweise dafür fehlen aber. Aus Schützens späten Jahren stammen die *Arien* von Adam Krieger, von denen eine größere Anzahl sich als Tafelmusik zu erkennen gibt, und Johann Wilhelm Furchheims *Musicalische Taffel-Bedienung*, gedruckt 1674. Nach Schütz' Tode wurden 1681 in einer Werkliste Christian Kittels Madrigale mit und ohne obligate Instrumente von Marco Gioseppe Peranda als »Taffel-Music« deklariert (vgl. FÜRSTENAU 1861, S. 146). Zum ganzen Problem s. SPAGNOLI 1990.

75 Ausnahmen bilden frühere Verzeichnisse des 16. Jahrhunderts, das von FÜRSTENAU und SPAGNOLI zitierte Verzeichnis von 1681 und aus demselben Jahr das »Verzeichnis ... derer musicalischen Sachen« aus der »Jüngste Gerichte Cammer«, StA Dresden, Loc. 7207.

76 GREGOR-DELLIN, S. 332.

Offenkundig gab es weit mehr Schüler Schützens, als uns bewußt ist, nämlich alle diejenigen Kapellknaben, die im Laufe der Jahrzehnte bei ihm gewohnt haben und durch ihn unterrichtet worden sind, von denen aber die wenigsten als Musiker Bedeutung erlangten. In diese Reihe gehören z.B. die beiden Bewerber um das Freiberger Kantorat 1643 Samuel List und Jonas de Fletin, die sich als Schütz-Schüler empfahlen[77]. Andrerseits waren nicht alle Musiker seiner engsten Umgebung, auch solche, zu denen er ein väterliches Freundschaftsverhältnis hatte, Schüler im eigentlichen Sinne. Das dürfte auf den sehr interessanten Johann Nauwach, der 1629 zum Katholizismus konvertierte und aus der Kapelle ausschied[78], ebenso zutreffen wie auf die Instrumentalisten Johann Klemm und Johann Vierdanck und später Matthias Weckmann, im Gegensatz etwa zu Gabriel Mölich, Anton Colander, ganz zuletzt auch Johann Theile, deren Schülerverhältnis zu Schütz nachgewiesen ist. War Johann Jacob Löwe von Eisenach Schüler Schützens?[79] Wie steht es im Falle Christoph Bernhards? Ist er nicht, wenn man seine Kompositionen, besonders aber seinen Traktat *Von der Singekunst oder Manir* anschaut, in weit höherem Grad Schüler Giacomo Carissimis als Schüler Schützens gewesen?[80] Daß Carissimi, den »Komponistenmacher« des Hochbarock schlechthin, von Schütz ein sehr tiefer Graben trennte, ist unübersehbar. Und ihrer beider grundverschiedene Stilwelten waren im Dresdner Kapellmusizieren der zweiten Jahrhunderthälfte zugleich präsent!

7. Vielen Äußerungen Schützens ist zu entnehmen, daß er Kenner des gebräuchlichen Instrumentariums seiner Zeit gewesen ist. Wir kennen aber fast keine Äußerung von ihm, mit der er – sei es musikalisch im eigenen Werk, sei es verbal – zu der im 17. Jahrhundert rapide sich vollziehenden Entwicklung der virtuosen bzw. solistischen Instrumentalmusik Stellung genommen hätte. (Sein Beitrag zur selbständigen Instrumentalmusik im I. Teil der *Symphoniae sacrae* blieb bekanntlich Episode.) Wie stand er beispielsweise zu Carlo Farinas solistischer Violinmusik? (Daß er ihn als Musiker schätzte, geht aus der erwähnten »Vocation« 1637 nach Kopenhagen hervor.) Aus derartigen Detailfragen soll anschließend eine Grundfrage formuliert werden.

8. Gina Spagnoli hat jüngst in hohem Grade wahrscheinlich gemacht, daß die beiden Funeralkompositionen Schützens *Nunc dimittis* SWV 432 und 433 anläßlich des 1656 erfolgten Todes von Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen nicht aufgeführt worden sind[81]. Das impliziert zwei Fragen: Das Verhältnis Schützens zu seinem langjährigen Dienstherrn müßte nach normal-menschlichem Ermessen aufgrund der bitteren Erfahrungen mindestens distanziert, wenn nicht schlecht gewesen sein. War es das aber tatsächlich? Ist möglicherweise diese Frage überhaupt falsch gestellt insofern, als es vielleicht gar nicht um ein persönliches Verhältnis zwischen dem Kapellmeister und seinem Fürsten geht, sondern um Schützens Weltbild, in dem der Fürst als Vertreter Gottes seinen in keiner Weise in Frage ge-

77 SCHÜNEMANN, bes. S. 184.

78 StA Dresden, Loc. 8687 »Cantorey-Ordnung« (vgl. Anm. 71), Bl. 85 f. (weder von FÜRSTENAU noch in der anderen Literatur erwähnt).

79 Schütz' fördernde Bemühungen um Löwe 1655 in Wolfenbüttel und 1663 in Zeitz genügen nicht zur Konstatierung eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses.

80 U. E. ist es unzulässig, Christoph Bernhards Sing-Anweisungen auf Schütz-Musik anzuwenden.

81 SPAGNOLI 1988.

stellten obersten Rang hatte, mochte er sich verhalten wie er wollte? Von der im 17. Jahrhundert noch üblichen ungebrochenen Akzeptierung des landesherrlichen Gottesgnadentums erklärt sich im Verhalten Schützens vieles und eben auch, daß er dem schwierigen und im Alter unnahbaren Kurfürsten, den das Los nicht nur seiner Hofkapelle, sondern seines ganzen Hofstaats zeitweise nicht mehr gekümmert hat, ohne Auftrag Gedenkwerke schreibt.

Die andere Frage lautet: Haben wir nicht auch im Schaffen Schützens grundsätzlich mit der Möglichkeit zu rechnen, daß es Musik gegeben hat, die von vornherein überhaupt nicht für das Musizieren gedacht war? Das damit angeschnittene Thema des »musikalischen Kunstwerks an sich« kann von musikwissenschaftlicher Seite allein nicht bewältigt werden. Es zeichnet sich ab, daß Schütz, gleich anderen seiner komponierenden Zeitgenossen, gewisse musikalische Werke als »Monumentum« bzw. »Ehren-Säule« geschaffen hat, deren klingende Realisierung kein oder nur ein zweitrangiges Thema war. Hier stehen seine Gelegenheitswerke SWV 52 (für Kurfürstin Sophie), 94 (für Anna Maria Wildeck), 95 (für Jacob Schulte den Jüngeren), 419 (für Anna Margarethe Brehm geb. Voigt), 457 und 464 (für uns nicht bekannte Verstorbene) sowie 501 (für die eigene Ehefrau Magdalena geb. Wildeck) und die Hochzeitsmusiken SWV 20 (für Joseph Avenarius), 21 (für Michael Thomas), 48 (für den Bruder Georg Schütz) und 453 (für einen unbekannten Adressaten) im Brennpunkt der Debatte. Der Aspekt des abstrakten musikalischen Kunstwerks ist nicht neu. Hier soll nur auf seine Aktualität im Zusammenhang des Schützschen Oeuvres besonders aufmerksam gemacht werden.

## V

Die Frage nach Schützens musikgeschichtlichem Ort, nach der stilistischen Faktur seiner Musik, wurde bereits signalisiert. Dazu seien ein paar Gedanken in Kürze formuliert. Hintergrund der Frage ist das Problem »Heinrich Schütz als Wegbereiter« – um es auf die Formel Heinrich Besselers zu bringen, der 1953 »Bach als Wegbereiter« postuliert hatte[82].

Philipp Spitta hat festgestellt, daß mit dem III. Teil der *Symphoniae sacrae* »der Grundriß für die gesammte kirchliche sowohl wie oratorienhafte Kunst der nächstfolgenden hundert Jahre fertig gestellt« worden sei[83].

Joshua Rifkin konstatiert, auf Schütz bezogen: »Er bewerkstelligte einen glatten Übergang von der späten Renaissance zum mittleren Barock und fügte den Stil des traditionellen Kontrapunkts und den der italienischen Monodie zusammen. Er verbreitete die neuesten italienischen Entwicklungen in den deutschsprachigen Ländern zu einer Zeit, als diese durch den Krieg zerstört waren, und er tat mehr als irgendein anderer, den Stil der deutschen geistlichen Musik auf die Höhe der Zeit zu bringen. In dieser Beziehung legte er das eigentliche Fundament, auf dem die Meisterwerke der deutschen geistlichen Musik des Spätbarock gebaut wurden.«[84]

---

82 S. Besseler; der Text ist aus einem Vortrag zum Bachfest 1953 hervorgegangen.

83 Spitta, S. 51.

84 Zit. nach: North European Baroque Masters, S. 111 (vom Verf. aus dem Englischen übersetzt).

Wolfgang Osthoff formulierte 1980: »Aber das Sprechen hat die deutsche Musik durch ihn vor allem in Italien gelernt. Diese ihre Sprachwerdung war die Voraussetzung dafür, daß Bach und die Wiener Klassiker dasjenige sagen konnten, was sie gesagt haben, wenn sie auch – im Gegensatz zu Schütz – unmittelbar von der Instrumentalmusik herkamen.«[85]

Mit Aussagen dieser Art kommen vereinzelte aus Schützens eigenem Jahrhundert überein, etwa das häufig zitierte Wort des Leipziger Elias Nathusius 1657, in dem von Schütz als dem »Vater unserer neuen Musik« die Rede ist[86]. Ich habe damit die größten Schwierigkeiten!

In der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts hat ein Stilsprung stattgefunden von tiefgehender, grundsätzlicher Bedeutung, der über einen generationsbedingten Stilwandel innerhalb einer Epoche weit hinausging. Nördlich der Alpen ging die Renaissancekunst in den Katastrophen des Dreißigjährigen Krieges unter, in den Bildenden Künsten und der Architektur genauso wie in der Musik. Seit der Mitte des Jahrhunderts – vereinzelt schon vorher – brachten meist italienische bzw. in Italien ausgebildete Künstler die »welsche«, d. h. die italienisch-gegenreformatorische Kunst des Barock in großem Maße in das von Italien aus transalpine Europa als eine in jeder Hinsicht neue Kunst, die von den aufgeschlossensten der seit etwa 1620 geborenen Kunstjünger begierig rezipiert wurde, zu denen auch die begabtesten der Schütz-Schüler gehörten[87]. Die Wesenszüge dieses die vorhandenen Konfessionsgrenzen nach und nach überflutenden Barock entsprechen denen der mit Macht eingesetzten jesuitisch-gegenreformatorischen »propaganda fidei«:

Mit allen Mitteln der Darstellungs- und Überredungskunst, der theatralischen Gestik, die sehr schnell über ein perfektioniertes, standardisiertes und sich über Jahrzehnte hin bewährendes Repertoire verfügt, wird der Kunstrezipient – und damit sind A l l e gemeint – als Objekt angesprochen. In der Musik heißt das: Mit den Mitteln der eindeutigen, sofort begreifbaren Dur-Moll-Tonalität, der Oberstimmenmelodik und Generalbaßstruktur – beides bedingt sich gegenseitig –, dem einfachen Kadenzgrundriß des Musikwerkes, der Klangsensualistik als absolutem Eigenwert, der Draperie jener einfachen Struktur mit einer Fülle von Schmuck, mit der Kunst der Affektendarstellung und -erregung einen ganzen Satz hindurch: mit alledem versucht der Barockkomponist und in seinem Dienst der Barockmusiker, seinen Hörer zu faszinieren, ihn förmlich zu vereinnahmen.

Als einer der wichtigsten und erfolgreichsten Lehrmeister dieses Musikbarock war Giacomo Carissimi als Kapellmeister an San Apollinare in Rom, der Kirche der Hochburg des Jesuitenordens und des Zentrums der deutschen und osteuropäischen Gegenreformation, des »Collegium Germanicum«, tätig. Die beiden Dresdner Kapellmeister Christoph Bernhard und Marco Gioseppe Peranda sind bei ihm in die Schule gegangen.

Halten wir Heinrich Schütz' Musik in genere dagegen: Schützens Verhältnis zum melodiebezogenen Generalbaß bleibt gebrochen, barocke Oberstimmentextur als Lied- bzw. Ariamelodik im Sinne des regelhaft und periodisch gebauten Spannungsbogens gibt es bei ihm fast nicht. Damit hängt eng zusammen sein absolut ge-

85 OSTHOFF, S. 97.
86 MOSER, S. 201.
87 Vgl. dazu KRUMMACHER.

brochenes Verhältnis zur deutschen metrisch normierten Reimdichtung des 17. Jahrhunderts. Schütz lehnt den schönen, sinnlichen Klang als musikalischen Eigenwert ab. Sein Spott über diejenige Musik, die dem alten gelehrten Ars-Begriff nicht entspricht, mochte sie auch »nicht recht gelehrten Ohren/ gleichsam als eine Himmlische Harmoni fürkommen«, der sich in der berühmten Vorrede »Günstiger Leser« der *Geistlichen Chormusik* von 1648 findet, zielt ganz sicher auf die moderne klangsinnliche Barockmusik[88]. Schütz lehnt diese grundsätzlich ab. Er verzichtet, von der Renaissance herkommend, prinzipiell auf die erwähnte bewußte Einwirkung des Barockkünstlers auf den Empfänger seiner Kunst. Wolfgang Osthoff macht das durch einen Vergleich zwischen zwei äußerlich sich ähnelnden Stücken deutlich, dem *Eile, mich, Gott, zu erretten* von Schütz (SWV 282) und dem *Lamento d'Arianna* Monteverdis. »Monteverdis Musik wendet sich nach außen, sie ist dramatisch [...]; Schützens Dynamik wendet sich dagegen nicht nach außen, ist nicht auf Zuschauer hin angelegt.«[89]

Ebenso wie es in der Renaissancekunst kaum Menschendarstellungen gibt, bei denen der Dargestellte sich per Geste oder Pose in irgendeine Beziehung zum Betrachter setzt, so ruht auch Schützens Kunst in sich und verhilft lediglich der ihr innewohnenden Idee zur Gestalt. Sein Verzicht auf Einwirkung auf den Hörer im Sinne der theatergeborenen Seconda pratica Monteverdis und des Barock überhaupt läßt fragen, wo denn Schützens Fortwirkung in die Zukunft gelegen hat. Daß sein Lebenswerk einen einsamen Gipfel markiert, ist ebenso sicher wie es offen ist, ob die weiteren Wege der deutschen Musikentwicklung über diesen Gipfel geführt haben oder nicht vielmehr um ihn herum. Was im 17. Jahrhundert aufblüht und die Entwicklung markiert, ist Oper, Oratorium, Kantate, Lied, virtuose Instrumentalmusik, Gattungen also, zu denen Schütz nichts oder fast nichts beigetragen hat. Man kommt nicht umhin, sich zu fragen, ob Schützens menschliche Größe und die ragende Höhe seiner Kunst uns nicht den Blick dafür zu verstellen drohen, daß seine Musik von dem Zeitpunkt an, grob gesagt, zeitungemäß wurde, als der Musikbarock in Deutschland seinen Siegeslauf antrat. Gewiß: Auch bei Schütz finden sich hie und da Barockelemente. Zu nennen wären die opernnahen Rezitative in den *Sieben Worten* (SWV 478) und in der *Weihnachtshistorie* (SWV 435), auch etwa ein vereinzelt auftretendes regelrecht barockes Thema mit Themenkopf und Fortspinnung im 100. Psalm des *Schwanengesangs*[90]. Derartiges bleibt bei ihm aber genauso Episode, wie es bei Bach die galanten Elemente sind.

Barockes Musikmachen ist Schützens Kunst gegenüber in ebendem Maße fremd, wie der Schlußchor der Schützschen Matthäus-Passion *Ehre sei Dir, Christe* als oberstimmenbetontes Generalbaßstück in klarer Moll-Tonalität und klarer Periodik dem gesamten übrigen Werk fremd ist[91].

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Schütz vor allem ein Vollender war auf seine höchst individuelle Weise und die Wegbereitung des Neuen späte-

---

88 Deutlicher noch läßt sich Oberhofprediger Martin GEIER in seiner Leichenpredigt für Schütz 1672 aus, in der er die »spanneue Sing-Art, aber ausschweifig, gebrochen, täntzerlich« geißelt (MOSER, S. 596), Charakteristika, die, ins Positive gewendet, den Impetus und die Gestik des Hochbarock gut treffen.

89 OSTHOFF, S. 92; neuerdings dazu STEINBECK 1989, bes. S. 10.

90 SWV 493, Takte 45ff.

91 Vgl. STEUDE 1981, S. 8, Anm. 3.

stens seit den 1650er Jahren den Jüngeren überließ, zu denen auch sein letzter Schüler Johann Theile gehörte. Die weit gefaßte Schütz-Biographik als ganzheitliche Erfassung und Beschreibung von Leben und Werk sieht sich in der Definierung von Schützens musikgeschichtlichem Ort auch künftig vor eine wichtige Aufgabe gestellt.

## Literatur[92]

HERMANN ABERT, W.A. Mozart, Bd. 1-2, Leipzig 1919 und 1921.

BERND BASELT, Artikel Michael, in: New GroveD, Bd. 12, S. 260-263

HEINRICH BESSELER, Bach als Wegbereiter, in: AfMw 12 (1955), S. 1-39; Wiederabdruck in: H. B., Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, hrsg. von PETER GÜLKE, Leipzig 1978, S. 367-419

WERNER BITTINGER, Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV) – Kleine Ausgabe, Kassel [etc.] 1960

WERNER BRAUN, Schütz als Kompositionslehrer – Die »Geistlichen Madrigale« (1619) von Gabriel Mölich, in: SJb 7/8 (1985/86), S. 69-92

ders., Das Ballett zum großen Kopenhagener Beilager 1634, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. – Bericht über die Wiss. Konferenz [...] Kopenhagen [...] 1985, vorgelegt von ANNE ØRBÆK JENSEN und OLE KONGSTED, Kopenhagen 1989, S. 69-79

WERNER BREIG, Neue Schütz-Funde, in: AfMw 27 (1970), S. 59-72

ders., Schützfunde und -zuschreibungen seit 1960 – Auf dem Wege zur Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses, in: SJb 1 (1979), S. 63-92

ders., Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz, in: SJb 3 (1981), S. 24-38

ders., Die erste Fassung des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz, in: SJb 7/8 (1985/86), S. 22-49

ders., Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert »Ach wie soll ich doch in Freuden leben« (SWV 474), II: Überlegungen zur Gestalt der Komposition und zu ihrer Einordnung in Schütz' Frühwerk, in: SJb 9 (1987), S. 92-104

ders., Zur Werkgeschichte der Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. – Bericht über die Wiss. Konferenz [...] Kopenhagen [...] 1985, vorgelegt von ANNE ØRBÆK JENSEN und OLE KONGSTED, Kopenhagen 1989, S. 95-116

OTTO BRODDE, Heinrich Schütz - Weg und Werk, Kassel [...] 1972, ²/Kassel und München 1979; Lizenzausgabe für die DDR Berlin 1985 (Zitate nach der 1. Aufl.)

HARTMUT BROSZINSKI, Schütz als Schüler in Kassel, in: Heinrich Schütz – Texte, Bilder, Dokumente, Kassel 1985, S. 39-62

RENATE BRUNNER, Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1951-1975, in: SJb 1 (1979), S. 93-142

dies., Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1926-1950, in: SJb 3 (1981), S. 64-81

dies., Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1672-1925, in: SJb 6 (1984), S. 102-126

dies., Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1976-1985, in: SJb 11 (1989), S. 104-129

FRIEDRICH CHRYSANDER, Georg Friedrich Händel, 3 Bde., Leipzig 1858, 1860 und 1867

HANS HEINRICH EGGEBRECHT, Heinrich Schütz – Musicus poeticus, Göttingen 1959 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 84), Wilhelmshaven ²/1984

CHRISTIANE ENGELBRECHT, Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek, Kassel 1958, (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 14)

92 In den Anmerkungen wird auf die Titel im allgemeinen nur durch die Nennung des Autorennamens verwiesen (soweit nicht das Gemeinte schon aus dem Haupttext hervorgeht); bei mehreren Titeln eines Autors wird außerdem das Erscheinungsjahr genannt, erforderlichenfalls mit Buchstabenzusatz. Bei Kongreßreferaten ist die Jahreszahl der Veröffentlichung angegeben.

HEINZ ENTNER, Deutsche Dichtung des 17. Jahrhunderts zwischen »Lied« und »Lyrik«, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Bericht über die Internat. Wiss. Konferenz 1985 in Dresden, hrsg. von WOLFRAM STEUDE, Teil 1, Leipzig 1987 (zugl. JbP 1985), S. 31-41

JÖRG-ULRICH FECHNER, Ein unbekanntes weltliches Madrigal von Heinrich Schütz – Gelegenheit und Gelegenheitsgedicht, erwogen aus germanistischer Sicht, in: SJb 6 (1984), S. 23-51 (1984a)

ders., »Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten« – Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das Stammbuch des Andreas Möring, in: SJb 6 (1984), S. 93-101 (1984b)

ders., Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627 – Überlegungen im Hinblick auf die »Dafne«-Oper von Schütz und Opitz, in: SJb 10 (1988), S. 5-29

ERNEST T. FERAND, Die Motetti, Madrigali, et Canzoni Francese ... Diminuti ... des Giovanni Bassano (1591), in: Festschrift Helmuth Osthoff, Tutzing 1961, S. 75-99

HANNS-PETER FINK, Ein bisher unbekanntes Gedicht von Heinrich Schütz in einer Schrift der Kasseler Hofschule, in: SJb 11 (1989), S. 15-22

ARNO FORCHERT, Musik und Rhetorik im Barock, in: SJb 7/8 (1985/86), S. 5-21

MORITZ FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Dresden 1861; Reprint Leipzig 1971

MARTIN GEIER, Kurtze Beschreibung des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens/ Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters/ geführten müheseeligen Lebens-Lauff (1672), Faks.-Ausgabe Kassel [etc.] 1972

THRASYBULOS G. GEORGIADES, Musik und Sprache – Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin 1954, $^{2}$/1974

MARTIN GREGOR-DELLIN, Heinrich Schütz - Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, München 1984, $^{2}$/1985 (Lizenzausgabe für die DDR Berlin 1985)

HANS GRÜSS, Zwischen madrigalischem und liturgischem Usus – Hypothesen zur Vertonung von Opernlibretti durch Heinrich Schütz, in: Musik und Gesellschaft 35 (1985), S. 539-543

ders., Hypothesen zur Vertonung von Opernlibretti durch Heinrich Schütz, in: Dresdner Operntraditionen, Teil 1: Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis zu Johann Adolf Hasse, (Konferenzbericht Dresden 1985), Dresden o. J. [1986] (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden, 9. Sonderheft), S. 51-63

NIELS MARTIN JENSEN, Heinrich Schütz und die Ausstattungsstücke bei dem großen Beilager zu Kopenhagen 1634, in: Dresdner Operntraditionen, Teil 1: Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis zu Johann Adolf Hasse, (Konferenzbericht Dresden 1985), Dresden o. J. [1986], = Schriftenreihe der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden, 9. Sonderheft), S. 29-42; Wiederabdruck in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. – Bericht über die Wiss. Konferenz [...] Kopenhagen [...] 1985, vorgelegt von ANNE ØRBÆK JENSEN und OLE KONGSTED, Kopenhagen 1989, S. 57-67

ROBERT HAAS, Aufführungspraxis, Berlin 1934

MARTIN JUST, Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den »Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz, in: SJb 9 (1987), S. 44-60

SIEGFRIED KÖHLER, Heinrich Schütz – Anmerkungen zu Leben und Werk, Leipzig 1985

AGATHA KOBUCH, Neue Aspekte zur Biographie von Heinrich Schütz und zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Bericht über die Internat. Wiss. Konferenz 1985 in Dresden, hrsg. von WOLFRAM STEUDE, Teil 1, Leipzig 1987 (zugl. JbP 1985), S. 55-68

dies., Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden – Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz, in: Jahrbuch für Regionalgeschichte 13, Weimar 1986, S. 79-124; rev. Abdruck in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Bericht über die Internat. Wiss. Konferenz 1985 in Dresden, hrsg. von WOLFRAM STEUDE, Teil 2, Leipzig 1988 (zugl. JbP 1986/87), S. 119-162 (danach zit.); Nachtrag (6 Dokumente) in: Jahrbuch für Regionalgeschichte 15, Teil 1, Weimar 1988, S. 118-124 (KOBUCH 1988 bzw. 1988, Nachtrag)

GÜNTHER KRAFT, Die Chorbücher der Lutherstube in Schmalkalden, in: ZfMw 12 (1930), S. 510f.

HEINZ KRAUSE-GRAUMNITZ, Heinrich Schütz – Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit, hrsg. von ANNEROSE MANN. Erstes Buch: Auf dem Wege zum Hofkapellmeister, 1585-1628, Berlin 1985; Zweites Buch: Der Hofkapellmeister 1628-1642 mit einem Geleitwort von GERD RIENÄCKER, Berlin 1988 (Krause-Graumnitz I, II)

LIESELOTTE KRÜGER, Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188-213

FRIEDHELM KRUMMACHER, Spätwerk und Moderne: Über Schütz und seine Schüler, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. – Bericht über die Wiss. Konferenz [...] Kopenhagen [...] 1985, vorgelegt von ANNE ØRBÆK JENSEN und OLE KONGSTED, Kopenhagen 1989, S. 155-175

ERNST KUBITSCHEK, Studien zur Verzierungspraxis, dargestellt an den Drucken von Girolamo dalla Casa und Giovanni Bassano, Diss. Wien 1977

STEFAN KUNZE, Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz (Erster Teil), in: SJb 1 (1979), S. 9-43

ders., Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung – Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis, in: SJb 3 (1981), S. 39-50

ders., Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz – Mit einem Exkurs zur »Figurenlehre« (Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz, Zweiter Teil), in: SJb 4/5 (1982/83), S. 39-49

WILLIBALD LEO V. LÜTGENDORFF, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Frankfurt $^{6}$/1922

JOACHIM MENZHAUSEN, Die Situation der Bildenden Künste und der Architektur in Dresden zur Schützzeit, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Bericht über die Internat. Wiss. Konferenz 1985 in Dresden, hrsg. von WOLFRAM STEUDE, Teil 1, Leipzig 1987 (zugl. JbP 1985), S. 42-46

EBERHARD MÖLLER, Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau, in: SJb 6 (1984), S. 52-22

ders., Die Nachkommen von Heinrich Schütz, in: SJb 10 (1988), S. 41-49

ders., Heinrich Schütz als Pate, in: SJb 11 (1989), S. 23-30; Nachtrag in: SJb 12 (1990)

HANS JOACHIM MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 1939, $^{2}$/1954; englische Ausgabe: Heinrich Schütz – His life and work, Translated [...] by CARL F. PFATTEICHER, Saint Louis 1959

WOLFGANG OSTHOFF, Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: SJb 2 (1980), S. 78-102

RICHARD PETZOLDT, Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern, Kassel bzw. Leipzig 1972

JOHANNES PIERSIG, Das Weltbild des Heinrich Schütz, Kassel 1949

HERMANN RAUSCHNING, Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig, Danzig 1931

JOSHUA RIFKIN, Artikel Schütz, in: New GroveD, London 1980, Bd. 17, S. 1-37; revidiert in: North European Baroque Masters, London 1985, S. 1-150

ders., Henrich Schütz – Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk, in: SJb 9 (1987), S. 5-21 (1987a)

ders., Weib, was weinest du und Veni, sancte Spiritus – Zwei Dresdner Schütz-Handschriften in Kassel, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Bericht über die Internat. Wiss. Konferenz 1985 in Dresden, hrsg. von WOLFRAM STEUDE, Teil 1, Leipzig 1987 (zugl. JbP 1985), S. 81-98 (1987b)

SIEGFRIED SCHMALZRIEDT, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1)

EBERHARD SCHMIDT, Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hof in Dresden – Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis Heinrich Schütz, Göttingen bzw. Berlin 1961 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung, Bd. 12)

GEORG SCHÜNEMANN, Die Bewerber um das Freiberger Kantorat (1556-1798), in: AfMw 1 (1918/19), S. 179-204

HEINRICH SCHÜTZ, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45); Reprint Hildesheim und New York 1976

HERBERT SEIFERT, Die Rolle Wiens bei der Rezeption italienischer Musik in Dresden, in: Dresdner Operntraditionen, Teil 1: Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis zu Johann Adolf Hasse (Konferenzbericht Dreden 1985, = Schriftenreihe der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden, 9. Sonderheft), S. 96-105

ULRICH SIEGELE, Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte – Heinrich Schützens Motette »Die mit Tränen säen« aus der »Geistlichen Chormusik«, in: SJb 4/5 (1982/83), S. 50-56

HEINRICH SIEVERS, Hannoversche Musikgeschichte, Bd. 1, Tutzing 1979

GINA SPAGNOLI, »Nunc dimittis«: The Royal Court Musicians in Dresden and the Funeral of Johann Georg I, in: SJb 10 (1988), S. 30-40

dies., The Letters and Documents of Heinrich Schütz, 1656-1672: Annotated Edition and Translation, Ann Arbor 1990 (= Studies in Musicology, No. 106)

PHILIPP SPITTA, Joh. Seb. Bach, Bd. 1-2, 1873 und 1880.

ders., Heinrich Schütz' Leben und Werke, in: H. Sp., Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894

WOLFRAM STEINBECK, Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem, in: SJb 3 (1981), S. 51-63

ders., Der Instrumentalcharakter bei Schütz – Zur Bedeutung der Instrumente in den »Symphoniae sacrae«, in: SJb 9 (1987), S. 22-43

ders., Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit, in: SJb 11 (1989), S. 5-14,

WOLFRAM STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 12 (1967), S. 40-74; Wiederabdruck (unvollst.) in HS-WdF, S. 187-228

ders., Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden, Leipzig bzw. Wilhelmshaven 1974

ders., Einleitung zur Faks.-Ausgabe von: HEINRICH SCHÜTZ, MARCO GIOSEPPE PERANDA, Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus, Leipzig 1981

ders., Annäherung durch Distanz, in: Musik und Gesellschaft 36 (1986), S. 231-236

ders., Sächsische Musik- und Theologietraditionen bei Heinrich Schütz, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Bericht über die Internat. Wiss. Konferenz 1985 in Dresden, hrsg. von WOLFRAM STEUDE, Teil 1, Leipzig 1987 (zugl. JbP 1985), S. 47-54

WOLFRAM STEUDE, Auskünfte Dresdner Quellen zu Heinrich Schütz' Dänemarkreisen, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. – Bericht über die Wiss. Konferenz [...] Kopenhagen [...] 1985, vorgelegt von ANNE ØRBÆK JENSEN und OLE KONGSTED, Kopenhagen 1989, S. 43-56

ders., Bemerkungen zu den »Drei großen S« des 17. Jahrhunderts, in: Samuel Scheidt, Wirkungskreis – Persönlichkeit – Werk, Bericht der Konferenz Halle 1987 (in Herst.; Kurztitel: Bemerkungen)

ders., Zum kirchenmusikalischen Frühschaffen Georg Philipp Telemanns, in: Bericht der Internat. Wiss. Konferenz im Rahmen der 9. Georg-Philipp-Telemann-Festtage der DDR, Magdeburg 1987 (in Herst.; Kurztitel: Telemann)

ders., Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper, in: Von Isaac bis Bach – Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte (Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag, hrsg. von FRANK HEIDLBERGER, WOLFGANG OSTHOFF und REINHARD WIESEND, Kassel [etc.] 1991

EBERHARD STIMMEL, Die Familie Schütz – Ein Beitrag zur Familiengeschichte der Georgius Agricola, in: Abhandlungen des Staatlichen Museums für Mineralogie und Geologie zu Dresden 11 (1966), S. 377-417

ders., Herkunft und Abstammlung von Heinrich Schütz – Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Genealogie, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Bericht über die Internat. Wiss. Konferenz 1985 in Dresden, hrsg. von WOLFRAM STEUDE, Teil 1, Leipzig 1987 (zugl. JbP 1985), S. 99-111

SIEGFRIED THIELITZ, Von Albrecht Schütze zu Heinrich Schütz, Weißenfels 1988

MARA R. WADE, Heinrich Schütz and »det Store Bilager« in Copenhagen (1634), in: SJb 11 (1989), S. 32-52

WOLFGANG WITZENMANN, Tonartenprobleme in den Passionen von Schütz, in: SJb 2 (1980), S. 103-119

CHRISTOPH WOLFF, Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik, in: Bachforschung und Bachinterpretation heute – Wissenschaftler und Praktiker im Dialog, Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, hrsg. von REINHOLD BRINKMANN, Leipzig 1981, S. 21-31

# Neue Forschungen zu den Kasseler Schütz-Handschriften

von

CLYTUS GOTTWALD

Hartmut Broszinski gewidmet

Im Vorwort zu seinem Buch *Familles des plantes*, erschienen 1763 in Paris, läßt der Botaniker Michel Adanson einige Sätze fallen, an die ich mich während meiner Kasseler Arbeit immer wieder erinnert fühlte, obwohl der Gegenstand dieser Arbeit von jenem, an dem Adanson seine Maximen ausbildete, weit entfernt scheint: »Die Methode«, schreibt Adanson, »ist ein beliebiges Arrangement von Dingen und Tatsachen, die durch Entsprechungen oder Ähnlichkeiten aneinandergerückt sind, die man durch einen allgemeinen und für alle diese Dinge anwendbaren Begriff ausdrückt, ohne daß man diesen fundamentalen Begriff oder dieses Prinzip als absolut oder invariabel oder als so allgemein betrachtet, daß es keine Ausnahme dulden könnte [...] Die Methode unterscheidet sich vom System nur durch die Bedeutung, die der Autor seinen Prinzipien beimißt, indem er sie als variabel in der Methode und als absolut im System handhabt.«[1]

Noch während der Drucklegung meines Kataloges der Musikhandschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg[2] begann ich mit einer ähnlichen Erschließung der Kasseler Handschriften. Schon nach kurzer Tätigkeit stellte sich die Erkenntnis ein, daß die neue Arbeit von der eben abgeschlossenen sich in vieler Hinsicht deutlich unterschied. Im Nürnberger Katalog schlug, wie ich in dessen Einleitung darstellte, die Heterogeneität des Bibliotheksbestandes mit Vehemenz durch. Mittelalterliches rangierte neben Neuzeitlichem, Wertvolles neben Marginalem, Exzeptionelles neben Kunstlosem und hinlänglich Bekanntes neben völlig Übersehenem. Das verhieß einerseits Funde wie jenen spektakulären der Liszt-Autographen[3], andererseits waren angesichts der aus dem Deutschen Sängermuseum stammenden Männerchorsammlungen Abstürze ins ästhetisch Bodenlose zu gewärtigen. Das konnte immer wieder den Gedanken nahelegen, das ästhetische Urteil zu jener Instanz zu erheben, die über Länge und Kürze, Ausführlichkeit oder summarischen Charakter einer Beschreibung zu entscheiden hätte. Der Bearbeiter hat solchen Regungen tapfer zu widerstehen versucht, sich selbst zu strengstem Positivismus verurteilt.

Sieht man einmal ab von den Lindnerschen Chorbüchern und dem sogenannten Lutherkodex, zu denen bereits fundierte Untersuchungen sich vorfanden, harrte der Nürnberger Bestand erst noch seiner Erschließung, einer Erschließung, die sich

---

1 Zitiert nach MICHEL FOUCAULT, Die Ordnung der Dinge (Les mots et les choses), Frankfurt a. M. 1974, S. 187.

2 CLYTUS GOTTWALD, Die Musikhandschriften, Wiesbaden 1988 (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Bd. 4).

3 CLYTUS GOTTWALD, Die Liszt-Autographen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, in: Mf 35 (1982), S. 166-172.

nicht selten von Objekt zu Objekt vor neue Probleme gestellt sah, paläographische Schwierigkeiten oder ungeklärte Provenienzen.

Ganz anders die Lage in Kassel. Hier handelt es sich um einen homogenen, aus der Tätigkeit der ehemaligen Hofkapelle hervorgegangenen Bestand, komplettiert durch einige jüngere Handschriften, die jedoch, ich denke dabei an Louis Spohr, ebenfalls mit Kassel zu tun haben, ein Bestand, der schon einige Wellen der Erschließung durchlebt und, sieht man sich manche vom Herausgeber mit Taktstrichen und -zahlen versehene Handschriften an, überlebt hat. Schon im 19. Jahrhundert gab es mit dem Katalog von Carl Israel[4] einen ersten Versuch umfassender Erschließung. Ergänzende Arbeiten über die Kasseler Hofkapelle, allen voran jene von Zulauf[5], brachten nicht nur Licht in die personale Fluktuation dieses Instituts, seine ökonomischen und damit auch künstlerischen Ups and Downs, sondern lieferten auch die Notenverzeichnisse der Kapellverwaltung, von denen jenem von 1638 eine, was die Datierung anging, wohl zentrale Bedeutung zukam. Eine weitere Welle der Erschließung ist verbunden mit dem Namen Julius Knierim[6]. Leider ist seine 1943 abgeschlossene Dissertation über Johannes Heugel infolge der Kriegsereignisse nie publiziert worden, ging sogar verloren bis auf das eine Exemplar, das Knierim der damaligen Murhardschen und Landesbibliothek zur Aufbewahrung überließ. Nach dem Kriege war es Christiane Engelbrecht[7], die in ihrer vorzüglichen Dissertation eine Identifizierung der vielen Anonyma des 17. Jahrhunderts versuchte und unbekannte Archivalien über den Personalstand der Kapelle bis zu Wilhelm VI. publizierte. Natürlich haben alle diese Arbeiten, auch jene von Knierim, zu weiterer Beschäftigung mit dem Kasseler Bestand angeregt, so daß sich bei mir schon der Eindruck festsetzen konnte, Kassel gehöre zu den am besten erschlossenen Handschriftenbeständen überhaupt. Die Arbeit, so meinte ich, habe sich vor allem aufs Bibliographische zu konzentrieren, wobei die Furcht, eine wichtige, aber entlegene Publikation zu übersehen, zu einer zwar nicht geliebten, aber umso hartnäckigeren Begleiterin wurde.

Gestützt auf Knierims Dissertation, begann ich meine Katalogisierung mit dem Bearbeiten der Handschriften des 16. Jahrhunderts, deren überwiegender Teil von Johannes Heugel kompiliert und geschrieben worden war, ohne daß ich mich genötigt gesehen hätte, meine aufs Bibliographische gerichtete Methode zu modifizieren. Nach und nach, von 1988 an, wurden mir auch Handschriften des 17. Jahrhunderts zugeschickt, mit denen ich zunächst ebenso verfuhr wie mit den Heugel-Handschriften. Bald jedoch bemerkte ich, daß meine Methode, recht und schlecht zu referieren, was andere an Erkenntnissen an diesen Handschriften gewonnen hatten oder glaubten gewonnen zu haben, tautologisch blieb. Gewisse Mei-

---

4 CARL ISRAEL, Uebersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel, Kassel 1881.

5 ERNST ZULAUF, Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten, Kassel 1902.

6 JULIUS KNIERIM, Die Heugelhandschriften der Kasseler Landesbibliothek, Diss. Berlin (mschr.) 1943.

7 CHRISTIANE ENGELBRECHT, Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek, Kassel 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 14).

nungsverschiedenheiten in der Schütz-Forschung darüber, wie welche Handschriften zu datieren seien, nötigten mich sehr bald zu der Einsicht, daß eine Katalogisierung dieses von 1590 bis 1660 reichenden Handschriftenbestandes nur dann zu Ergebnissen, die über den manifesten Wissensstand hinausreichten, führen würden, wenn man eine Lösung der Hauptprobleme anging, jenes der Schreiber (autograph oder nicht) und jenes der Datierungen. Das bezog sich naturgemäß auf alle Handschriften, von denen diejenigen von Schütz und Gabrieli nur einen Teil ausmachen. Einen Ausweg aus der Krise wies der Papiermarken-Anhang, den Christiane Engelbrecht ihrer Arbeit beigegeben hatte. Zwar hatte die Verfasserin, was mit dem Format des Buches zusammenhing, einige Papiermarken in verkleinerter Form wiedergegeben, aber ungeachtet des Umstands, daß damit jede detailliertere Benutzung ausgeschlossen blieb, ließen sich doch daraus bestimmte Schlüsse im Blick auf das Material ziehen. Einmal war deutlich erkennbar, daß hessische Papiermarken fast ausnahmslos sich auf das hessische Wappentier, den steigenden Löwen, berufen, zum anderen schälten sich aus der Vielzahl der Formen bestimmte Formkomplexe, Piccard spricht von Typen, heraus. Völlig ergebnislos verliefen die Konsultationen der einschlägigen Wasserzeichenliteratur. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts lag nicht mehr (Briquet, Piccard) oder noch nicht (Heawood) im Blickfeld der Forschung. Piccard verfolgt zwar einige Zeichen bis ins 17. Jahrhundert, manche, wie die bisher noch nicht publizierten Adler-Marken, sogar bis an dessen Ende, aber im allgemeinen tut er das nur sporadisch, notiert die Zeichen nur als Nebenprodukte seiner eigentlichen Forschung, der Sammlung von Zeichen früherer Jahrhunderte. Zu meinem Glück hatte ich am Anfang meiner Katalogisierungsarbeit, von 1961 an, die Gelegenheit, einige Jahre mit Gerhard Piccard zusammenzuarbeiten. In zahlreichen Fällen erstellte er für mich Expertisen, was bei der engen Nachbarschaft zwischen Hauptstaatsarchiv und Württembergischer Landesbibliothek zu einem engen Gedankenaustausch, das heißt auch: zu Einblicken in seine Methodik, führte. Hinzu kam, daß Piccard nicht nur auf dem Niveau eines enthusiastischen Laien an Musikalischem interessiert, sondern daß er, als Pianist Schüler von Konrad Ansorge, nur durch den Krieg an einer professionellen Musikerkarriere gehindert worden war. Kein Wunder also, daß im Stuttgarter Handschriften-Zentrum die Musiker, Wolfgang Irtenkauf und ich, es waren, die sich Piccards Ideen und Methoden als erste anschlossen, während zumal bei den Mediävisten offenes Mißtrauen, gelegentlich sogar schroffe Ablehnung Platz griffen. Da man dort, unter dem dominierenden Einfluß von Bernhard Bischoff, weiter auf die Paläographie als erste Möglichkeit zur Datierung setzte, konnte es nicht überraschen, daß Wolfgang Irtenkaufs Versuch, Piccard via Deutsche Forschungsgemeinschaft alle Papierhandschriften der Württembergischen Landesbibliothek datieren zu lassen, ebenso im Sande verlief wie Irtenkaufs und meine Initiative, das von der DFG geplante Unternehmen »Katalog der datierten Handschriften« zugunsten eines Wasserzeichenprojekts fallen zu lassen. Der Widerstand der klassischen Paläographie, von der wir Musiker natürlich dort, wo Choralhandschriften zur Debatte standen, uneingeschränkt zehrten, ließ sich erst allmählich erweichen, ein Zustand, für den heute, da der Umgang mit Wasserzeichen zum Instrumentarium der Arbeit an Handschriften gehört, kaum noch Verständnis aufzubringen ist.

Der Entschluß, mich den hessischen Papiermarken eingehender zu widmen, warf mich, was die Katalogarbeit betraf, selbstverständlich zurück. Ich mußte Handschriften, die ich schon zur Seite gelegt hatte, nochmals vornehmen und die Beschreibungen ergänzen. Dabei verfuhr ich methodisch doppelgleisig. Zunächst zeichnete ich die Wasserzeichen an den mir vorliegenden Handschriften durch, danach gedachte ich, im Staatsarchiv Marburg diese Sammlung zu komplettieren. Der erste Aufenthalt in Marburg (Dezember 1988) begann wenig ermutigend. Zunächst einmal machte der mich betreuende Archivrat mir wenig Hoffnung, zu schnellen Ergebnissen zu kommen. Die Suche nach den von mir bereits durchgezeichneten Marken gliche derjenigen nach der Nadel im Heuhaufen. Die Durchsicht der Akten schien diese Skepsis zu bestätigen. Ich hatte, was am erfolgversprechendsten schien, mir den Bestand 4a vorgenommen, im wesentlichen die Korrespondenz der Landgrafen Moritz und Wilhelm V. und VI. Nachdem ich zwei Tage mich mit äußerst mageren Ergebnissen begnügt hatte, fand ich bei der abendlichen Durchsicht meiner Aufzeichnungen die Lösung. Ich hatte im falschen Bestand gesucht. Moritz von Hessen hatte, sogar noch während des Dreißigjährigen Krieges, fast ausnahmslos auf Importpapier geschrieben, solchem aus Frankfurt oder aus Ravensburg. Die Verwendung von Papieren, so meine Einsicht, war streng hierarchisch geordnet. Selbst wer sich als Petent oder Beschwerdeführer an Moritz wandte, versuchte sich schönes weißes Import-Papier zu besorgen, um die Korrespondenz auf dem einem Landgrafen gemäßen Niveau zu halten. Hessische Papiere jedoch waren in der Regel dunkel, weil die für ihre Herstellung benutzten Lumpen nur unzureichend zerkleinert wurden[8]. Obwohl die Musik und die Arbeit der Kapelle Moritz sehr am Herzen lagen, war die Kapellverwaltung gehalten, das mindere hessische Papier zu verwenden, ein Faktum, das die Bibliothek heute zu umfangreichen Restaurierungsarbeiten zwingt. Daraus war zu folgern, daß, wenn ich an die in den Musikhandschriften verwendeten Papiere herankommen wollte, ich diese nur im Schriftverkehr der mittleren und unteren Verwaltungsebene finden konnte. Am nächsten Tag ließ ich mir daher einen solchen Bestand, es war jener von Breitenau, geben und stieß dort endlich auf das entsprechende Material. Es gelang nicht nur die Identifizierung der einen oder anderen Marke, sondern ich sammelte alle Formen eines bestimmten Typus, deren ich habhaft werden konnte. Da mich der anfängliche Fehler einige Tage gekostet hatte, mußte ich im Februar dieses Jahres noch einmal nach Marburg gehen, um Breitenau und einen anderen Bestand, Allendorf, durchzuarbeiten. Gegenwärtig verfüge ich über 200 Zeichen aus der Zeit von 1590 bis 1660, wobei ich gestehen muß, daß mir einige Formen eines bestimmten Zeichens, des für Schütz wichtigen Zeichens »Löwe, frei«, immer noch fehlen. Ich hoffe, sie noch nachtragen zu können. Dafür kann ich die Zeichen mit dem Monogramm *CZ* von 1648 bis 1661 ziemlich lückenlos dokumentieren. Mit dem einschränkenden Wort »ziemlich« sei angedeutet, daß ich, Adanson paraphrasierend, datierte Zeichen nach Entsprechung und Ähnlichkeit zwar gesammelt habe, ohne

8 FRIEDRICH VON HÖSSLE, Alte Papiermühlen der hessischen Länder, in: Der Papier-Fabrikant, 1928-1929, S. 26-27 (in zahlreichen kleineren Fortsetzungen); BRUNO JACOB, Hessisches Papier – Grundlage zu einer Geschichte der kurhessischen Papiermühlen, 1949 (mschr. Ms., in der Landesbibliothek Kassel, 2° Ms. Hass. 751. V); WINFRIED WROZ, Papier aus dem Lossetal – Die Papiermühle (Ober-)Kaufungen, in: 975 Jahre Kaufungen, Kaufungen 1985, S. 153-164.

datierte Zeichen nach Entsprechung und Ähnlichkeit zwar gesammelt habe, ohne jedoch behaupten zu können, zu einem System gelangt zu sein. Vielmehr ist es möglich, daß die nächste Recherche in Marburg noch Formen ans Tageslicht bringt, die die für ein System charakteristische absolute Chronologie korrigieren können.

Daß Wasserzeichen – oder wie andere sagen: Papiermarken – über die Möglichkeit einer präzisen Datierung hinaus weitergehende Erkenntnisse vermitteln können, sei an einem signifikanten Beispiel erläutert. Ein bestimmter, über mehrere Signaturen verstreuter Bestand von Handschriften unterscheidet sich durch ein Papier, das im Gegensatz zu dem hessischen dadurch auffällt, daß es sehr schön weiß (also gekalkt) und von einer Konsistenz ist, die heute noch aufwendige Restaurierungen weitgehend erübrigt. Obwohl die Verwandtschaft zum italienischen Papier unverkennbar ist, weisen die Papiermarken in den meisten Fällen in eine andere Richtung. Den Schlüssel im doppelten Sinn des Wortes lieferte die Handschrift 60t, eine Wiener Triosonate von Antonio Bertali, den die Quelle als kaiserlichen Hofkapellmeister bezeichnet. Diese Handschrift besitzt das Wasserzeichen »Schlüssel mit dem Buchstaben *R*« in drei verschiedenen Formen, von denen eine mit Hilfe des einschlägigen Piccardschen Findbuches[9] datiert werden kann: 1650-1651. Daß es sich, wie der Buchstabe *R* belegt, um Regensburger Papier handelt, könnte den Schluß nahelegen, die Kopie sei während des Regensburger Aufenthaltes der kaiserlichen Kapelle, also während des Reichstages, entstanden. Die Annahme wird gestützt durch den Umstand, daß Bertalis Oper *L'inganno amore* daselbst 1653 uraufgeführt wurde. Die Handschrift 57 überliefert mehrere Kompositionen des als kaiserlichen Vizekapellmeister bezeichneten Giovanni Felice Sances, die, obwohl sie andere Papiermarken haben, von der gleichen Hand und zur gleichen Zeit geschrieben wurden; denn Sances wurde erst 1649 Vizekapellmeister. Es hat den Anschein, als habe der Regensburger Reichstag als eine Art Scharnier fungiert zwischen der kaiserlichen Kapelle und der Kasseler Kapelle. Wilhelm VI., so die Hypothese, die wahrscheinlich noch belegt werden kann, hat in Regensburg die kaiserliche Kapelle gehört und, da er sich für deren Repertoire interessierte, sich mit Kopien beliefern lassen – möglicherweise noch von Wien aus. Auf diese Weise gelangten die Werke von Antonio Bertali, Giovanni Felice Sances, Wolfgang Ebner und Johann Kaspar Kerll nach Kassel. Schon Christiane Engelbrecht[10] bezweifelte die Hypothese von Ernst Hermann Meyer[11], der in Kassel genannte Komponist Nub sei identisch mit Neubauer. Das Papier, auf das die Handschrift 60x geschrieben wurde, ist identisch mit jenem von Ebners und Kerlls Kompositionen (ich vermute, daß sich hinter dem Monogramm *WT* die Papiermühle Wolfgang Trainer in Braunau am Inn verbirgt) und wies auf die kaiserliche Kapelle. So war es schon kein Zufall mehr, daß der enigmatische »Nub« in Ludwig von Köchels Verzeichnis[12] als Georg Nub identifiziert werden konnte, der unter Ferdinand III. und Leopold I. seit 1637 Dienst getan hatte und 1661 ver-

9 GERHARD PICCARD, Wasserzeichen-Schlüssel, Stuttgart 1979, VI, S. 675.

10 ENGELBRECHT, a.a.O., S. 36

11 ERNST HERMANN MEYER, Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa, Kassel 1934, S. 228. (Meyer übernahm die Gleichsetzung schon von Israel.)

12 LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867, Wien 1869, Nr. 506. S. 597.

storben war. Das hat insofern auch mit Schütz zu tun, als nämlich justament in dieser Zeit, wie anhand der Datierungen noch zu zeigen ist, das Kasseler Interesse an Schütz erlahmte und dann, obwohl noch das eine oder andere Werk aufgeführt wurde, schließlich erlosch.

Die Handschrift 49 war es, die seinerzeit die oben beschriebene Wende meiner Methodik gebracht hatte. Zunächst hatte ich mich damit beschieden, hessische und nicht hessische Papiermarken zu unterscheiden, was immerhin die Provenienz in vielen Fällen klären konnte, was aber auch einen Teil der Schütz-Handschriften aus dem Prozeß der Datierungsversuche leider ausschied. Allerdings hielt das bei Schütz offenbar widerspruchslos funktionierende Verfahren einen Stoß, als ich die Handschrift 57f, die zwei Monteverdi-Madrigale überliefert, untersuchte. Die Handschrift besitzt nämlich insgesamt fünf Papiermarken, vier hessische und eine sächsische, wobei eine der hessischen Marken völlig aus dem Rahmen fällt. Daß die Bll. 3, 8 und 11, die das sächsische Wappen mit der Überschrift *Dresden* vorweisen, auch dort beschriftet worden seien, stand im Widerspruch zu dem offenkundigen Befund, daß die Hand mit derjenigen übereinstimmt, die auch einige der hessischen Papiere beschriftete. Die Untersuchung der hessischen Papiere ergab, daß lediglich vier Bll. (4.5.12.13) 1613, das heißt: vor dem Druck von 1614 beschriftet wurden. 4*r* und 12*r* enthalten von *Presso un fiume* Tenor solo und Basso continuo vollständig, 5*r* und 13*r* vom gleichen Stück Canto solo und Basso continuo, ebenfalls vollständig. Bl. 6 ist hessischer Provenienz und wurde 1617-1618 von der gleichen Hand beschrieben, die auch die sächsischen Blätter beschriftet hat. Als Schreiber der Handschrift nahm man bisher Georg Schimmelpfennig an, was dahingehend einzuschränken ist, daß die vier Blätter von 1613 deutlich von anderer Hand beschrieben wurden. Schließlich erhielt die Handschrift später einen Umschlag, dessen Wasserzeichen 1627-1628 zu datieren ist. Die von Watty[13] postulierte Frühfassung der Madrigale trifft im strengen, das heißt: paläographischen Sinne nur auf die vier Seiten von *Presso un fiume* zu, wobei natürlich die Datierung der sächsischen Zeichen noch offengelassen werden muß. Den Widerspruch zwischen hessischen und sächsischen Papieren in einer Handschrift konnte ich nur mit der Hypothese mildern, daß in Kassel vor dem Dreißigjährigen Krieg gelegentlich Papier aus Sachsen importiert wurde, eine Handelsbeziehung, die später den politischen Verhältnissen zum Opfer fiel.

Im einzelnen gelangte ich, was die Kasseler Schütz-Handschriften mit hessischen Wasserzeichen angeht, zu folgenden Ergebnissen. Vorauszuschicken wäre noch die generelle Bermerkung, daß ich in manchen Fällen, wo die Form in den untersuchten Archivalien nicht aufzutreiben war, mich vorläufig, wie ich hoffe, auf den Typus beschränken mußte. Ich folge bei meiner Aufzählung den Kasseler Signaturen und gebe jeweils im Anschluß zum Vergleich die Datierung, die Rifkin[14]

---

13 ADOLF WATTY, Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen, in: SJb 7/8 (1985/86), S. 124-136.

14 JOSHUA RIFKIN, Art. Schütz, in: New GroveD, Bd. 17; hier zitiert nach der revidierten Fassung in: The New Grove – North European Baroque Masters, London 1985, S. 1-150 (Werkverzeichnis S. 112-130).

eruiert hat. Daß meine Datierungen die Rifkinschen meist bestätigen, spricht für sich selbst, ist keineswegs Ergebnis nachträglicher Akkomodation.

*

49a *Surrexit pastor bonus* SWV 469

Die Papiermarke »Steigender Löwe, frei«, konnte in einigen Formen dokumentiert werden. Daraus geht hervor, daß dieser Typus nur in einem scharf begrenzten Zeitraum in Gebrauch war, und zwar 1649-1651. Nachweise davor und danach fehlen. Es ist anzunehmen, daß vorliegende Form der nämlichen Datierung unterliegt. – Rifkin datiert 1640-50.

49c *Hodie Christus natus est* SWV 456

Die nicht hessische Papiermarke dieser Handschrift ist identisch mit jener von 53h. Das dort überlieferte Hochzeitscarmen *Ich freue mich im Herrn* von Johann Vierdanck wurde zur Hochzeit von Dietrich Hilmar Hoyoul und Barbara Olands am 23. Februar 1643 komponiert. Die Kopie von *Hodie Christus natus* wird also wie jene des Vierdanckschen Werkes nach 1643 zu datieren sein. – Rifkin: 1640-50.

49f *Tugend ist der beste Freund* SWV 442

Hier liegt die gleiche Papiermarke wie in 49a vor. Die Datierung wäre entsprechend 1649-1651. – Rifkin: 1640-50.

49l *Herr, wie lang willst du* SWV 416a

Papiermarke und Datierung wie 49a. – Rifkin: 1640-50.

49m *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* SWV 467

Die Handschrift besitzt drei Kaufunger Wasserzeichen: Bl. 3 »Steigender Löwe im Wappen mit Monogramm *KF*«, Typus belegt Marburg StA Melsungen 4480/308, datiert 1. Mai 1618, Form jedoch etwa abweichend; Bl. 10 Marke vom gleichen Typus, jedoch nur mit Monogrammteil F, Form belegt Marburg StA Melsungen 4480/308, datiert 13. Mai 1614. Die Continuostimme scheint, obwohl von der gleichen Hand geschrieben, ein Nachtrag zu sein. Die Marke »Steigender Löwe im Wappen mit den Monogrammen *HK* und *KF*« ist belegt Marburg StA Melsungen 4482/311, datiert 24. Oktober 1625, und Friedewald 4386/124, datiert 20. August 1626. – Rifkin: 1615-18, Bc.-Stimme ca. 1625.

49n *Herr, der du bist vormals gnädig gewest* SWV 461

Hessische Papiermarke »Steigender Löwe im Wappen mit Monogramm *CZ*«, datiert 18. Juli 1652 und im Bestand Allendorf 29. Juli 1653. Die gleiche Marke findet sich in Ms. 49x (*Was suchet ihr den Lebendigen*). Die Komplementstimmen haben eine andere Papiermarke: »Bekröntes Lilienwappen mit Monogramm *WR*«. Dieses konnte bei Piccard nicht nachgewiesen werden. – Rifkin: ca. 1650.

49o *An den Wassern zu Babel* SWV 500

Die in dieser Handschrift vorfindliche Papiermarke konnte nur einmal nachgewiesen werden, und zwar im Bestand Friedewald, datiert 19. Februar 1625. – Rifkin: 1627-32.

49p *Herr, wer wird wohnen* SWV 466

Die Form dieser Papiermarke ließ sich mehrfach nachweisen, einmal im Bestand Melsungen, datiert 12. Juli 1623, und zweimal im Bestand Friedewald, datiert 14. März und 20. Oktober 1624. – Rifkin 1627-32.

49q *Auf dich, Herr, traue ich* SWV 462

Zwei hessische Papiermarken, von denen eine mit jener von 49p, die andere mit jener von 49o übereinstimmt. Es ergibt sich daraus ein Beschriftungszeitraum von 1623-1625. – Rifkin: 1627-32.

49r *Jauchzet dem Herren* SWV 36a

Diese Papiermarke zählt zu den am besten belegten und den am meisten vertretenen des ganzen Bestandes. Ihre Datierungen bewegen sich zwischen 13. August 1617 und 7. Februar 1618. Die Marke findet sich auch in einer ganzen Reihe von anderen Handschriften, z.B. Christoph Cornet: *Canzone* (4° 147), Gabrieli: *Deus in nomine tuo* (53z) und *Jauchzet dem Herren* von Moritz von Hessen. Bl. 10 der Handschrift besitzt eine zweite Marke, die im Bestand Melsungen gefunden werden konnte, datiert 12. November 1615. Beide Marken haben das Monogramm *KF* (= Papiermühle Kaufungen). – Rifkin: 1614-15; Bc. (nicht authentisch) 1616-17.

49s *Der Herr ist mein Hirt* SWV 398a

Auch die Marke dieser Handschrift ist sicher belegt. Es handelt sich um eine Form des Typus »Steigender Löwe im Wappen mit Monogramm *CZ*«, datiert 25. Oktober 1649. Das Werk erschien im folgenden Jahr in überarbeiteter Form im Druck (III. Teil der *Symphoniae sacrae*). – Rifkin: 1640-50.

49t *Ich werde nicht sterben* SWV 346a

Wie bereits vorhin gesagt, ist eine der Papiermarken dieser Handschrift identisch mit jener von Vierdancks Hochzeitscarmen 53h, das 1643 entstanden ist. Eine Beschriftung im gleichen Zeitraum dürfte naheliegend sein. Die zweite Marke, der sechszackige Stern, ließ sich nicht identifizieren. – Rifkin: 1640-47.

49u *Es gingen zweene Menschen* SWV 444

Bl. 1 und 5 dieser Handschrift besitzen die hessische Marke »Steigender Löwe im Wappen ohne Monogramm«, belegt im Bestand Breitenau des Marburger StA, datiert 1647. Eine zweite Marke ist so schlecht erkennbar, daß eine Identifizierung nicht möglich war. – Rifkin: 1640-50.

49v *Entsetzt euch nicht* SWV 50 Anm. 2

Es ist dies der zweite Teil der Auferstehungshistorie in der bekannten Kurzform, das heißt: ohne Evangelistenpartie. Die Marke »Steigender Löwe im Wappen mit den Monogrammen *HK* und *KF*« konnte mehrfach belegt werden. Die Datierungen liegen zwischen 1625 und 1626. Eine zweite Marke (Hufeisen) ließ sich nicht identifizieren. – Rifkin: 1623-27.

49w *Mein Sohn, warum hast du uns das getan* SWV 401a

Bl. 4 besitzt wiederum ein Wasserzeichen der Gruppe »Steigender Löwe im Wappen mit dem Monogramm *CZ*«, identisch mit einer Marke des Bestandes Breitenau, datiert 5. Januar 1650, was natürlich auch eine Beschriftung 1649 einschließt. – Rifkin: 1640-50.

49x *Was suchet ihr den Lebendigen* und *Weib, was weinest du* SWV 443

Da man früher beide Werke für zusammengehörig hielt, bewahrte man sie unter der gleichen Signatur auf. Die Partitur wurde, wie Rifkin richtig beobachtete, in Dresden geschrieben. Sie besitzt eine schlecht leserliche Papiermarke: »Sächsisches Wappen im Doppelkreis« mit der vermutlichen Umschrift *DITERSBACH*. Allerdings ist fraglich, ob sich die Handschrift anhand dieser Marke zweifelsfrei wird datieren lassen. Rifkin schlägt eine Entstehungszeit von 1627-1632 vor. Ohne auf Rifkins[15] detailliertere Darstellung einzugehen, kann ich doch seine die Entstehungszeit der Continuostimmen betreffende Ableitung stützen. Das seltene Wasserzeichen »Reiter« ließ sich als Typus in Kassel mehrfach nachweisen, und zwar

15 JOSHUA RIFKIN, Weib, was weinest du und Veni, sancte Spiritus – Zwei Dresdner Schütz-Handschriften in Kassel, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Bericht über die Internat. Wiss. Konferenz 1985 in Dresden, hrsg. von WOLFRAM STEUDE, Teil 1, Leipzig 1987 (zugl. JbP 1985), S. 81-98, bes. Anm. 30.

für die Zeit 1647-1650. Allerdings gelang der Nachweis der Form dieser Handschrift nicht.
Hinter *Was suchet ihr den Lebendigen* verbirgt sich der erste Teil der *Auferstehungs-Historie*, den noch das SWV (50 Anm. 1) als verschollen gemeldet hatte. Es handelt sich wieder um die bekannte Kurzform ohne Evangelisten-Partie. Die Papiermarke, ein *CZ*-Papier, konnte sehr genau datiert werden: 18. Juli 1652.

Die Handschriften der Signatur 50 sind ausnahmslos sächsischer Provenienz. Es sei nur hingewiesen auf 50g, wo sich mittels einiger verwickelter Kombinationen doch Anhaltspunkte für eine Datierung ergeben.

50g *Auf dich, Herr, traue ich* SWV 462

Piccard gibt für dieses Wasserzeichen »Hohe Krone mit einkonturigem Bügel und aufgelösten Perlen« einen Beschriftungszeitraum von 1621-1646 an. In 51a (Gabrieli: *Hic est filius*) ist diese Marke kombiniert mit dem häufigen *KF*-Zeichen von 1617-1618, was bei gleicher Hand eine gleichzeitige Beschriftung nahelegt. Auch in 51b (Gabrieli: *Surrexit Christus*) ist diese Marke kombiniert mit dem bewußten Zeichen. – Rifkin datiert nur 49q.

52b *Christ ist erstanden* SWV 470

Diese Handschrift besitzt mehrere hessische Papiermarken. Bl. 1: »Reichsadler mit *F* im Brustschild« (Frankfurt). In Bl. 2-8 finden sich zwei hessische Papiermarken vom Typ »Steigender Löwe im Wappen mit dem Monogramm *KF*« (bzw. »<K>F«), belegt MarburgStA Melsungen 4480/308, datiert 13. Mai 1614 und 12. November 1615. Diese Marken finden sich auch in 49r (Schütz: *Jauchzet dem Herren*) und 56d (Schütz: *Ach, wie soll ich doch*). – Rifkin: 1614-15.
Bl. 16, der von Werner Breig identifizierte Hammerschmidt-Nachtrag[16], besitzt eine Form des hessischen Zeichens »Steigender Löwe im Wappen mit Monogramm *CZ*«, nachgewiesen im Bestand Friedewald, datiert 26. Juli 1649. – Rifkin: ca. 1650.

52c *Nun danket alle Gott* SWV 418a

Die Marke gehört zum Typ »Steigender Löwe, frei«, der um 1650 in Gebrauch war. Bl. 11 hat die Marke »Steigender Löwe im Wappen mit Monogramm *CZ*«, datiert August 1651 und 6. Mai 1652. – Rifkin: 1640-50.

16 Vgl. WERNER BREIG, Schütz' Osterkonzert »Christ ist erstanden« SWV 470, seine Kasseler Ersatz-Symphonia und Hammerschmidts »Dialogi« von 1645, in: SJb 6 (1984), S. 52-61.

52g *Heute ist Christus der Herr geboren* SWV 439

Turm-Wasserzeichen mit Monogramm *M* (Jerg Mieser, Ravensburg, 1584-1632). Dieses Importpapier konnte auch in Kassel nachgewiesen werden, und zwar war es dort am 10. Juli 1633 in Gebrauch. Die Handschrift wäre demnach um 1633 zu datieren. Die Möglichkeit einer Beschriftung in Kassel sollte erwogen werden. – Rifkin: 1632-38.

52o *Herr, höre mein Wort* SWV Anh. 7

Hauptpapiermarke ist eine Form des Typus »Steigender Löwe im Wappen, mit den Monogrammen *KF* und *HK*«, belegt MarburgStA Friedewald 4386/124, datiert 19. Februar 1625. Die zweite Continuostimme (Bl. 1-2) ist ein Nachtrag von 1650, ein Beleg dafür, daß das Stück noch um diese Zeit aufgeführt wurde. Ersatz ist die Baß-Stimme des zweiten Chores (Bl. 21-22), sie besitzt eine Frankfurter Marke mit dem Monogramm *SPF*. – Rifkin, der das Stück für möglicherweise von Schütz stammend hält, datiert 1627-32.

52s *Der Gott Abraham* SWV Anh. 3

Zuschreibung dieses Werkes von Engelbrecht, von Rifkin jedoch bestritten. Das Hauptwasserzeichen (Bl. 3) »Steigender Löwe ohne Monogramm«, kann mehrfach datiert werden 1637-1638. Bl. 2 besitzt ein Wasserzeichen aus der *CZ*-Gruppe, belegt Breitenau, datiert 2. Januar 1654. Die Ersatzblätter 13-14 konnten sogar noch später datiert werden: 3. Juni 1658. – Rifkin: 1640-50.

52t *Freuet euch mit mir* SWV Anh. 6

Zwei Formen des Typus »Steigender Löwe, frei«, wovon eine präzise datiert werden konnte. Bestand Allendorf, 19. März 1651. – Rifkin: 1640-50.

52u *Saget den Gästen* SWV 459

Die Handschrift besitzt ein unbekanntes Zeichen, ein bekröntes Wappen. Allerdings wurde die Continuostimme in Kassel geschrieben, und zwar, wie die Papiermarke ausweist, 1638. Die Frage ist nur, ob es sich um einen Ersatz handelt oder um die Ergänzung eines unvollständigen Materials. – Rifkin: 1623-27.

53g *Es erhub sich ein Streit* SWV Anh. 11

Das Werk, dessen Echtheit angezweifelt wird, besitzt eine Marke »Steigender Löwe im Wappen mit Monogramm *KF*«. Das sonst übliche zweite Monogramm *HK* erscheint als Gegenmarke. Der Typus ist belegt im Bestand Allendorf 1632. – Rifkin: 1630-38.

53s *Ach Herr, du Schöpfer aller Ding* SWV 450

Die Papiermarken dieser Handschrift ließen sich mehrfach nachweisen. Diejenige von Bl. 0 konnte 1629-1630, diejenige von Bl. 2 1627-1628 datiert werden. Der Beschriftungszeitraum dürfte 1628-1629 sein. – Rifkin: 1615-27 (allerdings datiert nach der Konkordanz 52k).

53x *Friede sei mit euch* SWV 50 Anm. 3

Dieser dritte Teil der Auferstehungshistorie in Kurzform läßt sich ziemlich genau datieren. Die Marke »Steigender Löwe im Wappen mit den Monogrammen *HK* und *KF*« ließ sich mehrfach nachweisen. Die Datierungen liegen zwischen 2. November 1624 und 1. August 1627. – Rifkin: 1623-27.

53y *Vater Abraham* SWV 477

Hessische Papiermarke vom Typ »Steigender Löwe im Wappen ohne Monogramm«. Die identische Marke ist datiert 15. März 1642. – Rifkin: 1640-50.

56d *Ach, wie soll ich doch in Freuden leben* SWV 474

Zwei Papiermarken von Typ »Steigender Löwe im Wappen«, einmal mit Monogramm *KF*, das andere Mal mit dessen verstümmelter Form (K)*F*. Erstere im Melsunger Bestand datiert 12. November 1615, letztere ebenda 13. Mai 1614. In Bl. 8 findet sich die häufig vertretene *KF*-Marke von 1617-1618 vor. – Rifkin: 1614-15.

59l *Die Erde trinkt für sich* SWV 438

Auch diese wohl in Dresden geschriebene Handschrift enthält das Vierdanck-Wasserzeichen von 1643. – Rifkin: 1640-50.

59q *O Jesu süß, wer dein gedenkt* SWV 406a

Im Bl. 91 findet sich als Wasserzeichen ein mit Stierhörnern bekröntes Wappen, das im Bestand Breitenau 1647-1650 nachgewiesen werden konnte. Die übrigen Bl. besitzen eine Form des Typus »Steigender Löwe, frei«, der um 1650 zu datieren ist. – Rifkin: 1640-50.

# Zum Stand der Schütz-Analyse

von

WOLFRAM STEINBECK

## I

Um über den Stand der Schütz-Analyse sprechen zu können, muß zunächst bestimmt werden, was darunter überhaupt verstanden werden soll. Gehören z.B. (um nur die bekanntesten Arbeiten zu nennen) Friedrich Blumes Bestimmungen des monodischen Prinzips dazu oder die die Musik betreffenden Teile der Schütz-Biographie von Hans Joachim Moser? Sind die Arbeiten von Thrasybulos Georgiades zum Sprachproblem bei Schütz oder das Schütz-Buch von Hans Heinrich Eggebrecht Beispiele für Schütz-Analyse? Gilt gleiches für die zahlreichen Abhandlungen, die sich der systematischen Suche und Benennung von musikalisch-rhetorischen Figuren widmen, wie z.B. die Arbeit von Walter Simon Huber[1]? Oder können zur Analyse-Literatur nur spezielle Untersuchungen gezählt werden, die besondere Gestaltungsweisen bei Schütz behandeln oder an ausgewählten Beispielen und Werkausschnitten Fragen zu Struktur und Form erörtern?

Viele Autoren haben den Begriff Analyse und auch die damit angesprochene Methode wissenschaftlicher Erkenntnis über Musik nicht für sich in Anspruch genommen. Das hat verschiedene Gründe, die vor allem in der Geschichte des Wissenschaftsverständnisses unseres Faches zu suchen sind. Andere Autoren, insbesondere aus jüngerer Zeit, haben dagegen ihren analytischen Ansatz eigens hervorgehoben, diskutieren »Probleme der Schütz-Analyse«, wie eine Rubrik im Schütz-Jahrbuch 1982/83 überschrieben ist, oder exemplifizieren sogar am Beispiel Schütz ihren Analyse-Begriff im allgemeinen, wie Hans Heinrich Eggebrecht.

Sind nur solche Arbeiten, die ihren Ansatz selbst als solchen ausweisen, analytische? Oder sind es alle, die sich konkret mit der Musik als kompositorischer Leistung auseinandersetzen? Wenn wir uns einschränken ließen, gäbe es über einen Stand der Schütz-Analyse nicht viel zu sagen. Eine handvoll Arbeiten vor allem aus neuerer Zeit wäre zu nennen und deren unterschiedliche Ansätze zu referieren. Dehnten wir das Thema dagegen wie angedeutet aus, so liefe das Unternehmen fast auf eine allgemeine Schütz-Rezeption hinaus. Eine Beschränkung auf den analytischen Teil der Literatur brauchten wir dann kaum zu machen.

Natürlich hängt die Eingrenzung des Gegenstandes mit Begriff und Geschichte von Analyse im allgemeinen zusammen (worauf wir im gegebenen Rahmen jedoch nicht eingehen können). Es gibt aber auch einen besonderen Aspekt der Schütz-Rezeption, der für die Schütz-Analyse und ihre Bestimmung wesentlich ist. Hiervon ist im folgenden kurz zu sprechen.

---

1 WALTER SIMON HUBER, Motivsymbolik bei Heinrich Schütz – Versuch einer morphologischen Systematik der Schützschen Melodik, Kassel 1961.

## II

In der Musikwissenschaft taucht wiederholt der Gegensatz zwischen »Forschung« und solchen Bereichen auf, die sich im weitesten Sinne interpretierend mit Musik und ihrer Geschichte befassen; dazu gehört insbesondere die Werkanalyse. Als »Forschung« und damit erst eigentlich als »wissenschaftlich« wird primär die historisch-philologische Methode bezeichnet, nicht dagegen die analytische. Warum nicht? Versteht man unter Analyse auch die Interpretation ihrer Resultate, ohne die sie Zweck ohne Sinn wäre, so gehört doch beides zu den Voraussetzungen geschichtswissenschaftlicher Arbeitsweise. Die »Forschung« besorgt die philologischen Grundlagen, garantiert bestmögliche Textqualität etc; die »Analyse« kümmert sich um die Rezeption, das Verständnis und die Interpretation dessen, worum sich auch die anderen bemühen: der Komposition. Und doch gibt es bekanntlich eine bemerkenswerte Kluft zwischen »Forschern«, die zur Analyse der von ihnen aufbereiteten Werke nicht voranschreiten, und »Analytikern«, die nichts von den philologischen Grundlagen ihres Untersuchungsgegenstandes wissen. Nicht bloße Arbeitsteilung, die es sein könnte, sondern lang tradierte Vorbehalte scheinen Gründe dafür zu sein.

In der Schütz-Literatur aber hat es eine solche Kluft offenbar nicht gegeben. »Schütz-Forschung« und »Schütz-Analyse« liefen bislang im Grunde nicht eigene Wege mit höchst divergenter Zielsetzung. Sie verfolgten vielmehr lange Zeit ein und dasselbe: die Restauration eines vergessenen Werkes – verbunden mit allen Gefahren, aber auch mit allen Chancen, die die Begeisterung für ein Werk mit sich brachte, dessen Traditionsstränge gerissen und neu zu knüpfen waren.

Es muß nicht betont werden, daß Schütz' Musik »alte Musik« ist. Aber sie hat eine andere Qualität von »Alter« als z. B. die von Bach. Und hierin liegt etwas Wesentliches: Die Tradition der Auseinandersetzung mit Bach war nie eigentlich abgerissen. Seine Musik erfuhr im frühen 19. Jahrhundert nicht eigentlich eine Wiederentdeckung, sondern eher einen Durchbruch. Es war jene latente Kontinuität über Haydn, Mozart, E. T. A. Hoffmann bis hin zu Mendelssohn, die Bachs Musik der eigenen nahebrachte und doch um jenes Stück fernrückte, das die Suche nach Auseinandersetzung erneut inspiriert.

Völlig anders Schütz: In seiner Rezeptionsgeschichte gibt es eine fast hundertjährige Pause[2] und einen Traditionsknick, der seine Musik ausschließlich zur alten, besser: zu vergangener Musik machte[3]. Schütz' Wiederentdeckung durch Carl von Winterfeld im Jahre 1834[4] war kein Durchbruch, sondern tatsächlich eine Entdeckung, ja es war so etwas wie ein archäologischer Fund. Und gehoben wurde ein zwar kostbarer Schatz, ein Schatz aber, den man (um im Bild zu bleiben) ins Museum stellt und nicht aktuell 'gebrauchen' kann.

Schütz' Entdeckung offenbart schon früh historistische Züge, d.h.: Vergangenheit wurde nicht allein als kontinuierliche Vorgeschichte begriffen, sondern vielmehr auch als jenes Stück Unwiederbringlichkeit, die aufzudecken zugleich Ent-

---

2 Vgl. HANS JOACHIM MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 1936, $^{2}$/1954, S. VIII.

3 Im Grunde kann dies für alle Musik vor Bach gesagt werden.

4 CARL VON WINTERFELD, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Bd. 1-3, Berlin 1834; Reprint Hildesheim 1965.

fremdung von der Gegenwart bedeutete. Zu sehen und zu lernen, wie es die Alten gemacht haben, entsprach nicht nur dem Wunsch nach Integration des Zurückliegenden oder nach Fortentwicklung der eigenen Gestaltungsmittel. Dies galt für die Beschäftigung mit Bach. Vielmehr wurde im Falle Schütz das Alte als vergangen, als zutiefst bewunderungswürdig, aber als nicht mehr von dieser Zeit empfunden. Aber gerade hierin lag die Rechtfertigung für die Erforschung seines Lebens und seines Werkes. Noch Philipp Spitta, dessen Kritische Gesamtausgabe den eigentlichen Beginn der Schütz-Renaissance markiert, empfindet dies, wenn er 1894 schreibt: »Kein Zweifel, daß, um einer solchen Musik gegenüber als ästhetisch Genießender sich zu fühlen, eine Erziehung der künstlerischen Urtheilskraft von Nöthen ist, die sich nicht von heute auf morgen verwirklicht. Wir müssen uns zufrieden geben, wenn wir die Gestalt des großen Mannes inmitten der Jetztlebenden wieder haben aufrichten können. Ihn allseitig zu würdigen und innerlich ganz sich wieder anzueignen, wird eine Aufgabe des nächstfolgenden Jahrhunderts sein«[5].

Und sie wurde es – in mehrfacher Hinsicht. War Spittas Gesamtausgabe Grundlage für die wissenschaftliche Beschäftigung, so folgten zu Beginn des 20. Jahrhunderts jene Praktischen Ausgaben, die für die Verbreitung des Interesses und für die »Aneignung«, die Spitta beschworen hatte, zur grundlegenden Voraussetzung wurden. Aber die Schütz-Bewegung, in die die Aktivitäten Mitte der 20er Jahre mündeten, begeisterte sich nicht für eine alte Musik wie die Bach-Bewegung, sondern eben für ein Stück 'vergangener' Musik – im wahrsten Sinne des Wortes. Der Traditionsknick hatte gewissermaßen ein rezeptionsgeschichtliches Vakuum hinterlassen. Und dies sog förmlich eine Ideologisierung an, die dann das Schütz-Bild so nachhaltig belastete. Wilibald Gurlitt z.B. rief 1935 die »Schütz-Pflege« zum »Kampf gegen das Unwahre und Ungültige im deutschen Musikleben« auf und forderte ein »heute wieder neu lebendiges Bekenntnis zu dem, was wahrhaft deutsch und deutsche Musik ist«. Denn »in Schützens Persönlichkeit und Kunst« offenbare sich die »geschichtliche Substanz an deutschem Volkstum und christlichem Gottesglauben«[6]. Ein Aufsatz, der mit Worten dieser Art schließt, konnte noch 1985 als »meisterhaft« bezeichnet[7] und wiederabgedruckt werden[8]. Ja, so war es: Das Deutsche an Schütz wurde zum Garanten seiner Aufführbarkeit, das Geistliche zum Refugium einer »kirchenmusikalischen Erneuerung«, die nicht den Widerstand suchte, sondern »Trost in einer unheilvollen Zeit«[9].

Um es zusammenzufassen: Bei Bach hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts die wissenschaftliche Erforschung seines Werkes gewissermaßen 'unter' die praktische Rezeptionsgeschichte und 'unter' das kontinuierlich sich wandelnde Bach-Bild geschoben; bei Schütz war es umgekehrt: erst das historische Interesse an vergangener Musik, die es vor dem gänzlichen Untergang zu bewahren galt, förderte auch das praktische Interesse an der Aufführung seiner Musik. Dies ist ein gravierender Unterschied, und von hierher ist begründet, warum die Schütz-Forschung seit den

---

5 PHILIPP SPITTA, Heinrich Schütz' Leben und Werke, in: PH. SP., Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 60.

6 WILIBALD GURLITT, Heinrich Schütz – Zum 350. Geburtstag, in: JbP 42 (1935), S. 81.

7 WALTER BLANKENBURG, Vorwort zu HS-WdF, S. 7.

8 Ebenda, S. 74ff.

9 WALTER BLANKENBURG, Heinrich Schütz im Rückblick auf das Gedenkjahr 1985 – Erinnerungen und Überlegungen, in: MuK 56 (1986), S. 60.

20er Jahren überwiegend auf beides bedacht war: auf »Forschung« und auf die Analyse seiner Musik, deren Resultate jene überhaupt erst zu rechtfertigen hatte. Denn auf eine praktische Tradition, wie bei der Musik von Bach, Händel oder Beethoven, konnte sich die Schütz-Forschung nicht berufen – und erst recht nicht auf die Gegenwart einer Musik, auf deren Rang schon durch ihre ungebrochene Tradition Verlaß war. Der apologetische Charakter, mit dem sogar noch heute die Lebensfähigkeit der Musik von Schütz beschworen wird, zeugt von diesem Hintergrund.

Die Schütz-Analyse ist wesentlich geprägt vom Aspekt des »Vergangenen« mitsamt seinen Implikationen, und zwar zunächst weniger hinsichtlich der Methoden als vielmehr durch ihre Begründung. Sie hatte gleichsam einen Graben zu überbrücken, Verständnis für eine Musik zu schaffen, deren Machart fremd geworden war. So ist die Schütz-Forschung und in weiterem Sinne die Erforschung der Musik- und Kompositionsgeschichte des 17. Jahrhunderts untrennbar von jenen Bemühungen, die den Kunstrang zu beschreiben und zu begründen suchten. Hierin unterscheidet sich die Schütz-Literatur grundsätzlich von der anderer, insbesondere jüngerer Komponisten. Daß sich Methoden, Sichtweisen und Schwerpunkte im übrigen gewandelt haben, ist selbstverständlich.

Wenn wir also die Literatur zur »Schütz-Analyse« sichten wollen, so sind alle Arbeiten einzubeziehen, die sich mit Schütz' Musik als kompositorischer Leistung in einer Weise auseinandersetzen, die am Notentext erwiesen oder zumindest nachprüfbar ist. Auszuklammern dagegen sind reine Quellenstudien, Biographien etc. und insbesondere jene zahlreichen Abhandlungen, die sich ausschließlich mit der liturgischen Funktion der Musik von Schütz befassen.

Der Umfang dieser Analyse-Literatur aber ist erheblich, zumal, wenn man die Nähe zu Bach in Betracht zieht, insbesondere zum allgemeinen Bereich der musikalischen Rhetorik. Im folgenden wird es also nur darum gehen, Tendenzen und Schwerpunkte zu skizzieren und keinesfalls um Vollständigkeit.

