

Schütz-Jahrbuch 1994



16

1994

Sächsische

MZ 8°

414

Landesbibl.

Bärenreiter

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WERNER BREIG

in Verbindung mit

FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE

Schriftleitung:

WALTER WERBECK

16. JAHRGANG 1994



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 1994

Die Durchführung des musikwissenschaftlichen Symposions während des 32. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes in Marburg, dessen Vorträge und Referate im vorliegenden Jahrgang des Schütz-Jahrbuchs abgedruckt werden, wurde durch eine Spende der EAM – Elektrizitäts-Aktiengesellschaft Mitteldeutschland – Kassel ermöglicht. Die Drucklegung des Bandes wurde gefördert durch eine Spende des Magistrats der Stadt Kassel – Kulturamt.



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1994 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1186-1

ISSN 0174-2345



BÄRENREITER VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 1994

INHALT

Abkürzungen 4

VORTRÄGE UND REFERATE DES SYMPOSIONS MARBURG 1993

Wilhelm Seidel (Marburg/Leipzig): Musik von Schütz im Spiegel der Rhythmik 7

Gerhart Pickerodt (Marburg): Der tönende Sarg: Heinrich Schütz' »Musicalische Exequien« im Zusammenhang eines Fürsten-Todes 27

Sabine Henze-Döhring (Marburg): Schütz' »Musicalische Exequien«: Die kompositorische Disposition der »Sarginschriften« und ihr liturgischer Kontext 39

Jörg-Jochen Berns (Marburg): Orpheus oder Assaph? Bemerkungen zum biographischen Informationswert und zur ästhetischen Interpretationskraft der Epicedien auf Heinrich Schütz und dessen Familienmitglieder 49

Lothar Schmidt (Marburg): Beobachtungen zur Passionsthematik im italienischen geistlichen Madrigal 67

FREIE BEITRÄGE

Werner Breig (Bochum): Zur Vorgeschichte zweier Werke von Heinrich Schütz: »Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn« (SWV 40) und »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall« (SWV 410) 87

Robert L. Kendrick (Cambridge, Massachusetts): »Sonet vox tua in auribus meis«: Song of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet 99

Zusammenfassungen (deutsch, englisch, französisch, italienisch, schwedisch) 119

ABKÜRZUNGEN

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AMI	<i>Acta musicologica</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
Bl., Bll.	Blatt, Blätter
Diss.	Dissertation
ed.	edited, editor
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
HmT	<i>Handwörterbuch der musikalischen Terminologie</i>
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> , hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung, Bd. 614)
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
JM	<i>Journal of Musicology</i>
JRMA	<i>Journal of the Royal Musical Association</i>
KmJb	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>
ML	Music and Letters
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
rpt.	reprint, reprinted
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts – Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz ... Dresden ... 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig Jahrbuch Peters 1985 bzw. 1986/87)
Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985	<i>Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. – Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen ... 1985</i> , hrsg. von Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted, Kopenhagen 1989
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , 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	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis – Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
vol., vols.	volume, volumes

Musik und Rhythmik im Spiegel der Psychologie

HERMANN HARTMANN

Die Beiträge des Symposiums sind in zwei Teile gegliedert: Vorträge und Referate. In dem ersten Teil haben die Autoren über die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz, die Bedeutung der Musik für die Rhythmik und die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz geschrieben. In dem zweiten Teil haben die Autoren über die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz, die Bedeutung der Musik für die Rhythmik und die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz geschrieben.

VORTRÄGE UND REFERATE DES SYMPOSIUMS MARBURG 1993

Ich habe in dem Symposium versucht, einen Überblick über die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz zu geben. Ich werde mich dabei hauptsächlich auf die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz beschränken. Ich werde mich dabei hauptsächlich auf die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz beschränken. Ich werde mich dabei hauptsächlich auf die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz beschränken.

Nachdem ich gezeigt habe, dass die Rhythmik ein wichtiger Faktor für die Musik und den Tanz ist, werde ich mich nun mit der Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz beschäftigen. Ich werde mich dabei hauptsächlich auf die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz beschränken. Ich werde mich dabei hauptsächlich auf die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz beschränken. Ich werde mich dabei hauptsächlich auf die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz beschränken.

Mit dem Vortrage Rhythmus gingen auf die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Musiktherapeutischen Tagung verschiedene Ideen ein, die in der Musiktherapie angewendet werden können. Ich werde mich dabei hauptsächlich auf die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz beschränken. Ich werde mich dabei hauptsächlich auf die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz beschränken. Ich werde mich dabei hauptsächlich auf die Bedeutung der Rhythmik für die Musik und den Tanz beschränken.

1. Zur ersten Rhythmik

Der Kern der ersten Disziplin lautet Rhythmus ist die Ordnung der Zeit, die Bewegung, die sich in der Reihung der Ohren hält und diese Ordnung ist der Schlüssel zum Rhythmischen. Ist demnach klein, man würde die Rhythmik als die Ordnung der Zeit, die Bewegung, die sich in der Reihung der Ohren hält und diese Ordnung ist der Schlüssel zum Rhythmischen. Ist demnach klein, man würde die Rhythmik als die Ordnung der Zeit, die Bewegung, die sich in der Reihung der Ohren hält und diese Ordnung ist der Schlüssel zum Rhythmischen.

Die Fragen, die Kerne der alten Rhythmik in die Musiktherapie einbringen, liegen auf der Hand. Es sind im wesentlichen vier:

1. Was ist die Bedeutung der Rhythmik für die Musiktherapie?

2. Was ist die Bedeutung der Rhythmik für die Musiktherapie?

Musik von Schütz im Spiegel der Rhythmik

von

WILHELM SEIDEL

Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts lebt die antike Rhythmik wieder auf. Ein Renaissance-Phänomen. Erst seitdem sind die Begriffe Rhythmus, Metrum und Pes wieder Teil der musikalischen Terminologie¹. Und erst seitdem fragt man, ob und inwieweit die moderne, neuzeitliche Musik rhythmisch verfaßt sei, ob ihre Bewegung Ebenmaß, sinnfällige Schönheit habe.

Ich trete in diese Perspektive ein und nehme die damit verbundene Frage auf. Ich wende sie auf Schütz. Ich frage: Was kommt in den Blick, wenn man seine Musik im Spiegel der Rhythmik betrachtet, im Spiegel der antiken Rhythmik und der Aktualisierungen, die sie im 17. Jahrhundert erfahren hat?

Wohl nicht Schütz, der ein hochgebildeter Mann war, aber die meisten Musiker des 17. Jahrhunderts hätte die Frage, ob ihre Musik Rhythmus habe, in Verlegenheit gebracht. Denn die Wörter Rhythmus und Numerus waren ihnen wohl kaum geläufig. Sie behalfen sich, wo sie die temporale Ordnung bestimmten und besprachen, mit Relikten der Mensuraltheorie; sie hielten an ihren Zeichen fest und sprachen von Mensuren, perfekten und imperfekten, von Proportionen und von Takten.

Mit dem Wort Rhythmus gingen nur die humanistisch Gebildeten unter den Musiktheoretikern um. Sie versuchten, die Idee, die sich damit verbindet, den Zeitgenossen zu vermitteln und zur Praxis ins Verhältnis zu setzen: Zarlino, Salinas, Praetorius im gelehrten, lateinischen Teil des *Syntagma musicum*, Mersenne, Kircher, Printz. Endlich mit Emphase Isaac Vossius.

1. Zur antiken Rhythmik

Der Kern der antiken Disziplin lautet: Rhythmus ist die Ordnung der Zeit oder der Bewegung, die sich in der Reichweite des Ohres hält und dieses delectiert. Der Spielraum des Rhythmischen ist demnach klein, man würde heute wohl sagen: an das Kurzzeitgedächtnis gebunden. Er umfaßt die Dimensionen vom Moment bis zur satzartigen Einheit. Rhythmische Ordnungen lassen sich grundsätzlich numeral fassen. Das beste aller rhythmischen Verhältnisse ist die Äqualität, der Gegensatz des Gleichen, die Proportion 1:1. Zweitrangig, aber gut ist das Verhältnis 2:1. Alles übrige ist von minderer Qualität und komplexerer Proportion.

Die Fragen, die Kenner der alten Rhythmik an die Musik der Neuzeit gestellt haben, liegen auf der Hand. Es sind im wesentlichen vier:

1 Wilhelm Seidel, Art. *Rhythmus*, in: HmT (1980), S. 18 ff.

Erstens die Frage nach dem »chronos protos«. Sie lautet in unserer Sprache: Gibt es eine metrische Einheit, die die musikalische Bewegung trägt?

Zweitens die Frage nach der Struktur des musikalischen Augenblicks. Die antike Theorie war davon überzeugt, daß nur wenige Formationen das Ohr delectieren: nur die Derivate der 'Tanzschritte', die Pedes, die Vers- und Klangfüße. Daraus ergibt sich die Frage: Können die elementaren Einheiten der modernen Musik im Sinne von Pedes erfahren und begriffen werden? Haben sie wenigstens etwas von ihrem ursprünglichen Ereignischarakter? Sind sie Bewegungselemente, die Schritte gleichsam, in denen sich die musikalische Bewegung ergeht?

Drittens die Frage nach dem Verhältnis der Pedes zueinander. Die antike Rhythmik lehrt: Rhythmische Formationen – wie etwa der Hexameter – bestehen aus Pedes, die zueinander passen, aus Pedes also, die gleich groß sind und zudem alle dem gleichen rhythmischen Genus angehören. Man könnte auch sagen und hat so gesagt: die alle den gleichen Takt haben, ja, ihn erst bilden. Daraus erhebt sich die Frage: Sind die Pedes der modernen Musik ebenmäßig proportioniert? Haben sie Takt?

Viertens die Frage nach der rhythmischen Qualität der größeren Einheiten. Die antike Rhythmik lehrt: Musikalische Bewegungen müssen nicht, aber können ebenmäßig abgeteilt werden. Wo sie es werden, entstehen ebenmäßige, einander entsprechende Einheiten: die »Metren« und »Verse«, Perioden – würde man heute sagen. Die Frage, die der modernen Musik aus der antiken Metrik erwächst, lautet demnach: Ist das Verhältnis der Perioden, der Zeilen zueinander, ausgewogen, rhythmisch?

2. Einförmige Tonfolgen

Die Akzenttheorie des 18. Jahrhunderts hat die Vorstellung von dem, was musikalischer Rhythmus sei, bis heute geprägt. Sie hat die primitive, einförmige Folge gleicher Werte, die Folge von Viertel- oder Achtelschlägen, für die Basis aller rhythmischen Formationen angesehen. Sie belegte sie zumeist mit dem Terminus *Metrum*².

Es fragt sich: Ist diese Vorstellung bereits im 17. Jahrhundert bedeutsam? Ist die Musik von Schütz – und sei es nur stellenweise – an so etwas wie eine Folge von »chronoi protoi«, an ein *Metrum* also, gebunden? Wer in Musik von Schütz blättert, mag daran zweifeln. Denn nicht die Ruhe egalere Bewegungen herrscht hier vor, sondern das unruhige Hin und Her zwischen Noten verschiedener Gattung.