## III

Die Analyse-Literatur zu Schütz läßt sich grob in drei historische Abschnitte mit unterschiedlichen Hauptakzenten des Forschungsinteresses gliedern:

1. Phase: 'Werk und Zeit'; Grundlegungen, breitgefächerte Untersuchungen und: Schütz als großer Deutscher (Mitte der 20er bis Mitte der 30er Jahre).

2. Phase: 'Musik und Sprache'; Studien zur Sprachvertonung sowie insbesondere zur musikalischen Textexegese; Schütz als Bibelübersetzer (Anfang der 50er bis in die 70er Jahre).

3. Phase: 'Form und Sinn'; Studien zur immanent musikalischen Konzeption des Werkes und seiner kompositionsgeschichtlichen Bedeutung (seit etwa Ende der 70er Jahre). Selbstverständlich werden Themen insbesondere der zweiten Phase weiterhin auch in der dritten behandelt.

Gewissermaßen quer dazu ist eine systematische Einteilung nach thematischen Gesichtspunkten möglich, die überwiegend schon in der 1. Phase ihre Grundsteinlegung gefunden haben:

a) Arbeiten über fundamentale Satzprinzipien des 16./17. Jahrhunderts mit mittelbarem oder unmittelbarem Bezug zu Schütz;

b) Studien zu allgemeinen oder werkübergreifenden Satzprinzipien bei Schütz; dazu gehört insbesondere das Verhältnis von Sprache und Musik;

c) Abhandlungen über Werkgruppen oder Einzelwerke hinsichtlich ihrer jeweiligen Besonderheiten sowie spezieller Gestaltungsmittel (z.B. Rezitativtechnik, Mehrchörigkeit, Einsatz von Instrumenten, Art der Choralbearbeitung etc.);

d) Untersuchungen der italienischen Einflüsse auf Schütz; und schließlich

e) Arbeiten, die die Probleme der Schütz-Analyse selbst thematisieren.

Natürlich ist eine eindeutige Einzelzuordnung zu diesen Themenschwerpunkten nicht immer möglich.

1. Nach den Pioniertaten von Winterfelds und Spittas sowie nach einer ersten praktischen Verbreitung des Werkes setzt die wissenschaftliche Auseinandersetzung um die Mitte der 20er Jahre ein, zu einem Zeitpunkt, der zugleich auch den Beginn der Schütz-Bewegung markiert. Die Arbeit, die hier gewissermaßen die Initialzündung gab, war Blumes 1925 erschienene Abhandlung über *Das Monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*[10] (in Blankenburgs Literaturüberblick und Bibliographie seines Sammelbandes mit keinem Wort erwähnt[11]). Insbesondere Blumes Bestimmung des Monodischen als Inbegriff des neuen, subjektiven Ausdrucks um 1600 und dessen polare Gegenüberstellung zum Motettischen hat auf die Schütz-Analyse maßgebliche Wirkung gehabt. Der Monodie-Begriff stand nicht für eine Gattung (Vokal-Solo mit b.c.) oder eine spezielle Satzart (instrumentale Liegeklänge über Kadenzschrittbässen mit frei beweglicher Oberstimme). Blume verwendete ihn vielmehr als Sammelbegriff für das neue Verhältnis von Musik und Sprache und bezeichnete damit, im Gegensatz zum motettischen Prinzip, die Satzanlage solcher Werke oder auch Werkteile, in denen »die Form nicht primär nach musikalischen Gesetzen, sondern aus dem Texte« zustande kommt[12]. Blumes Musterbeispiel ist bezeichnenderweise das Eröffnungsstück aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* I: *Eile, mich, Gott, zu erretten*, dem Schütz selbst ja die Angabe »in stylo oratorio« beifügte. Mit Begriffsapparat und Sichtweise hat Blume die Schütz-Literatur entscheidend und über einen weiten Zeitraum bis in die 70er Jahre hinein geprägt.

Parallel zu dieser gewissermaßen programmatisch-prinzipiellen Arbeit, deren Erkenntnisse aus Untersuchung und Vergleich exemplarischer Kompositionen resultieren, entstanden Arbeiten, die die theoretischen Grundlagen des 17. Jahrhunderts aufzubereiten suchten. Schon 1908 hatte Arnold Schering die gründliche Erforschung des Zusammenhangs von Kompositionslehre und Rhetorik im 16. bis 18. Jahrhundert gefordert[13] sowie die folgenschwere These vertreten, daß die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren der Schlüssel zum Verständnis der damaligen Musik sei. Ähnlich hatte sich drei Jahre danach Hermann Kretzschmar ge-

10 FRIEDRICH BLUME, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925.
11 HS-WdF.
12 BLUME, a. a. O., S. 93.
13 ARNOLD SCHERING, Die Lehre von den musikalischen Figuren, in: KmJb 21 (1908), S. 106 ff.

äußert[14]. Umfassendere Arbeiten zu diesem Komplex folgten, doch zunächst nicht mit konkretem Bezug zu Schütz oder nur als Teilaspekt im Rahmen der Untersuchungen seiner Sprachvertonung. 1926 erschien Joseph Müller-Blattaus Ausgabe der beiden Kompositionslehren von Christoph Bernhard, deren Stoff bekanntlich auf die Lehre bei Schütz zurückgehen soll[15]. Im selben Jahr kam die Freiburger Dissertation von Erich Katz über *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts* heraus, die das bis dahin differenzierteste Bild des Stilproblems und der verschiedenen zeitgenössischen Einteilungen gibt[16]. Speziell zur Figurenlehre erschienen erst später drei weitere Dissertationen: 1935 die von Heinz Brandes[17], in der der Autor einen Zusammenhang zwischen »musica reservata« und der Verwendung von Figuren konstruiert; 1941 Hans-Heinrich Ungers Studie[18], die die bis dahin umfangreichste Liste der musikalisch-rhetorischen Figuren liefert und an Beispielen auch von Schütz exemplifiziert; und schließlich 1949 Georg Toussaints (ungedruckte) Dissertation[19], gewissermaßen der späte Versuch, die Zusammenstellungen von Brandes und Unger auf das Werk von Schütz konkret anzuwenden.

Auch das Schwerpunktthema Sprachvertonung bei Schütz wird in der ersten Phase grundlegend und werkübergreifend angegangen. Zu nennen sind insbesondere die Arbeiten von Rudolf Gerber sowie von Kurt Gudewill. In seiner 1929 erschienenen Habilitationsschrift widmet sich Gerber[20] den Passionen von Schütz und sucht an deren Rezitativen seine Technik der wortbezogenen und wortdeutenden Melodiebildung zu bestimmen. Werkübergreifend geht auch Gudewill in seiner 1936 erschienenen Dissertation vor[21]. Er untersucht insbesondere die rhythmische Gestaltung der Sprachdeklamation bei Schütz im allgemeinen und ihre Bedeutung für die musikalische Umsetzung des Einzelwortes sowie des Textgehaltes.

Einen besonderen und für die damalige Schütz-Literatur völlig unüblichen Ansatz zur Untersuchung übergreifender Prinzipien bei Schütz lieferte die 1927 gedruckte Dissertation von Willi Schuh[22]. Sie führt expressis verbis den Formbegriff Ernst Kurths in die Schütz-Analyse ein und sucht folglich nicht nach äußeren Umrissen, sondern vielmehr nach »Formvorgängen«, die sich aus einer quasi dialektischen Polarität von »dynamischem und statischem Formprinzip« oder »textbedingter und rein-musikalischer Form« und deren »Zusammenwirken« ergeben[23].

---

14 HERMANN KRETZSCHMAR, Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre, in: JbP 18 und 19 (1911 und 1912), S. 63 ff. bzw. 65 ff.

15 Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, hrsg. von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, Leipzig 1926, ²/Kassel 1963.

16 ERICH KATZ, Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts, Diss. Freiburg 1926.

17 HEINZ BRANDES, Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert, Berlin 1935.

18 HANS-HEINRICH UNGER, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, Würzburg 1941, Repr. Hildesheim 1979.

19 GEORG TOUSSAINT, Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz, Diss. Mainz 1949, maschr.

20 RUDOLF GERBER, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929, Repr. Hildesheim 1973.

21 KURT GUDEWILL, Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz und seine Abwandlung nach textbestimmten und musikalischen Gestaltungsgrundsätzen in den Werken bis 1650, Kassel 1936.

22 WILLI SCHUH, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Bern 1927.

23 Ebenda, S. VIII.

Die dritte Themengruppe begründet Anna Amalie Aberts 1935 gedruckte Dissertation über die *Cantiones sacrae* [24]. Die Arbeit ist nicht nur eine Spezialstudie über eine einzelne Werkgruppe (wie bei Gerber). Vielmehr geht es der Verfasserin auch um die »Prinzipien der Einzelausdeutung« des Textes in ihrer Auseinandersetzung mit einem »organischen Gesamtaufbau« der Werke[25]. Dabei werden die bisherigen Ansätze sowohl ihres Lehrers Blume als auch Schuhs mit grundsätzlichen Überlegungen zu Schütz' Sprachbehandlung verbunden. Erstmals gelingt es, grundsätzlich und zugleich exemplarisch Schütz' Kunst des Ausgleichs heterogener Gestaltungsprinzipien im Blick auf das Werkganze und seine immanente Einheit fundiert zu beschreiben und vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kompositionsgeschichte anschaulich zu machen. Der Ansatz ist, wie bei Blume, eher der der überzeugenden Beschreibung eines als bekannt vorausgesetzten Werkes, als der eines dezidiert analytischen Nachweises am Notentext. Dies aber gilt im Grunde für alle Arbeiten dieser Phase, mit Ausnahme der von Schuh.

Auch der italienische Einfluß auf Schütz wird in diesem ersten Abschnitt der Auseinandersetzung um Schütz' Musik schon thematisiert, und wieder ist es eine Dissertation, die Neuland betritt, nämlich die ebenfalls von Kurth betreute Arbeit von Walter Kreidler über Monteverdis »stile concitato« und dessen Anwendung bei Schütz[26]. Hier wird, ähnlich wie bei Blume, eine im Grunde sehr spezielle satztechnische Bezeichnung (die bei Monteverdi nie eigentlich ein Stilbegriff war[27]) zur weit gefaßten Stilbenennung und als Spezialform des »monodischen Prinzips« behandelt.

Den Endpunkt dieser 1925 begonnenen Auseinandersetzung mit Schütz markiert im Grunde 1936 die umfassende Schütz-Biographie von Hans Joachim Moser[28]. Ihr überzogenes Pathos und ihre zum Teil höchst subjektiv-begeisterten Werkbetrachtungen sind heute allenfalls als Zitatenschatz gefragt. Freilich hat Moser auch vieles von dem zusammengefaßt und ergänzt, was die bisherige Forschung in zum Teil erstaunlicher Pionierarbeit zusammengetragen hatte, sowie insbesondere einige eigenständige Werkübersichten dazugeliefert.

2. Die Zirkelhaftigkeit der Schütz-Bewegung in der Zeit des Nationalsozialismus prägte auch noch nach 1945 das Bild. Vor allem in der kirchenmusikalischen Praxis hatte Schütz »weiterhin, ja vielerorts jetzt erst vollends einen hervorragenden Platz«[29]. Die funktionalisierende Vereinnahmung von Schütz durch die Praxis schien den Traditionsbruch überwunden zu haben. Die Vorliebe galt solcher Musik, die als Bekenntnis- und Gebrauchsmusik hingebungsvolle Identifikation ermög-

---

24 ANNA AMALIE ABERT, Die stilistischen Voraussetzungen der »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz , Wolfenbüttel 1935, (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 2); Reprint Kassel 1986 (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 29).

25 Ebenda, S. 55.

26 WALTER KREIDLER, Heinrich Schütz und der stile concitato Claudio Monteverdis, Kassel 1934.

27 Bei Monteverdi heißt der Ausdruck bekanntlich »concitato genere« (im Vorwort zum VIII. Madrigalbuch, 1638). Vgl. z. B. SILKE LEOPOLD, Claudio Monteverdi und seine Zeit, Laaber 1982, S. 89 f.

28 MOSER, a. a. O.

29 BLANKENBURG, Vorwort zu HS-WdF, S. 8.

lichte (gegen sie polemisierte Eggebrecht 1969[30]). Damit aber entfiel ein wesentliches Motiv für die wissenschaftliche Beschäftigung, die offensichtlich genügend geleistet hatte, um Schütz' Werk eine lebendige Gegenwart zu verschaffen. Und tatsächlich ist Schütz nach 1945 bis weit in die 50er Jahre hinein kein herausragendes Thema.

Dies änderte sich mit dem bahnbrechenden Buch von Eggebrecht, *Heinrich Schütz — Musicus poeticus*, das 1959 erschien[31] und von einer Reihe weiterer Aufsätze begleitet war[32]. Die neue Sichtweise schuf Grundlagen oder faßte neue Einsichten zumindest bündig und wirkungsvoll zusammen. Durch sie wurde die Musik von Schütz der wissenschaftlichen Behandlung wieder zugänglich, während sie umgekehrt aus der kirchenmusikalischen Praxis mehr und mehr verschwand, eine typische Korrelation im angedeuteten Gang der Schütz-Rezeption.

In fast die gleiche Zeit fallen denn auch einzelne wichtige Arbeiten, die für Eggebrechts Buch die Voraussetzung bilden. Unter den Beiträgen zum Bamberger Kongreß von 1953 ist vor allem Willibald Gurlitts[33] (auf etliche frühere Arbeiten[34] zurückgehendes) Referat zu nennen, in dem, wenngleich ohne unmittelbaren Bezug zu Schütz, die Entwicklung der Kompositionslehre im 16. und 17. Jahrhundert aus der dreigliedrigen Musiktheorie (musica speculativa, musica practica und musica poetica) verfolgt wird. Zu nennen wäre ferner auch die einflußreiche Arbeit von Arnold Schmitz[35], in der erneut äußerst pointiert die musikalisch-rhetorischen Figuren zum Schlüssel des Werkverständnisses (hier von Bach) erklärt werden. Zu nennen ist vor allem aber die 1954 erschienene Schrift *Musik und Sprache* von Thrasybulos Georgiades, die schon vom Titel her die zweite Phase der Schütz-Literatur grundlegend geprägt hat[36]. Im Schütz-Kapitel des Buches[37] bestimmt Georgiades nunmehr analytisch das kompositionsgeschichtlich Neue bei Schütz als jene Form der Sprachvertonung, in der die spezifische Struktur und Sprachhaltung des Deutschen (im Unterschied vor allem zum Lateinischen) musikalisch umgesetzt werde. Damit wurde dieses für Schütz zentrale Thema (bei Georgiades übrigens völlig ohne Bezug zur Figurenlehre) auf eine neue, zumal von nationalistischer Ideologie befreite Basis gestellt und zu einem wesentlichen Schwerpunkt in der nachfolgenden Schütz-Literatur fortentwickelt.

Eggebrechts Buch knüpft an beiden Ansatzpunkten an: dem rhetorisch-figürlichen ebenso wie dem strukturell-sprachlichen. Erstmals konsequent wird Schütz auf den Boden der zeitgenössischen Musiktheorie gestellt und in das Musikver-

---

30 HANS HEINRICH EGGEBRECHT, Schütz und Gottesdienst – Versuch über das Selbstverständliche, Stuttgart 1969 (= Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung, Bd. 3).

31 Ders., Heinrich Schütz – Musicus poeticus, Göttingen 1959.

32 Vgl. u.a. von dems.: Zum Figur-Begriff der Musica poetica, in: AfMw 16 (1959), S. 57 ff.; oder: Ordnung und Ausdruck im Werk von Heinrich Schütz, in: MuK 31 (1961), S. 1 ff.

33 WILIBALD GURLITT, Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts, in: Kgr.Ber. Bamberg 1953, S. 103 ff.

34 Vgl. z.B. von dems.: Musik und Rhetorik, in: Helicon 5 (1944), S. 103 ff.; Wiederabdruck in: W. G., Musikgeschichte und Gegenwart, hrsg. von HANS HEINRICH EGGEBRECHT, Wiesbaden 1966 (= Beihefte zum AfMw, Bd. 1).

35 ARNOLD SCHMITZ, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, Mainz 1950, Repr. Laaber 1976.

36 THRASYBULOS GEORGIADES, Musik und Sprache, Berlin 1954.

37 Ebenda, S. 62 ff.

ständnis des protestantischen Deutschland im 17. Jahrhundert eingeordnet. Figurenlehre und die Lehre von der musikalischen Rhetorik sind die wesentlichen Stützpfeiler. Mit dem 'Werkzeug' zeitgenössischer Termini werden in exemplarischen Analysen Gestaltungsmittel der Zeit und ihre spezifische Verwendung bei Schütz aufgezeigt, seine Kunst sinnbetonender Sprachdeklamation durch Musik sowie die Kunst der musikalischen Textexegese anschaulich gemacht. Alles geschieht erklärtermaßen werkübergreifend und exemplarisch an Werkausschnitten.

So grundsätzlich und umfassend sind wesentliche Aspekte der kompositorischen Leistung von Schütz bisher nicht wieder behandelt worden. Die zweite Phase umschließt vielmehr eine Fülle von Spezialstudien, die sich an die Grundidee Eggebrechts mehr oder weniger eng anschließen und sich Schütz' Kunst der musikalischen Übersetzung vor allem geistlicher Texte widmen. Insbesondere die Bestimmung von Figuren und speziellen Formen und Formeln der Wort- und Textdeutung spielt dabei eine herausragende Rolle. Freilich wurde kaum je gefragt und untersucht – auch Eggebrecht kam es nicht darauf an – worin der Zusammenhang solch unzweifelhaft substanzieller Gestaltungsmittel im Blick auf das Ganze einer Komposition besteht und »wie Schütz es vermag, dem Text derart nachzugehen und dennoch ein geschlossenes Werk zu komponieren«[38]. Nicht selten wurde Schütz zur bloßen Abbruchhalde herausragender Formen der Sprachbehandlung, der sogenannten musikalisch-rhetorischen Figuren – ohne Gedanken an deren Integration in den musikalischen Prozeß und das Typische für Schütz. Noch 1980 sah sich z.B. Martin Ruhnke zu der Bemerkung veranlaßt, es sei eine »allzusehr vereinfachte Analyse-Methode«, »das Vorkommen von Figuren zu registrieren«. Vielmehr müsse gefragt werden, »ob Schütz den Text besser durchdenkt und ob er eindrucksvoller zu gliedern, abzustufen und hervorzuheben versteht als andere«[39]. Gleichwohl konzentriert auch Ruhnke die vergleichende Untersuchung auf das Einzelne und Herausragende und bezieht nicht auch dessen Geltung für den Zusammenhang mit ein. Fragen dieser Art sind tatsächlich Gegenstand erst der dritten Phase.

Gleichwohl wurden auch die übrigen in der ersten Phase begonnenen Themen wiederaufgegriffen und vor allem durch Spezialuntersuchungen vertieft. Nur weniges sei hier angesprochen. Bemerkenswert ist die Auswahl der behandelten Werke. Gegenstand der Untersuchungen sind überwiegend die *Musikalischen Exequien*, die Passionen, einzelne Stücke aus der *Geistlichen Chormusik*, den *Kleinen geistlichen Konzerten* und daneben auch aus dem *Becker-Psalter*. Sie werden entweder als Werk/Werkgruppe hinsichtlich ihrer gattungsabhängigen Besonderheiten behandelt oder dienen als Beispiele für spezielle Gestaltungsmittel bei Schütz[40]. Jüngst hat Joshua Rifkin[41] mit Recht die Schütz-Praxis, insbesondere

38 FRIEDHELM KRUMMACHER, Heinrich Schütz als »poetischer Musiker«, in: MuK 56 (1986), S. 81.

39 MARTIN RUHNKE, Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität, in: Ars Musica – Musica Scientia – Festschrift Heinrich Hüschen zum 65. Geburtstag, Köln 1980, S. 385f.

40 Genannt seien z.B.: CLAVIN B. AGEY, A Study of the »Kleine geistliche Konzerte« and »Geistliche Chormusik« of Heinrich Schütz, 2 Bde., Phil. Diss. Florida State University 1955; JOHANNES HEINRICH, Stilkritische Untersuchungen zur »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz, Diss. Göttingen 1956, maschr.; SIEGFRIED HERMELINK, Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz, in: AfMw 16 (1959), S. 378 ff.; MARTIN GECK, Ein textbedingter Archaismus im Werke von Heinrich Schütz, in: Acta Musicologica 34 (1962), S. 161 ff.; WERNER BITTINGER, Vorworte zu den Bänden 15-17 (Symphoniae sacrae II) und 38 (Weltliche Konzerte) der NSA, 1964-1968 bwz. 1971; JOHANNES MITTRING, Der Dreiertakt, Ausdruck der Freude? Zu

die Schütz-Bewegung und ihre theologischen und technischen Belange, dafür verantwortlich gemacht, daß gerade die großbesetzten Werke mit Instrumenten kaum aufgeführt wurden und offenbar deshalb auch ein auffallend geringeres Interesse für wissenschaftliche Untersuchungen fanden. Auch dieser Befund ist einmal mehr Beleg für jene eigentümliche Verschränkung von Schütz-Praxis und Schütz-Forschung einschließlich der Schütz-Analyse.

Um so bemerkenswerter sind Arbeiten, die nicht in diesem Trend liegen. Zu nennen sind v.a. zwei Dissertationen: Die eine, von Albrecht Roeseler[42], handelt von den obligaten Instrumenten in den Psalmen Davids und in den *Symphoniae sacrae* I; sie bietet nicht nur eine Übersicht über die große Besetzungsvielfalt der untersuchten Werke, sondern erörtert vielmehr auch die Frage nach der Bedeutung des Instrumenteneinsatzes für die kompositorische Faktur. Die andere hier zu nennende Arbeit ist die in Freiburg entstandene Dissertation von Gerhard Kirchner[43], im Grunde eine Abhandlung über das Generalbaßspiel im 17. Jahrhundert am Beispiel Schütz, die sich jedoch auch auf die Untersuchung einzelner Werkausschnitte stützt.

Eine letzte Themengruppe betrifft die italienischen Einflüsse auf Schütz, die in der zweiten Literatur-Phase erst eigentlich eine Rolle spielt. Die erste zentrale Arbeit ist Siegfried Schmalzrieds Tübinger Dissertation von 1969 über Schütz' Italienische Madrigale und die seiner nordeuropäischen Mitschüler bei Giovanni Gabrieli[44]. Der besondere Ansatz der Arbeit liegt in der genauen Bestimmung und Anwendung der zeitgenössischen italienischen Termini auf die Untersuchung der Texte und der verschiedenen kompositorischen Mittel (Tonarten, Mensuren, melodische Gestaltungsformen) sowie im Werkvergleich. Ferner zu nennen wären einige Aufsätze, u.a. der von Martin Seelkopf über gemeinsame Elemente bei

---

Heinrich Schützens »Geistlicher Chormusik« von 1648, in: MuK 34 (1964), S. 271 ff.; CLEMENS GANZ, Der Beckerpsalter von Heinrich Schütz, in: Musica sacra 87, 1967, S. 46 ff. und 71 ff.; HELGA WICHMANN-ZEMKE, Untersuchungen zur Harmonik in den Werken von Heinrich Schütz, Diss. Kiel 1967; ALLAN ANDERSON ROSS, The »Saint John Passion« of Heinrich Schütz, Mus. Diss. Indiana Univ. 1968; ROGER BRAY, The »Cantiones sacrae« of Heinrich Schütz re-examined, in: ML 52 (1971), S. 299 ff.; HEINZ KRAUSE-GRAUMNITZ, Heinrich Schütz' schöpferische Gestaltung der zyklischen Großform – dargestellt an seinen »Musikalischen Exequien« des Jahres 1636, in: Heinrich Schütz und seine Zeit. Kgr.-Ber. der Heinrich-Schütz-Festtage der DDR 1972, hrsg. von SIEGFRIED KÖHLER, Berlin 1974, Wiederabdr. in: HS-WdF, S. 349 ff.; REINHOLD GERLACH, Lateinische und deutsche Kompositionen bei Heinrich Schütz – Eine vergleichende Interpretation zweier Psalmvertonungen, in: Convivium musicorum – Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag, Berlin 1974, S. 83 ff. (Die Liste soll einen Eindruck von der Vielzahl der Themen bieten, nicht jedoch Vollständigkeit.)

41 JOSHUA RIFKIN, Henrich Schütz – Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk, in: SJb 9 (1987), S. 5 ff.

42 ALBRECHT ROESELER, Studium zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz – Die obligaten Instrumente in den Psalmen Davids und in den Symphoniae sacrae I, Diss. Berlin 1958.

43 GERHARD KIRCHNER, Der Generalbaß bei Schütz, Kassel 1960 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 18).

44 SIEGFRIED SCHMALZRIEDT, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis – Studien zu ihren Madrigalen, Stuttgart 1972 (= Tübinger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1.

Grandi und Schütz[45] oder die Abhandlung von Wolfgang Osthoff über den Einfluß vor allem Monteverdis auf Schütz[46].

3. Die dritte und jüngste Phase der in Frage stehenden Literatur setzt neben dem Thema Sprachvertonng bei Schütz einen neuen Schwerpunkt. Man hat begonnen, Schütz sozusagen nicht nur »beim Wort« zu nehmen, sondern auch bei seiner Musik. In der Erkenntnis, daß Schütz Komponist und nicht Pastor war[47], fragt man nun auch nach der spezifisch musikalischen Anlage seiner Werke und sucht Satzart, Kompositionstechnik, Mittel der Sprachvertonung etc. vor dem Hintergrund des Kunstcharakters von Schütz' Musik durch analytischen Nachweis am Notentext zu erfassen und dabei den eigenen Ansatz kritisch mit im Blick zu behalten. Eine erste, allerdings kaum bemerkte Anregung dazu kam schon 1972 von Rifkin[48], der die Analyse auch der spezifisch musikalischen Zusammenhänge (»musical logic«) forderte, abgeleitet aus Schütz' eigener Forderung nach einem »guten Contrapunct«. Bisher habe man zu sehr nach der historischen Position und dem geistlichen Charakter seiner Musik geforscht und »many writers have remarked on the 'learned' or 'disciplined' quality of Schütz's music, but few have attempted to give substance to these observations«[49]. 1972, dem 300. Todesjahr von Schütz, erschien auch die kleine Musteranalyse von Carl Dahlhaus[50]. Am Beispiel des Konzerts *Was hast du verwirket* aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* II will Dahlhaus demonstrieren, wie man – unter Voraussetzung einer bestimmten Fragestellung natürlich – Musik von Schütz zu analysieren hat. Es ist eine »Anweisung zum Analysieren«[51]. Wohl folgt auch sie der Auffassung von der »musikalischen Rhetorik« bei Schütz, für die das gewählte Beispiel paradigmatisch sei. Und der »Reichtum an kompositorischen Mitteln« werde von Schütz »nicht in formaler Absicht ausgebreitet«, sondern diene »zu nichts anderem, als eine zweite Unmittelbarkeit emphatischer Rede zu erreichen«[52]. Worin diese »zweite Unmittelbarkeit« besteht, zeigt Dahlhaus, indem er aber nicht nur die rhetorischen, sondern ebenso auch die »musikalisch motivierten« Mittel des Stückes herausarbeitet, ohne freilich deren Bedeutung für das Satzganze zu bestimmen.

Gewissermaßen einen Übergang stellt auch Eggebrechts Aufsatz *Heinrich Schütz* dar, der unter dem Titel *Musikalische Analyse (Heinrich Schütz)*

---

45 MARTIN SEELKOPF, Italienische Elemente in den »Kleinen geistlichen Konzerten« von Heinrich Schütz, in: Mf 25 (1972), S. 452 ff.

46 WOLFGANG OSTHOFF, Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: SJb 2 (1980), S. 78 ff. (deutsche Fassung der Abhandlung »Heinrich Schütz: L'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nei Seicento« (= Centro tedesco di studi veneziani I), Venedig 1974.

47 Vgl. WERNER BREIG, Schütz-Aspekte im Vorfeld des Jubiläumsjahres 1985, in: Musica 1984, S. 526 ff.

48 JOSHUA RIFKIN, Schütz and Musical Logic, in: MT 113 (1972), S. 1067 ff.

49 Ebenda, S. 1070.

50 CARL DAHLHAUS, Heinrich Schütz: Kleines geistliches Konzert »Was hast du verwirket«, in: LARS-ULRICH ABRAHAM und CARL DAHLHAUS, Melodielehre, Köln 1972, S. 44 ff..

51 Ebenda, S. 7.

52 Ebenda, S. 44.

ebenfalls 1972 erschien[53]. Der Grundgedanke dieser Arbeit liegt in der Frage nach Aufgabe und Ziel analytischen Vorgehens selbst. Eggebrecht sucht seine Begriffe vom musikalischen »Sinn« und »Gehalt« am Beispiel Schütz zu exemplifizieren, und zwar an Teilen der *Musikalischen Exequien*. Auch hier ist das Ziel nicht, das Werk als Ganzheit, eben als in sich schlüssiges Werk, zu analysieren, sondern über Einsichten in die Gestaltungsweise von Schütz hinaus die Ziele von musikalischer Analyse schlechthin zu formulieren.

Ans Ende seiner Überlegung stellt Eggebrecht eine Zusammenfassung seiner Thesen, die er zum Herforder Schützfest 1979 geäußert hatte[54]. So provozierend diese Thesen waren und so stark die Reaktionen darauf[55] – so zeugen sie doch von einer Wende in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung um Schütz' Musik. Und so konnte Werner Breig im Geleitwort des 1979 ins Leben gerufenen Schütz-Jahrbuches feststellen, daß die Phase der »fraglosen Vergegenwärtigung und Identifizierung der Vergangenheit angehört«. Dies brauche »keine Lähmung« zu bedeuten, sondern biete im Gegenteil »die Chance einer neuen, unvoreingenommenen Offenheit für die vielfältigen Aspekte von Schütz' Werk«[56].

Es scheint in der Tat so zu sein. Denn allenthalben rühren sich die Stifte für eine Form der Werkuntersuchung, die weniger auf die kirchenmusikalische Bedeutung von Schütz abzielen als vielmehr seine überragende Rolle für die Musik- und Kompositionsgeschichte des 17. Jahrhunderts behandeln und analytisch aufzuzeigen suchen. Gewissermaßen programmatische Züge trägt der zweiteilige Aufsatz von Stefan Kunze zur »Instrumentalität und Sprachvertonung« bei Schütz[57]. Grundlegend an Kunzes Ansatz ist die These, daß in den Wandlungen der Vokalmusik um 1600 die Voraussetzungen für die Entwicklung einer selbständigen Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert zu suchen und zu finden sind. Der neue Generalbaßsatz und die zunehmende Vertikalität des Vokalsatzes, die »Emanzipierung« der »tragenden Elemente des musikalischen Baus«, nämlich »Klang und Rhythmus«[58], sind die wesentlichen Stützen der Wandlung, die letztlich »auch die Konzeption einer sprachfreien Instrumentalmusik« ermöglichte[59]. In einem eigenen Aufsatz versuche ich[60], am Beispiel einer Motette aus der *Geistlichen Chormusik* eine exemplarische Analyse zu geben. Sie will zeigen, daß Schütz' Kunst gerade darin besteht, hinter Sprachvertonung und Textauslegung ein Stück autonomer Musik zu schaffen, d.h. eine kompositorische Faktur, in der sich die Elemente zu einem

---

53 HANS HEINRICH EGGEBRECHT, Musikalische Analyse (Heinrich Schütz), in: Musicological Annual 7, Ljubljana 1972, Wiederabdruck als: Heinrich Schütz, in: H. H. E., Sinn und Gehalt – Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 1979, S. 106 ff..

54 EGGEBRECHT, Schütz und Gottesdienst, a. a. O.

55 Vgl. u.a. WILHELM KAMLAH, Der Anfang der Schützbewegung und der musikalische Progressismus – Historisches und Kritisches zu Hans Heinrich Eggebrechts Herforder Schütz-Vortrag, in: MuK 39 (1969), S. 207 ff.

56 WERNER BREIG, Geleitwort zum SJb 1 (1979), S. 5.

57 STEFAN KUNZE, Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz, in: SJb 1, 1979, S. 9 ff.; Zweiter Teil als: Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz – Mit einem Exkurs zur »Figurenlehre«, in: SJb 4/5 (1982/83), S. 39 ff.

58 Ders., Instrumentalität und Sprachvertonung, a. a. O., S. 17.

59 Ebenda, S. 24.

60 WOLFRAM STEINBECK, Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem, in: SJb 3 (1981), S. 51 ff.

sich selbst begründenden Sinnzusammenhang fügen. Den gewissermaßen umgekehrten Weg geht Ulrich Siegele in seiner Einzelanalyse[61]. Nicht die Probleme der musikalischen Analyse seien Motivation seiner Untersuchung, sondern vielmehr Probleme, die sich erst aus der Analyse Schützscher Musik ergäben, nämlich Schütz' eigenwillige theologische Auslegung durch seine individuelle Vertonung.

Wie schon erwähnt, läßt sich die Art der Auseinandersetzung mit Schütz in der dritten Phase kaum sinnvoll zusammenfassen. Die erste Phase war bemüht um die Ausbreitung von Grundlagen und um Einsichten in große Zusammenhänge. Vielfach fehlte es jedoch an tiefer und breiter Kenntnis zeitgenössischer, insbesondere musiktheoretischer Quellen. Dies wurde in der zweiten Phase auf breiter Basis nachgeholt, gleichzeitig aber der Blickwinkel eingeengt auf den Aspekt der Rhetorik und der Textexegese bei Schütz. Die dritte Phase legt einen neuen Schwerpunkt auf spezifisch musikalische und charakteristische Gestaltungsmittel von Schütz, ist darüberhinaus aber in der Tat durch Offenheit für die Vielfalt der Probleme gekennzeichnet.

Das Gedenkjahr 1985 hatte gewiß nicht den Charakter eines Durchbruchs, vielleicht aber den einer Wende. So zumindest können insbesondere die Beiträge zum Stuttgarter Musikfest gewertet werden, vor allem jene, die unter der Rubrik »Werkgattungen und analytische Methoden« zusammengefaßt sind[62]. Martin Just[63] sucht exemplarisch die »musikalische Zeitstruktur« an Werken der *Kleinen geistlichen Konzerte* zu fassen, Form als Rhythmus von Klangprogressionen, Kadenzbeziehungen und Abschnittproportionen etc. zu bestimmen und damit eine Methode zu finden, mit der der immanente Zusammenhang eines Werkes greifbar wird. Klaus-Jürgen Sachs[64] untersucht die eigentümliche Satztechnik im *Becker-Psalter* und dringt damit in Schütz gewissermaßen kontrapunktische Konzeption des Kantionalsatzes vor. Werner Breig unternimmt es[65], in den Motetten der *Geistlichen Chormusik* die »Gesetze der Zusammenordnung der Teile zum Ganzen« unter dem Begriff der »musikalischen Syntax« zu beschreiben und »die Beschaffenheit der textlich-musikalischen Einzelglieder« im Blick auf ihre Funktion für den Zusammenhang zu bestimmen. Und in meinem eigenen Beitrag[66] suche ich den Instrumentalcharakter in Schütz' *Symphoniae sacrae* exemplarisch zu fassen, der als Integration oder Angleichung der vokalen und instrumentalen Mittel beschrieben werden kann.

---

61 ULRICH SIEGELE, Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte – Heinrich Schützens Motette »Die mit Tränen säen« aus der »Geistlichen Chormusik«, in: SJb 4/5 (1982/83), S. 50 ff.

62 Abgedruckt in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart – Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, hrsg. von DIETRICH BERKE und DOROTHEE HANEMANN, 2 Bde, Kassel 1987, Bd. 1, S. 99ff.

63 MARTIN JUST, Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den »Kleinen geistlichen Konzerten« von Heinrich Schütz, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 99 ff.; erweiterte Fassung in: SJb 9 (1987), S. 44 ff.

64 KLAUS-JÜRGEN SACHS, Zum Beckerschen Psalter von Heinrich Schütz, in : Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 117 ff.; erweiterte Fassung als: Zur Einschätzung, zur Traditionsbindung und zur Konzeption des Becker-Psalters von Heinrich Schütz, in: SJb 9 (1987), S. 61 ff.

65 WERNER BREIG, Zur musikalischen Syntax in Schütz' »Geistlicher Chormusik«, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 123.

66 WOLFRAM STEINBECK, Der Instrumentalcharakter bei Schütz – Zur Bedeutung der Instrumente in den »Symphoniae sacrae«, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 106 ff.; erweiterte Fassung in: SJb 9 (1987), S. 22 ff.

Zu nennen sind ferner Arbeiten, die zur dritten Themengruppe mit der Behandlung spezieller Gestaltungsmittel bei Schütz gehören. Einen breiteren Raum nehmen Untersuchungen der Harmonik bei Schütz ein, so die Stuttgarter Beiträge von Walter Werbeck[67] und von Wolfgang Witzenmann[68]; oder die amerikanische Dissertation von Thomas Bernick[69]. Schütz' ebenfalls eigentümlicher Art der Choralbearbeitung widmet sich Arno Forchert[70]. Werner Breig untersucht »Parodieverfahren bei Heinrich Schütz«[71] und an anderer Stelle die Behandlung der Mehrchörigkeit und ihre formbildenden Aspekte[72]. Dem Thema der Mehrchörigkeit widmet sich auch Victor Ravizza in seinem Stuttgarter Beitrag, insbesondere unter dem Aspekt der venezianischen Tradition[73]. Franco Piperno fragt nach der Gestaltung der Instrumentalsinfonien in den *Symphoniae sacrae* I und deren Beziehung zum Vokalteil[74]; und Silke Leopold nach »Echotechniken bei Heinrich Schütz und seinen italienischen Zeitgenossen«[75]. – All dies sind Arbeiten, die den spezifisch musikalischen Aspekt bei Schütz betonen und einen Beitrag zu einem reich differenzierten, nunmehr vor allem auch kompositorisch begründeten Schütz-Bild liefern.

4. Die thematischen und methodischen Schwerpunkte in der Literatur zur Schütz-Analyse haben sich in der Tat grundlegend gewandelt. Wie aber läßt sich die skizzierte Wende begründen? Pauschal gesagt, dürfte es in der Tat ein neuer Begriff des Alten sein, der zu einer Wandlung des Schütz-Bildes beiträgt. Und die distanziertere Auffassung steht offensichtlich mit einem Generationswechsel in Zusammenhang, der die Chance zu endgültiger Befreiung von ideologischer Befrachtung bietet. Die Fremdheiten, von denen Stefan Kunze 1985 sprach[76], werden durchaus als solche begriffen und ermöglichen jenes Stück Distanz, das der wissenschaftlichen Erschließung einen klaren Kopf bewahrt, auch und gerade wenn es um den Kunstcharakter dieser 'alten' Musik geht. Die neue Art analytischen Zugangs zu Schütz deckt sich übrigens entstehungsgeschichtlich mit der neuen Aufführungspraxis alter Musik – und offensichtlich auch inhaltlich. Die begeisterte Musizier-Form der Vergangenheit, die Schütz wie Bach behandelte und mit Mitteln des 19.

---

67 WALTER WERBECK, Schütz und die Tradition der Kirchentonarten, in : Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a.a.O, S. 66 ff.

68 WOLFGANG WITZENMANN, Modalität und Tonalität in Schützens »Geistlicher Chormusik«, in: Kgr.Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 382 ff.

69 THOMAS BERNICK, Heinrich Schütz on modality, Phil.Diss. University of Chicago 1979.

70 ARNO FORCHERT, Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte, in: SJb 4/5 (1982/83), S. 57 ff.

71 WERNER BREIG, Zum Parodieverfahren bei Heinrich Schütz, in: Musica 26 (1972), S. 17 ff.

72 Ders., Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeption bei Heinrich Schütz, in: SJb 3 (1981), S. 24 ff.

73 VICTOR RAVIZZA, Schütz und die venezianische Tradition der Mehrchörigkeit, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a.a.O, S. 53 ff.

74 FRANCO PIPERNO, La sinfonia strumentale nel primo volume delle »Symphoniae sacrae« di Heinrich Schütz, in: Heinrich Schütz e il suo tempo – Atti del primo Convengo Internazionale di Studi, Urbino 1978, Rom 1981, S. 185.

75 SILKE LEOPOLD, Echotechniken bei Heinrich Schütz und seinen italienischen Zeitgenossen, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 86 ff.

76 STEFAN KUNZE, Über die Gegenwart der Musik von Heinrich Schütz, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 10 ff.

Jahrhunderts interpretierte (was bei jenem noch angehen mag), verkleisterte das Ferne, das Vergangene, das heute zu Schütz' Musik gehört, und förderte blinde Identifikation. Die neue, wie auch immer »historische Aufführungspraxis« zielt auf das Gegenteil: auf Transparenz. Sie öffnet Augen und Ohren und schafft doch Distanz (mitunter auch zum Genuß), indem sie das Alte als solches zu bewahren sucht (wobei allerdings die Rechthabereien um die wahre Authentizität ihrerseits zu Verbohrtheiten führen).

In seinem genannten Rückblick auf 1985 äußert Walter Blankenburg nach wie vor die beschwörende Formel: »Der eigentliche Ort von Schützens Schaffen ist der Gottesdienst«[77]. Dem kann entgegengehalten werden: Schütz' »eigentlicher Ort« war der Gottesdienst, nun wird es das Kirchenkonzert sein.

## IV

Schütz' Leistung für die Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts beruht bekanntlich auf seiner höchst eigenwilligen Übertragung der Neuerungen Italiens nach Deutschland, aus der italienischen Sprache in die deutsche, aus dem weltlichen in den gottesdienstlichen Raum. Er war tatsächlich in allem der Erste. Die Vermittlung aber verlief nirgends als radikale Änderung, nirgends unter Preisgabe oder auch nur Ablehnung des Alten, wie in Italien. Nicht konservativ, sondern integrativ war Schütz' Wirken; Vermittlung hieß bei ihm Integration. Und wie Schütz instrumentalen und vokalen Ton zu neuer Einheit verschmolz, so wurde Musik nicht allein Darstellung von Text, Handlung oder Inhalt in »zweiter Unmittelbarkeit«, wie es Dahlhaus formulierte. Sie sollte vielmehr auch als das vernommen und verstanden werden, als was sie aufgewendet wurde, als kunstvolle Musik, oder mit Christoph Bernhard: als Kunst, in der »sowohl Oratio als Harmonia Domina« ist[78]. Um dies zu erreichen, bedurfte es für Schütz des erklärten Festhaltens am lehr- und lernbaren Regelwerk, am Gesicherten und Geordneten; und um das Neue zu integrieren, der immanenten Erweiterung. Beides hat Schütz zum Ausgleich, in ein ausgewogenes Verhältnis gebracht. Wie Monteverdi der Musik die 'Emanenz', die Dimension nach Außen, das Szenisch-Gestische, schuf, so vermochte Schütz der Musik gleichsam eine Dimension nach innen, Immanenz zu geben. Schon Philipp Spitta ist auf eine ähnliche Idee gekommen, als er, wie jüngst Friedhelm Krummacher dargelegt hat, von Schütz als dem »poetischen Musiker« sprach[79].

Einfallsreichtum, Nuancenvielfalt, insbesondere aber aufs Ganze gerichtete Aussage und aufs Ganze abzielende Formgebung, Ausgewogenheit von Sprachbezug und immanent-musikalisch begründeter Faktur, d.h. die Kunst einer allseitigen Integration – das sind die besonderen Merkmale, die Schütz von seinen Zeitgenossen unterscheiden und im allgemeinen über sie hinausragen läßt. Der neuen deutschen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts gab Schütz durch eben diesen inneren Ausgleich die Gestalt kompositorischer Unanfechtbarkeit und absoluter Gültigkeit. Und mit beidem verbindet sich der Werkcharakter, der wohlkalkulierte Kunst-

---

77 WALTER BLANKENBURG, Heinrich Schütz im Rückblick auf das Gedenkjahr 1985, a. a. O., S. 62.
78 BERNHARD, Tractatus compositionis augmentatus, a. a. O., S. 83.
79 Vgl. KRUMMACHER, a. a. O.

anspruch seiner Musik, der hinter aller gottesdienstlicher Funktion und Zielsetzung wirksam und auch greifbar ist. In ihm äußert sich jenes Stück Autonomie, die uns, um sie zu begreifen, zur Analyse zwingt, einer Analyse, die auf das für Schütz Wesentliche zielt, auf seine kompositorische Kunst nämlich.

# Eine hypothetische Frühfassung von Schütz' geistlichem Konzert »Siehe, es erschien der Engel des Herren« SWV 403

Ein Beitrag zum Thema »Analyse und Werkgeschichte«

von

WERNER BREIG

Von den 21 Konzerten des III. Teils von Heinrich Schütz' *Symphoniae sacrae* (Dresden 1650) sind nicht weniger als sieben in mehr oder minder stark abweichenden Frühfassungen überliefert. Von diesen sind zwei schon wesentlich früher im Druck erschienen, nämlich einmal die Vertonung des 133. Psalms *Siehe, wie fein und lieblich* (SWV 48), die 1619 als Hochzeitsmusik für Schütz' Bruder Georg entstanden ist und später zu Nr. 15 der *Symphoniae sacrae* III (SWV 412) weiterentwickelt wurde[1], zum andern das Konzert *O Herr, hilf, o Herr, laß wohl gelingen* aus dem I. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1636), das als Vorlage für Nr. 5 der *Symphoniae sacrae* III (SWV 402) diente.

Die übrigen fünf Frühfassungen sind in Handschriften der Landesbibliothek Kassel erhalten. Sie entstanden offenbar erst in den späten 1640er Jahren, gehören also in das unmittelbare zeitliche Vorfeld der Drucklegung; trotzdem sind auch diese Werkversionen durch ihre Abweichungen gegenüber den endgültigen Fassungen von großer Aussagekraft für Schütz' Arbeitsprozeß[2].

Neben diesen außerhalb des Druckes dokumentierten Werkfassungen gibt es indessen noch eine andere Erkenntnisquelle für die Werkgenese: den Originaldruck selbst. Er überliefert manche Werke in Versionen, die Spuren von revidierenden Eingriffen enthalten, die sich durch Analyse wahrscheinlich machen lassen.

Analyse beschränkt sich also in diesem Fall nicht darauf, eine quellenmäßig gesicherte Entstehungsgeschichte auf ihre musikalische Innenseite hin zu befragen; sie dient vielmehr dazu, die äußeren werkgeschichtlichen Fakten aufgrund von inneren Indizien überhaupt erst zu rekonstruieren.

Dieses Verfahren schließt eine gewisse Kritik an der im Druck überlieferten Werkgestalt ein. Denn Spuren von revidierenden Eingriffen können nur innere Widersprüchlichkeiten sein. Was dies für die Bewertung des Umarbeitungsverfahrens bedeutet, wird noch zu diskutieren sein.

Wenn sich gerade in dem Opus, mit dem wir es hier zu tun haben, dem III. Teil der *Symphoniae sacrae*, solche Widersprüchlichkeiten finden, so dürfte dies damit zu tun haben, daß Endredaktion und Herstellung offensichtlich unter starkem Zeitdruck vor sich gingen[3]. Bezeichnend dafür ist die große Anzahl von Fehlerkor-

---

1 Zum Umarbeitungsvorgang vgl. die Studie des Verfassers »Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz«, in: SJb 3 (1981), S. 24-38 (speziell S. 32-35).

2 Die Kasseler Versionen werden in den Bänden 18-21 der Neuen Schütz-Ausgabe vollständig dokumentiert.

3 Zu Erklärung des Zeitdruckes muß man die biographischen Umstände berücksichtigen. Die Widmung der Symphoniae sacrae III an den Kurfürsten steht in Zusammenhang mit Schütz' Be-

rekturen in den originalen Stimmbüchern, die noch nach Abschluß des Druckvorganges durch handschriftliche Nachträge oder durch Überkleben vorgenommen werden mußten. Damit nicht genug: In einem Anhang zur Vorrede hatte der Autor – ungeachtet seiner Mitteilung, »daß die/ in gegenwärtigem Wercklein mit eingeschlichene *Errata Typographica,* (nach angewandtem grossen Fleiß) sich nunmehr verhoffentlich meistentheils *corrigiret* befinden« – noch drei weitere Korrekturen mitzuteilen, von denen zwei (betreffend die Complementchöre der Konzerte Nr. 8 und 19) recht gravierend sind.

Solcher Eile dürften auch diejenigen Textprobleme zuzuschreiben sein, die sich nicht als »Errata typographica« einstufen lassen und die uns hier in erster Linie interessieren[4].

In einem speziellen Falle, der im folgenden diskutiert werden soll, werden aus Inkonsequenzen der Notentextes sogar die Umrisse einer Frühfassung sichtbar, die sich von dem gedruckten Werktext nicht unbeträchtlich unterscheidet. Es handelt sich um das Konzert Nr. 6 *Siehe, es erschien der Engel des Herren* (SWV 403), eine Vertonung des Matthäus-Berichtes von der Flucht nach Ägypten (Matth. 2, 13-15) für ein Ensemble aus vier obligaten Vokalstimmen (Sopran, zwei Tenöre, Baß), zwei Violinen sowie – ad libitum – einen vierstimmigen Complementchor für vokal-instrumentale Besetzung.

Die Indizien, die auf eine Frühfassung deuten, finden sich im letzten Abschnitt (T. 104-131)[5], dessen Text das bei Matthäus zitierte Prophetenwort »Aus Ägypten habe ich deinen Sohn gerufen« (Hosea 11, 1b) bildet.

Auffällig ist hier zunächst, daß in den Takten 122 und 123 (und nur hier) das sonst vierstimmige und textierte Complementum auf drei instrumental auszuführende Unterstimmen (Altus, Tenor, Bassus) reduziert ist. Daß diese Besetzung – es ist an einen Posaunenchor zu denken – im ganzen Stück nur für knapp zwei Takte eingeführt wird, steht in auffälligem Widerspruch zu Schütz' sonst zu beobachtender Ökonomie in der Verwendung der in einem Werk eingeführten Besetzungskomponenten. Als Erklärung bietet sich die Annahme an, daß der Druckfassung des Stückes eine frühere Version voranging, die statt des vierstimmigen vokal-instrumentalen Complementchores einen dreistimmiger *Coro di Tromboni* hatte, von dem in den Takten 122-123 ein Überrest stehengeblieben ist. Wir hätten dann eine Parallele zur Entstehungsgeschichte des Konzerts Nr. 1 der Werksammlung vor uns (*Der Herr ist mein Hirt*, SWV 398), zu der in Kassel eine Frühfassung mit dreistimmigem Posaunenchor erhalten ist[6].

---

mühungen, in den Ruhestand versetzt zu werden, und vermutlich war ihm viel daran gelegen, dem Kurfürsten das Werk mit einem entsprechenden Gesuch möglichst bald zustellen zu können. Tatsächlich vergingen indessen nach dem Datum der Widmungsvorrede (Michaelis 1650) noch 2½ Monate, ehe Schütz am 14. Januar 1651 dem Kurfürsten Dedikationsexemplar, begleitet von dem berühmten autobiographischen Memorial, zusenden konnte.

4 Vgl. dazu die Diskussion von Problemstellen aus SWV 404 und 405 im Kritischen Bericht von NSA 19 (hrsg. von WERNER BREIG, 1990).

5 Die Stellenangaben gehen von einer Taktzählung nach Semibreven aus, wie sie in der Edition der Neuen Schütz-Ausgabe (Bd. 19; vgl. die vorige Anmerkung) in Übereinstimmung mit den Richtlinien des Erbes deutscher Musik durchgeführt ist.

6 Edition der Frühfassung SWV 398a in NSA 18, S. 107-128; zur Frage der Authentizität des Posaunenchors vgl. ebenda das Vorwort (S. IX).

Die Frühfassung mit Posaunenchor läßt sich aus der Druckfassung nicht rekonstruieren; das Parallelbeispiel SWV 398a/398 zeigt vielmehr, daß in einem solchen Fall das vierstimmige vokal-instrumentale Complementum nicht einfach durch Hinzufügung einer Oberstimme aus dem dreistimmigen Posaunensatz hervorgeht, sondern in allen Stimmen gänzlich neu gestaltet wird.

Auf die Frage, was Schütz bewogen hat, das isolierte instrumentale Einsprengsel in T. 122-123 stehenzulassen, ließe sich – sofern man nicht an ein Versehen denken möchte – vielleicht darauf verweisen, daß durch das Pausieren des ganzen Complementum an dieser Stelle der Satz auf die beiden Violinen reduziert worden wäre, was zu einer unwillkommenen klanglichen Leere geführt hätte[7].

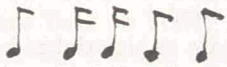
Widersprüchlichkeiten enthält indessen auch der Obligatstimmensatz. Man wird auf sie zunächst aufmerksam durch eine Inkonsequenz, die vermutlich auf einem Druckerirrtum beruht und die Schütz zweifellos beseitigt hätte, wäre sie ihm rechtzeitig aufgefallen. Es geht dabei um die Textpartikel »hab ich, habe ich« im Soggetto des Schlußteils, die in den Stimmbüchern unterschiedlich rhythmisiert ist. Die obligaten Vokalstimmen und Violine II haben Fassung a des folgenden Beispiels, Violine I und alle Stimmen des Complementum dagegen Fassung b:

Beispiel 1

a)

... ha-be ich mei-nen ...

b)



... ha - be ich mei-nen ...

Philipp Spitta hat in seiner Edition[8] den Widerspruch nicht für kommentierungsbedürftig gehalten und stattdessen einfach im Notentext den Quellenbefund wiedergegeben[9]. Das dürfte jedoch schwerlich der Absicht des Komponisten entsprechen. Denn daß die so auffällige Deklamation in Sechzehnteln zwei Fassungen haben sollte, erscheint sinnwidrig, besonders wenn man die Stellen berücksichtigt, bei denen die beiden Rhythmisierungen gleichzeitig ablaufen und sich gegenseitig verunklaren (T. 110: Violine I und Cantus; T. 124: Tenor I und Complementum). Schütz kann gewiß nur eine von beiden Rhythmisierungen gemeint haben, und zwar mit großer Wahrscheinlichkeit Version a. Dafür spricht, daß von den sechs obligaten Stimmen fünf diese Version haben. Außerdem weist ein inneres Kriterium in die gleiche Richtung: Die Rhythmusversion b läßt die aneinander anstoßenden Vokale von »habe ich« miteinander verschleifen, so daß man fragen müßte, weshalb der Komponist bei der Textwiederholung überhaupt das zweisilbige »habe« statt des einsilbigen »hab« gewählt hätte. Schließlich darf der Rhythmus von Lesart a auch nach den Regeln der Textkritik als »lectio difficilior« einen gewissen Vorrang beanspruchen; d. h. es ist zu erwarten, daß bei einem Druckerirrtum der »norma-

7 Die Frage hängt möglicherweise mit dem unvollständigen Themeneinsatz an dieser Stelle zusammen, der weiter unten diskutiert wird.

8 SGA, Bd. 10, 1891, S. 63-66.

9 Dies gilt mit einer Ausnahme: In T. 105 (SGA 10, S. 63, erste Abteilung der 3. Akkolade) notiert Spitta für den Cantus irrtümlich Rhythmus b statt a.

lere« Rhythmus (b) leichter aus dem pointierteren (a) entstehen konnte als umgekehrt.

Wie aber lassen sich die unterschiedlichen Lesarten des Originaldrucks erklären? Unsere Hypothese ist: Die Phrase hatte ursprünglich eine einfachere Version, in der die Sechzehnteldeklamation noch nicht vorhanden war. Erst für die Veröffentlichung stellte Schütz diese rhythmisch reichere Fassung her, und zwar nicht mittels durchgehender Korrektur der Stimmen, sondern in Form einer pauschalen Anweisung. Bei der Ausführung des Notentypographie haben vielleicht zwei Setzer mitgewirkt, von denen derjenige, der für die Violine I und das Complementum zuständig war, die Anweisung falsch verstand.

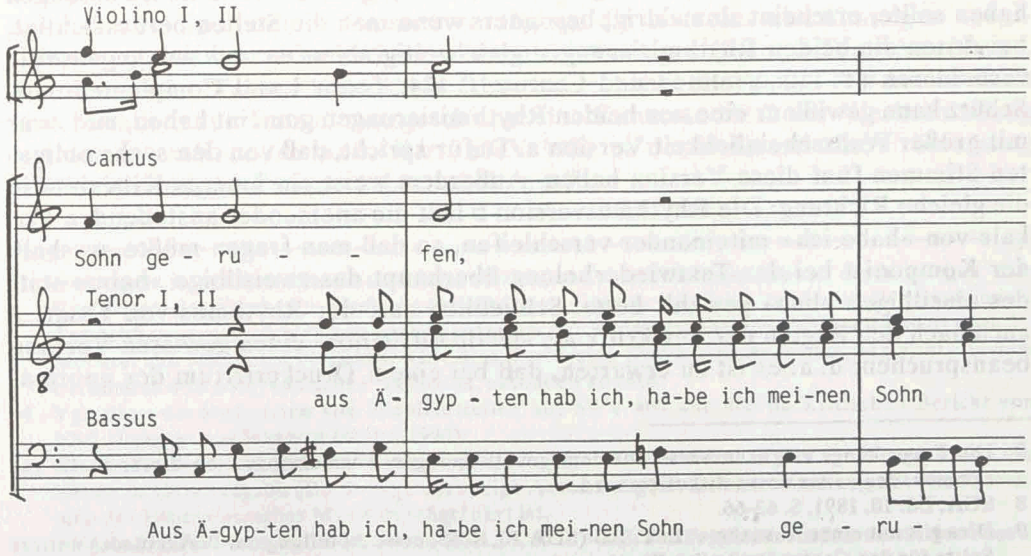
*

Wie aber lautete die ursprüngliche Fassung? Zwar kann man sehr leicht zu einer Fassung ohne Sechzehntel gelangen, wenn man bei der Textwiederholung einfach das Wort »habe« durch »hab« ersetzt. Das Resultat jedoch, eine durchgehende Achteldeklamation, die in der zweiten Takthälfte durch das Verharren auf einem Ton diastematisch erlahmt, ist so blaß, daß man nicht gern annehmen möchte, Schütz habe derartiges als erste Konzeption beabsichtigt.

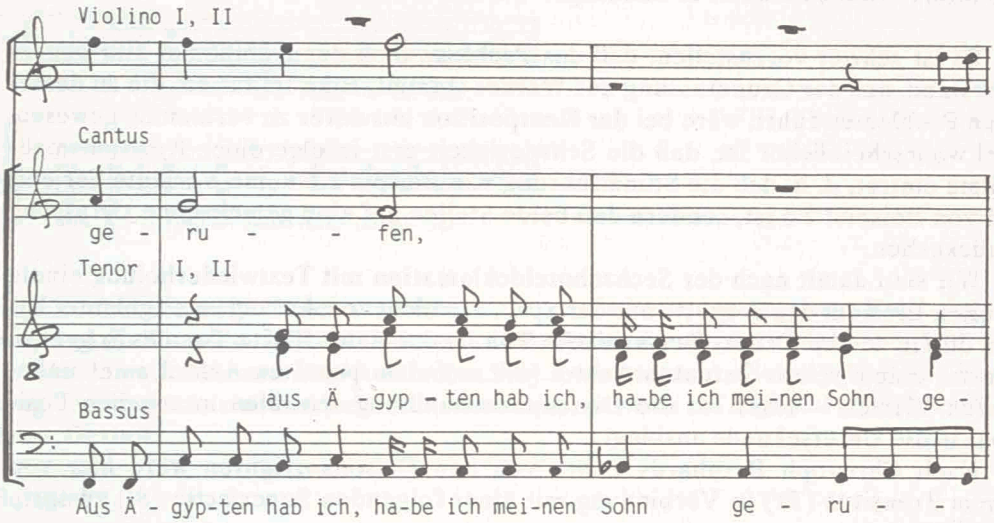
Diese Auffassung wird dadurch bestätigt, daß die Druckfassung noch eine weitere Problematik des Soggettos in sich birgt, die durch die bloße Eliminierung der Sechzehntel nicht erklärt wird.

Das Problematik, um die es sich dabei handelt, ist intervallischer Natur. Sie läßt sich besonders deutlich beobachten an zwei divergierenden Parallelstellen, an denen das Soggetto gleichzeitig in den beiden Tenorstimmen in Terzenparallelen erscheint. Die beiden Einsätze lauten in den obligaten Stimmen wie folgt:

Beispiel 2 a



Beispiel 2 b




In Beispiel 2 a stehen Bassus und Tenor II im normalen Beantwortungsverhältnis (Dux-Comes). Tenor I bildet die obere Terz zu Tenor II, freilich mit einer Abweichung am Anfang: Statt mit h beginnt der Einsatz mit d', vermutlich um nicht den von Violine II nach einer Synkopendissonanz erreichten Leitton zu verdoppeln.

In Beispiel 2 b verlaufen beiden Tenöre von Anfang an in Terzen. Dabei ist jetzt allerdings das Intervallverhältnis zum vorangehenden Baßeinsatz anders: Der Auftakt lautet im Tenor II nicht, wie zu erwarten, c c f, sondern, eine Terz höher, e e a; der Tenor I bringt dazu die Oberterz. Die beiden Tenöre liegen also im Verhältnis zum Baß eine Terz höher als in Beispiel a. Bei melodisch analoger Fortsetzung der Phrase hätte Tenor I in der ersten Hälfte von T. 120 den Ton a zu singen. Dies mußte jedoch wegen des gleichzeitig im Baß erklingenden B vermieden werden. Deshalb springen die Tenöre statt einer Terz eine Quinte abwärts. Dies ist eine auffällige Soggetto-Variante; doch kommen die Tenöre dadurch wieder in dasjenige Intervallverhältnis zum Baß, das in Beispiel a herrscht, d. h. die drei Stimmen bilden zusammen einen Dur-Dreiklang.

Warum sind die beiden Stellen unterschiedlich behandelt? Das Verhältnis zu den übrigen Stimmen des Satzes (sieht man einmal vom Complementum ab, dessen Verlauf ja eine Sekundärerscheinung ist) hätte nicht daran gehindert, die Version des Tenor-Paares von Beispiel a in die Parallelstelle in getreuer Transposition zu übernehmen.

Daß dies nicht geschah, dürfte damit zusammenhängen, daß Stelle a für sich nicht ganz unproblematisch ist. In Version b ist etwas umgangen worden, was schon in Version a hätte stören können, nämlich der Einsatz von Tenor II in Kleinsekundreibung mit dem Baß (fis-g). In b wurde offenbar die Leittonverdoppelung als das im Vergleich zum Halbton-Hiatus kleinere Übel angesehen. Dies aber zwang dazu, zwecks Vermeidung von parallelen Oktaven beide Tenorstimmen während

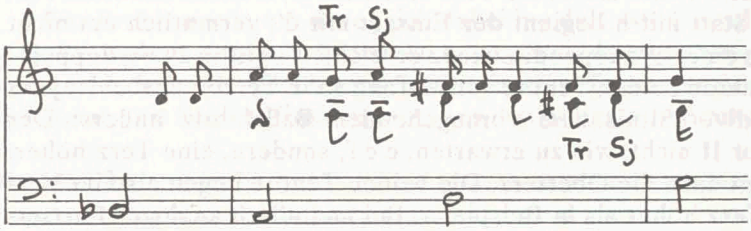
der ersten Hälfte von T. 119 um eine Terz höher zu legen und damit die ursprüngliche intervallische Struktur in auffälliger Weise zu verändern.

Es ist schwer vorzustellen, daß das Problem, dem der Komponist hier gegenüberstand, aus der Grundfassung des Werkes stammt. Eine Imitation, die zu derartigen Problemen führt, wäre bei der Komposition unschwer zu vermeiden gewesen. Viel wahrscheinlicher ist, daß die Schwierigkeit erst infolge einer Revisionsmaßnahme eintrat, d. h. daß die Stimmführung von Beispie 2 b keine Variante derjenigen von Beispiel 2 a ist, sondern daß beide Stellen auf eine gemeinsame Urfassung zurückgehen.

Wir sind damit nach der Sechzehnteldeklamation mit Textwiederholung einem zweiten Element des Soggetto auf der Spur, das nicht von Anfang an so gelautet haben dürfte wie im Druck. Der kritische Ton ist dabei der fünfte Ton des Soggetto, der auf einem relativ betonten Achtel (d.h. auf dem betonten Achtel eines unbetonten Viertels – einer für die Dissonanzbehandlung sensiblen metrischen Position) in die Untersekunde ausbiegt.

Nach Christoph Bernhards Lehre von den Dissonanzfiguren wäre hier von einem Transitus (Tr) in Verbindung mit einer folgenden Superjectio (Sj) zu sprechen[10]:

Beispiel 3

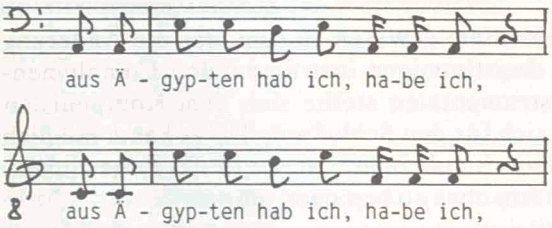



An der im vorstehenden Beispiel zitierten Expositionsstelle bleiben die Dissonanzbildungen einigermaßen unauffällig, da sowohl das g' im Cantus als auch das cis' im Tenor I im Septimenverhältnis zu den intervallischen Bezugstönen (A bzw. d) stehen und die letzteren liegenbleiben. Problematisch wird der fünfte Soggetto-Ton freilich dann, wenn die Dissonanz zu einer kleinen Sekunde wird und beide Töne gleichzeitig eintreten (Beispiel 2 a, 7. Taktachtel von T. 111) oder wenn durch eine Motivveränderung dem fünften Ton seine Transitus-Rechtfertigung genommen wird (in Beispiel 2 b, fehlt den Tönen h bzw. g auf dem 7. Achtel die Fortsetzung nach a bzw. f).

Die Transitus-Fortsetzung für den »fünften Ton« fehlt auch in zwei miteinander korrespondierenden Phrasen von Bassus I (T. 114 f.) und Tenor I (T. 117 f.):

10 Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, eingeleitet und hrsg. von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, 2/Kassel [etc.] 1963, S. 71.

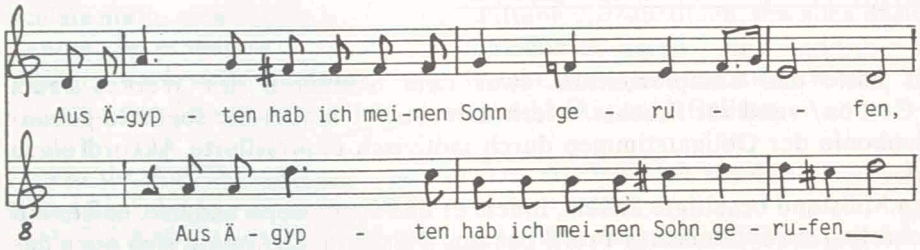
Beispiel 4




Hier kommt als weitere Befremdlichkeit hinzu, daß nur der Soggetto-Kopf zitiert wird und die Phrasen nach dem wiederholten »habe ich« abrupt enden.

Mit den vorstehenen Beobachtungen haben wir versucht, die ursprüngliche Fassung des Soggetto einzukreisen. Wie es scheint, hatte es anfänglich folgende einfachere Gestalt:

Beispiel 5




Wie die Schlußpartie auf der Basis dieser Soggetto-Fassung ursprünglich gelautet haben dürfte, ist im Notenanhang zum vorliegenden Beitrag in extenso dargestellt. Alle diskutierten Probleme sind dabei mit einem Male verschwunden: Das Soggetto hat eine einheitliche und sinnvolle Textdeklamation, die Transitus-Note kommt auf die eine unproblematische Position zu stehen (letztes Achtel eines Halbtaktes), und die in Beispiel 4 zitierten Kurzphrasen laufen textlich nicht mit mit den Worten »habe ich« ins Leere, sondern erhalten die Textierung »in Ägypten«.

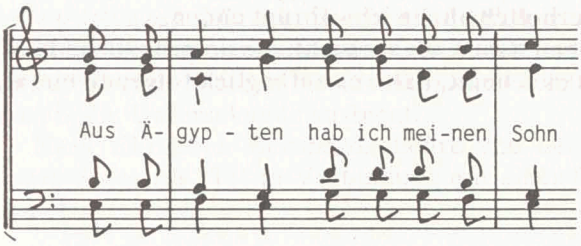
*

Die Analyse hat nun den zweiten Teil ihrer Aufgabe zu erfüllen, nämlich zu erklären, warum Schütz das Soggetto noten- und textreicher machte und damit die beschriebenen satztechnischen Probleme heraufbeschwor. Daß die Textwiederholung »hab ich, habe ich« eine emphatisch steigernde Deklamation darstellt – etwa in Analogie zu »auf daß alle, alle, alle, alle« in SWV 380 oder zu »hundert-, hundertfältige Frucht« in SWV 408 – dürfte sich im Ernst nicht behaupten lassen. Nicht zu leugnen ist aber, daß die neu eingeführte Sechzehnteldeklamation als *musikali-*

*sches* Moment eine wirkungsvolle Schlußsteigerung darstellt. Aber hätte zu diesem Zwecke nicht die Steigerung der Klangfülle durch die Einbeziehung des Complementum ausgereicht?

Nun scheint es gerade das Complementum gewesen zu sein, das die Änderung veranlaßte. Bei der Umbildung eines dreistimmigen instrumentalen Complementum zu einem vierstimmigen vokal-instrumentalen stellte sich dem Komponisten die Frage der Textierung. Dabei ergab sich für den Schlußteil, daß es kaum möglich war, für einen textierten Chor ein motivisch-deklamatorisches Profil zu gewinnen. Die erste Einsatzstelle beispielsweise hätte etwa so beginnen müssen[11]:

Beispiel 6




Damit hätte das Complementum zwar dem Schlußteil des Werkes »zum starcken Gethön/ vnnd zur Pracht«[12] verholfen, zugleich aber die soggetto-gebundene Polyphonie der Obligatstimmen durch motivisch unprofilierte Akkordfolgen überdeckt.

Diesen Mißstand beseitigte Schütz, indem er das Soggetto so änderte, daß es ein unverwechselbares rhythmisches Profil bekam. Dieses Profil konnte sich auch das Complementum aneignen, das auf diese Weise bis zu einem gewissen Grade thematisch wurde.

Die Einführung der Sechzehntel – gewissenmaßen eine Flucht nach vorn – führte gleichzeitig zu einer pointierten Motivbildung, die dem ganzen Schlußteil neben der Steigerung der Klangfülle noch eine rhythmische Belebung gab. An einer Stelle scheint Schütz noch versucht zu haben, einen speziellen Vorteil aus der neuen Motivfassung zu ziehen: in den Takten 123-125 wird nur noch eine verkürzte Version des Soggetto zitiert (»hab' ich, habe ich ...«): eine Verstärkung der Schlußwirkung der vierstimmigen Stretta, die nur auf der Basis der neuen Textierung möglich wurde.

Daß der Gewinn mit Verlusten erkauft werden mußte, war Schütz sicherlich bewußt. Gewisse Probleme, die die Änderung mit sich brachte, mußten auf jeden Fall in Kauf genommen werden: eine Textdeklamation, die auffällig ist, ohne dem Text zu dienen, und das klangliche Problem des »fünften Tones«. In Einzelheiten allerdings hätte Schütz, wenn ihm dazu genügend Zeit geblieben wäre, sicherlich

11 Dabei ist vorausgesetzt, daß in Violine II auf dem 4. Viertel von T. 110 g' (entsprechend dem Originaldruck) steht, nicht das für die Frühfassung wahrscheinlichere h').

12 Schütz' Beschreibung der Funktion der Capellchöre in der Vorrede zu den »Psalmen Davids« (1619).

noch glättend – im Sinne einer »Regulirten Composition«[13] – eingreifen können. Daß dies nicht geschah, erleichtert es dem heutigen Betrachter, einen Blick in die Entstehungsgeschichte des Werkes zu tun.

*

Fassen wir zusammen:

1. Zwei Elemente einer Frühfassung von SWV 403 sind wahrscheinlich gemacht worden: a) An der Stelle des vierstimmigen vokal-instrumentalen Complementum der Druckfassung stand zunächst ein dreistimmiger Posaunenchor, wie er aus der Frühfassung von SWV 398 sowie aus weiteren handschriftlich überlieferten Werken[14] bekannt ist. b) Das Motiv »Aus Ägypten hab ich meinen Sohn gerufen« hatte ursprünglich eine einfacherer Fassung, die keine Textwiederholung hatte und deren kleinster Notenwert die Achtelnote war. Diese Elemente einer Frühfassung sind – wie im Titel dieses Beitrages ausgedrückt – hypothetisch. Doch ihre Annahme ist dazu geeignet, Widersprüchlichkeiten der Druckfassung verständlich zu machen, die sonst unerklärt bleiben müßten.

2. Im Zusammenhang mit der Umgestaltung des Complementchores zu der für die *Symphoniae sacrae* III von Schütz gewählten Standardbesetzung erwies es sich als nötig, eine rhythmische Umgestaltung vorzunehmen, um auch das Complementum am motivischen Geschehen teilhaben zu lassen – eine Änderung, die Weiterungen nach sich zog, die teils erwünscht, teils problematisch waren, auf jeden Fall aber den Charakter des Schlußteils nachhaltig beeinflußten.

Für die Aufführungspraxis des Stückes ergeben sich aus den vorstehenden Erwägungen folgende Konsequenzen:

1. Bei Aufführungen der Druckfassung ist die rhythmische Fassung des Motives »Aus Ägypten ...« in allen Stimmen im Sinne von Rhythmusversion a zu vereinheitlichen.

2. Die hypothetische Frühfassung, bei der statt des vierstimmigen Complentum ein dreistimmiger Posaunenchor steht, läßt sich nicht rekonstruieren, da der vermutliche *Coro di Tromboni* sich von dem gedruckten Complementum hinsichtlich der Einsatzstellen und der Stimmführung beträchtlich unterschieden haben dürfte.

3. Bei einer Aufführung von SWV 403, bei der – wie vom Komponisten ausdrücklich gestattet – auf das Complementum verzichtet wird, wäre das Zurückgehen auf die vermutliche Frühfassung des Motivs »Aus Ägypten ...« wohl der Erprobung wert.

---

13 Vorrede zur »Geistlichen Chormusik«.

14 Vgl. die Vertonungen der Psalmen 85 (Herr, der du bist vormals genädig gewest, SWV 461) und 127 (Wo der Herr nicht das Haus bauet, SWV 473).

## Anhang: Hypothetische Frühfassung der Schlußpartie von SWV 403

104

Violinum primum

Violinum secundum

Cantus

Tenor primus — Aus Ä- gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru -

Tenor secundus — Aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge -

Bassus — Aus Ä-

phe - ten ge- redt hat:

Basso continuo 5 6 ♯ ♯ ♯

107

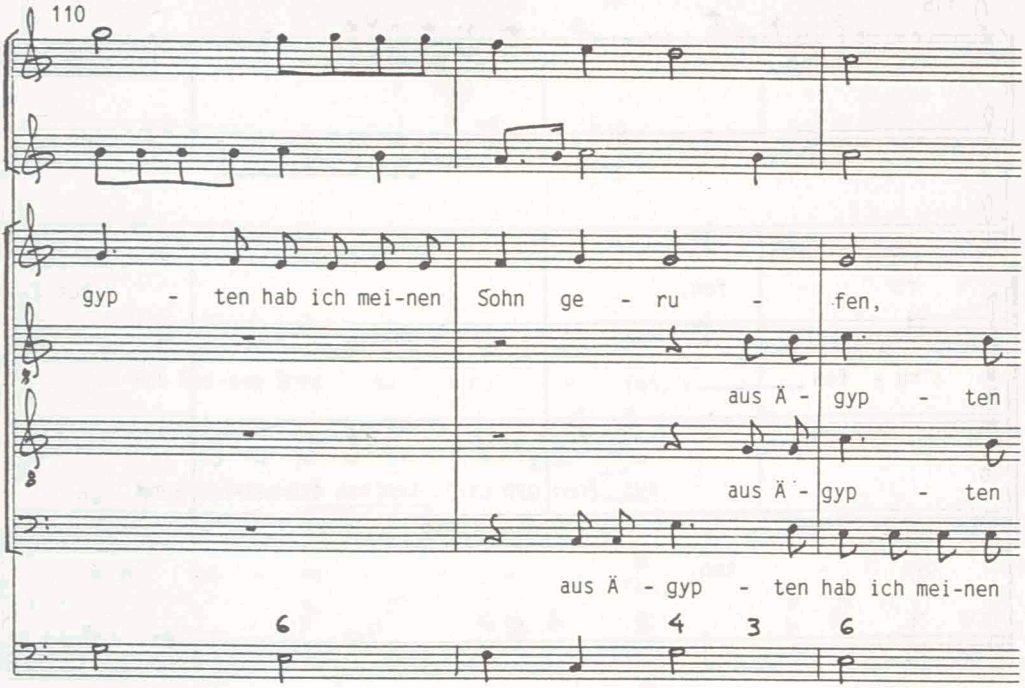
- - fen, aus Ä-

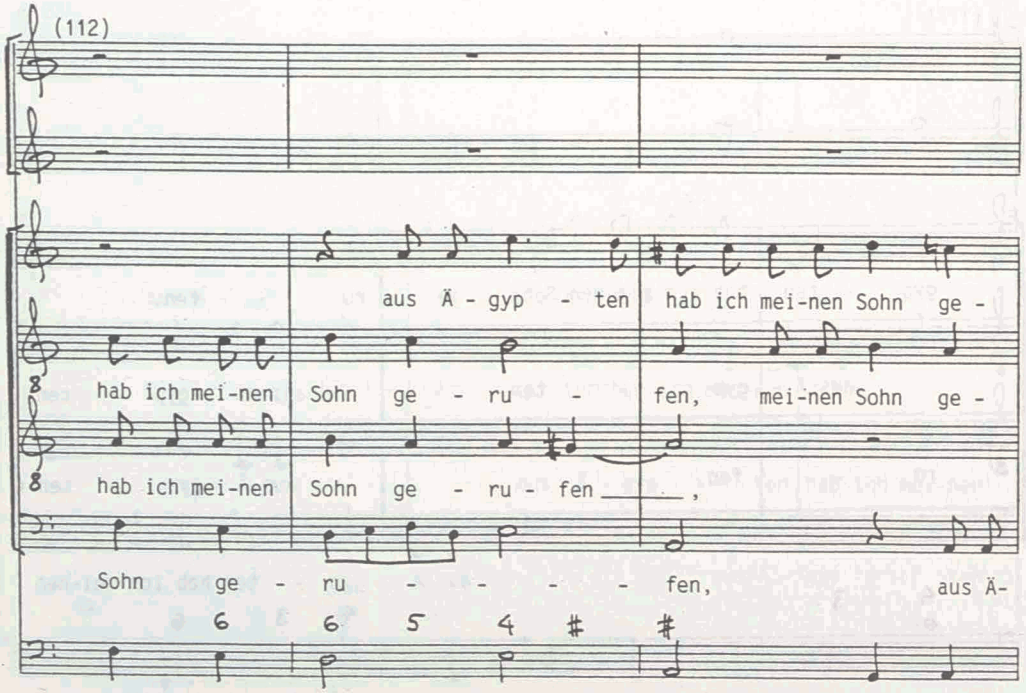
ru- fen _____,

gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru - - - fen,

Aus Ä- gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen ___,

♯ ♯ ♯ 6 5 2 ♯


110
gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,
aus Ä - gyp - ten
aus Ä - gyp - ten
aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen
6 4 3 6


(112)
aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge -
hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen, mei-nen Sohn ge -
hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen ___ ,
Sohn ge - ru - - - - fen, aus Ä-
6 6 5 4 # #

115

ru - fen, aus Ä -

ru - fen _____ ,

aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge -

gyp - ten,

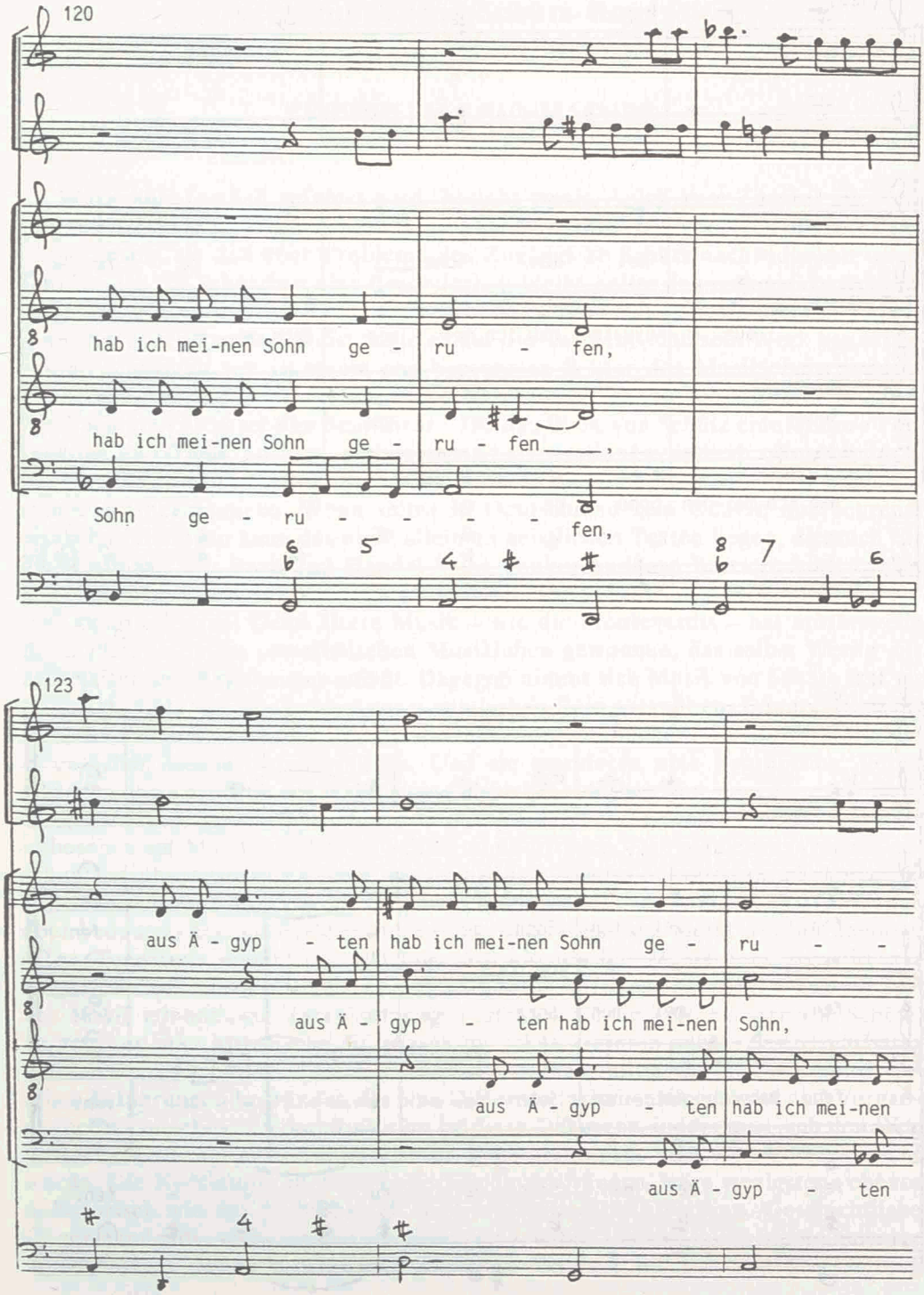
(117)

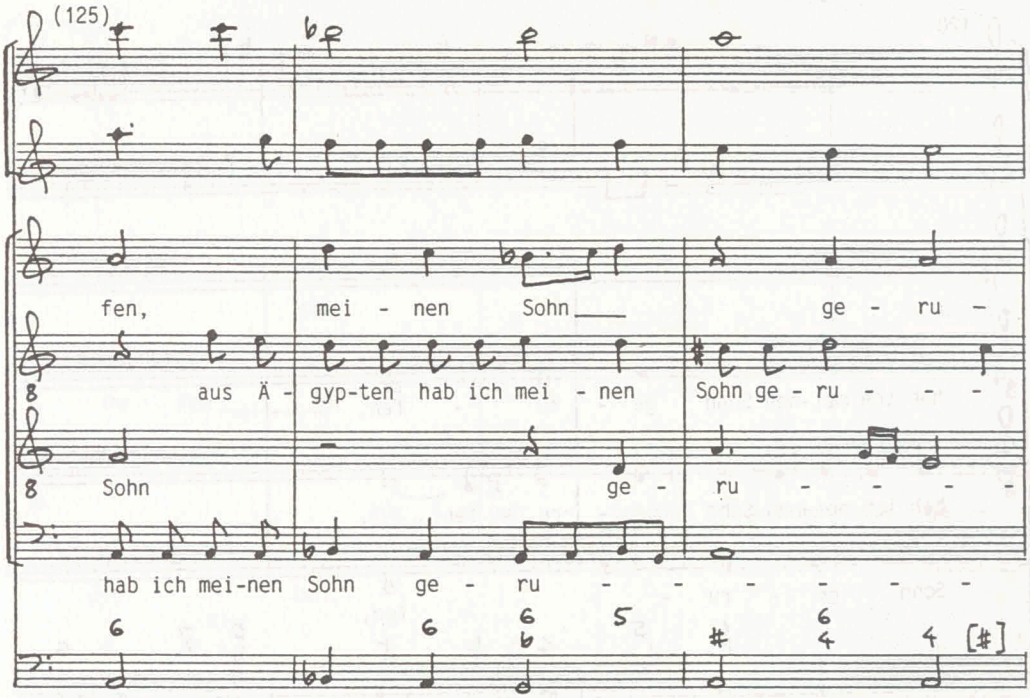
gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,

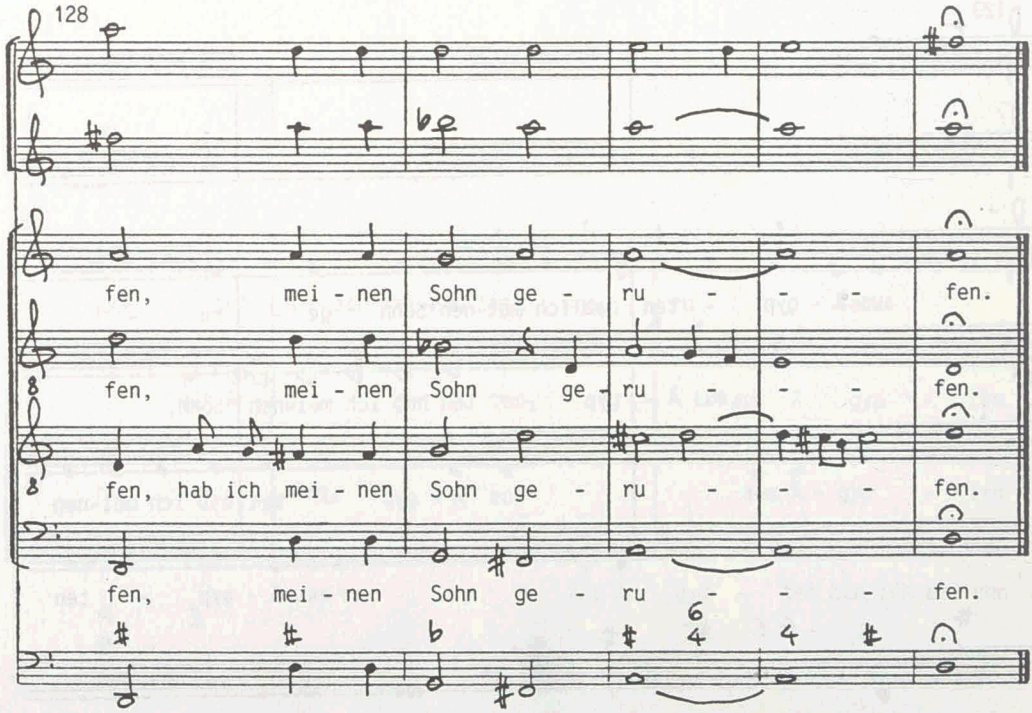
aus Ä - gyp - ten, aus Ä - gyp - ten

ru - fen, aus Ä - gyp - ten

aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen


120
hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,
hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,
Sohn ge - ru - fen,
123
aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru -
aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn,
aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen
aus Ä - gyp - ten


(125)
fen, mei - nen Sohn ge - ru -
aus Ä - gyp-ten hab ich mei - nen Sohn ge - ru - - -
Sohn ge - ru - - - -
hab ich mei-nen Sohn ge - ru - - - - - -


128
fen, mei - nen Sohn ge - ru - - - fen.
fen, mei - nen Sohn ge - ru - - - fen.
fen, hab ich mei - nen Sohn ge - ru - - - fen.
fen, mei - nen Sohn ge - ru - - - fen.

# Überlegungen zur Schütz-Rezeption

von

FRIEDHELM KRUMMACHER

Wo Schütz festlich gefeiert wird, besteht wenig Anlaß zum Zweifel am Verständnis seiner Musik. Zu unmittelbar lebendig wirken seine Werke für Hörer wie Mitwirkende, als daß über Probleme des Zugangs zu Schütz nachzudenken wäre. Daß freilich ein Schützfest eine Besonderheit bleibt, sollte dennoch nicht ganz vergessen werden. Denn der Umstand, daß Schütz nur ausnahmsweise umfassend präsentiert werden kann, verweist zugleich auf die Tatsache, daß sein Werk kaum insgesamt und dann nur in einem eng begrenzten Sektor des Musiklebens präsent blieb. Achtenswert ist gewiß der Versuch, im Vergleich mit sehr anderer Musik – von Bach über Draeseke zu Schweizer – für das Werk von Schütz eine weitere Perspektive zu öffnen. So anregend solche Konfrontationen sind, so offen bleibt es gleichwohl, ob es ein musikhistorisches Kontinuum gebe, in dem Schütz einen festen Platz beanspruche. Wenn selbst in Deutschland sein Oeuvre nur begrenzt erfahrbar bleibt, so kann das nicht allein an geistlichen Texten liegen, die auch für die Resonanz von Bach und Händel keine unüberwindbare Barriere bilden. Und daß seine Musik früher entstand als die Bachs, dürfte Schwierigkeiten ihrer Rezeption kaum erklären. Denn ältere Musik – wie die Monteverdis – hat mittlerweile ihren Platz in einem pluralistischen Musikleben gewonnen, das selbst Werke aus Mittelalter und Renaissance zuläßt. Dagegen nimmt sich Musik von Schütz fast als zu vertraut aus, um noch einen quasi exotischen Reiz auszuüben. Dennoch verbinden sich mit ihr Momente des Fernen und des Kirchlichen, die ihren Status im öffentlichen Konzert einschränken. Und sie markieren eine Begrenzung, deren Chancen und Lasten an der Rezeptionsgeschichte ablesbar sind.

Zwar gilt es heute als anachronistisch, Maßstäbe und Erwartungen unserer Zeit unbesehen auf Musik wie die von Schütz zu übertragen. Daß man etwas von historischer Aufführungspraxis wissen müsse, hat sich ebenso herumgesprochen wie die Kenntnis mancher Aspekte der zeitgenössischen Modus- oder Figurenlehre. Was es aber bedeutet, daß solche Musik nur historisch faßbar sei, bleibt weithin dennoch offen. Einerseits scheint festzustehen, daß historischer Musik kein naiv direkter Zugriff entsprechen kann. Auf der anderen Seite dürfte es einleuchten, daß wir solche Musik mit anderen Voraussetzungen erfassen als die Zeitgenossen von Schütz. Je genauer man historische Prämissen zu rekonstruieren sucht, desto spürbarer werden auch die Grenzen der historischen Rekonstruktion. Sie sind in den historischen Erfahrungen begründet, die eine Differenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit ausmachen. Zu durchschauen ist diese Differenz, indem man sich den Weg bewußt macht, auf dem die Kunst von Schütz entdeckt und zugänglich gemacht wurde. Die Kontinuität dieser Tradierung zu verdrängen, wäre wenigstens ebenso unhistorisch wie der Verzicht auf andere historische Kategorien. Geschichtliche Gegenstände, die nicht tot und vergessen sind, haben in ihrer Fortwirkung mehrere Dimensionen: Zwischen ihrer ursprünglichen Genesis und ihrer heutigen Geltung

vermittelt die Geschichte ihrer Rezeption, der sich nicht ohne Verlust ausweichen läßt.

Es mag freilich als verspätete Reaktion auf überholte Moden der Geisteswissenschaften wirken, wenn man heute auf Schütz die Methoden der Rezeptionsforschung anzuwenden sucht. Denn die Rezeptionsgeschichte dürfte in der Literaturwissenschaft – in der sie ausgebildet wurde – ihren Höhepunkt überschritten haben, bevor sie in der Musikwissenschaft schon hinreichend erprobt werden konnte. Gleichwohl verstrich das Gedenkjahr 1985 ohne den Versuch, sich auf die Bedingungen und Folgen der Schütz-Rezeption zu besinnen, obwohl ein zentraler Kongreß auch seine Musik als »ästhetische Gegenwart« proklamierte[1]. Allerdings wäre es kaum ertragreich, Methoden der Rezeptionsforschung auf Schütz zu übertragen. Nicht nur liegen kaum Belege vor, aus denen der einstige »Erwartungshorizont« von Hörern zu rekonstruieren wäre. Vielmehr entfaltete die Musik von Schütz – trotz seines Ansehens im deutschen Raum – nicht eine so anhaltende Nachwirkung, daß sich eine kontinuierliche Geschichte seiner rezeptiven Wirkung nachzeichnen läßt. Schon die Werke begabter Schüler wie Matthias Weckmann und Christoph Bernhard lassen den Abstand zum Lehrer erkennen, und erst recht der Generation von Bach oder Händel war Schütz eher dem Namen nach als durch seine Werke bekannt[2]. Und selbst die spätere Entdeckung seiner Musik erlaubt es kaum, für die Zeit vor etwa 1920 vom Kontinuum einer Rezeptionsgeschichte zu sprechen. Denn die musikalische Historiographie, die sich im 19. Jahrhundert von Brendel an über Ambros bis zu Riemann ausbildete, kam weithin ohne den wenig bekannten Namen von Schütz aus[3]. Und wo er dann in die Annalen der Musikgeschichte eingefügt wurde, galt er zumeist nur als Repräsentant einer eingegrenzt deutschen, dazu protestantischen Tradition. In welchem Maß diese Einschränkungen fortwirken, wäre leicht an Stichproben gerade aus außerdeutscher Sicht zu zeigen.

Es fragt sich allerdings, ob Rezeptionsgeschichte primär an der Zahl der Belege oder der Kontinuität der Überlieferung zu messen ist. Unleugbar bilden auch wenige, qualitativ aber entscheidende Urteile maßgebliche Zeugnisse der Rezeption, falls sie einsehbare Wirkung entfalteten. Die Leistungen aber, die Carl von Winterfelds Untersuchungen und Philipp Spittas Editionen bedeuteten, waren nicht nur für die Kenntnis der Werke, sondern auch für das Urteil über ihre Bedeutung maß-

---

1 Alte Musik als ästhetische Gegenwart – Bach, Händel, Schütz, Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, hrsg. von DIETRICH BERKE und DOROTHEE HANEMANN, Kassel u. a. 1987, Bd. I, Symposium I: Heinrich Schütz, S. 37-131; STEFAN KUNZE, Über die Gegenwart der Musik von Heinrich Schütz, ebenda, S. 10-17.

2 FRIEDHELM KRUMMACHER: Spätwerk und Moderne – Über Schütz und seine Schüler, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV., Kopenhagen 1989, S. 155-175; ders., Heinrich Schütz – ein Klassiker?, in: Gattungen der Musik und ihre Klassiker, hrsg. von HERMANN DANUSER (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 1), Laaber 1988, S. 35-58.

3 Vgl. etwa FRANZ BRENDEL, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich ..., Leipzig 1852, $^{2}$/1878, S. 160 ff.; AUGUST WILHELM AMBROS, Geschichte der Musik, Bd. IV, erw. von Hugo Leichtentritt, Leipzig $^{3}$/1909 (wo S. 773 nur die italienische Musik des 17. Jahrhunderts zur Sprache kommt); HUGO RIEMANN, Handbuch der Musikgeschichte, Bd. II/2: Das Generalbaßzeitalter, Leipzig 1912, S. 489 ff. (wo in knappem Ausblick Schütz immer noch für den »Übergang der musikalischen Hegemonie auf Deutschland« einsteht).

geblich[4]. Als erste entscheidende Schritte, für die weitere Forschung und Praxis noch im Widerspruch bestimmend wurden, rechtfertigen sie den Versuch, Phasen der Rezeption im Verhältnis zum Verständnis der Musik von Schütz zu erfassen.

In einem Überblick über die Geschichte der Schützforschung konnte Walter Blankenburg noch 1985 anmerken, Winterfelds Buch über Gabrieli (1834) bedeute »die Geburtsstunde der Schütz-Forschung«[5]. Dagegen falle Spittas Gedenkaufsatz (1885) zwar durch eine »in spätromantischen Kategorien erfolgte Charakterisierung von Schütz' Musik« auf, doch entspreche er damit nur zwangsläufig »dem damaligen Stand der musikgeschichtlichen Forschung«. Die herablassende Einschränkung von Spittas Einsatz – dessen Verdienst dabei auf die Gesamtausgabe reduziert wird – ist ebenso kennzeichnend wie die unkritische Hervorhebung von Winterfelds Sicht. Ihre Bevorzugung erklärt sich aber kaum aus dem zeitlichen Primat, der Winterfeld zukommt. Sie resultiert ebenso aus der Akzentuierung von Schütz als Kirchenmusiker durch Winterfeld, dessen Sicht freilich durch die einseitige Frage nach dem Verhältnis der »Kunst des Tonsatzes« zum »Kirchengesang« der Gemeinde begrenzt wurde[6]. So sah denn auch Blankenburg einen »Neubeginn von ungleich größerer Intensität« in der »Schütz-Bewegung dieses Jahrhunderts« zumal durch ihre »Wechselwirkung von Forschung und Praxis«. Sie wäre zwar »ohne die vorangegangene Forschung« nicht möglich gewesen, doch sei sie »vom Historismus des 19. Jahrhunderts her keinesfalls allein zu erklären«[7]. Damit wurden die früheren Leistungen nicht nur als Stück des Historismus identifiziert, sondern auch zur bloßen Vorgeschichte reduziert, auf der die Fortschritte der weiteren Forschung sich erst recht ergeben konnten. Nun ist es gewiß unbestritten, daß die Erschließung des Oeuvres von Schütz sich erst nach dem ersten Weltkrieg auf weiter Grundlage vollzog. Unzweifelhaft sind nicht nur die Verdienste der Forschung seither, wobei Blankenburg den Hinweis auf »die wichtigen Kieler Arbeiten« von Friedrich Blume, Anna Amalie Abert und Kurt Gudewill nicht versäumte[8]. Auch die Dringlichkeit aller weiteren Studien zur Quellenlage, Aufführungsweise, Biographie oder Theorie wird von niemand geleugnet. Doch kam in der Skizze von Blankenburg zum einen nicht zur Sprache, in welchem Maß die spätere Spezialforschung den Erfahrungen der frühen Rezeption verpflichtet ist. Und übergangen wurden zum anderen die ambivalenten Vorzeichen, unter denen die Schütz-Bewegung von vornherein stand. Denn sie waren es, die dann weit später auch den heftigen Einspruch von Theodor W. Adorno und zumal von Hans Heinrich Eggebrecht veranlaßt haben[9].

Im Rückblick konnte Wilibald Gurlitt 1935 feststellen, jene »Schütz-Bewegung« sei gerade im Gegensatz zur Bach-Rezeption erst die Tat »der aus dem Weltkrieg heimkehrenden Jugendbewegung und der von den Besten der Frontgeneration ge-

---

4 Zu den Arbeiten WINTERFELDs und SPITTAS s. u. Anm. 22-23 und 27.

5 WALTER BLANKENBURG, Einleitung zu: HS-WdF, S. 4; zum Folgenden ebenda S. 5f.

6 CARL VON WINTERFELD, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, Bd. II, Leipzig 1845, Reprint Hildesheim 1966, S. 207-230.

7 BLANKENBURG in HS-WdF, S. 6.

8 Ebenda, S. 7.

9 Zu den Arbeiten von ADORNO und EGGEBRECHT s. unten Anm. 17 und 18.

führten Singbewegung« gewesen[10]. Damit wurde die Schütz-Bewegung von Anfang an als Antwort auf den Krieg, als Kompensation von Enttäuschung und damit auch als Flucht aus der Gegenwart mit der Jugend- und Singbewegung verkoppelt. Für Gurlitt ließ sich »Schützens Größe neu« erst durch eine Jugend erfahren, »der Musik wieder ein gemeinschaftsbildender Wirkungszusammenhang bedeutete«. Schütz also wurde im Dienst der Gemeinschaft gegen den exzessiven Anspruch des Individuums in Dienst genommen. In seiner Musik suchte demnach die junge Generation »die verlorengegangene Einheit von Mensch und Musik als ein Grundgesetz ihres Lebens«. Das heißt nicht weniger, als daß Schütz zur Lebenshilfe benutzt wurde – gerade gegenüber der Isolierung des Individuums in der spätbürgerlichen Zivilisation. Und nahe genug liegt dann seine Beanspruchung als Zuflucht aus den Zwängen der Moderne oder als Bollwerk gegen Irrwege aktueller Kunst. So wurde Schütz für Gurlitt nicht nur gleichsam zum Inbegriff einfacher Wahrheit gegenüber Konflikten der Gegenwart. Er erschien vielmehr »als eine vollgültige Verkörperung deutschen Künstlertums [...], als ein Großmeister deutscher Sing-Kunst«[11]. Weniger befremdlich als die Pointierung des vokalen »Singens« ist die Beanspruchung als des »Deutschen« für einen Musiker, dessen Werk ohne die Begegnung mit Italien unbegreiflich bliebe. Doch sah Gurlitt die »tiefsten Wurzeln« von Schütz »im Neuaufbruch volklicher Kräfte«, denen sich »die geschichtliche Schicksalsgemeinschaft des Raumes« verdankte. Und wichtiger als die Anregungen aus Italien wurde seine Abwendung »vom Italianismus«, da sie auch eine Wende »zum lutherisch-protestantischen Norden« war.

Ein solcher Text summiert nicht nur beispielhaft die Stereotypen des Nationalen, des Konfessionellen und des Regressiven. Er benennt vielmehr auch die einseitigen Prämissen, die lange die Schützforschung belastet haben. Denn in ihrem Schatten stand auch nach 1945 lange genug das Verhältnis zu Schütz. Man könnte über Gurlitts Beitrag hinweggehen, wäre er nicht ein Indiz für Motive, die sonst kaum so klar hervortraten. Zwar entstammt er den Jahren nach 1933, doch definiert er rückblickend die Impulse der Bewegung seit 1918. Glaubhaft dürfte er gerade dort sein, wo er die Verknüpfung der Schütz- mit der Jugendbewegung hervorhebt. Und desto mehr Gewicht gewinnen die Indizien nationaler, wo nicht rassischer Beschränkung, die sich latent ebenso gegen die Forderungen der Moderne richten, wie sie der ideologischen Inanspruchnahme vorgearbeitet haben. Daß Schütz damals eine spezielle Konjunktur erlebte, wirkt nachträglich eher als Last denn als Gewinn. Wichtiger als die unerträglichen Festreden des Gedenkjahres 1935 sind aber die wissenschaftlichen Stellungnahmen aus jener Zeit. Zurückhaltend meinte Blume noch 1931, durch den »erlebnishaften Ausgleich [...] religiöser Richtungen« habe Schütz als »Geistesaristokrat« seine »geschichtliche Sendung« erfüllt[12]. Vier Jahre danach sprach Blume über »Gesetz und Freiheit« bei Schütz, doch betonte er

---

10 WILIBALD GURLITT, Heinrich Schütz – Zum 350. Geburtstag ..., in: JbP 1935, S. 64-83; Wiederabdruck in: W. GURLITT, Musikgeschichte und Gegenwart – Eine Aufsatzfolge, hrsg. von HANS HEINRICH EGGEBRECHT, Teil I: Von musikgeschichtlichen Epochen, Wiesbaden 1966 (= Beihefte zum AfMw, Bd. 1) S. 140-158, besonders S. 157; abgedruckt auch in dem in Anm. 5 zitierten Sammelband, S. 74-98.

11 GURLITT in: Musikgeschichte und Gegenwart I, S. 157.

12 FRIEDRICH BLUME, Die evangelische Kirchenmusik, Potsdam 1931, Reprint Wiesbaden 1979, S. 110.

nun dessen Leistung als »bewußter Führer der deutschen Musik«, der »zwischen Persönlichkeit und Gemeinschaft« einen Ausgleich erreichte[13]. Auch Hans Joachim Moser schien es 1936 unstatthaft, »Schützens universelle Erscheinung allzu bekenntnishaft und allzu innerdeutsch einzuengen«[14]. Er sah also die Verengungen, die durch eine konfessionell und national gestimmte Bewegung drohten. Dennoch galt auch für ihn Schütz nicht nur als »der wortgewaltigste Prediger in Tönen«, sondern zugleich als »einer der größten Vertreter echtester Deutschheit in solcher überfremdeten Zeit«[15]. All solche Texte könnte man heute übergehen, wenn sie nicht auch zu den Grundlagen der neueren Schützliteratur zählten. Denn noch 1953 war es möglich, in einem Sammelband ein fast pathetisches »Bekenntnis zu Heinrich Schütz« abzulegen. In ihm bezeugte Karl Vötterle, daß man nach 1918 bei Schütz »Wertbeständigkeit und festen Halt« gesucht habe, während man nach 1945 seine »wurzelhafte Frömmigkeit« als einen »festen Bestandteil unseres geistigen Lebens« erfahren konnte[16]. An gleicher Stelle ließ sich ähnlich auch die »Krise« der Gegenwart beschwören, in der nun Schütz eine »Gesundung unserer Musikkultur« verheiße. Daß so irreale Erwartungen an Schütz auch eine Last bedeuten könnten, wurde ebenso wenig bewußt wie die Verwurzelung derartiger Ansprüche in der vormaligen »Schütz-Bewegung«. Nachträglich erst wird deutlich, wie kontinuierlich sich fatale Motive seit 1918 erhielten.

So kann es auch kaum verwundern, wenn ein herausgedrängter Emigrant wie Adorno sich zu einer heftigen, freilich auch blinden Attacke provoziert sah, die sich gegen »rudimentäre Vorformen« wie Schütz richtete. Deklarierte er Schütz und Telemann als bloßes »Weideland für Dissertanten«, so ist ihm dennoch kaum eine Unkenntnis anzulasten, die auch das Ergebnis einer einseitigen Rezeption war[17]. Seine Polemik sollte eher nachdenklich machen, sofern man nach ihrer Begründung fragt. Adornos »Kritik des Musikanten« galt zwar generell der Jugendbewegung, doch verstellte sie die Problematik eher erneut statt sie zu korrigieren. Denn sie zielte zwar weniger auf Schütz selbst als auf seine Rezeption seit 1920, sie wandte sich damit aber auch gegen einen Komponisten, der es eigentlich verdient hätte, so wie Bach »gegen seine Liebhaber verteidigt« zu werden. Adorno konnte kaum wissen, wogegen er polemisierte. Denn die Entdeckung der Musik von Schütz in ihrem künstlerischen Rang, wie sie von Winterfeld und Spitta eingeleitet worden war, war inzwischen durch sehr andere Akzente überdeckt worden. Als eine Reaktion auf Adornos Kritik liest sich heute – nachdem der Pulverdampf verzogen ist – die so nötige wie scharfe Abrechnung mit der Schütz-Bewegung, die Hans Heinrich Egge-

---

13 Ders., Heinrich Schütz – Gesetz und Freiheit, in: Deutsche Musikkultur I (1936-37), S. 36-46, besonders S. 37 und 43.

14 HANS JOACHIM MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 1936, $^{2}$/1954, Vorwort S. XIV.

15 Ebenda S. 205.

16 KARL VÖTTERLE in: Bekenntnis zu Heinrich Schütz, Kassel 1954, S. 5-8, besonders S. 7; KURT GUDEWILL, Heinrich Schütz und die Gegenwart, ebenda S. 65-78, besonders S. 75.

17 THEODOR W. ADORNO, Kritik des Musikanten, in: TH. W. A., Dissonanzen – Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956, S. 62-101, besonders S. 73; ders., Der mißbrauchte Barock, in: TH. W. A., Ohne Leitbild – Parva aesthetica, Frankfurt a.M. 1967, S. 133-157, sowie Bach gegen seine Liebhaber verteidigt, in: TH. W. A., Prismen, Frankfurt a.M. $^{2}$/1969, S. 162-179.

brecht 1969 in seiner Herforder Rede über »Schütz und Gottesdienst« vortrug[18]. Gegenüber der einseitigen Beanspruchung von Schütz bleibt es das Verdienst Eggebrechts, eindringlich auf den historischen Kontext des »musicus poeticus« Heinrich Schütz verwiesen zu haben[19]. Damit wurden nachdrücklich die historischen Kategorien benannt, die der Musik von Schütz entsprechen, sofern sie der Theorie und Terminologie seiner Zeit entstammen. Seither haben solche Kriterien die Forschung nachhaltig und mitunter fast ausschließlich bestimmt. Indem durch die Figurenlehre aber erneut die Sprache und ihre Auslegung durch Schütz akzentuiert wurde, entsprach die historische Sicht zugleich der vormaligen Auffassung von Schütz als »Prediger in Tönen«. In den Hintergrund trat dagegen nicht nur die Frage, in welchem Maß die Figurenlehre – und mit ihr als Voraussetzungen die Kontrapunkt- wie die Moduslehre – für ein hinreichendes Verständnis der Werke geeignet seien. Vielmehr wurde auch kaum danach gefragt, in welchem Maß das Oeuvre von Schütz allein als Auslegung des Wortes oder gar als gottesdienstliche und liturgische Musik zu bestimmen sei. Und demgemäß fanden geistliche und weltliche Madrigale, höfische Festmusiken und auch mehrchörige Psalmen kaum gleiche Aufmerksmakeit wie die geistlichen Konzerte und Motetten.

Zwar konnte sich die Forschung von fatalen Prämissen lösen, ohne die schätzenswerten Verdienste der früheren Bewegung zu leugnen oder zu verringern. Und die neuen Bemühungen erreichten nicht nur eine größere Breite, sondern zielten auf die historische Grundlegung der Voraussetzungen. Sie konzentrierten sich daher vielfach auf Fragen der Biographie, der Überlieferung und der Chronologie, und neben der Aufgabe weiterer Editionen standen die Versuche, die Musik von Schütz im Verhältnis zur historischen Theorie zu fassen. Es unterblieb jedoch der Rekurs auf jene frühen Stadien der Rezeption, die oft zwar als Ausgangsphase gewürdigt wurden, die man zugleich aber längst hinter sich gelassen habe. Fraglich ist indes, wie weit die Absicherung durch historische Kategorien allein für das Verständnis der Werke zureichen kann. Allein die Form ihrer Darbietung heute – um mit einer Äußerlichkeit zu beginnen – ist ein Anachronismus, ohne daß sich die Form der konzertanten Aufführung umkehren ließe. Auch wo man sich – zweitens – um historische Instrumente oder Spieltechnik bemüht, werden die Ereignisse immer als Resultat historischer Rekonstruktion und zugleich als Differenz zur aktuellen Praxis definiert bleiben. Und im Verhältnis zu der historischen Theorie – drittens – stellt sich die Frage, ob sich die Werkinterpretation auf Quellen stützen kann, deren Gegenstand eher eine Elementarlehre als die Kunst von Schütz war. Denn die eingreifenden Änderungen des Takt- und Modussystems, die erst im 18. Jahrhundert von der Theorie systematisch bestimmt werden konnten, vollzogen sich kompositorisch schon früher in einem Ausmaß, das es zweifelhaft erscheinen läßt, inwieweit das Komponieren von Schütz noch mit traditionellen Kategorien zu fassen ist. Wird seine Musik derart durch Klangschritte geprägt, wie es Martin

18 HANS HEINRICH EGGEBRECHT, Schütz und Gottesdienst – Versuch über das Selbstverständliche, Stuttgart 1969 (= Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, 3).

19 Ders., Heinrich Schütz – Musicus poeticus, Göttingen 1959, ²/Wilhelmshaven 1984 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 92).

Just[20] zeigen konnte, so wird damit der Horizont einer Theorie erweitert, die sich an tradierten Melodiemodellen der Kirchentöne orientiert. Und besteht seine Musik nicht allein aus der Deutung einzelner Wörter durch isolierte Figuren, so stellt sie auch die Frage nach dem über das Wort reichenden Zusammenhang der Komposition, selbst wenn die Frage den Horizont der Tradition überschreitet. Bezeichnend ist es aber, daß Schütz nicht nur im Repertoire – zumal nach etwa 1650 – keineswegs allein der dominierende Repräsentant seiner Epoche war. Auch in der Theorie der Zeit war er kaum der primäre Gewährsmann, und sogar in Bernhards Traktaten erschien er nur als ein Vertreter des Stylus luxurians neben anderen[21].

Gilt Schütz heute dennoch als so herausragender Musiker, daß ihm neben einem Fest samt Symposion auch eine Gesellschaft samt Jahrbuch zu widmen ist, dann überschreitet wohl schon diese Hervorhebung den historischen Horizont. Müßig mag zwar die Frage sein, ob Schütz sich eine Nachwelt denken mochte, die ihn entdecken konnte. Daß er kaum für sie, sondern für seine Gegenwart komponierte, unterliegt bei dem nüchternen Sinn der Zeit keinem Zweifel. Allein seine Bevorzugung durch Praxis und Forschung heute bedeutet aber eine Überschreitung historischer Kategorien. Sie ist jedoch – wie alle Pflege älterer Musik – nicht nur ein Produkt des romantischen Historismus, sondern sie wurde erst durch die Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts möglich, mit denen sich jedes Verhältnis zu historischer Kunst – und zwar irreversibel – verändert hat. Das Verhalten zu Schütz fußt heute – auch wo das kaum bewußt wird – auf der Leistung jener Forscher, die Schütz erst wieder zugänglich machten. Sie taten das in der Überzeugung, daß Schütz ein Künstler von solchem Rang sei, der über den historischen Kontext seiner Zeit hinausreiche. Folgte man dieser Überzeugung nicht, so könnte man weitere Bemühungen um Schütz aufgeben. Ist man zu dieser Konsequenz nicht bereit, so muß man sich die Voraussetzungen des eigenen Tuns bewußt machen. Dann aber bilden die Texte von Winterfeld oder Spitta – genauer gelesen – nicht überwundene Dokumente, sondern Inkunabeln einer Forschung, die Schütz als wirkenden Künstler und nicht als toten Autor auffaßt.

Die erste Darstellung, die Winterfelds Buch *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* enthielt, war 1834 durch sachliche und historische Vorgaben bestimmt. Denn Schütz wurde hier im Gefolge italienischer Musik und nicht als Komponist sui generis gesehen[22]. Als Konsequenz aus dem Vorrang italienischer Kunst ging es darum, Gabrielis Bedeutung an der Wirkung auf seinen deutschen Schüler zu demonstrieren. Anders war Winterfelds Ansatz 1845 in seinem Opus magnum *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*[23]. Nun nämlich ging er vom Primat des Gemeindeliedes aus, und die Balance zwischen ihm und dem kunstvollen Tonsatz wurde zum Kriterium historischer

---

20 MARTIN JUST, Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den »Kleinen geistlichen Konzerten«, in: SJb 9 (1987), S. 44-60; in gekürzter Form in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985 (s. oben Anm. 1), Bd. I, S. 99-105.

21 CHRISTOPH BERNHARD, Tractatus compositionis augmentatus, in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, hrsg. von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, Leipzig 1926, ²/Kassel 1963, S. 90.

22 CARL VON WINTERFELD, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter ..., I-III Berlin 1834, Reprint Hildesheim 1965, besonders II, S. 168-203.

23 Ders., Der evangelische Kirchengesang ... (s.o. Anm. 6), besonders Bd. II, S. 207 ff.

Bedeutung. Das deutsche Gegenstück zu Palestrina war demnach nicht Schütz, sondern Johann Eccard mit seinen Liedmotetten. Zwiespältig mußte das Urteil über Schütz geraten: »[...] allein durch die Kraft, die Bedeutsamkeit des Wortes erhalten die durchgeführten Tonbilder erst ihren rechten Inhalt«. »Nirgend aber ragt in eines dieser Tonbilder die Melodie eines geistlichen Liedes« hinein, »nirgend knüpft eines seiner ausgezeichneten Werke sich auch nur an die Liedform«, und selbst der Beckerpsalter als einzige Sammlung für die Gemeinde blieb ohne Wirkung in der Kirche[24]. Ohne eine Verwurzelung im Kirchenlied konnte Schütz daher »dem Schicksal des Erlöschens, Vergessenwerdens« nicht entgehen: »Unter die Kirchensänger« sei er nicht zu rechnen, obwohl er »für den geistlichen Kunstgesang« zugleich »von hoher Bedeutung« war. Romantisch gefärbt ist nicht nur die Cchiffre vom drohenden Schicksal der Vergänglichkeit. Auch die Vorstellung vom Primat des Kirchenlieds war eine Reaktion auf die Säkularisierung im 19. Jahrhundert. Sie blieb einerseits in Winterfelds Sichts als Vorurteil wirksam, hinderte ihn andererseits aber nicht am Eingeständnis, Schütz sei »der hervorragendste unter den Tonmeistern des 17ten Jahrhunderts«[25]. Widerstrebend fast war Winterfeld also zur Einsicht genötigt, daß Schütz als Künstler dennoch die Grenzen des »Kirchensängers« hinter sich lasse. Denn er vermochte die »Formen geistig zu durchdringen, sie durchzubilden, auszugestalten«, und zentral für seine Kunst war das Vermögen subtiler Vermittlung: »Ton und Wort hat er gegenseitig einander eingebildet, und des Wortes rechte Kraft eben durch jene Kunst der Stimmenverflechtung erst geltend gemacht.«[26] Mit einer an Hegel gemahnenden Diktion wird also eine Balance von Sprache und Musik benannt, die sich der schlichten Reduktion auf Schütz als den Prediger oder den Konstrukteur entzieht. Mag die Argumentation dem 19. Jahrhundert verpflichtet sein, so bleibt ihre Einsicht doch fruchtbarer als die einseitige Begradigung späterer Bewegungen.

Hier setzte Spitta an, der 1885 in Schütz nicht allein »die genialste Erscheinung in der deutschen Musik« der Zeit sah (auch wenn ihn »die große Mehrheit der gebildeten Deutschen« »kaum dem Namen nach« kenne)[27]. Seine Einsichten glückten Spitta weniger, wo er »Heinrich Schütz' Leben und Werke« abhandelte. Entscheidend wurde ihm vielmehr der Vergleich mit Bach und Händel (wobei die Nennung von Schütz am Ende der Namenreihe – entgegen Blankenburg – keine Abwertung, sondern eine Pointe markiert)[28]. Nach Spitta erweist sich für Schütz der konventionelle Begriff von Kirchenmusik als untauglich. Denn der »Kern seines künstlerischen Wirkens« war »das geistliche Concert«, dessen »charakteristischer Stil« notwendig die Schranken der Liturgie überschritt. Daher verband Schütz mehr mit Händel als mit Bach, doch war Schütz kein bloßer Vorläufer Händels, sondern beide zeichnete ihr Maß an Freiheit aus. Schütz nämlich war nur »zum Theil« Kirchenmusiker, weil für sein Werk »der Name die Kirchenmusik nicht ausreicht«. Seine Musik habe »eine nichtkirchliche Seite«, ihre Besonderheit liege in ihrem

24 Ebenda S. 214 und 216.

25 Ebenda S. 229.

26 Ebenda.

27 PHILIPP SPITTA, Händel, Bach und Schütz, in: PH. SP., Zur Musik – Sechzehn Aufsätze, Berlin 1892, S. 59-92, besonders S. 84.

28 Ders., Heinrich Schütz' Leben und Werke, in: PH. SP., Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 3-60; vgl. ferner WALTER BLANKENBURG in HS-WdF, S. 6.

»oratorienhaften Zug«. Zum Oratorium gehöre »das Charakteristische«, wie »das Dramatische« die Oper kennzeichne. »Dieses Charakteristische ist in Schütz' Compositionen überall vorhanden« – selbst in Psalmen und Motetten. Bestimmend war für Schütz »die Vorstellung einer Begebenheit, einer Situation, einer Persönlichkeit«. Und so wurde Schütz »in höchstem Maße das, was man einen poetischen Musiker nennen kann«. Auch die Gegenwart biete – in Brahms – »keine Erscheinung«, »die Schütz darin überträfe«[29].

Damit wurde für die Musik von Schütz jenes »Charakteristische« benannt, das offenbar auch Brahms anzog, auf den Spittas Vergleich zielte. Doch verkehrte Spitta nicht nur den Begriff des »musicus poeticus« in das Gegenbild des »poetischen Musikers«. Zwar beruft sich die Kunst des »Charakteristischen« auf eine romantische Kategorie im Geiste Schumanns, dessen Ästhetik Spitta verpflichtet war. Was daran zunächst anachronistisch wirkt, muß aber weder historisch noch sachlich verfehlt sein. Spitta zufolge beherrschte Schütz zum einen »die musikalische Technik mit größter Meisterschaft«, wobei ihm »die verwickeltesten Vocalformen [...] gleich geläufig wie die einfachsten« waren. Zum anderen beobachtete Spitta zugleich, daß erst »eine bestimmte Situation« die »Phantasie« von Schütz so »beflügelt« habe, daß er zu »plastischer Kraft« und zu »Wendungen und Accenten so tiefer persönlicher Empfindung« gelangen konnte. Anders gesagt: Meisterschaft des Handwerks war nicht Ziel, sondern Voraussetzung für Schütz, erst der charakteristische Affekt eines Textes befähigte ihn zu individueller Invention, und dadurch wird seine Musik zum Exempel »selbständiger Kunstdarstellung«[30].

So konnte Spitta resümieren: »Ihm ist bei seinen Compositionen wohl die allgemeine Stimmung, nicht aber zugleich auch die kirchliche Bedeutung seines jedesmaligen Textes das zunächst Maßgebende.«[31] Die These mag noch immer provozieren, sie besagt aber im Kern, daß der affektive Charakter eines Textes für Schütz wichtiger sei als die liturgische Funktion und die Auslegung des Worts. Daher suchte er sich eine freie Wahl zu wahren, die er für die Individualität der Werke benötigte. Damit wird Schütz keineswegs zum Vorschein eines romantischen Künstlers. Pointiert werden aber Momente der Autonomie und der Charakteristik, die zum Potential seiner Wirkung in die Zukunft zählen. Im Abstand zwischen kompositorischem Freiraum und kirchlicher Bindung wird nicht nur ein Grund für die Entdeckung von Schütz im 19. Jahrhundert genannt. Zugleich wird Schütz damit als Künstler definiert, dessen Werk über seine eigene Zeit hinausragt. Denn darin gründet die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung, die nicht durch nationale oder konfessionelle Interessen begrenzt ist. Erst der neue Kunstbegriff, den die Ästhetik seit der Aufklärung ausbildete, machte es möglich, die eigene Qualität der Musik von Schütz zu erfassen. Darin bot Spittas Sicht – jenseits zeitbegrenzter Züge – einen glücklichen Moment der Rezeption, auch wenn sie bald durch partikulare Motive der Schütz-Bewegung verdeckt wurde.

Inzwischen hat sich erwiesen, daß es nicht durchweg leicht fällt, die von Schütz gewählten Texte liturgischen Funktionen zuzuordnen. Und daß die Textvorlagen

---

29 SPITTA, Händel, Bach und Schütz (s. oben Anm. 27), S. 85 ff., 90.

30 Ebenda S. 89 f.

31 Ebenda S. 87. Vgl. dazu FRIEDHELM KRUMMACHER, Heinrich Schütz als »poetischer Musiker«, in: MuK 56 (1986), S. 77-83.

individuelle Züge aufweisen, dürfte so wenig zu bestreiten sein wie der affektive Charakter ihrer Vertonung. Was Spitta dabei als »kühn und genial« empfand, begründete seine Prognose, solche »Wirkungen werden nie veralten«. Seine Sicht besteht aber nicht nur darauf, nach der Individualität der Werke statt nach dem Hintergrund genereller Normen zu fragen. Sie impliziert vielmehr sachlich und methodisch weitere Impulse. Indem Schütz nicht auf die Auslegung des Worts fixiert wird, stellt seine Musik als Kunst des Charakteristischen die Forderung, den Zusammenhang all jener Details wahrzunehmen, die sich über die Einzelworte hin zum Charakter eines Werks verbinden. Und diese Kunst läßt nicht nur die Grenzen funktionaler Zwecke hinter sich, für deren Erfüllung handwerkliche Solidität zureichte, ohne Individualität oder Neuheit des Werks zu fordern. Auch die Normen historischer Theorie genügen kaum, um den Zusammenhang eines Werkes als expressive Charakteristik zu fassen. Denn die Aufgabe der Handwerkslehre bestand nicht darin, auf Meisterwerke zu antworten. Falls die Musik von Schütz über Normen der Zeit hinausragt, muß ihre Interpretation durchaus Konsequenzen ziehen.

Man muß sich heute weder die Diktion Spittas noch ihre historische Begrenzung zu eigen machen. Man kann auch zugestehen, daß sein Bild durch Überzeichnungen wie Mängel an Kenntnis beschränkt war. Und man muß weder die Emphase noch die Einseitigkeit seines Kunstbegriffs teilen, um dennoch den unumkehrbaren Vorgang zu begreifen, der in der Entdeckung der Musik von Schütz als Kunst liegt. Bedenkenswert bleiben gleichwohl die Impulse und Motive, die von Spittas Ansatz ausgehen.

1. Bewußt zu machen bleibt, daß in den Texten von Winterfeld wie Spitta nicht die überwundenen Anfänge, sondern die wirksamen Voraussetzungen der Forschung liegen, die nicht zu ignorieren sind.

2. Probleme der Überlieferung, Chronologie oder Edition sind notwendige Bedingungen, ihre Klärung aber hat dem Ziel zu dienen, die Basis der praktischen und wissenschaftlichen Interpretation der Werke abzusichern.

3. Falls die Werke über ihre Zeit weisen (und sonst wäre jede Bemühung um sie haltlos), kann sich ihr Verständnis nicht allein an die theoretischen Vorgaben der Epoche binden.

4. Für Praxis wie Forschung können vermeintlich authentische Kriterien der historischen Theorie nur partiell gelten, ohne andere Möglichkeiten des Zugangs auszuschließen (was freilich keine schrankenlose Beliebigkeit impliziert).

5. Die Werke von Schütz dienen nicht nur als Beispiele, um an ihnen die Geltung theoretischer Normen (oder die heutige Kenntnis der Quellen) zu demonstrieren.

6. Erst im Vergleich mit anderer Musik – der von Zeitgenossen wie Schülern von Schütz – ist genauer zu ermessen, was eigentlich die eigene Qualität des Schützschen Oeuvres ausmacht.

7. Fortzusetzen sind die ermutigenden Versuche, auf solche Fragen eine Antwort zu finden, die nicht einfach historisch abgesichert sind. Damit ist Spittas Anspruch zu folgen, im Zusammenhang einer Komposition die Kunst des Charakteristischen zu ermitteln, die Schütz zum »poetischen Musiker« oder zum Zeitgenossen der Gegenwart macht.

# Bemerkungen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert am Beispiel der »Breslauer Varianten« der Auferstehungshistorie SWV 50

von

MATTHIAS HERRMANN

## I. Allgemeines

1623 erschien in Dresden bei Gimel Bergen der Originaldruck von Heinrich Schütz' Auferstehungshistorie. Auf ihn gehen eine Reihe von Drucken sowie Abschriften bzw. vom originalen Notentext abweichende Fassungen späterer Jahrzehnte zurück. In dem 1637 bei Nicolaus Duncker in Goslar publizierten Sammeldruck *Fasciculus secundus geistlicher wolklingender Concerten mit 2. und 3. Stimmen sampt dem basso Continuo pro organis* sind 15 Nummern aus den Stimmbüchern *Pars Personarum* und *Bassus generalis* enthalten[1]. Mangelt es diesem Nachdruck an Genauigkeit und verlegerischem Feingefühl[2], so macht er doch das Interesse an dieser Komposition Schützens augenscheinlich und deutet die Möglichkeit der Aufführung ohne die Evangelistenworte an, wie sie durch den Osterdialog *Weib, was weinest du* SWV 443 und andere Werke des 17. Jahrhunderts zum österlichen Geschehen – erinnert sei zum Beispiel an Andreas Hammerschmidts gleichnamige Komposition – belegt ist.

Auf den Versuch, einst vorhandene Exemplare des Originaldrucks der Auferstehungshistorie nachzuweisen, muß hier verzichtet werden. Was die handschriftliche Überlieferung betrifft, so ist zunächst die von Johann Crone für eine Aufführung in Wehlau/Ostpreußen 1664 angefertigte Abschrift des Druckes zu nennen, die bis zum Zweiten Weltkrieg in der Universitätsbibliothek Königsberg vorhanden war[3]. Das um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Löbau/Lausitz kopierte (inzwischen unvollständige) Stimmenmaterial wird heute in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt[4]. Hinzuweisen ist weiterhin auf die umgearbeiteten, in Kassel fragmentarisch überlieferten Werkteile SWV 50 Anm. 2 und 3, an deren Authentizität kein Zweifel besteht[5].

---

1 Es handelt sich um die Nummern 5, 7, 11, 15, 21, 23, 33, 37, 39, 41, 49, 53, 57 und 59. Vgl. HEINRICH SCHÜTZ, Historia der Auferstehung Jesu Christi, hrsg. von GÜNTER GRAULICH, Neuhausen-Stuttgart 1986 ( = SSA 4); darin vor allem den Kritischen Bericht von WILLI SCHULZE, S. XIV.

2 Vgl. SCHULZE in SSA 4, S. XIV; WOLFRAM STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 12 (1967), S. 63 f. (Wiederabdruck in: HS-WdF, S. 226).

3 Vgl. SCHULZE in SSA 4, S. XIV.

4 Vgl. WOLFRAM STEUDE, Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Leipzig und Wilhelmshaven 1974, S. 116: Mus. Löb 8 und Löb 17; S. 127: Mus. Löb 13; SCHULZE in SSA 4, S. XIV ff.

5 Vgl. SCHULZE in SSA 4, S. XIV ff., sowie den Beitrag von CLYTUS GOTTWALD im vorliegenden Band, S. 31-42.

Der geographische Bereich der handschriftlichen Tradierung, wie er gegenwärtig erkennbar ist[6], schließt auch Schlesien ein, zu dem ja Schütz einige Berührungspunkte hatte (vgl. Abschnitt IV).

Der Originaldruck war 1664, nach Auskunft des Komponisten, nicht mehr lieferbar[7]. Auf späte Aufführungen des Werkes am Dresdner Hof machen Hoftagebücher der Jahre 1665 und 1673 aufmerksam[8].

Im Vorwort zur Weihnachtshistorie (1664) heißt es, der Autor habe Bedenken gehabt, die acht Intermedien sowie Eingangs- und Schlußchor »in Druck heraus zu geben [...], alldieweil Er vermercket daß außer Fürstl. wohlbestälten Capellen, solche seine Inventionen schwerlich ihren gebührenden effect anderswo erreichen würden«. Aus diesem Grunde stelle er es jedem Interessenten anheim, sich beim Dresdner Kreuzorganisten (Alexander Hering) oder beim Leipziger Thomaskantor (Sebastian Knüpfer) »umb eine Abschrifft derselbigen zu bewerben«.

Es ist anzunehmen, daß der Komponist nicht nur befürchtete, daß die anspruchsvolleren Teiles seines Werkes durch mittelmäßige Musiker entstellt würden, sondern daß er auch Raubdrucke und – dies ist in unserem Zusammenhang hervorzuheben – einschneidende Bearbeitungen verhindern wollte, die die musikalische Substanz empfindlich antasten würden. Möglicherweise geht also Schütz' Zurückhaltung bei der Publikation der Weihnachtshistorie auch auf Erfahrungen des Komponisten mit einer unautorisierten Verbreitung der Auferstehungshistorie (Raubdruck im *Fasciculus* und Breslauer Bearbeitungen) zurück.

An den »Breslauer Varianten« läßt sich verfolgen, wie Intentionen des Komponisten schrittweise aufgegeben werden. Neben den neukomponierten Eingangs- und Schlußteilen sind es vor allem die in Anlehnung an Schütz variierten Vertonungen der Texte der Soliloquenten, an denen dieser Prozeß deutlich wird – ein Prozeß, der zeigt, daß es – abgesehen vom generationsbedingten Stilwandel – schon Zeitgenossen Schützens nur bedingt möglich war, in das Wesen und die Struktur seiner Musik einzudringen.

## II. Die Breslauer Varianten

Im Jahre 1890 hat Emil Bohn erstmals auf vier Stimmensätze aufmerksam gemacht, die unterschiedliche Werkfassungen der Auferstehungshistorie tradieren[9].

---

6 Laut RISM-Katalog, der in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden bearbeitet wird, befinden sich auf dem Gebiet der DDR keine weiteren Handschriften dieses Werkes.

7 Vgl. HANS HAASE, Nachtrag zu einer Schütz-Ausstellung, in: Sagittarius 4, Kassel [etc.] 1973, S. 96 f.

8 EBERHARD SCHMIDT, Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden – Ein Beitrag der liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz, Berlin 1961, S. 207 (vgl. auch S. 189). Vgl. die tabellarische Übersicht über Aufführungen der Historien am Dresdner Hof zwischen 1656 und 1697 bei WOLFRAM STEUDE, Die Markuspassion in der Leipziger Passions-Handschrift des Zacharias Grundig, in: DJbMw 14 (1969), S. 101 f.

9 EMIL BOHN, Die musikalischen Handschrifaten des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Breslau 1890. Die Signaturen der Stadtbibliothek Breslau lauten: Ms. mus. 201 a, Nr. 1, 2, 3 und 4 (vgl. Bohn, S. 172 f.). Die Quellen befinden sich gegenwärtig in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Dem Direktor der dortigen Musikabteilung, Herrn Dr. Goldhan, sei für seine entgegenkommende Unterstützung der hier publizierten Forschungen freundlich gedankt. –

Sie geben Einblick in den Umgang mit einem Werk Schütz' und werfen zugleich interessante Fragen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert auf – wobei Rezeption hier als Synthese von Aneignung und daraus resultierender Veränderung zu verstehen ist.

Im folgenden sollen diese vier Stimmsätze beschrieben und auf ihre Unterschiede zum Original und untereinander untersucht werden. Eine Synopse des Inhalts der einzelnen Fassungen ist im Anhang der vorliegenden Arbeit gegeben. Beim Verweis auf einzelne Sätze wird die Numerierung des SWV zugrundegelegt.

1. Ms. mus. 201 a, Nr. 1: Abschrift des Originaldrucks

Bohn[10] hat die (unvollständige) Breslauer Abschrift wie folgt beschrieben: »Abschrift des Originaldruckes – 5 Stb. in fol. Vox Evangelistae (Anfang u. Schluß späterer Eintrag, nicht von Schütz); Pars Personarum interloquentium; B. c. (Anfang später, wie bei Vox Evang.); B. g. (nur Titel, Vorrede u. 4 Seiten Schluß); Prima Viola di gamba 'beym Evangelisten'.«

Es ist davon auszugehen, daß einmal ein vollständiger Stimmensatz der Schützschen Auferstehungshistorie als Ausgangspunkt der »Breslauer Varianten« existiert hat und daß zu einem späteren Zeitpunkt (vermutlich anläßlich einer Aufführung der veränderten Fassung) in die Abschrift Teile der »1. Breslauer Variante« eingefügt worden sind. Aufgrund des Schreiber- und Notenvergleichs läßt sich nachweisen, daß die Kopien sowohl der Evangelisten- als auch der Baßstimme (jeweils eine Seite am Anfang bzw. am Schluß) dem Stimmensatz Ms. mus. 201 a, Nr. 2 (also der »1. Breslauer Variante«) entstammen. Außerdem ist der originale Eingangschor durch Überklebung getilgt worden[11].

2. Ms. mus. 201a, Nr. 2 (»1. Breslauer Variante«; im folgenden: BrV I)

Bohns Beschreibung[12] der BrV I lautet folgendermaßen: »Erste Bearbeitung. – Evangelist u. ein Theil der Pers. interloq. Originalsatz; ein anderer Theil von dem Originalsatze differirend oder gänzlich neu; Einleitung u. Schluß neu hinzugefügt [...]«. – Besetzung: Evangelist (Tenor); Sopran 1-2, Alt 1-2, Tenor 1-2, Baß 1-2; Violine 1-2, Viola 1-3, Violone; Posaune 1-4; Generalbaß: Orgel. Die von Violen und Basso continuo begleitete Evangelistenpartie ist mit dem Original identisch.

*a) Der neukomponierte Eingangsteil*

Abgesehen von Varianten der Soliloquenten fallen am Anfang und am Ende des Werkes substantielle Zusätze auf. Der neukomponierte Eingangsteil besteht aus einer Sinfonia (vgl. Beispiel 1), in der sich Streichkörper (2 Violinen, Viola. Violone) und Posaunenquartett doppelchörig gegenüberstehen. Es folgen 16stimmige Vertonungen der Textteile »Halleluja« und »Ehre sei dir, Herre«. Charakteristisch für diese homophonen, harmonisch simpel gestalteten vokal-instrumentalen Abschnitte ist der Tutti-Solo-Wechsel. Die Instrumentalpartien orientieren sich vorwiegend an den acht Vokalstimmen. Zwischen den Vokalteilen singt der Evangelist

---

Des weiteren danke ich Herrn Dr. Wolfram Steude, dem Leiter des Heinrich-Schütz-Archivs Dresden, für wertvolle Anregungen und Korrekturen, die in diesen Aufsatz eingeflossen sind.

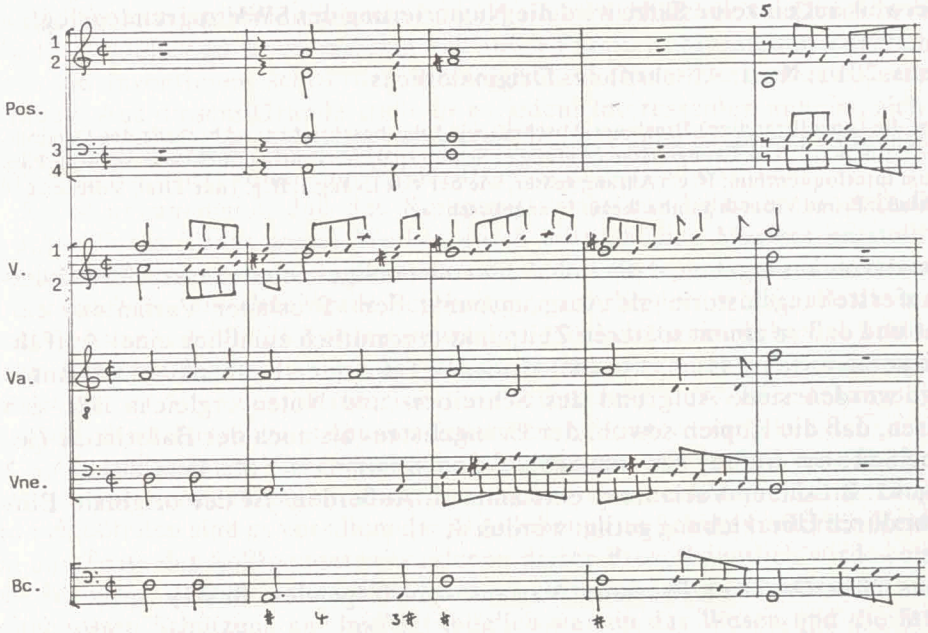
10 Bohn, a. a. O., S. 172.

11 Vgl. Ms. mus. 201 a, Nr. 1, S. 22.

12 Bohn, a. a. O., S. 172.

– so wie dies am Beginn von Historien üblich war – »Höret an die Auferstehung unseres Herren« (vgl. Beispiel 2) und wird dabei von 4 Violen und Basso continuo begleitet. Die Synthese von Rezitationston und davon abweichender, rhythmisierter Melodieführung geht auf Schützsche Intentionen der Evangelistenpartie zurück.

Beispiel 1: BrV I, Sinfonia (T. 1-5)[13]




(Beispiel 2 auf der nächsten Seite)

*b) Der Komplex der Schußsätze*

An den originalen Schlußchor »Gott sei Dank« schließt sich eine Vertonung des Textes »Herr Christ, hienieden hat mirs gelungen« für Tenor (Evangelist), vier Violen und Basso continuo an. Dieses von Schütz verfaßte sechszeilige Gedicht entstammt dem Originaldruck, wo es am Schluß der Evangelistenstimme mit dem Signum »H. S. A.« wiedergegeben ist[14].

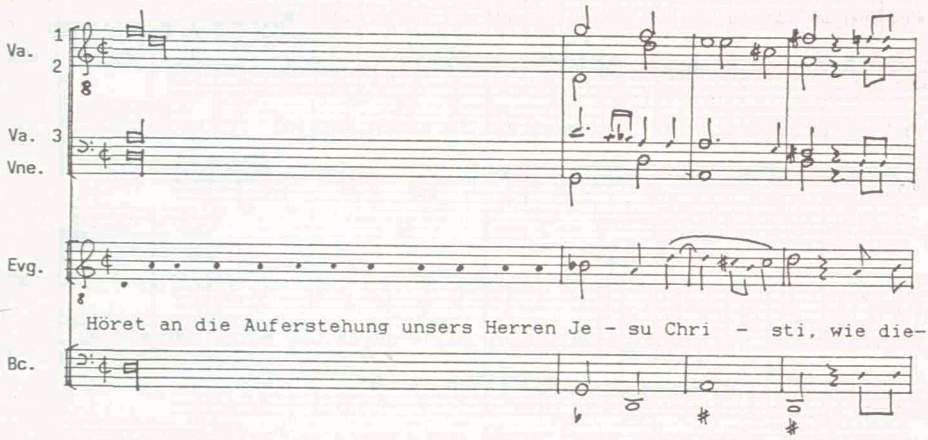
Der darauf folgende dreiteilige Schlußkomplex ist identisch mit der Musik des Anfangs dieser Fassung, allerdings in der veränderten Anordnung 1. »Ehre sei dir, Herre«, 2. Sinfonia, 3. »Halleluja«.

---

13 Für die Bezeichnung der Stimmen werden in den Notenbeispielen folgende Abkürzungen verwendet: A. = Alt; B. = Baß; Bc. = Basso continuo; Evg. = Evangelist; Pos. = Posaune; S. = Sopran; T. = Tenor; V. = Violine; Va. = Viola; Vne. = Violone.

14 Die Partie des Evangelisten ist merkwürdigerweise nur in Ms. mus. 201 a, Nr. 1 überliefert, ein Beweis dafür, daß Teile der BrV I von Bohn irrtümlicherweise in den Stimmsatz der »Abschrift« eingeordnet worden waren.

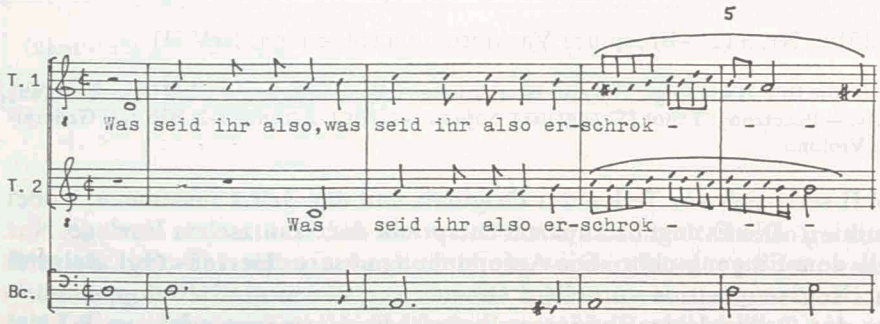
Beispiel 2: BrV I/A 3 (T. 1-4)

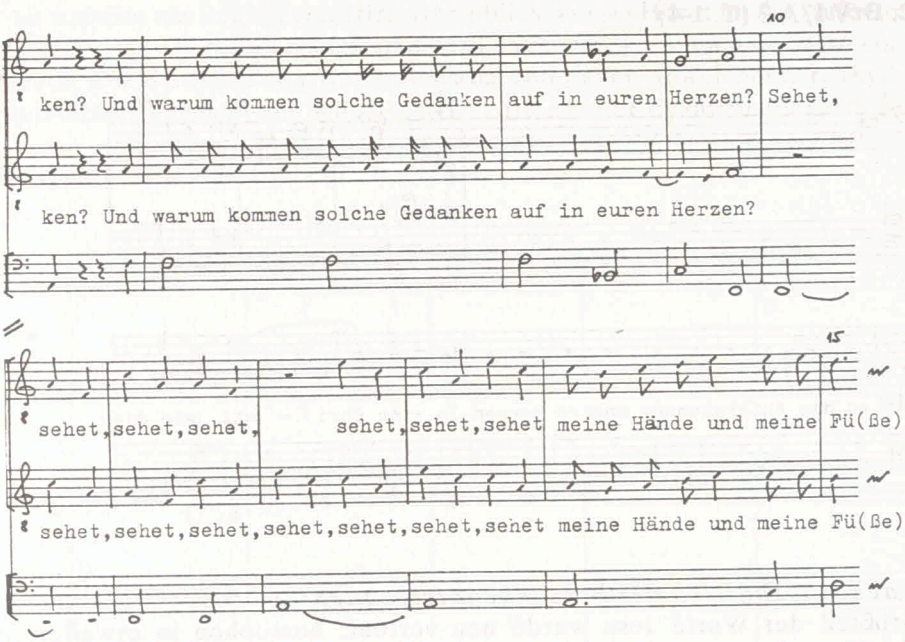



*c) Zu den Abschnitten der Personae interloquentes*

Ein Großteil der Worte Jesu wurde neu vertont: homophon in erweiterter Stimmenzahl (vorwiegend Alt, Tenor 1-2, Baß). Ein Bezug zu der 1612 in Breslau herausgegebenen Auferstehungshistorie von Antonio Scandello scheint offensichtlich (vgl. Beispiel 22). Anders ist dagegen der Text »Was seid ihr also erschrocken« vertont (vgl. Beispiel 3). Mehrere Prinzipien sind erkennbar: Hervorhebung wesentlicher Worte durch Figuren (»erschrocken«), Parallelführung der Stimmen um der besonderen Artikulierung des Textinhaltes willen (T. 7 ff.), Anwendung der Imitation. Wie rasch sich diese aufgrund simpler Motivik und unveränderter Akkordgrundlage abnutzt, verdeutlichen die Takte 10 ff.

Beispiel 3: BrV I/49 (T. 1-15)






Sofern die Worte Maria Magdalenas nicht im Originalsatz übernommen werden, sind diese auch in neuer Fassung für zwei Soprane vertont. Bei anderen Personen dagegen, so bei Kleophas (Nr. 41, 43), den zwei Engeln (Nr. 9) und dem Jüngling am Grabe (Nr. 23) wird die Originalbesetzung modifiziert, falls nicht die Schützsche Version übernommen wird. Der Chor der Hohenpriester »Saget, seine Jünger« (Nr. 29) ist eine Variante des Originals (vgl. Beispiel 24), während sich der Chor der Jünger »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden« als Übernahme von Schütz erweist. In der BrV I ist Schützens Werk, vom Anfangs- und Schlußkomplex abgesehen, ohne Frage als Vorlage präsent.

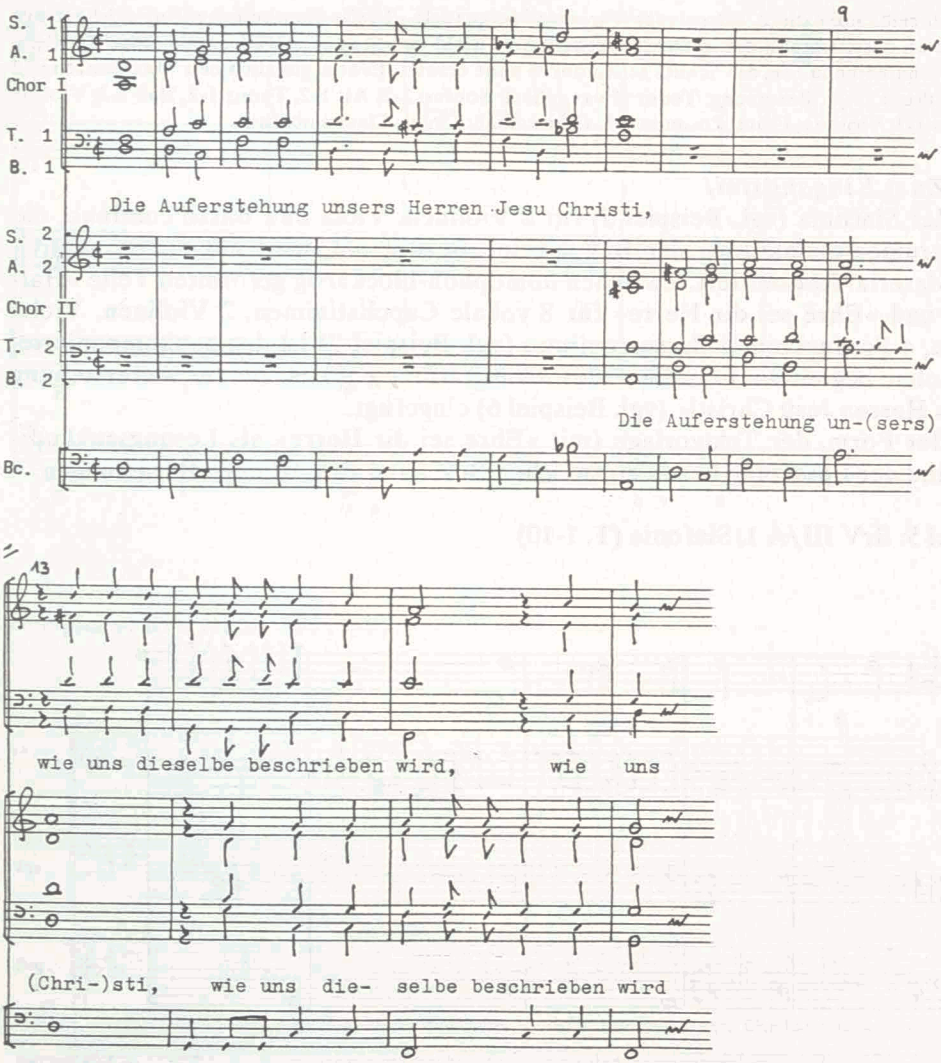
### 3. Ms. mus. 201 a, Nr. 3 (2. »Breslauer Variante«; im folgenden: BrV II)

Bohn[15] beschrieb die BrV II wie folgt: »Zweite Bearbeitung. — Pers. interloq. wie bei [Nr.] 2; Anfang differirend [...]«. — Besetzung: Tenor (Evangelist); Sopran 1-2, Alt 1-2, Tenor 1-2, Baß 1-2; Generalbaß: Orgel und Violone.

Die BrV II setzt sich aus Teilen des Originals und der BrV I zusammen, wobei letztere dominiert. Die Evangelistenpartie entspricht der Schützschen Vorlage. Nur in einem Fall, dem Eingangschor »Die Auferstehung unseres Herren« (vgl. Beispiel 4), wird eine Neukomposition vorgelegt. Obwohl von der motettisch-doppelchörigen Struktur des Originalsatzes angeregt, knüpft die Vertonung nicht an Schütz' Prinzipien der Textbeziehung (vgl. das bei Schütz 'ausgemalte' Wort »beschrieben« an. Satzfehler lassen auf einen Autor von eher bescheidenen kompositorischen Fähigkeiten schließen.

15 BOHN, a. a. O., S. 172.

Beispiel 4: BrV II/1 (T. 1-9, 13-16)




Geht man davon aus, daß die von Bohn ermittelte Reihenfolge der Stimmensätze auch die Chronologie der Entstehung wiedergibt, dann liegt es auf der Hand zu meinen, der Bearbeiter habe jenen der 1. Variante vorangestellten kantatenartigen Teil zurückgenommen und durch einen dem Vorbild näherkommenden Chor ersetzen wollen.

## 4. Ms. mus. 201 a, Nr. 4 (3. »Breslauer Variante«; im folgenden: BrV III)

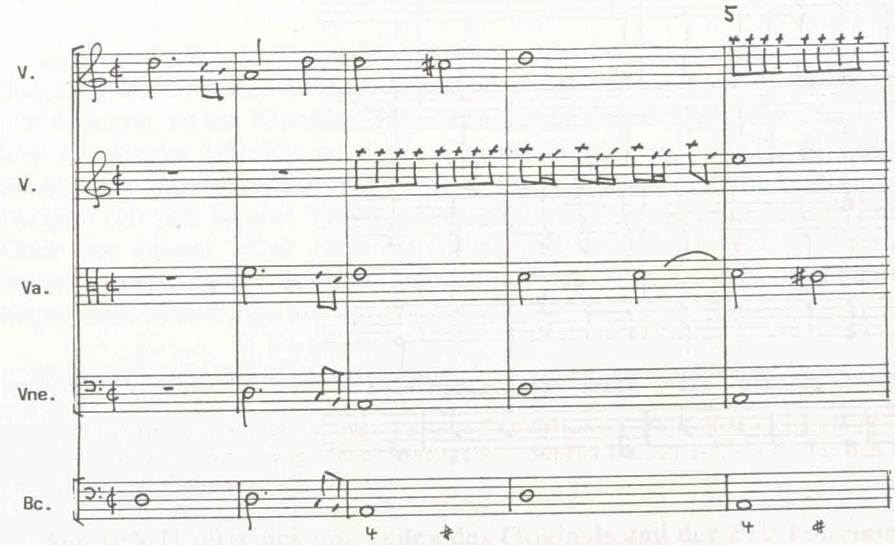
Bohn[16] schreibt über die 2. »Breslauer Variante« folgendes: »Dritte Bearbeitung. Nur sehr geringe Anklänge an das Original; die in [Nr.] 2 enthaltenen, nicht von Schütz herrührenden Sätze der Pers. interloq. sind beibehalten, die Schütz'schen durch neue ersetzt. Evang. gänzlich neu. Das Ganze in 15 Theile getheilt [...]«. Besetzung: Tenor (Evangelist): Sopran 1-2, Alt 1-2, Tenor 1-2, Baß 1-2; Violine 1-2, Viola 1-3, Violone; Flöte, Posaune 1-4; Generalbaß: Orgel, Clavicimbalum.

### *a) Zum Eingangsteil*

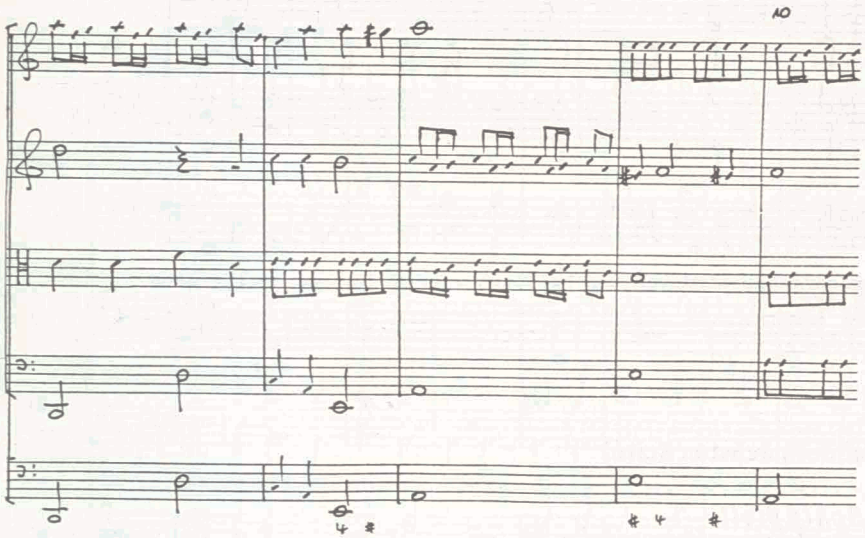
In der Sinfonia (vgl. Beispiel 5) für 2 Violinen, Viola und Basso continuo, die zur Instrumentaleinleitung der BrV I keine Bezüge hat, wird mit neuem motivischen Material frei imitiert. Zwischen homophon-blockartig geformten Teile »Halleluja« und »Ehre sei dir Herre« für 8 vokale Capellstimmen, 2 Violinen, Viola, Violone, 4 Posaunen und Basso continuo (vgl. Beispiel 7) ist das neukomponierte, von Violen begleitete Exordium des Evangelisten »Höret an die Auferstehung unseres Herren Jesu Christi« (vgl. Beispiel 6) eingefügt.

In der Form, der Textvorlage (mit »Ehre sei dir Herre« als Lesungsankündigung) und der Besetzung bestehen zwischen BrV I und BrV III enge Beziehungen.

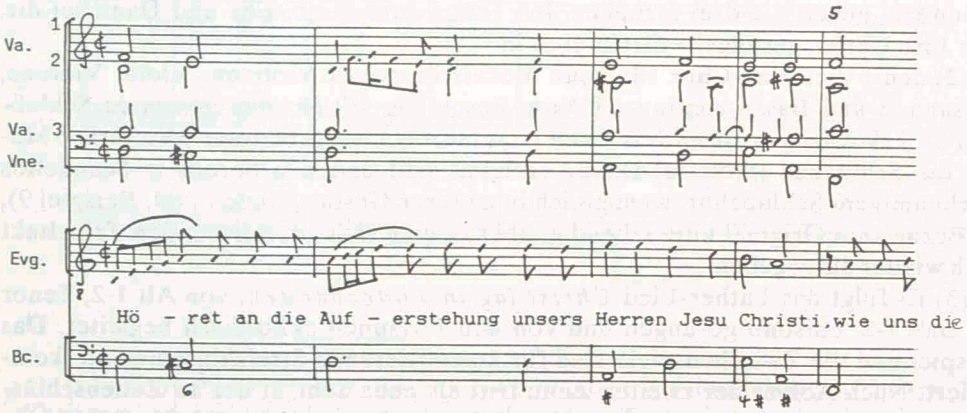
Beispiel 5: BrV III/A 1, Sinfonia (T. 1-10)

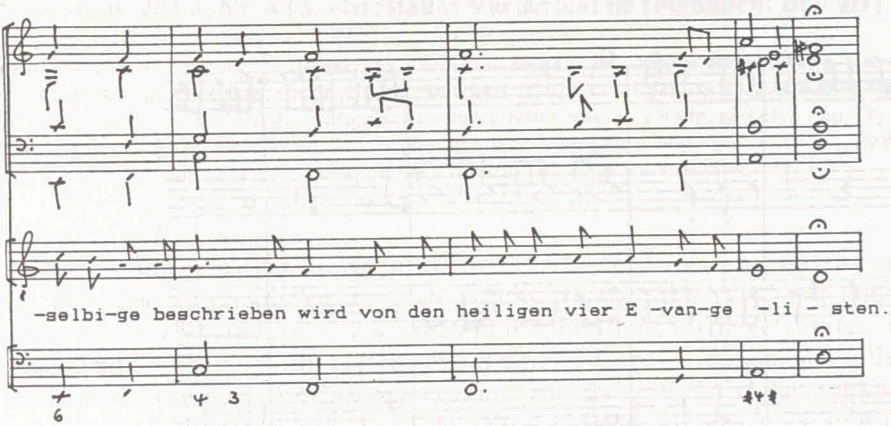



16 Bohn, a. a. O., S. 173.




Beispiel 6: BrV III/A 3 (T. 1-9)






(Beispiel 7 auf der nächsten Seite)

*b) Zum Schlußteil*

Die Sinfonia (vgl. Beispiel 5) und der Chorsatz »Ehre sei dir Herre« (vgl. Beispiel 7) werden vom Anfang übernommen. Eine 247 Takte umfassende Conclusio schließt sich an, die auch als solche bezeichnet wird und zum Original oder zu einer der bereits beschriebenen Fassungen nur minimale Bezüge hat. Sie setzt sich aus folgenden Abschnitten zusammen:

(1) Von »Traversa« und Basso continuo eingeleitet und durch kurze Ritornelle verbunden, gehen die drei Strophen der Tenor-Aria »Lob, Ehr und Dank sei dir, Herr Jesu Christ, gesungen« direkt über in

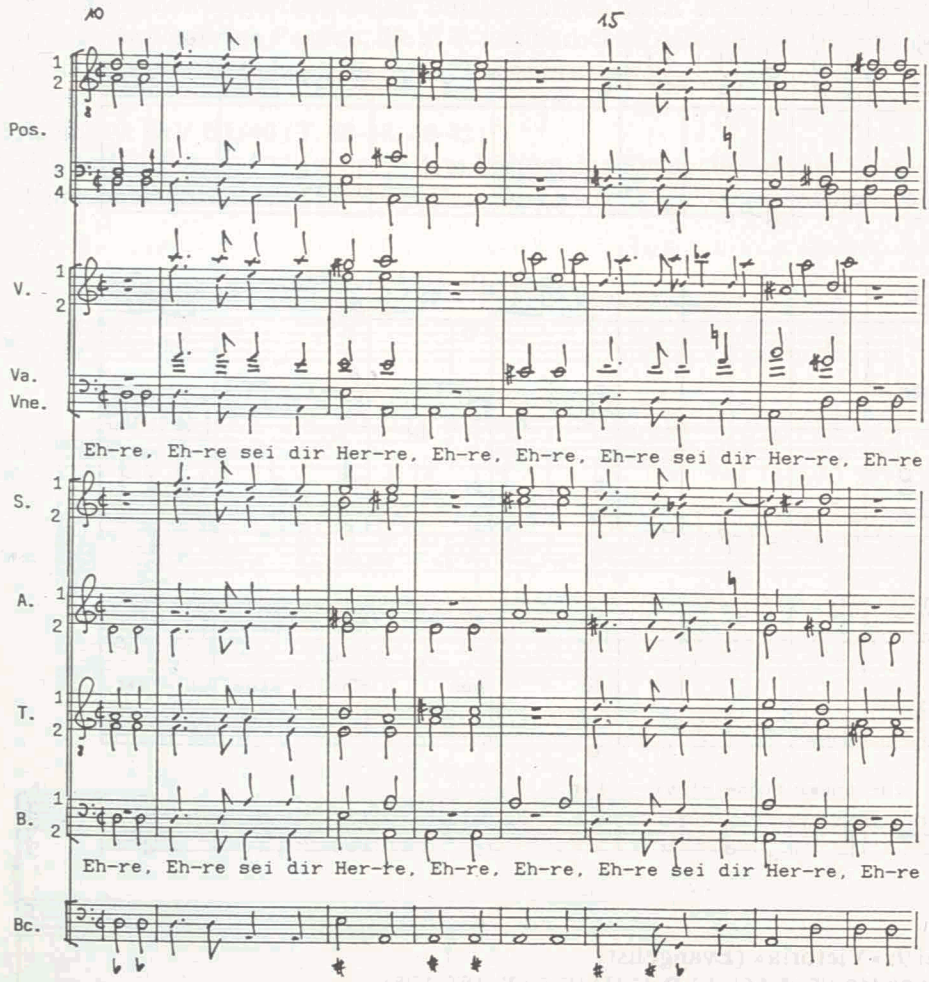
(2) den »Victoria«-Chor für neun Vokalstimmen, 2 Violinen, Viola, Violone, 4 Posaunen und Basso continuo. (Diese Besetzung gilt für den gesamten Schlußteil.) 14 Takte lang wird mittels zweier imitatorisch verarbeiteter »Victoria«-Motive, die Schützens »Gott sei Dank« entlehnt sind und sich bereits in Scandellos gleichnamigem Schlußchor, wenngleich in anderer Gestalt, finden (vgl. Beispiel 9), der Bezug zum Original kurz lebendig, aber in dem sich anschließenden Tripeltakt rasch wieder aufgegeben.

(3) Es folgt das Luther-Lied *Christ lag in Todesbanden*, von Alt 1-2, Tenor 1-2, Baß 1-2 unisono gesungen und von den Posaunen akkordisch begleitet. Das Vorspiel und die Zwischenspiele sind für konzertierende Streichinstrumente komponiert. Nach Ablauf der zweiten Zeile tritt als neue Schicht der an Zeilenschlüssen melodisch modifizierte Luther-Choral *Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand* hinzu – von den Sopranen in langen Werten gesungen (vgl. Beispiel 8, S. 94). Beschlossen wird dieser Abschnitt mit »Halleluja«-Motiven, die aus dem erstgenannten Choral gewonnen wurden.

(4) Es folgt »In hoc paschali gaudio benedicamus Domino«, akkordisch, im Tripeltakt und in großer Besetzung. Das bereits benutzte »Halleluja«-Motiv kehrt in den konzertierenden Vokal- und Instrumentalstimmen wieder.

(5) Es schließen sich an »Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg« (als Vertonung der Worte 1. Korinther 15, 55, die auf dem Titelblatt des Originaldrucks angebracht sind) und

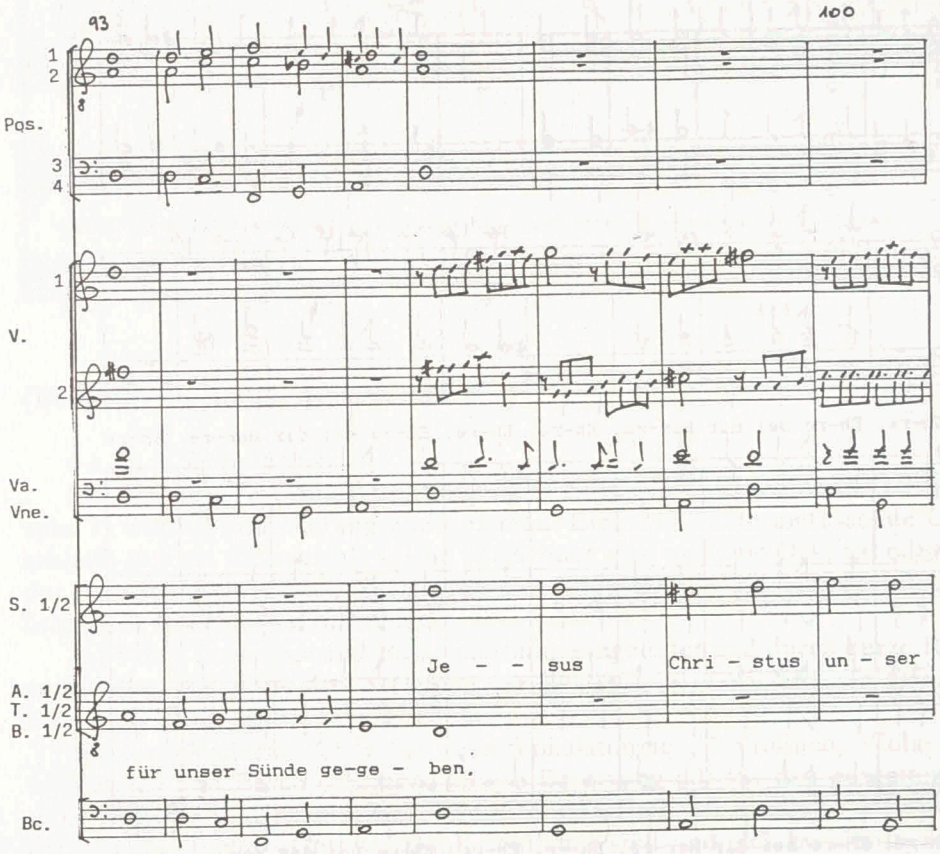
Beispiel 7: BrV III/A 4 (T. 10-17)



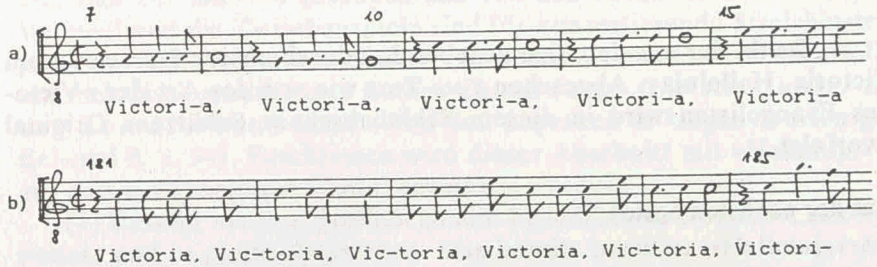

(6) »Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch unsern Herren Jesum Christum. Victoria. Halleluja«. Abgesehen vom Text wie von der Art der »Victoria«-Rufe des Evangelisten wird in diesem Schlußabschnitt Schützens Original nicht weiter verfolgt.