Gleichwohl: Es gibt Anzeichen dafür, daß bereits im 17. Jahrhundert der Gedanke aufkam, die musikalische Bewegung sei an eine stete, einförmige Tonreihe gebunden, Anzeichen in der Theorie und Anzeichen in den Werken, auch in denen von Schütz.

Ein Blick zunächst in die Theorie, in das *Compendium Musicae* von Wolfgang Caspar Printz aus dem Jahr 1668. Es ist offensichtlich: Printz nimmt an, daß die

2 Vgl. dazu Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern und München 1975 (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 7), S. 85 ff.

charakteristische Bewegung einer jeden Taktart in einer einförmigen Tonfolge besteht, die rhythmisch gegliedert ist und ein mehr oder weniger bestimmtes Tempo hat, aus einer Bewegung also, die – wie Mattheson sagen wird – einen eigenen »Akzent« hat. Ihre Gliederung verdankt sie nicht der Sprache, sondern – so Printz – der latenten Kraft der Zahl. »Vi quadam virtuali intrinseca numeri« werden – schreibt er – manche Töne betont – innerlich gelängt – und andere zurückgenommen – innerlich gekürzt³. In binären, zweigliedrigen Progressionen alternieren innerlich lange und innerlich kurze Töne. In ternären, dreigliedrigen Progressionen folgen einem innerlich langen Ton zwei innerlich kurze Töne. Von einer Stufung der Akzente ist nicht die Rede. Das Tempo hängt von der Größe der Notengattung ab, die die Taktbewegung bestimmt. Der $\frac{3}{1}$ -Takt, die große Tripla, ist langsam (wohl auch gewichtig), der $\frac{3}{2}$ -Takt, die kleine Tripla, bewegter (wohl auch leichter).

Die Komponisten scheinen wenigstens gelegentlich die einförmigen Schemata der Taktbewegung ins Werk zu setzen. Ohne langes Suchen findet man einförmige Achteldeklationen. Ich verweise auf die erste Zeile der *Symphonia sacra Benedicam Dominum*⁴.

Beispiel 1

Be-ne-di-cam Domi-num in om-ni tempo-re,

Ein bewegtes Gebilde: Über anderthalb Takte hinweg wird die große Finalnote der Zeile angesungen. Nur beiläufig sei bemerkt: Die Zeile ist rhythmisch ausgezeichnet disponiert. Sie besteht aus vier Takten (gezählt werden halbe Takte).

Nicht so oft wie Achtel- kommen Viertelprogressionen vor (Beispiel aus der Motette *Ich bin eine rufende Stimme*, = *Geistliche Chormusik* Nr. 15):

Beispiel 2

der ist's, der nach mir kom-men wird, wel-cher vor mir ge - we - sen ist,

Vielleicht wählt Schütz hier den einförmigen Rhythmus, weil er die Worte abbildet: »Der ist's, der nach mir kommen wird, welcher vor mir gewesen ist«⁵.

3 Wolfgang Caspar Printz, *Compendium Musicae*, Guben 1668, Cap. VII, S. 2.

4 Die Editionstechnik der Notenbeispiele ist in Anlehnung an die neueren Bände der NSA vereinheitlicht.

3. Polyphon disponierte Progressionen

Die Rhythmik regelt grundsätzlich das Verhältnis aufeinander folgender Töne und Einheiten. Ihr Gegenstand ist die Melodie. Nur selten berücksichtigt sie, daß polyphone Musik temporale Ordnungen sui generis entwickeln kann. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet der weitläufige Versuch über polyphon konzipierte Rhythmen, den Printz 1696 vorgelegt hat.

Printz macht darauf aufmerksam, daß bisweilen alle Stimmen einer Komposition zusammenwirken, um ein rhythmisches Konzept zu realisieren. Er nennt das rhythmische Genus, das so entsteht, »polyodisch«⁶. Der Ansatz ist hilfreich. Schütz scheint sich zu scheuen, eine einzige Stimme lange einförmig deklamieren zu lassen, im konzertierenden Wechsel der Stimmen aber hält er oft lange an einer Deklamationseinheit fest.

Ein kurzes Beispiel aus den *Musikalischen Exequien*, aus dem Zwiegesang des Altens und des Basses gegen Ende des ersten Teils, zeigt die Methode, die dabei angewandt wird:

Beispiel 3

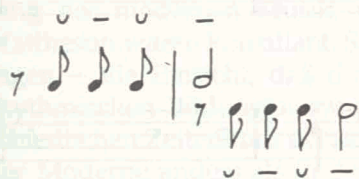
The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with lyrics 'ren, darum wir le - ben, dar-um wir le - ben'. The middle staff is a bass line with lyrics 'dar-um wir le - ben, dar-um wir le - ben'. The bottom staff is a bass line with a flat sign. The music features a complex, polyphonic rhythmic structure with many eighth and sixteenth notes.

Der Text lautet: »[...] darum wir leben oder sterben, so sind wir des Herren.« Die Solisten versetzen dort, wo sie das Wort »leben« aussprechen, kurze, gleichsam auftaktige Floskeln derart gegeneinander, daß sie eine kontinuierliche Bewegung bilden. Das polyodische Modell, das Schütz hier verwendet, begegnet einem allenthalben: bei Giovanni Gabrieli, bei Monteverdi, bei Schein und bei Scheidt. Es ist eine der Signaturen des Zeitstils. Was es auszeichnet, ist sein Bewegungscharakter. Er scheint eine Manifestation des Gleichmaßes zu sein und ist doch der Inbegriff einer lebhaften Progression: das musikalische Bild des Lebens. Es besteht aus Bewegungsimpulsen, durchaus im Sinne Riemanns: aus musikalischen Motiven.

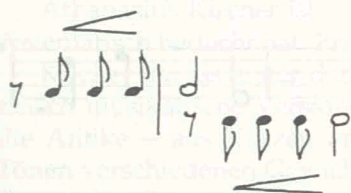
5 Vgl. dazu Kurt Gudewill, *Zum Verhältnis von Sprache und Musik im Werk von Heinrich Schütz*, in: *SJb* 15 (1991), S. 20.

6 Dazu Seidel, *Rhythmustheorien* (s. Anm. 2), S. 79 ff.

Darauf hat schon Georgiades hingewiesen⁷. Er glaubte zu wissen, daß der Ereignischarakter der kurzen Deklamationsmotive nicht so sehr durch den jambischen Rhythmus der Achtel



als durch die Dynamik des Auftaktes bestimmt wird. Er hat ihn – wie Riemann – durch Crescendo-Gabeln angezeigt:



Wo ruhige Bewegungen darzustellen sind, wird das Modell aus Viertelnoten gebildet. Das Canticum Simeonis, das Schlußstück der *Exequien*, beginnt nach der Intonation mit dem Wort »Friede«. Der Satz macht es durch einen taktübergreifenden, übermäßig langen Akkord sinnfällig. Das Wort »in Friede fahren« findet seine Figur in der Inklination und der Kadenz. Dieser Kadenz antwortet ein Echo. Es ist wie jedes Echo der Widerklang eines Jenseits, hier des Jenseits schlechthin. Aus dem Echo tönt die Musik der Engel, der Psychopompen, die die Seele des Verstorbenen geleiten: »Selig sind die Toten«. (Beispiel 4 auf der nächsten Seite.) Schütz bedient sich hier einer schlichten, ruhigen Variante des beschriebenen Deklamationsmodells. Es setzt im Taktbeginn ein, deklamiert auf einem Ton und senkt sich im Übergang zum Sinnakzent, zum Wort: die »Toten«. Bewegung also in der Ruhe. Erst dort, wo sich die Zeile ihrem Wende- und Höhepunkt nähert, für die Worte »die in dem Herren sterben«, wählt Schütz die etwas bewegtere, 'auftaktige' Variante des Modells.

⁷ Thrasybulos G. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Geschichte der Messe*, Berlin²/1984, S. 62 ff.

Beispiel 4

Se - lig sind die To - ten,

Se - lig sind die To - -

Se - lig sind die

die in dem Her - ren ster - ben,

ten, die in dem Her - - ren ster - - - ben,

To - - ten, die in dem Her - ren ster - ben,

Figured Bass: 4 b 7 6 #

Figured Bass: b 7 4 3

4. Pedes

Die rhythmische Form des Augenblicks ist – wenn man der Antike folgt – der Pes.
 Die Frage, ob die elementaren Einheiten der modernen Musik der alten Theorie des Pes entsprechen, war umstritten. Die Gründe liegen auf der Hand: Die moderne Musik scheint die antiken Rhythmen zu deformieren.

Rhythmik für ihn anbietet, die Termini Creticus oder Amphibrachys, nicht passend.

Ähnliches gilt für den Enantius. Er hebt sich vom ungeraden Takt ab. Sein Name Enantius – der Gegensätzliche – bringt den Widerspruch zwischen Takt und rhythmischer Bildung selbst zur Sprache.

Manches, was in den letzten Jahrzehnten über die rhythmische Disposition der Musik von Schütz gesagt worden ist, erweist sich angesichts dieser Theorie als fragwürdig, als gar zu wortgläubig. Ich denke an die Neigung, in binären Bewegungen »Triolen« oder »Hemiolen« abzugrenzen. Siegfried Hermelink hat das 1959 im Anfang des 19. Psalms getan⁹.

Beispiel 5

Die Himm - mel er - zählen die Eh - re

Die Him - mel er - zählen die Eh - re Got - tes, er-zählen die Eh - re

Die Him - mel er-zählen die Eh - re, die Eh - re

Got - tes, und die Fe - ste verkündi- get sei- ner Hän - de Werk,

Got - tes, und die Fe - ste verkündi-get seiner Hän - de Werk,

Got - tes, und die Fe - ste verkündi-get sei ner Hän - de Werk,

Die erste Zeile deklamiere – so Hermelink – im Einklang mit der binären Taktbewegung, vordergründig wenigstens. Die zweite entferne sich daraus; Schütz komponiere, den Worten folgend, so daß Dreiergruppen entstünden. Die ohnehin

⁹ Siegfried Hermelink, *Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz*, in: AfMw 16 (1959), S. 378-390. Die zitierte analytische Darstellung steht auf S. 384.

instabile mensurale Ordnung verhalte sich dagegen gleichgültig, leiste keinen Widerstand. Kurz: Hermelink unterstellt, daß es eine metrisch geregelte Taktbewegung nicht gibt, daß die musikalische Temporalverfassung willenlos dem Sprachfall folgt:

Beispiel 6

Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk

Diese und ähnliche Interpretationen übersehen die musikalische Qualität der taktwidrigen Pedes, des Enantius und – dies hier – des Syncopaticus, auf die Printz so eindringlich aufmerksam macht. Sie negieren die Spannung zwischen dem Takt und der sprachlich-musikalischen Figur. Wer den Beginn der zweiten Zeile als Syncopaticus singt, darf nicht umstandslos von einer in die andere Taktart fallen, sondern muß die Spannung aufbauen, die den Creticus dem Metrum abgewinnt und zum Syncopaticus macht.