(Beispiel 9 auf der nächsten Seite)

Beispiel 8: BrV III/E 3 »... für unser Sünde gegeben« / »Jesus Christus unser Heiland« (aus dem Schlußteil, T. 93-100)



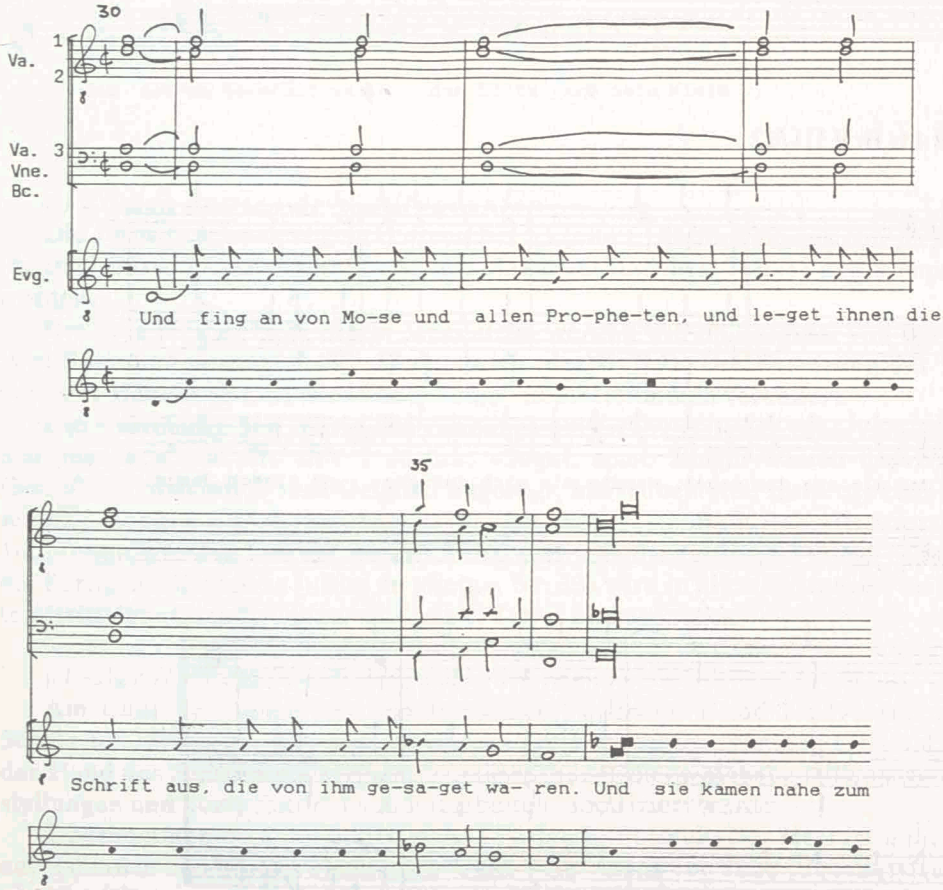

Beispiel 9: »Victoria« (Evangelist)
a) SWV 50/60 (T. 7-16); b) BrV III/E 6 (T. 181-185)

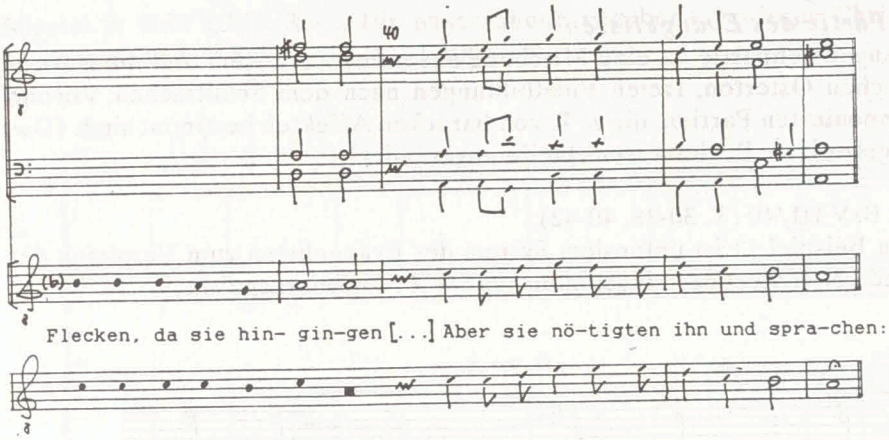


*c) Zur Partie des Evangelisten*

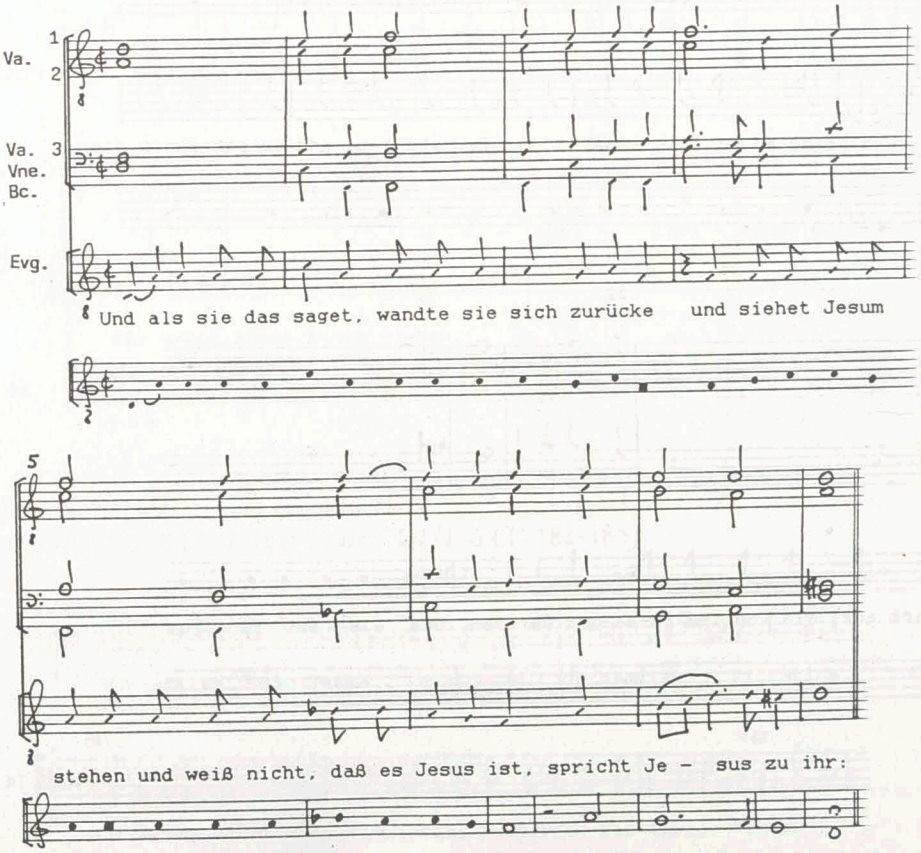
Die Evangelistenpartie ist eine Mischung aus unmensuriertem und mensuriertem liturgischen Osterton, freien Finalbildungen nach dem Schützschen Vorbild und neukomponierten Partien, die z. T. von barocken Affekten bestimmt sind. (Das von Schütz geforderte Begleitkorpus bleibt unverändert.)

Beispiel 10: BrV III/40 (T. 30-38, 40-42)
(Hier und in Beispiel 11 ist unter dem System des Evangelisten zum Vergleich der entsprechende Notentext der Singstimme aus SWV 50 wiedergegeben)

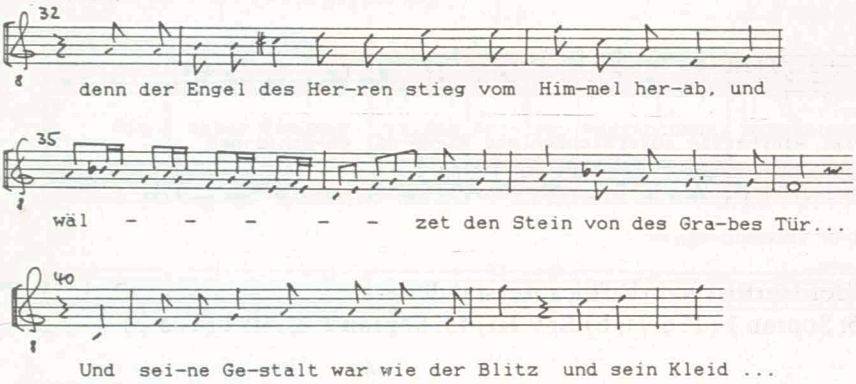





Beispiel 11: BrV III/12



Beispiel 12: BrV III/2 (T. 32-38, 40-43; ohne Instrumente)




*d) Zu den Partien der Soliloquenten*

Die Jesuworte sind, abgesehen von Nr. 53 (einer Übernahme aus BrV I) jeweils für zwei Bässe (Ausnahme: Nr. 55 mit einem zusätzlichen Tenor) neu komponiert worden.

Die drei Weiber bzw. Maria Magdalena werden wie im Original von drei bzw. zwei Sopranen gesungen (Nr. 19 entspricht der BrV I). Die Besetzung der Partie der zwei Männer (Nr. 5) wird von 2 Tenor- in 2 Altstimmen verändert.

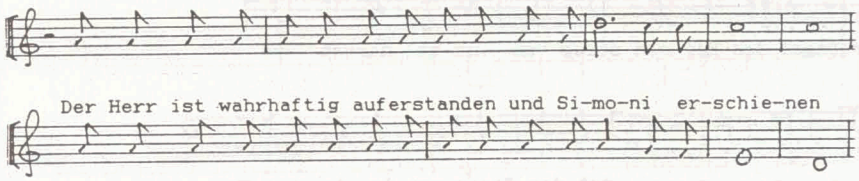
Die Vertonung der Worte des Jünglings am Grabe (Nr. 23) geht, von 2 Sopranen gesungen, auf die BrV I zurück. »Saget, seine Jünger kamen des Nachts« (Nr. 29) ist ersichtlich vom Original angeregt, hat jedoch eine stark erweiterte Besetzung (Schütz: Tenor, Baß 1-2; BrV I: Alt, Tenor 1-2, Baß; BrV III: Sopran, Alt 1-2, Tenor 1-2, Baß 1-2; vgl. Beispiel 24). Der solistische Einsatz eines Tenors für die Partie des Kleophas (»Bist du allein«, Nr. 33) wird in allen Fassungen beibehalten (tritt der »Geselle« dazu, wird ein 2. Tenor hinzugezogen).

*e) »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden«*

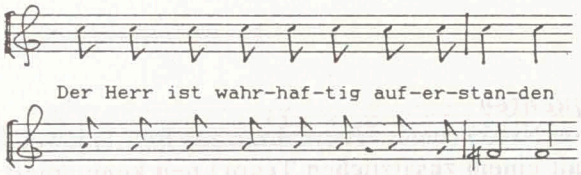
Am Chor der Jünger, in den Breslauer Varianten 1 und 2 unverändert von Schütz übernommen, läßt sich besonders gut beobachten, wie das Original unter der Hand des Breslauer Bearbeiters entsprechend seinen eigenen stilistischen Vorstellungen und kompositorischen Fähigkeiten modifiziert wurde.

Übernommen wird die bestimmende Parlando-Formel »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden und Simoni erschienen« (mit Verkürzung der Silbe (Si-)»mo«(-ni) auf ein Viertel).

Beispiel 13: »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden«
a) SWV 50/45: Sopran 1 (T. 1-5); b) BrV III/45: Sopran 1-2, Alt 1 (T. 1-4)




Beispiel 14: »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden«
a) SWV 50/45: Sopran 1 (T. 6-7); b) BrV III/45: Sopran 1-2, Alt 1 (T. 5-7)




Was unterscheidet Original und Neufassung? Schütz schreibt fünf Vokalstimmen, Basso continuo und ad libitum eingesetzte Instrumente vor. Die nur 15 Takte lange Originelfassung mit ihrer eindringlichen Nachahmung der erregten Rede ersetzt der Bearbeiter durch einen Satz von 69 Takten Umfang, ohne daß das motivische Material entsprechend erweitert wäre. Die Streicher und Bläser, um die – neben drei zusätzlichen Vokalisten – das Ensemble erweitert ist, erschöpfen sich in monotoner Viertel-, später Achtelbewegung, die nur an den Kadenzen durch Punktierungen belebt wird.

Erweist das Haften an den von Schütz vorgegebenen Elementen den Verfasser dieser Bearbeitung als Epigonen, so zeigt sich in dem krassen Mißverhältnis zwischen dem ins Monumentale gesteigerten äußeren Aufwand und dem inneren Gehalt die Grenze seiner kompositorischen Fähigkeiten überhaupt.

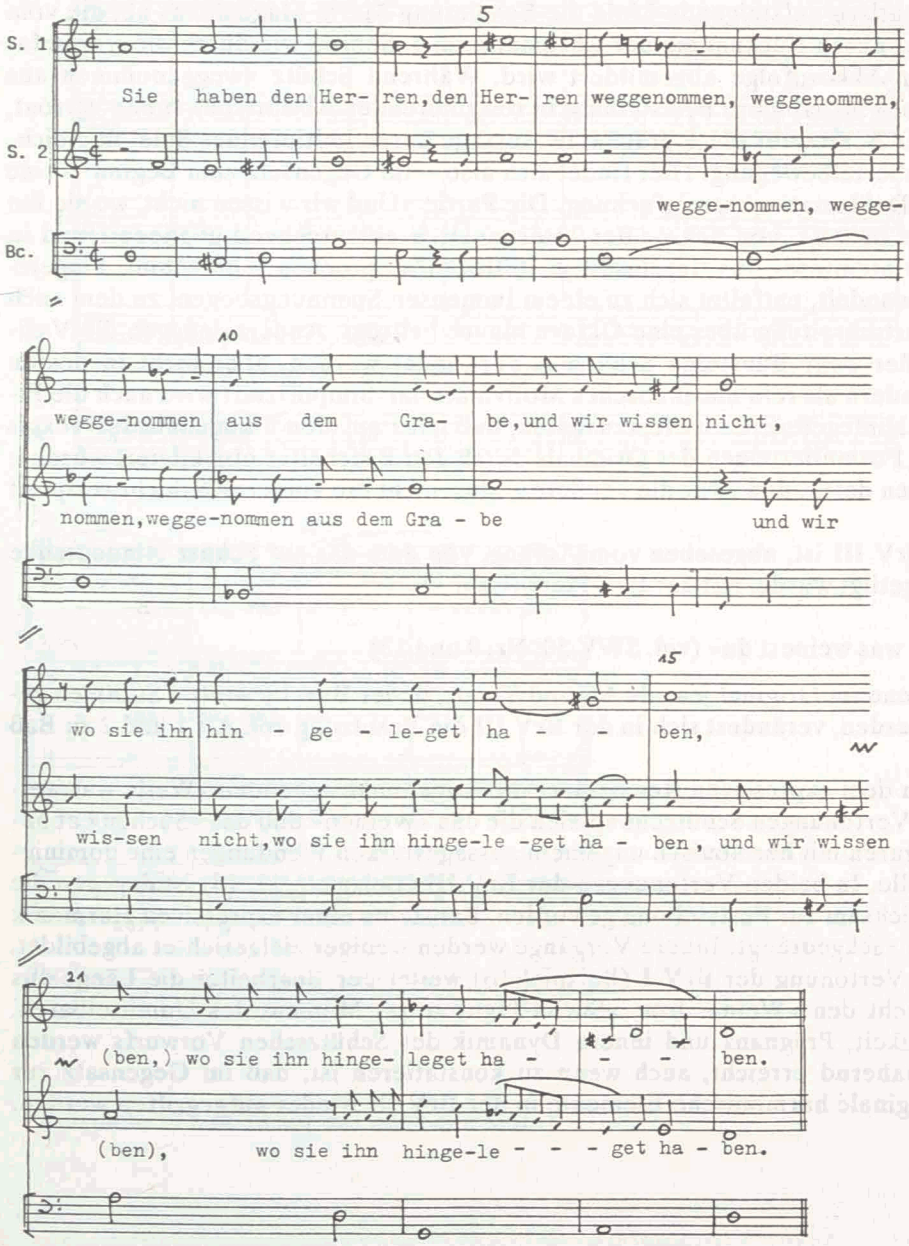
Sieht man von der Frage der Qualität ab, so zeigt die BrV III mit ihrer Gliederung in 15 Szenen das Eindringen von Elementen der Kantate, von der Schütz' Auferstehungshistorie noch nicht berührt werden konnte. Deutlich wird dies besonders am Anfangsteil und vor allem am Schlußkomplex, in dem Sinfonia, Strophen-Aria und Choralbearbeitung eine Rolle spielen.

## III. Zu Details der »Breslauer Varianten«

Nachfolgend sollen noch einige Partien der Breslauer Varianten auf ihr Verhältnis zum Schützschen Original untersucht werden.

1. »Sie haben den Herren weggenommen« (BrV I)

Beispiel 15: BrV I/7 (T. 1-15, 21-24)



Der Textabschnitt »Sie haben den Herren weggenommen« nimmt bei Schütz 7, in der Bearbeitung 9 Takte ein. In Verbindung mit dem Harmoniewechsel von g-moll nach E-dur bzw. a-moll/F-dur nach A-dur auf »Her-ren« bildet bei Schütz die chromatisch aufsteigende Linie die Bestürzung Maria Magdalenas ab, die vom Bearbeiter durch Rücknahme der Chromatik im 1. Sopran wie durch die Vereinfachung der Akkordfolge abgemildert wird. Während Schütz »weggenommen aus dem Grabe« als lapidare Feststellung in resignierender Abwärtsbewegung vertont, ersetzt der Bearbeiter diese prägnante Aussage durch imitierendes Spiel in gleichmäßiger Viertelbewegung. Hier findet sich also — im Gegensatz zum Beginn — eine spürbare Deklamationsvereinfachung. Die Partie »Und wir wissen nicht, wo sie ihn hingeleget haben«, von Schütz der Interpunktion entsprechend gegliedert und in gleichsam atemloses, fassungsloses, ja stotterndes Sprechen (»hin-, hin-, hingeleget«) verwandelt, entfaltet sich zu einem immensen Spannungsbogen, zu dem auch die Baßfortschreitung über eine Oktave hinaus beiträgt. Anders dagegen die Variante, in der zwar Bausteine Schützens verwendet werden, aber nicht in dessen Sinne, sondern als rein musikalisches Motivmaterial. Simplifiziert wird auch die Figur des »Hinlegens«. Es ist festzustellen, daß ganz auf den Sinngehalt des Textes bezogene Formulierungen des Originals durch den Bearbeiter objektiviert wurden: ein Zeichen dafür, daß zwar die »äußere«, aber nicht die »innere« Schicht rezipiert wurde.

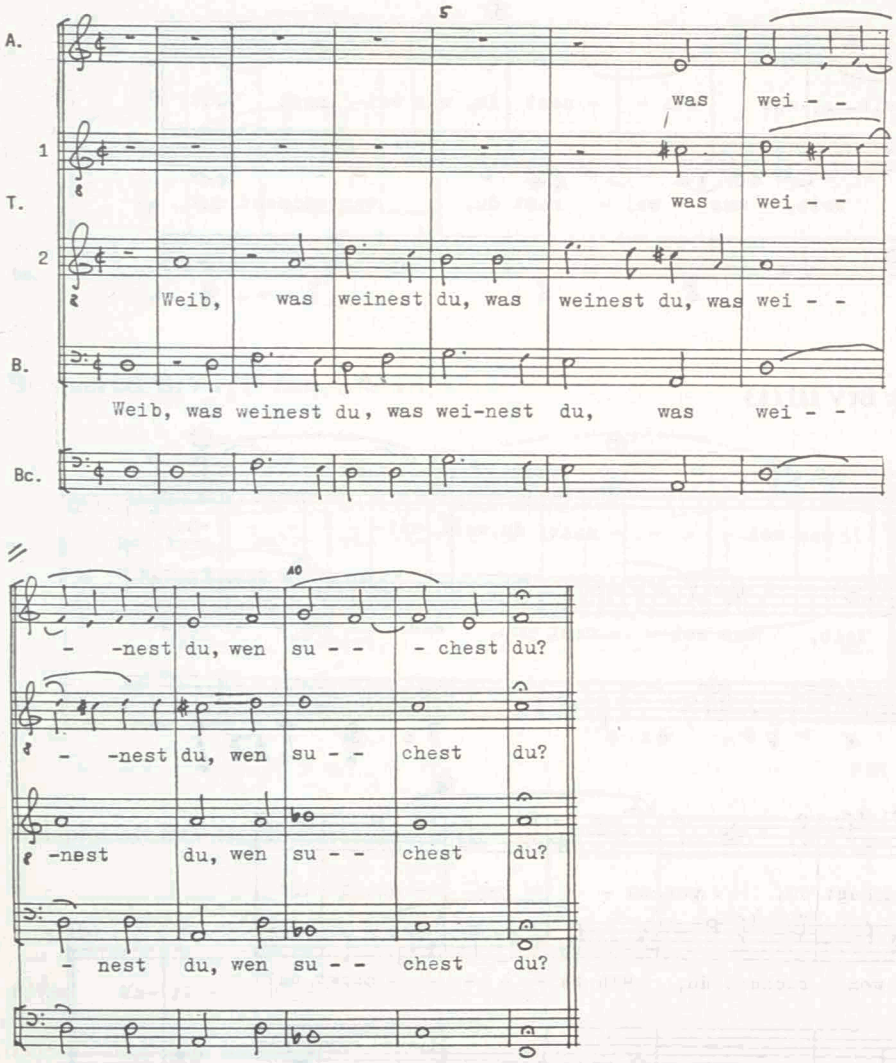
Die BrV III ist, abgesehen vom Anfang, von dem das auf Schütz Hindeutende gänzlich getilgt wurde, mit der BrV I identisch.

2. »Weib, was weinest du« (vgl. SWV 50, Nr. 9 und 13)

Während im Original jeweils Alt und Tenor, in der BrV I jeweils 4 Stimmen gefordert werden, verändert sich in der BrV III die Besetzung von Alt 1 und 2 zu Baß 1 und 2.

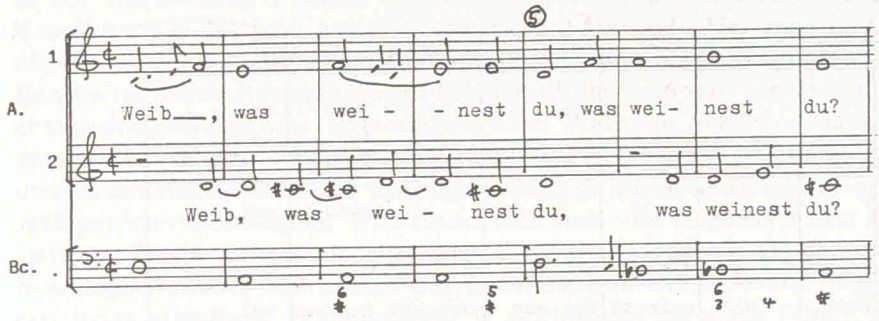
In den dem expressiven Renaissance-Madrigal nahestehenden »Weib, was weinest du«-Vertonungen Schützens spielen die das »Weinen« und das »Suchen« abbildende Figuren mit harmonisch ungemein aussagestarken Wendungen eine dominierende Rolle. In beiden Vertonungen der BrV III (Beispiele 17, 18) ist dagegen die Frage gleichsam zur Feststellung geworden. Bausteine einer expressiven Harmonik werden zurückgedrängt. Innere Vorgänge werden weniger zielgerichtet abgebildet. In der 2. Vertonung der BrV I (Beispiel 16) weitet der Bearbeiter die Länge aus und entzieht den »Wein«- bzw. »Such«-Figuren das Moment des Unmittelbaren. Bildhaftigkeit, Prägnanz und innere Dynamik des Schützschen Vorwurfs werden nicht annähernd erreicht, auch wenn zu konstatieren ist, daß im Gegensatz zur BrV I originale harmonische Elemente in der BrV III wieder aufgegriffen werden.

Beispiel 16: BrV I/13

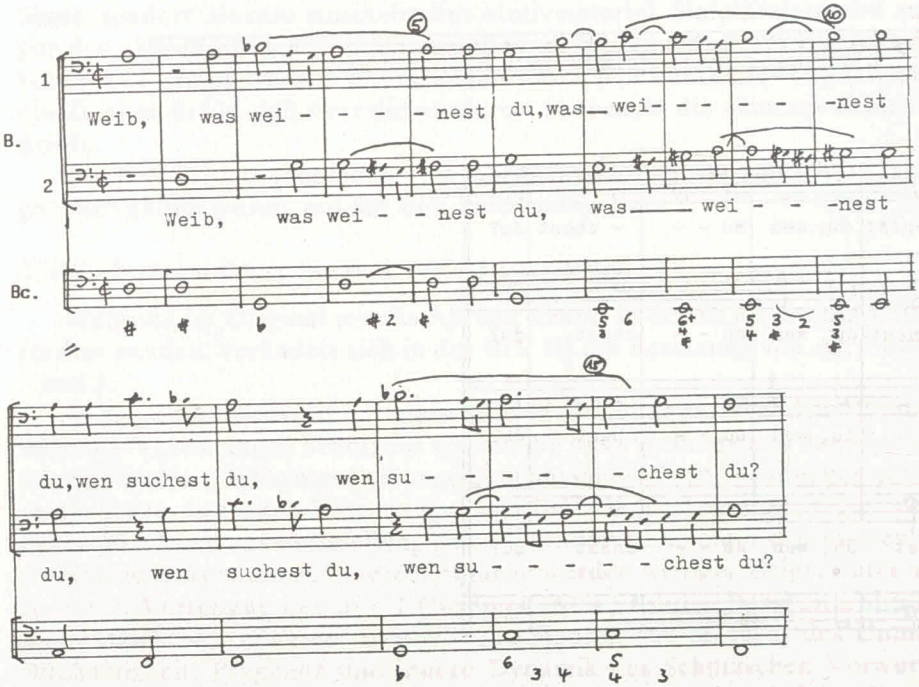



(Beispiele 17 und 18 auf der nächsten Seite)

Beispiel 17: BrV III/9




Beispiel 18: BrV III/13



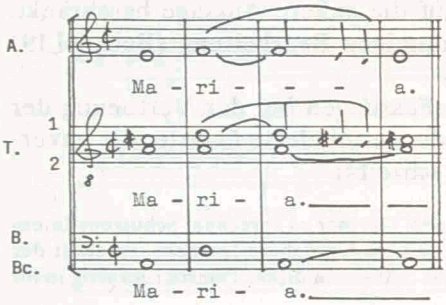

## 3. »Maria« / »Rabbuni« (vgl. SWV 50, Nr. 17, 19)

### Hans Heinrich Eggebrecht schreibt[17]:

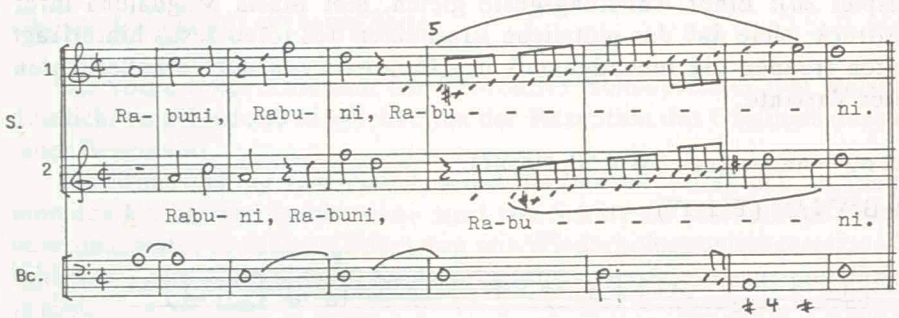
**»Indem Jesus den Namen Marias ausspricht, erkennt sie ihn. Die Oberstimme deklamiert das Wort im Ton schlichten Ansprechens [...]. Gleichzeitig erscheint im Tenor [...] die Figur der Interrogatio:**

17 HANS HEINRICH EGGEBRECHT, Heinrich Schütz – Musicus poeticus, Göttingen 1959, hier zit. nach der 2. Aufl. Wilhelmshaven 1984, S. 100.

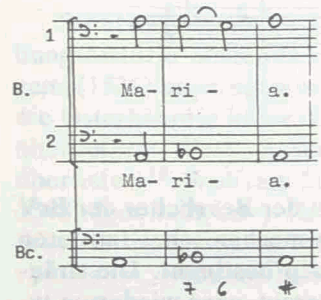
Beispiel 19: BrV I/17




Beispiel 20: BrV I/17 bzw. BrV III/17




Beispiel 21: BrV III/19




Erkennst du mich nicht? Im mittleren Takt bilden die beiden Singstimmen eine Parrhesia (f'-h), satztechnisch ein 'schwankendes' Intervall [...], so auch hier in bezug auf den Text Ausdruck des Schwankens: Ist das nicht Jesus? Während dies alles geschieht, findet eine Mutatio per tonum statt vom F- zum A-Dur-Klang: Ausdruck hier für das Erkennen, die Wandlung [...].«

Vom Original wird in der BrV III (vgl. Beispiel 21) nur der Septvorhalt übernommen. Die Anrede »Maria« kommt als einfache Feststellung in Halben. Der von Schütz abgebildete innere Vorgang wird hier auf die äußere Aussage beschränkt. Dem Moment des Anredens gilt in der vierstimmigen Bearbeitung (Beispiel 19) noch weniger Aufmerksamkeit.

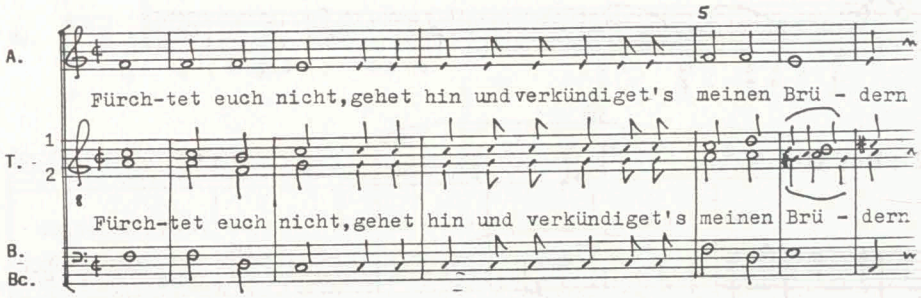
Noch deutlicher sind die Unterschiede der Fassungen bei der Vertonung der Anrede »Rabbuni«. Eggebrecht[18] verweist auf die verminderte Quarte, die unvorbereitet und auf betontem Taktteil erscheint; er schreibt:

»Für Maria Magdalena war Jesus tot, und sie glaubte, mit dem Gärtner zu sprechen. Schützens Intention ist offenbar nicht die, daß die Musik etwas verhüllt und ins Unsagbare forthebt. Er stellt der Quarte deficiens eine reine Quinte voran: Er verwandelt das Selbstsein dieser Quarte ruckartig in ihr 'Außer-sich-Sein'.«

Schütz stellt also einen inneren Erkenntnisprozeß dar, einen Vorgang von rationalem Verstehen zu emotionalem Erfassen. Anders in den Breslauer Varianten 1 und 3 (Beispiel 20): Einer Anbetungsgeste gleich, gibt Maria Magdalena ihrer Freude Ausdruck, ohne daß das plötzliche Erscheinen des toten Jesus hinterfragt würde. Welten trennen die Innendynamik des Originals von der veräußerlichten Gestalt dieser Variante.

4. »Fürchtet euch nicht« (vgl. SWV 50, Nr. 27)

Beispiel 22: BrV I/27 (T. 1-17)




(Beispiel 23 auf der nächsten Seite)

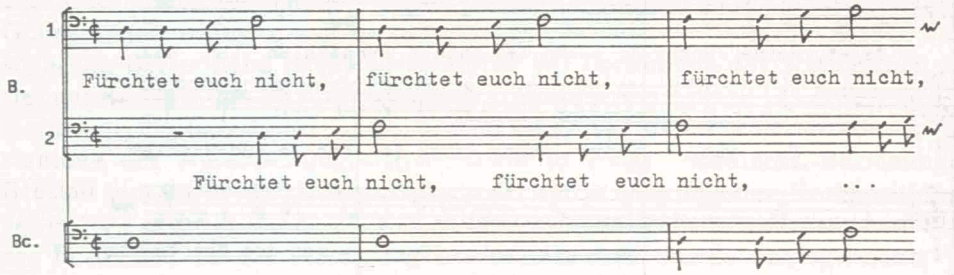
Den ruhigen Duktus der Schützschen Vertonung ersetzt der Bearbeiter der BrV III (Beispiel 23) durch ein einfaches Motiv, das sich durch mechanisches Imitieren rasch abnutzt. Der Satz wird vom konzertierenden Prinzip bestimmt. Die drängende Figur des »Gehet hin«, motivisch vom Original angeregt, wird wiederum typisiert. Das Motivrepertoire des Bearbeiters ist bei der Umsetzung von Sprechen in Musik weitaus schmaler als bei Heinrich Schütz.

In der vierstimmigen BrV I (Beispiel 22) werden die Jesus-Worte würdevoll deklamiert.

---

18 Ebenda, S. 101.

Beispiel 23: BrV III/27 (T. 1-3)




5. »Saget, seine Jünger kamen des Nachts« (vgl. SWV 50, Nr. 29)

(Beispiel 24 auf der nächsten Seite)

Der vorgestellte Abschnitt des Chores der Hohenpriester (vgl. Beispiel 24) verdeutlicht verschiedene Möglichkeiten der Rezeption des Originals durch den Breslauer Bearbeiter.

Die Motivbildung von »Saget, seine Jünger« orientiert sich an Schütz. »... kamen des Nachts und stahlen ihn« wird von Schütz als rasch ablaufender Vorgang, vom Bearbeiter in ruhiger Bewegung mit Wiederholungen umgesetzt. »Dieweil sie schliefen« geht – um eine Stimme erweitert – nahezu notengetreu auf das Original zurück.

Die BrV III basiert auf der BrV I und erweitert den Satz um drei Stimmen.

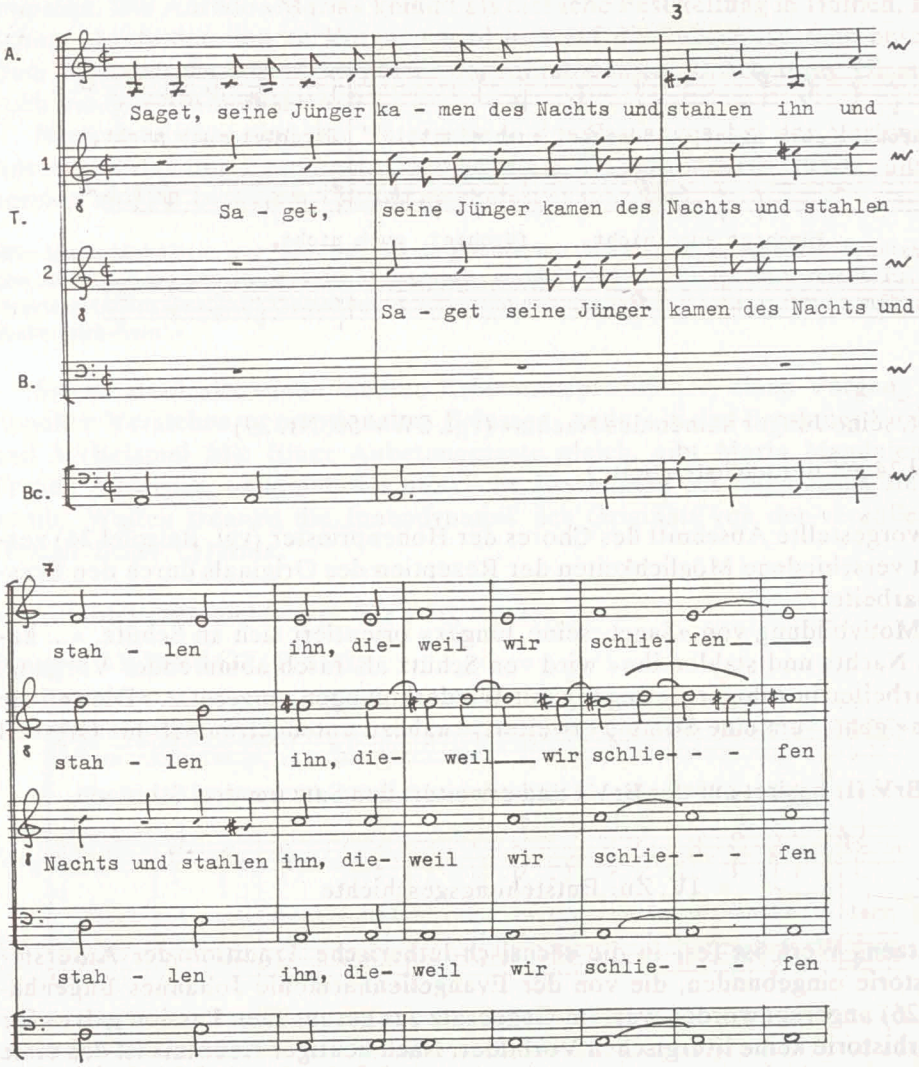
## IV. Zur Entstehungsgeschichte

Schützens Werk ist fest in die sächsisch-lutherische Tradition der Auferstehungshistorie eingebunden, die von der Evangelienharmonie Johannes Bugenhagens (1526) angeregt worden war. Im Gegensatz zur gesungenen Passion gab es für die Osterhistorie keine liturgischen Vorbilder. Nach heutiger Kenntnis ist das erste überlieferte Werk dieser Gattung um 1550 in Sachsen entstanden und anonym überliefert[19]. Wolfram Steude weist als Komponisten Jacobus Haupt nach, der seit 1548, dem Jahr ihrer Neugründung, Sänger der Dresdner Hofkantorei war. (Das Werk ist in der Sammlung Schletterer in Augsburg überliefert[20].) In den Werken von Haupt, Nikolaus Rosthius und Antonio Scandello wird der Text auf den Oster-

19 WALTER BLANKENBURG, Art. Historia, in: MGG 6 (1957), Sp. 471 f.; OTTO BRODDE, Evangelische Choralkunde, in: Leiturgia – Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, hrsg. von KARL FERDINAND MÜLLER und WALTER BLANKENBURG, Bd. 4 (Die Musik des evangelischen Gottesdienstes), Kassel [etc.] 1961, S. 540.

20 WOLFRAM STEUDE, Die Musik am wettinischen Hofe bis gegen 1700, in: W. ST., ORTRUN LANDMANN, DIETER HÄRTWIG, Musikgeschichte Dresdens in Umrissen (= Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, H. 1), S. 6.

Beispiel 24: BrV I/29 (T. 1-3, 7-13)




ton rezitiert. 1568 in Dresden entstanden und am kurfürstlichen Hof lange in Gebrauch, wird Scandellos Auferstehungshistorie zum Ausgangspunkt für diejenige von Heinrich Schütz, seinem Nachfolger.

Interessanterweise erscheint elf Jahre vor der Veröffentlichung des Schützschen Werkes in Breslau die Scandellosche Osterhistoria, herausgegeben von Samuel Besler, Kantor von St. Bernhardin, im Druck. Nach dem Urteil von Adam Adrio[21] ist Besler »der bedeutendste Vorgänger des Passionskomponisten Heinrich Schütz« im Hinblick auf die »Lösung von der trockenen liturgischen Passions-

21 ADAM ADRIO, Art. Besler, in: MGG 1 (1949-1951), Sp. 1823.

psalmodie und ihrer behutsam vorgenommenen 'monodischen' Umwandlung«. In diesem Zusammenhang ist Beslers Interesse sowohl an der Auferstehungshistorie als auch an der Johannespassion von Scandello zu verstehen, die er ebenfalls – um eine Chorstimme erweitert – herausgab und dem sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. 1621 widmete und zusandte[22]. Otto Brodde und Wolfram Steude nehmen sogar an, Besler habe möglicherweise für die Entstehung der Schützschen Auferstehungshistorie den Impuls gegeben[23].

Besler, der bereits 1625 starb, kommt allerdings als Initiator der »Breslauer Varianten« der Auferstehungshistorie nicht in Frage. Schützens Beziehungen zu Breslau gipfeln in der Komposition und Aufführung eigener Kompositionen im Jahre 1621 in dieser Stadt, als Johann Georg I. von Sachsen stellvertretend für Kaiser Ferdinand II. die Huldigung der schlesischen Stände entgegennahm (*Syncharma musicum* SWV 49, wahrscheinlich auch *Teutonium dudum belli* SWV 338). Nach Besler ist Ambrosius Profe (1589-1661), der drei Werke des Sagittarius in Leipzig veröffentlicht hat (SWV 338, 339, 340) und in Marco Scacchis *Judicium cribri musici* mit einer Zuschrift in Erscheinung trat, sicherlich eine wichtige Verbindungsperson zwischen dem Dresdner Hofkapellmeister und Breslau gewesen.

Da das Stimmenmaterial der »Breslauer Varianten« der Auferstehungshistorie bezüglich Datierung und Autorschaft keinerlei Anhaltspunkte bietet und Bohns[24] Mitteilung über die Herkunft der Breslauer Handschriften zu allgemein ist – sie »entstammen zumeist den Bibliotheken der drei Breslauer protestantischen Hauptkirchen (Elisabeth, Maria Magdalena, Bernhardin) und enthalten demgemäß überwiegend Kirchenmusik« – müssen manche Fragen ungeklärt bleiben.

Nach Peter Epstein[25] (1929) hat jüngst auch Eberhard Möller[26] die in einem Gedicht Wenzel Scherffer von Scherffenstein beschriebene Aufführung einer Auferstehungshistorie durch Matthäus Apelles von Löwenstern (1594-1648) mit dem Schützschen Werk in Verbindung gebracht. Apelles von Löwenstern war ab 1625 Kapellmeister des Herzogs Heinrich Wenzel von Oels in Bernstadt. Der Hof siedelte 1639 nach Breslau über[27].

Dem Gedicht ist zu entnehmen, daß Solisten (erwähnt werden ein Diskantist, ein Bassist und der Evangelist), Chor und Instrumente (genannt werden Orgel, Clavizimbel, Pfeifen, Posaunen, Fidel) »die fröliche Geschicht von Christi Aufferstehung concert- und gesprächsweise musiciret« haben. Nach Epstein dürfte diese Aufführung Mitte der 1630er Jahre in Bernstadt stattgefunden haben[28]. Wir können der Beschreibung zumindest entnehmen, daß eine Auferstehungshistorie in vokal-instrumentaler Besetzung in Schlesien musiziert worden ist. In diesem Zusammenhang sei auf eine mögliche Verbindung Scherffer von Scherffensteins als Mit-

22 Ebenda, Sp. 1821.

23 WOLFRAM STEUDE, Neue Erkenntnisse zur Schütz-Biografie, in: Dresdner Hefte 4/1985 (Beiträge zur Kulturgeschichte, H. 7), S. 76, 81, Anm. 13.

24 BOHN, a. a. O., S. VI.

25 PETER EPSTEIN, Apelles von Löwenstern, Breslau 1929 (= Schriften des Musikwissenschaftlichen Instituts bei der Universität Breslau, Bd. 1), S. 9, 33.

26 EBERHARD MÖLLER, Die Geschichte des Wenzel Scherffer von Scherffenstein (Manuskript).

27 TRAUTE MAASS MARSHALL, Art. Apelles von Löwenstern, in: New GroveD (1980), Bd. 11, S. 289.

28 EPSTEIN, a. a. O., S. 9.

glied der 1642 von Philipp von Zesen in Hamburg gegründeten »Deutschgesinnten Genossenschaft« mit Christoph Bernhard aufmerksam gemacht, schrieb doch Scherffer[29] für Bernhards 1665 in Dresden gedruckte Sammlung *Geistliche Harmonien* ein Widmungsgedicht. Hier deutet sich eine Kontaktmöglichkeit zwischen Scherffer von Scherffensteins und dem Schütz-Umfeld der Jahrhundertmitte an.

Begründete Hinweise auf Namen der Bearbeiter der »Breslauer Varianten« sind nicht möglich, obwohl zu vermuten ist, daß diese dem Kreis evangelischer Kantoren in Breslau angehörten[30]. Fest steht aber, daß es sich nicht um eigene Werkfassungen Schützens handelt.

## V. Zusammenfassung

Untersucht man das Rezeptionsverhalten der Breslauer Bearbeiter in bezug auf die Auferstehungshistorie von Heinrich Schütz, so wird das Verkennen, ja Mißverstehen des Werkes von der Erst- bis zur Letztfassung immer offensichtlicher.

In den neukomponierten Einleitungs- und Schlußteilen der BrV I deutet sich bereits das Bestreben an, das originale Formkonzept auszuweiten. BrV II besinnt sich dagegen – erinnert sei an den motettisch-doppelchörigen Eingangschor – wieder mehr auf das Original. Der 3. Variante, also der spätesten Fassung, eignet durch Einfügung kantatenhafter Elemente und eines umfangreichen Schlußkomplexes die Tendenz zur großen Form der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

In den Teilen, die Schütz modifiziert oder nur noch als »untere Schicht« erkennen lassen, wird im großen und ganzen die Abkehr von dem durch »Figürlichkeit« bestimmten Wort-Ton-Verhältnis evident. Das madrigalische Prinzip ist dem konzertanten gewichen. Die oft unperiodische, ganz auf die Verdeutlichung des Sprechvorganges, des Textinhaltes und des Handlungsverlaufs gerichtete Motiv- und Satzstruktur wird durch eigengesetzliche musikalische Formen ersetzt. Dient die Phrasenwiederholung Schütz als Mittel gesteigerter Textdeklamation, so unterliegt sie in den Varianten einer formalen Ordnung, der periodischen Gliederung.

Das hauptsächliche Mißverständnis der Breslauer Bearbeiter gegenüber Schütz besteht wohl darin, daß das innere Erleben der handelnden Personen und dessen musikalische Darstellung – anhand von Einzelbeispielen ist darauf eingegangen worden – nicht erfaßt wird. Das hängt mit einer veränderten Musikanschauung und einer neuen Stilorientierung zusammen. Ein Abfall der kompositionstechnischen Qualität ist besonders dort auffällig, wo Bausteine Schützens, die aus bestimmten Textinhalten und Situationen gewonnen wurden, sich verselbständigen, z. B. zum Ausgangspunkt imitierender Abschnitte gemacht werden. Eine solche Tendenz zu Imitation und Periodisierung schließt jene rhetorische Eindringlichkeit aus, die Schütz zum Schöpfer einzigartiger, d.h. nicht wiederholbarer, Strukturen macht.

---

29 Vgl. FOLKERT FIEBIG, Christoph Bernhard und der stile moderno, Hamburg 1980 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 22), S. 42 f.

30 Vgl. HANS-ADOLF SANDER, Geschichte des lutherischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik in Breslau, Breslau 1937; NORBERT HAMPEL, Deutschsprachige protestantische Kirchenmusik Schlesiens bis zum Einbruch der Monodie, Diss. Breslau 1937.

Heinrich Schütz als Individuum und als Exponent der »Musica poetica« blieb den Breslauer Bearbeitern der Auferstehungshistorie nicht zuletzt aufgrund einer veränderten Stilsituation fremd.

*

## Anhang: Übersicht über die Fassungen der Auferstehungshistorie

Abkürzungen

| | |
|---|---|
| BrV I, 2, 3 | Breslauer Variante 1, 2, 3 |
| Sch | Schütz (entspricht Einzelnumerierung im Original) |
| Neukompos. | Neukomposition |
| Var. | Variante |
| Var (Sch ...) | Variante zu Schütz (Nr.) ... |
| Var (Sch ..., BrV ...) | Variante zu Schütz (Nr.) ... und zur Breslauer Variante ... |

In der Spalte »Lfd. Nr« entsprechen die Nummern 1-60 den im SWV unter diesen Nummern verzeichneten Sätzen. Die nicht aus SWV 50 stammenden Texte der Gruppen A bis E haben folgende Überschriften bzw. Texte:

A 1 Sinfonia
A 2 Halleluja
A 3 Höret an die Auferstehung
A 4 Ehre sei dir, Herre

B Herr Christ, hienieden hat mirs gelungen

C 1 Ehre sei dir, Herre
C 2 Sinfonia
C 3 Halleluja

D 1 Sinfonia
D 2 Ehre sei dir, Herre

E CONCLUSIO
E 1 Lob, Ehr und Dank sei dir, Herr Jesu Christ, gesungen
E 2 Victoria
E 3 Christ lag in Todesbanden / Jesus Christus, unser Heiland
E 4 In hoc paschali
E 5 Tod, wo ist dein Stachel
E 7 Gott, sei Dank

| Lfd.Nr. | Schütz | BrV I | BrV II | BrV III |
|---|---|---|---|---|
| A 1 | — | Neukompos. | — | Neukompos. |
| A 2 | — | Neukompos. | — | Neukompos. |
| A 3 | — | Neukompos. | — | Neukompos. |
| A 4 | — | Neukompos. | — | Neukompos. |
| 1 | Sch 1 | — | Neukompos. | — |
| 2 | Sch 2 | = Sch 2 | = Sch 2 | Var (Sch 3) |
| 3 | Sch 3 | = Sch 3 | = Sch 3 | Neukompos. |
| 4 | Sch 4 | = Sch 4 | = Sch 4 | Neukompos. |
| 5 | Sch 5 | = Sch 5 | = Sch 5 | Neukompos. |
| 6 | Sch 6 | = Sch 6 | = Sch 6 | Neukompos. |
| 7 | Sch 7 | Var (Sch 7) | = BrV I/7 | Var. (Sch 7, BrV I/7) |
| 8 | Sch 8 | = Sch 8 | = Sch 8 | Neukompos. |
| 9 | Sch 9 | Neukompos. | = BrV I/9 | Var. (Sch 9, BrV I/9) |
| 10 | Sch 10 | = Sch 10 | = Sch 10 | Neukompos. |
| 11 | Sch 11 | = Sch 11 | = Sch 11 | Neukompos. |
| 12 | Sch 12 | = Sch 12 | = Sch 12 | Var. (Sch 12) |
| 13 | Sch 13 | Var. (BrV I/9) | = BrV I/13 | Var. (Sch 9, 13) |
| 14 | Sch 14 | = Sch 14 | = Sch 14 | Neukompos. |
| 15 | Sch 15 | = Sch 15 | = Sch 15 | Neukompos. |
| 16 | Sch 16 | = Sch 16 | = Sch 16 | Neukompos. |
| 17 | Sch 17 | Neukompos. | = Sch 17 | Neukompos. |
| 18 | Sch 18 | = Sch 18 | = Sch 18 | Neukompos. |
| 19 | Sch 19 | Neukompos. | = Sch 19 | = BrV I/19 |
| 20 | Sch 20 | = Sch 20 | = Sch 20 | Var. (Sch 20) |
| 21 | Sch 21 | Neukompos. | = Sch 21 | Var. (BrV I/21) |
| 22 | Sch 22 | Neukompos. | = Sch 22 | Neukompos. |
| 23 | Sch 23 | Var. (Sch 23) | = Sch 23 | = BrV I/23 |
| 24 | Sch 24 | = Sch 24 | = Sch 24 | Var. (Sch 24) |
| 25 | Sch 25 | Neukompos. | = Sch 25 | Var. BrV I/25 |
| 26 | Sch 26 | = Sch 26 | = Sch 26 | Neukompos. |
| 27 | Sch 27 | Neukompos. | = BrV I/27 | Neukompos. |
| 28 | Sch 28 | Neukompos. | = Sch 28 | Var. (Sch 28) |
| 29 | Sch 29 | Var. (Sch 29) | = BrV I/29 | Var. (Sch 29, BrV I/29) |
| 30 | Sch 30 | = Sch 30 | = Sch 30 | Neukompos. |
| 31 | Sch 31 | Neukompos. | = BrV I/31 | Neukompos. |
| 32 | Sch 32 | = Sch 32 | = Sch 32 | Var. (Sch 32) |
| 33 | Sch 33 | = Sch 33 | = Sch 33 | Var. (Sch 33) |
| 34 | Sch 34 | = Sch 34 | = Sch 34 | Var. (Sch 34) |
| 35 | Sch 35 | Var. (Sch 35) | = BrV I/35 | Neukompos. |
| 36 | Sch 36 | Neukompos. | = Sch 36 | Neukompos. |
| 37 | Sch 37 | Var. (Sch 37) | = BrV I/37 | Var. (BrV I/37) |
| 38 | Sch 38 | = Sch 38 | = Sch 38 | Neukompos. |
| 39 | Sch 39 | Var. (Sch 39) | = BrV I/39 | Neukompos. |
| 40 | Sch 40 | = Sch 40 | = Sch 40 | Var. (Sch 40) |

| Lfd.Nr. | Schütz | BrV I | BrV II | BrV III |
|---|---|---|---|---|
| 41 | Sch 41 | Var. (Sch 41) | = Sch 41 | Var. (BrV I/41) |
| 42 | Sch 42 | = Sch 42 | = Sch 42 | Neukompos. |
| 43 | Sch 43 | Var. (Sch 43) | = BrV I/43 | Var. (Sch 43) |
| 44 | Sch 44 | = Sch 44 | = Sch 44 | Neukompos. |
| 45 | Sch 45 | = Sch 45 | = Sch 45 | Var. (Sch 45), Neukompos. |
| 46 | Sch 46 | = Sch 46 | = Sch 46 | Var. (Sch 46) |
| 47 | Sch 47 | Var. (Sch 47) | = BrV I/47 | Neukompos. |
| 48 | Sch 48 | = Sch 48 | = Sch 48 | Neukompos. |
| 49 | Sch 49 | Neukompos. | = BrV I/49 | Neukompos. |
| 50 | Sch 50 | = Sch 50 | = Sch 50 | Neukompos. |
| 51 | Sch 51 | Neukompos. | = BrV I/51 | Neukompos. |
| 52 | Sch 52 | = Sch 52 | = Sch 52 | Neukompos. |
| 53 | Sch 53 | Neukompos. | = BrV I/53 | = BrV I/53 |
| 54 | Sch 54 | = Sch 54 | = Sch 54 | Var. (Sch 54) |
| 55 | Sch 55 | = Sch 55 | = Sch 55 | Var. (Sch 55) |
| 56 | Sch 56 | — | — | Neukompos. |
| 57 | Sch 57 | — | — | Neukompos. |
| 58 | Sch 58 | — | — | Neukompos. |
| 59 | Sch 59 | — | — | Neukompos. |
| 60 | Sch 60 | = Sch 60 | — | vgl. E 6 |
| B | — | Neukompos. | — | — |
| C 1 | — | = BrV I (A 4) | — | — |
| C 2 | — | = BrV I (A 1) | — | — |
| C 3 | — | = BrV I (A 2) | — | — |
| D 1 | — | — | — | = BrV III (A 1) |
| D 2 | — | — | — | = BrV III (A 4) |
| E 1 | — | — | — | Neukompos. |
| E 2 | — | — | — | Neukompos. |
| E 3 | — | — | — | Neukompos. |
| E 4 | — | — | — | Neukompos. |
| E 5 | — | — | — | Neukompos. |
| E 6 | — | — | — | Neukompos./ Var. (Sch 60) |

# Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries

by

RAY ROBINSON

In the years between 1834, when Carl von Winterfeld's landmark study on Gabrieli[1] appeared in print, and 1927, the date when the last of the works in this genre was first available in a performing version, thirteen editions of the Passions and Historiae of Heinrich Schütz (in addition to the *Gesamtausgabe*) were published in Germany, England and France. Each was responsible for creating a certain perception of the composer in a period when he was virtually unknown to the musical public. We accept von Winterfeld's work as an important contribution in re-establishing the composer as an historical personality, the point at which Schütz emerged as a life figure from the musical past who had something significant to say to the musical present.

The Complete Works edition of Philipp Spitta (1841-1894) contributed enormously to this developing picture of a seventeenth century composer who, while certainly known to performers and scholars in the mid-nineteenth century was nevertheless »seen through a glass darkly« (»durch einen Spiegel ein dunkles Bild«), to paraphrase the words of St. Paul. There is no question but that Spitta set the standard against which work on the Dresden master is still measured. Others have come along to edit these works and to make them more accessible to the performers of the time. It is about these editions that this essay is written. The purpose of this paper is thus to explore the reception of Schütz in the late-nineteenth and early-twentieth centuries through the identification and investigation of the earliest published performing editions of his Passions and Historiae.

## I. Early efforts

On December 28, 1842, an article entitled »Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken« appeared in the *Allgemeine musikalische Zeitung*.[2] Written by the Leipzig organist and bibliographer Carl Ferdinand Becker (1804-1877), this short essay on Heinrich Schütz was as significant in its own way as Winterfeld's Gabrieli study in that it brought to the attention of musical scholars and performers for the first time the music of the composer as it is revealed in the Passions. While the information included in the article is primarily biographical, its importance to present day musical scholars lies in the fact that in the supplement of the periodical, under the heading »Drei Charfreitagsgesänge,«

---

1 CARL VON WINTERFELD, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter (Berlin, 1834; reprint ed. Hildesheim, 1965).

2 CARL FERDINAND BECKER, Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken, in: AmZ 44:52 (December 28, 1842), p. 1045.

the author includes the closing choruses to three Schütz Passions: St. Matthew, St. John, and, what Becker thought at the time was, the composer's St. Mark Passion.[3] In the body of the article, Becker places these works in historical perspective:

> The Songs which follow are the last which Schütz wrote. We borrow them from a work [sic], which until now remains unknown to musical historical research, from the: History of the Suffering and Death of our Lord and Savior Jesus Christ from the Evangelists St. Matthew, St. Mark, St. Luke and St. John in the musical setting of Heinrich Schütz. [...] With this great work the Master completed his artistic life journey, and soon his life.[4]

The manner in which these choruses are presented in the periodical reveal that Becker, although considering the collection as one rather than four works, is nevertheless sensitive to the fact that Schütz is not only an important historical figure but a composer with a particular musical style as well. There is no attempt to add anything to the work of the composer, whether dynamic, expression or tempo markings. Becker merely presents these works in a manner which is consistent with the way he discovered them (in the manuscript copy which was made long after the composer's death by Johann Zacharias Grundig, 1669-1720).[5] This view of Schütz in the mid-nineteenth century is a significant one in that it demonstrates that the initial perception of the composer, by a Leipzig musician who had experienced the Bach revival first hand, was one of great respect and awareness of the distinctive musical style of the 17th century.

It is twenty-eight years before a Passion, or in this case excerpts from the Schütz Passions, again appears in print. On this occasion it is in a performing, rather than a scholarly, edition. Carl Friedrich Riedel (1827-1888), a well-known Leipzig chorus master and composer, prepared a version of the Passions in 1870 which consisted of selected choruses and recitatives from what he also thought were the four Passions. As a student of Becker and the theorist and Thomas Cantor, Moritz Hauptmann (1792-1868), both of whom had been appointed to the staff of the Leipzig Conservatory by Felix Mendelssohn, Riedel was well-schooled in the historical tradition of music. Two years after completing his studies at the Conservatory he founded a choral society (1854), which in the following year became known as the *Riedel'scher Verein*. This chorus grew from a modest quartet of male voices to one of the most distinguished choral organizations in Germany, performing music of all periods, but giving special emphasis to Protestant choral works by Johann Sebastian

---

3 Recent research by Wolfram Steude has identified Marco Gioseppe Peranda (c. 1625-1675) as the composer of what was originally thought to be the St. Mark Passion of Schütz. Cf. WOLFRAM STEUDE, editor. HEINRICH SCHÜTZ, MARCO GIOSEPPE PERANDA, Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus, Faks. nach den Partiturhandschriften der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, mit einem Kommentar von WOLFRAM STEUDE (Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1981).

4 BECKER, p. 1045. »Nachfolgende Gesänge sind die letzten, welche Schütz schrieb. Wir entlehnten sie aus einem Werke, das bis jetzt den sämtlichen musikalischen Geschichtsforschern unbekannt blieb, aus der: Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matthaeum, St. Marcum, St. Lucam und St. Johannem in die Musik übersetzet von Heinrich Schütz. [...] Mit diesem großen Werke beschloss der Meister seine Kunstlaufbahn, wie bald darauf sein Leben.«

5 The Grundig copy is located in the Musikbücherei der Stadt Leipzig.

Bach, Johannes Eccard, Johann Wolfgang Franck, and, of course, Schütz.[6] Because of its prominence as a choral ensemble, these performances brought renewed attention to these »forgotten« composers.

Riedel's Passion edition was published in 1870 by the Leipzig firm E. W. Fritzsch and dedicated to »Seiner Majestät Johann König von Sachsen;« it was also distributed simultaneously in Strasbourg, Zurich, Basel, St. Gallen, St. Petersburg, London and New York.[7] It was thus the first printing of any part of a Schütz Passion to receive distribution outside of Germany, including the English-speaking countries.

The »Passion« is constructed in four sections: Part One (Introduction) – the beginning of the Passion story as it is presented in St. Mark's Gospel; Part Two (The taking of Christ prisoner) – textual excerpts from St. John, St. Luke and St. Mark; Part Three (The trial) – narrative excerpts from all four Gospels; Part Four (The crucifixion) – story excerpts from St. John, St. Mark and St. Matthew (in that order). The large divisions of the work are then broken down into twenty-three subsections consisting of individual choral and recitative parts: 11 from the St. Mark Passion (of Peranda); 6 from St. John, 5 from St. Matthew, and 1 from St. Luke. With eleven of the segments taken from the spurious St. Mark Passion, and the remaining 12 chosen it would seem at random from the three other Schütz Passions, the residue is aptly described in 1906 by the theologian Friedrich Spitta (1851-1924) as a musical work in which »no trace of the style of Schütz is left.«[8] Nevertheless this rather free adaptation of the Passion story, with its extensive Foreword describing the performances of it by the *Riedel'scher Verein* (five complete performances are identified in the »Foreword«), was well known at the time, and these public readings helped to stimulate interest in Schütz and his work.[9] Therefore, its importance to the Schütz revival in the nineteenth century should not be underestimated.

It is clear from studying this edition that Riedel viewed Schütz not so much as an obscure historical figure but as a composer whose Passions were especially well suited for choral performances. While he adds dynamic, expression and tempo markings to guide the performer, he also adheres strictly to the essence of the Grundig copy which he had studied in the Leipzig Stadtbibliothek and indicates in the »Foreword« that he prefers a method of performance in which the choruses are sung without accompaniment.[10] What he accomplishes in this early arrangement of the composer's three Passions is to give the broader musical public a picture of Schütz the choral composer whose works are indeed accessible to choirs and choral societies. He confirms this perception by his own performances of the »Passion« with the *Riedel'scher Verein*.

Fifteen years after the appearance of the German edition, and ironically in the same year the Spitta edition of the *Gesamtausgabe* was published (1885), an Eng-

6 Cf. MARTIN ELSTE, Riedel, Carl, in: New GroveD 15, p. 856f.

7 HEINRICH SCHÜTZ, Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi, ed. by CARL RIEDEL (Leipzig: E. W. Fritzsch, 1870), Title page.

8 FRIEDRICH SPITTA, Die Passionen von Schütz und ihre Wiederbelebung, in: JbP 30 (1906), p. 20.: »[...] in der sich keine Spur vom Stile Schützens findet.«

9 RIEDEL, Historia, »Vorwort.«

10 RIEDEL, Historia, »Vorwort.«

lish version of the »Riedel Passion« appears in London and New York under the title: *History of the Suffering and Death of Our Lord and Savior Jesus Christ: Choruses and Recitatives from the Four Passions by Heinrich Schütz.* While no editor is listed on the title page, and no credit whatsoever is given to Riedel, the only clue to editorial direction is provided by a single sentence at the bottom of the first page of music which reads:

> The adaptation of the English words of the Choruses of the Christian community is by Dr. H. W. Dulcken.[11]

Since no reference to Dr. Dulcken is to be found in any standard biographical reference, it is not clear whether he also served as musical editor as well.

This curious publication, which gave musicians in Great Britain and the United States their first view of a Schütz Passion with an English text, follows the general outline of the Riedel edition but is much shorter. In contrast to the 1870 version with its 23 sections and four large divisions, the English edition contains only 11 sections (see Chart I, pp. 116-117), of which one (No. 5) is shortened and another (No. 6) is moved to the end of No. 5 and combined with it. Part One is the most complete with inclusions from each section of the original; Part Two contains only 2 recitative and 2 choral sections; while Parts Three and Four consist only of the closing choruses from the St. Luke, St. John and St. Matthew Passions in one large movement called »Choruses from the Christian Community.«[12]

The musical characteristics of this publication by Novello, Ewer and Co. in England and G. Schirmer in the United States are even less in keeping with the integrity of the composer's style than the original version: The work is accompanied throughout, contains extensive editorial additions, replaces the St. Mark text in the recitative sections of Part One with an English translation of the account in St. Matthew's Gospel, and, with so much cut from the original arrangement, is little more than a choral work based on the music from Paranda's St. Mark Passion with the closing choruses of the other three Passions completing the piece. Today we can only speculate how the work was received when it appeared in 1885 as the first work of the composer with an English text to find its way into the repertory. It is little wonder that Schütz was »seen through a glass darkly« in the early period of his revival.

Three years after the publication of the original version of the »Riedel Passion« the firm of E. W. Fritzsch announced the release of another Schütz edition by Riedel, *Die sieben Worte am Kreuz* (SWV 478).[13] Published simultaneously in the same countries, it is the first complete work of the composer in this genre to receive foreign distribution. Like the »Passion«, this is also a performing edition and includes specific instructions for the conductor regarding the opening and closing choruses:

---

11 HEINRICH SCHÜTZ, History of the Suffering and Death of our Lord Jesus Christ, no editor listed (London: Ewer and Co., 1885), p. 1.

12 SCHÜTZ, History, English edition.

13 HEINRICH SCHÜTZ, Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, ed. by CARL RIEDEL (Leipzig: E. W. Fritzsch, 1873).

CHART I: A COMPARISON OF THE GERMAN AND ENGLISH VERSIONS OF THE FOUR PASSIONS OF SCHÜTZ (RIEDEL EDITION)

| Section | Type of movement (Text in German Version) | | German | English |
|---|---|---|---|---|
| PART ONE | | | | |
| 1. | Introduction. Chor. Das Leiden unsers Herrn Jesu Christi | | X | X |
| 2. | Recitative. Evangelist | (St. Mark) | X | X |
| | Chor. Ja nicht auf das Fest | (St. Mark) | X | X |
| 3. | Recitative. Evangelist | (St. Mark) | X | X |
| | Chor. Was soll doch dieser Unrath | (St. Mark) | X | X |
| | Recitative. Evangelist | (St. Mark) | X | X |
| 4. | Recitative. Evangelist | (St. Mark) | X | X |
| | Chor. Wo willst du | (St. Mark) | X | X |
| | Recitative. Evangelist, Jesus | (St. Mark) | X | X[14] |
| 5. | Recitative. Evangelist, Jesus | (St. Mark) | X | X |
| | Chor. Bin ich's, bin ich's? | (St. Mark) | X | X |
| | Recitative. Evangelist, Jesus, Judas | (St. Mark) | X | X |
| 6. | Recitative. Evangelist, Jesus | (St. Luke) | X | |
| | Chor. Wer Gottes Marter in Ehren hat | (St. Luke) | X | X[15] |
| PART TWO | | | | |
| 7. | Recitative. Evangelist, Jesus | (St. John) | X | X |
| | Chor. Jesum von Nazareth | (St. John) | X | X |
| | Recitative. Evangelist, Jesus | (St. John) | X | |
| 7b. | Chor. Jesum von Nazareth | (St. John) | X | |
| 8. | Recitative. Evangelist | (St. Luke) | X | X |
| | Chor. Herr, Herr sollen wir | (St. Luke) | X | X |
| | Recitative. Evangelist, Jesus | (St. Mark) | X | X |
| 9. | Schlußchor. Dank sei unsrem Herrn | (St. Mark) | X | X |
| PART THREE | | | | |
| 10. | Chor. Wer Gottes Marter in Ehren hat | (St. Luke) | X | X[16] |
| 11. | Recitative. Evangelist, Falsche Zeugen | (St. Matthew) | X | |
| | Chor. Er ist des Todes schuldig | (St. Matthew) | X | |
| 12. | Recitative. Evangelist | (St. Matthew) | X | |
| | Chor. Weissage uns, wer dich schlug? | (St. Matthew) | X | |
| 13. | Recitative. Evangelist, Pilatus, Jesus | (St. John) | X | |
| | Chor. Nicht diesen, sondern Barrabam | (St. John) | X | |
| 14. | Recitative. Evangelist | (St. John) | X | |
| | Chor. Sei gegrüßet, lieber Judenkönig | (St. John) | X | |

14 Shortened in the English version.
15 Moved to the beginning of Part III.
16 Moved from the closing chorus of Part I.

| Section | Type of movement (Text in German Version) | | German | English |
|---|---|---|---|---|
| 15. | Recitative. Evangelist, Pilatus | (St. Mark) | X | |
| | Chor. Kreuzige, kreuzige ihn! | (St. Luke) | X | |
| 16. | Recitative. Evangelist, Pilatus | (St. Mark) | X | |
| | Chor. Kreuzige, kreuzige ihn! | (St. Luke) | X | |
| | Recitative. Evangelist | (St. John) | X | |
| 17. | Schlußchor. O hilf, Christe Gottes Sohn | (St. John) | X | X |
| PART FOUR | | | | |
| 18. | Recitative. Evangelist | (St. John) | X | |
| | Chor. Schreibe nicht der Judenkonig | (St. John) | X | |
| | Recitative. Evangelist, Pilatus | (St. John) | X | |
| 19. | Recitative. Evangelist | (St. Mark) | X | |
| | Chor. Pfui dich | (St. Mark) | X | |
| 20. | Recitative. Evangelist | (St. Matthew) | X | |
| | Chor. Andern hat er geholfen | (St. Matthew) | X | |
| 21. | Recitative. Evangelist, Jesus | (St. Mark) | X | |
| | Chor. Siehe, er rufet den Elias | (St. Mark) | X | |
| 22. | Recitative. Evangelist | (St. Matthew) | X | |
| | Chor. Halt, laßt sehen, ob Elias | (St. Matthew) | X | |
| | Recitative. Evangelist | (St. Matthew | X | |
| 23. | Schlußchor. Ehre sei dir, Christi | (St. Matthew) | X | X |

This Chorus [the opening chorus], likewise the Closing Chorus No. V, can be sung completely without accompaniment, if the ability to sing a cappella is secure. Where this is not the case, and when it becomes advisable, the Continuo with Violoncellos and Contrabasses may be used with strict observation of the precise dynamic markings. The additional organ part can, after the way is established, play alone, or in connection with the Continuo, support the singers, or become useful in dynamic support.[17]

It is significant to note in the »Foreword« that Riedel discusses the use of instruments in the performance of this work; a clear indication that he is sensitive to the need to follow the intentions of the composer as they are expressed in the seventeenth century copy of the score which he had studied.[18] This is the first time that performance practice as such is discussed in any of the published editions of

17 RIEDEL, Die sieben Worte, p. 1: »Dieser Chor, ebenso der Schlußchor No. V, kann ganz ohne Begleitung gesungen werden, falls die Ausübenden im A capella-Gesang Festigkeit besitzen. — Wo dies nicht der Fall ist, wird es rathsam sein, den Continuus von Violoncello's u. Contrabässen unter Beachtung genauer dynamischer Anschmiegung an die Unterstimme mit spielen zu lassen. — Die hinzugefügte Orgelstimme kann nach Befinden weggelassen, oder aber allein, oder in Verbindung mit dem Continuus zur Unterstützung des Gesangschors, oder zu dessen dynamischer Verstärkung gebraucht werden.«

18 The copy of Die sieben Worte, discovered by Otto Kade in 1855, is housed in the Landesbibliothek, Kassel.

the Passions or Historia. As in the case of the »Passion,« this edition is influential in creating interest in the music of Schütz among performers and scholars of the time. An English version of the work appeared in 1890 with a translation by Walter Damrosch.[19]

## II. Performing editions for the church

The decade of the 1880s proved to be of great significance in the movement to make the music of Schütz more accessible to scholars and performers. The *Schütz-Gesamtausgabe* (SGA) was published on the three hundredth anniversary of the composer's birth and the first of three Passion editions by Arnold Mendelssohn (1855-1933) appeared two years later. As in the case of the Riedel editions the publications of Mendelssohn contributed positively to the Schütz revival of the late-nineteenth and early-twentieth century, especially in the acceptance of these works by the church. In his lifetime, Mendelssohn prepared editions of twelve Schütz works[20], spanning the years 1887 to 1926, of which four – the three Passions and the Christmas History – are of special interest in this discussion.

Mendelssohn's earliest efforts in this area – the publications of the St. Matthew (1887) and St. John (1890) Passions – first appear in a collection of sacred works whose general editor is the Königsberg theologian Friedrich Zimmer (1855-1919). These editions are designed to encourage the performance of these works within the context of the worship liturgy. To facilitate this purpose, Zimmer develops an extensive liturgical formula which incorporates sections of the Passion into the services of Lent and/or Holy Week, which ever proves to be the most appropriate for the local congregation. For example, his Agenda for the St. Matthew Passion (SWV 479) is spread over seven services. It is designed so that parts of the work can be sung beginning with either the first Sunday of Lent and continuing until Palm Sunday, or Palm Sunday and ending on the Saturday before Easter. Each of the services follows a similar pattern with the choir beginning the service with the chorale »O Lamm Gottes unschuldig« and closing with the final chorus of the St. Matthew Passion (»Ehre sei dir, Christe«). The rest of the service consists of congregational singing, sentences, scriptural readings, prayers and a portion of the Passion that includes the narrative of the Evangelist and the commentary of the choir. At the back of the published vocal score Mendelssohn adds an appendix which lists twelve chorales with suggested musical settings from the seventeenth century. Mendelssohn is quick to point out that only chorales from the time of

---

19 HEINRICH SCHÜTZ, The Seven Words of Christ on the Cross, ed. by Walter Damrosch (New York: G. Schirmer, 1890).

20 The Schütz works ed. by ARNOLD MENDELSSOHN: Drei kleine geistliche Konzerte (»Was hast du verwirket,« SWV 307; »Vom Namen Jesu,« SWV 308; »O du allerbarmherzigster Jesu,« SWV 309); from the Musikalische Exequien, SWV 281 (»Herr, nun lässest du deinen Diener«); »Gott sei Dank« (An Easter Hymn); form the Symphonia sacrae III (»O Jesu süß«, SWV 406); the three Passion Histories (St. Matthew, SWV 479; St. Luke, SWV 480; St. John, SWV 481); Weihnachtshistoria, SWV 435; »Unser Herr Jesus Christus,« SWV 423; and »Verleih uns Frieden,« SWV 372.

Schütz are appropriate for these services.[21] The suggested order of worship for the Saturday before Easter [or the seventh service if the liturgy is spread over the six weeks of Lent] is illustrated in Chart II (pp. 120-121).

As a composer himself Mendelssohn felt free to take substantial liberties with these works, but his primary goal was to arrange them so that they would be effective in the Lutheran worship service. Therefore these editions all contain a special Mendelssohnian touch. For example, the choruses are all supported with keyboard (organ or piano) accompaniment. However, Mendelssohn states in the »Foreword« that he considers the addition of the organ part in these editions merely a concession to practical necessity, stressing that performances without accompaniment would represent the ideal, even in the recitatives[22] where he fixes the rhythm and brings the composer's quasi-neumatic notation into modern usage.

His original accompaniments to the various narrative figures in the story (i. e. Evangelist, Jesus, Judas) employ elements of both *recitativo secco* and *recitativo accompagnato*. The organ part that »supports« the duet of the »Two false witnesses« (»Zwei falsche Zeugen«) contains stylistic elements typical of the High Baroque, although Mendelssohn states that the models for these additions to the original texture of the Schütz Passions are the composer's *Weihnachtshistoria* and *Auferstehungshistoria*, not the works of Bach.[23] When we study the editions of the Schütz Passions that follow in the twentieth century, it is clear that Mendelssohn's two most influential innovations are the chorale insertions and the accompanied recitatives.

Mendelssohn's edition of the St. John Passion (SWV 481), which was published three years later, followed the same editorial practices:

> For the performance of the St. John Passion to be valid, the same remarks I have made in the St. Matthew Passion should be generally followed. Allow me to refer to the Foreword of the last work [St. Matthew] and point out only the necessary suggestions to be made.[24]

These recommendations included the insertion of seven chorales at appropriate points in the Passion story, including one after the closing chorus. As a point of interest, only two of the chorales from the St. Matthew list are suggested for St. John: »Jesu, deine Passion« and »O Haupt voll Blut und Wunden.«[25] All the other editorial practices found in St. Matthew are present here as well.

---

21 HEINRICH SCHÜTZ, Historia des Leidens und Sterbens unsres Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matthäus, ed. by ARNOLD MENDELSSOHN (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887), p. 16.

22 MENDELSSOHN, Matthäus, p. 15.

23 MENDELSSOHN, Matthäus, p. 15.

24 HEINRICH SCHÜTZ, Historia des Leidens und Sterbens unsres Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Johannes, ed. by ARNOLD MENDELSSOHN (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1890), »Vorwort,« p. [iii]. »Für die Aufführung der vorliegenden Bearbeitung der Schütz'schen Passion nach Johannes gelten im Allgemeinen dieselben Bemerkungen, die ich der Matthäuspassion desselben Componisten vorausgeschickt habe. Ich erlaube mir daher, auf die Vorrede zu letztgenanntem Werke zu verweisen und möchte an dieser Stelle nur für die nothwendigen Choraleinlagen Vorschläge machen.«

25 MENDELSSOHN, Johannes, p. 1.

CHART II: THE LITURGY FOR THE SATURDAY BEFORE EASTER (MENDELSSOHN/ZIMMER, 1887)

Choral introit: O Lamm Gottes unschuldig (p. 86 [Breitkopf & Härtel edition])

Organ prelude: [To be selected by the organist]

Congregation: (To the melody, »Wer nun den lieben Gott läßt walten«)

Es ist vollbracht! Es ist verschieden,
Mein Jesus schließt die Augen zu;
Der Friedefürst entschläft in Frieden,
Die Lebenssonne geht zur Ruh
Und sinkt in stille Todesnacht.
O großes Wort: Es ist vollbracht!

Es ist vollbracht! Ihr, meine Sünden,
Verdammet nun mein Herz nicht mehr,
Von Himmel her hör' ich verkünden:
Des Sohnes Blut erlangt Gehör,
Am Kreuz hat's Frieden uns gemacht.
O süßes Wort: Es is vollbracht!

Es is vollbracht! Ich will mich legen
Zur Ruh auf Christi Grabesstein.
Die Engel sind allhier zugegen,
Ich schlummre sanft mit Jakob ein,
Die Himmelspfort' ist aufgemacht.
O Lebenswort: Es ist vollbracht!

Confession of sin and Scripture reading (As above)

Chorale [Choir]: O Traurigkeit, etc. (p. 87)

Evangelist and Choir: »Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß ...« (p. 66) [from the St. Matthew narrative]

Congregation: (To the melody, »Gott des Himmels und der Erden)

Einer ist es, dem ich lebe,
Den ich liebe früh und spat;
Jesus ist es, dem ich gebe,
Was er mir gegeben hat.
Ich bin in dein Blut verhüllt,
Führe mich, Herr, wie du willt.

Prayer

Organ piece [To be selected by the organist]

Evangelist and Choir: »Und am Abend kam ein reicher Mann von Arimathia ...« (p. 69) [from the St. Matthew narrative]

Chorale [Choir]: (To the melody »O Traurigkeit! O Herzeleid!« (p. 87)

So ruhest du,
O meine Ruh,
In deiner Grabeshöhle
Und erweckst durch deinen Tod
Meine todte Seele.

O Lebensfürst,
Ich weiß, du wirst
Mich wieder auferwecken:
Sollte denn mein gläubig Herz
Vor der Gruft erschrecken?

Sie wird mir sein
Ein Kämmerlein,
Da ich auf Rosen liege,
Weil ich nun durch deinen Tod
Tod und Grab besiege.

Evangelist and Choir: »Und des anderen Tages, der da folgete nach dem Rüsttage ...« (p. 71) [from the St. Matthew narrative]

Congregation: (Melody to »Nun lasset uns den Leib begraben)

Der du, Herr Jesu, Ruh und Rast
In deinem Grab gehalten hast,
Gib, daß wir in dir ruhen all,
Und unser Leben dir gefall'.
Wir danken dir, o Gottes Lamm,
Getötet an des Kreuzes Stamm;
Laß ja uns Sündern deine Pein
Den Eingang in das Leben sein.

Closing [Choir]

»Ehre sei dir Christe, der du littest Noth« [closing chorus from the St. Matthew Passion] (p. 75)

---

A period of thirty-six years passed between the publication of Mendelssohn's St. John Passion (1890) and the completion of his edition of the least known and performed of the Schütz Passions, the St. Luke Passion (SWV 480). In the »Foreword« of this, his last effort in this genre, he writes:

The great distribution which the Schütz Passions after Matthew and John have found in my arrangements has persuaded me to work on the Master's St. Luke Passion as well. It is essentially the same principles that will be applied [...]

and then he goes on to repeat that significant statement which he makes in the critical comments of the two other editions:

[...] although the performance a cappella is ideal, an organ part can be added [to this work as well].[26]

---

26 HEINRICH SCHÜTZ, Historia des Leidens und Sterbens unsres Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Lucas, ed. by Arnold Mendelssohn (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926), »Vorwort,« p. [i]. »Die große Verbreitung, die Schützens Passionsmusiken nach Matthäus

Mendelssohn was undoubtedly aware of the substantial discoveries in musicology that were occuring in the 1920s. These could have influenced his approach to this edition, but the foregoing statement and the fact that the choral parts in St. Luke are unaccompanied are the only concessions to the emerging »early music« movement that are apparent in this publication.

In the first page of this new edition, we are struck by two immediate changes from the Spitta GSA version: He has raised the key of the work a major second, and he has composed an original organ prelude for performances that take place as a part of a worship service. He also suggests the inclusion of chorales for these occasions, but in this publication the number is reduced to two: one between the organ prelude and the opening chorus (»Herr stärke mich, dein Leiden zu bedenken«) and the other (»O geheimnisreiche Liebe«) after the closing chorus.[27] It is curious that these insertions, including the organ prelude, are not listed in the Table of Contents; this is perhaps an indication of the editor's intention to make a clearer distinction between church and concert performances than was apparent in the other two Passion editions.

Another small but significant change from the Spitta edition that may go unnoticed in this publication is the absence of the designation »The Jews« (»Die Juden«) from the choruses in St. Luke that usually carry the title in the Passion.[28] One could speculate that this deliberate omission might have been precipitated by the political and social conditions that were present in Germany at that time (1926).

The *Weihnachts-Oratorium*[29], Mendelssohn's other contribution to the published editions of Schütz in the category Passions and Historiae, was completed seven years before Arnold Schering's important discovery in 1908 of the manuscript of the instrumental and vocal parts of this work in the collection of Gustav Düben (1624-1690) in the University Library of Uppsala, Sweden. Since the history of this composition has been discussed previously in the Schering, Schöneich, and Mendel editions[30], and more recently in an admirable essay by Eva Linfield[31], we will not attempt to deal with it here. It must only be said that just as Philipp Spitta was forced to prepare the *Gesamtausgabe* version without having had access to the complete manuscript, Mendelssohn was faced with a similar task: To produce a performing edition from source materials that included only the Evangelist's recitatives and their accompanying figured bass parts. Spitta's choice was to publish only those portions which appeared in Schütz' own publication of 1664. Therefore, if Mendelssohn was to publish a work that was »complete,« given the few fragments

---

und Johannes in meiner Einrichtung gefunden haben, hat mich veranlaßt, nun auch des Meisters Lukaspassion zu bearbeiten. Es ist dieses im wesentlichen nach denselben Grundsätzen geschehen, die bei der Bearbeitung der Passionen nach Matthäus und Johannes Anwendung fanden. [...] Obwohl die Aufführung a cappella das Ideal ist, wurde eine Orgelbegleitung hinzugefügt, um auch weniger leistungsfähigen Vereinen eine Darbeitung des Werkes zu ermöglichen.«

27 MENDELSSOHN, Lucas, »Vorwort.«

28 MENDELSSOHN, Lucas, »Vorwort,« p. 27.

29 HEINRICH SCHÜTZ, Weihnachts-Oratorium, ed. by ARNOLD MENDELSSOHN (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901).

30 For further information about the »checkered« history of this work, the reader is referred to the critical notes in the editions of SPITTA, SCHERING, SCHÖNEICH, and MENDEL.

31 EVA LINFIELD, A new look at the sources of Schütz's Christmas History, in: SJb 4/5 (1982-83), pp. 19-36.

of the work which he had at his disposal, he would need to compose original material for the opening chorus, the eight Intermezzi (Intermedia), and the closing chorus. By his own admission, Mendelssohn's version represents a significant departure from the original:

This edition is essentially another work, based on the Passions of the Master. With these works [the Passions] it was only necessary to provide the rhythm for the recitatives and the organ accompaniment. For the Christmas History, on the other hand, it was necessary to compose new compositions for the collection of choral pieces, also for the part of the Angel and Herod.[32]

As he does in his Passion editions, Mendelssohn suggests the insertion of chorales when the Christmas History is performed in church. He also places the same constraints on the use of these chorales that he does in his Passion editions:

Should these chorales be sung, it is better to select pieces from the 16th century, therefore from Hassler, Vulpius, Praetorius, Eckard, etc.; not such from Bach.[33]

In this case, his suggestions for accretions to the original work include three chorales for congregation, five for choir, and an organ »Pastorale« by J.S. Bach (BWV 590). Finally, he recommends the use of a children's choir in liturgical performances. The total result is a new work indeed, with only the Master's recitative movements surviving from the original.

Schering's edition of the *Weinachts-Oratorium*[34], the first published version based on the composer's complete work, obviously differs from Mendelssohn's setting in a number of ways. For example, because he had access to the Düben manuscript, the opening chorus follows the composer's directions and begins the choral section at measure 9, whereas Mendelssohn brings in the chorus immediately. This later edition (1909) also adds a seven measure »Amen« section at the end of the opening chorus, a feature that is absent from both the Spitta and Mendelssohn versions.

Since Schering is the first editor to prepare both a Complete Works and a performing edition of any of the »Historia,« he is faced with some interesting decisions regarding this problematic work. His solution to the issue of reconciling the differences between the part of the Evangelist in the Schütz (1664) and the Düben (c. 1661) versions is to publish both in his Complete Works edition, and include a newly realized figured bass part by Otto Taubmann in the performing edition.[35] In the area of instrumentation, he chooses to leave the composer's original specifications in the *Gesamtausgabe*, but in an apparent attempt to translate the intentions

---

32 MENDELSSOHN, Weihnachts-Oratorium, »Vorwort,« p. [i]. »Die Aufgabe des Bearbeiters ist bei diesem Werke daher eine wesentlich andere gewesen, als bei den Passionen des Meisters. Bei diesen war die Musik vollständig vorhanden; es mußten nur die Recitative rhythmisirt und mit Orgelbegleitung versehen werden. Bei der Weihnachtshistorie dagegen mußten sämtliche Chorsätze, sowie die Partien der Engel und des Herodes neu componirt werden.«

33 MENDELSSOHN, Weihnachts-Oratorium, »Vorwort,« p. [i]. »Sollen diese Choräle vom Chor gesungen werden, so wählt man besser Sätze aus dem 16. Jahrhundert, also von Hassler, Vulpius, Praetorius, Eccard, u. A; nicht solche von Bach.«

34 SGA 17, ed. by Arnold Schering (1909).

35 HEINRICH SCHÜTZ, Weihnachts-Oratorium, ed. by Arnold Schering with the figured bass realization by OTTO TAUBMANN (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909).

of the composer to performance practices in the early twentieth century, he makes the decision to include modern instruments in his performing edition. The result is a published version that takes some steps toward authenticity, but falls far short of realizing the original intentions of the composer. Consequently, when one studies the three earliest editions of the Christmas History (Spitta, Mendelssohn, and Schering) there is a significant difference in the performing forces. Chart III compares the instrumental resources in these three versions.

CHART III: WEIHNACHTSORATORIUM – A COMPARISON OF THE INSTRUMENTAL FORCES EMPLOYED IN THE SPITTA SGA AND THE MENDELSSOHN AND SCHERING PERFORMING EDITIONS

| Section | Spitta (1885) | Mendelssohn (1901) | Schering (1909) |
|---|---|---|---|
| Opening | 9 parts in 2 Choirs: 4 vocal & 5 inst., Bc. | 4 vocal, Organ | 4 vocal, 2 Vln., Vla., 2 Trmb., Bassoons, Bass, Organ |
| Evangelist | Bc. | Organ | Bc. |
| Intermedium I | 2 Violetten, 1 Violon, Bc. | 2 Vln., Organ | 2 Vla., Organ |
| Evangelist | Bc. | Organ | Bc. |
| Intermezzo II | 2 Violinen, 1 Violon, Bc. | Organ | 2 Vln, Bassoons, Bass, Organ |
| Evangelist | Bc. | Organ | Bc. |
| Intermezzo III | Flöten, Fagotte Bc. | Organ | 2 Fl., Bassoon, Organ |
| Evangelist | Bc. | Organ | Bc. |
| Intermezzo IV | 2 Violini,Fagotte, Bc. | Organ | 2 Vln., Bassoons, Bass, Organ |
| Evangelist | Bc. | Organ | Bc. |
| Intermezzo V | 2 Trombonen, Bc. | Organ | 2 Trmb., Bass, Organ |
| Evangelist | Bc. | Organ | Bc. |
| Intermezzo VI | 2 Clarinen oder Cornetten | Organ | 2 Clarini, Organ |
| Evangelist | Bc. | Organ | Bc. |
| Intermezzo VII | 2 Violen, Bc. | 2 Vln., Organ | 2 Vla., Organ |
| Evangelist | Bc. | Organ | Bc. |
| Intermezzo VIII | 3 Violen, Bc. | Organ | 2 Vla., Organ |
| Closing | As the beginning | 2 Vln., Organ | 2 Vln., Vla., 2 Trmb., Bsns., Vc., Bass, Organ |

Given the fact that subsequent editions have failed to solve some of the problems created by the different versions of this work, as well as the confusion that has resulted from the contradictory solutions of the various editors, we can only hope with Arthur Mendel that »the last chapter in the history of this work has not been written.«[36]

Developing quite independently from the movement in Germany in the late-nineteenth century to make the works of early composers accessible for the

36 HEINRICH SCHÜTZ, The Christmas Story, ed. by Arthur Mendel (New York: G. Schirmer, 1949), »Remarks,« p. 1.

Lutheran worship service, a similar *Bewegung* in France at this time was to lead to a revival of interest in the music of Schütz in that country. Under the leadership of Charles Bordes (1863-1909), a man who was the equal of the legendary Karl Vötterle (1902-1975) as a business mind and entrepreneur, some quite significant things were accomplished near the turn of the twentieth century in the field of Catholic church music. With the assistance of Alexandre Guilmant (1837-1911), Vincent d'Indy (1851-1931) and Louis Bourgault-Ducoudray (1840-1910), professor of music history at the Paris Conservatory, Bordes founded in 1894 the society for sacred music known as the *Schola Cantorum*[37], which in 1896 was transformed into a school for the revival of early church music. As one of its professors, as well as its director, he promoted performances of Gregorian Chant and the polyphonic music of Victoria, Josquin, Palestrina, and worked to create a modern repertory of vocal and instrumental music for the church. He also encouraged the leading French musical scholars to write for his *Tribune de Saint-Gervais*, the official publication of the Schola.[38]

Among the many projects that grew out of the activities of the *Schola Cantorum* was a series of publications entitled *Concerts Spirituels*[39], editions of the works of early composers that had a broader purpose than simply meeting the needs of the Catholic liturgy in France. Through this vehicle Bordes published excerpts from Bach cantatas and in 1902 the first French edition of one of the Passions of Schütz, the closing chorus of the St. Matthew Passion. These publications were edited by Bordes (at least in name) with the assistance of Guilmant, who realized the figured bass parts, and André Pirrò (1869-1943), who provided the musicological expertise. The result was a series of practical editions distributed, not only in France and throughout the European continent but, in Mexico as well. Of special interest in the St. Matthew Passion edition was a twelve page critical notes section written by Pirrò which discussed the composer's importance in the history of music and the source used for the edition [the Spitta *Gesamtausgabe*]. Bordes's publication contained the following editorial characteristics:

1. It included only the final movement of the Passion.
2. It was published with both German and French texts, the first work in this genre to appear with a French text.
3. It included an optional [ad libitum] organ accompaniment.
4. The bass line of the organ part was written in large notes as if it were a figured bass part, with the other three notes in smaller notes. The bass line was also designated for the pedal of the organ.
5. Dynamics and expression marks were added throughout.
6. A tempo change was inserted at measure 15 from *Maestoso* at the beginning to *Plus vite* following the fermata.

---

37 PHILIP MICHAEL DOWD, »Charles Bordes and the Schola Cantorum of Paris: Their influence on the liturgical music of the 19th and 20th centuries« (unpublished Ph. D. dissertation, Catholic University of America, 1969), p. 70.

38 Concert Spirituels (Série ancienne), Documents pour servir à l'Historie de la Musique religieuse d'Église et de Concert publiés d'après les éditions originales et les manuscrits (Paris: Schola Cantorum, 1902).

39 MICHEL BRENET (Marie Bobillier), »Bordes — In Memoriam,« La Tribune, numero spécial (1910), pp. 13-16.

From the perspective of the late-20th century, this edition is not in itself significant; however, in 1902 it served a particular need for the French church musician. Writing in *A Tribune* at the time of Bordes's death, Michel Brenet (18581-918), one of his collaborators at the Schola, placed the work of Bordes in its proper perspective:

> There was needed [at the time] a truly practical edition, and hence a popular one, where the pieces were set down in a familiar notation in familiar clefs, and in a suitable register for the voices, with notation as to dynamics and similar directions for performance, necessary to guard against misinterpretation and whimsical interpretations.[40]

While Bordes's competence as a musical scholar may have been questioned by his musicological peers, in light of the many practical editions which he published, the influence he exerted in the revival of early music in France is noteworthy.

One student who was attracted to the Schola as a result of the work of Bordes and his associates was Yvonne Rokseth (1890-1948).[41] While not central to our study of early Schütz editions, she is a significant figure in the Schütz revival in the twentieth century and deserves special consideration because she is the first woman to prepare a complete edition of a Schütz Passion, the »Passion selon s. Jean« (SWV 481).[42] Better known to this generation for her work in the music of the thirteenth century, she also had a life-long interest in Protestant church music. When she was called to the University of Strasbourg in 1937, she served as member of both the Faculté de Théologie Protestante and the Faculté des Lettres where she offered lectures in hymnology and liturgy as well as musicology. In her own research she pursued studies in the History of Protestant Church Music. Her unpublished editions of the St. John and the St. Matthew Passions (incomplete) are one tangible result of this interest in seventeenth century music.

As an editor she followed in the tradition of Arnold Mendelssohn. Her French version of the »Passion selon s. Jean« is similar in style to the former's *Historia nach dem Evangelisten St. Lucas*: The choruses are unaccompanied and the recitative sections are supported by the organ. In contrast to Mendelssohn's recitative passages, with their high Baroque characteristics, Rokseth's are less dramatic, more sostenuto (*stile accompagnato*), and absent of bar lines and metric markings. The alla breve indications in the Spitta edition are followed in the choral sections. Slurs are inserted to indicate the French syllables in the text, but there are no added expression markings other than textual emphases in the recitative sections.

*Die sieben Worte am Kreuz* (SWV 478), which has probably been published in its complete version more times than any of the composer's other works in this genre, appears in two more German editions near the turn of the century. Neither establishes new directions, but should be noted in this survey. Interestingly, both are published by Breitkopf & Härtel. Salomon Jadassohn (1831-1902), a teacher at both the Leipzig Conservatory and University of Leipzig, made many editions of

---

40 DOWD.

41 LEO SCHRADE, »Yvonne Rokseth: In Memoriam,« JAMS 2:3 (Fall 1949), pp. 171-172.

42 HEINRICH SCHÜTZ, »Passion selon s. Jean«, ed. by Yvonne Rokseth (Manuscript, Paris: Bibliothèque Nationale, c. 1935).

early music, including all of Bach's large-scale vocal works. His version of *Die sieben Worte* is unique in that it calls for the accompaniment of the piano rather than the organ and/or instruments that are identified in the Kassel copy of the score.[43] In other respects the edition is similar to the Spitta *Gesamtausgabe*: It is without dynamic, tempo or other expression marks. It is somewhat unusual for its time in that it leaves these decisions to the performer. With the accompaniment of the piano, Jadassohn makes it clear that this version is not designed primarily for the worship service, but for the concert hall. The edition of Albrecht Hänlein, on the other hand, fills the need for a performing edition that can be utilized either in a concert or liturgical setting.[44] It is clearly based on the Spitta Complete Works edition.

## III. New directions

It is interesting that Schütz' first composition in this genre, the *Historia der Auferstehung Jesu Christi* (1623) (SWV 50), is the last to find its way into print in a published edition.[45] This version by Walter Simon Huber is also the earliest of these works to appear in a series of practical editions under the guidance of the Schütz-Gesellschaft and Bärenreiter Verlag.[46] In addition to the music, there is a twelve page section at the back of the edition devoted to critical notes and performance instructions. As such it is the earliest performing edition of any of the Passions or Historiae to deal seriously with performance matters; also the first to discuss the text in more than a superficial manner.

Huber's source is the Berlin copy of the composer's own published version of 1623, the only complete copy of the original print work that survives in all seven parts (Evangelist, Choir and Soloists, Bassus generalis, and the 4 Viola parts). Like Spitta, the editor includes the instructions of the composer in the front of the publication in a facsimile version. It is clear from the beginning that this publication is influenced greatly by both the Spitta and Mendelssohn editions.

The editor follows the lead of Mendelssohn by fixing the rhythm of the recitative passages. (It should be noted that Huber's NSA edition [1956] leaves the neumatic notation in the score but inserts a rhythmic realization directly above the staff.) He also incorporates four Psalm settings from the Becker Psalter within the overall structure of the work (Chart IV, p. 128). Huber justifies this arrangement with the following statement:

---

43 HEINRICH SCHÜTZ, Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, ed. by SALOMON JADASSOHN (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893).

44 HEINRICH SCHÜTZ, Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, ed. by ALBRECHT HÄNLEIN (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901).

45 HEINRICH SCHÜTZ, Historia der Auferstehung Jesu Christi, ed. by WALTER SIMON Huber (Kassel: Bärenreiter, 1927).

46 HUBER, Historia, p. 2.

CHART IV: HISTORIA DER AUFERSTEHUNG JESUS CHRISTI – MACRO FORM (HUBER, 1927)

| Section | |
|---|---|
| A | Opening Chorus |
| B | Scene I |
| C1 | Psalm 90 (From the Becker Psalter) |
| C2 | Intermezzo I (The High Priest) |
| C3 | Psalm 68 |
| D | Scene II |
| E1 | Psalm 117 |
| E2 | Intermezzo II (The Disciples) |
| E3 | Psalm 12 |
| F | Scene III |
| G | Closing Chorus |

The clear three parts of the plot of the Resurrection History reinforces the arrangement of incorporating choral pieces throughout the work. Schütz himself has written four exceptional choral pieces that are suitable for this purpose: they are the »Psalms of David« (after Cornelius Becker's poems).[47]

He then goes on to relate this tri-partite structure to the broader symbolism of the work.

In the performing edition, Huber includes dynamic, tempo and expression markings that are not found in the NSA version, but their presence here is significant in that they provide evidence of the editorial practices of the Schütz Gesellschaft in the late-1920s. The recommendations regarding the use of instruments in the performance of this work provide another clue to the prevailing editorial policies. In contrast to the Spitta SGA (Vol. I), where the intentions of the composer are followed explicitly in the use of four Viole da Gamba to accompany the Evangelist in the first Recitative, Huber's performing edition includes a mixture of instruments both in this Recitative and in the final chorus. What is apparent in this edition is the recognition of the importance of scholarship and performance practice that is just beginning to emerge in the publications of early music in the twentieth century.

## IV. Summary

This survey of the earliest published editions of the Passions and Historiae has covered a span of eighty-five years (1842-1927), yet in this relatively short period we have observed significant changes in the reception to the work of Schütz. During this time the Dresden Master ceases to be viewed primarily as an austere figure from the past whose works are to be admired and studied as models of seventeenth

47 HUBER, Historia, p. 75. »Die deutliche Dreiteilung der eigentlichen Handlung der Auferstehungshistorie legt den Gedanken nahe, diese Gliederung durch eingefügte Choralsätze noch zu verstärken. Nun hat Schütz selbst kurze vierstimmige Chorsätze geschrieben, die sich zu diesem Zweck außerordenlich gut eignen: das sind die 'Psalmen Davids' (nach Cornelius Beckers Umdichtungen).«

century compositional technique. Rather he emerges as a nineteenth century personality of intense spiritual and emotional character, whose religious life and work stand at the center of his creativity. In the early period of his reception, his compositions are approached with great respect by editors like Becker and Riedel and very little is added to the original work of the Master. Near the end of the nineteenth century this great admiration is transformed into a desire on the part of the editors of the time to make this music more accessible to a wider musical public in church and concert hall; the published editions of Mendelssohn and Bordes thus contain those editorial practices and accretions (accompanied recitatives, original movements, chorale insertions, liturgical formulas, modern instruments, etc.) that will help in accomplishing this purpose. Finally, what begins to emerge in the early twentieth century is a point of view which recognizes that Schütz is actually better understood when his music is presented in its original setting; that he, in fact, speaks more clearly in the integrity of his own musical language. While there is only a hint of this new attitude in the work of Schering and Huber, its mere presence is significant in that it paves the way for the completely new view of the composer that is to develop later in the century.

We are thus left with an image of the composer in the early years of the twentieth century that is not unlike the reception which Johann Sebastian Bach received in a similar period of his revival: a picture that comes into clearer focus with each succeeding generation.

*

## APPENDIX: EARLY EDITIONS OF THE HISTORIAE AND PASSIONS OF HEINRICH SCHÜTZ

### THE COLLECTED WORKS EDITION

(1) Heinrich Schütz: Sämtliche Werke. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885-1927 (SGA). Vol. 1 & 17. Edited by Philipp Spitta (Arnold Schering).

### SWV 50: THE RESURRECTION HISTORY

(2) Historia der Auferstehung Jesu Christi. Edited by Walter Simon Huber. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1927. German text.

### SWV 435: THE CHRISTMAS HISTORY

(3) Weihnachts-Oratorium. Edited by Arnold Mendelssohn. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901. German text.

(4) Weihnachts-Oratorium. Edited by Arnold Schering with the figured bass realization by Otto Taubmann. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909. German text.

### SWV 478: THE SEVEN WORDS OF CHRIST ON THE CROSS

(5) Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi so er am Stamm des heiligen Kreuzes gesprochen. Edited by Carl F. Riedel. Leipzig: E. W. Fritzsch, 1873. German text.

(6) Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz. Edited by Salomon Jadassohn. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893. German text.

(7) Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz. Edited by Albrecht Hänlein. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901. German text.

SWV 479: THE ST. MATTHEW PASSION

(8) Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matthäus. Edited by Arnold Mendelssohn. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. German text.

SWV 480: THE ST. LUKE PASSION

(9) Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Lucas. Edited by Arnold Mendelssohn. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1890. German text.

SWV 481: THE ST. JOHN PASSION

(10) Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Johannes. Edited by Arnold Mendelssohn. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. German text.

EXCERPTS FROM THE PASSIONS

(11) »Drei Charfreitagsgesänge.«" Edited by Carl F. Becker. Allgemeine musikalische Zeitung 44:52 (December 28, 1842), Beilage No. 9, pp. 1-4.

(12) Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi: Chöre u. Recitative aus des »vier Passionen.« Edited by Carl F. Riedel. (Leipzig: E. W. Fritzsch, 1870. German text.

(13) History of the Suffering and Death of Our Lord Jesus Christ. English words adapted by Dr. H. W. Dulcken. (London: Novello, Ewer and Co., 1885. English text.

(14) »Ehre sei dir, Christe« (»Loué sois-tu Jésus Christ«) [Choeur final de la Passion selon St. Mathieu]. Edited by Charles Bordes. Paris: Schola Cantorum, 1902. German and French texts.

# Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

von

WALTER WERBECK

## I

Die Schwierigkeiten, aus der Musiktheorie einer Zeit Anhaltspunkte für die Analyse musikalischer Werke zu gewinnen, die im gleichen Zeitraum komponiert wurden, scheinen kaum jemals deutlicher hervorzutreten als beim Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität im 17. Jahrhundert. Denn während wesentliche Elemente der Musik des 16. Jahrhunderts – jedenfalls soweit sie der sogenannten »klassischen Vokalpolyphonie« zugehört – durchaus mit Hilfe der zeitgenössischen Moduslehre verstanden werden können, ja, wie mehrfach gezeigt worden ist[1], ohne deren Kenntnis geradezu unverständlich bleiben, bricht die hier noch stabile Beziehung zwischen Theorie und Praxis im 17. Jahrhundert offenkundig auseinander. In der Musik dieser Zeit, um einen wichtigen Aspekt zu nennen, prägt sich eine Klangstruktur aus, in der die Außenstimmen in den Vordergrund treten und die Mittelstimmen zu Füllstimmen schrumpfen[2]; das vertikale Element des Satzes gewinnt also deutlich an Interesse. In der Moduslehre bleiben hingegen, wie Bernhard Meier betonte[3], auch zu Beginn des für die Modalität so »krisenhaften«[4] 17. Jahrhunderts die alten Standards erhalten. Noch immer liegt ihr die Vorstellung von einer Mehrstimmigkeit zugrunde, in der alle Stimmen gleichberechtigt am musikalischen Geschehen beteiligt sind, und noch immer ist die korrekte modale Ordnung dieser Stimmen ihr zentraler Gegenstand; mit Fragen der Klangtechnik hingegen hat sie nichts zu tun. Gleichwohl ist in letzter Zeit mehrfach auf Veränderungen der Tonartenlehre hingewiesen worden, die sich in den Werken italienischer und französischer Autoren, allen voran bei Adriano Banchieri, abzeichnen[5]. In seiner *Cartella musicale* beispielsweise unterscheidet Banchieri zwischen dem System der zwölf »modi«, die in erster Linie für die Komposition weltlicher cantus-firmus-freier Werke zuständig sind, und dem System der acht »tuoni«, die geistlichen Kompositionen »alternanti al Canto Fermo« zugrundeliegen, Stücken also (Banchieri nennt »Messe, Salmi, Hinni, Cantici, & altri Concerti«[6]), die abwechselnd mit dem Cantus gregorianus musiziert werden. Offenbar wegen dieser engen

1 Es dürfte genügen, auf die zahlreichen Arbeiten BERNHARD MEIERS zu Theorie und Praxis der Modalität zu verweisen, die in seinem Standardwerk »Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie – Nach den Quellen dargestellt«, Utrecht 1974, gipfeln.

2 Vgl. ROLF DAMMANN, Der Musikbegriff im deutschen Barock, 2. Aufl. Laaber 1984, S. 197 f.

3 Vgl. MEIER, Die Tonarten, S. 40.

4 Ebenda, S. 402.

5 Vgl. allgemein WALTER TH. ATCHERSON, Key and Mode in 17-Century Music Theory Books, in: Journal of Music Theory 17 (1973), S. 204-233 pass., zu Banchieri insbesondere HAROLD S. POWERS, Art. Mode, in: New GroveD, Bd. 12, London 1980, S. 376-450, hier S. 414 ff.

6 ADRIANO BANCHIERI, Cartella musicale, 3. Aufl. Venedig 1614 (Faks.-Nachdruck Bologna 1968), S. 88.

Verbindung mit dem Choral hat Banchieri nahezu alle Finales der acht »tuoni« den Schlüssen der Hauptdifferenzen der acht Offiziums-Psalmformeln angeglichen. Und da er außerdem noch einige Finales transponiert hat, liegen nun insgesamt für die acht »tuoni« acht verschiedene Schlüsse vor. Moduspaare mit gemeinsamer Finalis gibt es nicht mehr; die Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Tonarten wird damit nahezu aufgegeben[7]. Im übrigen wird aus Banchieris Hinweis, »che realmente in ogni compositione, gl'otto overo nove Tuoni Ecclesiastici entrano ne gli dodeci modi, & gli dodeci modi [...] non eccedono gli otto, ò nove Tuoni«[8] deutlich, daß diese Nivellierung der Trennung authentischer von plagalen Tonarten keineswegs auf die Modi der oben genannten geistlichen Kompositionen beschränkt bleibt.

Von solchen Neuerungen in Italien oder ähnlichen Entwicklungen in Frankreich[9] hebt sich die deutsche Modustheorie, wie es scheint, deutlich ab. Den Darstellungen von Martin Ruhnke[10] und Joel Lester[11] zufolge halten die meisten deutschen Autoren an der Moduslehre des späten 16. Jahrhunderts, d.h. am Zwölf-Tonarten-System Glareans, unverändert fest; Uneinigkeiten hinsichtlich der Reihenfolge der Modi und ihrer Charaktere[12] ändern daran offenbar wenig. Das Nebeneinander zweier Tonartensysteme wie in Italien oder Frankreich, so heißt es, fehle ebenso wie die bei Banchieri erkennbare Schwächung der traditionellen Gemeinsamkeiten authentischer und plagaler Modi[13].

Einen deutlichen Kontrast zu dieser verbreiteten, eher konservativen Theorie bildet Lester zufolge nur die Tonartenlehre von Johannes Lippius, die von Johann Crüger gleichsam popularisiert übernommen worden sei, verberge sich doch hinter ihr nichts weniger als ein völlig neuartiges »Major-Minor Concept«[14]. Charakteristisch für das Tonartenverständnis in Deutschland sei daher, so betonte Lester, eine Dichotomie zwischen der herkömmlichen melodischen Moduslehre und der Entwicklung von Dur- und Moll-Tonarten bei Lippius[15]. Ein genauerer Überblick zeigt freilich, daß es neben dieser Dichotomie noch einen weiteren Typ der deutschen Tonartenlehre gibt, der sich allerdings, soweit ich sehe, allein in der *Architectonice Musices Universalis* (Ingolstadt 1631) von Wolfgang Schonsleder findet. Ganz offenbar sind die Vorstellungen von den Kirchentonarten in Deutschland doch vielfältiger, als es zunächst scheinen mag.

---

7 Vgl. POWERS, Mode, S. 415.

8 BANCHIERI, Cartella musicale, S. 136. Der neunte »tuono« ist der traditionelle Tonus peregrinus.

9 Vgl. HERBERT SCHNEIDER, Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Tutzing 1972 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), S. 271-274.

10 Vgl. MARTIN RUHNKE, Joachim Burmeister, Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, Kassel 1955 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5), S. 127-131.

11 Vgl. JOEL LESTER, Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592-1650, in: JAMS 30 (1977), S. 208-253, hier vor allem S. 235-253.

12 Vgl. RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 128 f. sowie zuvor S. 121-124.

13 Vgl. POWERS, Mode, S. 417: »The 12-mode doctrine [...] was never amalgamated with any other theory of modal or tonal structure; unlike the Italian modal theories it was not gradually transformed and merged into an evolving tonal theory. It survived as an antiquarian anachronism [...]«.

14 Vgl. LESTER, Major-Minor Concepts, S. 222-234.

15 Vgl. LESTER, a. a. O., S. 252.

Bevor wir uns näher mit den Inhalten dieser verschiedenen Typen der deutschen Moduslehre beschäftigen, sollen erst noch einige Beobachtungen zum Stellenwert der Tonartenlehre folgen, wie er sich in den Musiktraktaten, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland publiziert werden, abzeichnet. Die Schriften, in denen die Modi behandelt werden, lassen sich in vier Gruppen aufteilen. Die erste und quantitativ bedeutendste bildet die Gruppe der Gesangslehren[16], die zweite umfaßt Traktate, in welchen einer Gesangslehre Teile der Kompositionslehre eingefügt sind[17], zur dritten zählen die Kompositions-[18] und zur vierten die Modustraktate[19]; gerade letztere scheinen ein besonders schlagender Beweis zu sein für die hohe Wertschätzung, die man in dieser Zeit einer Beschäftigung mit den Tonarten entgegenbrachte. Doch müssen wir uns vor vorschnellen Schlußfolgerungen hüten. Denn erstens gibt es nur vier solcher reinen Moduslehren (von Seth Calvisius, Joachim Thuringus, Hieronymus Jordanus und Conrad Matthäi), und zweitens beginnen sie nahezu alle mit ausführlichen Passagen, in denen der Verfall der Moduslehre beklagt und ihr Nutzen hervorgehoben wird[20].

In seiner *Exercitatio prior* von 1600 hat Calvisius die Vorteile der Moduslehre wie folgt zusammengefaßt[21]: Zunächst, so schreibt er, diene sie dem Komponisten; er könne ihr entnehmen, mit welcher Clavis er anfangen und schließen müsse und auf welchen Stufen die Klauseln anzubringen seien. Aber auch der Kantor, der beim Anstimmen gleich die richtige Clavis angeben könne und nicht vom Organisten abhängig sei, profitiere von ihr, und das gleiche gelte für den Sänger, der nun von Anfang an wisse, auf welchen Claves die Klauseln zu erwarten

---

16 Vgl. LESTER, a. a. O., Tabelle 2, Nr. 1-11 (S. 238-241), sowie die Übersicht über die Elementarlehren zwischen 1548 und 1632 bei RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 72 f., Anm. 125.

17 Vgl. JOHANNES MAGIRUS, Artis musicae [...] libri duo, Frankfurt/Main 1596, 2. Aufl. Braunschweig 1611; MARTIN SCHEFFER, Sylvulae musicae libri duo, Hildesheim 1603; OTTO SIEGFRIED HARNISCH, Artis musicae delineatio, Frankfurt/Main 1608, und MATERNUS BERINGER, Musicae, das ist der freyen lieblichen Singkunst, Erster vnd Anderer Theil, Nürnberg 1610, Faks.-Nachdruck Leipzig 1974.

18 Vgl. SETH CALVISIUS, Melopoiia, Erfurt 1592, 2. Aufl. Magdeburg 1630; JOACHIM BURMEISTER, Musica poetica, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck Kassel 1955 (= Documenta musicologica I/10); JOHANNES NUCIUS, Musices poeticae [...] praeceptiones, Neisse 1614, Faks.-Nachdruck Leipzig 1976; JOACHIM THURINGUS, Opusculum bipartitum, Berlin 1624; JOHANN CRÜGER, Synopsis Musica, Berlin 1630, 2. Aufl. ebd. 1654; VOLUPIUS DECORUS MUSAGETES (= WOLFGANG SCHONSLEDER), Architectonice Musices Universalis, Ingolstadt 1631; JOHANN ANDREAS HERBST, Musica poetica, Nürnberg 1643. JOHANNES LIPPIUS' Synopsis musicae novae, Straßburg 1612, enthält neben einer Kompositionslehre auch Ausführungen zur Musica theorica (das gilt übrigens auch für HEINRICH BARYPHONUS' Pleiades musicae, die 1615 in Halberstadt und 1630 zusammen mit CALVISIUS' Melopoiia in Magdeburg herauskamen) sowie zur Musica practica. Vgl. dazu BENITO V. RIVERA, German Music Theory in the Early 17th Century. The Treatises of Johannes Lippius, Ann Arbor 1980 (= Studies in Musicology 17), S. 23-43 pass.

19 Vgl. SETH CALVISIUS, Exercitatio Musicae Duae, Quarum Prior est, de modis musicis [...], Leipzig 1600, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1973, JOACHIM THURINGUS, Nucleus musicus de modis seu tonis, Berlin 1622 (der Traktat wurde in erweiterter Fassung in das Opusculum bipartitum übernommen), HIERONYMUS JORDANUS, De Modis musicis [...] doctrina, Hamburg 1635, CONRAD MATTHÄI, Kurtzer, doch ausführlicher Bericht, von den Modis Musicis, Königsberg 1652.

20 Lediglich Jordanus bildet eine Ausnahme. Calvisius erspart sich zwar die Klagen, doch kann man seine ausführliche Begründung des Nutzens der Modi sicherlich als Indiz für die allgemeine Gleichgültigkeit der Tonartenlehre gegenüber bewerten.

21 Vgl. CALVISIUS, Exercitatio prior, S. 1-4.

seien. Außerdem könne er sich durch die Beherrschung der Moduslehre zu höheren Ämtern empfehlen.

Daß ähnliche Argumente (ihnen wäre noch der Hinweis auf die Eignung der Modi für die Vertonung bestimmter Textinhalte hinzuzufügen[22]) nicht nur in solchen Modustraktaten, sondern auch sonst immer wieder begegnen, spricht nicht für ihre hohe Überzeugungskraft. Denn um beispielsweise das wichtigste Ziel des Gesangsunterrichts, perfektes Vom-Blatt-Singen, zu erreichen, brauchte man die Kenntnis der Kirchentonarten längst nicht mehr, und auch die sängerische Bewältigung der zunehmenden Zahl von Akzidentien wurde durch das Studium der Moduslehre kaum wesentlich erleichtert. Es ist daher kein Zufall, daß, wie schon Ruhnke bemerkte, vor allem Autoren von Gesangstraktaten in zahlreichen Fällen auf die Behandlung der Modi verzichten[23].

In den erhaltenen Kompositionslehren hingegen ist die Bedeutung der Modusdoktrin unstrittig[24]. Nahezu stets finden sich ganze Kapitel oder größere Abschnitte, die den Tonarten und ihrer Funktion in der Mehrstimmigkeit, d.h. in erster Linie der Fundierung von Kadenzen und Imitationspartien sowie der Regulierung der Stimmenambitus, gewidmet sind[25].

Man kann also, um diese Beobachtungen zum Stellenwert der Moduslehre zusammenzufassen, den deutschen Musiktraktaten indirekt entnehmen, daß die Kenntnis der Tonartenlehre keinesfalls für alle Musiker als unverzichtbare Bedingung ihrer Tätigkeit angesehen wird; sie zeigen vielmehr, daß diese Kenntnis, wie der noch 1652 publizierte Traktat Matthäis verrät, mit fortschreitender Zeit immer mehr abnimmt[26]. Dieser Entwicklung setzen die Theoretiker ihre Überzeugung entgegen, daß die Beherrschung der Tonartenlehre zumindest für den Komponisten unentbehrlich sei. Im Gesangsunterricht hingegen gilt sie wohl nur für das »bene canere«, das Singen »cum iudicio et vero intellectu«, wie Johannes Magirus 1596 formulierte[27], als wichtige Voraussetzung.

Wenden wir uns nunmehr den Inhalten der deutschen Moduslehre zu. Zunächst soll der bei weitem vorherrschende Typ, die »modal tradition«, wie Lester ihn nannte[28], genauer untersucht werden. Anschließend wird es darum gehen, die Neuerungen bei Lippius zu beschreiben und ihre Interpretation durch Lester zu

---

22 Vgl. etwa die verbreitete Definition der Tonarten bei HARNISCH, Artis musicae delineatio, S. 21: »Modi sunt harmoniae genera [...] ad exprimendos et movendos varios affectus, conducentia.«

23 Vgl. RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 71 f.

24 Allerdings brauchte man, wie Calvisius einräumt, auch ohne Moduskenntnisse nicht automatisch ein schlechter Komponist zu sein. Vgl. seine Exercitatio prior, S. 1.

25 In BARYPHONUS' Pleiades musicae fehlt zwar eine Moduslehre, und in CALVISIUS' Melopoiia werden die Tonarten nur innerhalb des Kapitels über die Klauseln behandelt (vgl. in der 2. Aufl. fol. F4v-F7r). Doch konnte Calvisius mit Recht auf seine ausführliche Moduslehre in der Exercitatio prior verweisen (a. a. O., fol. F4r), und von Baryphonus wissen wir, daß er eine Dissertatio de Modis Musicis verfaßt hat (vgl. MICHAEL PRAETORIUS, Syntagma Musicum III, Termini musici, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck Kassel 1978 (= Documenta musicologica I/15), S. 227.

26 Hier ist auch an HEINRICH SCHÜTZ' Monitum aus der Vorrede der »Geistlichen Chormusik« von 1648 zu erinnern, die »Dispositiones Modorum« nicht zu vernachlässigen.

27 JOHANNES MAGIRUS, Artis musicae [...] libri duo, S. 119, abgedruckt in: ECKHARD NOLTE, Johannes Magirus (1558-1631) und seine Musiktraktate, Marburg 1971 (= Studien zur hessischen Musikgeschichte, Bd. 4), S. 283.

28 LESTER, Major-Minor Concepts, S. 235.

kommentieren, und schließlich möchte ich noch kurz die Modusdoktrin Schonsleders skizzieren.

## II

Von dem vorherrschenden Typ der deutschen Moduslehre als einer »traditionellen« Doktrin zu sprechen, bedarf der Erläuterung. Denn genau genommen trifft die Kennzeichnung als »traditionell« nur für e i n e n Bestandteil dieser Lehre, und nicht einmal den wichtigsten, zu, nämlich für die althergebrachte Acht-Tonarten-Lehre. Das dominierende Element indessen, die pseudoklassische Lehre[29] Glareans, hat in Deutschland zu dieser Zeit noch keine besonders lange Tradition. Sie setzt sich erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts allgemein durch[30], zweifellos gefördert durch die von Calvisius vermittelte Moduslehre Zarlinos[31]. »Traditionell« ist dieser Typ der deutschen Tonartenlehre also allein darin, daß er die Lehre des ausgehenden 16. Jahrhunderts übernimmt und wie diese mit der Anknüpfung erstens an Glarean, zweitens an Zarlino und drittens an die Acht-Tonarten-Lehre neuere und ältere Elemente in sich vereinigt.

Zu den wichtigsten von Glarean übernommenen pseudoklassischen Bestandteilen zählen die Konstruktion der authentischen wie plagalen Modi aus den Spezies von Quarte, Quinte und Oktave mit jeweils authentischem bzw. plagalem Ambitus-Finalis-Verhältnis, die Erhöhung der Zahl der Tonarten auf zwölf und ihre Benennung mit den antiken Stammesnamen (Dorius etc.) sowie die alleinige Zulassung der Transposition aus dem Cantus durus in den Cantus mollis, bei der die modale Diatonik unverändert bleibt.

Die Anlehnung an Zarlino ist einerseits an der neuen Reihenfolge der Modi, die nun mit dem Jonicus (Finalis c) anstelle des sonst üblichen Dorius (Finalis d) beginnen[32], andererseits aber vor allem an den modalen Klauselstufen auf der Finalis, ihrer Oberquinte und -terz ablesbar, die in den authentischen und plagalen Tonarten gleich sind[33]. Eine weitere Anlehnung an die italienische Moduslehre, die allerdings schon kurz vor Calvisius in deutschen Traktaten begegnet, ist die Theorie der Verklammerung von authentischem und plagalem Modus derselben Finalis im vierstimmigen Satz, bei der die beiden Modi auf die beiden Stimmenpaare Diskant/Tenor und Alt/Baß verteilt werden und der Diskant-Tenor-Modus über die Tonart des gesamten Stückes entscheidet[34].

---

29 Zur Unterscheidung zwischen pseudoklassischem und kirchlich-abendländischem System der Kirchentonarten vgl. MEIER, Tonarten, S. 26-35.

30 Zur Glarean-Rezeption in Deutschland vgl. BERNHARD MEIER, Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker, in: Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte 22, Freiburg 1960, S. 65-112, hier S. 99-105.

31 Vgl. dazu schon KURT BENNDORF, Sethus Calvisius als Musiktheoretiker, in: VfMw 10 (1894/95), S. 411-470, hier S. 435 f., 443 ff. sowie 450-456.

32 Vgl. CARL DAHLHAUS, Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel 1968 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), S. 187 f.

33 Daß dieses Schema »spekulativ, nicht empirisch begründet« (DAHLHAUS, a. a. O., S. 198) ist, darauf hat auch MEIER (Tonarten, S. 90 f.) aufmerksam gemacht.

34 Vgl. dazu SIEGFRIED GISSEL, Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550-1650. Eine Quellenstudie, in: Mf 39 (1986), S. 201-217, hier S. 202-205. Die Nennung von

Zur älteren Acht-Tonarten-Tradition gehört natürlich vor allem die Angabe von Beispielen aus dem Cantus gregorianus[35]. Doch nehmen diese Exempel offenkundig nur noch einen untergeordneten Rang ein; sie erscheinen keineswegs in allen Traktaten (auch nicht in allen Gesangstraktaten) und werden innerhalb der einwie mehrstimmigen Beispiele für die einzelnen Tonarten nicht selten lediglich an letzter Stelle aufgeführt. Darüber hinaus schließen sich die Verfasser bei ihrer Erwähnung oft an Glarean an: Sie führen Exempel nicht nur für acht, sondern für alle zwölf Modi auf[36] und kritisieren, daß die Schlüsse der Psalmformeln meistens verderbt seien, da sie nicht immer mit dem Modusfinales übereinstimmten[37]. Ein weiteres traditionelles Modusrequisit sind die Repercussionsintervalle. Bekanntlich unterscheiden sie sich in einigen Fällen von den modalen Quint- oder Quartspezies und trennen deutlich authentische von plagalen Tonarten. Zwar werden diese Intervalle noch von Matthäi 1652 als Mittel zur Moduserkenntnis aufgelistet. Aber schon zu Jahrhundertbeginn hatten Martin Scheffer und Melchior Vulpius die Repercussiones mit den modalen Quart- und Quintspezies identifiziert und sie damit der pseudoklassischen Moduskonstruktion angeglichen[38]; von einer ungebrochenen Tradierung der alten Lehre wird man also erneut kaum sprechen können.

Ungeachtet aber dieser Schwächung der alten Acht-Tonarten-Doktrin in der Theorie gibt es doch deutliche Indizien dafür, daß man in der Praxis nicht selten an ihr festhält. Die Polemik gegen die Anhänger der alten Lehre im *Nucleus musicus* (1622) von Joachim Thuringus[39] beispielsweise spricht ebenso für ihre Existenz wie die gelegentliche Benennung etwa des Jonicus als »vulgo quintus« oder des Aeolius als »vulgo peregrinus«[40]. Daß überdies die Anwendung der neueren

---

Diskant und Tenor als »Judices Modorum« begegnet in der deutschen Theorie vor Calvisius lediglich bei ANDREAS RASELIUS (1589) und CYRIACUS SCHNEEGASS (1591), sonst jedoch nicht, auch nicht »verschlüsselt«, wie GISSEL (a. a. O., S. 206) meinte.

35 Dazu zählen in erster Linie die Schlüsse der Psalmtöne sowie gelegentlich die kompletten Formeln der Psalmi minores (Offiziumspsalmen) und maiores (Canticumspsalmen) oder auch von Responsorien- und Introitusversen.

36 Z.B. BERINGER (1610), VULPIUS (1610), GESIUS (1615), SARTORIUS (1635), MATTHÄI (1652). RUHNKES Aussage (Joachim Burmeister, S. 128), nur Leisring habe die Zahl auf zwölf erhöht, trifft also nicht zu.

37 Vgl. z.B. THURINGUS, Nucleus musicus, fol. E2$^{v}$, sowie RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 128. Die einzige deutliche Ausnahme bildet LAURENTIUS RIBOVIUS' 1638 erschienenes Enchiridion Musicum. Denn dort werden nur acht Modi ausschließlich anhand von Beispielen aus dem Cantus gregorianus behandelt.

38 Bei der Beschreibung der einzelnen Tonarten nennt Scheffer als authentische Repercussio die jeweilige Quintgattung, als plagale hingegen die jeweilige Quartgattung. Doch gestattet er für den 2. und 3. Ton auch noch die traditionellen Intervalle (re-fa bzw. mi-fa per sextam). Darüber hinaus läßt er nach der Abhandlung aller zwölf Modi eine Tabelle folgen, die außer Namen, Proprietas und Ordo jedes Modus auch dessen Repercussio – nun aber wieder stets das traditionelle Intervall – enthält. War also etwa die Repercussio des 8. Tons zuvor mit der Quartspezies re-sol angegeben, so steht hier wieder die traditionelle Quarte ut-fa. Vgl. MARTIN SCHEFFER, Sylvulae musicae libri duo, Hildesheim 1603, fol. F1$^{r}$-7$^{v}$. – Vulpius zufolge besitzt jede Tonart zwei Repercussiones: ihre aus der jeweiligen Oktavteilung resultierende Quinte und Quarte. Vgl. Musicae Compendium latino-germanicum M. Heinrici Fabri [...] cum facili brevique de Modis tractatu Per Melchiorem Vulpium, Jena 1610, S. 83-103.

39 Vgl. im Nucleus vor allem fol. C8$^{v}$ ff. Thuringus stützt sich hier auf EUCHARIUS HOFFMANNS Doctrina de Tonis seu Modis Musicis von 1582.

40 Wie z.B. in CALVISIUS' Exercitatio prior.

Zwölf-Tonarten-Lehre auf die Praxis selbst den Theoretikern noch Schwierigkeiten bereiten konnte, belegen die von Ruhnke erwähnten divergierenden Modusbestimmungen protestantischer Choralmelodien, in die wohl nicht zufällig stets die neuen glareanischen Tonarten verwickelt sind[41]. Es bestätigt sich also – um diese Untersuchung der verschiedenen Elemente der traditionellen deutschen Lehre abzuschließen –, daß erstens die Anknüpfung an Glarean eine dominierende Rolle spielt – nicht selten werden auch Elemente der älteren Lehre im Sinne der glareanischen Doktrin umgeformt –, und daß zweitens seine Lehre (und das gilt erst recht für diejenige Zarlinos) keineswegs veraltet ist und außerhalb jeder Diskussion steht. Gerade aber die Auseinandersetzung mit den Anschauungen Glareans – immerhin hatte er mit einer jahrhundertealten Tradition radikal gebrochen – und den Neuerungen Zarlinos erweist sich, so scheint es, für manche deutsche Autoren als ein Anlaß, ihrerseits ebenfalls alte Gebräuche in Frage zu stellen. Typisch dafür ist zum Beispiel die nicht zuletzt durch Glarean ausgelöste Diskussion um die Reihenfolge der Modi, die durch die Neuordnung bei Zarlino weiteren Auftrieb erhält.

Johannes Magirus etwa präsentiert in seinen *Artis musicae* [...] *libri duo* von 1596 nach einer Darstellung der verschiedenen Modusreihenfolgen (von A, d oder c aus), die er alle, zum Teil mit recht scharfen Worten[42], verwirft, eine eigene Ordnung, die sich ausschließlich nach der Position des Halbtons in den Quint- und Quartgattungen richtet. Sie beginnt mit dem traditionellen 3. und 4. Modus, bei denen das Semitonium jeweils an unterster Stelle steht, und führt schießlich zu einer völlig neuen Reihenfolge aller zwölf Tonarten[43]. So kurios dies erscheinen mag, so verdient es doch Beachtung. Denn erstens wird Magirus' Reihenfolge später von Maternus Beringer[44] und modifiziert auch von Erasmus Sartorius[45] übernommen. Zweitens darf nicht übersehen werden, daß die Akzentuierung der Halbtonschritte die Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Modi, die ja schon durch Zarlinos Kadenzlehre und die Veränderungen der Repercussionen geschwächt war, weiter untergräbt. Drittens endlich bildet eine derart traditionsfreie Gliederung der Modi offensichtlich bloß den Ausgangspunkt für wieder andere Anordnungen: Beringer z. B. stellt die Tonarten unter anderem auch nach ihrer Quint- und Quartverwandtschaft zusammen[46]. Daß dabei die quintverwandten Modi, modern gesprochen, eine »mollare« und eine »durale » Gruppe bilden, will zunächst nichts besagen. Doch ist immerhin bemerkenswert, daß sich bei Magirus in der Neuauflage seines Traktats von 1611 ebenfalls solche »duralen« und »mollaren« Gruppen finden[47]. Auch dies darf isoliert nicht überbewertet werden. Aber

---

41 Vgl. RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 130, Anm. 256 ff.

42 Vgl. NOLTE, Johannes Magirus, S. 293.

43 Es beginnen die sechs Modi »pares« (sie haben den Halbtonschritt in Quarte und Quinte an gleicher Stelle): Phrygius und Hypophrygius, Dorius und Hypodorius sowie Jonicus und Hypojonicus. Dann folgen die sechs Modi »impares«: Aeolius und Hypoaeolius, Mixolydius und Hypomixolydius (Magirus spricht von Mixoaeolius und Hypomixoaeolius) sowie Lydius und Hypolydius. Vgl. dazu NOLTE, a. a. O., S. 132 f.

44 Vgl. BERINGERS Musica, fol. E1r.

45 Vgl. ERASMUS SARTORIUS, Institutionum musicarum tractatio nova et brevis, Hamburg 1635, fol. G5$^{v}$ f. Die Gliederung der Modi in pares und impares hindert Sartorius allerdings nicht daran, sie in der traditionellen Reihenfolge abzuhandeln.

46 Vgl. BERINGER, Musica, fol. H1$^{v}$.

47 Vgl. NOLTE, Johannes Magirus, S. 135f., sowie LESTER, Major-Minor Concepts, S. 244 f.

mit Blick auf die Traktate in der direkten Zarlino-Nachfolge, in denen ebenfalls solche Gruppierungen begegnen (von Lippius' Dur- und Moll-Modi war schon kurz die Rede), fällt es schwer, von einer zufälligen Koinzidenz der Ereignisse zu sprechen.

Die Resultate solcher Experimente mit verschiedenen Modusreihenfolgen – die Schwächung des Unterschieds zwischen authentisch und plagal, die Beachtung der Quint- und Quartverwandtschaft der Modi und ihre Anordnung zu einer »duralen« und einer »mollaren« Gruppe – sowie überhaupt die Tatsache, daß eine bislang unangetastete Selbstverständlichkeit wie die mit dem authentischen d-Modus beginnende Reihenfolge der Tonarten jetzt zur Disposition steht: all dies zeigt, daß die Auseinandersetzung mit Glarean und Zarlino in der traditionellen deutschen Moduslehre dazu führen konnte, daß grundlegende Bestandteile dieser Lehre ins Wanken gerieten.

Auch bei der Untersuchung anderer Bereiche der Tonartenlehre lassen sich Veränderungen beobachten, die einerseits erneut der Beschäftigung mit den Ansichten Glareans oder Zarlinos entspringen, andererseits aber auch die sich wandelnden musikalischen Verhältnisse wiederspiegeln, und die gleichfalls gravierende Konsequenzen nach sich ziehen. Zu nennen sind hier vor allem die Aussagen zu den Moduscharakteren und zu den Modustranspositionen sowie die Reaktionen der Theoretiker auf Veränderungen der Stimmenambitus, auf wachsende Stimmenzahlen sowie auf die Mehrchörigkeit.

Zunächst zu den Moduscharakteren. Ursprünglich ordnete man jedem Modus, authentisch wie plagal, individuelle Eigenschaften zu. Der siebte Ton etwa galt als »severus«, der 8. hingegen als »placabilis« oder »suavis«. Und während der Jonicus als »laetus« oder auch »iucundus« eingestuft wurde, war der Hypojonicus besonders zur Vertonung trauriger Texte geeignet[48]. Natürlich griff man auch in der Mehrstimmigkeit auf diese Eigenschaften zurück (weshalb man auch hier authentische und plagale Tonarten brauchte[49]), und nach wie vor empfehlen Autoren wie Calvisius, Joachim Burmeister oder auch Johann Andreas Herbst dem Komponisten von Vokalstücken, zu allererst sich einen dem Text entsprechenden Modus auszuwählen[50].

Andererseits ist es gerade Calvisius, dessen verschiedene, stets anderslautende Aussagen über die Moduscharaktere den besten Beweis dafür liefern, daß auch in diesem Bereich die überkommenen Vorstellungen zur Disposition stehen. In seiner *Melopoiia* von 1592 listet er im Rahmen der Moduslehre noch weitgehend die traditionellen Adjektive auf[51], später jedoch im Kapitel »De oratione sive textu«, in welchem es um die Vertonung bestimmter Textinhalte geht, teilt Calvisius, Zarlino

48 Vgl. beispielsweise die Moduscharaktere, die PETER EICHMANN in seinen »Praecepta musicae practicae«, Stettin 1604, nennt (fol. G4$^{r}$-H3$^{r}$). Vgl. dazu auch RIVERA, German Music Theory, S.203 ff.

49 POWERS hat das große Interesse an den Moduscharakteren als einen der Hauptgründe für die Ausbildung einer mehrstimmigen Moduslehre, in welcher authentische und plagale Gesamtmodi voneinander unterschieden werden, angeführt. Vgl. seinen Aufsatz »Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony«, in: JAMS 34 (1981), S. 428-470, hier S. 430 ff.

50 Vgl. CALVISIUS, Melopoiia, fol. G5r, BURMEISTER, Musica autoschediastike, Rostock 1601, fol. M4$^{r}$, und HERBST, Musica poetica, S. 83, 101 und 113.

51 Vgl. CALVISIUS, Melopoiia, fol.F7$^{r}$.

folgend[52], die sechs authentischen Modi in drei »laetiores« (wegen der »süßeren« harmonisch geteilten Quinte) und drei »tristiores« (wegen der arithmetisch geteilten Quinte) ein[53].

Doch bleibt er dabei nicht stehen. In der *Exercitatio prior* von 1600 gruppiert er die Tonarten erneut in »laetiores« und »tristiores«, nur sind jetzt mit den laetiores sämtliche authenti und mit den tristiores sämtliche plagales gemeint[54]. Von einer solchen Gliederung aber, die zweifellos auf der verbreiteten Vorstellung beruht, tiefere Klänge produzierten traurigere, höhere dagegen fröhlichere Affekte[55], ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zu der Überzeugung, ein geschickter Komponist könne in j e d e m Modus j e d e n Affekt hervorrufen, die Moduscharaktere seien also letztendlich belanglos. Calvisius, dem sich darin übrigens Magirus anschließt[56], äußert sich denn auch unumwunden in diesem Sinne: Nicht der Modus, sondern die Komposition errege die Affekte, die Tonart hingegen sei in erster Linie für den Zusammenhalt der Musik zuständig[57].

Die Konsequenzen einer solchen, freilich in Deutschland nahezu singulären Haltung sind nicht schwer zu ziehen. Zum einen entfällt ein weiteres Argument für die Beibehaltung der Trennung zwischen authentisch und plagal. Und zum anderen dürfte sich durch die Konzentration auf die rein musikalischen Funktionen des Modus allmählich die Vorstellung verfestigen, die Tonart sei ein konstitutives Merkmal eines mehrstimmigen Satzes. Eine solche Überzeugung aber, so betonte Carl Dahlhaus, gehört zu den gedanklichen Voraussetzungen für die Entstehung der harmonischen Tonalität, in der tatsächlich die Tonart Grundlage des inneren Zusammenhalts der Musik wurde[58].

Neben Calvisius' wechselnden Ansichten über die Moduscharaktere, die in den deutschen Traktaten weiterhin diskutiert werden[59], sind noch die Aussagen Bur-

---

52 Vgl. LESTER, Major-Minor Concepts, S. 220 f. Bemerkenswert ist allerdings, daß Calvisius im Gegensatz zu Zarlino als »durale« und »mollare« Modi nur die authentischen Tonarten aufzählt.

53 Vgl. CALVISIUS, Melopoiia, fol. G6[r].

54 Vgl. CALVISIUS, Exercitatio prior, S. 13. Ruhnkes Ansicht, Calvisius habe »nur die Unterteilung in laetiores und tristiores« (Joachim Burmeister, S. 123), d.h. in »durale« und »mollare« Modi gelten lassen, ist also zweifellos übertrieben.

55 Vgl. HEINRICH WEBER, Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners, Diss. phil. Hamburg 1961, S. 139.

56 Vgl. NOLTE, Johannes Magirus, S. 295.

57 Vgl. CALVISIUS, Exercitatio Musica Tertia, Leipzig 1611, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1973. Gegen die Ansicht seines Kontrahenten Hubmeier (und damit zugleich gegen die der meisten seiner Theoretikerkollegen) stellt Calvisius fest (S. 76 f.): »[...] quod Modus instituatur ad movendum animum, arbitror male ad doctrinam Modorum torqueri, cum pertineat ad cantum definiendum. Finis enim cantilenae est, movere animum et ideo instituitur. Modorum nulla peculiaris vis ad affectus movendos, quod usus et experientia te docere potuerant.« Und kurz darauf (S. 80) bekräftigt er erneut: »Cantus est modulatio ad affectum. Modulatio inflectit sonos ad certum modum et formam.« Zur »forma« hatte er schon zuvor (S. 27) geschrieben: »Forma cantilenae consistit in certo modo, qui consideratur ratione deductionis sonorum, item ratione intervallorum, specierum diapente et diatessaron, clausularum, ambitus et finis.« Vgl. hierzu auch RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 123.

58 CARL DAHLHAUS, Was heißt »Geschichte der Musiktheorie?«, in: Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie, Darmstadt 1985 (= Geschichte der Musiktheorie 1), S. 8-39, hier S. 31 f.

59 Die Teilung in »durale« und »mollare« Modi findet sich bei Crüger sowie erheblich konsequenter bei Lippius (vgl. LESTER, Major-Minor Concepts, S. 227 und 231). Und die Einschätzung der

meisters und Lambert Alards zu dieser Angelegenheit erwähnenswert. Burmeister nennt nur noch Moduscharaktere, die jeweils für den authentischen wie den plagalen Modus derselben Finalis gleich sind[60]; damit wird erneut ein Unterschied zwischen authentisch und plagal aufgehoben. Alard schließlich überrascht mit einer bemerkenswerten Variante der an Zarlino orientierten »Dur-Moll«-Gruppierung bei Calvisius, Lippius und Crüger. In seinem *De veterum musica liber singularis* von 1636 schreibt er: »Ex modis alius est vegetus et hilaris, ut Jonicus valde, Lydius devote, Mixolydius moderate: alius mollis et lenis ut Dorius mediocriter, Aeolius minus: alius incitatus et gravis ut Phrygius«[61]. Damit gliedert Alard, offenbar als erster deutscher Theoretiker überhaupt, die Tonarten in – kurz gesagt – Dur, Moll und Phrygisch: ein frühes Zeugnis für eine charakteristische Zwischenstufe[62] auf dem Weg von der Modalität zur Tonalität.

Kommen wir nun zur Modustransposition. Die ausführlichen Aussagen dazu von Calvisius und Burmeister hat Ruhnke bereits mitgeteilt[63]. Calvisius, daran sei nur erinnert, konzediert abweichend von der üblichen Regel, allein vom Cantus durus in den Cantus mollis zu transponieren, bei einer Begleitung durch die Orgel nicht nur zusätzliche Transpositionsstufen, er gestattet darüber hinaus in bestimmten Fällen Veränderungen der Quart- sowie auch der Quintspezies[64]. Resultat solcher Transpositionen oder besser Transformationen sind übereinstimmende Quint- und Quartgattungen von Aeolius, Hypodorius und Phrygius sowie von Jonicus und Mixolydius, d.h. erneut von »mollaren« Modi auf der einen und »duralen« (hier fehlt lediglich der Lydius bzw. Hypolydius) auf der anderen Seite.

Als Ergebnis von Versetzungen scheint eine solche Gruppierung zunächst nicht weiter überraschend. Denn sie spiegelt eine Zusammengehörigkeit bestimmter Modi wieder, die schon die Acht-Tonarten-Lehre kannte: Dort galten – grob zusammengefaßt – die a-Modi als Varianten der e-Modi bzw. als Transpositionen der d-Modi, und ähnlich interpretierte man c-Modi als Varianten von g-Modi bzw. als Versetzungen von f-Modi[65]. Zwar sind die Unterschiede dieser älteren Anschauung zu Calvisius' Transpositionsresultaten deutlich genug. In der alten Lehre bestand die Gemeinsamkeit zwischen den »mollaren« d- und e-Modi in nichts anderem als in ihren jeweiligen Verbindungen zu den irregulären a-Modi, und das gleiche galt für die »duralen« g- und f-Modi mit ihren Beziehungen zu den irregulären c-Modi. Jetzt hingegen rücken die Ähnlichkeiten zwischen den »mollaren« Tonarten ebenso wie zwischen den »duralen« viel stärker in den Vordergrund, denn erstere sind sämtlich durch eine »mollare« und letztere durch eine »durale« Quintgattung fundiert.

---

authenti als eher für fröhlichere, der plagales hingegen als für ernstere Texte geeignete Modi begegnet bei Sartorius.

60 Vgl. BURMEISTER, Musica poetica, fol. F3r.

61 LAMBERT ALARD, De veterum musica liber singularis, Schleusingen 1636, S. 89.

62 Vgl. dazu RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 122, und SCHNEIDER, Die französische Kompositionslehre, S. 273 f.

63 Vgl. RUHNKE, a. a. O., S. 90-94.

64 Vgl. CALVISIUS, Exercitatio prior, S. 67 f.

65 Vgl. dazu u.a. BERNHARD MEIER, Tonale Ordnungen der sogenannten klassischen Vokalpolyphonie, in: Kongreß-Bericht Berkeley 1977, Kassel 1981, S. 509-517, hier S. 513-516, sowie POWERS, Mode, S. 404 f. (zur Lehre Pietro Aarons).

Trotz dieser Unterschiede aber scheint es nicht ausgeschlossen, daß die alte und die neue Lehre beim Prozeß der Modustransformation, wie er sich bei Calvisius abzeichnet, zusammenwirken. In der deutschen Theorie, in der ja die älteren Modusanschauungen eine nur noch geringere Rolle spielen, wird dieser Prozeß offenbar eher langsam vorangetrieben, während in Italien und Frankreich, wo die alte Acht-Tonarten- und die neue Zwölf-Tonarten-Lehre gleichsam offiziell nebeneinander existieren, die Transformation der Modi zu Dur- und Moll-Skalen wohl nicht zufällig sehr viel zügiger erfolgt.

Was schließlich die Reaktionen der deutschen Theoretiker auf Veränderungen der Stimmenambitus, wachsende Stimmenzahlen sowie auf die Mehrchörigkeit, insgesamt also auf sich wandelnde musikalische Verhältnisse, betrifft, so spielt auch hier Calvisius wieder eine Vorreiterrolle. Seiner Ansicht nach muß solchen Kompositionen, deren Gesamtambitus drei Oktaven umfaßt und die mehrchörig besetzt sind, ein authentisch-plagaler Gesamtmodus zugesprochen werden, wenn im ersten Chor ein authentischer Tenor, im zweiten aber ein plagaler steht[66]. Sind also die eingangs erläuterten Regeln der Verklammerung von authentischer und plagaler Tonart gleicher Finalis, die auf der Norm des vierstimmigen Satzes »a voce piena« beruhen, außer Kraft gesetzt, dann fällt auch die Unterscheidung zwischen einem authentischen und einem plagalen Gesamtmodus fort[67]. Gestört wird die exakte Modusbestimmung aber nicht erst in der Mehrchörigkeit, sondern auch schon durch zunehmende Stimmenzahlen einchöriger Werke und eine daraus folgende Tendenz zur Klangerweiterung. In den Moduslehren von Vulpius und Thuringus[68] finden sich dafür deutliche Belege. Wenn etwa Thuringus im plagalen zweiten Ton als unterste von sechs Stimmen einen plagalen Baß vorsieht[69], obwohl theoretisch Baß und Alt im authentischen Modus und nur Diskant und Tenor im plagalen stehen müßten, dann ist die Festlegung eines authentischen oder plagalen Gesamtmodus auch hier fragwürdig geworden.

Dennoch halten die Autoren – von der Mehrchörigkeit abgesehen – starr an ihr fest, und zwar, wie es scheint, nicht zuletzt mit Hilfe eines schon längst existierenden[70], nun aber offenbar für die Modustheorie erst richtig entdeckten[71] Phäno-

---

66 Vgl. CALVISIUS, Exercitatio prior, S. 40 f., sowie GISSEL, Zur Modusbestimmung, S. 213 ff., und neuerdings ders., Tonartenbestimmungen vielstimmiger Kompositionen um 1600, in: KmJb 71 (1987), S. 1-11. Calvisius' Ansicht haben sich später DANIEL FRIDERICI (vgl. dessen Musica figuralis, 4. Aufl. Rostock 1649, abgedruckt in: ERNST LANGELÜTJE, Die Musica figuralis des Magisters Daniel Friderici, Berlin 1901, S. 21) sowie ERASMUS SARTORIUS (vgl. dessen Tractatio, Kap. 7) angeschlossen.

67 Friderici zufolge (vgl. ebenda) gilt dies übrigens auch, wenn »Instrumenta und Orgeln« zum Einsatz kommen.

68 VULPIUS gibt für jeden Modus (im Cantus durus wie mollis, also insgesamt 24mal) Quint-Quart-Schemata der einzelnen Stimmen an. Die Zahl der Stimmen beträgt vier (neunmal), fünf (13mal) und sechs (zweimal). Außerdem weist in 16 Fällen wenigstens eine Stimme einen Modus connexus auf, umfaßt also einen authentisch-plagalen Gesamtambitus von einer Undezime. Bei Thuringus herrschen ganz ähnliche Verhältnisse.

69 Vgl. Nucleus musicus, fol. E5$^{r}$. Die sechs Stimmen werden durch folgende Quint-Quart-Schemata dargestellt: a'-d"-a"/a-d'-a'/a-d'-a'-d"/d-a-d'/A-d-a/A-d-a-d'. Die vorletzte Stimme ist die tiefste, sie wird als einzige im Baßschlüssel notiert.

70 Vgl. POWERS, Mode, S. 401.

71 Erst am Ende des 16. Jahrhunderts beginnen die Theoretiker damit, verstärkt Schlüsselkombinationen als Modusindizien zu nennen. Die einzige Quelle beispielsweise, die MEIER (Tonarten,

mens: der Schlüsselkombination. Anhand der Hoch- oder Tiefschlüsselung, die zahlreiche Theoretiker jetzt für jede der zwölf Tonarten, und zwar in regulärer wie transponierter Position, genau festlegen, kann ein authentischer von einem plagalen Gesamtmodus auch dann noch unterschieden werden, wenn beispielsweise der hochgeschlüsselt notierte authentische Modus über eine genauso tiefe Baßregion wie der tiefgeschlüsselt notierte plagale Modus verfügt, wenn also die Ambitus der Stimmen von der Wahl des Schlüssels immer unabhängiger werden.

Daß die Modusbestimmung bei einem die Oktavnorm überschreitenden Stimmenumfang nicht mehr wie früher allein von der melodischen Struktur der betreffenden Stimme, sondern mehr und mehr von einer in der älteren Tonartentheorie weitgehend unbeachteten Äußerlichkeit wie ihrer Schlüsselung abhängt, belegt ein Hinweis Daniel Fridericis in seiner *Musica figuralis*. Der Autor läßt dort eine hochgeschlüsselte Diskantstimme mit einem Umfang von eineinhalb Oktaven abdrucken und bemerkt dazu, hier liege zwar der Ambitus des 1. und 2. Modus vor, der Schlüssel aber zeige, daß der 1. Modus gemeint sei[72]. Von der Melodik der Diskantstimme als Moduskriterium ist keine Rede (übrigens aber auch nicht von irgendwelchen Transpositionen, die die Schlüsselung bewirke).

Der »Entdeckung« der Schlüsselkombinationen als Modusindizien korrespondiert also eine wachsende modale Mehrdeutigkeit, sei es durch zusätzliche Stimmen, sei es durch Veränderungen der Stimmenambitus[73]. Wenn aber, wie im letzteren Fall, der Moduslehre als Melodielehre zusehends das Fundament entzogen wird, dann könnte sich die Frage stellen, ob nicht Lippius mit seinem eingangs schon erwähnten, von Lester beschriebenen harmonischen »Major-Minor Concept« (auch wenn er damit keine neue Tradition der deutschen Moduslehre begründet[74]) aus solchen veränderten musikalischen Verhältnissen, aber ebenso aus den zuvor geschilderten Modifizierungen der traditionellen deutschen Modustheorie die richtigen Konsequenzen zieht.

## III

Lippius' *Synopsis musicae novae* enthält insofern eine außergewöhnliche Tonartenlehre, als bei der Definition der Modi und ihrer weiteren Beschreibung die jeweilige moduseigene Trias harmonica eine wichtige Rolle spielt.

Schon in den der Kompositionslehre gewidmeten Abschnitten seines Traktats hatte Lippius der Trias, die er als aus Grundton, Quinte und Terz bestehenden Zusammenklang und damit als Akkord dargestellt hatte, eine herausragende Position

---

S. 73) dazu zitierte, die »Regole del Contraponto et Compositione« von Bona da Brescia, erschien bezeichnenderweise erst 1595. Auch die von ANNE SMITH in diesem Zusammenhang angeführten Traktate stammen überwiegend aus dem Ende des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Vgl. ihren Aufsatz »Über Modus und Transposition um 1600«, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 6 (1982), S. 9-43, hier S. 26 f.

72 Vgl. LANGELÜTJE, Die Musica figuralis, S. 21.

73 Neben einer Vergrößerung der Umfänge begegnen – vor allem in den Mittelstimmen akkordisch konzipierter Kompositionen – auch Ambitusreduktionen.

74 Vgl. LESTER, Major-Minor Concepts, S. 229.

bei der Verfertigung eines mehrstimmigen Satzes eingeräumt[75]. Jetzt, in der Moduslehre, kommt erneut immer wieder die Trias ins Spiel. Jeder Modus, so schreibt Lippius, »certis continetur Triados Harmonicae limitibus in octavae [...] Harmonice et Arithmetice mediatae ambitu circulari«[76]. Auch die Zugehörigkeit einer Tonart zur Gruppe der »modi naturaliores« (Jonicus, Lydius und Mixolydius) oder »molliores« (Dorius, Phrygius und Aeolius) hängt von der in ihr enthaltenen Trias naturalior oder mollior ab[77], und selbst bei der Einzelabhandlung aller Modi beschränkt Lippius sich darauf, die Trias mit ihrer authentischen Ober- sowie ihrer plagalen Unterquarte anzugeben. Von Dorius und Hypodorius etwa heißt es: »Dorius est Triadis, d. f. a., ce, ga, ma, cum Hypodorio.« Als Notenbeispiel folgt[78]:

Schließlich liegt auch den »praecipua Ornamenta«, den Fugae und Clausulae, die jeweilige Trias zugrunde: »Primaria Fuga et Clausula est a Prima Triadis Propriae: Secundaria a Suprema: Tertiaria a Media«[79]. Daß zuletzt die Modi auch hinsichtlich ihrer Charaktere in »durale« und »mollare« gegliedert werden[80], ist nach alledem wenig überraschend.

Lester nun interpretierte diese Tonartenlehre wie folgt: Weil das Fundament jeder Tonart für Lippius ausschließlich der über ihrer Finalis befindliche Akkord sei – entweder die Trias harmonica naturalior oder mollior –, nicht aber eine der sieben Oktavgattungen, teile er von Anfang an alle Tonarten in lediglich zwei Gruppen auf, eine »durale« und eine »mollare«. Seine Moduskonzeption müsse man deshalb nicht eigentlich als melodische, sondern eher als harmonische bezeichnen[81].

Wenn auch Lesters These auf den ersten Blick einleuchten mag, so erscheint es dennoch zweifelhaft, ob sie Lippius' Intentionen wirklich gerecht wird.

1. Um Lippius richtig zu verstehen, ist es wichtig zu beachten, daß die Bedeutung der Trias harmonica, ungeachtet Lippius' vereinheitlichenden Sprachgebrauchs, in der Kompositionslehre der *Synopsis* von derjenigen in der Moduslehre abweicht. Dort ist sie unstrittig der Zusammenklang, der Akkord. Hier jedoch meint sie einen Zusammenklang nur insoweit, als sie wegen ihrer klanglichen Wirkung zur Gruppierung der Modi in »durale« und »mollare« anregt. Ansonsten re-

---

75 Vgl. LIPPIUS, Synopsis, fol. F4r-7v (Konzeption der Trias) sowie fol. G7v-H1r (Rolle der Trias bei der Verfertigung eines mehrstimmigen Satzes). Zur Moduslehre Lippius' vgl. auch RIVERA, German Music Theory, Kap. 8.

76 LIPPIUS, Synopsis, fol. H8r f.

77 Vgl. ebenda, fol. I1r f.

78 Vgl. ebenda, fol. I1v. Die Silben ce, ga und ma erklären sich aus der Bocedisation, die Lippius in Anlehnung an Calvisius vertritt, und in der die traditionellen sechs Solmisationssilben durch die von c aus gezählten sieben Silben bo, ce, di, ga, lo, ma, ni ersetzt werden.

79 Lippius, a. a. O., fol. I3r.

80 Vgl. a. a. O., fol. I3v.

81 Vgl. LESTER, Major-Minor Concepts, S. 227 f. Seine Ausführungen gipfeln in folgendem Satz: »In substance, Lippius's conception of mode is harmonic, whereas the traditional theory of mode as an octave species is basically a melodic theory.« (S. 227)

präsentiert sie in der Moduslehre nicht den Akkord – was bedeuten würde, daß auch der Modus als Akkord verstanden werden müßte –, sondern, freilich in besonders ausgezeichneter Art und Weise, lediglich die Zarlino zufolge jeden Modus prägenden drei Hauptstufen: Finalis, Oberquinte und -terz. Deutlich wird dieser Sachverhalt vor allem dort, wo die drei Trias-Töne als Basis von Fugae und Clausulae, von Imitationspartien und Kadenzen also, erwähnt werden: Hier weicht Lippius allein darin vom Text beispielsweise aus Calvisius' *Exercitatio prior* ab, daß er – wie oben zitiert – von der prima, media und suprema der moduseigenen T r i a s spricht, wo Calvisius noch die infima, media und suprema der moduseigenen Q u i n t e gemeint hatte[82]. Am Inhalt, um den es geht, ändert sich indessen nichts; die Übernahme des Trias-Begriffs aus der Kompositions- in die Moduslehre bleibt ohne nachhaltige musikalische Konsequenzen. (Möglicherweise ist diese Übernahme nicht zuletzt durch Lippius' Wunsch motiviert, das Wirken der göttlichen Dreieinigkeit, die durch die Trias symbolisiert wird, auch in den Kirchentonarten offenzulegen.)

2. Nimmt man den Begriff einer »harmonischen« Moduskonzeption im Gegensatz zu einer melodischen beim Wort, dann müßte die Tonart zumindest den Aufbau, wenn nicht sogar die Abfolge der Klänge einer Komposition regeln. Die Verknüpfung der Klänge aber richtet sich für Lippius nach den Erfordernissen des Textes[83] (bzw., so kann man ergänzen, nach den Regeln des Kontrapunkts), und den Aufbau der Klänge regelt die Trias. Vom Modus ist in diesem Zusammenhang keine Rede, er hat mit alledem nichts zu tun. Zwar stiftet auch er einen Zusammenhang. Doch erfüllt er diese Funktion in traditioneller Manier allein darin, daß er mit den Tönen seiner Trias für die Gestaltung von Fugae und Clausulae zuständig ist. Erneut zeigt sich, daß die Trias, im Unterschied zu ihrer Bedeutung in der Kompositionslehre, innerhalb der Moduslehre nicht wesentlich mehr ist als das, was seit Zarlino und Calvisius die Finalis mit Oberquinte und -terz war; das grundsätzliche Merkmal der Tonarten, ihre Zuständigkeit für die Melodik der Einzelstimmen, bleibt offensichtlich erhalten[84].

3. Die Tatsache, daß die Trias mit ihren drei Tönen im Rahmen der Moduslehre offenbar nicht ausschließlich als Akkord verstanden werden darf, macht den Weg frei für eine Interpretation des Lippiusschen Textes, die dessen Zugehörigkeit zur deutschen Tradition in den Vordergrund rückt. Beispielsweise leitet Lippius wie seine Zeitgenossen die authentischen und plagalen Tonarten aus der harmonischen und arithmetischen Oktavteilung ab (vgl. das erste Lippius-Zitat dieses Kapitels). Ebenfalls nicht ungewöhnlich – zieht man erneut Calvisius' *Exercitatio prior* zum Vergleich heran – ist seine Methode, die Tonarten nur mit ihren Haupttönen dar-

---

82 Vgl. CALVISIUS, Exercitatio prior, S. 10.

83 LIPPIUS, Synopsis, fol. F7v: »Forma Cantilenae Harmonicae in Materiae eius seu partium, Monadum, Dyadum, Triadumque iuxta Textum connexarum sive Compositarum dispositione Artificiosa atque Prudente consistit.«

84 Auch LESTER scheint zunächst diese Absicht zu teilen, wenn er am Beginn seiner Ausführungen zu Lippius' Moduslehre schreibt (Major-Minor Concepts, S. 225): »Lippius's definition of mode is that which controls melodies at their beginnings, middles, and ends; it is related to the harmonic triad and limited to the range of an octave: [...]«.

zustellen[85]. Daß die Gruppierung der Modi in »durale« und »mollare« – die für Lippius allerdings besonders nahe liegt – auch bei anderen Autoren begegnet und auch dort klangliche Ursachen haben kann, wurde schon erwähnt. Schließlich zeigt sich spätestens bei der Abhandlung der Moduscharaktere, daß Lippius trotz der äußerlichen Trias-Dominanz auch die Skalenstruktur der Tonarten nicht vergessen hat. Es heißt dort: »Quilibet Modus Effectu et Affectu sequitur suae Radicis Harmonicae Unitrisonae et Intervallorum, Tonorum, atque Semitoniorum in eadem et Octavae ambitu cyclico ordine Craßitudinis dispositorum in Scala comprimis Syntona, quibus a se invicem differunt Modi«[86]. Nach alledem spricht wenig gegen die Annahme, daß Lippius unter den Modi wie üblich Oktavskalen versteht (freilich solche, in denen die drei Hauptstufen eine Trias bilden), und daß die Einzelstimmen, die, wie er an anderer Stelle schreibt, den Ambitus der Oktave einhalten sollen[87], durch diese Skalen reguliert werden.

Daß jedoch der Modus die Klanglichkeit einer Komposition beeinflußt – und sei es nur dadurch, daß, wie nachgewiesen wurde, die Wahl eines »duralen« oder »mollaren« Modus zu einem Übergewicht von Dur- oder Mollklängen führt[88] – ist unbestreitbar. Konkret zeigt sich dieser Einfluß vor allem in den Ausführungen der Autoren über die Gestaltung von Kadenzabschnitten und Exordien. Den mehrstimmigen Klauselbeispielen in einigen Traktaten etwa[89] ist zu entnehmen, daß die ältere Betonung der kadenzierenden Stimmführungen allmählich durch die Beachtung der typischen Klangfolgen ersetzt wird[90]. Dementsprechend ist es nicht die Ultima des Tenors, der modalen Hauptstimme, sondern die des Basses, die die entscheidende Klauselstufe markiert. Auch bei einem Exordium mit gleichzeitigem Einsatz aller Stimmen muß, wie Calvisius fordert, die modale Hauptstufe auf jeden Fall im Baß erscheinen[91]. Gerade an klanglich besonders herausgehobenen Stellen einer Komposition verliert also, so könnte man sagen, der Tenor seine Funktion an den Baß bzw. an Klänge oder Klangfolgen. Für deren modale Deutung über Exordien und Kadenzen hinaus freilich finden sich in den Traktaten der deutschen Autoren keine Anhaltspunkte.

---

85 Lippius stellt die Haupttöne allerdings übereinander – wodurch sie wie ein Akkord erscheinen –, während Calvisius sie nacheinander notierte. Aus Lippius' Schreibweise aber abzulesen, der Modus sei ein aus vier Tönen bestehender Akkord, wäre zweifellos verfehlt.

86 LIPPIUS, Synopsis, fol. I3r f.

87 Ebenda, fol. G 6r: »[...] unaquaeque Melodia in sua eleganter ambulando maneat Regione unius plerunque diapason: [...]«.

88 Vgl. MEIER, Tonarten, S. 391.

89 Solche Klauseln findet man bei Harnisch, Herbst und Crüger.

90 Vgl. MEIER, Tonarten, S. 83 f.

91 Vgl. CALVISIUS, Melopoiia, fol. G3r f. Beginne z.B. ein Tenor-cantus-firmus mit der propria clavis des Modus, dann müsse der Baß mit ihr den Einklang oder die Oktave bilden, andernfalls komme es zur Einmischung eines fremden Modus. Ein Stück also im 1. Ton, dessen Tenor mit d einsetzt, muß auch mit einem Akkord auf d beginnen: die Tonart wird durch die auf dem Baß aufgebaute Anfangstrias, weniger durch den Anfangston des Tenors, der modalen Hauptstimme, fixiert.

## IV

Anders als Lippius' Moduslehre, die sich trotz der Akzentuierung der Trias harmonica noch weitgehend in den durch Calvisius vorgezeichneten Bahnen der Zarlino-Rezeption bewegt und somit durchaus noch der traditionellen deutschen Modusdoktrin (deren Inhalte allerdings, wie gezeigt wurde, bisweilen alles andere als traditionell sind) zugerechnet werden kann, weicht die Tonartenlehre Wolfgang Schonsleders in einigen Punkten deutlich von dieser Tradition ab. Nicht, daß Schonsleder nun etwa statt Lippius eine harmonische Moduslehre konzipiert hätte. Auch er hält daran fest, daß die Tonarten für die Melodik der Einzelstimmen zuständig sind. Die Besonderheiten seiner Modusdoktrin liegen vielmehr darin, daß er als einziger deutscher Autor wie Banchieri und französische Theoretiker in dieser Zeit zwischen einem System von acht »toni ecclesiastici« und einem von zwölf »toni seu modi musici« trennt.

Bei der Abhandlung der zwölf Tonarten zieht Schonsleder vor allem gegen die von ihm beklagte zunehmende Verwischung des Gegensatzes zwischen authentischen und plagalen Modi zu Felde[92]. Dazu bemüht er aber nicht nur die traditionellen Moduscharaktere, sondern greift zu noch drastischeren Mitteln: Während seine vierstimmigen Beispiele für die authentischen Modi alle mit der üblichen (modern gesprochen) authentischen Kadenz auf der Finalis schließen, enden die plagalen Exempel ausnahmslos mit einer plagalen Kadenz zur Unterquart bzw. Oberquinte[93], und es gibt keinen Zweifel daran, daß Schonsleder damit einen Ganzschluß meint[94].