5. Eine freie und eine rhythmisch disponierte Zeile

Die antike Theorie wollte, daß ein Metrum – eine Zeile – aus einer bestimmten Zahl von gleichen oder ähnlichen Pedes gebildet wird. Diesen Grundsatz hat sich die Musiktheorie des 17. Jahrhunderts nicht zu eigen gemacht. Printz hat nicht den Pes – und schon gar nicht das Textwort –, sondern die Zeile, die Sektion, für die erste Sinneinheit der Musik angesehen. Auf der Zeile – so Printz sinngemäß – zeichnen sich Pedes ab, aber die Zeile setzt sich nicht aus Pedes zusammen¹⁰.

Printz scheint die Zeile nicht als eine rhythmische Formation angesehen zu haben. Er beschreibt sie jedenfalls nicht mit Kategorien der Rhythmik, sondern mit denen der Formtheorie. Er bestimmt Anfang, Mitte und Ende. Eröffnet wird die Zeile – so Printz – durch einen einfachen zweitönigen Pes, einen Spondeus, Jambus oder Trochäus. Die Mitte bildet eine einförmige langsame oder zügige Progression, die auf vielerlei Arten modifiziert werden kann. Geschlossen wird die Zeile durch einen zwei- oder dreitönigen Pes.

Man findet viele Zeilen, die dieser Beschreibung von Printz entsprechen. Betrachten wir den Beginn der *Musikalischen Exequien*.

¹⁰ *Compendium Musicae*, Cap. XII.

Beispiel 7

Nak - ket wer - de ich wie - derum da - hin - fah - ren

Nak - ket wer - de ich wieder - um da - hin - fah - - ren,

Nak - ket wer - de ich wieder - um da - hin - fah - - ren,

6 # 4 #

Man erkennt nach der Intonation:

- einen deutlichen Ansatz: zwei lange Noten, einen Spondeus,
- eine maßvoll fortschreitende Deklamation in Vierteln, vermischt mit Achteln, einen Trochäus wohl und einen Daktylus,
- dann eine Wende zurück zum breiteren gesanglichen Maß; zu einem Syncopaticus,
- schließlich abermals – wie zu Beginn – zwei lange Noten. Eine spondeisch gezeichnete Kadenz.

Die Viertelnote ist die zentrale Einheit der Deklamationspartie. Schütz modifiziert sie mit Methode. Er hebt den Anfang hervor, er verengt, beschleunigt die Deklamation; er fängt ihre Bewegung in einem breiten Syncopaticus auf. Mit ihm neigt sich die Zeile dem Ende zu, nimmt – wie Printz sich ausdrückt – den Charakter einer Inklination an¹¹. Sie endet mit einer förmlichen Kadenz. Man sieht: Schütz nützt die modernen Notengattungen, um die Zeile zu dynamisieren, um sie gleichsam deiktisch zu disponieren, so daß sie im Wort »dahinfahren« innerlich kulminiert und einhält. Man hört Synkope und Kadenz als Figur des Dahinfahrens. Es ist der Gegensatz von Bewegung und Ruhe, der Gegensatz einer bewegten, bewegenden Rede und einem ruhigen, beruhigenden Gesang, der Duktus und Wirkung der Zeile bestimmt. In einem übertragenen Sinne: Der Gegensatz von 'Anrede' und 'Abgesang', von Deklamation also und kantabler Inklination. Derart freie, perspektivisch auf einen Höhepunkt ausgerichtete Zeilen findet man allent-

11 Ebd., Cap. XII, S. 3: »Clausula formalis est ea pars cantilena in qua harmonia ad quietem inclinat.«

halben im Oeuvre von Schütz. Selten dagegen Metren, die sich der antiken Vorstellung davon nähern.

Ein Beispiel dafür bietet die erste Zeile der Symphonia sacra *Venite ad me omnes*.

Beispiel 8

a

8 Ve-ni-te, ve-ni-te, veni-te ad me, ve-ni-te, ve-ni-te, veni-te ad me

b

8 me, ve-ni-te, ve-ni-te, veni-te ad me, ve-ni-te, ve-

Schütz setzt den Imperativ »venite« so, daß der Takt der Schritte darin wiederklingt. Alles ist rhythmisch, tänzerisch. Schütz stellt den Tanz auf einen bordunartigen Baß. Aber nur fürs erste (Beispiel 8 a). Er bringt die Zeile dreimal an. In der letzten Version erfaßt der Rhythmus der Melodie den ganzen Satz, auch den Baß (Beispiel 8 b). Alles tanzt. Ein Triumph des Rhythmus. Die Stelle zeigt aber zugleich: Der Tanz, der Inbegriff des antiken Rhythmus, ist in der Musik von Schütz nur die musikalische Figur seiner selbst.

Schütz geht allerdings mit rhythmisch disponierten Zeilen bisweilen seltsam um. Ein Beispiel dafür bietet die Symphonia sacra *Cantabo domino in vita mea*.

3. Die Ankündigung des Lobgesangs erhält Dichte, Leidenschaft, ja Atemlosigkeit.

6. Der $3/2$ -Takt

Die Rhythmik des 18. Jahrhunderts hat das Gesetz formuliert, je deutlicher und lebhafter eine Taktbewegung sei, um so bestimmter fordere sie rhythmische Abmessungen und um so merklicher und unangenehmer seien Verstöße dagegen. Es scheint, als habe das Gesetz schon im 17. Jahrhundert Geltung. Die Symphonia sacra *Cantabo domino in vita mea*

Beispiel 10

8 In vi - ta me - a can - ta - - - -

6

- - - - - bo Do - mi - no,

6 7 6 #

enthält große Partien im lebhaften $3/2$ -Takt. Hier sind denn auch die Zeilen weithin rhythmisch disponiert. Und zwar im Sinne des »numerus binarius«, nach Printz: des besten aller Rhythmen. Die erste Zeile der Tripla ist im Sinne dieses Numerus gezeichnet. Nur das Ende ist verbreitert:

- zwei Takte syllabischer Deklamation in einförmigen Halben,
- ein Melisma aus zwei korrespondierenden zweitaktigen Figuren
- und eine Schlußpartie aus drei Takten.

Die folgende Zeile entspricht sogar völlig dem Ideal einer rhythmisch verfaßten Zeile. Sie besteht aus zwei miteinander korrespondierenden zweitaktigen Motiven und einem viertaktigen Nachsatz.

Beispiel 11

psal-lam De-o me-o, psal-lam Deo me-o

psal-lam De-o me-o quam di-u fu-e-ro,

6 5 4 3

Im »Alleluia« des gleichen Stücks bedient sich Schütz zweier Violinen, um den Rhythmus aufrechtzuerhalten und zugleich zu verschleiern. Sie konzertieren in skalenhaltigen Einheiten von vier Takten. Um Leerstellen zu vermeiden, verschränkt Schütz die Phrasen. In die Schnittstelle hinein deklamiert die Singstimme.

7. Eine pseudorhythmische Zeilenform

Auch die Art, in der Schütz die zweite Zeile der *Exequien* anlegt, scheint auf rhythmische Bildungen im Sinne des 18. Jahrhunderts zu weisen. (Beispiel 12 auf der nächsten Seite.) Sie beginnt mit zwei kurzen, ähnlichen, fast gleichen Phrasen. Sie imitieren die Antithese »der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen«. Den parallel gestellten Phrasen halten Inklinatation und Kadenz ungefähr die Waage. Aber numeral ausgemessen hat Schütz diese Zeile nicht. Sie zu rhythmisieren, wäre leicht möglich gewesen.

1 2 3 4

Der Herr hat's ge - ge - ben, der Herr hat's ge-nom-men, der

5 6 7 8

Na - me des Her - ren sei ge-lo - bet.

Beispiel 12

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system contains the first two phrases of the text, and the second system contains the final phrase. The notation includes vocal lines for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), with lyrics written below the notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The first system shows the text: 'Der Herr hat's ge - ge - ben, der Herr hat's genommen, der' on the first line, 'Der Herr hat's ge - ge - ben, der Herr hat's genommen, der Na -' on the second line, and 'Der Herr hat's ge - ge - ben, der Herr hat's genommen, der Na -' on the third line. The second system shows: 'Na - me des Herren sei ge-lo - - - bet.' on the first line, 'me des Her-ren sei ge - lo - - - bet.' on the second line, and 'me des Her-ren sei ge - lo - bet.' on the third line. The fourth line of the second system contains the numbers 6, 5, 4, #, which likely refer to a specific rhythmic or melodic sequence.

Schütz schlägt die Möglichkeit aus. Er realisiert die Parallele, ohne in einen Rhythmus zu verfallen. Die zweite Phrase steigert die erste. Die erste endet in langen, die zweite in kurzen Tönen. Der Tenor erhöht die Wiederholung um eine Quarte. Schütz gliedert die Pendants zudem unterschiedlich in den Takt ein. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Ein schlichter Rhythmus hätte die Dynamik der Zeile geschwächt. Die Arhythmie stärkt sie. Die Steigerung läßt die Polarität verblassen. Vor dem Wende- und Höhepunkt hält die Bewegung inne: halbschlüssig auf einer Nebenzeit, gleichsam in einem empathisch ausgestellten Doppelpunkt. Jenseits des

Susprium dann das Ziel, danach die Inklination, ein langer, daktylisch gezeichneter 'Abgesang', und die Kadenz. Also: Ein aufwendig abgestellter Rhythmus. Dafür ein Bogen voll innerer Spannung.

8. Metrum und Symmetrie

Printz scheint der Musik seiner Zeit entsprechen zu wollen. Er bietet 1668 eine Abhandlung über das Metrum in seinem strengen antiken Sinne¹². Aber er zählt das Metrum nicht zu den Eigenschaften der modernen Musik. Metrum haben – das darf man aus den Bemerkungen dazu wohl schließen – in der Moderne nur spezielle Arten von Musik. Tänze wohl und – so Printz ausdrücklich – Gesänge, die metrisch verfaßte italienische und deutsche Gedichte unangetastet in Musik übertragen. Gelegentlich tut dies auch Schütz, in den *Exequien* dort, wo er Strophen metrisch verfaßter Kirchenlieder nachkomponiert.

Beispiel 13

Durch ihn ist uns ver-ge-ben die Sünd, geschenkt das Le-ben, im Him-
mel soll'n wir ha-ben, o Gott, wie gro-ße Ga-ben, o Gott, wie gro-ße Ga-ben.

Was Printz im übrigen über die Anordnung der Zeilen vorbringt, bestätigt das Bild, das die Kompositionen von Schütz bieten. Zeilen werden häufig wiederholt und mit ihresgleichen parallelisiert: überall dort, wo konzertiert wird, wo Solisten und Chöre einander die Zeilen zusingen. Und nicht selten scheint eine Stimme mit sich selbst zu konzertieren. Die vielen Relationen, die Printz beschreibt, scheinen weniger im Verlangen nach rhythmischen Paarungen ihren Ursprung zu haben als im konzertierenden Stil. Ich spreche deshalb lieber etwas unbestimmter von Symmetrien als von Rhythmen. Printz spricht von »sectiones relativae«, von Zeilen, die aufeinander bezogen sind¹³. Er hat sie im Blick auf die Güte ihrer Relation definiert und klassifiziert. Es ist klar: Mehr als vollkommen, »perfectissimae« sind Sectionen, die in allem übereinstimmen: in der Abmessung, im »numerus sectionalis«, und in der Zeilengestalt, im Anfang, in der Mitte und im Schluß.