An Schonsleders Beschreibung der acht Tonarten fallen vor allem die Abschnitte auf, die von den Schlüssen in den mehrstimmigen acht »toni ecclesiastici figurati« handeln[95].

1. Ähnlich wie bei Banchieri ändert sich die traditionelle Vierzahl der Finalis (d, e, f, g) durch abweichende Psalmtonschlüsse und Transpositionen derart, daß letztlich nicht mehr nur vier, sondern acht nach Clavis und Cantus (oder nur einem von beiden) differierende Finales vorliegen: d (Cantus durus [= ♮], 1.Ton), g (Cantus mollis [= b], 2.Ton), a (♮, 3.Ton), e (♮, 4.Ton), a (b, 5.Ton), f (♮ oder b, 6.Ton), d (b, 7.Ton) und g (♮, 8.Ton). Wie bei Banchieri besitzt damit jede Tonart ihre eigene Finalis und zudem noch meistens ihren eigenen Cantus durus oder mollis; die traditionellen Moduspaare mit gemeinsamer Finalis und gemeinsamem Cantus fehlen. Eine Unterscheidung zwischen authentisch und plagal (an der Schonsleder in seiner Zwölf-Tonarten-Lehre so sehr gelegen war) hat hier völlig ihren Sinn verloren. Denn diese Unterscheidung – die differierende Ambitus-Finalis-Relation – war ja stets durch zwei essentielle Gemeinsamkeiten fundiert, näm-

92 SCHONSLEDER, Architectonice Musices, S. 48: »[...] de tonis Musicis agamus, qui [...] non videntur praetereundi, praesertim cum eos ab aliis obscure ambigueque tractatos esse videamus. Nam semper duos tonos consequentes faciunt in eundem clavem desinere, unde nullum inter hunc et illum discrimen appareat, cum re vera satis magnum discrimen admittant [...]«.

93 Vgl. a. a. O., S. 51-55.

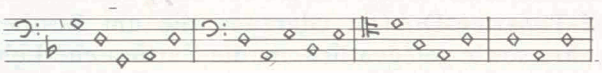
94 A. a. O., S. 56. Die plagales, so heißt es, »sunt fere tristiores, quia finiuntur in quartam deorsum, seu quintam sursum.« Und später: »[...] cum primus ex quinta desinit in D, tum secundus ex D finitur in A, & sic deinceps.«

95 Vgl. hierzu und zum folgenden SCHONSLEDER, a. a. O., S. 44-48 pass.

lich dieselbe Finalis und denselben Cantus. Gerade diese Gemeinsamkeiten aber sind bei Schonsleder beseitigt; es spricht somit nichts dagegen, seine acht »toni ecclesiastici figurati« als acht individuelle und gleichrangige Tonarten zu verstehen, bei denen die Bezeichnung als authentisch oder plagal obsolet geworden ist.

2. Die Zuordnung von acht Finales zu den acht Tonarten – möglicherweise nach dem Vorbild Banchieris – erfolgt jedoch keineswegs so eindeutig, wie es zunächst scheinen könnte. Denn Schonsleder gibt für jeden Tonus nicht nur eine Finalis, sondern gleich mehrere mögliche Schlüsse an, bei deren Bestimmung sich offenbar nicht nur das alte System der Finales d, e, f, g und das der Psalmtonschlüsse, sondern auch die traditionelle und die spätere Transpositionslehre durchdringen. Am Beispiel des 7. Tonus sei dies genauer erläutert.

Die verschiedenen Schlüsse dieser Tonart demonstriert Schonsleder mit folgenden Baßklauseln[96]:



Sein Kommentar dazu lautet: »Clave f in basso supra posita cum b molli si cantus in d finitur, faciet septimum tonum. [...] Aliqui terminant hunc tonum in elami, seu la,mi.la. [...] Idem septimus tonus in alamire desinit in clavi c ♮ duri: sed translatus seu transpositus in quintam facit finem in d, vt principio dictum, aut in quartam, et terminat in elami.«[97]

Hatte Schonsleder noch zuvor, bei der Besprechung der acht einstimmigen Toni, den 7. traditionsgemäß mit g enden lassen[98], so fehlt hier, in der Mehrstimmigkeit, diese Finalclavis vollständig. Stattdessen nennt er mit den Claves a (Cantus durus) und d (Cantus mollis) zwei Finales, die als regulärer und transponierter Schluß der 7. Psalmformel zu verstehen sind, während die mögliche Finalis e (Cantus durus) als Versetzung von a noch den Einfluß der älteren Transpositionslehre verrät, in der Versetzungen auch innerhalb des Cantus durus erlaubt waren.

3. Weicht Schonsleder mit der Vielzahl von Finales pro Tonart von Banchieri ab, so stimmt er darin wieder mit ihm überein, daß er den Kreis der für solche Schlüsse und damit für die acht Tonarten in Frage kommenden Werke keineswegs auf Stücke »alternanti al Canto fermo« (um mit Banchieri zu sprechen) beschränkt. Ausdrücklich schreibt er: »[...] omnes cantiones ex his octo tonis ordinarie formare, iudicare et metiri consuevimus«[99]. Beispiele für solche »cantiones« führt Schonsleder leider nicht an; immerhin aber gibt zu denken, daß seiner Ansicht nach die zwölf »modi« nur selten, die acht »toni« demzufolge offenbar häufiger verwendet würden[100]. Auch damit, wie mit seiner ganzen Tonartenlehre, rückt er von seinen deutschen Zeitgenossen entschieden ab.

---

96 A. a. O., S. 46.
97 Ebenda.
98 A. a. O., S. 42: »[Cantus] Desinens in G, et incipiens a d, est septimi.«
99 A. a. O., S. 46.
100 Vgl. a. a. O., S. 48.

## V

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so läßt sich abschließend zusammenfassen, ist die Moduslehre bei den deutschen Musiktheoretikern eine zwar nicht immer unumstrittene, aber zumindest innerhalb der Kompositionslehre unentbehrliche Doktrin. Die Tonart garantiert nach allgemeiner Anschauung einen musikalischen Zusammenhang, der dem Komponisten bei seinen Bemühungen um eine angemessene Textvertonung alle Freiheiten läßt. Darüber hinaus sorgt sie nach Meinung der meisten Autoren schon durch ihren spezifischen Charakter, den der Komponist bei der Moduswahl zu berücksichtigen hat, für eine grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Text und Musik. Mit diesem Tonartenverständnis knüpfen die Autoren nahtlos an Überzeugungen an, die schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dominierten, und auch in den Einzelheiten der Modusdarstellung stützt man sich in der Regel auf die am Ende des 16. Jahrhunderts weithin akzeptierte Zwölf-Tonarten-Doktrin Glareans, die um Restbestände der alten Acht-Tonarten-Lehre sowie gelegentlich um die Zarlinosche Lehre von den Klauselpositionen ergänzt wird.

Von dieser relativ einheitlichen, auch von Lippius nicht entscheidend veränderten Doktrin weicht lediglich Schonsleder ab, der nach italienischem und französischem Vorbild[101] nicht nur strikt zwischen acht »toni« und zwölf »modi« trennt, sondern darüber hinaus jene in vielen Fällen mit von der deutschen Tradition abweichenden Finales ausstattet.

So unspektakulär indessen das soeben skizzierte Bild der traditionellen deutschen Modusdoktrin anmutet – und so unspektakulär und traditionsverhaftet diese Lehre bei vielen Autoren tatsächlich auch erscheint –, so ist doch, wie gezeigt wurde, manches in Bewegung geraten. Man entwirft neue Modusgruppierungen und -reihenfolgen, man streitet über die Bedeutung der Moduscharaktere, man erlaubt Transpositionen, die zu Veränderungen der Modusskalen führen, man gibt für mehrchörige Stücke die bislang uneingeschränkt gültige Trennung zwischen authentischen und plagalen Modi auf und macht die Schlüsselkombinationen zu neuen Modusindizien, und man entdeckt neben der modalen Quintverwandtschaft die modale Triasverwandtschaft.

Die Schlüsse, die wir aus solchen Aktivitäten ziehen können, sind beachtlich. Zum einen – und in erster Linie – ist es die alte Unterscheidung zwischen authentisch und plagal, deren Realisierung in der Mehrstimmigkeit offensichtlich immer schwieriger wird, und die auch die Theoretiker, wenngleich nur bei mehrchörigen Werken expressis verbis, zunehmend in Frage stellen.

Dieser Prozeß verläuft, wie es scheint, innerhalb des Zwölf-Tonarten-Systems anders als innerhalb des Acht-Tonarten-Systems. Im ersteren Fall nehmen die Gemeinsamkeiten der authentischen und der plagalen Tonart mit gleicher Finalis so sehr überhand, daß die bisherigen sechs Moduspaare faktisch zu sechs Modi schrumpfen. Im letzteren Fall, im Acht-Tonarten-System also — das in Deutschland freilich in dieser Form nur Schonsleder vertritt —, gibt man die Gemeinsamkeiten weitgehend auf; aus vier Moduspaaren entwickeln sich acht individuelle Tonarten mit je eigener Finalis

101 An welche italienischen oder französischen Vorbilder Schonsleder anknüpft, steht allerdings nicht fest.

und eigenem Cantus. (Hierbei spielen die acht Psalmtöne, die ja gleichfalls niemals Tonartenpaare waren, eine beträchtliche Rolle.)

Zum anderen, so lassen die neuen Aktivitäten erkennen, rücken die Ähnlichkeiten der »duralen« und der »mollaren« Modi immer mehr in den Vordergrund; und wenn schließlich selbst die modalen Ambitus nicht mehr garantiert sind, dann hat auch für die deutsche Tonartenlehre endgültig das »krisenhafte« 17. Jahrhundert begonnen.

# Toni und Modi und ihre Bedeutung für Schütz' Harmonik

von

EVA LINFIELD

Seit dem Mittelalter tauchen in der Musiktheorie die Termini »Tonus« und »Modus« mitunter als austauschbar auf. Dennoch bestand ein Unterschied zwischen den Modi (auch als Toni bezeichnet), die sich auf die Skalen des Altertums beriefen, jedoch aufgrund von Mißverständnissen völlig umgedeutet wurden, und den Toni, die der Liturgie als Rezitationsformeln dienten. Das System der acht Modi des Mittelalters, in der Renaissance zum Zwölf-Modi-System erweitert, waren auf einer Gesetzmäßigkeit von Quart- und Quintspezies aufgebaut, die ihre Gültigkeit bis zum Ende des 17. Jahrhunderts behielt. Wichtig ist aber, daß man die Modi aufgrund dieser Gesetzmäßigkeit nicht nur als geschlossenes System und Klassifikation von Skalen oder Melodietypen ansah, sondern daß man mit ihnen seit dem Mittelalter – wiederum von der griechischen Theorie beeinflußt – ethische Qualitäten verknüpfte[1]. Anders verhält es sich mit den Rezitationsformeln und hier speziell mit den Toni oder Psalmtönen. Auch sie waren festen Regeln unterworfen und wurden als Melodietypen in acht bzw. neun Töne klassifiziert, aber ohne jeglichen Anspruch auf expressive Wortausdeutung.

Schütz spielt verschiedentlich in seinen Werken und Briefen auf »Toni« und »Modi« an. Es drängt sich die Frage auf, ob für ihn diese beiden Termini auswechselbar sind oder wie sie sonst miteinander zusammenhängen. Der folgenden Untersuchung lege ich Schütz' *Schwanengesang* zugrunde, in dem jede der dreizehn Motetten einem Tonus zugeordnet ist. Anschließend sollen an Hand von zwei Motetten aus dem *Schwanengesang* harmonische Merkmale herausgearbeitet werden, die noch fast ausschließlich aus dem modal-diatonischen Skalensystem zu verstehen sind und sich dem funktional-tonalen Kompositionskonzept, d.h. einer Dur-Moll-Polarität, nur bedingt unterwerfen. Um das Blickfeld etwas zu erweitern, werde ich Charakteristika aus zwei weiteren Werken, dem lateinischen Magnificat SWV 468 und dem Hochzeitskonzert *Freue dich des Weibes deiner Jugend* SWV 453 mit heranziehen.

Schütz' wohl bekannteste Aussage über die Komposition mit den Modi befindet sich im Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* von 1648, in dem er die »dispositiones modorum« zu den »nothwendigen Requisita« einer »Regulirten Composition« zählt[2]. Das Verständnis der korrekten »dispositio modorum« steht im Zentrum des

---

1 GUIDO VON AREZZO ist vielleicht der erste mittelalterliche Theoretiker, der speziell auf ethische Charakteristika eingeht (Micrologus, Kapitel 14).

2 Vgl. dazu WOLFGANG WITZENMANN, Modalität und Tonalität in Schützens 'Geistlicher Chormusik', in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart (Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985), hrsg. von DIETRICH BERKE und DOROTHEE HANEMANN, Kassel [etc.] 1987, Bd. 1, S. 382-390; SIEGFRIED SCHMALZRIEDT, Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung – Heinrich Schütz' Motette »O lieber Herre Gott« zu sechs Stimmen aus der »Geistlichen Chormusik« (Dresden 1648), in: Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens (Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag), hrsg. von WERNER BREIG, REINHOLD BRINKMANN und ELMAR BUDDE, Stuttgart 1984, S. 110-127.

berühmten Disputs zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert: es geht dabei um eine spezielle Auskomponierung der Modi in der fugierten Imitation am Anfang einer Komposition. Scacchi kritisiert Siefert in seinem *Cribrum musicum* von 1643 und wirft ihm vor, daß er das Quintenmotiv im Cantus und Tenor mit einer Quinte in Alt und Baß beantwortet und somit den Ambitus des Modus überzieht: »[...] es gibt keinen Modus, weder authentisch noch plagal, der sich auf zwei Quinten oder zwei Quarten aufbaut«[3]; mit anderen Worten: Scacchi verficht die korrekte »dispositio modi« mit einer tonalen Antwort und verwirft die reale. Wohl auf Scacchis Drängen hin nimmt Schütz Stellung zu dieser Kontroverse. Obwohl er sich äußerst diplomatisch ausdrückt, scheint er doch Scacchi zuzustimmen[4]:

Nichtsdestoweniger muß ich zugeben, daß auch ich in meiner Jugend von meinem Lehrer Giovanni Gabrieli, den ich in bester Erinnerung halte, gedrillt und gelehrt wurde, ähnlich wie Herr Marco Scacchi den Herrn Siefert im *Cribrum* unterrichtet.

Obwohl Schütz kaum im fugierten Stil geschrieben hat, finden wir doch in den *Psalmen Davids* und der *Geistlichen Chormusik* einige Belege für eine tonale Imitationstechnik, die dieses Prinzip der modalen Disposition verdeutlichen[5]. Auch im revidierten Becker-Psalter aus dem Jahre 1661 teilt Schütz dem »lectori benevolo« mit, daß er »solche Arien [...] über die Modos Musicos [...] auffgesetzt habe«[6]. Andreas Werckmeister führt Schütz als namhaften Verfechter der modalen Regeln an. In einer Diskussion über die »Modi aus der diatonischen Skala« erwähnt er drei Briefe aus den Jahren 1638, 1642 und 1647 die der »weltberühmte Capellmeister Henricus Schütz« an Baryphonus gerichtet hat, und zitiert Schütz: »Ein Komponist muß die unterschiedlichen species lernen« und »Ein Musicus soll die Regulas, so wohl auch die Tonos verstehen«. Werckmeister benutzt Schütz zur Bestätigung seiner eigenen Bemerkungen[7]:

Die lieben Alten haben zur Erhaltung guter Ordnung gewisse modos und Grentzen zugeschrieben, damit die Harmonia in gewissen Schrancken bleibe und nicht von einer ungewöhnlichen progression zur andern geschritten würde.

---

3 MARCO SCACCHI, Cribrum musicum ad triticum Siferticum, Venedig 1643, S. 11: »Nullus autem Tonus, sive Authenticus sive Plagalis, reperitur, qui duabus Quintus vel Quartis efformetur [...]«

4 Schütz GBr, S. 189: »Attamen unicum hoc confiteor, et protector, quod hac simili modo (quo Dominus Marcus Scacchius in Cribro suo Dominum Syfertum) ego in juventute mea a bone memoriae Johanne Gabriele Praeceptore meo quoque fuerim instructus ac institutus«.

5 Ein klares Beispiel bietet Nr. 2 der *Geistlichen Chormusik* (»Er wird sein Kleid in Wein waschen«). Der Quartsprung in Cantus und Tenor 1 und 2 wird mit einem Quintsprung in Alt und Baß beantwortet. Andere Beispiele findet man u.a. in Nr. 8 (»Sammlet zuvor das Unkraut«), Nr. 15 (»Ich bin eine rufende Stimme«) und Nr. 18 (»Die Himmel erzählen die Ehre Gottes«). Auch in den *Psalmen Davids* lassen sich einige Beispiele vermerken. Im *Schwanengesang* sind die Imitationen zum größten Teil sehr frei, d. h. nicht fugiert. Vereinzelte Belege von tonalen Antworten eines Soggetto finden sich in den Anfangsimitationen der Teile 6, 7 und 10 (hier nur zwischen Tenor und Baß).

6 Vgl. dazu WALTER WERBECK, Schütz und die Tradition der Kirchentonarten, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart (s. Anm. 2), S. 66-77.

7 ANDREAS WERCKMEISTER, Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser, Merseburg 1687; Faksimile-Neudruck Hildesheim 1972, S. 114.

Einen indirekten und aufschlußreichen Beleg über Schütz' Kompositionsweise mit den Modi finden wir in Matthaeis Traktat *Von den Modis Musicis*[8]. Matthaei führt zwei Kompositionen aus den *Psalmen Davids* als Beispiele seiner Tonartenspezifikationen an: *Danket dem Herren* (SWV 45) als »Jonicus connexus«, d.h. authentisch und plagal zusammengesetzten »Jonicus« und *An den Wassern zu Babel* (SWV 37) als »Aeolius connexus«. In Verbindung mit den formalen Regeln dieser Tonarten spricht er auch ihre affektiven Qualitäten an, auf die ich in diesem Zusammenhang aber nicht näher eingehen kann. Alle oben erwähnten Anspielungen auf die Modi gelten den modalen Tonarten mit ihrer Klassifikation von Skalen, die sich an feste Quint- und Quartspezies halten und die somit, aufgrund ihrer Halb- und Ganztonverteilung, den musikalischen Ausdruck unterschiedlicher Affekte ermöglichen.

Spezielle Hinweise auf das Komponieren auf der Basis der »Toni« finden sich in Schütz' Vorrede zu den *Musicalischen Exequien* und im gedruckten *Catalogus* zu dem sonst handschriftlich überlieferten *Schwanengesang*. In der *Ordinantz* zum ersten Teil der *Musikalischen Exequien*, den Schütz auch als *Teutsche Begräbnis Missa* bezeichnet, entschuldigt er sich:

> Weil die Gesetzlein der Teutschen KirchenGesänge von allerhand *Tonis*, ich in ein *Corpus* zusammen bringen sollen/ hoffe ich verständige *Musici* mir verzeihen werden/ wo ich aus den Schrancken *Noni Toni* bißweilen außschweiffen und solchen Kirchen Melodeyen nachgehen müssen.

Zuerst scheint es, daß die Anspielung auf den neunten Ton mit dem Begriff des neunten Modus hätte ausgetauscht werden können, denn Schütz' Zugeständnis, daß er »bißweilen aus den Schrancken außschweiffen« muß, bezieht sich eindeutig auf Ambitus und Struktur einer Skala. Eine Untersuchung der eingeflochtenen Kirchengesänge ergibt, daß sie verschiedenen Modi angehören: dem plagalen Jonisch und dem authentischen sowie plagalen Dorisch[9]. Nun leitet Schütz den ersten und zweiten Teil mit einer Intonation ein, die der ersten Hälfte des Tonus peregrinus, des neunten Psalmtons, entspricht. Normalerweise steigt der Tonus peregrinus nach dem Initium F G zu seinem anfänglichen Tenor A auf, wechselt dann in der zweiten Hälfte zum Tenor auf G und endet auf D als Finalis. In seiner polyphon konzertierenden *Missa* macht Schütz von einer Quarttieftransposition des Tonus peregrinus Gebrauch (dies hat nichts mit der Chiavettennotation der Orgelstimme zu tun) und findet somit eine Lösung, den neunten Ton mit dem äolischen Modus auf A zu verbinden. Kadenzen auf E, dem transponierten Tenor, findet man kaum. Die Rahmenstruktur stützt sich auf die Finalis A, von drei Kadenzen auf D abgesehen. Ob nun die kompositorische Planung ursprünglich mit der Wahl des außergewöhnlichen Tonus peregrinus zusammenhing oder ob Schütz mit der Angleichung des Rezitationstons an den Modus den umgekehrten Prozeß vollzog, läßt sich nicht feststellen. Wichtig aber erscheint mir, daß bei der Verbindung von Rezitationston

---

8 CONRADUS MATTHAEI, Kurtzer/ doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis, Königsberg, 1652, Cap. IX, S. 82 und 120. Matthaei faßt in seiner Vorrede Ideen von Fludd, Calvisius und seinem Lehrer Grimm zusammen. Das Konzept dieses Traktates mag in den Grundzügen schon in den 1630er Jahren entstanden sein.

9 Vgl. auch THOMAS BERNICK, Modal Digressions in the 'Musicalische Exequien' of Heinrich Schütz, in: Music Theory Spectrum, 4 (1982), S. 51.

mit Modus die Affektvorstellung eine geringere Rolle spielte, als wir ihr oft einräumen möchten.

In diesem Zusammenhang können noch zwei weitere Kompositionen mit Tonus-peregrinus-Intonationen erwähnt werden. Der elfte Teil des *Schwanengesangs* baut sich auf dem untransponierten Psalmton auf, endet also mit der Finalis auf D. Schütz vertont sie in der Quinttieftransposition des äolischen Modus mit Be-Schlüsselakzidens, d.h., sie entspricht der äolischen Modusstruktur der *Musicalischen Exequien*. Beide Kompositionen koppeln also den 9. Psalmton mit dem äolischen Modus. Anders verhält es sich bei der Vertonung von Psalm 115, *Nicht uns Herr, sondern deinem Namen gib Ehre*, aus den *Psalmen Davids* von 1619, die außerhalb der oben erwähnten Werke die einzige von Schütz mit Psalmton intonierte Komposition ist. In der Vulgata und im Gebrauch der katholischen Kirche gehört dieser Text zu Psalm 113, *In exitu Israel*, und wird der Tradition gemäß mit dem Tonus peregrinus intoniert. Der Psalmton ist untransponiert wie im *Schwanengesang*, der polyphone Satz jedoch dorisch mit Finalis D und ohne generelle Vorzeichnung. Hier haben wir ein klares Beispiel dafür, daß die numerische Zählung des Psalmtons nicht unbedingt mit der des Modus übereinstimmt.

Der *Schwanengesang*, der erst vor wenigen Jahren durch die ausgezeichnete Ausgabe von Wolfram Steude zugänglich gemacht[10] wurde, ist in vieler Hinsicht als einmaliges Opus in Schütz' Schaffen einzuordnen, unter anderem auch aufgrund der einstimmigen Intonationen aller Motetten und des intonierten Gloria Patri am Schluß eines jeden Psalmabschnitts. Aus dem sich sozusagen als Inhaltsverzeichnis anbietenden, gedruckten *Catalogus* ersehen wir die Zuordnung eines bestimmten »Tonus« für jede Motette. Mit den katholisch-liturgischen Psalmtonintonationen greift Schütz auf eine Tradition des Mittelalters zurück, die im 17. Jahrhundert zwar noch in katholischen Gegenden, besonders auch in Italien, lebendig war, die aber für die lutherische Praxis ungewöhnlich ist. Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht der »Toni« mit der jeweiligen Finalis der Kompositionen:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | Tertii Toni | A | VIII | Sexti Toni | F (♭) |
| II | Tertii Toni | A | IX | Quarti Toni | E |
| III | Secundi Toni | G (♭) | X | Quinti Toni | C |
| IV | Octavi Toni | G | XI | Noni Toni | D (♭) |
| V | Quarti Toni | E | XII | Tertii Toni | A |
| VI | Primi Toni | D | XIII | Decimi Toni | A |
| VII | Secundi Toni | G (♭) | | | |

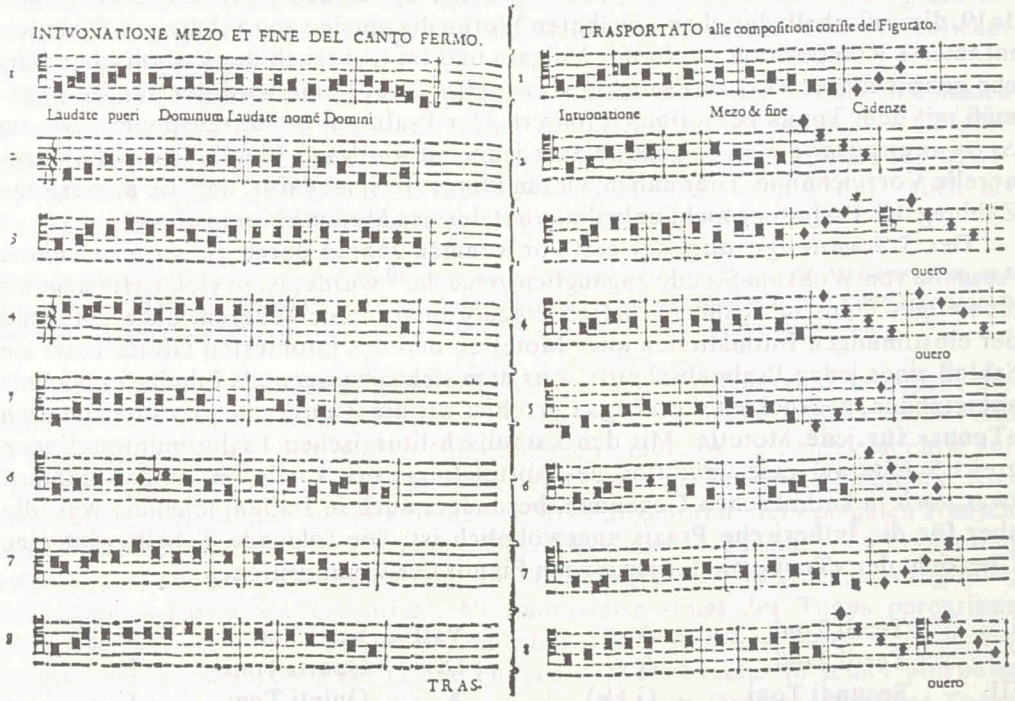
Schütz intoniert alle Psalmenabschnitte der Psalmen 119 und 100. Er macht Gebrauch von den Psalmtönen 1-9, läßt aber den 7. Psalmton aus. Das Magnificat, dem 10. Tonus zugeschrieben, erscheint als einzige Komposition ohne Intonation, da ein 10. Psalmton ja nicht existiert. Eine Gleichsetzung der »Toni« mit den »Modi« liegt in diesem Fall nahe. Doch stutzt man, wenn man die Kombination von Finales und Transpositionen bedenkt. Tonus 2 und 9 sind in die Oberquarte transponiert, Tonus 5 in die Unterquinte. Überraschend für das Modus-System des 16. Jahrhunderts

10 NSA 39 (1984).

und seine Überlieferung bei Christoph Bernhard ist die Finalis des 3. Tonus auf A anstatt E.

Die theoretischen Grundlagen für die »Modi« und die »Toni« werden zwar in den Schriften der Theoretiker ausführlich diskutiert, normalerweise aber als getrennte Systeme behandelt. Erst in Adriano Banchieris *Cartella Musicale* von 1614[11] finden wir eine praktische Lösung, die Psalmtöne mit der modalen Polyphonie in Einklang zu bringen:

Faksimile 1: Adriano Banchieri, Cartella musicale (1614), S. 70-71




Nachdem Banchieri die acht »Modi« mit ihren primären Stufen und die acht »Toni« mit Finales und Tenor separat vorgestellt hat, notiert er die vollständigen Psalmtonmelodien mit »intonatione, mezo et fine del canto fermo«, d.h. mit den gebräuchlichsten *differentiae*, zuerst in ihrer Originallage. Anschließend erscheinen sie noch einmal in Transpositionen für die Figuralmusik eingerichtet: »alle compositioni coriste del figurato«. In der letzten Rubrik gibt Banchieri dann die prinzipalen Kadenzstufen an, die mit Zarlinos modalen Stufen der Trias harmonica übereinstimmen. Der Zweck dieser Transpositionen war ein reduzierter Stimmenumfang für die Psalmodie. Die folgende Tabelle listet die von Banchieri zum Gebrauch in der Figuralmusik angegebenen »Modi« mit ihren Finales auf:

11 ADRIANO BANCHIERI, Cartella Musicale, Venedig: Giacomo Vincenti 1614, S. 68-71; vgl. auch BANCHIERI, L'Organo suonarino, Venedig: Amadino 1605, S. 42.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Modus 1 | D | Modus 5 | C |
| Modus 2 | G (♭) | Modus 6 | F (♭) |
| Modus 3 | A | Modus 7 | D (♭) |
| Modus 4 | E | Modus 8 | G |

Der Tonus peregrinus fehlt bei ihm. Im übrigen sind diese »Modi« mit denen von Schütz im *Schwanengesang* benutzten transponierten »Modi« identisch. Die transponierten »Modi« 2, 5 und 7 unterscheiden sich nicht von den Quint- und Quarttranspositionen, die auch Zarlino und später Bernhard als »regulär« erwähnen. Bemerkenswert ist aber die Disposition des 3. Modus bei Banchieri und Schütz, dessen Qualität eher dem authentisch äolischen als dem authentisch phrygischen Modus entspricht. Als historisch wichtig erweist sich das Acht-Modi-System hinsichtlich seiner festen Verbindung mit den Finales: Modus 5 steht stets auf C und Modus 2 auf G.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind Sammlungen polyphoner Musik, die nach den acht »Toni« geordnet sind, keine Seltenheit[12]. Die doppelchörigen Vesperpsalmen von Adrian Willaert und Jachet von Mantua, die bei Gardane im Jahr 1550 im Druck erschienen, werden mit Psalmtönen, allerdings in anderen Transpositionen als den von Banchieri vorgeschriebenen, intoniert[13]. Erst nach der Veröffentlichung von Banchieris Traktaten begegnen wir Zyklen, die seine neue Ordnung aufgreifen. Grandi, Rovetta und Cavalli, die durch ihre Wirkungsstätte an San Marco einer gemeinsamen Tradition angehören, veröffentlichten Sammlungen mit doppelchörigen Vesperpsalmen im Stile antico. Psalmtöne und »Modi« entsprechen den tonalen Bedingungen Banchieris. Die Reihenfolge der Töne scheint keiner speziellen Ordnung zu folgen. Auch in der Verbindung von Modus und Text lassen sich keine unbedingten affektiven Verknüpfungen erkennen. Nur die Vertonung des Psalms *In exitu* erscheint nach der mittelalterlichen Tradition konstant im Tonus peregrinus. Die Publikationen dieser Sammlungen erstrecken sich über einen Zeitraum von 1629 (Grandi) bis 1675 (Cavalli), so daß man wohl auf dem Gebiet der liturgisch-katholischen Musik von einer tonartlichen Tradition sprechen kann, die von Banchieri ausging[14].

Obwohl sich im lutherischen Deutschland des 17. Jahrhunderts musikalische Einflüsse aus dem römisch-katholischen Bereich Italiens mit Messenkompositionen und Vertonungen des lateinischen Magnificat bemerkbar machen[15], scheint Schütz' *Schwanengesang* mit seinem liturgisch tonalen Aufbau in Deutschland einmalig zu sein. Daß auch er die tonale Neuordnung Banchieris übernimmt, ist sicher. Die Frage allerdings, wie Banchieris System überliefert wurde, kann momentan nur mit

12 S. z. B. PALESTRINAS Offertoriumsvertonungen, die als chronologischer Zyklus für das ganze Kirchenjahr von Advent bis Trinitatis in numerischer Reihenfolge der Kirchentöne komponiert sind.

13 Vgl. hierzu die 1550 in Venedig erschienenen Vesperspalmen von ADRIAN WILLAERT und JACHET VON MANTUA; Neuausgabe: CMM 3, Bd. VIII, hrsg. von HERMANN ZENCK und WALTER GERSTENBERG.

14 In dieser Tradition stehen folgende Sammlungen: ALESSANDRO GRANDI, Salmi a otto brevi (1629); GIOVANNI ROVETTA, Salmi a otto voci (1644); GIOVANNI ROVETTA, Delli Salmi a otto (1662); FRANCESCO CAVALLI, Vesperi a otto voci (1675). Vgl. dazu JAMES H. MOORE, Vespers at St. Mark's – Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli, UMI Research Press, 1981, Bd. 1, S. 176-79; 209-29; dazu einige musikalische Beispiele in Bd. 2.

15 Vgl. hierzu FRIEDRICH BLUME, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1964, S. 157f.

Hypothesen beantwortet werden. Schütz' Aufenthalte in Venedig von 1609-1613 (bzw. 1608-1612[16]) und 1628-29 brachten ihn in direkten Kontakt mit der venezianischen Doppelchörigkeit. Es ist gut möglich, daß er schon während seiner frühen Studienjahre den neuesten theoretisch-praktischen Ideen in Banchieris *L'Organo suonarino* von 1605 begegnete. Eine weitere Möglichkeit der Überlieferung könnte mit dem starken italienischen Einfluß am Dresdener Hof nach 1656 zusammenhängen, ist jedoch weniger wahrscheinlich, da die Italiener eher auf dem Gebiet der Theater- und konzertierenden Kammermusik als im Bereich der Kirchenmusik tätig waren.

Welches gesamttonale Anliegen verfolgt Schütz in seinem *Opus ultimum*? Ein Versuch, diese Frage zu beantworten, verlangt zumindest einen kurzen Blick auf die Wahl seines Textes. Schütz vertont Psalm 119, den längsten Psalm der Bibel, zweimal in seinem Alter: im revidierten Becker-Psalter (1661) und dann als Figuralmusik im *Opus ultimum*. Luthers Kommentar, »dieser Psalm mag billig das grosse güldene ABC heissen«, bezieht sich primär auf die poetische Struktur: »denn er [Psalm 119] theilet sich nach der Zahl und Ordnung des Hebraischen Alphabets/ in 22. Absätze: Deren jedes 8. Verßlein/ so alle mit einerley Hebraischen Buchstaben anheben/ begreiffet«[17]. Wie Wolfram Steude aber schon in seiner Einleitung zu diesem Werk aufmerksam macht, war für Luther der Psalter »eine kleine Biblia« und »ein feines Enchiridion oder Handbuch«, so daß auch »das güldene ABC« im übertragenen Sinne als Inbegriff von Gottes Wort aufgefaßt werden kann[18]. Psalm 119 drückt ein persönliches Bekenntnis aus, ist zugleich ein Bittpsalm und poetisch rein »ich«-bezogen: »*ich* habe Lust an deinem Gesetz, *ich* eile und säume nicht, *ich* suche deine Befehle, erquicke *mich*«, usw. Der sich anschließende Dankpsalm, »Jauchzet dem Herren«, öffnet sich vom »ich« zum »wir« mit einer Aufforderung zum Dank an die Menschheit allgemein. Der syntaktisch einheitliche Aufbau dieses Psalms beruht auf einer Liste von Imperativen: »jauchzet, dienet, erkennet, gehet, danket«. Der den Zyklus abschließende Lobgesang Marias hebt sich innerhalb der Evangeliumsprosa als poetischer Text heraus und bezieht sich inhaltlich mit emphatischer »er«-Betonung auf den »Herren«. Dem einleitenden Lobesvers schließen sich sieben Kausalsätze mit »er« als Subjekt an, die in ihrer Aufreihung einer poetisch-syntaktischen Parallelität folgen. (Nebenbei flechte ich ein, daß die Auslassung von Lukas 1, 50 »Und seine Barmherzigkeit währet für und für/ bei denen, die ihn fürchten« zum Teil darauf beruhen mag, daß dieser Vers diese syntaktische Parallelität unterbricht). Ich fasse zusammen: Schütz stellt seinen Textzyklus aus alttestamentlicher und neutestamentlicher Poesie zusammen, die vom »ich« und »wir« gegenüber Gott, zu Gott selbst, zum »er« als Zentrum und Erlöser, hinleitet. Diese Steigerung zum Neuen Testament stellt wiederum kreisförmig die Verbindung zum Alten Testament her mit der Anspielung »wie er geredt hat unsern Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich«.

---

16 SIEGFRIED SCHMALZRIEDT, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1), S. 15, Anm. 21.

17 Vorspann zum 119. Psalm in Biblia,/ das ist:/ Die gantze H. Schrifft/ Alten und Newen Testaments/ Deutsch/ D. Martin. Luther, Lüneburg 1672.

18 Vgl. NSA 39, S. VIII.

Dieser Exkurs schien mir notwendig, um Schütz' textlichen Aufbau seinem tonalen gegenüberstellen zu können. Mit den Intonationen greift Schütz auf lang etabliertes Kulturgut zurück, das, wie wir gesehen haben, im 17. Jahrhundert in der Kombination von Psalmton und Figuralmusik, Banchieri folgend, zu einer neuen Tradition ausgeweitet wurde, deren sich die italienischen Komponisten bei der Vertonung von Vesperpsalmenzyklen bedienten. Die Termini »Tonus« und »Modus«, bzw. die Sache, die sie beinhalten, sind in diesem Fall nicht austauschbar, sondern aus ursprünglich praktischen Erwägungen schließlich zu einem neuen abstrakt-theoretischen System verknüpft, das Schütz bei seiner zyklischen Textvertonung als allgemein gültiges, übergeordnetes System dient.

Deshalb sollte man vorsichtig sein und den Affekten der einzelnen Modi kein zu großes Gewicht beimessen. Psalm 119 ist vom Inhalt her ein Thema mit vielen Variationen: Liebe zum Gesetz und Bitte, das Gesetz halten zu können. Manche Zeilen werden refrainähnlich wiederholt. Der allgemeine textliche Affekt ist somit statisch, was keineswegs bedeutet, daß nicht textliche Details mit musikalischen Affekt erstrebenden Techniken herausgearbeitet werden. Die tonartliche Überordnung hat aber nichts mit der Affektenpartikularisierung der einzelnen Modi zu tun, sondern entspringt einer musikalisch-theoretischen Tradition, die den Affektgehalt der Tonarten eher neutralisiert. Vergleichen wir z. B. die Vertonung des 100. Psalms aus dem *Opus ultimum* mit der Vertonung des gleichen Texts (SWV 36) in den Einzelpsalmen und ihrer Frühfassung in den *Psalmen Davids*, so fällt der affektive Unterschied der eingesetzten Modi auf[19]. Die frühen Kompositionen drücken durch das F-Jonisch eine Art von »Freudenaffekt« aus. Der 3. Tonus oder das Phrygisch hingegen, in dem Schütz den 12. Teil des Spätwerks komponiert, wurde nie mit einem freudigen Ethos assoziiert. In der Motette aus dem *Opus ultimum* sind es nun kontrapunktische und rhythmische Stilelemente, die die Exuberanz des Textes auszudrücken vermögen.

Die Frage nach dem 7. Tonus, dem einzig ausgelassenen, bedarf noch einer Überlegung. In seinem Aufsatz *Tonartenwahl und Bedeutung* führt Hartmut Krones als möglichen Grund der Auslassung den »unzüchtigen« Affektgehalt des 7. Modus an[20]. (Zarlino nennt ihn aber auch »laszivisch, spielerisch, perturbierend«[21], Bernhard »lustig, doch daneben gravitaetisch«[22] – die Skala des möglichen Ethosausdrucks ist also recht breit.) Meines Erachtens läßt sich Hartmut Krones' Begründung, die sich auf einen Einzelaffekt stützt, mit Schütz' viel weiter gespanntem Denken nicht vereinbaren. Ich möchte hier eine andere, von der Theorie her bedingte Hypothese vorstellen. Obwohl Schütz Banchieris System der logischen Verzahnung von Psalmtönen und Modi übernimmt, mag ihm die im späten 17. Jahrhundert merkwürdige Veränderung dieses Systems nicht unbekannt gewesen

19 Psalmen Davids, Nr. 15 (SWV 36) sowie die Frühfassung SWV 36a.

20 HARTMUT KRONES, Tonartenwahl und Bedeutung. Die 'Dispositiones Modorum' bei Heinrich Schütz, in: ÖMZ 10 (1985), S. 508-518, besonders S. 516: »Der 7. Modus ist wohl wegen seines 'unzüchtigen' Charakters, vielleicht aber auch wegen der allzu schmerzhaften 'Bedeutung' der Zahl 7 ausgelassen [...]«

21 Le Istitutioni Harmoniche, 1558, Teil IV, S. 326/7 (korr. 327/8).

22 Tractatus compositionis augmentatus, hrsg. von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, ²/Kassel 1963, S. 96.

sein. Bei Aufrechterhaltung der sich durch Transpositionen ergebenden Finales bei Banchieri werden irgendwann im Laufe des Jahrhunderts die Vorzeichnungen der acht Kirchentöne verändert: und zwar ersetzt der 7. Tonus das Be durch zwei Kreuze, der 8. schreibt ein Kreuz vor[23], so daß sich eine Ordnung von vier Moll- und vier Durtonarten ergibt: 1) d-moll, 2) g-moll, 3) a-moll, 4) e-moll, 5) C-dur, 6) F-dur, 7) D-dur, 8) G-dur.

Diese Tonartenordnung taucht verschiedentlich in Frankreich auf[24] und ist auch identisch mit dem System der Kirchentöne, das von Prinner in seinem *Musicalischen Schlissl* von 1677[25] und von Antonio Bertali in 1676 dargestellt wird[26]. Demnach ist der 7. Modus der einzige, dessen Qualität sich völlig veränderte. Obwohl Schütz den 8. Modus ohne Vorzeichen einsetzt, schreibt er häufig ein Kreuz-Vorzeichen vor. In Kompositionen mit Chiavettennotation setzt Schütz das Kreuz auch als Schlüsselakzidens ein. Mit Transpositionen jedoch, die zwei Kreuze in der Signatur verlangen, hat Schütz nie gearbeitet. Möglicherweise liegt die Erklärung zur Auslassung des 7. Tonus/Modus in Schütz' *Schwanengesang*, einem Werk, das eher rückwärts- als vorwärtsblickend ausgerichtet ist, in der ambivalenten Stellung dieses Tons im Tonartensystem des späteren 17. Jahrhunderts.

Für mein Thema nicht mehr direkt relevant, aber von historischer Bedeutung für die Weiterentwicklung des modernen Tonartensystems, ist dann schließlich Matthesons Ausweitung dieses Systems im *Neu-eröffneten Orchestre* (1713)[27]. Mattheson multipliziert die originalen 8 Toni (4 Moll- und 4 Dur-Tonarten) und legt ein System von 24 Toni dar, das auf allen zwölf chromatischen Skalentönen eine Dur-, sowie eine Mollskala aufbaut.

Während sich die Diskussion im ersten Teil dieser Arbeit auf das Tonartensystem und seine lineare Skalenbedeutung bezog, sollen im weiteren Verlauf harmonische Eigenarten herausgearbeitet werden, die im 17. Jahrhundert für dieses System charakteristisch sind. Es drängt sich also die Frage auf, welchen Einfluß nun das modale Tonartensystem auf die Harmonie, d.h., auf das Zusammenwirken der Töne, ausübt. Modalität befaßt sich mit einem linearen Kompositionsprozeß. Bei den Theoretikern beschränken sich Anspielungen bezüglich des mehrstimmigen

---

23 Dazu vergleiche man ATHANASIUS KIRCHER, Musurgia Universalis, Rom, 1650, Lib. VIII, S. 51. Möglicherweise läßt sich ein Ansatz zur Veränderung dieser Modi und ihrer Akzidentien schon bei Kircher finden. In einer Tabelle der Mensa Tonographica gibt er die Skala auf G, für ihn der mixolydische Modus, als *cantus durus* an und fügt ihr das Fis als Erhöhung der siebten Stufe und essentielles Akzidens bei. Als neunten Ton listet er die Skala auf D im *cantus mollis*, also mit Be in der Signatur, auf. Auch hier erscheint die siebte Stufe erhöht und das Cis als fester Skalenton integriert.

24 Vgl. hierzu WALTER ATCHERSON, Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books, in: Journal of Music Theory 17 (1973), besonders S. 216-18: »Pitch-key« Modes; auch HAROLD S. POWERS, Art. Mode in New GroveD 12, S. 416. Die Überlieferung wird in beiden Artikeln nur zaghaft angedeutet.

25 JOHANNES JACOB PRINNER, Musicalischer Schlissl, Manuskript Washington, D.C., Library of Congress, Music Division. Vgl. hierzu HELLMUT FEDERHOFER, Eine Musiklehre von Jacob Prinner, in: Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag, hrsg. von HELLMUT FEDERHOFER, Wien, 1960, S. 49.

26 Instructio musicalis Domini Antonii Berthali, Manuskript. Vgl. hierzu HELLMUT FEDERHOFER, Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Mf 11 (1958), S. 275; JOEL LESTER, The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory: 1680-1730, in: Journal of Music Theory 22 (1978), S. 73.

27 Cap. I: Von den Tonis, S. 60-63.

Satzes auf den Ambitus der einzelnen Stimmen und auf die Disposition der Quart- und Quintspezies, besonders was Imitation und Fugentechnik anbetrifft (wie oben im Disput zwischen Scacchi und Siefert schon erwähnt wurde). Formaler Aufbau wird außerhalb der von den Klassikern Cicero und Quintilian übernommenen rhetorischen Einteilungen aus der Oratio – z. B. bei Dressler (1563-64): Exordium, Medium und Finis[28], ähnlich bei Burmeister (1606)[29] – von den Theoretikern nur begrenzt in den Kapiteln von den Clausulae angesprochen. Diese beziehen sich bei Zarlino – Bernhard greift dies später auf – recht starr auf Finalis, Mediante und Quinte als »reguläre«, im Falle anderer Stufen als »irreguläre« Clausulae. Die Abhandlungen von den Progressiones diskutieren die Lehre vom korrekten Kontrapunkt in der Akkordverbindung von zwei oder, im Falle einer Kadenz, auch von drei Akkorden. Was sich aber musikalisch zwischen den formalen Kadenzenpfeilern abspielt, bleibt unerwähnt. Die Theoretiker befassen sich entweder mit den philosophisch-mathematischen Grundlagen der Modi, oder sie weisen in der Praxis auf lokal begrenzte, vom Kontrapunkt regulierte Fortschreitungen hin. Ich werde in der Folge versuchen, einige Paradigmata von weitergefaßten Akkordverknüpfungen aufzustellen.

Nicht spezifische Modi mit ihren Charakteristika sollen angesprochen werden, sondern eine allgemeinere Harmonik, die sich aus dem modal konzipierten Rahmen ergibt. Unter »Modalität« verstehe ich in diesem Zusammenhang eine Harmonik, die auf dem diatonischen System aufbaut und deren Intervall- und Akkordfortschreitungen außer ihrer Kadenzbildungen tonal neutral sind, d.h., deren Akkordverbindungen keiner funktional hierarchischen Ordnung verpflichtet sind. Diesen Begriff stelle ich dem der »Tonalität« gegenüber, in der sich die Harmonik aus logischen Konsequenzen von Akkordverknüpfungen entwickelt, d.h. in der jeder Akkord ein Ziel des vorherigen darstellt. Diese Verknüpfung weitet sich zum Bezug aller Akkorde auf ein tonales Zentrum, was zu einer zielstrebig auf ein Zentrum hin orientierten Harmonik führt.

Hier muß ich hinzufügen, daß ich unter »Harmonik« keine rein »vertikale« Struktur von Akkordverbindungen verstehe, sondern das Zusammentreffen von linearem Kontrapunkt, sei es im Imitations- oder Kantionalprinzip, mit der Akkordstruktur. Ein historischer Beleg für meinen Gebrauch der Termini »Modalität« und »Tonalität« findet sich in Niedts *Musicalischer Handleitung*, und zwar im Kapitel *Vom Contra-Punct*[30] (s. das Faksimile auf S. 160).

Niedt legt seinem Schüler eine Baßstimme mit zwei harmonischen Ausführungen vor und kommentiert mit satirischer Zunge zuerst die Akkordverbindungen im Sekundabstand des ersten Beispiels, bei welchen es, wie er meint, »in zarten Ohren gleichsam klappet«. Er spielt hier natürlich auf die verdeckten Quint- und Oktavparallelen an. Niedt fährt fort:

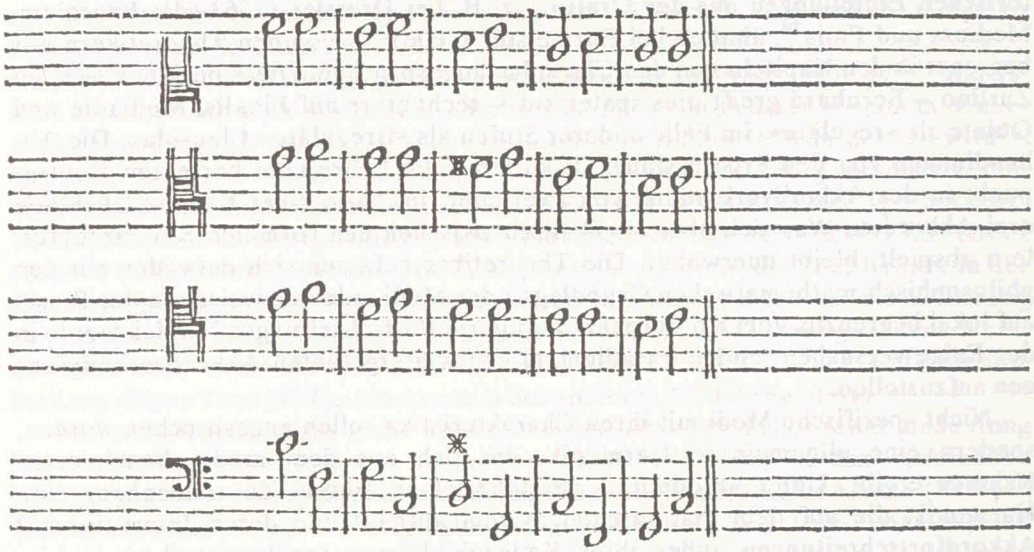
---

28 GALLUS DRESSLER, Praecepta musicae poeticae, hrsg. von BERNHARD ENGELKE in Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 49-50 (1914-1915), S. 213-250.

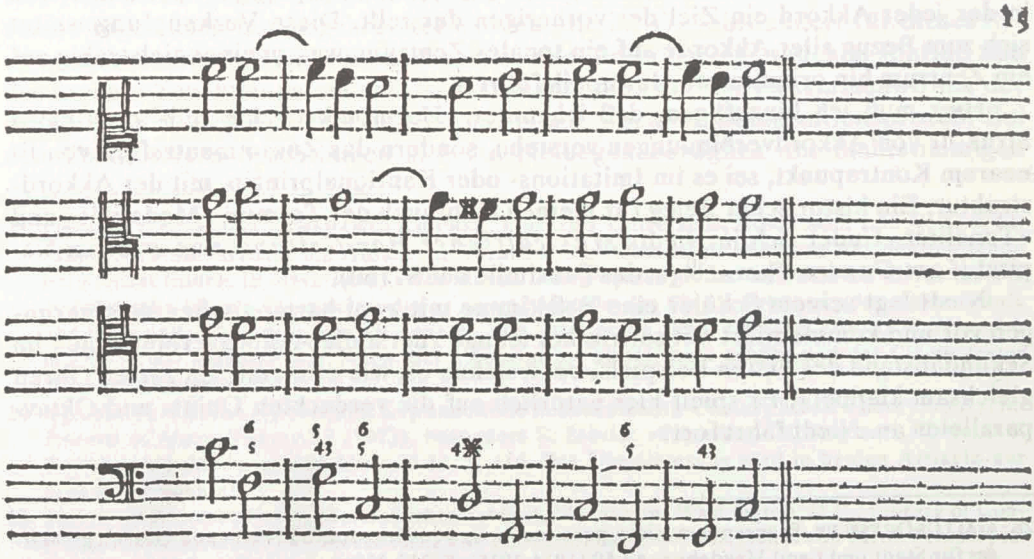
29 Vgl. hierzu MARTIN RUHNKE, Joachim Burmeister – Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, Kassel 1955 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5); vgl. besonders zur Analyse von Lassos Motette »In me transierunt«.

30 FRIEDRICH ERHARD NIEDT, Musicalischer Handleitung Dritter und letzter Theil, Hamburg, 1717; Faks.-Ausgabe Buren 1976 (= Bibliotheca Organologica, Bd. 32), S. 14-15.

Faksimile 2: Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung* III
a) alte Manier



b) neue Manier



**Wenn mit solchen Sachen ein Componiste jetziger Zeit angestochen käme/ würde man glauben/ er wolte [...] die Moteten = Manieren wieder aufbringen/ und in vorigen Stand setzen.**

Müßte demnach voriges Exempel [Faksimile 2 a] nach jetziger Manier als ein Ketten=Contra-Punct [...] gesetzet werden [Faksimile 2 b].

Obwohl Niedts Beispiele didaktische Vereinfachungen darstellen, verdeutlichen sie auf der einen Seite das Prinzip der ungezielten Harmonik auf »alte Motettenmanier«, auf der anderen die gezielte Harmonik mit Vorhaltetechnik. In Beispiel 1a könnte man theoretisch die Akkordverbindung auf jeder Baßstufe unterbrechen, während in Beispiel 1b alle Akkorde in das tonale Zentrum C integriert sind.

Einige Ausschnitte aus Nr. 6 des *Schwanengesangs* (*Meine Seele verlanget nach deinem Heil*)[31] sollen verschiedene kontrapunktisch-harmonische Techniken belegen, die vorwiegend auf dem Prinzip der ungezielten Harmonik basieren. Schütz komponiert die Motette im 1. Ton und kadenziert am Schluß jedes Halbverses und Verses fast ausschließlich auf D, F und A, den »regulären« Kadenzstufen dieses Modus. Die Takte 18-24 werden von Akkorden auf D und A eingerahmt. Ein zuerst antiphonaler, rein akkordischer Satz (T. 18-22) mit Harmoniewechsel auf jeder Minima, mündet in lebhafte rhythmische Deklamation mit statischem Akkordaustausch von D und A. Der Akkordbestand basiert auf aneinandergesetzten Grundakkorden: fallenden Quinten von D, G, C, F und wieder aufsteigenden Quinten F, C, G, D, A, E, die den Ausgangspunkt D überschreiten und erst über einen A-Sextakkord zum D zurückgelangen. Die Aneinanderreihung von Quint- und Quartschritten könnte auf jeder Stufe unterbrochen werden, d.h. die verschiedenen Stufen sind nicht einander untergeordnet, sondern stehen gleichberechtigt nebeneinander. D dient nicht als tonales Zentrum, sondern schafft eine tonale Rahmenstruktur. Das schnelle Oszillieren zwischen D und seiner Quintstufe A führt vorübergehend zu einer harmonischen Flächigkeit, die sich bei den Worten »über meine Verfolger« durch battaglia-artige Deklamation profiliert. Selbst hier wird dem D die Zentralstellung geraubt. Der Sprachakzent auf »Ver*fol*ger« fällt jedesmal mit dem d-moll-Akkord zusammen. Auf Grund der rhythmischen Dehnung dieses Wortes am Ende von T. 24 bricht der Satz jedoch auf A ab. Das A hat aber keine untergeordnete Dominantfunktion. Dies wird im folgenden musikalischen Abschnitt weiterhin bekräftigt: Die Generalpause in T. 25 verursacht eine rhythmische Verschiebung, die jetzt D zur Arsis und A zur Thesis macht.

Im anschließenden Psalmvers (T. 25-28) überspielt Schütz die textliche Parallelität zwischen »meine Verfolger« und »die Stolzen« und benutzt stattdessen das aktive Verb mit folgendem Objekt (»graben Gruben«) als Ausgangspunkt für eine abbildende Vertonung. Diese Textmanipulation erfüllt einen musikalischen Zweck: sie rechtfertigt eine zum vorherigen Abschnitt kontrastierende Auskomponierung. Schütz setzt »die Stolzen graben mir Gruben« als frei imitierenden Satz in tiefer Lage. Die weitgespannte Geste der absteigenden phrygischen Skala gehört als Katabasis zu den rhetorischen Figuren und bietet sich als metaphorische Textausdeutung an. Der Vokalbaß trägt mit seinen ornamentalen Daktylen zur bildhaften Ausmalung des Wortes »graben« bei. Was die Harmonisierung anbelangt, so ist die akkordische Aussetzung der Quinte A-D mit parallelen Grundakkorden im schnellen harmonischen Rhythmus nur im modal konzipierten Satz möglich. Niedt hätte

31 NSA 39, S. 97-118.

sie als »in den Ohren klappend« verworfen. Im vierstimmigen Satz muß Schütz sich der verdeckten, »verbotenen« Parallelen bewußt gewesen sein, hätte sie also leicht vermeiden können. Hier schafft er harmonische Spannung, nicht durch harmonische Zielstrebigkeit, sondern durch eine Art von beabsichtigter »kompositorischer Inkompetenz« – nämlich durch Unklarheit, mit der man sozusagen in die Ungewißheit, den Graben »rutscht«. Dieser intendierten Modalität stehen die beiden mit Niedts »Ketten = Contra-Punct« tonal vorbereiteten Kadenzen auf A (T. 28) und F (T. 31) gegenüber. Bei der F-Kadenz kann man sogar von einer Modulation zur Durparallele sprechen. Es lassen sich hier also gewisse Vermischungen von modaler und tonaler Harmonik erkennen.

Als weiteres Beispiel aus dieser Motette sei ein Abschnitt in durchimitiertem Satz (T. 10-11)[32] herangezogen. Diese Imitation entspricht keineswegs den Regeln des von Bernhard so genannten »praenestinischen Kontrapunkts«. Hier resultiert die Akkordstruktur nicht, wie im 16. Jahrhundert, aus dem kontrapunktischen Stimmensatz, sondern der melodische Terzenabstieg in der Continuostimme von D-H-G-E-C-A-F scheint das harmonische Fundament für den imitativen Satz vorzuschreiben. Die schnelle Aufeinanderfolge von Harmonien im Quintabstand führt zu einer harmonisch desorientierenden Wendung vom D-dur-Akkord (T. 10) zum F-dur-Akkord (T. 12). Die Kadenz auf F ergibt sich in T. 12 aus modaler Logik, während sie in T. 31 das Ergebnis tonaler Logik ist und als tonales Zentrum vorbereitet wird. Der Anstoß für diese ungezielte Folge (T. 10-12) isolierter Harmonien läßt sich wiederum vom Text her erklären. Der viermaligen Fragestellung »wann tröstest du mich?« scheint über der absinkenden Katabasis die Hoffnung auf eine Antwort geraubt zu werden. Aufgrund der regelmäßigen Terzensprünge im Continuo ergibt sich ein weiteres Element der Desorientierung, und zwar eine dem Tactus widerstrebende Verteilung der betonungsschwächeren Sextakkorde auf der Thesis und der gewichtigeren Grundakkorde auf der Arsis, eine Gewichtsverteilung, die außerdem im Konflikt mit der Quantitas intrinseca des Sprachrhythmus und des mit ihm übereinstimmenden melodischen Rhythmus steht.

Ein ähnliches Phänomen der Desorientierung läßt sich in den Takten 95-98 erkennen. Einer zielstrebig fallenden Harmonik, wiederum als Katabasis realisiert, stellt Schütz harmonische Ziellosigkeit gegenüber. Er komponiert die Verwirrung des Suchenden im »Contrapunctus fractus« aus[33]. In einer Aneinanderreihung von Grundakkorden im Terzabstand, von C hinunter zur None B, meidet er jegliche tonale Zentralität. Auch hier wirkt der stockend punktierte Rhythmus Thesis und Arsis der Tactuseinheit entgegen und bekräftigt somit die Textausdeutung.

Mangel an harmonischer Zielstrebigkeit macht sich am deutlichsten in Form von harmonischen Rückungen bemerkbar, häufig von zwei Dur-Dreiklängen im Terzabstand hervorgerufen, die bei ihrer Verbindung einen chromatischen Querstand erzeugen. Beispiele dieser Art finden wir in T. 90 und 95. In T. 90 endet der Vers mit perfekter Kadenz[34] auf einem A-dur-Dreiklang (die Durterz erscheint allerdings nur in der Continuoaussetzung). Ihm steht querständig der F-dur-Drei-

32 In der nicht erhaltenen Stimme des Cantus II dürften in T. 10 als 2.-5. Note abweichend von der Rekonstruktion in NSA wahrscheinlich die Töne a' fis' e' d' gestanden haben.

33 Zur Terminologie des Contrapunctus fractus vgl. RUHNKE, Burmeister (s. Anm. 29).

34 Vgl. zu den verschiedenen Kadenzarten BERNHARDs Tractatus, S. 136f.

klang des nächsten Versbeginns gegenüber. In T. 95 ist es eine Rückung von A-dur nach C-dur, die das vorangehende A-dur als tonales Zentrum der Kadenz zerstört und somit zu tonaler Diskontinuität beiträgt. Zu diesem harmonischen Effekt treten andere satztechnische Komponenten hinzu, wie Wechsel von imitativem (T. 89/90) zu homophonem Satz (T. 90/91), von hohem Chor zu Doppelchor (T. 90-91), von langsamem (T. 93-95) zu raschem harmonischem Fortgang (T. 95-97) – die Liste ließe sich erweitern – alles Komponenten, die mit ihren Kontrastwirkungen die Diskontinuität weiterhin unterstützen. Diese Technik der Rückung wird schon in den Madrigalen des 16. Jahrhunderts, besonders bei Cyprian de Rore, als Affektkontrast eingesetzt. Athanasius Kircher beschreibt sie in Verbindung mit stark ausgeprägtem Affektwechsel, der in Carissimis Jephta eine »Mutatio modi« vom 8. Tonus (Hypomixolydisch), dem Ausdruck festlicher Freude, zum vermischten 3. und 4. Tonus (Phrygisch), dem Ausdruck großer Trauer, provoziert[35]. Obwohl der Affektwechsel in Schütz' Text nicht unbedingt evident ist, baut Schütz ihn musikalisch in seine Vertonung ein. Die fest versichernde Aussage »ich bin dein« (T. 90) setzt er, im Kontrast zu dem leichtfüßigen »denn du erquickest mich« (T. 88), im gewichtigen Rhythmus des Spondäus. Die harmonische Verschiebung nach F könnte man auch hier als Mutatio modi ausdeuten, denn die Quint- und Oktavspezien des lydischen Modus werden über drei Takte hinweg emphatisch und insistierend wiederholt.

Zwei letzte Auschnitte aus dieser Motette sollen zum Beweis des modal harmonischen Konzepts angeführt werden. Oben erwähnte ich den in dieser Komposition fast lehrbuchmäßigen Einsatz der »regulären« Kadenzstufen auf D, F und A. Deshalb fallen die beiden einzigen Kadenzen auf G besonders auf und sind als eigentlich modusfremde »Cadentiae peregrinae« anzusehen. Herbst bezeichnet die Cadentia peregrina als nützliches Stilmittel, »wenn es der Text erfordert«, denn, wie er sagt, sie »würzt die Komposition mit Salz und Pfeffer«[36]. In der zweiten Hälfte des Satzes »Wo dein Gesetz nicht mein Trost gewesen wär, so wäre ich vergangen«, (T. 78-79) weicht Schütz nach G aus. Mit fast aggressiv syllabischer Deklamation springt er in die Quint- und Oktavspezien des »fremden« Tones G, verharrt aber nicht in der G-Tonalität, sondern kontrastiert ihren »harten« Affekt mit einem eher »bitteren« beim Komplettieren des Satzes »in meinem Elende«. Die Rückung vom G-dur-Dreiklang zum E-dur-Dreiklang (T. 79), die den Querstand G-Gis bedingt, eine Verlangsamung des melodischen und harmonischen Rhythmus (T. 79-80) und der harmonische Tritonus (F-H) mit »Relatio falsa« (F-Gis in T. 80) sind die musikalischen Komponenten, die zum krassen Affektwechsel beitragen. Schütz wiederholt den Textabschnitt »so wäre ich vergangen in meinem Elende« (T. 81-84) und führt mit musikalisch paralleler Behandlung über Kadenzen auf A (T. 81) und D (T.

35 ATHANASIUS KIRCHER, Musurgia Universalis, Rom, 1650, Faks.-Ausgabe, hrsg. von ULF SCHARLAU, Hildesheim und New York 1970, Tl. I, Liber VII, Caput VI, S. 603. »Nam cum dialogum festiuo, ac tripudiante Tono, qualis octauus est, incepisset, continuassetque hunc planctum suum in Tono differentissimo, videlicet Quarto, Tertio misto, instituit; vt qui tragicam historiam exhiberet, in qua gaudia vehemens animi dolor & angustia exciperet, peroportunè planctum ab eo Tono, qui ab octauo toto, vt aiunt, celo dissideret, assumpsit, vt sic opposita sua natura affectuum differentiam melius exprimeret«. Weitere die Mutatio toni betreffende Bemerkungen auf S. 672-75.

36 JOHANNES ANDREAS HERBST, Musica Poëtica, Nürnberg, 1643, S. 84.

84) zum Tonartenbereich des D-Modus zurück. Auch hier wird durch Parallelität der Takte 78 und 81 eine Flächigkeit von gegeneinandergesetzten Akkordblöcken auf den Tonstufen G und A ausgeprägt.

Ausdruck von Angst und Bedrohung im Text »Die Gottlosen warten auf mich, daß sie mich umbringen« provozieren die andere Ausweichung in eine Cadentia peregrina nach G (T. 98-102). Der Anschluß vom 14. zum 15. Psalmvers erfolgt wiederum über eine Rückung vom F-dur- zum D-dur-Dreiklang und erzwingt eine abrupte Verschiebung des tonalen Bereiches. Die Ausprägung der G-Tonalität ist hier sehr viel stärker als im vorherigen Beispiel, denn Schütz integriert in den Takten 99-102 alle Akkordverbindungen in das zeitweilig etablierte tonale Zentrum G.

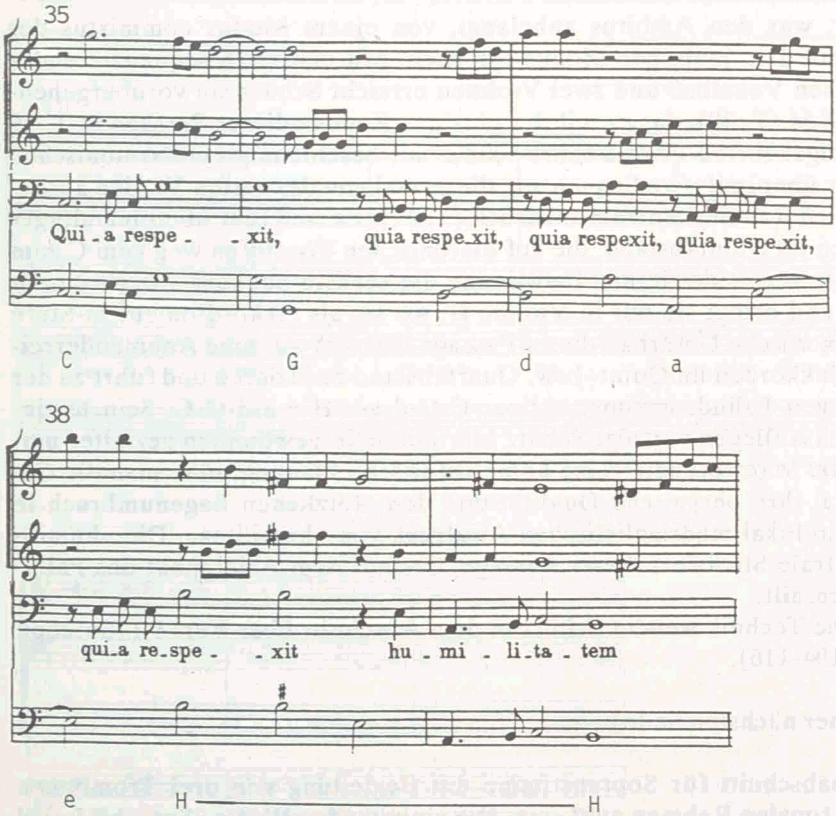
In der Motette Nr. 4, *Gedenke deinem Knechte*, nutzt Schütz eine Sekundrückung als Konflikt zwischen zwei tonalen Zentren, einen Konflikt, den er in der darauf folgenden Auskomponierung der beiden Tonartenbereiche zu lösen versucht. Die Motette steht im 8. Ton und folgt mit der Kadenzverteilung auf die Stufen G, D und die Repercussio C den Normen des mixolydischen Modus und des 7. Psalmtons. Die außerdem auftretenden A-Kadenzen stehen entweder zum Ausdruck einer Dur-moll-Polarität in tonaler Verbindung mit C, oder sie gehören einem G-A-Konflikt an. Im ersten Falle reihen sie sich in eine tonale Kontinuität ein, im andern verursachen sie einschneidende Unterbrechung. Schütz konfrontiert den Hörer mit einem solchen drastischen Einschnitt zu Beginn des letzten Psalmverses (T. 101-102). Der zweite Chor endet in tiefer Lage mit einer perfekten Kadenz auf A. Die sich anschließende Generalpause, Doppelchörigkeit und rhythmische Dehnung der Anrede »Herr« geben dem folgenden G-dur-Akkord eine triumphierende Kraft, die mit rhetorischer Emphatik jegliche A-Assoziation ausmerzt. Die textliche Rückbesinnung auf Gottes Güte führt über den tonalen Umsturz zu einem Neubeginn in der Haupttonart G. Der Konflikt scheint aber dennoch nicht gelöst zu sein. In Parallelkonstruktionen auf G und A (»Die Erde ist voll deiner Güte«, T. 103 und 110) weicht Schütz noch einmal (T. 113) auf eine A-Kadenz aus. Mit offenen, d.h., nicht tonalen Sequenzen, komponiert er den Konflikt aus und erreicht über die Aneinanderreihung von drei Quartmotiven, A-D, D-G und G-C, den Anschluß an die tonale Kadenz auf G. In diesem Abschnitt erweisen sich die im Konflikt miteinander stehenden Tonstufen A und G für kurze Zeit in ihrer Nebeneinanderstellung als gleichberechtigt. Die in T. 119 wiedergewonnene Vorherrschaft der G-Stufe erfolgt nicht in Form von tonaler Modulation von A nach G, sondern auf dem Wege über modale Parallelkonstruktionen und Aneinanderreihung von tonal ungezielten Sequenzen.

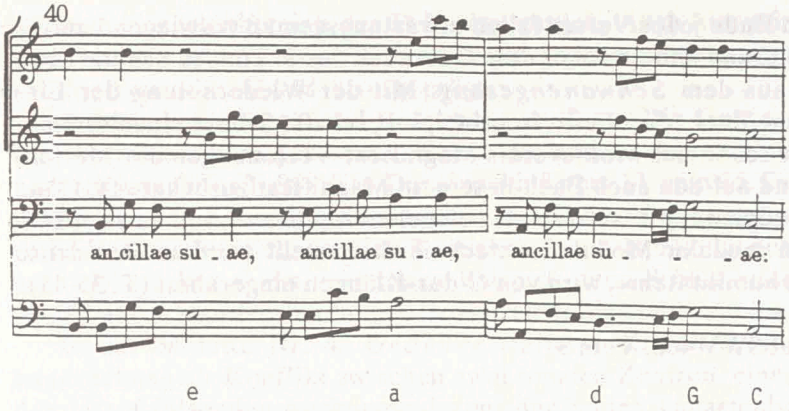
Mit dem lateinischen Magnificat SWV 468 und dem Hochzeitskonzert *Freue dich des Weibes deiner Jugend* SWV 453 gewinnen wir einen kleinen Einblick in Schütz' harmonische Verfahrenstechnik in seinem großbesetzten Konzertrepertoire. Beide Stücke sind nur in Abschriften überliefert, die über Entstehungszeit und Zweck keinen Aufschluß geben. Joshua Rifkin und Werner Breig ordnen sie aufgrund stilistischer Merkmale in die Schaffensperiode der *Symphoniae Sacrae* III ein[37]. Schütz komponiert das Magnificat im mixolydischen Modus auf G. Struk-

37 Zum lateinischen Magnificat vgl. JOSHUA RIFKIN, Art. Schütz, in: The New Grove North European Baroque Masters, New York, 1985, S. 43 und 126. Zum Hochzeitskonzert vgl. WERNER BREIGS Einführung zu John Eliot Gardiners Compact-Disk-Einspielung, Archiv Produktion, 1988.

turelle Kadenzen am Ende jedes Verses fallen erwartungsgemäß vorwiegend auf G, vereinzelt auf D und C und ähneln somit dem Gebrauch des 8. Tons in Schütz' oben erwähnter Motette aus dem *Schwanengesang*. Mit der Wiederholung der Eingangsmusik im letzten Vers, »Sicut erat in principio«, schafft Schütz einen symmetrischen Aufbau, der schon aus Monteverdis Magnificat-Vertonungen der Marienvesper bekannt ist und auf den auch Bach in seinem Magnificat zurückgreift. Ohne weiterhin auf die Großplanung des Konzertes eingehen zu können, soll an zwei Beispielen eine Art von modaler Modulationstechnik dargestellt werden. Der dritte Vers, »Quia respexit humilitatem«, wird von C-dur-Klängen eingerahmt (T. 35-41).

Beispiel 1: Magnificat SWV 468. Vers 3





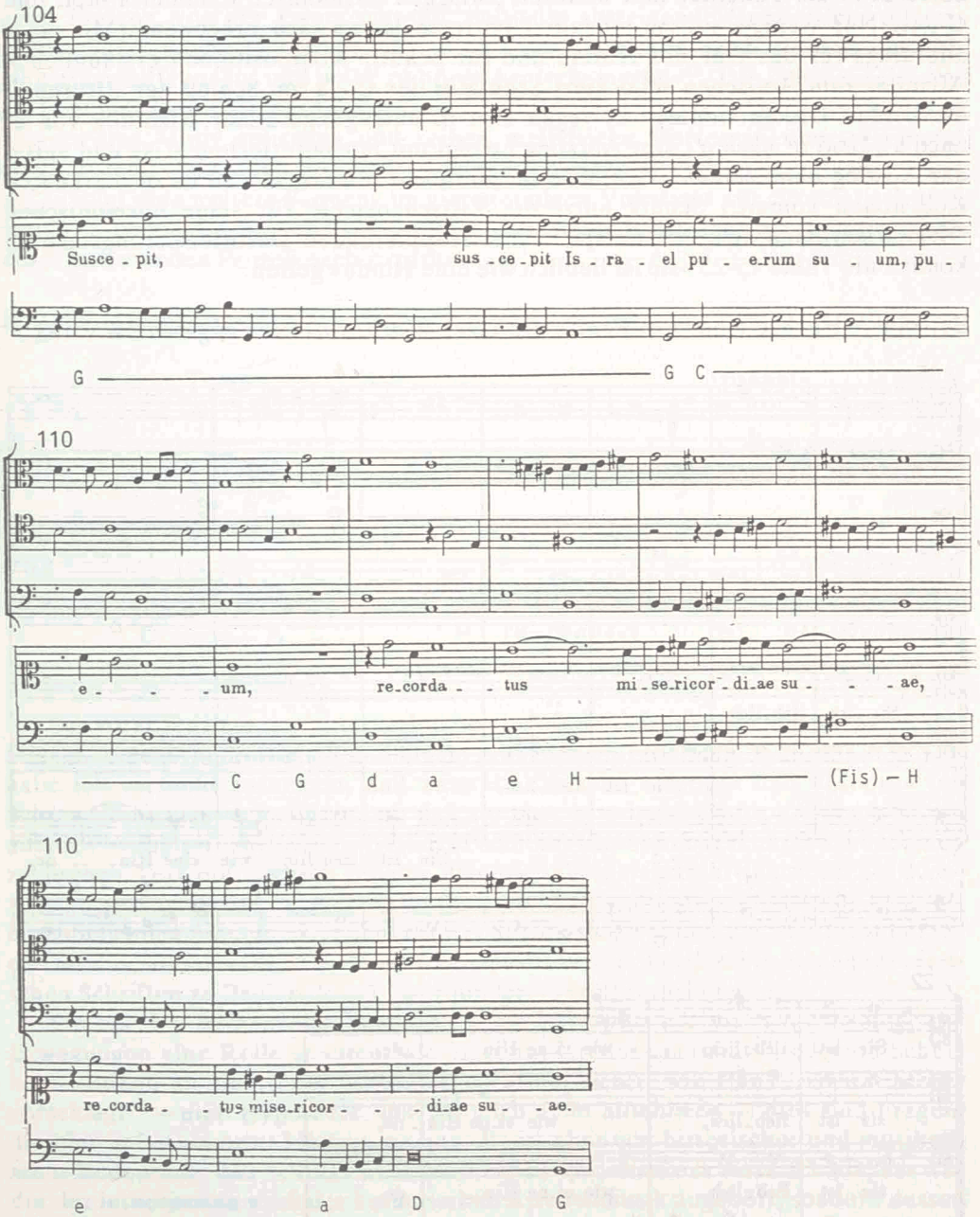

Man kann hier, was den Ambitus anbelangt, von einem Modus commixtus des mixolydischen mit dem jonischen Modus sprechen. Mit motivisch sequenzierender Imitation zwischen Vokalbaß und zwei Violinen erreicht Schütz ein vorübergehendes Zentrum auf H (T. 38), das er mit der einzigen Kadenz dieser Passage in T. 39 bestätigt. Im umgekehrten Prozeß führt Schütz mit beschleunigtem harmonischen Fortgang wieder über imitative Sequenzen, diesesmal von der ersten Violine ausgehend, zum tonalen Rahmenzentrum C zurück (T. 41). Es sind fünf übereinandergesetzte Sequenzen im Quintabstand, die auf diatonischen Tonstufen weg vom C zum H führen. Schütz vermeidet in der Baßstimme die sechste Sequenz zur chromatischen Stufe fis und bringt sie nur in Violine II, wo sie als Akkordton zur H-Stufe agiert. Der harmonische Unterbau dieser Passage läßt sich auf eine Aneinanderreihung von Grundakkorden im Quint- bzw. Quartabstand reduzieren und führt zu der folgenden strengen Palindromkonstruktion: C-G-d-a-e-H-e-a-d-G-C. Sein textinterpretatorisches Anliegen verfolgt Schütz hier mit außergewöhnlich gezielter musikalischer Logik. Man verengte seine kompositorische Planung, sähe man die Cadentia peregrina, ihre phrygische Qualität und den plötzlichen Lagenumbruch in die Tiefe als rein lokal madrigalistischen Ausdruck von »humilitas«. Die »humilitas« ist das zentrale Stichwort dieser Passage, das mit dem Axialpunkt des Palindroms zusammenfällt.

Eine ähnliche Technik wendet Schütz in dem Abschnitt über Vers 9 (»Suscepit Israel«) an (T. 104-116).

(Beispiel 2 auf der nächsten Seite)

Diesen Soloabschnitt für Sopranstimme mit Begleitung von drei Trombonen baut er in einen tonalen Rahmen auf G ein. Die einleitenden Worte »Suscepit Israel puerum suum« wirken fast erzählend mit ihrem periodisch harmonischen Unterbau von Prolongationen auf G (T. 104-108) und auf C (T. 108-111). Daran schließt Schütz nun wieder eine Palindromkonstruktion an, die mit beschleunigt harmonischem Rhythmus in der zeitlichen Spanne von fünf Semibreven H erreicht. Er komponiert H als tonales Zentrum über fünf Semibreven aus und fundiert es mit seiner eigenen Dominante. Der harmonische Ablauf vollzieht sich auf progressivem Wege mit aufsteigenden Quinten zum H-Zentrum. Nach vorübergehendem Stillstand des Modulationsprozesses zur Hervorhebung der textlichen Kernworte »misericordia

Beispiel 2: Magnificat SWV 468, Vers 9

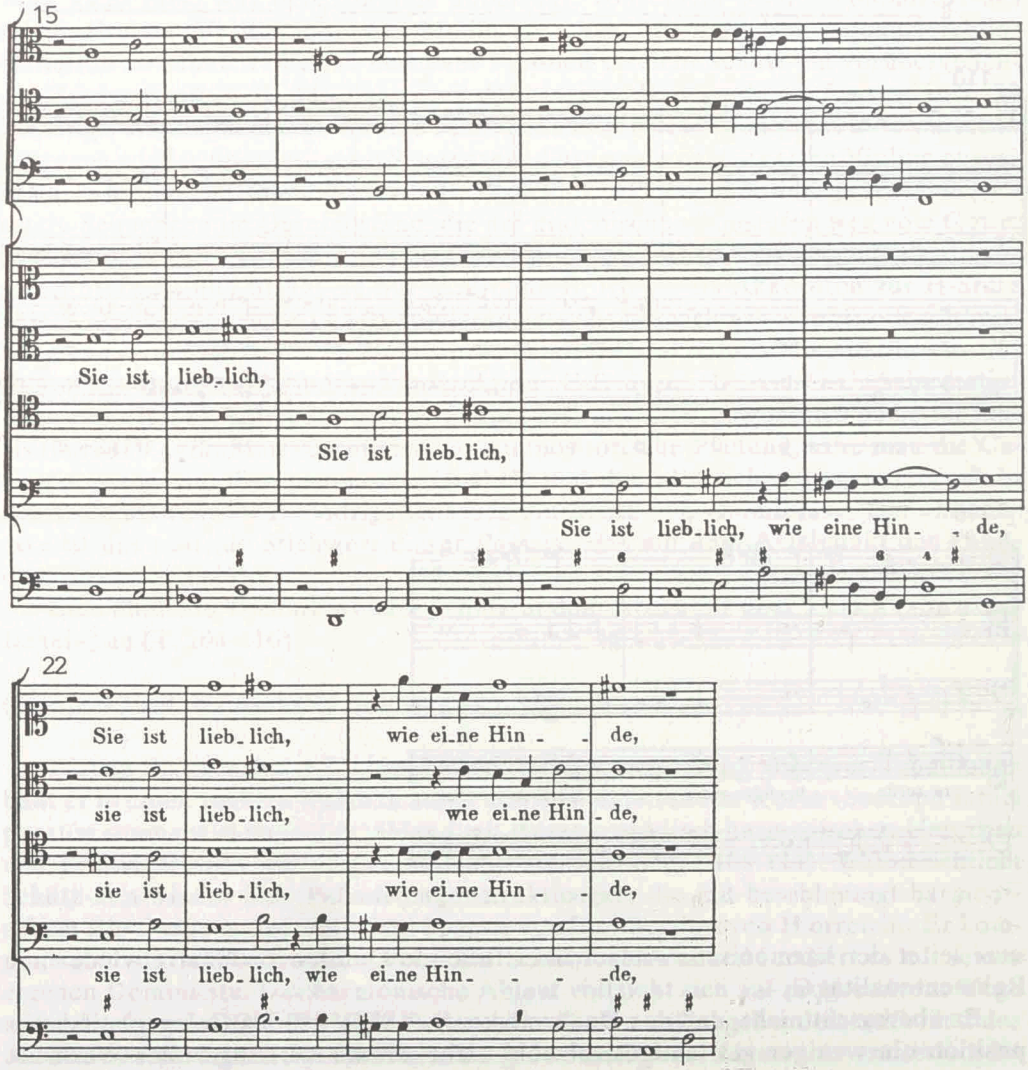



sua« leitet der harmonische Ablauf über fallende Quinten rückläufig wieder zur Rahmentonalität G. –

Es überrascht nicht, daß das Hochzeitskonzert SWV 453 als Gelegenheitskomposition ein weniger gewichtiges, obwohl nicht minder wirkungsvolles Werk ist.