Aber Printz hat Zeilen, deren Abmessung differiert, deren Corpus aber gleich gezeichnet ist, Vollkommenheit der Relation, eine mindere Vollkommenheit natürlich, nicht abgesprochen. Er stellt – das ist bemerkenswert – die Ähnlichkeit der

12 *Compendium Musicae*, Cap. XIII.

13 Ebd., Cap. XII, S. 10 ff.

rhythmischen Progression über die numerale Qualität. Nicht so sehr das Gleichmaß begründet demnach das Gefühl der Relation als die Identität der rhythmischen Zeichnung. Vom Text ist nicht die Rede.

Beispiele für solche Zeilensymmetrien bietet das Werk von Schütz allenthalben. Eine Relation höchsten Grades zeichnet den Anfang der Symphonia sacra *Cantabo domino in vita mea* aus. Schütz stellt alle Momente der Zeile symmetrisch, die anumerale, freie Intonation und die viertaktige, rhythmische Deklamationspartie im $3/2$ -Takt.

Beispiel 14

8 Can-ta - bo, can-ta-bo Do - mi-no in vi-ta

8 me - a, can-ta - bo, canta-bo Do - mi-no

8 in vi - ta me - a, can-ta-bo Do - mi-no in vi - ta me-a,

Zu Beginn der Symphonia sacra *Domine, labia mea aperies* führt das Konzert der Solisten zu symmetrischen Bildungen. Die Zeile, die der Sopran einführt, ist an sich sechstaktig, anumeral, aber sehr ausgewogen: mit einem maßvollen Initium, einem bewegten Aufschwung hin zum breiten Höhepunkt »mea«, einer lebhaften Inklination und einer Kadenz, deren Breite dem Beginn entspricht. Der Tenor verschränkt damit eine Gegenzeile, die das Vorbild scheinbar um eine Quinte, endlich aber um eine Quarte nach unten versetzt. Diesem Zeilenpaar korreliert der Zweiegesang, zu dem sich die beiden Stimmen schließlich vereinen. Die Zeile wird nun

enggeführt und übers Doppelte ihres Umfanges hinaus erweitert. Kein numeral ausgezähltes Metrum also, aber doch ein wohldisponierter Zeilenkomplex.

9. Fazit und eine Anmerkung über Taktart und Tactus

Man sieht: Die antike Rhythmik ist sehr wohl in der Lage, die Einsicht in die temporale Struktur der Werke von Schütz zu befördern. Sie macht darauf aufmerksam, wieviel in einem Oeuvre, das der klassischen Theorie fern zu stehen scheint, rhythmisch empfunden und begriffen werden kann. Einförmige Deklamationen, pedesartige Zeichnungen und metrisch verfaßte Ereigniseinheiten kommen in den Blick. Und nicht zuletzt die mannigfaltigen anumeralen, aber rhythmusnahen Erscheinungen. Es ist klar: Mit der Ähnlichkeit tritt auch die Disparität der modernen Bildungen hervor: der Abstand der pedesartigen Zeichnung von einem wirklich schritthaften Rhythmus oder der Abstand konzertierender Zeilen von wirklich metrisch gestellten Sätzen.

Es ist üblich geworden, der Musik von Schütz Rhythmus zuzusprechen, aber nur einen freien, unregelmäßigen Rhythmus, einen Rhythmus, der im Grunde keiner ist. Ich glaube nicht, daß dies sachgemäß ist. Es waltet in ihren elementaren Einheiten, den Zeilen, zwar ein anumerales, aber doch meist ein ausgewogenes Auf und Ab zwischen »Anrede« und »Abgesang«, zwischen Deklamation und Inklination. Und allenthalben finden sich rhythmusähnliche Relationen zwischen Zeilenteilen, Zeilen und Zeilengruppen. Viele von ihnen verbinden das Prinzip der Polarität mit dem der Steigerung, sind – mehr innerlich als äußerlich – dynamisch disponiert. Es ist wahr: Die antike Rhythmik, zumal die lateinische, war numeral orientiert. Aber daß es anumerale, alogische Rhythmen geben könne, auch rhythmusähnliche Bildungen, hat die klassische griechische Rhythmik nicht ausgeschlossen. Und in der Geschichte der musikalischen Rhythmik ist dies nie ganz vergessen worden. Zuletzt hat Riemann dem Gedanken Geltung verschafft. Sein System hat die Dynamik, das Moment, das die Zeilenstruktur in der Musik von Schütz vielerorts prägt, als principium agens des musikalischen Rhythmus betrachtet. Nicht darauf, ob korrespondierende Einheiten numeral ausgewogen sind, kam es Riemann letztlich an, sondern auf die Intention, darauf, ob sie gleich gemeint sind. Ich könnte mir durchaus vorstellen, daß die Schütz-Forschung von Riemanns Begriff des Rhythmus profitieren kann. Freilich müßte sie diesen Begriff modifizieren. Die Bindung an die Periodennorm und vor allem den Zwang zur äußerlichen Dynamisierung müßte sie zurücklassen. Die Kategorien, die dabei hervortreten würden, wären die der Dynamik, wären Beschleunigung und Hemmung. In den Blick käme das wirkungsträchtige Wechselspiel von Deklamation und Inklination.

Ein Letztes: An klassischen Normen gemessen, scheint die rhythmische Zeichnung der Musik von Schütz unruhig, unregelmäßig zu sein. Zugleich weiß jeder: Sie hat eine Ausgewogenheit jenseits ihrer Freiheiten. Woher kommt sie? Vieles mag die Sprache erklären, die sie in Musik übersetzt. Ich habe sie außer Acht gelassen. Auch, aber nicht so sehr, weil ihr Einfluß oft beschrieben worden ist. Hauptsächlich weil die zeitgenössische Theorie die Selbständigkeit der musikalischen

schen Rhythmik, der Mensuren, der Pedes und der Sektionen hervorkehrt und den Text allenfalls beiläufig erwähnt. Sprache in Musik übersetzen, heißt – wenn man den Standpunkt der Theorie einnimmt: die wirkliche Sprache in einer anderen, in der Sprache der Musik wiedergeben, sie in die Zeilenstruktur der Musik, in ihre Progressionsmodelle, in ihre Pedes, in ihre Dynamik übertragen: in eine Sprache also mit eigener, eigentümlicher Zeitlichkeit.

Im übrigen hatte – das nebenbei gesagt – der Gedanke, die Sprache Sorge für den Rhythmus der Musik, ja nie viel Sinn. Denn nur Sprache, die selbst rhythmisch ist, könnte der Musik Rhythmus geben. Schütz aber komponiert bekanntlich zumeist Prosa, biblische Prosa. Selten Liedstrophen. Nur wenn er – wie in dem oben vorgezeigten Beleg – ihre Form in der Komposition wahrt, profitiert die Musik vom Rhythmus und hier sogar vom Metrum der Sprache.

Gemeinhin tut sie das nicht. Und dennoch herrschen – jeder weiß es – Kontinuität und Ordnung. Eingestandenermaßen eine sehr allgemeine Ordnung. Ihre Allgemeinheit aber ist kein Grund, sie zu übergehen.

Die neuzeitliche Musik kann mit den Pedes so frei – wenn man will: so undiszipliniert umgehen, weil die Pedes nur die musikalische Bewegung zeichnen, nicht aber die rhythmische Ordnung konstituieren und unterhalten. Das tut in der Moderne – darauf hat Georgiades oft hingewiesen – der Takt: der alte tactus und die moderne Taktart. Beide proportionieren und rhythmisieren in unterschiedlicher Weise die Musik.

Die modernen Taktarten, die das 17. Jahrhundert ausbildet, beziehen die mannigfaltigen Tonfiguren auf einförmige, rhythmisch konturierte Bewegungen. Der ältere tactus, der ja immer noch, noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Geltung ist, steckt das Maß, den Spielraum der Musik ab. Wo er sichtbar gemacht wurde, geschah dies in der Handbewegung des Kapellmeisters. Wo nicht, vollzog ihn der Musiker im Geiste. Der tactus bestand nur aus zwei Teilen, aus dem Niederschlag und dem Aufschlag der Hand. Descartes hat nachdrücklich darauf hingewiesen, daß das Verhältnis dieser beiden Teile rhythmisch ist. Denn die Mensur des tactus wird entweder im Sinne der Äqualität oder der proportio dupla, also im Verhältnis 1:1 oder 2:1 geteilt¹⁴. Hinter und in den Strukturen des Materials waltet demnach ein rein formaler Rhythmus: ein Gesetz, das alles, was sich seiner Ordnung auch nur einigermaßen fügt, rhythmisch disponiert. So könnte man sagen und hat man gelegentlich gesagt: Jede ordentlich mensurierte, taktgemäß komponierte Musik ist rhythmisch, besteht aus einer unabsehbaren Folge rhythmisch proportionierter Einheiten. Nicht anders hatte die Antike die einfache Manifestation des Rhythmus definiert. »[...] wie sich eine Uhr nach der Sonne / so muß sich die Music nach dem Tact richten und auf das allerkleinste Pünktlein dirigieren lassen. Wer da verfehlt / der wird seinen Schuß nimmermehr ins Schwarze bringen / er mag sonst naturalisirt seyn / wie er wolle«, schreibt noch 1719 Johann Beer in einem seiner musikalischen Diskurse¹⁵.

14 Wilhelm Seidel, *Descartes' Bemerkungen zur musikalischen Zeit*, in: AfMw 27 (1970), S. 286 ff.

15 Johann Beer, *Musicalische Discourse ...*, Nürnberg 1719, S. 166 f.

Der tönende Sarg

Heinrich Schütz' »Musicalische Exequien« im Ereigniszusammenhang
eines Fürsten-Todes

von

GERHART PICKERODT

Renate Jahr zum Gedächtnis

Wie jedes die Jahrhunderte überdauernde Kunstwerk lösen sich auch Schützens *Musicalische Exequien* von ihrem ursprünglichen Zusammenhang ab und gewinnen den Charakter eines quasi-autonomen Gebildes. Die historische Rekonstruktion jenes Zusammenhangs darf deswegen nicht verwechselt werden mit einer Restriktion des ästhetischen Gehalts auf die geschichtliche Bedeutung. Dennoch gilt es den Tatbestand festzuhalten, daß der ästhetische Mehrwert gegenüber der geschichtlichen Bedeutung nicht zu dieser hinzugetreten ist, sondern sich einem Bedeutungswandel verdankt, wie ihn in gleicher Weise etwa Altarbilder erfahren haben, die heute in einem profanen Museum ausgestellt werden. Ein derartiger Bedeutungswandel verstellt sich leicht einem Blick, dessen Optik bestimmt ist durch die ästhetischen Grunderfahrungen der klassisch-romantischen Kunstperiode. Es scheint dann so, als ob im Zentrum des geschichtlichen Ereigniszusammenhangs eben das Kunstwerk gestanden habe, das seine Existenz zwar gewissen Voraussetzungen, ja sogar Determinanten verdankt, im übrigen aber als gleichsam absolutes zu betrachten ist. Dagegen ist indessen daran zu erinnern, daß die kultische bzw. die zeremonielle Funktionsbestimmung vorbürgerlicher Kunst ihr nicht äußerlich ist, sondern ihre Formung ebenso konstituiert wie ihre geschichtliche Bedeutung¹.

Die jüngere Schütz-Forschung hat den Zusammenhang, in dem die *Musicalischen Exequien* geschichtlich stehen, keineswegs übersehen oder verkannt. In immer wieder neuen Anläufen ist der historische Kontext dieses Werks, soweit die Quellenlage es zuläßt, vergegenwärtigt worden, zuletzt 1989 von Werner Breig², der die historischen Tatbestände von bloßen Vermutungen und Spekulationen abgehoben hat.

Dennoch erscheint es mir sinnvoll, den Ereigniszusammenhang des Fürsten-Todes, dem die *Exequien* ihre Existenz verdanken, genauer in den Blick zu nehmen, weil er erlaubt, Fragen zu formulieren, die bislang nicht in hinreichender Deutlichkeit gestellt worden sind. Wenn vom Ereigniszusammenhang eines Fürsten-Todes die Rede ist, dann ist nicht lediglich das Programm der Beisetzungsfestfeier gemeint,

1 Die kultische Bedeutung und Funktion bildkünstlerischer Gegenstände hat Hans Belting in seinem Buch *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, erörtert.

2 Werner Breig, *Heinrich Schütz' »Musikalische Exequien«: Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption*, in: *SJb 11* (1989), S. 53-68.

sondern die dreigliedrige Kette von Todesvorbereitung, Tod und Bestattungsfeierlichkeiten, welche letztere in der fürstlichen Welt damals ja nicht weniger prunkvoll begangen wurden als Hochzeiten oder Kindtaufen.

Heinrich Posthumus der Jüngere Reuss, geboren 1572, hält etwa ein Jahr vor seinem Tod, der sich am 3. Dezember 1635 ereignete, den Zeitpunkt für gekommen, mit den Vorbereitungen für seinen Tod zu beginnen, sein Testament zu modifizieren, sich einen seiner herkulischen Gestalt angemessenen kupfernen Sarg anfertigen und ihn »mahlen und zieren [zu] lassen«, wie es in Christoph Richters³ Leichenpredigt heißt.

Derartige Sterbevorbereitungen sind nicht Ausdruck einer persönlichen Todzugewandtheit des Herrn Heinrich Reuss, sondern dürfen als epochentypisch gelten. Man plante sein Ableben frühzeitig, weil man dem Tod ins Auge sah, statt ihn zu verdrängen, zumal im Dreißigjährigen Krieg, der auch friedliche Städte wie Gera mit Seuchen und sozialem Elend überzog. Auch daß der Sarg beschriftet wurde, entspricht einem zeittypischen Adelsbrauch, wobei es allerdings anzumerken gilt, daß viele andere Fürstensärge der Zeit einen weitaus höheren Grad bildkünstlerischer Ausschmückung aufwiesen als der des Heinrich Posthumus. Die Fotografie des Sarges von 1921 läßt zwar auch bei diesem figurales und ornamentales Schmuckwerk erkennen, jedoch nicht in der Ausformung wie der anderer Särge, die ganze Bildkompositionen, ja sogar Bildsequenzen aufweisen. Heinrichs Sarg hingegen ist vergleichsweise schlicht konzipiert und deutlich auf die Schrifttexte hin gestaltet. 13 Bibeltexte und acht Liedstrophen sind auf dem Sarg festgehalten. Ich werde später noch auf die Beschriftung und ihre Funktion als Textvorlage für Schütz' *Exequien* zurückkommen, deswegen genügt hier die Bemerkung, daß Heinrich Posthumus, ein studierter, rhetorisch und musikalisch hochgebildeter und reichspolitisch einflußreicher Fürst, die Sarginschriften selbst ausgewählt hat, so wie er auch das gesamte Funeralprogramm selbst bestimmte. Der Tod war ein festliches Ereignis, das der vorsorgenden Planung bedurfte.

Drei Tage bevor Heinrich nun am 3. Dezember 1635 starb, unterrichtete er seine Frau von der Existenz des Sarges, ein Faktum, das in der Leichenpredigt Christoph Richters so kommentiert wird: »Gleich als hetten Sie gewust vnd befunden / das es nunmehr umb die Zeit were / do es lenger nicht solte noch könnte verschwiegen bleiben.«⁴ Die Todesahnung war demnach zeitlich nicht nur ungefähr, sondern sehr bestimmt. Als Heinrich gestorben war, wurde er einbalsamiert und in der Kapelle von Schloß Osterstein aufgebahrt. Die Einbalsamierung der fürstlichen Leiche war seit dem 15. Jahrhundert üblich und entsprach dem Zweck der Konservierung, eine Übung, die keinerlei geistliche Bedeutung besaß, sondern, wie Philippe Ariès vermerkt, parallel zu betrachten ist zum »Prunk der königlichen Bestattungen, der großen Zeremonien zur Verherrlichung des monarchischen Gefühls und der dynastischen Treue«⁵. Bestimmend ist also die staatspolitische Dimension des

3 Christoph Richter, *Gott über alles. Das ist: Frommer Christen liebster Schatz [...] Bey des Weyland Hochwolgebornen Herrn / Herrn Heinrichen des Jüngern [...] Leich Predigt [...] gezeigt*, Gera [1636] (Exemplar der Stolbergschen Leichenpredigtsammlung, Nr. 18709).

4 Ebd.

5 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, deutsche Taschenbuchausgabe München 1982, S. 461.

Vorgangs, und Ariès faßt die Bedeutung der Einbalsamierung zusammen in dem Satz: »Der König stirbt nicht.«⁶ Selbst wenn es sich bei Heinrich Posthumus nicht um einen König handelt, ist doch auch hier die staatspolitische Bedeutung der Sterbe- und Bestattungszeremonie kaum zu überschätzen, wie Othmar Wessely⁷ unterstrichen hat. Wessely geht allerdings so weit, die Schütz'sche Komposition der *Musicalischen Exequien* eher für eine »Staatskomposition« denn für eine »Trauermusik«⁸ gehalten wissen zu wollen.

Hier gilt es jedoch zu unterscheiden. Erfordert die politische Seite der Todes- und Bestattungszeremonie, daß der Fürst erscheint, als ob er noch lebe, vermittelt die Sargbeschriftung in ihrer Gesamtheit umgekehrt den geistlichen Trost, daß der Tod nur ein »Als ob« sei. »Als ob« der Mensch gestorben sei, während er doch in das ewige Leben eingeht: Dies ist die Summe der Sarginschriften. Dem »Als ob« des bewahrten irdischen Lebens in der politischen Dimension steht somit ein »Als ob« des Sterbens in der geistlichen Dimension gegenüber, ohne daß dieser Gegensatz den Zeitgenossen in hinreichender Deutlichkeit zum Bewußtsein gelangt zu sein scheint. Nur am Rande sei vermerkt, daß die Präparierung der Leiche zum »Als-Ob«-Leben auf der theologischen Ebene als herbe Mißtrauenserklärung an die göttliche Allmacht zu bewerten ist, während umgekehrt auf der staatspolitischen Ebene das »Als Ob« des Sterbens eines Regenten eine heillose Verwirrung in Sachen Herrschaftsnachfolge hervorrufen müßte, interpretierte man das Versprechen des ewigen Lebens im diesseitigen Sinn.

Während Heinrich Posthumus nun zwei Monate in seiner Schloßkapelle lag, folgte Schütz dem Kompositionsauftrag der Hinterbliebenen gemäß dem Willen des Verstorbenen. Die Verbindung zwischen Heinrich Posthumus und Heinrich Schütz währte bereits viele Jahre und ist durch ein Gutachten belegt, das Schütz im Jahr 1617 zur Neuordnung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera erstattet hatte⁹.

Der Fürst seinerseits hatte vor seinem Tod nicht nur die Beschriftung des Sargs und deren Anordnung verfügt, sondern insbesondere auch den Inhalt und den Ablauf der Beisetzungsfeierlichkeiten einschließlich der musikalischen Gestaltung, für die Heinrich Schütz kompositorisch und interpretatorisch verantwortlich war. Daß die Beisetzungszeremonie eines regierenden Fürsten als Staatsbegräbnis zu betrachten ist, steht außer Frage. Fraglich ist eben nur, wie sich die staatspolitische Seite der Zeremonie zur religiös-geistlichen Seite verhielt.

Nach einer ersten Feier am 2. Februar 1636 in der Schloßkapelle, bei der Bartholomäus Schwarz die Leichenpredigt hielt, wurde der Sarg am 4. Februar, dem Tag, der als Todestag Simeons überliefert ist, einem hochsymbolischen Tag also, in die Johanniskirche überführt, in der sich die Reuss'sche Familiengruft befand. Die Trauergemeinde dürfte sich aus der Familie sowie auswärtigen fürstlichen und adeligen Gästen zusammengesetzt haben.

6 Ebd.

7 Othmar Wessely, *Der Fürst und der Tod*, in: *Beiträge* 1974/75, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, S. 50-71; hier zit. nach dem Wiederabdruck in HS-WdF, S. 329-343.

8 Ebd., S. 342.

9 Hans Rudolf Jung, *Ein neuaufgefundenes Gutachten von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1617*, in: *AFMw* 18 (1961), S. 241-247.

Die Abfolge der Ereignisse an diesem Tag hatte der Verstorbene minutiös geregelt, wie aus dem *Abdruck Derer Sprüche Göttlicher Schrift und Christlicher Kirchen Gesänge* hervorgeht, der sich im Anhang der gedruckten Leichenpredigt Christoph Richters gefunden hat¹⁰ und der seit dem Aufsatz von Rudolf Henning¹¹ 1973 die Grundlage der *Exequien*-Debatte bildet. Das Programm der Beisetzungsfeier sah also wie folgt aus¹²:

1. Teil 1 der *Exequien*, das ist das *Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa*, dessen Textgrundlage in 21 der 25 Teile auf die Sargbeschriftung zurückgeht.
2. Gemeindegeseang: *Hertzlich lieb hab Ich dich, O HERR*
3. Die Predigt Christoph Richters über Psalm 73, Vers 25: *Wenn ich / HERR / nur dich habe ...*
4. Der 2. und der 3. Teil der *Exequien*, nämlich anknüpfend an die Predigt die doppelchörige Motette *HERR / Wenn Ich dich nur habe* und das wiederum doppelchörige *Canticum Simeonis: HERR / Nun lessestu deinen Diener*« unterlegt mit »*Selig sind die Toten*».
5. Der Sarg wird in die Gruft gesenkt, dabei singt die Gemeinde: *Mit Fried und Frewd Ich fahr dahin*, die Lutherische Adaptation des *Canticum Simeonis* in Liedform.
6. Nach der Beisetzung und den liturgischen Segnungsworten singt die Gemeinde:

Hört auff mit weinen vnd klagen /
 Ob dem Todt niemand zage.
 Er ist gestorben als ein Christ /
 Sein Todt ein Gang zum Leben ist.

Soweit der Ablauf der Begräbniszeremonie, die noch ergänzt wird am 7. Februar durch einen weiteren Gottesdienst, wiederum in der Schloßkapelle mit einer weiteren Leichenpredigt des Bartholomäus Schwarz.