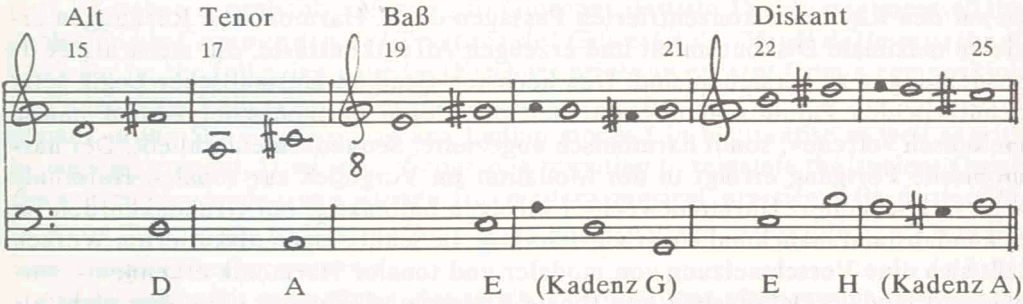
Schütz vertont es mit klarem Ritornelloaufbau (ABA'CA). In den Ritornelli herrscht A als Tonalität und oszilliert zwischen harmonisch tonalem a-moll und C-dur. Nur wenige äolisch-modale Überreste lassen sich erkennen. (Mit einer allerdings für das Ohr des Hörers und für Schütz' Kompositionen erstaunlichen Affinität zum Äolischen schockiert Schütz in der Coda am Schluß der Ritornelli: die beiden Diskantstimmen bewegen sich in entgegengesetzter Richtung von e" nach a", bzw. a" nach e". Der Aufstieg erfolgt mit hochalteriertem »fis« und »gis«, der Abstieg ohne Akzidenzien, also im äolischen Modus, so daß es zu markanten Kollisionen kommt.) Schütz nutzt die Zwischenspiele für seine harmonischen Diversifikationen aus. Als Beispiel einer frappierenden Desorientierungstechnik können die Takte 15-25 »sie ist lieblich wie eine Hinde« gelten.

Beispiel 3: Hochzeitskonzert *Freue dich des Weibes deiner Jugend* SWV 453



In »offenen«, d.h. nicht zielorientierten, Sequenzen reiht Schütz linear chromatische Motive aneinander. Jedes Motiv endet in einer Clausula imperfecta dissecta, einer Kadenz, von der Printz schreibt, daß »die absteigende Quint oder auffsteigende Quart davon abgeschnitten zu seyn scheinet« und »daß sie das Gemüth gleichsam auffzeucht/ und mehr zu hören begierig macht«[38]. Die musikalische Logik liegt hier in der Disposition des vierstimmigen Vokalsatzes. Alt, Tenor und Baß bringen das Motiv solistisch und reihen melodische Durterzen über einem im Quintabstand steigenden Baßgerüst aneinander. Nach einer Kadenzunterbrechung auf G folgt eine weitere Sequenz im vierstimmigen Vokalsatz mit chromatisch ausgefüllter Terzenführung im Diskant. Der Gerüstsatz leitet über einen harmonisch desorientierenden Prozeß nach A zurück.

Beispiel 4: Reduktion




Die vorangegangenen Untersuchungen befaßten sich mit zwei abgegrenzten Bereichen, einem theoretischen und einem praktischen. Im ersten, theoretischen Teil habe ich versucht zu zeigen, daß zwar die Termini »Tonus« und »Modus« bei Schütz häufig auswechselbar sind, daß sie aber in seinem *Opus ultimum* in ein anderes Verhältnis zueinander treten. In seinem Alterswerk verknüpft Schütz einen zyklischen Text mit zyklisch tonaler Planung, die als abstrakt-theoretisches Konzept zu verstehen ist. In der Verbindung von Psalmtonintonationen mit den sich anschließenden polyphonen Sätzen stützt Schütz sich weniger auf den Einzelaffekt des Modus, als auf eine neue Tonartendisposition, die Banchieri in seinen theoretischen Schriften zu Beginn des 17. Jahrhunderts veröffentlicht hatte.

Ob bei der Reihenfolge der Toni/Modi im *Opus ultimum* numerologische Erwägungen eine Rolle spielten, wie Hartmut Krones annimmt[39], oder ob Schütz beim Aufbau an eine tonartliche »Bogenform« dachte, wie Hans Joachim Moser vorschlägt[40] – eine Hypothese, der ich mich nicht anschließe –: dies sind Fragen, die hier unbeantwortet bleiben müssen. Es ist aber von historischer und musikalischer Bedeutung, daß Schütz mit seinem *Opus ultimum* ein Werk schafft, das weder der lutherischen noch der katholischen Kirchenmusik angehört, sondern dessen

38 WOLFGANG CASPAR PRINTZ, Phrynis oder Satyrischer Componist, Quedlinburg 1676 (Erster Theil), 1677 (Anderer Theil), Cap. VIII, S. 25: Tabelle mit den Clausulae formales.

39 KRONES, a. a. O., S. 516.

40 HANS JOACHIM MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel ²/1954, S. 583.

expansiv theologisch und musikalisch-theoretisch angelegtes Konzept zu einer überkonfessionellen Komposition führt, für die selbst die Bezeichnung »Kirchenmusik« einengend wirken würde.

Der zweite Teil bezieht sich auf die Praxis mit dem Schwerpunkt auf Kompositionsprozessen, die im modalen Denken verwurzelt sind. Tonale Zentren mögen klar abgesteckt sein – dies ist in den konzertanten Stücken formal eindeutiger als im *Schwanengesang* –, aber die detaillierte kontrapunktische Harmonik gehört vorwiegend der Modalität an, einer harmonischen Ausdrucksweise, die Niedt im frühen 18. Jahrhundert als zu den »Alten oder gar Uralten gehörig« zählt.

Als allgemeines Charakteristikum der modalen Harmonik gilt der Mangel an harmonischer Zielstrebigkeit. Zu den Kennzeichen dieser Kompositionstechnik gehören auf- und absteigende Quintenketten, Terzenketten und Aneinanderreihungen von Grundakkorden im Sekundabstand. Das Abwechseln zwischen zwei Harmonien nutzt Schütz als harmonische Flächigkeit aus, die ihm oft als Hintergrund zu auf den Rhythmus konzentrierten Passagen dient. Harmonische Rückungen erzielen maximale Diskontinuität und erzeugen Affektkontraste, die meist als Textausdeutungen zu verstehen sind. Den höchsten Grad an musikalischer Logik setzt Schütz in den Palindromkonstruktionen ein, deren harmonischer Ablauf häufig melodisch »offene«, somit harmonisch ungezielte, Sequenzen einschließt. Der harmonische Fortgang erfolgt in der Modalität im Vergleich zur tonalen Harmonie sehr viel schneller. Harmoniewechsel erfolgen halbtaktig, bei Grundakkorden im Sekundabstand manchmal sogar vierteltaktig. In Schütz' oben diskutierten Werken läßt sich eine Verschmelzung von modaler und tonaler Harmonik erkennen – vorwiegend modale Detailarbeit und tonale Kadenzausdehnung –, die aber nicht als evolutionärer Fortschritt von Modalität zur Tonalität zu bewerten ist. Nur selten setzt Schütz bei den oben angeführten Techniken die Modalität absichtlich als archaisches Relikt ein. Sie gehört vielmehr – um nochmals Niedt zu zitieren[41] – als wichtiger Bestandteil zu seiner »Motettenmanier«, aber auch zu seiner »konzertierenden Kompositionsmanier«.

Das Anliegen zeitgenössischer Theoretiker, wie zum Beispiel Niedt, bestand nicht darin, über den Weg der Analyse Zugang zum Werk eines Komponisten zu suchen. Wenn jedoch Adorno von Schütz als »rudimentärer Vorform zu Bach« spricht[42], so geht er von ähnlichen Voraussetzungen aus wie Niedt. Im Gegensatz aber zu Niedt, der sich keine Werturteile von spezifischen Kunstwerken zur Aufgabe macht, sondern rein didaktisch versucht, Normen zur Kompositionslehre aufzustellen, erlaubt sich Adorno eine abwertende Kritik. Im Rückblick von Bach zum 17. Jahrhundert verfehlt er die weitgehend auf modal-harmonischem Denken basierende musikalische Logik und subtile Planung in Schütz' Werk.

---

41 Vgl. Anm. 30.

42 THEODOR W. ADORNO, Kritik des Musikanten, in: TH. W. A., Dissonanzen – Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956, S. 73.

# Aspects of durus/mollis shift and the two-system framework of Monteverdi's music

by

ERIC CHAFE

## I. The seventeenth-century modal-hexachordal system

In the section of the *Musurgia Universalis* devoted to the *Stylo metabolico* (that is, a style involving extensive modulation, including that from major to minor and to distant keys such as B flat minor), Athanasius Kircher mentions a distinction between the terms *mutatio modi* and *mutatio toni* that is drawn by some theorists.[1] Kircher is probably referring to Giovanni Battista Doni's treatment of the subject in his *Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della musica* of 1635, for on the following page he (Kircher) prints an excerpt from a composition by Pietro della Valle written for the instrument devised by Doni for the purpose of playing in the Dorian, Phrygian and Lydian modes.[2] In his treatise as well as with his new instrument, Doni was, of course, attempting to reinstate the ancient Greek categories of »mode« and »tone« for modern musical practice. His distinction between those terms recognizes therefore a modern usage that is different from the

---

As I was writing this article I heard of the death of Carl Dahlhaus, whose work on tonality in the music of Monteverdi's time served, as the reader will see, as a starting point for much of my own. I therefore dedicate this study to the memory of one of the greatest musical scholars of the twentieth century.

A note on the musical examples: In examples 2, 3, and 11 (a and b) of this study the use in the original prints of *quadro* signs (our natural signs) has been retained. These accidentals were used by the authors to substitute for the far more common sharp sign, for reasons discussed in the text of this article. In all other examples the natural sign is used in the modern manner; that is, it replaces either a sharp or a flat in the original source. In examples that change key signature I have introduced natural signs to indicate the shift to the *cantus durus*; the originals simply repeat the clefs without any signature (that is, with the previous flat signature dropped).

1 ATHANASIUS KIRCHER, Musurgia Universalis (Rome, 1650). Facsimile reprint edited by Ulf Scharlau (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970), Part One, p. 672. »Hoc loco quidam discrimen ponunt inter modum, & tonum; Mutationem toni dicunt, quandò systema toni penitus mutatur, modi mutatio dicitur, quandò fit processus à chorda naturalis toni ad non naturalem, ut cum processus fieri debet à tono in tonum, is fiat in semitonium, aut diesin, uti paulo ante dictum est.«

2 KIRCHER, p. 673. Doni ends his treatise (pp. 165-171) with a four-part madrigal composed at Doni's request by Pietro Eredia for the purpose of illustrating Doni's system of »toni« and »modi«. Headings above the music indicate sections in the Dorian and Phrygian »modes«. There is a very close, but not exact, correspondence between the sections in *cantus durus* and the passages designated Dorian, likewise between the *cantus mollis* and the Phrygian sections. However, as Doni's prefaces to the piece indicate (pp. 161-164) the Phrygian sections must be accompanied by an instrument tuned a major third higher than the Dorian sections. With respect to the latter, therefore, they are considerably sharper, even though the visual notation is mostly in the *cantus mollis*. Doni's system utilizes high clefs for the Phrygian sections and low for the Dorian in addition to a system of ties and dots to render the transition between the two easier. Doni later invented an instrument, the Lyra Barberina, to facilitate performance according to his system. The short excerpt quoted by Kircher follows the same procedure.

Greek; it is this to which Kircher refers. According to this modern usage *mutatio toni* signifies shift of mode and *mutatio modi* shift of *cantus*, system or, in modern terms, key-signature level.[3]

As it is presented by Doni the distinction between *modus* and *tonus* will not serve as an analytical aid for the music of the early seventeenth century. For one thing, the two terms were used interchangeably in the sixteenth and seventeenth centuries to signify mode, so Doni's distinction does not correspond to one that was drawn by contemporary musicians.[4] Also, virtually any shift of mode in the music of this period will involve shift in accidentals as great as or greater than the mere change of B natural to B flat that Doni gives as an example of *mutatio modi*, and some modes (Dorian, or D minor, for example) featured the two pitches regularly without any kind of shift. In fact, the merger of the two categories – which brings us closer to the modern concept of modulation – is often more characteristic of Monteverdi's music. Nevertheless, there is a value to our taking account of Doni's somewhat artificial juxtaposition of *modus* and *tonus*, for their separation points up an important difference between the tonal theory of Monteverdi's time and that of our own. For us mode or key is bound up with »system«, as the English term »key-signature« reveals, whereas in the early seventeenth century the two were not so inextricably joined. The term »key-signature« is therefore a misnomer when used for the music of this time, since what was called the *signatio* of a piece – the choice of *cantus durus* or *cantus mollis* as reflected in the presence or absence of the B flat indication – did not specify the mode or key at all.

Recognition of these two categories of shift is a valuable aid in heightening our sense of the differences between the tonal styles of Monteverdi's age and the later eras with which we are more familiar. With these reservations in mind, I will give a theoretical introduction (of necessity brief) to some of the major issues affecting our analysis of this music, and consider some of the clearer instances of *mutatio modi*, those where shift of key signature occurs within a movement, and their implications for larger scale tonal design, such as that of *Orfeo*.

Two premises must be stated at the outset. The first involves the relationship between theory and composition. This study takes the position that Monteverdi composes rationalistically, especially with regard to text/music relationships, a quality that enables us to extract some of the logical premises of his tonal practices for the purpose of erecting a theoretical system that will account for a wide range of tonal events in his music. The theory of his time, however – although invaluable to us in the endeavor just mentioned – is inadequate on its own to explain the music. A second, related premise of this study involves the perenniel question of »modality« versus »tonality«, which I view as possessing a dialectical, rather than developmental or evolutionary relationship in Monteverdi's music. Monteverdi's music often features a tension between older and newer tonal systems: the former (which might

3 DONI, Compendio, pp. 32-43. Doni's system of tones and modes is described by CLAUDE PALISCA in New GroveD 5, pp. 550-552.

4 See, for example, BERNHARD MEIER, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie (Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974). English edition: The Modes of Classical Vocal Polyphony, trans. ELLEN S. BEEBE (New York: Broude Brothers, 1988), pp. 34-35. The Chapter from Kircher's treatise cited in note one, for example, is headed *De Mutatione Modi, sive Toni, sive stylo Metabolico*.

be called the »modal/hexachordal« system) is inadequate to describe the practice of tonal composition, while the latter (tonal theory after the circle of keys) did not exist as a concept. As a result the music often tends intrinsically towards one direction (the future) but is »regulated« conceptually by another (the past). That is, the past exists as a set of concepts; the future exists also, but in a different way that might, perhaps, be described as a set of tendencies. There is no inevitable reason to prefer the past, to give it logical as well as chronological priority. Instead I will attempt to describe a broader framework in which past and future exist simultaneously, as they do in our minds.

In Monteverdi's music mode and system are still considerably independent of one another, an inevitable result of the fact that with the possible exception of two movements from his last work, *L'incoronazione di Poppea*, Monteverdi notates his music exclusively within the framework defined by the *cantus durus* or natural system and the *cantus mollis* or one-flat system.[5] The nature of this traditional musical usage in the early seventeenth century is of the utmost importance for our understanding of his tonal style, both as the manifestation of an autonomous musical system and as a framework for text-music relationships. I have found it useful to describe this two-system framework in terms of four »hexachords«, taking that term (hexachord) to indicate a harmonic spectrum comprising the triads whose roots are the tones of the transposing scales or hexachords on B flat, F, C and G.[6] Each system (*cantus durus* or *cantus mollis*) expresses the harmonic content of no more than three such hexachords; B flat, F and C for the *cantus mollis*, F, C and G for the *cantus durus*.

Figure One: The »Modal-hexachordal« system

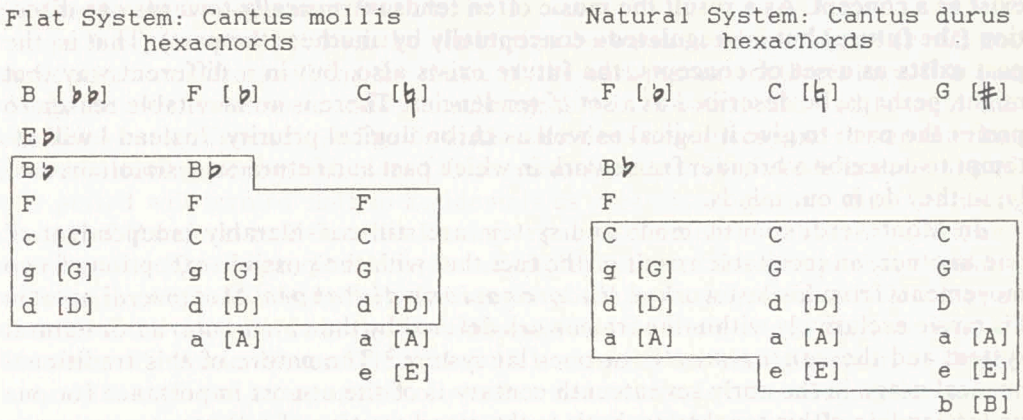
a) The chordal content of the individual hexachords

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| two-flat hexachord: | e♭ | – | B♭ | – | F | – | c/C | – | g/G | – | d/D | | | |
| one-flat hexachord: | | | B♭ | – | F | – | C | – | g/G | – | d/D | – | a/A | |
| natural hexachord: | | | | | F | – | C | – | G | – | d/D | – | a/A | – e/E |
| sharp hexachord: | | | | | | | C | – | G | – | D | – | a/A | – e/E – b/B |

5 The two pieces that are exceptions to this statement are Ottone's D major aria »E piu io torna qui« (Act I, Scene I) and the A major duet of Valletto and Damigella (Act II, Scene V), both of which are notated with the two-sharp signature. In recent years, however, the authenticity of the duet (which exists only in the Venice score) as a composition of Monteverdi has been doubted, while there are reasons for believing that Ottone's aria was transposed by someone other than Monteverdi. See, ALAN CURTIS, »'La Poppea Impasticciata' or, Who Wrote the Music to 'L'Incoronazione' (1643)?«, JAMS 42 (1989), pp. 28-30, 33. It seems probable, therefore, that Monteverdi never notated any piece in any signature other than that of the *cantus durus* or the *cantus mollis*.

6 This system is, of course, derived from CARL DAHLHAUS, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität (Kassel: Bärenreiter, 1968), pp. 257-266.

b) The grouping of hexachords within the two systems




Each hexachord has six basic harmonies, three of which may be altered from minor to major. The flattest and the sharpest degrees of each hexachord represent the »fa« and »mi« degrees that when brought together constitute the phrygian cadence. The cadence degrees of each system are those of its central hexachord. The finale of Kircher's *cantus mollis* and *durus* modes are within the enclosures. In the *cantus mollis* the entire range of modal finals is contained within the two-flat and one-flat hexachords only, in the *cantus durus* within the natural and sharp hexachords only.

The »central« hexachord of each system – tr6those on F and C respectively – determines the normally available cadence degrees within that system, while the other two »secondary« hexachords of that system express shift in the flat or sharp direction within the system – with no necessity of a key signature shift.[7] Normally those pieces that shift from *cantus mollis* to *cantus durus* or vice versa involve a chordal range that exceeds three hexachords.

The seventeenth-century presentations of the modes (keys) that are most closely relevant to Monteverdi's work assigned some modes to one *cantus*, some to another, thus defining a two-system framework as the normal boundary for harmonic/tonal events. Adriano Banchieri's well-known presentation of the modes in his *L'organo suonarino* (1605), for example, assigns five modes to the *cantus durus* – with finals on d, a, e, C and G – and three to the *cantus mollis*: g, F and d.[8] These involve the maximum number of modal finals in the Monteverdi madrigal books, and only one book (the third) features all eight modes (Books Four through Six exhibit a progressive reduction to six, four and three modes respectively, while Books Seven and Eight use the same five: d, a, C and G in *cantus durus*, g in *cantus mollis*). Athanasius Kircher, on the other hand, assigns five modes to each *cantus*: B flat, F, C, g and d to *cantus mollis* and C, G, d, a and e to *cantus*

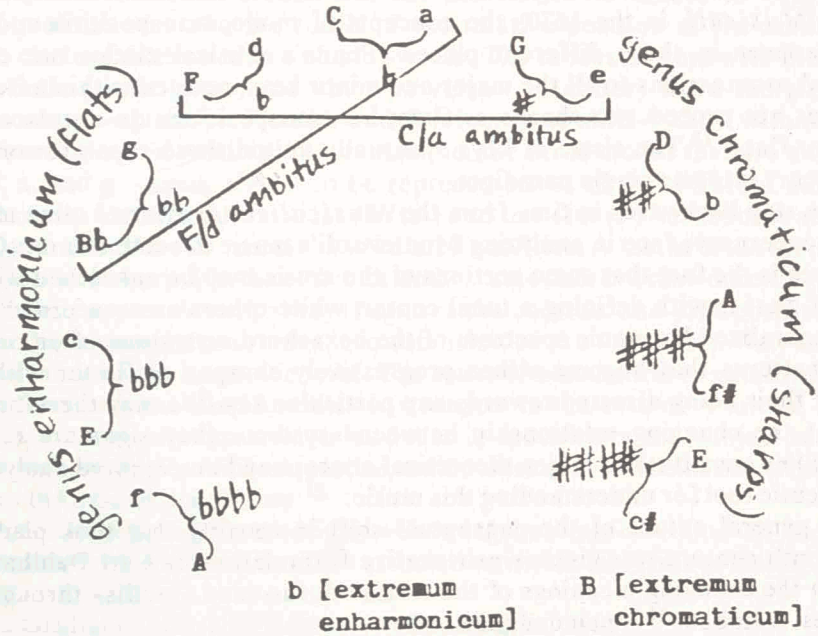
7 Dahlhaus's discussions of Monteverdi madrigals (Untersuchungen, pp. 257-286) do not spell out this situation as a regularly recurrent one, a norm of the style. But he recognizes it in certain pieces, such as »Ferir quel petto« from Book Five, describing the relationship between hexachords as that of *Haupt-* and *Nebensysteme* (pp. 271-272).

8 BANCHIERI, L'organo suonarino (Venice, 1605). Facsimile edition with preface by GIULIO CATTIN, Bologna: Forno Editore, 1969, p. 41.

*durus*.[9] His scheme of the modes corresponds exactly to the modal finals in Monteverdi's *Orfeo*.

As a relatively closed tonal framework what I have just outlined may be compared to the grouping of keys within the first published *Musicalischer Circul*, that of Johann David Heinichen of 1711.[10]

Figure Two: The circle of keys (*Musicalischer Circul*) as presented in the text of David Heinichen's *Neu-erfundene und gründliche Anweisung* (1711)[11]




The main points of comparison are that the corresponding segment of the circle of keys comprises four key signatures rather than two (one signature for each of the four hexachord levels in the older system: B flat, F, C, G), and that each of Heinichen's two *ambitus* (for F/d and C/a respectively) contains six keys whose finals correspond to the six degrees of the central hexachord or each of the two

9 KIRCHER, *Musurgia*, Part II, p. 51.

10 JOHANN DAVID HEINICHEN, Neu-erfundene und gründliche Anweisung (Hamburg 1711), pp. 261-267. Heinichen's circle diagram precedes his discussion in the fourth chapter of the 'Anweisung'; it presents the sharp keys to the left and the flat to the right, whereas the discussion does the opposite. Heinichen's circle is »closed« – that is, it contains the keys that are missing in my diagram: C sharp major (or D flat), E flat minor, F sharp major and A flat minor; but Heinichen designates B major and B flat minor the *extremum chromaticum* and *extremum enharmonicum* respectively, adding that B flat minor is »hardly usable« and that anyone wishing to try the four remaining keys will find that their use is »bad« (p. 262, #6). My addition of the terms *genus chromaticum* and *enharmonicum* as well as the identification of the two *ambitus* that correspond to the two systems is based on Heinichen's discussion on the abovementioned pages.

11 I have bracketed the two *ambitus* whose keys correspond to the cadence degrees of the *cantus durus* and *cantus mollis*.

systems.[12] These keys are now grouped according to relative major/minor pairs at each key signature level. The legitimizing of key signature or hexachord shift has replaced the idea of modal differentiation, an occurrence that goes hand in hand with increased emphasis on tonal centers. I have drawn Heinichen's theory into this discussion of the music of a much earlier era as a frame of reference for tonal events and conceptions that are never clearly spelled out in the music theory of the early seventeenth century. The extension in the seventeenth century of the two-system framework via the increased use of transposition leads directly to the circle of keys. But it is worth noting that as late as Lorenzo Penna's treatise, *Li Primi Albori Musicali*, in the 1670s the concepts of mode, transposition and musical circles appear in three different places (Penna's musical circles are circles of cadential progressions to all the major and minor keys, notated within a framework that does not exceed two sharps or flats; his transpositions do not exceed three sharps or flats).[13] The circle of keys eventually united these separate concerns of tonal theory into one single paradigm.

If we step backwards in time from the *Musicalischer Circul* some of the different concerns we face in analyzing Monteverdi's music become clearer. One such difference is the fact that some sections of the music may be concerned with mode (or key), that is with defining a tonal center, while others are concerned with the more generalized harmonic spectrum of the hexachord or system, often organizing it into patterns that become either progressively sharper or flatter without any sense of their being directed towards any particular key. We may therefore postulate that the changing relationship between »system« (key signature level) and mode or key constitutes a major theoretical concept and an essential analytical and hermeneutic tool for understanding this music.

The general nature of the conceptual shift in tonality that took place in the seventeenth century was given a provocative formulation by Carl Dahlhaus in his study on the changing meanings of the terms »durus« and »mollis« throughout the centuries. Dahlhaus[14] concluded that

> [in the seventeenth century] the logical relationship between mode and transposition scale was reversed: up to the seventeenth century the transposition scales (»cantus durus« and »mollis«) represented genera (*Tongeschlechter*), the modes (e.g., C-ionian and A-aeolian) represented species (*Tonarten* or keys). Since then we treat the modes as genera (the ionian mode as the major »genus«, the aeolian as the minor) and the transposition scales as species: C major [dur] and A minor [moll] as keys.

This distinction highlights the two qualities that were associated with the terms »durus« and »mollis« – major versus minor and sharp versus flat – in a manner that was undoubtedly not consciously formulated but was fundamental to tonal style. As

---

12 Heinichen's discussion of »ambitus« appears on pp. 263-265 of the 'Anweisung'.

13 LORENZO PENNA, Li Primi Albori Musicali (Bologna, 1672), pp. 26-29 (transposition), 120-128 (modes), 174-183 (circles of cadences).

14 »Die Termini Dur und Moll«, AfMw 12 (1955), pp. 289-291: »Bis zum 17. Jahrhundert galten die Transpositionsskalen (der 'cantus durus' und der 'cantus mollis') als Tongeschlechter (Genera), die Modi (z.B. c-jonisch und a-äolisch) als Tonarten (Spezies). Seither betrachtet man die Modi als Genera (den jonischen Modus als Dur-Geschlecht, den äolischen Modus als Moll-Geschlecht) und die Transpositionsskalen als Spezies (C-Dur und a-moll als Tonarten).«

we will see, everything that relates to these two terms is of great importance in understanding Monteverdi's tonal style.

In early-seventeenth-century Italian music the terms »durus« and »mollis« were associated with musical qualities arising from the literal meanings of the words (hard and soft) that were likewise associated with *both* shift of system and shift between certain modes, even within the same system. The fact that »durus« and »mollis« qualities could belong to both types of shift was to some extent the result of the grouping of certain modes with the one *cantus* and others with the other within a basic two-system model. But the association of modes to »durus« and »mollis« qualities was also the result of the relative position of the modal finals along the circle of fifths within a single system. The modes or keys with E and A as finals (whether »phrygian« and »hypophrygian« or minor) were therefore connected to »durus« qualities, F major and G minor to »mollis«. Thus, within Monteverdi's Fourth Book of Madrigals, for example, the three modes that are most often used – d, a, and g – seem almost to be representatives of the different *cantus*. G minor normally features the two-flat (B flat) and one-flat (F) hexachords and is associated with the affect of »pietà«, and related qualities; A minor often features the natural (C) and sharp (G) hexachords and is associated with »durezza«; and D minor (in the *cantus durus*) always features the contrast and juxtaposition of flat and natural (or sharp) tonal areas, the extension of the variable B flat/natural of the dorian mode to the harmonic level. The sense of association to qualities derived from the terms »durus« and »mollis« is strongest in the case of A minor, which is very often used to set texts where hardness is specifically the subject matter. A madrigal such as »Voi pur da me partite, anima dura« from Book Four (Example 1) illustrates the association clearly.[15]

In Marco da Gagliano's madrigal, »Care lagrime mie« we find an even more striking instance of »durus«/»mollis« association within an A minor setting.

Marco da Gagliano: »Care lagrime mie« (Book Three, 1605)

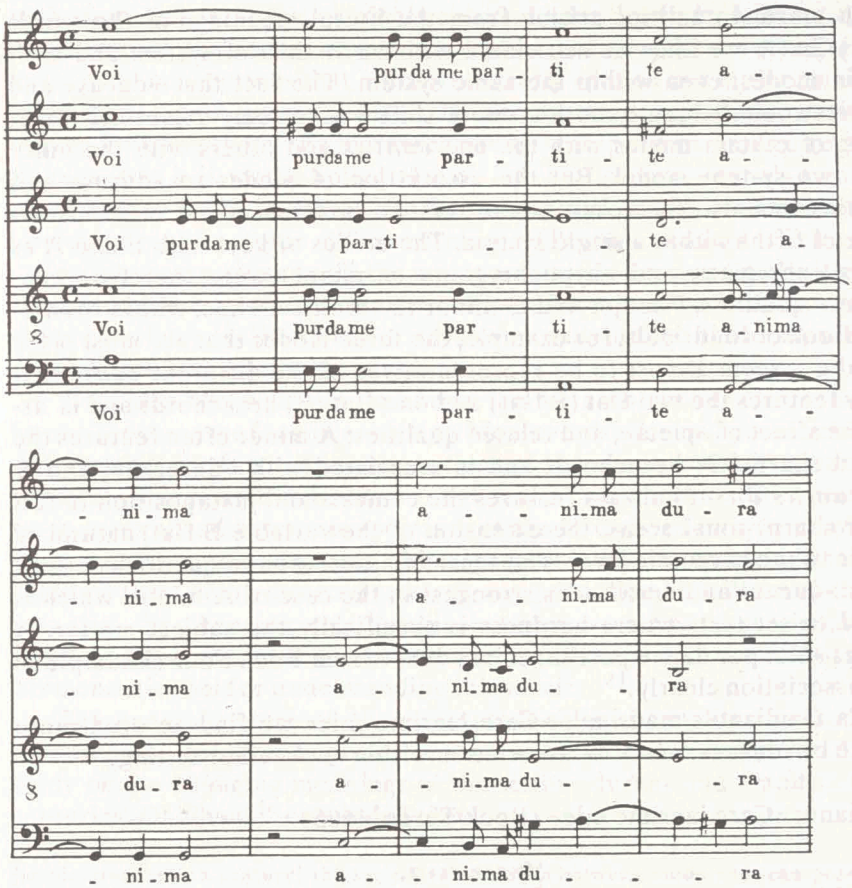
| | |
|---|---|
| Care lagrime mie, | My dear tears, |
| Messi dolenti di mie pene rie, | Sorrowful envoys of my cruel pain, |
| Poi che voi non potete | Since you are not able |
| Far mello, ohimé, quel core | To soften, alas, that heart |
| Che non have pietà del mio dolore, | Which has no pity for my grief, |
| Almen per cortesia | At least out of courtesy |
| Ammorzate l'accesa fiamma mia, | Put out my burning fire, |
| O pur crescete tanto | Or else increase so much |
| Ch'io mi sommerga nel mio stesso pianto. | That I drown myself in my own tears. |

Taking his cue from the word »molle«, which is opposite to the quality that is emphasized in the poem, Gagliano creates an A minor »durus« setting in which the shifting tonal regions have symbolic notational associations as well. The first

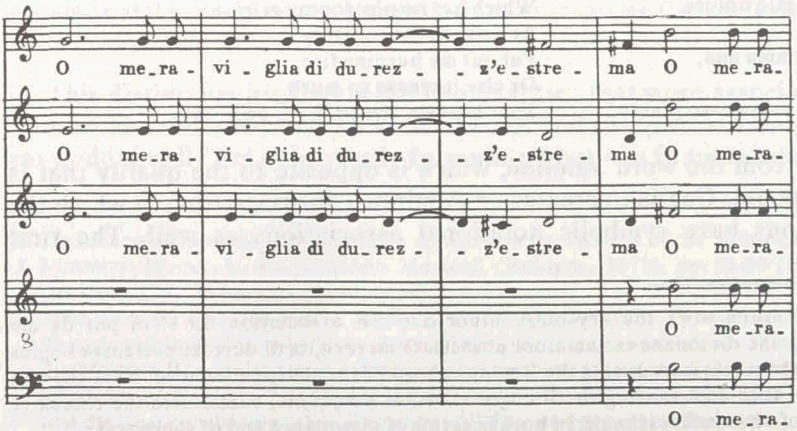
15 Throughout Monteverdi's work the key of A minor has this association. In »Voi pur da me partite, anima dura« the dissonant exclamatory phrase »O meraviglia di durrezz'estrema« begins the final section of the work, introducing the B minor chord of the sharp hexachord. Near the end a perfect cadence to E (i. e., featuring the B major chord as dominant) constitutes the climax of the work. The idea of »hardness« is realized both in terms of dissonance and of sharpness.

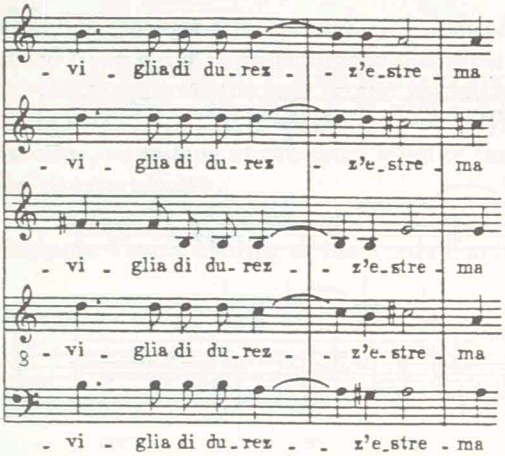
Example One

a) Monteverdi, »Voi pur da me partite, anima dura« (Book 4), beginning



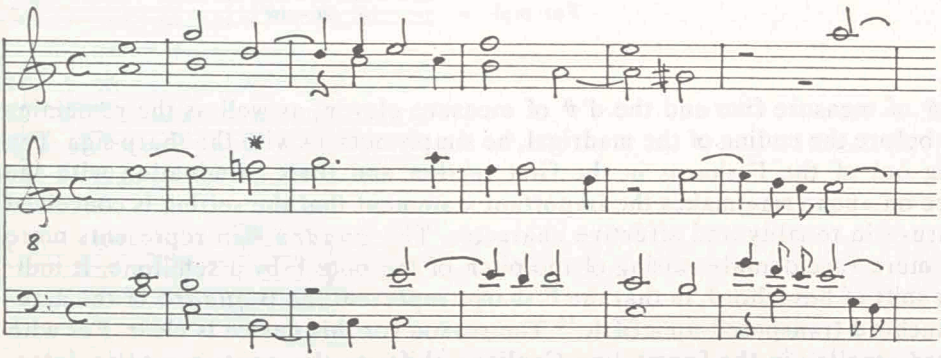

b) Excerpt from »Voi pur da me partite, anima dura«

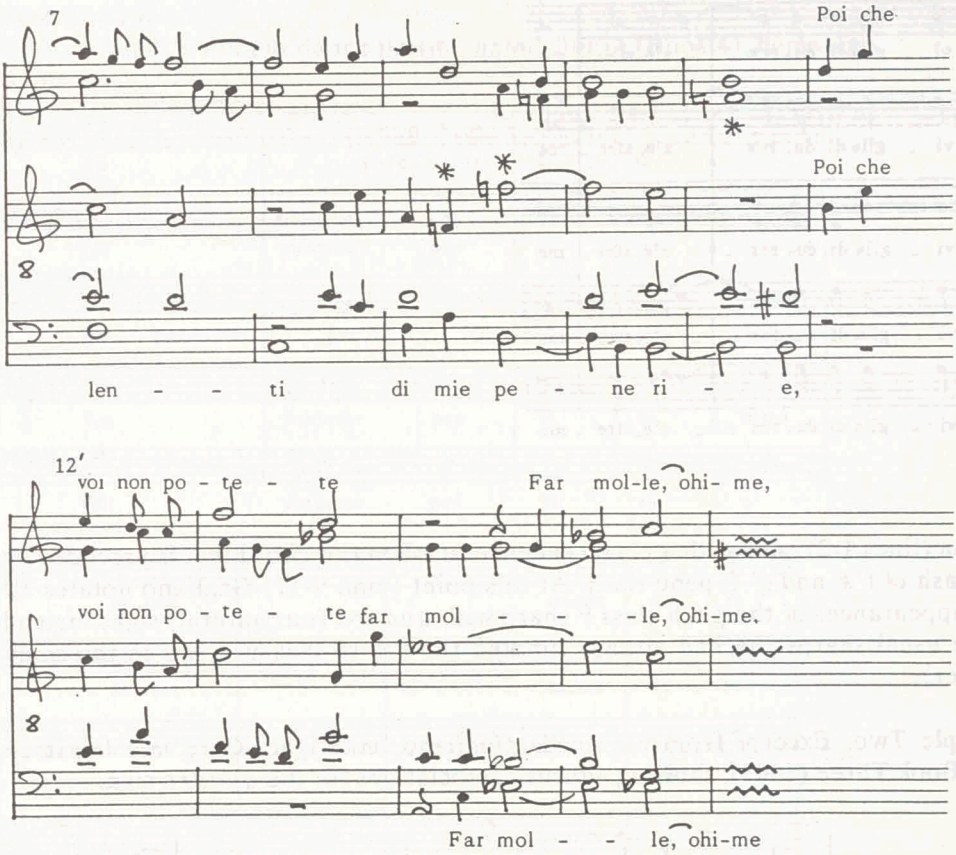





section (lines 1-2) ends with a plagal cadence to a B major chord that is preceded by the clash of f'# and g' (»pene ria«). At this point (mm. 9-11) Gagliano notates all four appearances of the pitch class F sharp with *quadro* (our natural) signs instead of the usual sharps (he had already notated the f'# of measure two in the same manner).

Example Two: Excerpt from Marco da Gagliano, madrigal »Care mie lagrime« from Book Three (1605), showing »durus« associations for the *quadro* sign.






The f'# of measure five and the d'# of measure eleven, as well as the remaining sharps before the ending of the madrigal, he simply notates with the sharp sign. The singling out of the F sharps in the first section and their culmination with the cadence on »pene ria« makes the important statement that the setting is conceived as »durus« in tonality and affective character. The *quadro* sign represents more than a mere »accidental« raising of the pitch of the note F by a semitone. It indicates a shift of hexachord, in that the F sharps represent the B *quadro* of the natural hexachord transposed up a fifth.[16] The reason for this device is clear. For with the word »molle« in the fourth line Gagliano shifts to the *cantus mollis*, introducing the E flats and B flats necessary to a complete shift of system.[17] With »del mio dolore« in line five he returns to cadence in A minor (with Tierce de Picardie). The F sharps of measures twenty-four through thirty are notated with the sharp

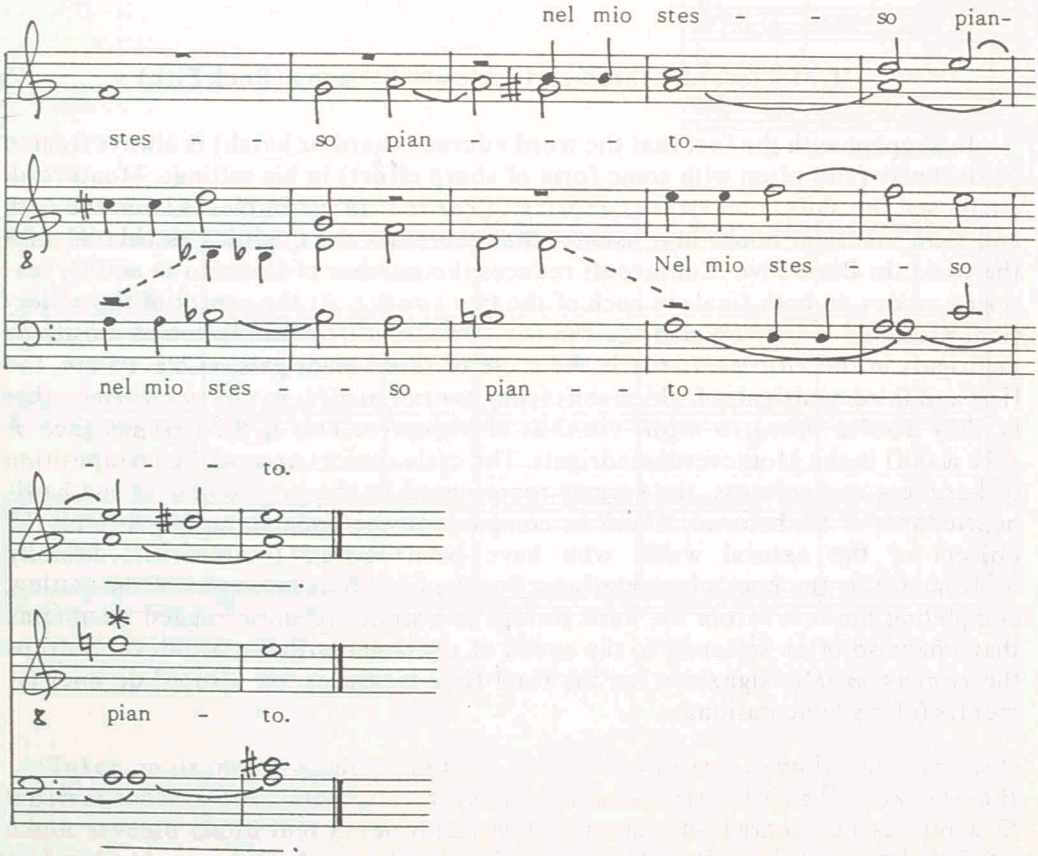
16 Gagliano's madrigal has been published in DAVID S. BUTCHART, I Madrgali di Marco da Gagliano, Civiltà Musicale Medicea collana di studi musicologici e organologici, diretta da Mario Fabbri, Vol. 1 (Florence: Leo S. Olschki, 1982), pp. 64-66. On further uses of the *quadro* sign see Example 11, below; also note 56.

17 That is, the tone B flat would represent a modulation to the one-flat hexachord of the natural system, whereas E flat represents the two-flat hexachord and hence the *cantus mollis*.

sign, not the *quadro*, since they do not effect shift of hexachord and are not juxtaposed to an overt representation of the *cantus mollis*.

Once again at the end of the piece Gagliano introduces the *quadro* sign, now for the words »nel mio stesso pianto«, and this time involving transposition of the B »molle«/»quadro« at the pitch level of the natural and sharp (durus) hexachords of the *cantus durus*.

Example Three: Ending of Marco da Gagliano, »Care mie lagrime«




Each of the five voices features an oscillation between the normal diatonic whole tone and a chromatically raised pitch: d", e", d"#, e" (soprano); g', a', g'#, a (alto); e', f', e', f'#, e' (tenor); d' [f, a], c' [a], c'# (quinto); a, b flat, a, b natural, a (bass). Of these pitches the b natural of the bass (m. 43) and the f'# of the tenor are raised by *quadro* signs, the d"#, g'# and c'# by sharp signs. The final cadence is neither a dominant/tonic nor a plagal cadence to A; instead, above the pedal tone a in the bass the oscillation just described forms the diminished chord d"#, a', f'#, a »weak« cadence, like that of measure eleven, that was devised to create a »durus« effect.

Gagliano's piece, although very interesting, is not of the same quality as the Monteverdi pieces discussed in this study. Gagliano is, however, very sensitive to what must be recognized as »durus«/»mollis« qualities throughout his madrigal and operatic *oeuvres* and to symbolic notational devices such as that just described.[18] Here he puns on the word »molle« and the less directly expressed »durus« quality of the text, just as Monteverdi did with the word »dura« in the madrigal mentioned earlier and the one we will discuss next. It is no mere empty rhetorical device, however, but an expression of the two-system tonal framework within which this music was conceived.

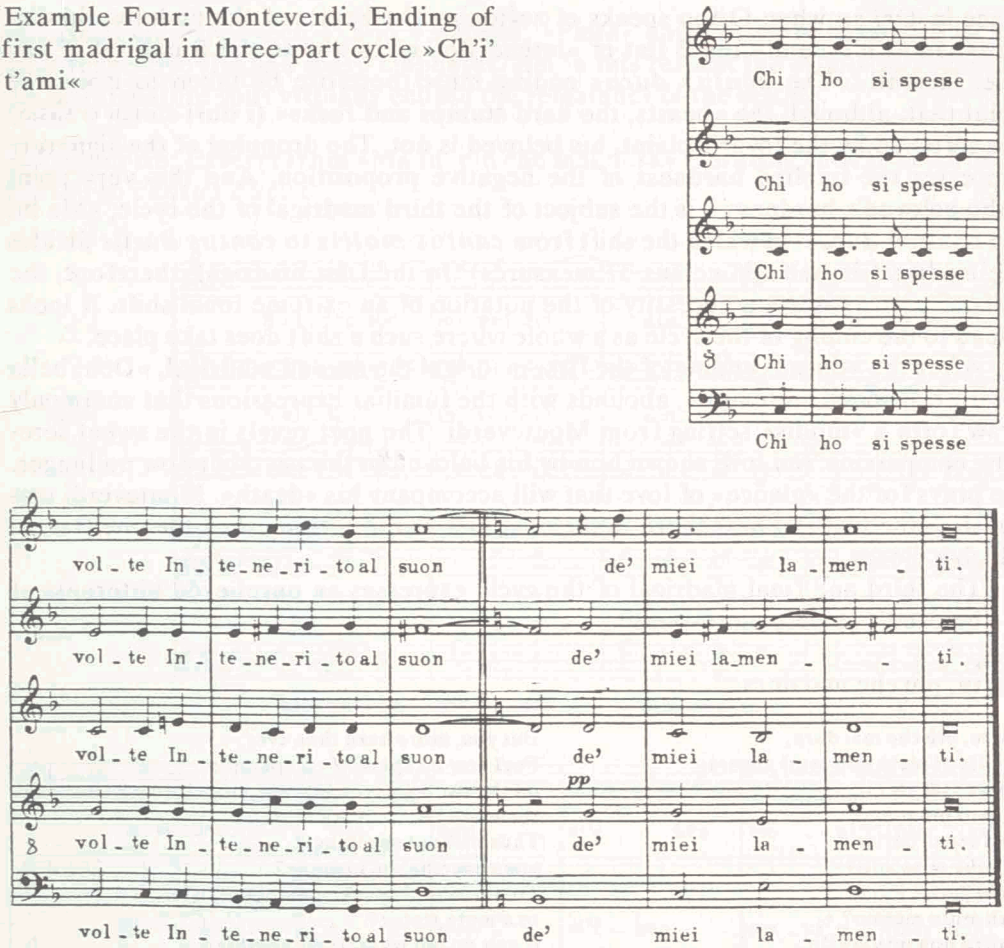
## II. Monteverdi's three-part cycle »Ch'i' t'ami« (Book Five)

In keeping with the fact that the word »durus« (hard or harsh) is always treated pejoratively (and often with some form of sharp effect) in his settings, Monteverdi composed the shift from *cantus mollis* to *cantus durus* in pieces from the fifth and sixth madrigal books in a manner that expresses the qualities associated with the word. In Book Five Monteverdi reduces the number of finals to D and G, featuring modes on both finals in each of the two *cantus*. At the center of the collection, preceded mostly by madrigals in the *cantus mollis* and followed mostly by madrigals in the *cantus durus* is the cycle of three madrigals, »Ch'i' t'ami«, the first and third madrigals of which shift from *cantus mollis* to *cantus durus* – that is, they involve *mutatio modi* via shift of *signatio*. This is the first instance of such a shift in the Monteverdi madrigals. The cycle centers around the juxtaposition of hardness and softness, the former represented by the poet's view of the hard-heartedness of his beloved, whom he compares in the opening madrigal to all the objects of the natural world who have been moved (»inteneriti«, literally »softened«) by the poet's lamentations. For the final four measures of the setting, completing the text »from the hard stumps and stones of these rugged mountains that I have so often softened to the sound of my lamentations«, Monteverdi drops the *cantus mollis* signature for the final four measures, on »[suon] de miei lamenti« (of my lamentations).

---

18 Besides the instances given here and in Example 11 Gagliano uses the *quadro* sign fairly frequently throughout his work, where it is always readily distinguished from his use of the sharp sign. It is always used for the pitches E, B, F in contexts where shift from E flat (two-flat to one-flat hexachord), B flat (one-flat to natural hexachord) or F (natural to sharp hexachord) takes place. See for example BUTCHART, I Madrigali di Marco da Gagliano, pp. 60 (mm. 57-59), 74 (m.6), 78 (mm. 8-9), 79 (mm. 19, 20, 24, 26). Such passages always appear in pieces where the sharp sign is used elsewhere (occasionally in close proximity) for the same pitches. Gagliano appears to use the *quadro* for symbolic purposes even more than as a sign of hexachord transposition. Thus, in some pieces with modulation into »deep« sharp regions (e.g., BUTCHARD, pp. 79-80, mm. 33-43) he does not use the *quadro* sign. In his opera *La Flora* (Florence, 1628. Facsimile reprint with preface by PRIMAROSA LEDDA, Bologna: Forni Editore, 1969) its several uses mix the symbolic and the »hexachordal« (see pp. 32, 64, 88, 106, 129).

Example Four: Monteverdi, Ending of first madrigal in three-part cycle »Ch'i' t'ami«




Taken on its own it would be at least somewhat difficult to understand this act; the final cadence does introduce a harmony that is »foreign« to the flat system – a B minor seventh chord that is the result of his moving the bass of the sustained D major chord on »suon« down a third to B, while holding the d, f sharp and a' of the upper voices. This chord hardly necessitates the shift, however; and, in fact, we encounter very similar effects at the close of a madrigal from Book Four without such a shift.[19] The word »intenerito« is set to a flattened tone here as it is at a similar

19 The final phrase of »Anima mia, perdona« also cadences to g/G (that is, to a G minor cadence with a *Tierce de Picardie*), introducing a B minor seventh chord shortly before the final harmonies. Artusi quotes the measure in which this appears (along with the preceding and following measures) in his famous discussion of the faults in Monteverdi's work. See GIOVANNI MARIA ARTUSI, L'Artusi, Overo Delle Imperfettioni della Moderna Musica (Venice, 1600), facsimile edition with preface by GIUSEPPE VECCHI, Bologna: Forni Editore, 1968, p. 40.

place in *Orfeo* when Orfeo speaks of softening the hearts of the underworld deities.[20] In »Ch'i' t'ami« the B flat of »intenerito« gives way to the B natural of »de miei lamenti«. The *cantus durus* ending must therefore be taken to make the point that, although the »beasts, the hard stumps and rocks« (i duri sterpi e sassi) are softened by the lover's plaint, his beloved is not. The dropping of the signature expresses the implied hardness of the negative proposition. And this very point – the beloved's hardness – is the subject of the third madrigal of the cycle, »Ma tu, piu che mai *dura*«, in which the shift from *cantus mollis* to *cantus durus* divides the madrigal in half (38 versus 37 measures). In the first madrigal, therefore, the shift of *cantus* is not a necessity of the notation of an extreme tonal shift. It looks ahead to the ending of the cycle as a whole where such a shift does take place.

After the »durus« ending of the first madrigal the second madrigal, »Deh! bella e cara e si soave un tempo«, abounds with the familiar expressions that commonly draw forth a »mollis« setting from Monteverdi. The poet revels in the sweet serenity, compassion and love shown him by his beloved in the past, but now no longer. He prays for the »glance« of love that will accompany his »death«. Monteverdi emphasizes the two-flat hexachord in the first half of the setting, then the one-flat, in which it closes.

The third and final madrigal of the cycle expresses an unrelieved bitterness at the beloved's unyielding response.

Ma tu, più che mai dura

Ma tu, più che mai dura,
Favilla di pietà non senti ancora;
Anzi t'inaspri più,
quanto più prego.
Così senza parlar
dunque m'ascolti?
A chi parlo, infelice?
a un muto marmo?
S'altro non mi vuoi dir,
dimmi almen: »Mori!«
e morir mi vedrai.
Questa è ben, empio Amor,
miseria estrema,
Chi si rigida ninfa
ne mi risponda,
E l'armi d'una sola e sdegnosa
e cruda voce
Sdegni di proferire
al mio morire.

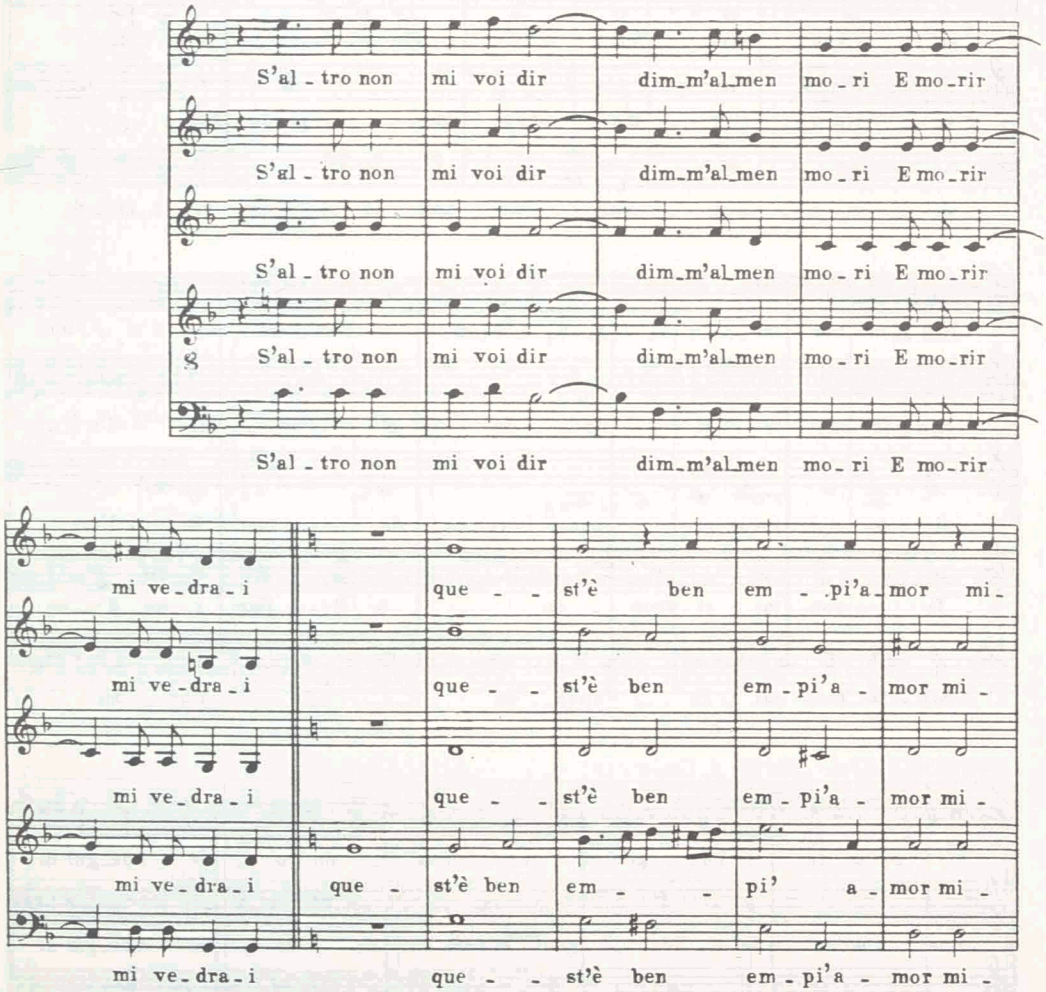
But you, more hard than ever,
Feel now no spark of compassion;
on the contrary, you become more bitter
the more I entreat you.
Thus without speaking
you nevertheless hear me?
To whom do I speak, unhappy man?
to a mute statue?
If you do not want to say anything
else to me, then say »Die!«
and you will see me die.
This is surely, pitiless love,
the limit of misery,
That so rigid a maiden
does not respond to me,
And the weapon of a single disdainful
and cruel word
She scorns to pronounce
at my death.

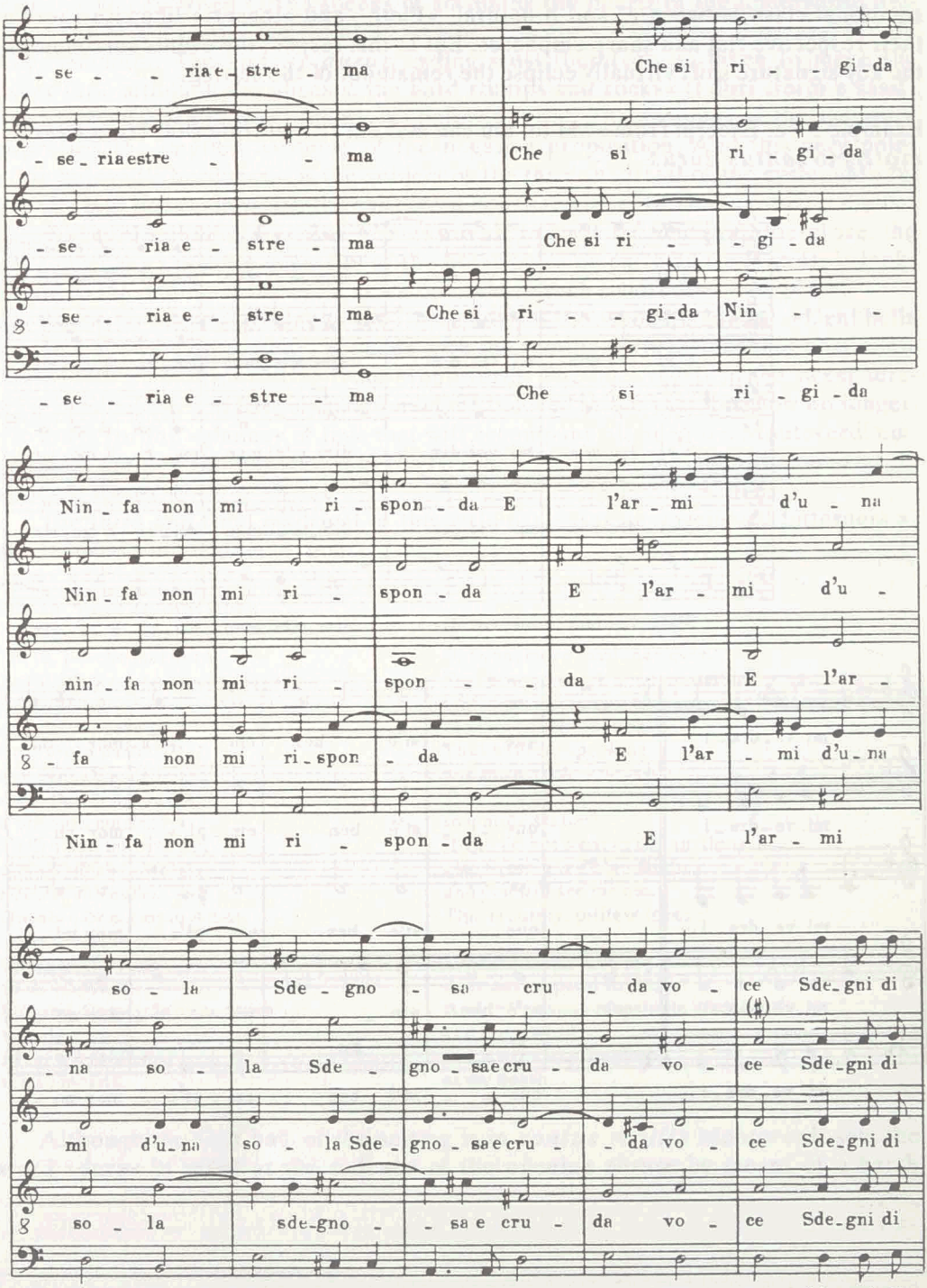
Although the first half of the setting is in *cantus mollis* Monteverdi sets the word »dura« in relief at the cadence of the opening phrase by means of a harsh

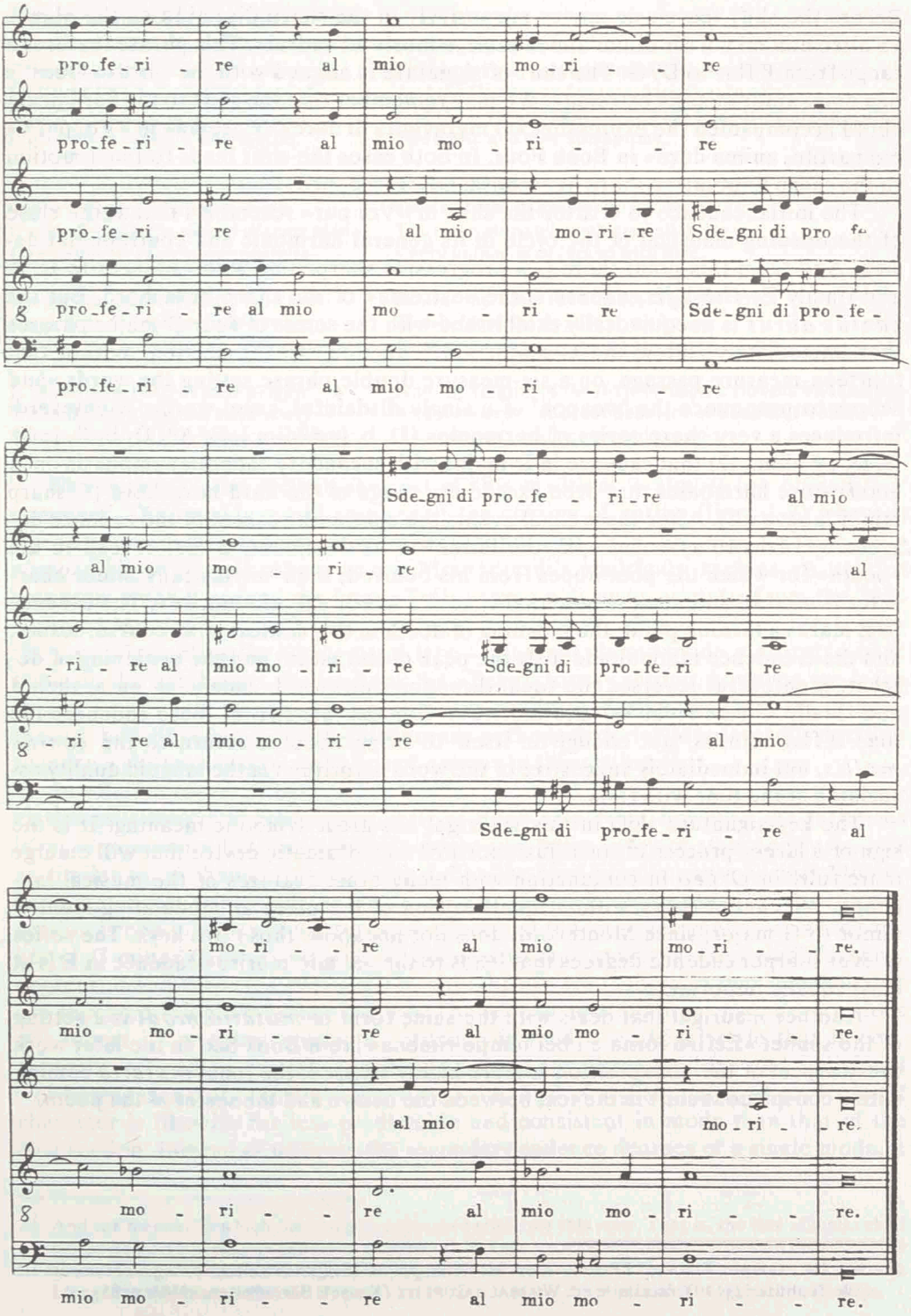
20 *Orfeo*, Act II, »Tu se'morta«: »e intenerito il cor del Re de l'ombre«. On »intenerito« Monteverdi moves the vocal line from g# to g and the bass from B to B flat.

semitonal clash between c" and b natural. »Pietà« and »inaspri« likewise receive their respective flat and sharp emphases. But in this respect the events surrounding the key signature shift virtually eclipse the remainder of the setting.

Example Five: Excerpt from »Ma tu, più che mai dura« featuring shift from *cantus mollis* to *cantus durus*




se - ria e - stre - ma Che si ri - gi - da
se - ria e stre - ma Che si ri - gi - da
se - ria e - stre - ma Che si ri - gi - da
se - ria e - stre - ma Che si ri - gi - da Nin -
se - ria e - stre - ma Che si ri - gi - da
Nin - fa non mi ri - spon - da E l'ar - mi d'u - na
Nin - fa non mi ri - spon - da E l'ar - mi d'u -
nin - fa non mi ri - spon - da E l'ar -
fa non mi ri - spon - da E l'ar - mi d'u - na
Nin - fa non mi ri - spon - da E l'ar - mi
so - la Sde - gno - sa cru - da vo - ce Sde - gni di
na so - la Sde - gno - sa e cru - da vo - ce Sde - gni di
mi d'u - na so - la Sde - gno - sa e cru - da vo - ce Sde - gni di
so - la sde - gno - sa e cru - da vo - ce Sde - gni di
d'u - na so - la sde - gno - sa e cru - da vo - ce Sde - gni di


pro_fe_ri - re al mio mo_ri - - re
pro_fe_ri - re al mio mo - ri - - re
pro_fe_ri - re al mio mo_ri_re Sde_gni di pro fe
pro_fe_ri - re al mio mo - - ri - re Sde_gni di pro_fe_
pro_fe_ri - re al mio mo - ri - - re
Sde_gni di pro_fe - ri_re al mio
al mio mo - ri - re al
_ri - re al mio mo - ri - re Sde_gni di pro_fe_ri - re
- ri - re al mio mo - ri - re al mio
Sde_gni di pro_fe_ri - re al
mo_ri - - re al mio mo_ri - - re.
mio mo_ri - - re al mio mo - ri - - re.
al mio mo_ri - - re.
mo - ri - - re al mio mo - ri - - re.
mio mo - ri - - re al mio mo - ri - - re.

Before the shift the music moves purposively in the sharp direction on the phrase »S'altro non mi voi dir dimm'almen mori, e morir mi vedrai«. This phrase features a range from B flat to D/G. The shift of signature is aligned with the words »Quest'e ben empi'amor miseria estrema«. We may remember that the shift to the hard hexachord accompanied the expression »O meraviglia di durezz'estrema« in »Voi pur da me partite, anima dura« in Book Four. In both cases the shift leads to tonal motion to the sharp limit of the sharp hexachord, a B/E cadence.

The initial cadence to G after the shift in »Voi pur« resembles that at the close of the opening madrigal of the cycle in its general harmonic and contrapuntal design. And from this point there is a progressive sharpening with cadences to D, A and finally E. The B/E cadence is the »estrema« of the sharp hexachord. But the *cantus durus* is unequivocally established with the series of four D major phrases that immediately follow the G major »introduction« to the section. Within that fourteen-measure passage, on a six-measure double phrase setting the words »and scorns to pronounce the 'weapon' of a single disdainful, cruel word«, Monteverdi introduces a very sharp series of harmonies (D, b, [g#$^6$dim.], E, A$^6$, D, b, E, [c#], A, D, c#$^6$dim., D) that cadence in D major with secondary cadential emphasis on A and feature harmonies that even exceed the range of the hard hexachord (C sharp minor, above all). After these tonal events the continuing ascent of the cadence degrees by fifths to a/A and e/E, the latter via its dominant, B major, lead to the »death« for which the poet hopes from his beloved; their intrinsically minor character is used to add a »descent« quality to the words »al mio morire«. The cadence to E marks a turning point; the meaning of death in this context is, of course, sexual; and the E cadence is simultaneously the peak of the ascent and the beginning of descent. Monteverdi reverses the tonal direction downward, cadencing on a, then d and finally G (the final »al mio morire«). For the last two of these cadences the tone b flat returns, not enough in itself to bring about a return to the *cantus mollis*, but immediately suggestive of the word »morire« via the languid quality associated at the time with flats.[21]

The key-signature shift in this madrigal has great symbolic meaning. It is the sign of a larger process of tonal juxtaposition as a dramatic device that will emerge more fully in *Orfeo* in conjunction with many other features of the musical language. We cannot speak without qualification of the piece as modulating from G minor to G major, since Monteverdi does not juxtapose those two keys. The series of ever sharper cadence degrees that leads to the »al mio morire« cadence in E is at least equally important.

Another madrigal that deals with the same form of *mutatio modi* is a setting of the sonnet »Zefiro torna e'l bel tempo rimena« from Book Six. In the later work every aspect of the juxtaposition is more highly stylized, the tonal *mutatio* coming with a conspicuous shift in the text between the octave and the sestet of the poem.

---

21 See, for example, PENNA, Li Primi Albori Musicali, pp. 34-35; PRAETORIUS, Syntagma Musicum III (Wolfenbüttel, 1619), facsimile ed. WILIBALD GURLITT (Kassel: Bärenreiter, 1958), p. 81.

Zefiro torna e'l bel tempo rimena

| | |
|---|---|
| Zefiro torna e'l bel tempo rimena, | Zephyrus returns, and brings back beautiful weather, |
| E i fiori e l'herbe, sua dolce famiglia | And the flowers and plants, his sweet family, |
| E garir progne e piagner filomena | And the warbling swallow and the lamenting nightingale, |
| E primavera candida e vermiglia. | The white and rosy springtime. |
| | |
| Ridono i prati e'l ciel si rasserena | The meadows laugh and the sky clears; |
| Giove s'allegra di mirar su figlia | Jove rejoices to gaze upon his daughter; |
| L'aria el'acqua e la terra è d'amor piena | The air, water and earth are full of love; |
| Ogn'animal d'amar si racconsiglia. | Every animal is occupied with love. |
| | |
| Ma per me, lasso, tornano i più gravi | But for me, alas! the heaviest sighs return, |
| sospiri che dal cor profondo tragge | Drawn from the depths of my heart |
| Quella ch'al ciel se ne portò le chiavi | By the one who carried off to heaven its keys; |
| | |
| E cantar augelletti e fiorir piaggie | And the singing of the little birds, the flowers on the bank |
| E'n belle donn'honesti atti e soavi | And the sweet, innocent behavior of beautiful women |
| Sono un deserto e fer'aspre e selvaggie. | Are a desert, wild beasts and savages. |

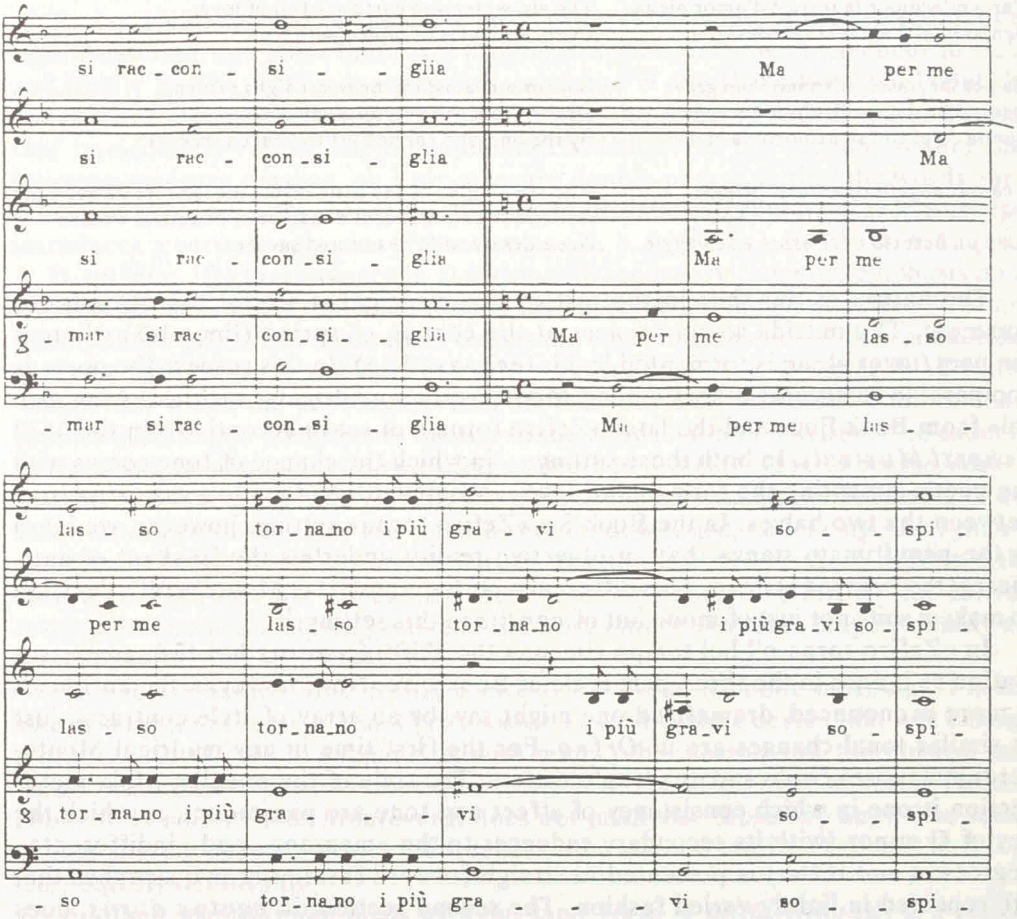
The nature of the shift in the text of this madrigal is almost too obvious for comment. The outside world rejoices at the coming of spring (lines 1-8) whereas the poet/lover alone is tormented by his feelings (9-14). In this respect the poem is comparable to several others among Monterverdi's madrigals, such as »A un giro sol« from Book Four and the later »Zefiro torna e di soave accenti« from the 1632 *Scherzi Musicali*. In both those settings – in which the change of tone comes with the poet's lamenting the torments of love – Monteverdi had made a *mutatio toni* between the two halves. In the Book Six »Zefiro torna« setting, however, we learn in the penultimate stanza that an objective reality underlies the final set of antitheses: the beloved is dead. This difference perhaps underlay Monteverdi's decision to make a shift not just of mode but of *cantus* in this setting.[22]

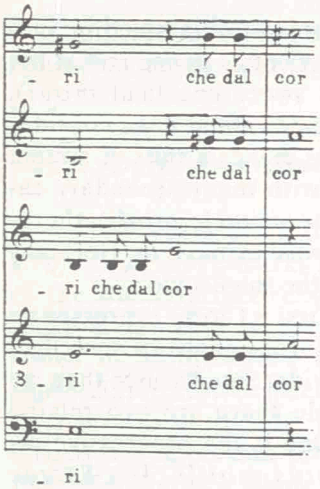
In »Zefiro torna e'l bel tempo rimena« the shift of *cantus* has the same association as it does in the three-part cycle of Book Five. Now, however, the antithesis is more pronounced, dramatized one might say, by an array of style contrasts, just as similar tonal changes are in *Orfeo*. For the first time in any madrigal Monteverdi juxtaposes triple and quadruple meters. The style of the opening triple-meter section is one in which consistency of affect and tone are paramount, in which the key of G minor (with its secondary cadences to the »mezzana« and »indifferente« degrees: d and B flat) is presented in straightforward fashion in two strophes that are repeated in lightly varied fashion. The second section, in *cantus durus*, does not repeat its strophes musically, utilizing instead a madrigal style that is conceptually related to recitative, with its prominent discontinuities and individual word emphases that take precedence over the ideal of stylistic integration. Its tonal character is likewise far less predictable and consistent in mode than that of the first section. Instead of utilizing the secondary cadence degrees of a single mode, it

22 And the manner in which the death is expressed confirms this view. That is, the line »Quella ch'al ciel se ne porto le chiavi« (She who carried off its keys to heaven) contains a pun on the use of the word »chiave« in Italian to signify key signature as well as cleff. See, for example, BANCHIERI, L'organo suonarino – Quinto Registro, p. 12, and in many other places throughout the treatise.

makes a strong A minor cadence at about the mid point (and an E major cadence at the one-quarter point), these cadences serving as focal points for the sharp, dissonant music that enters after the key signature shift.

Example Six: The shift from *cantus mollis* to *cantus durus* in Monteverdi's »Zefiro torna e'l bel tempo rimena« (Book 6, 1614)






Once again the G minor/major shift is in some respects secondary to that of the flat/sharp, in that it is never given any sense of immediacy. Rather, at the point of the key signature shift, Monteverdi underscores the adversative »Ma, per me« by means of a shift from D *major* to D *minor*, making the local antithesis the opposite of the »structural« one. The latter (g/G) is never presented as a direct juxtaposition. Monteverdi nevertheless sets apart the final line of text, »Sono un deserto e fere aspre e selvaggie« as a G major setting of approximately one-third of the section and he takes pains to give it a »durus« character at certain points, introducing the most biting dissonances of the madrigal for the words »fer'aspre« and both sharp and dissonant effects for »selvaggie«. It seems to be the case here, as in »Ma tu, più che mai dura«, that the nature of the polarity that Monteverdi perceives between minor and major modes with the same final is not nearly as great in terms of its affective correlatives as that between G major (mixolydian) and A minor (probably conceived as mode three: phrygian!). The latter juxtaposition is the one that Kircher described in his famous passage on Carissimi's *Jephtha*.[23] What this means is that the shift from g to G in itself does not convey the quality of a *mollis/durus* affective shift; it can be the framework for different effects. The more important quality in the affective shift is the motion to a relatively sharp region. Understanding of the tonal plan of *Orfeo* hinges upon these points.

As a simple illustration of Monteverdi's punning on the idea of *mutatio modi* in relation to a verbal text, and in another work that changes from *cantus mollis* g to *cantus durus* G, we might consider the two halves of the *ballo* »Tirsi e Clori« which ends the Seventh Book of Madrigals (1619). In the first half Tirsi and Clori sing a series of solos in alternation, Tirsi singing in G minor (or the *cantus mollis* dorian mode) and Clori in D minor (*cantus mollis* aeolian). The contrast of keys was undoubtedly intended to represent the fact that, as Clori says in her first solo, all the other lovers are united while they are not; Monteverdi extends the contrast by setting Tirsi's solos in triple meter and Clori's in quadruple. After two solos each

23 KIRCHER, Musurgia, p. 603.

the two lovers join in a G minor duet, ending with the words »Balliamo ed intanto spieghiamo col canto con dolci bei *modi* del ballo le lodi« (Let us dance and at the same time express in song the praises of dancing with sweet beautiful *modi*). Monteverdi puns on the double meaning of »modi« that comes about if we consider the musical meaning of the word.[24] The *ballo* that follows makes a shift of system to the *cantus durus*, and also to the key of G major (with many secondary cadences to other sharp major keys). In the shift of system (or *mutatio modi*), therefore, the double meaning of *durus* and *mollis* that was explicit in Germany (hard/soft-sharp/flat versus major/minor) is a feature of the tonal style.[25]

The change to *cantus durus* G that takes place in »Tirsi e Clori« expresses an affective shift of positive character, the opposite of the »durus« qualities described in the Book Four and Five settings. That fact may have a wider significance than we might expect. Throughout the madrigal books as a whole there are two related large-scale tonal patterns that do not exactly coincide. One is the progressive increase in *cantus durus* settings relative to those in *cantus mollis*. The *Sacrae cantiunculae* of 1582 and the *Canzonette a tre voci* of 1584 are dominated by the *cantus mollis*: eighteen out of twenty-five settings in the former collection, twenty out of twenty-one in the latter. Likewise, eighteen of twenty-one settings in Book One and fifteen of twenty-one in Book Two are in the *cantus mollis*. From Books Three through Eight the dominance of the *cantus mollis* decreases steadily: eight of fifteen (III), seven of nineteen (IV), four of thirteen (V), one of ten (VI), three of twenty-nine (VII) and one of twenty-two (VIII).[26] At the same time the dominance of the minor modes decreases in those books, although in considerably less regular fashion: twelve of fifteen (III), seventeen of nineteen (IV), nine of thirteen (V), nine of ten (VII), thirteen of twenty-nine (VII) and eleven of twenty-two (VIII).[27] The increase in *cantus durus* settings takes place earlier than that of pieces in the major mode. From the standpoint of the former pattern (*mollis* versus *durus*) Books Five through Eight express the change most clearly, from that of the latter (minor versus major), Books Seven and Eight stand out. The

24 Literally, the passage should be translated »in a sweet beautiful *manner*«.

25 The tradition behind this usage is discussed in my forthcoming book, 'Tonal Allegory in the Music of J.S. Bach' (University of California Press, 1990).

26 These numbers reflect my counting madrigal cycles as single works. Counting them as individual madrigals gives the following numbers: nine of twenty (Book III), six of twenty (IV), nine *durus*, eight *mollis*, two that shift from *mollis* to *durus* (V), fifteen *durus*, one *mollis* and one that changes from *mollis* to *durus* (VI), twenty-five *durus*, three *mollis* and four that change *cantus* (VII), thirty-one *durus*, one *mollis* and three that shift *cantus (VIII)*. Counted this way the figueres are even more overwhelmingly indicative of the extent of the preference for *cantus durus* settings in the later works.

27 As was the case for my enumeration of *mollis/durus* settings in the madrigal books, that for minor and major does not take account of cycles. Counting the individual madrigals of the cycles as separate works the numbers are: sixteen minor, four major (III), eighteen minor, two major (IV), thirteen minor, four major, two that shift from minor to major (V), sixteen minor, one major, one that shifts from minor to major (VI), sixteen minor, fifteen major and one that shifts from minor to major (VII), thirteen minor, nineteen major and three that shift from minor to major (VIII). Now the change of preference occurs only with Books Seven and Eight, where the relationship between minor and major settings is equally balanced for the first time.

two coincide in Books Seven and Eight, in which, as the heading of the former collection makes clear (*CONCERTO*), the concertato style is fully established.[28]

## III. »Durus«/»mollis« in the *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624)

A few years after the Seventh Book the *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), marks another milestone in what might be called the »liberation« of the *durus* affective sphere via the emergence of sharp tonal regions and the sharp-major keys in particular. This stage is connected to the *stile concitato* which in Monteverdi's *oeuvre* appears almost exclusively in conjunction with sharp-major keys (especially C, G and D). Monteverdi did not publish the *Combattimento* until 1638, in the *Madrigali Guerrieri ed Amorosi*, where he included two important statements for the present study. In the first, the preface to the collection as a whole, he announces his discovery of the so-called *stile concitato*, dating its first appearance back fourteen years to the composition of the *Combattimento*.[29] In the second, the prefatory remarks affixed to the *Combattimento* itself, he refers to certain passages of the work as *suoni incitati e molli*, recalling the terminology he uses in the preface to the collection: *concitato, temperato and molle*.[30]

In his preface Monteverdi claims that earlier music had the capacity of arousing only the »temperate« and »soft« affections, not the »excited«.[31] This is suggestive in light of the fact that the appearance of the *stile concitato* coincides closely with the abovementioned patterns of increase in both major-key and *cantus durus* settings in the madrigal books. It was the sharp more than the major tonal region that had been conspicuously absent from musical composition in the preceding centuries. Flat transpositions and »modulations«, as well as key signatures, however, had been a feature of renaissance tonality, as the enormous tendency for Lowinsky's »chain reaction« modulations to be in flats rather than sharps indicates.[32] With the appearance of the *stile concitato* a new aspect of the *cantus durus* receives what might be called an emblemmatic style. The manner in which Monteverdi may be supposed to have derived, or at least rationalized this new element is of considerable interest, even if it must remain speculative in some respects.