Im zeremoniellen Gesamtablauf der Beisetzungsfeier ist der Gestorbene in mannigfaltiger Weise präsent:

1. Als präparierte Leiche im Sarg, der im Blickfeld der Gemeinde nahe der Kanzel aufgestellt wird und über den hin Pfarrer und Gemeinde kommunizieren.
2. Ideell ist der Gestorbene insofern präsent, als er den Ablauf der Feierlichkeit bestimmt hat.
3. Er ist in der Auswahl und Anordnung der Texte präsent, mit denen der Sarg beschriftet ist.
4. Er ist in Schützens *Exequien*-Werk präsent, insofern auch dessen Textauswahl und -abfolge – vermittelt über die Sargbeschriftung und die Textwahl der Zeremonie – von ihm vorgegeben wurde.

10 Dieses Dokument (hier zit. als *Abdruck*) ist in SSA 8 auf S. XLVI-L vollständig in Faksimile wiedergegeben.

11 Rudolf Henning, *Zur Textfrage der »Musicalischen Exequien« von Heinrich Schütz*, in: *Sagittarius* 4, Kassel 1973, S. 44-56.

12 Die Textanfänge unter 2 und 4-6 sind nach dem *Abdruck* wiedergegeben, der unter 3 nach dem Text der Leichenpredigt Richters (s. Anm. 3).

5. Er ist, wie Gregory S. Johnston¹³ gezeigt hat, auch in Form einer Personificatio innerhalb der *Exequien* präsent, da er im Schlußteil als »Beata anima« in Gemeinschaft mit den Seraphinen das *Selig sind die Toten* erklingen läßt, er selbst also zum textlich-musikalischen Ausdruck gelangt.

Diese vielfache und verschiedenartige Präsenz des Verstorbenen in körperlicher, geistiger, testamentarischer, schriftlicher, lautlich-musikalischer und musikalisch-personifizierter Weise reicht – und dies gilt es zu beachten – in der Mehrzahl der Präsenz-Formen bis zur Versenkung des Sarges in die Gruft: Danach ist die Sargbeschriftung unsichtbar, sind die *Musicalischen Exequien* verklungen, ist die Abfolge der Zeremonie bis auf den letzten Gemeindegang ausgeschöpft. Die diesseitige Präsenz des Toten weicht der Glaubensgewißheit, daß »sein Tod ein Gang zum Leben ist«, d. h. die diesseitige Präsenz weicht der des jenseitigen Lebens, wie die *Beata anima* es innerhalb der *Exequien* bereits dem Inhalt nach beglaubigt hat.

Bezogen auf die Frage nach dem Verhältnis der staatspolitischen Ebene der Zeremonie zur geistlichen lassen sich die folgenden Schlüsse ziehen: Das weltliche »Als Ob« des Weiterlebens über den Tod hinaus bestätigt sich in der Zeremonie aufgrund der vielfachen Präsenz des Gestorbenen. Das geistliche »Als Ob« des Sterbens bestätigt sich schließlich in der Gewißheit, daß der Tod ein Gang zum Leben ist. Beide »Als Ob« sind im Ablauf der Zeremonie ineinander verzahnt, je nachdem, welche Ebene man jeweils betrachtet. Als Meister der Zeremonie etwa ist der Gestorbene noch weltlich präsent, während er dem Inhalt der Texte nach bereits als Gestorbener selig gepriesen wird. Dasselbe gilt für die *Musicalischen Exequien*, in denen der Gestorbene als Arrangeur der Texte in der Exekution des Werkes auf ideelle Weise produktiv-weltlich präsent ist, während er als »Beata anima« des Schlußteils in personifizierender Weise schon den Gang in die Ewigkeit angetreten hat. Im prägnanten Sinn erfüllen die *Exequien* somit ihre hinübergeleitende Funktion, indem der Gestorbene gleichsam als Mitautor wie auch als singende Seele sich ausdrückt, das Werk insgesamt den Gestorbenen als Subjekt repräsentiert wie auch als Objekt des religiösen Ritus der Aussegnung behandelt.

Zusammenfassend läßt sich folgern, daß der Fürst in der Zeremonie seiner Bestattungsfeierlichkeit seine weltliche Macht wie sein Als-Ob-Leben gleichsam verströmen läßt, indem sich die Macht zum letzten Mal realisiert, während zugleich der Gegenstand jener Machtausübung seinem Inhalt nach auf die jenseitige Sphäre verweist. Gerade indem der Fürst die Zeremonie als Mensch noch beherrscht, trägt sie ihn dem Glauben entsprechend hinüber.

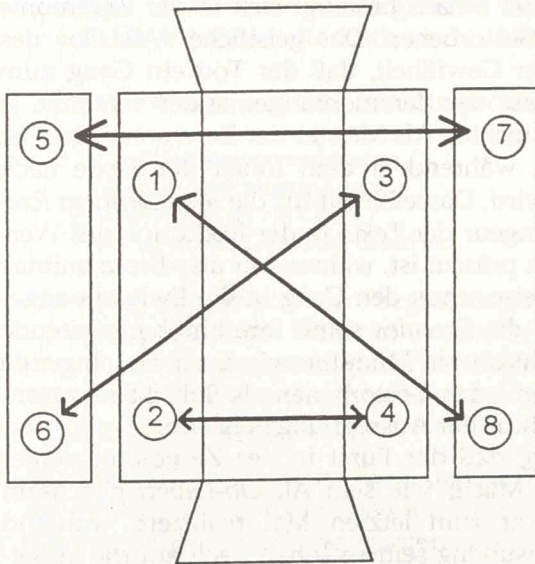
Es wäre also ebenso falsch, der staatspolitischen Seite der Zeremonie eine Dominanz zusprechen zu wollen, wie es andererseits auch verkehrt wäre, die Seite des geistlich-religiösen Ritus zu verabsolutieren. Auch vermischen sich beide Seiten der Zeremonie nicht, sondern sind in einer komplizierten Weise ineinander

13 Gregory S. Johnston, *Rhetorical Personification of the Dead in 17th-Century German Funeral Music: Heinrich Schütz's Musikalische Exequien (1636) and Three Works by Michael Wiedemann (1693)*, in: *JM* 10 (1991), S. 186-213, besonders S. 198.

verschachtelt und verzahnt. Mit dem Verschwinden des Sarges erst ist die Ablösung der geistlichen von der weltlichen Ebene ganz vollzogen.

Damit ist der Kern des Themas erreicht, das Verhältnis von Sargbeschriftung und Textprogramm der *Musikalischen Exequien*. In der Forschung ist mehrfach die symmetrische Anordnung der Texte hervorgehoben worden, zunächst von Friedrich Schöneich¹⁴ 1950, der die Rekonstruktion der Sargbeschriftung noch nicht kannte und sich lediglich am Verhältnis der acht Choralttexte orientierte, bis hin zu Gregory S. Johnston 1991¹⁵, der die Ergebnisse Schöneichs anhand der Positionen der Texte auf dem Sarg bestätigte, indem er der Tatsache folgte, daß die Choralstrophen jeweils oben und unten auf den beiden Seiten des Sargdeckels und der beiden Seiten des Sargtroges angeordnet sind. Die Relationen sind danach zwei horizontale und zwei diagonale. Daraus ergibt sich bei Johnston das Schaubild, wie es sich als Abb. 1 findet.

Abbildung 1



Die im Schaubild verdeutlichten Beziehungsverhältnisse zwischen den Choralstrophen 1 bis 8 scheinen insofern überzeugend zu sein, als sie sich nicht nur auf die Herkunft der Strophen aus bestimmten Chorälen beziehen, sondern auch inhaltlich-gegenständlichen Kriterien entsprechen. Da nun andererseits die Choralstrophen, wie Werner Breig¹⁶ festgestellt hat, »sich eng auf die jeweils über ihnen

14 Friedrich Schöneich, *Zum Aufbau des Gloria-Teils in Schützens Musikalischen Exequien*, in: *MuK* 20 (1950), S. 182-190.

15 Gregory S. Johnston, *Textual symmetries and the origins of Heinrich Schütz's Musikalische Exequien*, in: *Early Music* 19 (1991), S. 213-225. – Das Schaubild (Abb. 1) findet sich bei Johnston auf S. 222.

16 Breig (Anm. 2), S. 56.

stehenden Bibelsprüche beziehen«, stehen nicht nur die Choralstrophen, sondern die acht Textpaare (Bibelspruch + Choralstrophe) in der im Schaubild bezeichneten Beziehung. 16 der 21 Sargtexte weisen somit eine symmetrische Beziehung auf.

Symmetrien schließen die Möglichkeit differenter, ja antithetischer Aussagen durchaus ein, ebenso wie das Entsprechungsverhältnis durch differente Aussagespektiven bestimmt sein kann, so wenn etwa die Gott Vater-Aussage (»Er sprach zu seinem lieben Sohn«) der Christus-Aussage (»Er sprach zu mir: halt dich an mich«) korrespondiert, oder wenn innerhalb eines aus Bibeltext und Choralstrophe gebildeten Textpaares die menschliche Perspektive (»Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn«) der des Erlösers gegenübergestellt ist (»Er sprach zu mir: halt dich an mich«).

Wenn also von Symmetrien die Rede ist, so gründen sie sowohl auf wortgleichen Entsprechungen wie etwa »Jammertal« in den Texten 3 und 6 als auch auf Antithesen im Inhalt oder den Perspektiven der jeweiligen Aussageinstanz. Wichtig für die visuelle Seite der Sargbeschriftung erscheint noch, daß die Verbindungslinien zwischen den einander korrespondierenden Texten symbolisch eine Verklammerung der Texte des Sarges bewirken, daß also die Seiten des Sargdeckels untereinander und mit den Seiten des Sargtrogs wie mit textlichen Beschlägen verbunden sind.

Die These indessen von Breig¹⁷, es gebe »eine bestimmte Wertigkeit in den Polaritäten der drei Raumesrichtungen: 'Oben' ist höherwertig gegenüber 'unten', 'rechts' gegenüber 'links' und das Sargende des Hauptes gegenüber dem der Füße« erscheint aus mehreren Gründen problematisch. Breig stützt sich auf eine Wertigkeitsskala der Texte, die sich theologisch daran bemißt, ob die Texte »christliche Erlösungsgewißheit«¹⁸ beinhalten oder aber Todesverfallenheit ausdrücken. Daneben beruft er sich auf die Positionsdifferenz zwischen neu- und alttestamentlichen Texten: Die Texte des Neuen Testaments nähmen demzufolge die höheren Positionen ein, während die des Alten Testaments die niederen Ränge besetzten.

Dagegen sprechen zum einen die Symmetrien, wie sie von Schöneich und Johnston akzentuiert worden sind. Das Prinzip der Entsprechung in der symmetrischen Positionierung kennt keine Hierarchien, setzt vielmehr Gleichwertigkeit voraus. Zum andern hat Gerhard Mittring¹⁹ wohl zu Recht hervorgehoben, daß im Textensemble die alttestamentlichen Worte neutestamentlich interpretiert werden, d. h. christusbezogen, so daß sie den neutestamentlichen gleichzuordnen sind. Ohnehin bedürfte es wohl einer theologischen Debatte zu der Frage, ob die Texte des Neuen Testaments etwa gegenüber denen der Psalmen prinzipiell als höher-rangig einzustufen sind. Hinsichtlich der Prägnanz ihrer Formulierung und der Poetizität ihres Ausdrucks läßt sich eine derartige Rangordnung kaum vertreten.

Zu unterscheiden ist allerdings das symmetrische System der Sargbeschriftung, das die Gleichrangigkeit der Texte voraussetzt, von der gleichsam dramaturgischen

17 Ebd., S. 56.

18 Ebd., S. 56.

19 Gerhard Mittring, *Totendienst und Christuspredigt – Zum Text der Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz*, in: *Musik als Lobgesang – Festschrift für Wilhelm Ehmann*, hrsg. von Gerhard Mittring und Gerhard Rödding, Darmstadt 1964, S. 43-63, besonders S. 55.

Funktion von Texten im Rahmen der Schütz'schen *Exequien* sowie der Beisetzungsfierlichkeit insgesamt. So erscheint nämlich Psalm 73, Vers 25 (»Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erden«) sowohl im Missa-Teil der *Exequien* wie als Predigttext Richters und anschließend noch einmal als Text der Motette, die den Mittelteil der *Exequien* bildet. Die insgesamt dreifache Verwendung des Textes im Funeralprogramm führt zu einer singulären Heraushebung dieses Psalm-Verses, welche die Symmetrie im Arrangement der Sarginschriften in der akustischen Textfolge durchbricht. Das Textprogramm der *Musicalischen Exequien* löst die Symmetrie der Sargbeschriftung in Reihen auf, die allerdings aufgrund des Wiederholungsprinzips gestuft erscheinen. Noch im Schlußteil, dem *Canticum Simeonis*, wird der Text der »Beata anima cum Seraphinis«: »Sie sind in der Hand des Herrn und keine Qual rühret sie« variierend an das »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an« aus der »Begräbnis-Missa« zurückgebunden. Wenn der frühere Text im späteren wiederholend oder in variierender Wiederholung wie ein Echo ertönt, so dient dieses Verfahren neben der Akzentuierung jener Textstellen insbesondere auch der kompositorischen Integration.

Die akustische und im engeren Sinn musikalische Verwendung der Texte folgt insgesamt anderen Regeln als denen der visuell-räumlichen Ordnung der Sargbeschriftung, wenngleich Schütz im 1. Teil der *Exequien* der Legende im *Abdruck* der Sarginschriften – abgesehen von den Vor- und Einschüben – minutiös gefolgt ist.

Die Sargbeschriftung als solche kennt statt eines Folgesystems in temporaler Hinsicht ein räumliches in der Gleichzeitigkeit. Selbst wenn die Legende des *Abdrucks* eine Lesefolge vorgibt, ist damit das visuell-räumliche Simultaneitätsprinzip nicht tangiert. Der Sargbetrachter kann – virtuell zumindest – den Sarg umschreiten, kann einhalten und sich in einen einzelnen Text versenken, kann den Symmetrien und Korrespondenzen der Texte nachgehen und wird durch den umlaufenden Text am unteren Rand des Sargdeckels sogar angehalten, dem System der Beschriftung von allen Seiten zu folgen, dient doch der umlaufende Text auch als ein Wegweiser, der das Textprogramm insgesamt erschließen hilft.

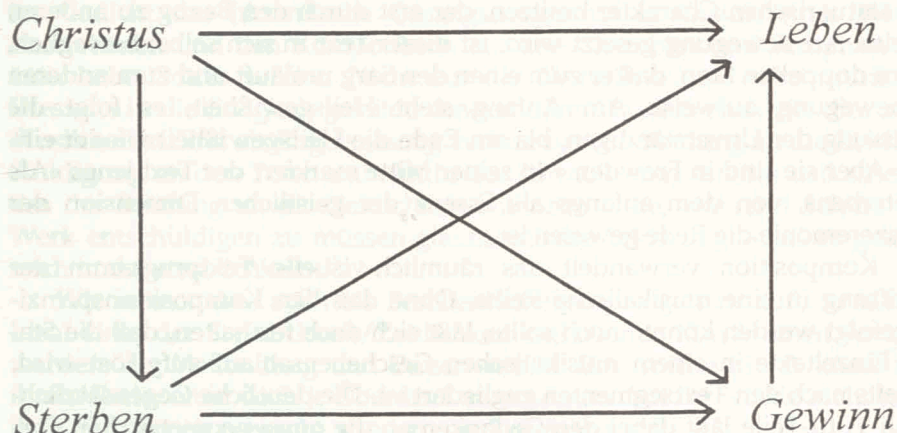
Trotz aller Variabilität der Betrachtungsmöglichkeiten besitzt die Sargbeschriftung dennoch ein Zentrum, und zwar unterhalb und oberhalb des Kruzifixes auf dem Sargdeckel. Nach der Legende des *Abdrucks* handelt es sich um die ersten beiden Texte des Gesamtprogramms. Und diese beiden Texte sind zugleich die konzentriertesten aller 21 Sarginschriften und dürfen daher als programmatische Schlüsseltexte gelten. Der Text unterhalb des Kruzifixes (»Siehe / das ist Gottes Lamb / dass der Welt Sünde trägt«) läßt sich als bilddeutender Text des Kruzifixes verstehen, als eine Art *Subscriptio* also, und somit als theologisches Fundament, welches das übrige Textgefüge in dem Sinne trägt, daß alle Einzelbezüge zwischen den Texten über diese Glaubensbasis vermittelt sind.

Ebenfalls programmatisch orientiert ist der Text oberhalb des Kruzifixes: »Christus ist mein Leben / Sterben ist mein Gewinn«. Die chiasmatische Stellung der beiden Sätze läßt innerhalb ihrer Elemente ein reichhaltiges Bezugssystem entstehen. Es gelten ja nicht nur die Gleichungsbezüge »Christus mein Leben, Sterben mein Gewinn«, sondern die chiasmatische Stellung führt zu einer Verdichtung des

Verhältnisses von Leben und Sterben, die der Satzstellung nach unmittelbar aufeinander bezogen sind, wie umgekehrt auch die Randstellung von »Christus« und »Gewinn« deren Beziehung hervorhebt.

Ordnet man die beiden Sätze schematisch untereinander (Abb. 2),

Abbildung 2



so ergeben sich nicht nur die horizontalen Gleichungen, sondern auch die diagonalen Bezüge Christus / Gewinn und Sterben / Leben, darüber hinaus aber auch vertikal das Verhältnis Christus / Sterben und Gewinn / Leben: Christi Sterben vermittelt mir als Gewinn das Leben, oder: Ist Christus mein Gewinn, so ist Sterben Leben. Die vielfache Bezüglichkeit der Elemente – d. h. die horizontale, diagonale und vertikale – läßt ein semantisches Geflecht entstehen, welches alle anderen Sargtexte bereits in nuce in sich vereint.

Zugleich vermittelt der Text gegenüber dem *Abdruck* eine subtilere Legende der Sargbeschriftungen. Der Betrachter darf unter Beachtung der geometrischen Bezugsformen mannigfaltige Kombinationsmöglichkeiten ins Auge fassen, weil die eine Glaubenswahrheit, daß Gottes Lamm die Sünden der Welt trägt, jene anderen Bezüge prinzipiell immer schon ermöglicht, d. h. »trägt« im metaphorischen Sinn. Die von Johnston²⁰ skizzierte Symmetrie der Liedstrophen bildet insofern nur ein Grundschema, das viele weitere Varianten – gleichsam als Interlinearversionen – zuläßt.

Aus dem Gesagten ist freilich nicht auf eine mehr oder weniger große Beliebbarkeit der Textanordnung zu schließen. Die Tatsache, daß mannigfaltige Bezugsmöglichkeiten zur Verfügung stehen, setzt die bestimmte Positionierung der Einzeltexte gerade voraus, weil nur sie jene Mannigfaltigkeit an die Ordnung geometrischer Bezüge rückbindet, welche ihrerseits die Glaubensordnung symbolisiert. Nur ein einziger Text der Sargbeschriftung besitzt keine eindeutige, linear mit anderen Textpositionen zu verbindende Stellung: der umlaufende Text des Mittelstreifens. Er beginnt am Kopfbende, setzt sich fort über die untere rechte Deckelseite, ans

20 Johnston (Anm. 12), S. 218.

Fußende und die linke Deckelseite und mündet dort, wo er begonnen hat, umschließt also den Sarg als ganzen wie eine Spange. Er lautet²¹: »Der Gerechten Seelen sind in GOTtes Hand / vnnd keine Qual rühret sie an / Für den Vnverständigen werden sie angesehen / als stürben sie / vnnd ihr Abschied wird für eine Pein gerechnet / vnnd ihr hinfahren für ein Verderben / Aber sie sind in Frewden.« Im Gegensatz zu den anderen Sargtexten, die als Sprüche oder Liedstrophen einen eher statuarischen Charakter besitzen, der erst durch den Bezug zu anderen Texten in eine Art Bewegung gesetzt wird, ist dieser Text in sich selbst beweglich, diskursiv im doppelten Sinn, daß er zum einen den Sarg umläuft und zum anderen eine Sinnbewegung aufweist: Am Anfang steht Heilsgewißheit, es folgt die Todesauffassung der Unverständigen, bis am Ende die Heilsgewißheit wieder eingeholt ist: »Aber sie sind in Frewden.« In seiner Mitte markiert der Text jenes »Als Ob« des Sterbens, von dem anfangs als Essenz der geistlichen Dimension der Bestattungszeremonie die Rede gewesen ist.

Schütz' Komposition verwandelt das räumlich-visuelle Textprogramm der Sargbeschriftung in eine musikalische Reihe. Ohne daß den Kompositionsprinzipien hier gefolgt werden könnte noch sollte, läßt sich doch festhalten, daß die Statuarik der Einzeltexte in einem musikalischen Geschehensablauf aufgelöst wird, der seinerseits nach den Textsegmenten gegliedert ist. Die deutliche Gegensätzlichkeit der Soli-Tutti-Teile läßt dabei den Gedanken an die quasi-geometrischen Formen der Textbezüge erinnern, wenngleich der musikalische Aufbau insgesamt nur von fern auf die Räumlichkeit der Sargbeschriftung verweist. Vermittelt über das Textensemble der Sargbeschriftung und der *Exequien* läßt sich dennoch behaupten, daß die Komposition den Sarg in eine Art tönende Bewegung versetzt. Indem sie die Sarghülle zum Klingen bringt, vermittelt sie zwischen der Leiche im Sarg und der christlichen Heilslehre der Textbedeutungen, zwischen Todesschmerz und Glaubensgewißheit, zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit. Während aber die Schrift noch an die Materialität des Sarges gebunden bleibt und mit ihm in die Gruft verschwindet, verweist die im zeitlichen Prozeß quasi immateriell vollzogene musikalische Realisation, indem sie den zeremoniellen Raum der Kirche anfüllt, während sie ihrem Ende zustrebt, auf die bereits benannte transitorische Bedeutung der Bestattungszeremonie.