Monteverdi's remarks on how he developed the notion of repeated sixteenth notes on the strings from the spondaic poetic foot are well known, as are his re-

---

28 The full title of the collection is 'CONCERTO. Settimo Libro de Madrigali A 1. 2. 3. 4. & Sei Voci, Con altri generi de Canti'. Noteworthy are the facts that the five-part madrigal, the mainstay of the earlier books, is missing, and for the first time all settings are *concertato* (that is, have obbligatory basso continuo).

29 In MALIPIERO's edition of the collected works (Tute le opere di Claudio Monteverdi, Vol. VIII/1) the preface to the collection appears at the beginning following the title and dedication pages, that to the *Combattimento* on pp. 132-133. I refer also to the English translation in OLIVER STRUNK, Source Readings in Music History (New York: Norton, 1950), pp. 413-415.

30 MALIPIERO, Tutte le Opere, VIII/1, p. 132.

31 MALIPIERO, Tutte le Opere, VIII/1, STRUNK, Source Readings, p. 413.

32 This point can be easily verified now that Lowinsky's collected essays have been republished as a set. EDWARD E. LOWINSKY, Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays, two vols., edited by BONNIE J. BLACKBURN. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

ferences to Plato and Boethius.[33] In general, Monteverdi's statements about the three affective states and his calling them *genera* have been considered to refer to the threefold classification of melody types by Aristotle and Aristoxenus and the affective genera mentioned by Plato and Boethius; and, again in a general way, that is probably true.[34] But Monteverdi does state that the art of music refers clearly to the three affective states via its three *terms* (termini), *concitato*, *molle* and *temperato*.[35] And while it might be going too far to connect these expressions directly with the three hexachords – *durus*, *mollis* and *naturalis* – we must note that there is certainly a resemblance. In fact, the music of Monteverdi's time did not have three such »terms« as he says, but the music *theory* had at least two of them, and it is probably to the tradition behind their use to which Monteverdi refers.

At several points in the *Musurgia Universalis*, for example, Kircher equates the terms *durus* and *incitato*, in one place using the expression »In cantu duro sive incitato«, as distinct from »in cantu, b, molli« and »in cantu naturali«.[36] This passage refers to the Greek genera, not to the modern hexachords, but it indicates a connection between the two that is the root of Monteverdi's ambiguous reference to three musical terms that correspond to the three emotional states. The Greek genera and tetrachords were directly related to the affective states and melody types to which Monteverdi's affective genera have been connected. It was this direct connection between music and affect in Greek music that the humanist movement of the late sixteenth century found lacking in renaissance polyphony, that led ultimately to the creation of opera. When Monteverdi quotes a brief passage from the first chapter of Boethius' *De institutione musica* on the power of oppositions to move the mind, it is to a part of the treatise in which Boethius refers to »hard« and »soft« modes, a passage in which there is an unmistakable resonance with the Greek genera and the qualities of hardness and softness traditionally associated with them since ancient times.[37] When Boethius speaks of different categories of people to whom these contrary affections appeal, as »harsh«, »restrained« and »lascivious and effeminate«, he moves into the ethical sphere of Plato's *Republic*, to

---

33 STRUNK, pp. 413-414.

34 Ibid., p. 413, notes two through five.

35 »Havendo io considerato le nostre passioni, od'affettioni, del animo, essere tre le principali, cioè, Ira, Temperanza, & Humilità o supplicatione, come beni gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi, alta, bassa, &: mezzana: & come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato, ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare essempio del concitato genere, ma ben si del molle & temperato; ...«. MALIPIERO, Tutte le Opere, VIII/1.

36 The passage cited appears in Book One, p. 639. In an earlier chapter (XIII), entitled 'De triplici Genere Musicae & Tetrachordum dispositione', Kircher has a heading »De Genere Chromatico. Exemplum Chromatici Syntoni sive incitati«, which is juxtaposed to the preceding example »Tetrachordum Chromatici mollis« in a manner suggesting that »Chromatici Syntoni sive inicitati« is the equivalent of »Chromatici duri« (p. 142). A little earlier (p. 140), under the heading »De Diatonico Syntono«, he says »Diatonicum Syntonum quem alii quoque incitatum vocant«; this again follows a discussion entitled »De Diatonico molli«. The passage on p. 639, however, merges the Greek tetrachords with the modern hexachords, since it uses the hexachord names and provides solmisation syllables for the Greek intervals.

37 See ANICIUS MANLIUS SEVERINUS BOETHIUS, Fundamentals of Music, trans. with Introduction and Notes by CALVIN M. BOWER (New Haven 1989), p. 3. note 7, and Boethius's discussion of the genera on pp. 39-40 (also note 118).

which Monteverdi also refers.[38] Boethius, as Dahlhaus suggests, is modifying the tradition that extends at least as far back as Ptolemy, according to which the diatonic genus was considered hard and the enharmonic soft, while the chromatic lay in between.[39] The Greek tradition was cited in many humanistic music treatises from the sixteenth century, including those we know that Monteverdi read in some form or other: Zarlino, Artusi and Galilei, for example.[40]

Monteverdi disavows elsewhere any intention of attempting to recover the nature of Greek music.[41] But there is no doubt that he considered its general affective qualities as described by Plato to be of universal validity. Certain aspects of the humanist tradition of citing Greek theory, therefore, probably made an impact on him. Certainly among treatises written by musicians who were not primarily oriented towards historical, antiquarian or philological correctness with respect to the Greek authors, the theoretical terms of the ancient music were used loosely. The hexachords, for example, were often called genera, and an error that was common enough to have been condemned by authors as widely separated in time as Gaffurius, Kircher and Mattheson was the designation of sharps as the chromatic genus and flats as the enharmonic.[42] In the seventeenth century such usages were invariably related to the expansion of tonal range. Even Heinichen's first presentation of the *Musicalischer Circul* is not immune to this inaccurate linking of the genera names to the modern key regions (see Figure 2). Not only do the hexachord names descend from ancient Greek theory, where they had direct affective correlatives, but the use of the word »hard« or »durus« (syntanon) in Greek music apparently derived from the greater tension of the strings of inner notes of the tetrachords so designated and vice versa for the word »mollis« (malakon).[43] Thus Monteverdi's device for representing the *stile concitato* on the strings has a distant resonance that may not be entirely fortuitous.

In fact the traditional associations of the word »durus« cited by Dahlhaus fall into two distinct categories: those that relate to the words »hard« or »harsh« (aspre) and those that relate to the word »fortior«.[44] The former can be considered to underlie the association of the shifts to the *cantus durus* in the three-part cycle

---

38 The first chapter of Boethius's treatise is also translated into English in STRUNK, Source Readings in Music History, pp. 79-84. See pp. 80-81.

39 DAHLHAUS, »Die Termini Dur und Moll«, p. 282. Dahlhaus quotes from Chapter I, number 21 of the 'Institutio musica': »[...] diatonum quidem aliquanto durius et naturalius, chroma vero iam quasi ab illa naturali intentione discedens et in mollius decidens, enharmonium vero optime atque apte coniunctum.«

40 GIOSEFFO ZARLINO, Istitutioni Harmoniche (Venice 1573). Facsimile edition (Ridgewood, New Jersey: The Gregg Press, 1966), p. 100. VINCENZO GALILEI, Dialogo Della Musica Antica et Moderno (Florence 1581). Facsimile edition edited by FABIO FANO (Rome: Reale Accademici d'Italia, 1934), p. 110. ARTUSI, Considerationi Musicali. Facsimile edition published in: L'Artusi Ovvero Delle Imperfettioni Della Moderna Musica. See p. 17.

41 Letter to Giovanni Battista Doni of February 1634. See: The Letters of Claudio Monteverdi, translated and edited by DENIS STEVENS (Cambridge; Cambridge University Press, 1980), pp. 414-415.

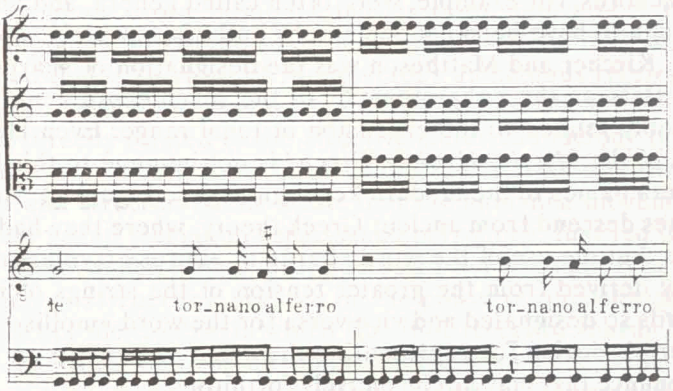
42 FRANCHINUS GAFFURIUS, Practica musicae (Milan 1496), trans. and ed. IRWIN YOUNG (Madison, Wisconsin; University of Wisconsin Press, 1969), p. 26; KIRCHER, Musurgia I, p. 672; MATTHESON, Das neu-eröffnete Orchestre (Hamburg 1713), pp. 56-57.

43 DAHLHAUS, »Die Termini Dur und Moll«, pp. 280, 282.

44 Ibid., pp. 282, 284.

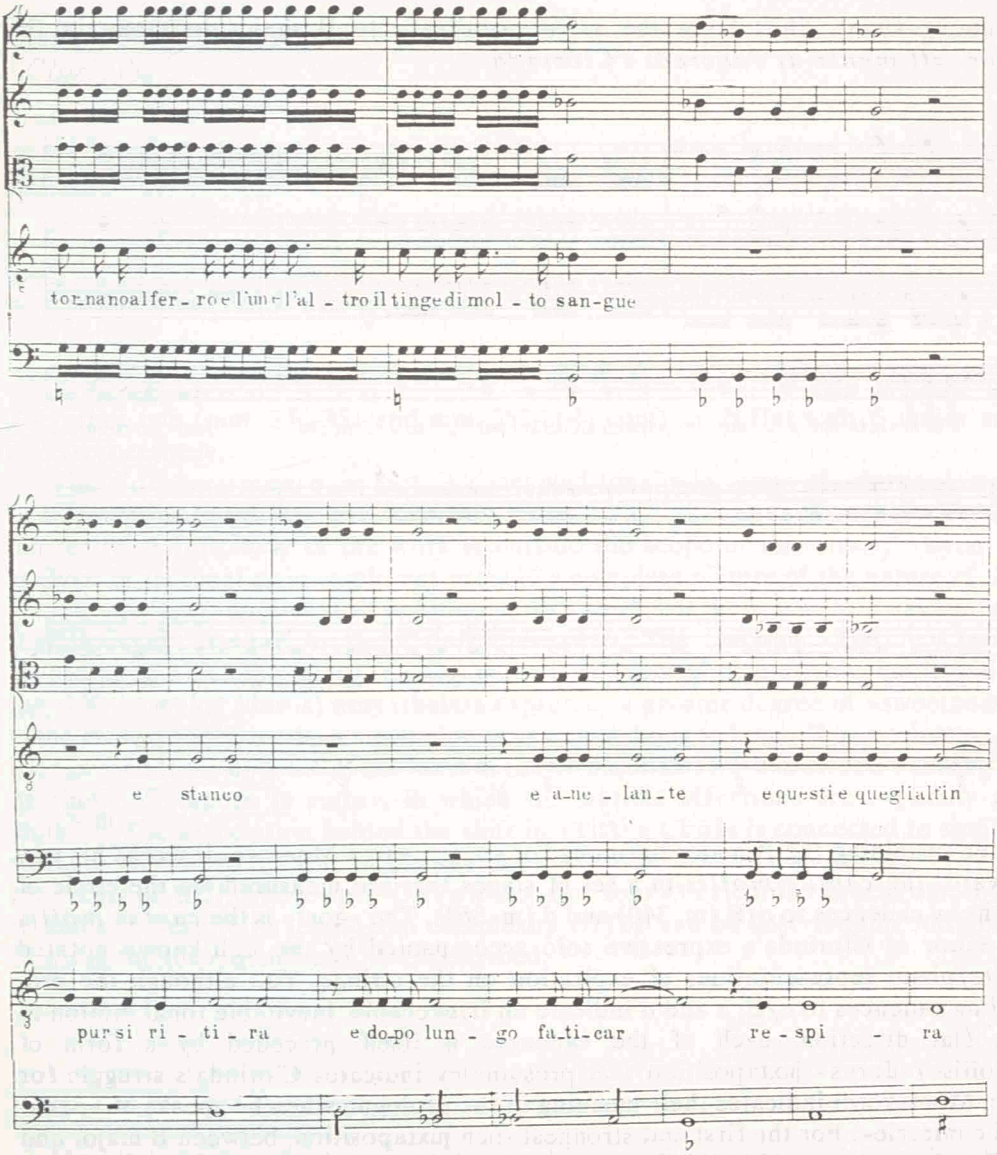
from Book Five and »Zefiro torna, e'l bel tempo rimena« from Book Six. The latter is invoked for the first time in the *combattimento* as Monteverdi suggests in his quotation from Plato: »Take that harmony that would fittingly imitate the utterances and the accents of a brave man (*fortiter*) who is engaged in warfare.«[45] Both usages appear in the *Combattimento* and are clearly recognized as such. The »suoni incitati e molli« are, of course, primarily the G major sections of combat and the G minor passages that are juxtaposed to them. The greatest such juxtaposition occurs in measure 202 of the score, on the word »sangue«, as the two combatants are forced to break off the fight because of fatigue and loss of blood.[46]

Example Seven: Shift from G to g in the *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624)



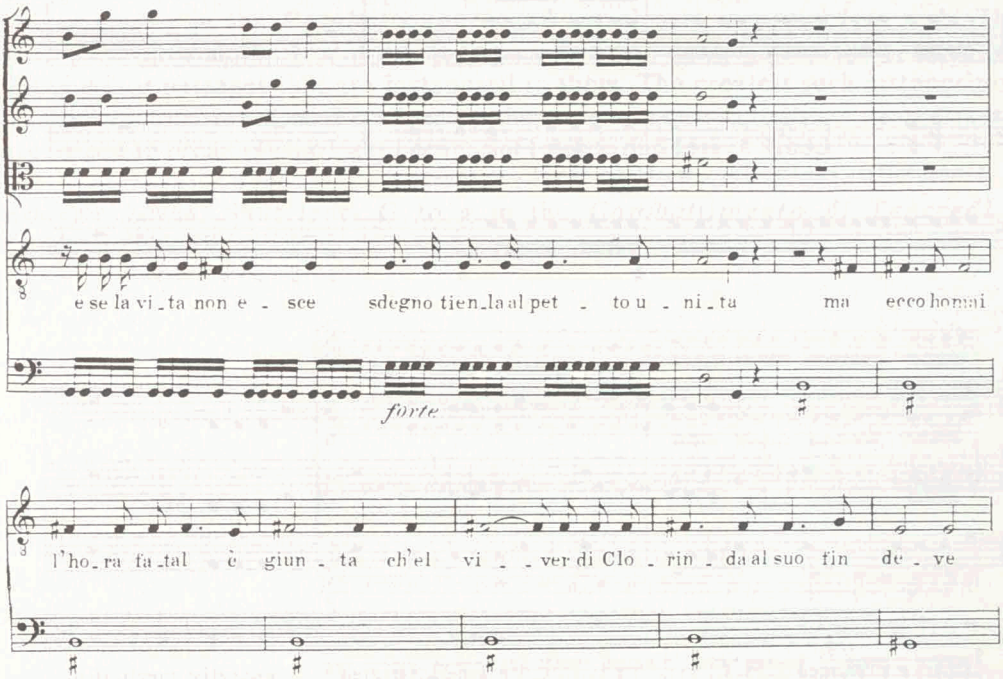

45 Preface to the 'Madrigali Guerrieri et Amorosi', Tutte le Opere VIII/1: »Suscipe Harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in pretiam, voces: atq: accentus.« English translation in STRUNK, Source Readings, p. 413.

46 Tutte le Opere VIII/1, p. 144. From the »Principio della Guerra« of measure 133 until this point the harmony has been an almost entirely unchanging G major, while the string and vocal figuration has become more and more intense, culminating in the full-blown *stile concitato* as described by Monteverdi from mm. 163-174. From the point the pace slackens and increases systematically to a second such climax (mm. 199-202), at the peak of which Monteverdi makes the shift to G minor. Over the next ten and one-half measures of G minor harmony the string parts descend steadily; and the voice continues the descent after the strings drop out, sustaining the G minor harmony through most of the seven measures leading to the D minor cadence in 227.



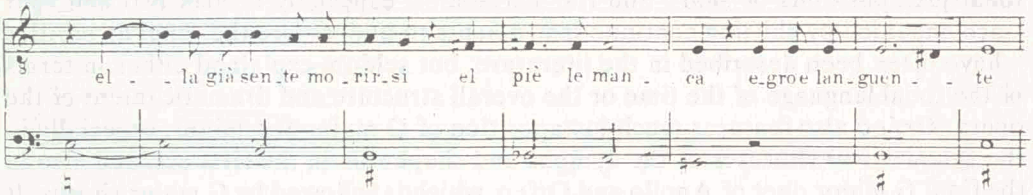

But the qualities generally associated with the words »mollis« and »durus« run throughout the *Combattimento*. When Tancredi and Clorinda renew the conflagration for the second time in another passage that is exclusively in G (mm. 299-316), they break off only for the fatal wounding of Clorinda. This time there is no immediate shift to G minor or the *cantus mollis*. Instead, Monteverdi jumps to a B major harmony, invoking the sharp hexachord and the older »durus« quality of bitterness.

Example Eight: Shift from the *stile concitato* to B major harmony in the *Combattimento di Tancredi e Clorinda*




After sustaining the B major harmony for six measures Monteverdi works his way towards the *cantus mollis* in a set of stages that are measured via the circle of fifths by cadences to e/E (m. 340) and d (m. 364). The »goal« is the *cantus mollis* G minor of Clorinda's expressive solo accompanied by the well-known notated forte/piano representations of expiration on the strings. Yet, although the preceding cadences to e/E, a and d indicate an irrevocable, inevitable tonal motion in the flat direction, each of the cadences is itself preceded by a form of »mollis«/»durus« juxtaposition that presumably indicates Clorinda's struggle for life. Monteverdi indicates their meaning in the prologue when he speaks of »passioni contrarie«. For the first and strongest such juxtaposition, between B major and B flat, appears on »ella gia sente *morirsi* [B major] il *pie* [B flat] le manca egro e languente [e/E cadence]«.

Example Nine: Sharp/flat juxtaposition within the *Combattimento di Tancredi e Clorinda*




The other two (mm. 346-351 and mm. 362-364) confront B flat with E major and d/A, respectively.

The *Combattimento*, in fact, is conceived tonally in terms of »durus«/»mollis« oppositions, and Monteverdi's prefaces indicate that fact unmistakably, even if indirectly. A full study of the work is outside the scope of this study.[47] Even an analysis of its tonal style would not provide a complete picture of the nature of the idea of »durus«/»mollis« shift in Monteverdi's work, for there is a third association that does not appear in the *Combattimento*. The shift in »Tirsi e Clori«, according to which the minor (mollis) mode is not viewed pejoratively, but in which the shift to major (durus) nevertheless expresses a greater degree of »sweetness«, is the closest to the modern viewpoint on major and minor keys. The »prologue« to the Seventh Book appears in the form of the G major *Orfeo*-like strophic setting of Marino's »Tempora la cetra«, in which the warlike affections are explicitly rejected.[48] The association behind the shift in »Tirsi e Clori« is connected to similar shifts in *Orfeo*, to the role of the key of G major in that work and to the *Scherzi musicali* of 1607, whose style Orfeo's G major solo »Vi ricorda i boschi ombrosi« imitates.[49] Despite its length and complexity *Orfeo* can be described in outline in terms of the tonal qualities I have described.

---

47 I have included an extended treatment of the work in my forthcoming book, 'Monteverdi's Tonal Language'.

48 »Tempro la cetra e per cantar gli onori/ di Marte alzo talor lo stil e i carmi;/ ma invan la tento e impossibil parmi/ ch'ella giammai risoni altro ch'amori.« The text thus resembles Marino's »Altri canti di Marte«, which begins the second part of the Eighth Book of Madrigals (the Madrigali Amorosi), almost implying that the style of the later collection is being consciously eschewed.

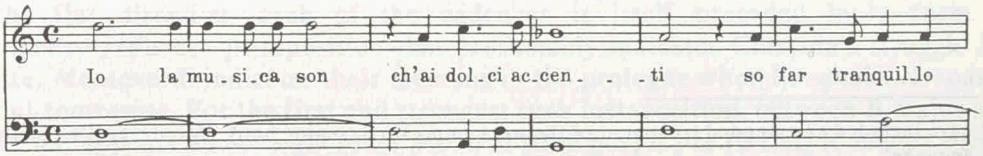
49 The prominence of G major in the Seventh Book may well recall the *Scherzi Musicali* of 1607, in which G major also dominates. I left the latter Collection out of consideration in the statistics given above regarding the frequency of the *cantus durus* and the major mode, largely because the *Scherzi* fall into a different category from the madrigal books. That G major had the association of »light« music for Monteverdi is clear from *Orfeo* as well (especially »Vi ricorda«). It is this association that carries over into Book Seven, but in the latter collection the G major mode is unmistakably expanded in tonal character. In Book Eight, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* and *L'incoronazione di Poppea* it will be the favored key of the *stile concitato*.

## IV. Tonal Design in *Orfeo*

*Orfeo* is famous for the kind of tonal devices we have described. The dramatic tonal juxtapositions of sharp and flat harmonies, especially in acts two and four – accompanied by shifting continuo instruments to underscore the tonal disparities – have often been described in the literature, but seldom explained either in terms of the tonal language of the time or the overall structure and dramatic intent of the opera. *Orfeo* also features much juxtaposition of G major and minor, especially in the symmetrical choruses of the nymphs and shepherds in the first act, and also in the final G minor duet of Apollo and Orfeo, which is followed by G major chorus. It is clear at these points and elsewhere in the drama (Act III, for example) that these two keys – which tend to be associated with Orfeo personally in that practically all his principal solos are set in one or the other key – are not polarized as happy and sad.[50] A degree of those qualities is present, but to a very slight extent that confirms rather than denying what I have just said. On the other hand modulations involving flat/sharp juxtapositions that do not feature major/minor shift are central to the drama.

Monteverdi sets up the idea of flat/sharp shift in the prologue, each verse of which features a prominent B flat/natural shift at the end, usually expressing an antithesis in the text and making a shift from D minor to A minor. The B flat always appears in a G minor harmony and the B natural as the E major dominant of the final cadence to A (for the last verse, where the text speaks of interruption, the music pauses on the E major chord itself). In modern terms the subdominant of d and the dominant of a are juxtaposed; in terms of the hexachordal framework the g/E harmonies represent the flattest region of the one-flat hexachord and the sharpest of the natural. The cadence degrees of the ritornello symbolizing music – a, F and d (the *mezzana, indifferente* and *principiante* degrees of the *cantus durus* d mode – return the tonal perspective to d.

Exemple Ten: *Orfeo*. Second strophe of *La Musica* from the prologue, followed by ritornello




50 Orfeo's principal solos and their keys are the following: »Rosa del ciel«: g-d; »Ecco pur«: g; »Vi ricorda«: G; »Tu se' morta«: g-d; »Possente Spirto«:g; »Qual onor«:G. The long monologue that occupies much of Act Five can be considered to be in G minor, since it begins with nine measures of sustained g harmony and contains three *cantus mollis* sections that end in G minor. But the point of this solo is shift back and forth between *cantus mollis* and *cantus durus* (the final section ending set in G major). As a result of the *mollis/durus* association behind the shifting keys and key signatures of this solo the G major passages have a different association from »Vi ricorda« and »Qual onor«, although on a deeper level of text interpretation they might be considered to be related (that is, »Vi ricorda« and »Qual onor«, which are expressions of Orfeo's happiness and triumph contain, because of their »light« styles, the seeds of Orfeo's tragedy: his failure to take a sufficiently »serious« view of life via self-understanding).

o-gni tur-ba - to co - re et hor di no-bi-l'i - ra et hor d'a-

-mo-re pos - - - - s'in-fiammar le più ge-la - te men - ti.

Ritornello

(Allegro)

This form of antithesis is then carried forward in the solo of the shepherd who begins the first act. Set in ABA form, this piece modulates from d to a and back to d in a manner that Monteverdi takes pains to express in terms of the antithesis of *mollis* and *durus* qualities. The A section refers to Orfeo's present pleasure and the B section to his past torments. Characteristic expression in the former section are »lieto e fortunato«, »amorosi affanni«, »soavi accento« and »concento« and in the latter »pietosa«, »sdegnosa«, »sospirato e pianto«. The A section features prominent melodic descent through the tone B flat, while the latter accends primarily, giving prominence to B natural (on »sdegnosa«, for example) and featuring many dissonances. The point of shift between the two sections involves a shift from D minor to D major over the same bass tone.[51]

51 Malipiero's edition (Vol. XI) carries the D major harmony forward to the ending of the first section; but this is not justified from the print, which has no basso continuo figures at that point,

Having introduced the idea of B flat/natural shift as a device of *mollis/durus* affective polarity in the D minor modal sphere, Monteverdi unfolds the well-known symmetrical array of choruses and dances of the nymphs and shepherds, which utilize several shifts from G minor to G major, the first and last chorus of the substructure, »Vieni Imeneo«, shifting its *cantus* within the movement. Interestingly, Monteverdi introduces the G major harmony (via the *Tierce de Picardie* effect) before the shift to the *cantus durus* and brings in a B flat harmony immediately *after* the shift. He is expressing a negative proposition once again: the prayer of the chorus is for Hymen to come and drive out the horrors and shadows of grief. But, as these movements illustrate, G minor and major are not polarized in *Orfeo*; together they belong to the general mood of rejoicing, as they do in the *Scherzi musicali* of the same year.[52]

The principle of flat/sharp antithesis just outlined continues throughout the opera in literally countless detasils, the E major/G minor juxtapositions of the heaviest crises in the second and fourth acts serving as the most extreme cases (*relationes non-harmonicae*), such as the disparity between the messenger's announcing Euridice's death and Orfeo's reaction, or the narrative of the snake bite and the pity of Euridice's companions. In Act Four, when Euridice is lost for the second time Monteverdi expresses this form of antithesis in her words »Ahi vista troppo dolce, e troppo amara«, utilizing the *quadro* sign instead of the normal sharp sign to mark the semitone shift from E flat to E natural in the bass line beneath her words. (In addition to the madrigal discussed above, Marco da Gagliano utilizes the same device at the sharp »extreme« of his *La Dafne*, the climax of the work, where Apollo forms the laurel wreath from the tree into which Dafne is metamorphosed.[53])

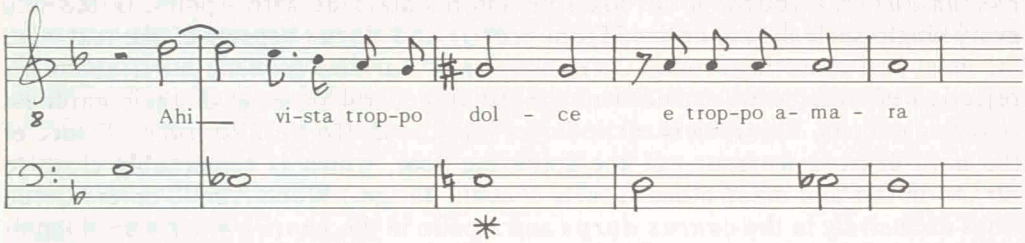
---

whereas the vocal line has f'# only at the beginning of the second section. Monteverdi separates the bass tone d into two whole notes, the first ending the opening section and the second beginning the second section. They are not tied to one another even though the second d is tied to a string of six d's that follow.

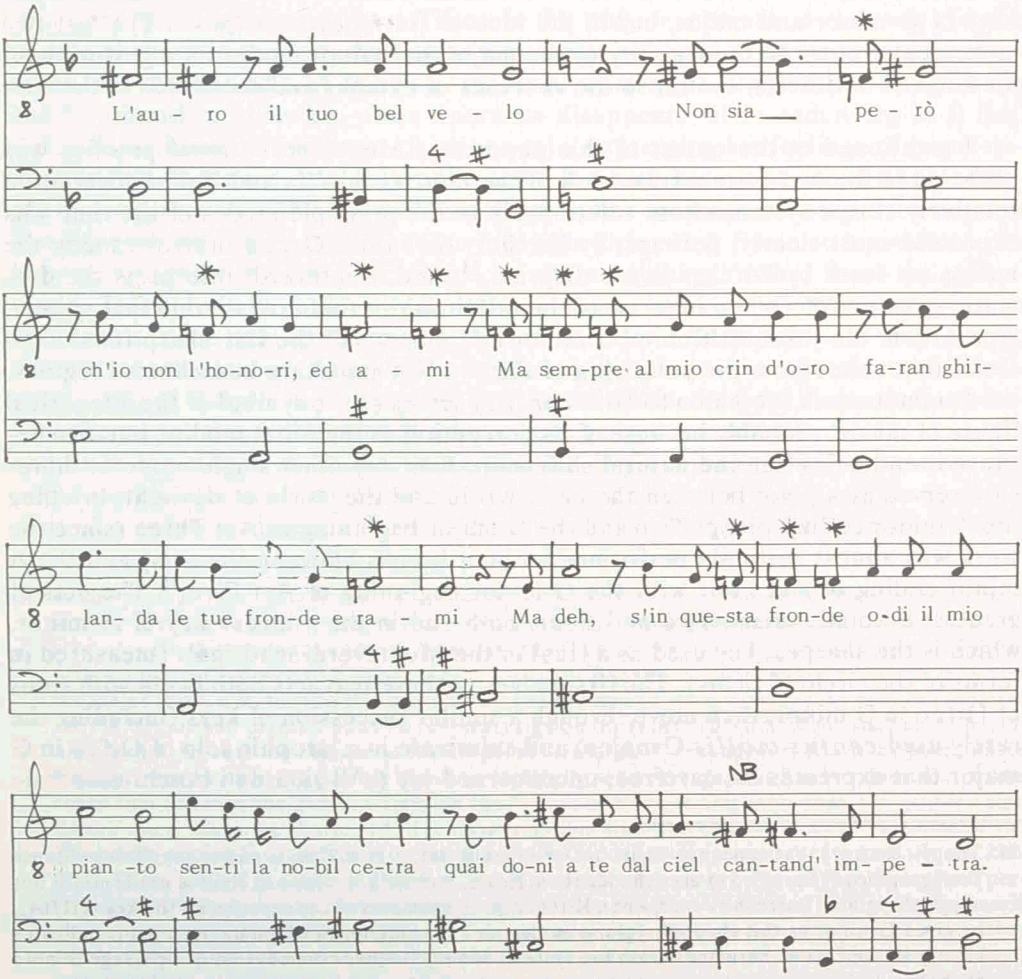
52 The *Scherzi musicali*, as mentioned above (note 49) greatly favors the key of G (twelve of eighteen settings), with G minor serving as the next most frequently used key and the final *ballo*, which begins and ends in G, featuring several shifts between the *cantus mollis* and the *cantus durus* without any symbolic attachments such as I have described in the madrigals of the Fifth and Sixth Books.

53 Gagliano's work was heard in 1608, the year of *Arianna*, the *Ballo dell'Ingrate* and the second performance of *Orfeo*. Gagliano published it in the same year (Florence 1608) with an extended preface that summarizes at the outset the history of the earliest opera performances, culminating in a well-known testimony to Monteverdi's *Arianna*. Gagliano then devotes the remainder of his preface to comments (often detailed) on the staging of his own work. He gives special attention to the line »Faran ghirlanda le tue fronde e rami«, which has such symbolic importance in connection with the laurel wreath. This is the line that shifts into the sharp hexachord via the quadro sign, which we must interpret also as a symbolic device. An English translation of Gagliano's preface appears in CAROL MACCLINTOCK, Readings in the History of Music in Performance (Bloomington: Indiana University Press, 1979), pp. 187-194.

Example 11: a) Monteverdi, *Orfeo*: Example of *quadro* sign in Act Four




b) Marco da Gagliano, *La Dafne*: Examples of *quadro* sign in Apollo's solo



The final act is almost entirely a sixteen-fold alternation of *cantus mollis* and *cantus durus*, throughout Orfeo's solo and his dialogue with Apollo. In the solo every single such shift is derived from *mollis* and *durus* aspects of the text – for the most part centering around Orfeo's praise of Euridice (*cantus mollis*) and his rejection of other women and womanhood in general because of their hardness (*cantus durus*). This idea is carried over into the *Ballo dell'Ingrate* – Dance of the hard-hearted women – of the following year, which is remarkably close to *Orfeo* in this and many other aspects of tonal design.) When Apollo enters Orfeo sings exclusively in the *cantus durus* and Apollo in the *cantus mollis* until Apollo finally turns Orfeo away from his rigid state of mind; then they unite in the G minor duet »Saliam«, ascending to heaven while the chorus sings »Vanne Orfeo felice a pieno« in G major. Before these last two movements (the duet and chorus) the sixteen shifts between *cantus mollis* and *cantus durus* were not centered in the keys of G minor and major, but in the idea of flat/sharp antithesis. The last two movements return to the stability of the major and minor modes, in a gesture with no sense of antithesis, similar to the choruses of nymphs and shepherds in the first act.

I mentioned at the outset of this paper that Monteverdi's tonal practice was centered in the two-system framwork of the *cantus mollis* and *durus* together, a relatively closed system whose relationship to the principle modes of the time was expressed most clearly, perhaps, by Kircher. As I said, *Orfeo* utilizes exactly the modes set forth by Kircher in his diagram.[54] And Monteverdi interprets the dramatic structure of *Orfeo* in terms of the relationships that are latent in that system. Apart from the juxtaposition of G minor and major and the flat/sharp tonal antithesis that arises from the polarizing of the two-flat and sharp hexachordal regions, the D minor mode (common to both *cantus*) serves as the symbol of the allegorical figure of music, probably because of its perception as the »first mode«, but also because it embodies flat and natural shift more than any other single mode; it therefore serves as a pivot between the underworld and the world of daylight, bridging the A minor ending of Act Two and the G major beginning of Act Three (since the work was almost certainly performed without breaks between the acts) and the A minor ending of Act Four with the G minor beginning of Act Five.[55] The acts of greatest dramatic crisis, Two and Four, both end in the »durus« key of A minor, which is the sharpest key used as a final in the Monteverdi madrigals (measured in terms of the circle of fifths). The first halves of these two acts both begin with solos of Orfeo in G minor, then move through a similar succession of keys (including the rarely used *cantus mollis* C major) and culminate in a strophic solo of Orfeo in G major that expresses his carefree, unconcerned joy (»Vi ricorda i boschi ombrosi«

54 That is, the keys that appear as finals in *Orfeo* are B flat, g, F, d, C, a, G and e. KIRCHER's »Mensa Tonographica« (Part II, 51) uses the identical finals, but the key with e as final is not E minor but »hypophrygian«. Later, however, when Kircher gives examples of cadences to all the keys (II/64), he gives E minor as the »hypophrygian« mode. And the manner in which he presents it indicates clearly its »special« character within the system. See my further comment on this passage in note 56, below.

55 On the performance of *Orfeo* without breaks between the acts see JOHN WHENHAM, »Five acts: one action«, in: Claudio Monteverdi: Orfeo, ed. JOHN WHENHAM (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp. 42-47.

and »Qual honor«). The shift that takes place in the second half of Acts Two and Four has, therefore, much of the aspect of the G minor, G major, A minor emphases of the madrigals considered from Books Five and Six. The underworld acts, three and four, both end with ABA groupings of Sinfonia/Chorus/Sinfonia in G major and A minor and thereby give the tonal shift that marks the dividing point within acts two and four a further degree of structural emphasis. The first of these expresses mankind's control of nature at the end of the act in which Orfeo gains his underworld victory and the second Orfeo's failing to attain the highest virtue, victory over himself.

One further aspect of the tonal structure of Orfeo arises from the spectrum of modes whose finals form the fifth circle B flat, F, C, G (major keys) and g, d, a, and e (minor keys). The keys of B flat and E minor are polarized in the opera as the keys of hope (Speranza) and Orfeo's final loss of hope. Speranza sings in B flat; her solo near the beginning of Act Three is the only movement in that key. In the middle of the solo the famous words from Dante, »Abandon all hope ye who enter here«, are transposed to A minor to create a *mollis/durus* juxtaposition of hope and its opposite. Likewise, when Speranza disappears, after cadencing in B flat, Orfeo turns immediately to an A minor solo, expressing his feelings of hopelessness. In fact, there are six places in the opera in which juxtapositions of this kind appear in conjunction with hope and loss of hope. The most outstanding is the point in Act Four where a spirit of the underworld tells Orfeo that Euridice my never more hope to see the light nor Orfeo hope to attain anything further from the underworld. This solo is the only instance of an E minor movement in the opera, just as Speranza's is the only appearance of B flat. It follows Euridice's »ahi vista troppo dolce e troppo amara«, mentioned above, and it precedes the opera's most disorienting solo of Orfeo's in terms of sharp/flat antithesis, the final dramatic event before the moralizing finale. The E minor, here as in the madrigals discussed above, and as in the climax of Marco Da Gagliano's *Dafne*, is the tonal »estrema«, the point at which the sharpest chord of the sharp hexachord, B major, enters as dominant of a secure cadence.[56] It is the limit of the world defined by the two-system

56 In the passage from KIRCHER's 'Musurgia' (p. 64) referred to in note 54 Kircher provides, as I said, an E minor cadence in place of the »hypophrygian«, adding the words »In hoc tono non valet clausula« (In this mode the cadence is not strong [or complete or final]). The passage he supplies makes a perfect cadence to E minor via its dominant B major. In the alto voice Kircher indicates the major third, d'#, for two B major chords. In the soprano voice, however, he does not indicate the f'# but instead places a *quadro* (natural) sign on the fourth (b') line of the staff at the beginning, indicating that the hexachord is transposed so that the f' that appears above the penultimate B major chord will be sharpened. It will undoubtedly seem strange that Kircher does not use the sharp sign (or even the *quadro* sign) on the f" line, or even, as Gagliano does, the *quadro* sign before the notes to be sharpened. The answer to this situation can be found in Part One of the 'Musurgia' where Kircher takes up the subject of modal transposition (see especially pp. 232-233). There he first presents Clareanus' twelve modes in the *cantus durus* (Duodecim Toni perfecti generi diatonici & naturalis), then in the *cantus mollis* (Duodecim Toni perfecti generis chromatici quasi naturalis, & transpositi sunt per quartam). He then presents them at two further levels of transposition: two sharps (Duodecim Toni perfecti generis chromatici accidentalis duri) and two flats (Duodecim Toni perfecti generis chromatici accidentalis mollis). The two-flat transposition is notated as we would expect: with the two-flat signature at the beginning of each mode. But the two-sharp transposition has no signature. Instead Kircher places a sharp before every single tone of the traditional scheme of octaves divided by fifth and fourths, creating a very

tonal framework. And if that world is not exactly *closed* – that is, it is exceeded from time to time by transposition and special harmonic situations – it is at least complete in itself for by far the greater part of Monteverdi's *oeuvre*.

In the final analysis *Orfeo*, composed at a point of crisis in Monteverdi's life, and first performed in the year of his famous detailed response to Artusi, can be interpreted metaphorically to represent the musical artist whose technical control (virtuosity) as exhibited in »Possente spirto«, is not matched by the »Virtu« of self knowledge (the message of the Act IV finale). Orfeo's conception of the *cantus durus*, for example, is either in terms of the light dance style of »Vi ricorda« or of the inimical, irreconcilable torments of the second and fourth acts and the fifth act solo. The resolution of Orfeo's dilemma by means of Apollo's descent to rescue him from the throes of the *cantus durus*, and the final G minor/major juxtaposition of the duet with Apollo and chorus »Vieni Orfeo felice a pieno« complete a structure whose inner correspondences and symmetrical aspects represent an order that is imposed from outside, a structure »ex machina« so to speak. The work thus provides an illustration of the dialectic, mentioned at the outset of this study, between tonal impulse and contradiction on the one hand and concept on the other. The organization and employment of the keys or modes of the time is, in fact, very detailed, allowing us to interpret the musico-allegorical aspect of the work at many levels according to the principles outlined above. Throughout his later work Monteverdi reinterprets the tonal relationships within the two-system framework of the *cantus durus* and *cantus mollis* without, however, taking major steps outside its boundaries.[57] Understanding of its consistency is a vital aspect of his music.

---

confusing situation for the modern musician, since it appears that he is notating »enharmonic« sharp keys such as E sharp Dorian, and the like. Also, the transposition of the modes up a fifth (i.e., to the one-sharp key signature level) is entirely missing from his presentation. In his text Kircher makes the interesting statement that »Falsa igitur est quintarum transpositio in scalam duram« (transposition by the fifth into the durus scale [i.e., hexachord] is false), meaning, of course, that the signature does not provide for the perfect fifth above B. In other words, in his example from Book Two Kircher uses the quadro sign as a signature in one part only, along with the statement that there is no true cadence in the E »minor« mode, to indicate that since the true scale of the *cantus durus*, is the »scala naturalis« and the »scala dura« is false, use of the latter has a special indication. His placing the *quadro* sign on the b' line rather than the f" line indicates that it is the counterpart to placing a flat on the b' line: that is, it indicates transposition of the scale, for that part only, to the »false« »scala dura«. Along with his irregular notation for the two-sharp transposition in Book One this usage (which was not followed by any composers that I know of) is testimony to the unfamiliarity of sharp transposition and the extreme rarity of sharp key signatures in the first half of the seventeenth century. That Kircher omits the one-sharp signature from his transpositions indicates a different view of the role of »key signatures« from that which has prevailed since the widespread adoption of the circle-of-keys, the observation from which this study began.

57 For example, in *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, Ulysses' triumphs over Iro and Penelope's suitors involves several of the most conspicuous instances of the *stile concitato* (in G) of Monteverdi's entire *oeuvre*. These points may be contrasted with the G major of Orfeo's points of triumph (»Vi ricorda« and »Qual onor«).

# Zusammenfassungen der Beiträge

## ZUSAMMENFASSUNGEN

Ray Robinson: Heinrich Schütz' Passionen und Historien in Editionen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Obwohl bereits 1834 Carl von Winterfeld in seiner wegweisenden Gabrieli-Monographie eine eingehende Darstellung von Schütz' Leben und Werk gegeben hatte, wurde ein klares Verständnis des Komponisten Heinrich Schütz noch lange Zeit durch die Editionsverfahren der verfügbaren Neuausgaben erschwert. Dieser Tatbestand ist nirgends so deutlich zu beobachten wie bei der Auferstehungs-Historie (SWV 50), der Weihnachts-Historie (SWV 435), den Sieben Worten Jesu am Kreuz (SWV 478) und den drei Passionen (SWV 479-481). Der Beitrag beschreibt und analysiert die frühen Werkeditionen und versucht, sie als Zeugnisse des Schütz-Verständnisses ihrer Entstehungszeit zu interpretieren.

Eric Chafe: Aspekte des Dur-Moll-Wechsels und die zweisystemige Struktur von Monteverdis Musik

Das 17. Jahrhundert unterschied zwischen 'mutatio modi' (Wechsel des »Systems«: Cantus durus/mollis) und 'mutatio toni' (Wechsel des Modus, mit oder ohne Systemwechsel). Hierin zeigt sich eine grundsätzlich andere Auffassung von Tonalität als nach dem Aufkommen des Tonartenkreises (»Musicalischer Circul«, Heinichen 1711). Um Monteverdis Textvertonungen zu verstehen und zu interpretieren, benötigen wir dementsprechend ein theoretisches Gerüst, das die beiden im 17. Jahrhundert geläufigen Arten des Tonalitätswechsels berücksichtigt.

Ausgehend von Carl Dahlhaus' *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* und gestüzt auf Analysen Monteverdischer Werke (und zwar im Zusammenhang mit ihren Textvertonungs-Prinzipien, auf die Dahlhaus nicht Bezug nimmt) stellt der Verfasser ein »modal/hexachordales« System auf, das von den Theoretiker-Aussagen des 17. Jahrhunderts abgeleitet ist. Vor allem die Modus-Theorien von Banchieri (1605) und Kircher (1660) können als Hintergrund für die Moduswahl in den Madrigalbüchern und in *Orfeo* dienen. Ein Wechsel der Schlüsselakzidentien in Monteverdis Musik muß in vielen Fällen unter dem Begriff der 'mutatio toni' als textdeutendes Mittel verstanden werden. Sogar die tonale Struktur eines so umfangreichen Werkes wie *Orfeo* kann von diesem Blickpunkt aus erklärt werden.

Übersetzung: Werner Breig

## ABSTRACTS

### Wolfram Steude: The Present State of Biographical Research on Schütz

Today, Schütz biographers are faced with the task of understanding both the man and his musical output from the standpoint of his social and aesthetic background and his own world-view. They must avoid turning Schütz biography into a platform for their own preconceptions or collective opinions (ideologies). Besides the dangers of ideology, an additional danger lurks in the virulent brand of nineteenth-century heroics which attempt to comprehend a composer and his work as unreduplicatable outgrowths of his own personality and axioms.

Using these criteria, Part 1 critiques the four Schütz biographies that were issued, or reissued, as monographs in the festival year of 1985: Otto Brodde, Heinz Krause-Graumnitz, Siegfried Köhler and Martin Gregor-Dellin. Part 2 discusses several studies which were important for the rebirth of Schütz scholarship after 1950 and summarizes existing shortcomings, some of which are dealt with in detail in Part 4. Part 3 outlines the results of recent research and newly arising questions. Finally, Part 5 takes up the question of Schütz's underlying stylistic posture in the upheavals of the seventeenth century, i. e. his relation to the renaissance and baroque.

### Clytus Gottwald: New Research on the Schütz Manuscripts in Kassel

The rich array of music manuscripts in the Murhardsche und Landesbibliothek in Kassel (now incorporated in the library of the Kassel Gesamthochschule) includes the largest self-contained corpus of surviving Schütz manuscripts. Since the 1950s, Schütz researchers have examined this collection from various points of view (cf. the studies by Christiane Engelbrecht, Werner Breig, and Joshua Rifkin), but a systematic study using diplomatic methods has yet to be carried out on it.

The present paper emerged from work on a complete catalogue of the Kassel manuscripts, supported by a grant from the Deutsche Forschungsgemeinschaft. This enabled the author to examine the sources thoroughly with the aid of papyrological criteria, and thereby to pinpoint or revise many previous assumptions regarding dates. The text provides a temporary survey of the findings of these studies insofar as they apply to Schütz manuscripts.

### Wolfram Steinbeck: The Current State of Schütz Analysis

This paper combines a historical survey of analytical writings on Schütz with a systematic breakdown by topic, and uses the results to explain trends in our changing image of Schütz.

Three historical stages with changing emphases are identified:

1) »Music and Times«: Fundamental theses, broadly conceived studies and, especially, Schütz as a great German (c. 1925 to c. 1936);

2) »Music and Language«: Studies of text settings and, especially, of musico-textual exegesis and the doctrine of figures (early 1950s to 1970s);

3) »Form and Meaning«: Studies of the internal musical conception of Schütz's work and its role in the history of compositional technique (from the late 1970s).

Werner Breig: A Hypothetical Early Version of Heinrich Schütz's Sacred Concerto *Siehe, es erschien der Engel des Herren*, SWV 403 - an Essay in Analysis and Compositional Origin

Normally, when discussing the genesis of a piece of music, it is the task of analysis to unearth the artistic motivation behind the work's origins as revealed in documentary sources. This paper, however, attempts to use musical analysis to reconstruct the preliminary history of Schütz's concerto.

Friedhelm Krummacher: Thoughts on Schütz Reception

An attempt to discuss the reception of Schütz's music as a historical continuum would stand little chance of success. For one, the resonance accorded to Schütz in his own lifetime was by no means matched by an historical impact capturable in the categories of reception history. For another, the gradual rediscovery of his art since the nineteenth century has only recently reached a larger public. Nervertheless, it is not inconceivable to view the history of Schütz scholarship as a yardstick for measuring a reception history based on quality of judgment rather than quantity of responses. The changing viewpoints encountered in the history of Schütz research do not simply reflect opinions restricted to an age or individual. On the contrary, these explanations and obstacles point to tasks which continue to occupy scholars devoted to the interpretation of Schütz's art.

Matthias Herrmann: Notes on Schütz Reception in the Seventeenth Century: the »Breslau Variants« of the *Auferstehungshistorie* SWV 50

This paper examines four manuscripts in the former Municipal Library in Breslau, all of which derive from Schütz's *Auferstehungshistorie*: a manuscript copy of the original printed edition of 1623, two versions combining original sections of SWV 50 with sections inspired by Schütz or newly composed, and finally a newly composed work in which Schütz's ideas are traceable only in general terms.

Both the original manuscript copy and the three variants reflect a living tradition of ecclesiastical music in Silesia. At the same time, however, they also give evidence of a gradual transformation of style and taste which made Schütz's *Auferstehungshistorie* seem obsolete and thus in need of revision.

Walter Werbeck: The Notion of Tonality in German Music Theory in the First Half of the Seventeenth Century

The ancient system of ecclesiastical modes, though present in early seventeenth-century German music theory, began noticeably to waver under the impact of a process which ultimately gave rise to the new system of major and minor modes. This paper demonstrates these changes largely on the basis of statements by

German theorists regarding the sequence, character, and transposition of modes, the use of multiple choruses, and the increasing number of parts. One product of this age, Johannes Lippius's combination of the doctrine of modes and the doctrine of chords, though innovatory, proves on closer inspection not to be so revolutionary as it seems at first glance. A unique position in Germany was adopted by Wolfgang Schonsleder, who followed contemporary Italian models more closely than his German compeers.

Eva Linfield: *Toni* and *Modi* and their Impact on Harmony in the Works of Heinrich Schütz

Ever since the Middle Ages the terms *toni* and *modi* have frequently been used interchangeably in music theory. However, a distinction was made between those *modi* (or *toni*) that referred to the ancient scales, and those *toni* which served in the liturgy as recitation formulae, particularly for the intonation of psalms.

Drawing on examples from Schütz's *Opus ultimum* (SWV 482-494), this paper first attempts to establish a connection between *modus* scales and recitation formulae. Then, several works by Schütz (SWV 453, 468, 485, 487) are used to illustrate harmonic-contrapunctal techniques of chordal writing that may also be viewed as interpretations of the text. Finally, modal and tonal harmony, following the definitions given in Friedrich Erhard Niedt's *Musicalische Handleitung*, are shown to merge and overlap.

Translation: J. Bradford Robinson

## RÉSUMÉS

Wolfram Steude: État de la biographie de Schütz

La biographie actuelle de Schütz a pour tâche de situer le compositeur en tant que personnalité, dans son oeuvre dans son contexte social et esthétique tout comme philosophique. Elle doit éviter de laisser le champ libre aux idées préconçues et aux opinions de groupe, c'est-à-dire aux idélogies. En dehors du danger idéologique, le genre toujours en vogue de la biographie héroïque dans le style du XIXème siècle fait toujours peser sa menace en cherchant à présenter l'homme et l'oeuvre comme quelche chose d'unique.

Sur la base de ces critères, quatre biographies de Schütz, publiées pour la première fois ou rééditées pour l'année du jubilée 1985 (Otto Brodde, Heinz Krause-Graumnitz, Siegfried Köhler et Martin Gregor-Dellin) sont présentées ici. Dans la IIème partie, quelques travaux annonçant la renaissance de la recherche sur Schütz après 1950 sont pris en considération. Certains manques sont brièvement évoqués, qui sont soumis à la discussion dans la IVème partie. Dans la IIIème partie, nous étudions les résultats récents de la recherche et les nouveaux problèmes qui en découlent. Finalement, la Vème partie s'attache à la situation stylistique de Schütz à la fin du XVIIème siècle, c'est-à-dire à ses relations avec la Renaissance et le Baroque.

Clytus Gottwald: Nouvelles études des manuscrits de Schütz à Cassel

Les fonds importats d'écrits musicaux de la Murhardsche und Landesbibliothek de Cassel (actuellement déposés à la bibliothèque de la Gesamthochschule de Cassel) comportent la plus grande collection de manuscrits de Schütz qui nous soit parvenu. La recherche sur Schütz a étudié depuis les années 1950 divers aspects de ce fonds (cf. les travaux de Christiane Engelbrecht, Werner Breig et Joshua Rifkin); mais une analyse systématique avec des méthodes scientifiques reste à faire.

Le présent article résulte des travaux de catalogage des écrits musicaux de Cassel, encouragés par la Deutsche Forschungsgemeinschaft. L'auteur a entrepris une étude approfondie des sources grâce aux critères d'analyse du papier, de sorte que certaines datations ont pu être précisées ou révisées. Le texte donne un aperçu des résultats de ces études concernant les manuscrits de Schütz.

Wolfram Steinbeck: Le point sur l'analyse de Schütz

L'article essaye de fournir un aperçu historique de la littérature analytique sur Schütz en relation avec un classement systématique selon les thèmes, et d'expliquer par là les tendances à la modification subie par l'image que nous faisons de Schütz.

On peut constater trois phases historiques avec des accents fluctuants:

I. »Oeuvre et temps«: Fondements, études diversificiées et en particulier: Schütz, un grand Allemand (environ 1925 jusqu'à environ 1936);

II. »Musique et langage«: Études de la mise en musique et en particulier exégèse musicale des textes, et étude des figures musicales (début des années 1950 jusqu'aux années 1970);

III. »Forme et sens«: Études de la conception musicale immanente de l'oeuvre et sa signification dans l'histoire de la composition (depuis la fin des années 1970).

Werner Breig: Une version hypothétique ancienne du concert sacré d'Heinrich Schütz »Siehe, es erschien der Engel des Herren« (Regarde, l'ange du Seigneur apparaît) SWV 403 - Une contribution au sujet »Analyse et naissance de l'oeuvre«

La tâche d'une analyse dans le contexte d'une réflexion génétique de l'oeuvre consiste normalement à découvrir les motivations artistiques d'une genèse documentée par les sources. Dans l'étude présentée on essaie au contraire de reconstruire les antécédents d'un concert de Schütz à l'aide de l'analyse musicale.

Friedhelm Krummacher: Réflexions sur la réception de Schütz

Cela ne mènerait à rien de chercher à parler de la réception de Schütz comme d'un phénomène historique évolutif. Car l'écho trouvé par le musicien à son époque ne correspond à aucune influence historique définissable dans les catégories usuelles de l'histoire de la musique. Et la découverte progressive de son art depuis le XIXème siècle n'a atteint que fort tard un vaste public. Il n'est pourtant pas impossible de comprendre l'histoire musicologique comme indice d'une histoire de la

réception s'orientant plutôt sur la qualité des jugements que sur la quantité des réactions. Car la fluctuation des positions que nous constatons dans l'histoire de la recherche sur Schütz ne reflètent pas seulement des opinions individuelles ou historiques. Les raisons et les difficultés qui les entourent donnent au contraire naissance à de nouvelles recherches dont le but demeure l'interprétation de l'art de Schütz.

Matthias Herrmann: Remarques sur la réception de Schütz au XVIIème siècle d'après l'exemple des »Variantes de Breslau« de L'Histoire de la Résurrection SWV 50

L'article étudie quatre manuscrits de l'ancienne Bibliothèque municipale de Breslau, concernant L'Histoire de la Résurrection de Schütz: une copie de l'édition originale de 1623, deux versions diverses dans lesquelles se trouvent des sections originales de SWV 50 voisinant avec des passages inspirés par Schütz et d'autres nouvellement composés, et finalement une oeuvre nouvelle où l'on ne retrouve que très vaguement l'inspiration de Schütz.

La copie originale tout comme les trois variantes reflètent un emploi vivant de la musique d'église en Silésie; mais elles font également la preuve du changement de style et de goût général qui faisait apparaître L'Histoire de la Résurrection de Schütz comme une oeuvre démodée réclamant des révisions indispensables.

Ray Robinson: Les Passions et Histoires de Heinrich Schütz dans les éditions de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle

Bien que Carl von Winterfeld ait fourni dès 1834 une vision approfondie de la vie et de l'oeuvre de Schütz dans sa monographie de Gabrieli, le compositeur Heinrich Schütz demeura encore longtemps mal compris du fait des méthodes d'édition des publications disponibles. Ce fait ne se remarque nulle part mieux que dans L'Histoire de la Résurrection (SWV 50), dans L'Histoire de Noël (SWV 435), dans Les Sept Paroles de Jésus sur la Croix (SWV 478) et les trois Passions (SWV 479-481). L'article décrit et analyse les éditions anciennes de ces oeuvres et tente de les interpréter comme témoignages de l'opinion qu'on se faisait de Schütz à l'époque de leur publication.

Walter Werbeck: La compréhension des tonalités dans la théorie musicale allemande pendant la première moitié du XVIIème siècle

Au cours de la première moitié du XVIIème siècle, l'ancien système des modes d'église est encore présent dans la théorie musicale allemande. Mais ses assises vacillent; un processus est entammé, qui mènera au nouveau système majeur/mineur. Dans l'article présent, ces modifications sont mises en évidence à partir de l'opinion des théoriciens allemands concernant la succession des modes, les caractères et la transposition de ces derniers, ainsi que la multiplicité des voix et leur nombre sans cesse croissant. La relation de l'harmonie tonale et de la polyphonie des accords chez Johannes Lippius, qui date également de cette époque, est certes neuve mais se révèle, après étude approfondie, comme n'étant pas aussi révo-

lutionnaire qu'il y paraît au premier abord. - Wolfgang Schonsleder prend une position à part en Allemagne; il s'oriente plus que ses collègues sur les modèles italiens.

Eva Linfield: Les Toni et Modi et leur influence sur l'harmonie de Heinrich Schütz

Depuis le Moyen Age, les termes »tonus« et »modus« sont souvent interchangeables dans la théorie musicale. Et pourtant, il y avait une différence entre les »modi« (nommés généralement »toni«) qui se référaient aux gammes de l'Antiquité, et les »toni« qui servaient dans la liturgie de formules pour la récitation, et plus spécialement à l'intonation des psaumes.

L'article essaye tout d'abord de proposer - à partir d'exemples de l'*Opus ultimum* de Schütz (SWV 482-494) - des rapports entre les échelles des modes et les formules de récitation. De plus, il étude à partir d'exemples empruntés à Schütz (SWV 453, 468, 485, 487) des techniques harmonico-contrapuntiques de combinaisons d'accords qui doivent être considérés comme une interprétation du texte. Finalement, il prouve que l'harmonie modale et tonale peuvent se combiner, et le démontre à d'aide de la *Musicalische Handleitung* de Friedrich Erhard Niedt.

Eric Chafe: »Mutatio modi« et »mutatio toni« dans les madrigaux et opéras de Claudio Monteverdi

Le XVIIème siècle faisait la différence entre »mutatio toni« (changement de »système«: Cantus durus/mollis) et »mutatio toni« (changement de mode, avec ou sans changement de système). Ceci démontre une conception totalement différente de la tonalité par rapport à l'idée que nous nous en faisons depuis que nous avons découvert le cycle tonal (»Musicalischer Circul«, Heinrich 1711). Pour comprendre la mise en musique des textes de Monteverdi et les interpréter correctement, nous avons besoin d'une structure théorique prenant en considération les deux catégories de changements de tonalités courants au XVIIème siècle.

A partir de l'étude sur la naisance de la tonalité harmonique (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*) de Carl Dahlhaus, et s'appuyant sur l'analyse d'oeuvres de Monteverdi (par rapport à leurs principes de mise en musique des textes auxquels Dahlhaus ne se réfère pas), l'auteur établit un système »modal/hexachordal« qui découle des thèses des théoriciens du XVIIème siècle. Il a plus particulièrement recours aux théories modales de Biachieri (1605) et Kircher (1660) pour expliquer le choix des modes dans les livres de madrigaux et dans l'*Orfeo*. Les changements des altérations à la clé dans la musique de Monteverdi doivent être bien souvent considérés comme une »mutatio toni«, pour mieux souligner le texte. La structure tonale d'un texte aussi important que celui d'*Orfeo* peut s'expliquer dans ce sens.

Traduction: Geneviève Geffray

## SOMMARI

### Wolfram Steude: Sullo stato attuale degli studi biografici su Schütz

Agli odierni studi biografici su Schütz è affidato il compito di comprendere la persona e l'opera di Schütz sulla base delle sue premesse sociali ed estetiche come pure della sua concezione del mondo. Tali studi devono evitare di diventare terreno di scontro di idee preconcette, opinioni di gruppo, ideologie. Un ulteriore pericolo è rappresentato dal modello sempre attivissimo della »biografia d'eroe« di stampo ottocentesco, che intende l'individuo e l'opera come prestazioni eccezionali.

Sulla base di questi criteri vengono caratterizzate dapprima quattro biografie (prime pubblicazioni o ristampe) di Schütz (Otto Brodde, Heinz Krause-Graumnitz, Siegfried Köhler e Martin Gregor-Dellin) (prima parte). Nella seconda parte vengono discussi lavori importanti per la ripresa degli studi su Schütz dopo il 1950; vengono anche esaminate sommariamente le carenze ancora presenti (di ciò nella IV parte). Nella III parte vengono delineati nuovi risultati della ricerca e nuovi campi d'indagine. Infine la V parte tratta dell'atteggiamento stilistico di Schütz nei rivolgimenti del XVII sec., cioè del suo rapporto con il Rinascimento e il Barocco.

### Clytus Gottwald: Nuove ricerche sui manoscritti di Schütz di Kassel

La ricca quantità di manoscritti musicali della biblioteca di Murhard e della biblioteca nazionale di Kassel (ora parte della »Gesamthochschulbibliothek« di Kassel) possiedono il più grande corpus, in sè completo, di manoscritti di Schütz tutt'ora conservati. Dagli anni 1950 in poi la ricerca su Schütz si è occupata di questa raccolta prendendo in considerazione diversi punti di vista (cfr. gli studi di Christiane Engelbrecht, Werner Breig e Joshua Rifkin); manca ancora però un'analisi sistematica fatta tramite metodi diplomatici.

Il presente contributo fa parte degli studi promossi dalla Comunità Tedesca di Ricerche per catalogare in modo completo i manoscritti musicali di Kassel. In rapporto a ciò l'autore ha dato seguito a delle minuziose ricerche di fonti in base a criteri effettuati sulla carta, per mezzo delle quali si sono potute precisare o correggere alcune ipotesi finora vigenti riguardo la datazione. Il testo dà una panoramica provvisoria dei risultati delle ricerche, sempre che riguardino i manoscritti di Schütz.

### Wolfram Steinbeck: Sullo stato dell'analisi su Schütz

Il contributo tenta di collegare un passaggio storico attraverso la letteratura analitica su Schütz con una classificazione sistematica dei temi essenziali e partendo da qui, documentare le tendenze nel mutamento dell'immagine di Schütz. Si distinguono così tre fasi storiche con accenti principali variabili

I »opera e tempo«: concetti base, analisi a vasto raggio e particolarmente: Schütz, il grande Tedesco (ca. 1925 al ca. 1936);

II »musica e parola«: studi messa in musica della parola e particolarmente sull'esegesi musicale del testo e sullo studio delle figure (inizio degli anni 1950 fino agli anni 1970);

III »forma e senso«: studio sulla concezione immanente dell'opera musicale e sul suo significato nella storia della composizione (ca. dalla fine degli anni 1970).

Werner Breig: Una prima redazione ipotetica del concerto ecclesiastico »Siehe, es erschien der Engel des Herren« SWV 403 di Heinrich Schütz - Un contributo al tema »Analisi e genesi dell'opera«

Il compito di un'analisi nel contesto di osservatuioni riguardanti la genesi dell'opera, è normalmente di trovare la motivazione artistica pjer la storia della genesi documentata da fonti. Lo studio presente, invece, cerca di ricostruire l'antefatto di un concerto di Schütz con l'aiuto dell'analisi musicale.

Friedhelm Krummacher: Riflessioni sulla ricezione di Schütz

La prospettiva sarebbe molto ridotta se si tentasse di parlare della ricezione della musica di Schütz come un continuum storico. Perchè alla risonanza che Schütz trovò a suo tempo non corrisponde nessuna attività storica che si potrebbe definire attraverso le categorie della storia della ricezione. Anche la scoperta progressiva che quest'arte conobbe dal XIX sec. in poi, raggiunse solo più tardi un largo pubblico. Tuttavia non è possibile prendere la storia della scienza come indizio di una storia della ricezione che si orienta piuttosto alla qualità dei giudizi che alla quantità delle reazioni. Perchè le diverse posizioni che si incontrano nella ricerca su Schütz non rispecchiano solo opinioni storicamente o individualmente limitate. Le motivazioni e le difficoltà rimandano anche in futuro al compito posto alla ricerca di trovare al fine un'interpretazione di Schütz.

Matthias Herrmann: Osservazioni sulla ricezione di Schütz nel XVII sec. attraverso l'esempio delle »Varianti di Breslau«, la Historia Resurrectionis SWV 50

L'articolo analizza quattro manoscritti dell'ex-biblioteca cittadina di Breslau che risalgono alla Historia Resurrectionis di Schütz: vale a dire una copia della stampa originale del 1623, due redazioni differenti, nelle quali si raggruppano parti originali del SWV 50 con parti ispirate da Schütz, parti di nuova composizione e infine una nuova opera, nella quale si riconoscono solo vagamente i suggerimenti di Schütz. La copia dell'originale e le tre varianti rispecchiano una tutela accurata della musica sacra in Slesia; allo stesso tempo però dimostrano un cambiamento progressivo di stile e di gusto che rende la Historia Resurrectionis di Schütz antiquata e bisognosa di una revisione.

Ray Robinson: Passioni i Historie di Heinrich Schütz in edizioni del tardo XIX sec. e del primo XX sec.

Sebbene già nel 1834 Carl von Winterfeld avesse dato una interpretazione minuziosa della vita e dell'opera di Schütz nella sua monografia esemplare sui

Gabrieli, per molto tempo fu impedita una chiara comprensione di Heinrich Schütz da procedimenti di edizione delle ristampe a disposizione. Da nessuna altra parte questo stato è più chiaro che nella Historia Resurrectionis (SWV 50), nella Historia Nativitatis (SWV 435), nelle »Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz« (SWV 478) e nelle tre passioni (SWV 479-481). L'articolo descrive e analizza le prime edizioni dell'opera e tenta d'interpretarle come testimonianze della comprensione di Schütz nel tempo della loro genesi.

Walter Werbeck: Sulla comprensione delle tonalità nella teoria della musica tedesca della prima metà del XVII secolo

Nella Prima metà del XVII sec. il vecchio sistema dei modi ecclesiastici è ancora presente nella teoria della musica tedesca. Le sue basi però cominciano evidentemente a vacillare; è iniziato un nuovo processo alla fine del quale ci sarà il nuovo sistema dei modi maggiore e minore. Nel presente articolo vengono dimostrati mutamenti basati soprattutto su affermazioni fatte da teorici tedeschi sull'ordine dei modi, sui caratteri di questi e sulle trasposizioni come pure sulla policoralità, vale a dire sull'aumento del numero delle voci. L'intreccio dello studio dei modi con lo studio degli accordi di Johannes Lippius, che cade pure in questo periodo, è nuovo ma dopo uno studio più approfondito non risulta più così rivoluzionario come sembrava a prima vista. In Germania Wolfgang Schonsleder occupa un posto particolare; si orienta più che i suoi colleghi ai modelli attuali italiani.

Eva Linfield: Dei toni e dei modi e delle loro ripercussioni sull'armonia di Heinrich Schütz

Dal Medioevo in poi i termini »tonus« e »modus« nella teoria di musica si possono sovente scambiare. Tuttavia rimaneva la differenza tra i modi (detti anche toni), che si riferivano alle scale dell'antichità, e i toni che servivano nella liturgia come formula di recitazione e particolarmente come intonazione dei salmi.

L'articolo tenta in primo luogo, basandosi su esempi tratti dall'*Opus ultimum* (SWV 482-494) di Schütz, di dimostrare una connessione tra le scale dei modi e le formule di recitazione. Inoltre, con l'aiuto di esempi (SWV 453, 468, 485, 487) di Schütz, vengono rappresentate tecniche, armonico-contrappuntistiche, dell'intreccio di accordi, le quali allo stesso tempo sono da vedere come interpretazione del testo. Infine viene dimostrato che l'armonia modale può fondersi con l'armonia tonale, e per questo si rimanda a Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitun* per la definizione del termine.

Eric Chafe: »Mutatio modi« e »Mutatio toni« nei madrigali e nelle opere di Claudio Monteverdi

Nel XVII sec. era uso distinguere tra la »mutatio modi« (mutazione del »sistema«: cantus durus/mollis) e la »mutatio toni« (mutazione del modo con o senza cambio del sistema). In ciò si riconosce una concezione della tonalità fondamentalmente diversa da quella nata dopo l'introduzione del circolo delle tonalità (»Musicalischer Circul«, Heinichen 1711). Per capire e per interpretare la

messa in musica di testi del Monteverdi dobbiamo avere una struttura teorica adatta che tenga conto dei due modi usuali del cambiamento di tonalità nel XVII secolo.

Partendo da Carl Dahlhaus *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* e basandosi su analisi di opere di Monteverdi (vale a dire in relazione ai loro principi di messa in musica di testi, ai quali Dahlhaus non si riferisce) l'autore costruisce un sistema modale/esacordale, che è stato dedotto da affermazioni fatte da teorici del XVII secolo. Soprattutto le teorie sui modi del Banchieri (1605) e del Kircher (1660) possono servire da base per la scelta del modo nei libri dei madrigali e in *Orfeo*. Nella musica di Monteverdi un combiamento degli accidenti in chiave in molti casi deve essere ordinato sotto il termine della »mutatio toni« e capito come mezzo d'interpretazione del testo. Persino la struttura tonale di un'opera così vasta come l'*Orfeo* può essere spiegata da questo punto di vista.

Traduzione: Susanne Tognina Galler

## SAMMANFATTNINGAR

### Wolfram Steude: Om det nuvarande läget inom den biografiska Schützforskningen

Den nuvarande biografiska Schützforskningen står inför uppgiften att förstå Schütz som person och i hans verk med utgångspunkt från hans sociala och estetiska förutsättningar liksom från hans egen världsbild. Det måste förhindras att forskningen blir en tummelplats för egna förutfattade meningar och ideologier. Vid sidan av den ideologiska faktorn ligger det en ytterligare fara i den ännu existerande virulenta typen av 1800-talets hjältebiografi, där man försökte att uppfatta människa och verk som unika företeelser.

Med utgångspunkt från dessa kriterier karakteriseras först i del I fyra Schützbiografier, som under jubileumsåret 1985 utkom för första gången som separata böcker eller i nyupplagor (Otto Brodde, Heinz Krause-Graumnitz, Siegfried Köhler och Martin Gregor-Dellin). I del II diskuteras några arbeten som har varit viktiga för Schützforskningens återupptagande efter 1950. Därvid omnämns summariskt de ännu förekommande bristerna, av vilka ett par diskuteras i detalj i del IV. Nyare forsknigsresultat och nya frågeställningar skisseras i del III. Slutligen i del V behandlas Schütz' stilistiska grundinställning under 1600-talets omvälvning, dvs hans förhållande till renässans och barock.

### Clytus Gottwald: Nya undersökningar beträffande Schützhandskrifterna i Kassel

Det rika beståndet av musikhandskrifter i Murhardsche och Landesbibliothek Kassel (numera en del av Gesamthochschulbibliothek Kassel) innehåller den största slutna samlingen bevarade Schützhandskrifter. Schützforskningen har sysslat med detta bestånd sedan 1950-talet (jfr. arbetena av Christiane Engelbrecht, Werner Breig och Joshua Rifkin); ändå fattas det en systematisk undersökning med diplomatiska metoder.

Det föreliggande bidraget har kommit till stånd vid arbeten med en totalkatalogisering av musikhandskrifter i Kassel med understöd från Deutsche Forschungsgemeinschaft. I detta sammanhang har författaren gjort ingående källundersökningar med hjälp av pappersvetenskapliga kriterier. Härvid kunde många hittils gjorda antaganden beträffande dateringen preciseras eller revideras. Texten ger en preliminär översikt över resultaten av dessa undersökningar, såvida de gäller Schützhandskrifterna.

Wolfram Steinbeck: Om Schützanalysens situation

Bidraget försöker förbinda en historisk genomgång av analytisk Schützlitteratur med en systematisk indelning i tematyngdpunkter och härifrån motivera tendenser i förvandlingen av Schützbilden.

Här kan man urskilja tre historiska faser med växlande huvudaccenter:

I. »Verk och tid«: Grundläggande forskningar, vitt skilda undersökningar och i synnerhet: Schütz som en stor tysk (ca. 1925 till ca. 1936);

II. »Musik och språk«: Studier beträffande tonsättningar av språket och då speciellt beträffande musikalisk texttolkning och figurlära (i början av 1950-talet fram till 1970-talet);

III. »Form och innehåll«: Undersökningar om immanent musikalisk konception och dess kompositionshistoriska betydelse (ung. sedan slutet av 1970-talet).

Werner Breig: En hypotetisk tidig fattning av Heinrich Schütz' andliga konsert »Siehe, es erschien der Engel des Herren« SWV 402 - Ett bidrag till temat »analys och tillkomsthistoria«

Analysens uppgift i samband med verkgenetiska undersökningar består oftast i att belysa den med källor dokumenterade tillkomsthistorian genom konstnärliga motiv. I föreliggande studie görs däremot försöket att med hjälp av musikalisk analys rekonstruera förhistorian till en konsert av Schütz.

Friedhelm Krummacher: Funderingar kring Schützreceptionen

Föga lönande vore ett försök att tala om receptionen av Schütz' musik som ett kontinuerligt förlopp. Ty resonansen som Schütz upplevde på sin tid motsvarade inte något historiskt inflytande som kunde definieras med receptionshistoriska kategorier. Även den gradvisa uppteckning som denna konst genomgick sedan 1800-talet, uppnådde först sent en större offentlighet. Ändå är det inte omöjligt att uppfatta vetenskapshistoria som ett indicium för en receptionshistoria som snarare orienterar sig till omdömenas kvalitet än till reaktionernas kvantitet. För de växlande positionerna som påträffas under Schützforskningens historia speglar inte bara historiskt eller individuellt begränsade åsikter. Deras motiveringar och svårigheter hänvisar tvärtom till uppgifter som även i fortsättningen ställs till en forskning, vars målsättning förblir att interpretera Schütz' konst.

Matthias Herrmann: Anmärkningar till Schützreceptionen på 1600-talet. Auferstehungshistorie SWV 50 och varianterna från Breslau som exempel

Bidraget undersöker fyra handskrifter från det tidigare stadsbiblioteket i Breslau, vilka går tillbaka på Schütz' uppståndelsehistoria. Det gäller en kopia av originaltrycket från 1623, två olika fattningar i vilka originala delar ur SWV 50 är sammanställda, dels med av Schütz inspirerade dels med nykomponerade avsnitt och slutligen en alldeles ny komposition, där Schütz' impulser endast är mycket allmänt kännbara. Originalkopian liksom de tre varianterna återspeglar en levande kyrkomusiktradition i Schlesien, men samtidigt vittnar de om en långsam stil- och smakförändring som fick Schütz' uppståndelsehistoria att verka föråldrad och därmed i behov av revision.

Ray Robinson: Heinrich Schütz' passioner och historier i editioner från det sena 1800- och det tidiga 1900-talet.

Redan 1834 gav Carl von Winterfeld en ingående framställning om Schütz' liv och verk i sin vägvisande Gabrielimonografi. Ändå försvårades förståelsen för Heinrich Schütz genom editionsmetoden av de tillgängliga nyutgåvorna. Detta faktum är ingenstans så tydligt som när det gäller uppståndelsehistorian (SWV 50), julhistorian (SWV 435), Jesu sju ord på korset (SWV 478) och de tre passionerna (SWV 479-481). Bidraget beskriver och analyserar de tidiga verkeditionerna och försöker att tolka de som vittnesmål om förståelsen för Schütz under deras tillkomsttid.

Walter Werbeck: Om tonarternas förståelse i den tyska musikteorin under 1600-talets första hälft

Under 1600-talets första hälft existerar fortfarande kyrkotonarternas gamla system i den tyska musikteroin. Grundvalarna börjar tydligt svikta; en process har inträtt vid vars slut det nya systemet av dur- och molltonarter står. I det föreliggande bidraget demonstreras dessa förändringar framförallt med hjälp av de tyska teoretikernas uppgifter om modusföljden, moduskaraktärer och modustranspositioner liksom om flerkörighet respektive växande stämantal. Förbindelsen mellan tonartslära och ackordlära hos Johannes Lippius infaller också under den här tiden och är visserligen ny, men visar sig vid närmare granskning inte vara så revolutionär som den först verkar. - Ett undantag utgör Wolfgang Schonsleder i Tyskland; mera än sina kollegor orienterade han sig till aktuella italienska förebilder.

Eva Linfield: Om toni och modi och deras inflyande på harmoniken hos Heinrich Schütz

Sedan medeltiden är i musikteorin termerna »tonus« och »modus« ofta utbytbara. Ändå fanns det en skillnad mellan modi (även betecknade som toni), vilka byggde på antikens skalor och toni som tjänade som recitationsformler och speciellt som psalmintonationer i liturgin.

Uppsatsen försöker först påvisa med stöd av exempel ur Schütz' »Opus ultimum« (SWV 482-494) ett sammanhang mellan modusskalorna och recitationsformlerna. Vidare demonstreras med hjälp av exempel (SVW 435, 468, 485, 487) harmonisk-kontrapunktiska tekniker för ackordförbindelsen, vilka kan ses som en tolkning av texten. Slutligen visas att modal och tonal harmonik smälter samman, varvid Friedrich Erhard Niedts »Musicalische Handleitung« anlitas för terminologisk förklaring.

Eric Chafe: 'Mutatio modi' och 'mutatio toni' i Claudio Monteverdis madrigaler och operor

1600-talet skilde mellan 'mutatio modi' (skifte av »systemet«: Cantus durus/mollis) och 'mutatio toni' (modusväxel med eller utan systemväxling). Häri visar sig en principiellt annorlunda uppfattning av tonalitet än efter tonartscirkelns uppkomst (»Musicalischer Circul«, Heinichen 1711). För att kunna förstå och tolka Monteverdis texttonsättningar behöver vi ett motsvarande teoretikt underlag, som tar hänsyn till de båda på 1600-talet gängse typerna av tonalitetsväxling.

Författaren utgår ifrån Carl Dahlhaus' »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität« och stöder sig på analyser av Monteverdis verk. I sammanhang med verkens principer för texttonsättningen, vilka Dahlhaus inte hänvisar till, framlägger författaren ett »modal/hexakordalt« system som bakgrund till modusvalet i madrigalböckerna och i »Orfeo«. En växling i klavaccidenserna i Monteverdis musik måste i många fall uppfattas som texttolkande medel under begreppet 'mutatio toni'. Till och med den tonala strukturen i ett så omfångsrikt verk som »Orfeo« kan förklaras från denna synvinkel.

Översättning: Aina Maria Krummacher

# Heinrich Schütz als Pate

(Nachtrag)

von

EBERHARD MÖLLER

Nach dem Erscheinen des Beitrages *Heinrich Schütz als Pate* in Jahrgang 11 (1989) des Schütz-Jahrbuchs konnte der Verfasser eine weitere Schützsche Patenschaft ermitteln, die hier als Nachtrag mitgeteilt sei.

XI

13. September 1668, Pesterwitz[1]
Den 13. Septembr. Ist Christoph Heinrich, H. Heinrich Friedrich Schützens Reichbrodischen pachters Sohn getaufft worden,
Seine paten waren: Fr. Emma Magdalena, H. Christian Gorbyß Pr.: MühlVoigts Weib zu Dreßden, H. Heinrich Schütz Churfürstl. Capellmeister, Vor welchen, H. Georg Eisolt Pronotarius, zu Dreßden, H. Georg Schützen Stadtrichter in Leipzigk vor welchen H. Martin Anesorgen Pr.: Rahts zu Dreßden gestanden.

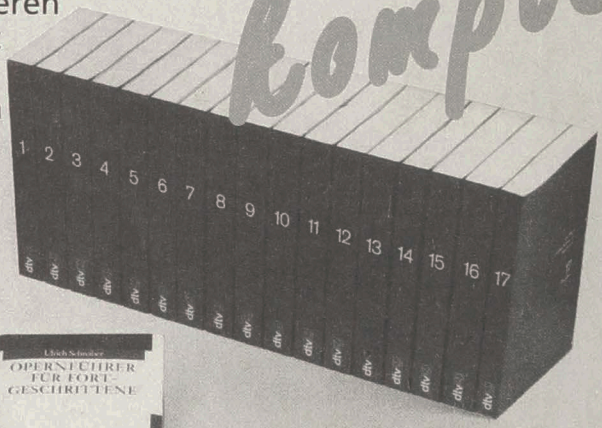
Pesterwitz liegt unmittelbar an der Südwestgrenze des heutigen Stadtgebietes Dresden. Der im 83. Lebensjahr stehende Schütz läßt sich erneut von seinem Neffen [Christoph] Georg Schütz vertreten (s. Dokument IX), da er sich im Jahre 1668 vorwiegend in Weißenfels aufhält (s. Dokument VIII). Schon der Vater[2] des Täuflings, Heinrich Friedrich Schütz (1631-1707) ist ein Patenkind seines berühmten Dresdner Onkels (s. Dokument I). Über die anderen Paten konnte nichts Näheres in Erfahrung gebracht werden. Der Dresdner Ratsherr Christian Anesorge ist vermutlich ein Verwandter des Prinzenerziehers Christian Anesorge, der — ebenfalls wie Schütz — als Beamter des Dresdner Hofes in Erscheinung tritt.

1 Taufregister der Evangelisch-lutherischen Kirche St. Jacobus in Pesterwitz, Jg. 1668, S. 183.
2 Verheiratet in erster Ehe mit Sophia Magdalena Anton (1636-1671).

# Musikwissen

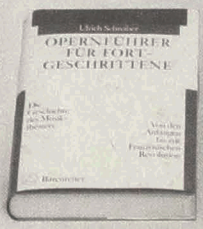
Wer immer sich fundiert, umfassend und schnell über Musik informieren möchte, der kommt an Bärenreiter-Nachschlagewerken nicht vorbei.

*komplett*



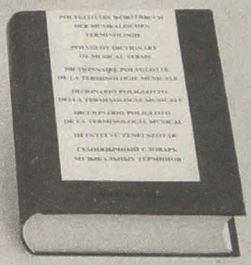

MGG
Die Musik in Geschichte und Gegenwart
17 Bde;
DM 980,-


S. Neef
Handbuch der russischen und sowjetischen Oper
DM 68,-

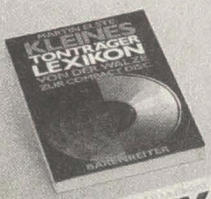



U. Schreiber
Opernführer für Fortgeschrittene
DM 68,-

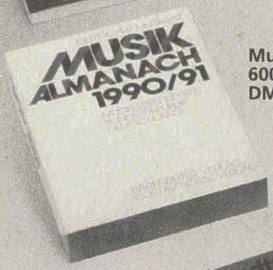

J.G. Walther
Musikalisches Lexikon (1732)
DM 103,-



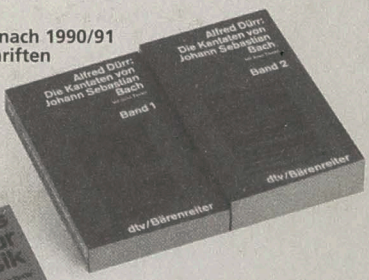
Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus (Polyglottes Wörterbuch)
DM 68,-




M. Elste
Kleines Tonträgerlexikon
DM 19,80




Musikalmanach 1990/91
6000 Anschriften
DM 48,-




A. Dürr
Die Kantaten von J.S. Bach
2 Bde; DM 39,80


U. Michels
dtv-Atlas zur Musik
2 Bde; je DM 16,80

Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York