Der gestorbene Fürst ist als Leiche noch präsent und doch im theologischen Sinn bereits zur Ewigkeit befreit; er wird in der Predigt noch angesprochen, als weilte er selbst unter den Trauergästen, und ist doch bereits seit Monaten tot: Solche Indifferenz von Hiersein und Abgeschiedensein, von Noch-Jetzt und Nicht-Mehr lassen die *Musicalischen Exequien* sinnfällig werden. Und wenn am Ende die glückliche Seele in Harmonie mit den Seraphinen das Canticum Simeonis des Chors in formalem Gegensatz zu diesem ergänzt, so scheint es, als habe die Musik selbst Körper und Seele getrennt, habe der Seele zum Verlassen des Sarges verholten und ihr den Weg in die von ihr selbst bekundete Seligkeit gewiesen. Das Textprogramm der Sargbeschriftung hat auf diese Weise musikalisch sich erfüllt, und die *Musicalischen Exequien* verdienen ihren Namen als eine Totenfeiermusik, die

21 Textwiedergabe in der Schreibweise des *Abdrucks*.

den Gestorbenen aus dem Hier der Zeitlichkeit, dem sie selbst als Kunstform unterliegt, in das Dort der Ewigkeit hinübergeleitet.

In einem Epikedeion auf den Gestorbenen, das er dem Druck der *Musikalischen Exequien* voranstellt, hat Schütz²² sich den »hochwolgebornen Herrn« als Mitglied des himmlischen Chors imaginiert und für sich selbst den Wunsch angeschlossen, daß auch er dermaleinst der »Himmels-Cantorey« angehören dürfe. Es folgt dann im Gedicht das himmlische Gesangsprogramm in Gestalt eines Wir, das den Gestorbenen und den Komponisten mit den Cherubim und Seraphim im Gesang zum Lobe Gottes vereint. Nicht nur der Gestorbene also wird musikalisch vom Diesseits in die Ewigkeit geleitet, sondern dem Wunsch nach gilt dies auch für die Musik selbst. Erst als Engelsgesang verlöre sie ihre Bindung an die Zeitlichkeit. Die Huldigung an den Toten mündet in der Formulierung eines musikalischen Ideals, das der Bindung an die Zeitlichkeit enthoben wäre, während Schütz das eigene Werk entschuldigen zu müssen glaubt mit der Erklärung, »daß es geschehen sey noch in der sterblichkeit«²³.

Wie immer dies auch als Bescheidenheitstopos gelten muß, so läßt doch das Ideal einer der Sterblichkeit/Zeitlichkeit enthobenen Musik einen Anspruch lautwerden, der Vollendung und Dauer vereint. Eine solche Musik käme niemals zu ihrem Ende, ohne doch je Überdruß zu erzeugen. Mit ihr würde nicht lediglich ein Sarg zum Tönen gebracht, sondern die Ewigkeit selbst.

22 Zit. nach Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien*, hrsg. von Friedrich Schöneich, Kassel und Basel 1956 (NSA 4), S. 5 f.

23 Ebd., S. 6.

Schütz' »Musicalische Exequien«

Die kompositorische Disposition der »Sarginschriften«
und ihr liturgischer Kontext

von

SABINE HENZE-DÖHRING

Schütz schrieb seine als *Musicalische Exequien* 1636 in Dresden im Druck erschienenen Kompositionen für die Begräbnisfeierlichkeiten des am 3. Dezember 1635 verstorbenen und am 4. Februar 1636 bestatteten Geraer Fürsten Heinrich Posthumus Reuß. Reuß hatte sich entsprechend den »Ceremoniel-Handlungen« seines Standes¹ schon lange vor seinem Tod auf sein Ableben vorbereitet. Noch »bey guten Lebzeiten«, so geht aus Christoph Richters Leichenpredigt auf Reuß hervor², wählte der Fürst Vers 25 (und 26) des 73. Psalms als »LeichText«, der in Schütz' Vertonung am Tag der Bestattung unmittelbar nach der Predigt erklang. Ungefähr ein Jahr vor seinem Tod, so teilte Richter in der Leichenpredigt mit, ließ Reuß einen kupfernen Sarg anfertigen und mit all jenen Bibelsprüchen und Kirchenliedstrophen »mahlen und zieren«³, die ebenfalls in Schütz' Vertonung am Tag der Bestattung zu Beginn des Gottesdienstes zum Vortrag kamen. Auf Reuß geht indes nicht nur die Gestaltung des Sarges zurück, von dessen Existenz seine Gemahlin ungefähr drei Tage vor seinem Tod erfuhr⁴, sondern auch die Idee, die von ihm ausgewählten Texte vertonen zu lassen und, so soll er vor seinem Tod wiederholt »begehrt« haben, sie am Tag der Bestattung vor und nach der Predigt in eine »stille verdackte Orgel« anzustellen und – figuraliter – abzusingen⁵. Auch etliche andere »Gottselige Lieder«, die vor, bei und nach der Bestattung musiziert werden sollten, sowie weitere (ebenfalls von Schütz vertonte) Bibelsprüche hatte er selbst ausgewählt beziehungsweise »verordnet«⁶. Nach Reuß' Tod ordneten auch seine Witwe und Söhne an, daß die von ihm als Sarginschriften ausgewählten »Sprüche

1 Siehe dazu Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung | zur | Ceremoniel-Wissenschaft | Der großen Herren | Die in vier besonderen Theilen | Die meisten Ceremoniel-Handlungen | [...] | Nebst den mancherley Arten der Divertissemens vorträgt [...]*, Berlin 1729, S. 272 f.

2 GOTT über alles | Das ist: | Frommer Christenn | Liebster Schatz/ | [...] | Bey deß Weyland Hochwolgebornen Herrn/ | Herrn Heinrichen deß | Jüngern/ vnd der Zeit gewesenen Eltesten Reußen/ | [...] | Am 4. Febr. deß [...] 1636. Jahrs zu Ge- | ra in der StadtKirch/ | Gehaltener LeichPredigt [...] | Von | M. Christoph. Richtern | [...] Gera [1636], Stol Lp 18709, Bl. 3 v.

3 Ebd., Bl. 37 r.

4 Ebd.

5 Siehe das Frontispiz zur Druckausgabe von Schütz' anlässlich Reuß' Funus geschaffenen Kompositionen, Dresden 1636 (SSA 8, S. LI), und die Leichenpredigt Richters, Bl. 43 r. (*Abdruck/ | Derer Sprüche Göttlicher Schrift vnd | Christlicher Kirchen Gesänge/ | Welche der Weyland Hochwolge- | borne Herr/ | [...] | auff dero in Be- | reitschafft gehaltenen Sarck verzeichnen lassen; im folgenden zitiert als Abdruck. Vgl. das Faks. in SSA 8, S. XLVI-L.*

6 Ebd.; der Terminus »verordnet« in Schütz' *Absonderlich Verzeichnüs* in der Druckausgabe (SSA 8, S. LXII).

Göttlicher Schrifft und Christlicher Kirchen Gesänge« in die »Music versetzt« [werden!] und – entsprechend »mehrmals wiederholter anleitung« des Verstorbenen – anlässlich der Bestattung »figuraliter abgesungen werden sollen«⁷. So und nicht anders heißt es im *Abdruck/ | Derer Sprüche Göttlicher Schrifft vnd | Christlicher Kirchen Gesänge* [...], welcher der 1636 in Gera gedruckten Leichenpredigt Richters (indes nicht allen Exemplaren⁸) angedruckt ist. Deutlich wird, daß die Anordnung, die Texte für die Bestattung in Musik zu »versetzen«, von Reuß stammt, die Vertonung vor seinem Tod indes noch nicht existierte, so daß der Kompositionsauftrag von der Witwe und ihren Söhnen erteilt wurde. Heinrich Schütz wird in diesem Zusammenhang allerdings nicht erwähnt, so daß von einem Kompositionsauftrag der Witwe und ihrer Söhne an Schütz, wie es in der Forschungsliteratur mit Bezug auf diese Quelle einmütig heißt⁹, strenggenommen nicht die Rede sein kann.

Die Tatsache, daß Heinrich Schütz die von Reuß für seine Leichenbestattung ausgewählten Texte vertonte, geht einzig und allein aus der 1636 in Dresden erschienenen Druckausgabe der Kompositionen hervor. Hier auch heißt es, Schütz habe sie »Zu vntherhänigem letzten Ehren Gedächtnüs auff begehren | In die Music versetzt / vnd in Druck gefertiget«, wobei offen bleibt, auf wessen Begehren dies geschah. Die in der Forschung überaus intensiv und kontrovers diskutierte Frage, wann und von wem Schütz als Komponist in Aussicht genommen wurde, läßt sich mit Hilfe der heute bekannten Quellen nicht beantworten. Gleiches gilt für die im Kontext der Werkgenese relevante Frage, wer die Bibelsprüche und Kirchenliedstrophen vom Sarg übertrug und sie in jene bei der Vertonung berücksichtigte Ordnung brachte, die Schütz' Komposition inhaltlich und architektonisch prädisponierte und damit in einen theologischen und zeremoniellen Kontext stellte, ohne den sie – auch als Kunstwerk aus der Distanz der Jahrhunderte betrachtet – nicht verstanden werden kann. Die Tatsache, daß Reuß nicht nur seine präzisen Vorstellungen über den Sarg realisierte, anordnete, daß die dort eingravierten Bibelsprüche und Kirchenliedstrophen in Musik »versetzt« und vor und nach der Leichenpredigt abgesungen werden, wobei er auch Vorstellungen darüber artikulierte, wie dies geschehen sollte, daß er ferner weitere Anordnungen über den Ablauf des Gottesdienstes traf (Auswahl der Gesänge), dies alles läßt kaum einen anderen Schluß zu, als daß er selbst der Spiritus rector auch in diesen Punkten seines Begräbnisses war. Der höfische Lebensraum, in dem sich Reuß bewegte, erlaubte wohl kaum die Delegation der Anordnung der Texte, die ja grundlegend war für ihre Vertonung und damit für den liturgischen und zeremoniellen Akt. In diesem Zusammenhang relevant ist noch der Sachverhalt, daß Schütz' Kompositionen für Reuß' Funus lediglich im Druck bekannt geworden sind, da das Geraer Aufführungsmaterial verschollen ist. Mit guten Argumenten untermauert Werner Breig

7 Leichenpredigt Richters, Bl. 43 r.

8 Im Exemplar Universitätsbibliothek Göttingen (Stedernsche Sammlung) fehlt der angedruckte Teil.

9 Werner Breig, *Heinrich Schütz' »Musikalische Exequien«: Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption*, in: *SJb* 11 (1989), S. 53-68, S. 54; Nobert Bolin, 'Sterben ist mein Gewinn' (*Phil* 1, 21): Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkalkultur des Barock. 1550-1750, Kassel 1989 (= Kasseler Studien zur Sepulkalkultur 5), S. 138-141, 152-228, S. 140.

die These, daß der Aspekt »Deutsche Messe« und mit ihm die Termini »Kyrie« und »Gloria« erst nach dem Begräbnis »im Blick auf eine verbreiterte Verwendungsmöglichkeit eingeführt worden« sind¹⁰. Aufmerksam zu machen ist auf die Tatsache, daß der Text der Bibelsprüche und Kirchengesänge im *Abdruck* an Richters Leichenpredigt und im Druck der *Musicalischen Exequien* in Einzelheiten voneinander abweichen. Schütz' Anwesenheit bei den Begräbnisfeierlichkeiten sowie ein Aufenthalt in Gera im Jahr vor Reuß' Tod sind nicht belegt¹¹.

In diesem Zusammenhang ist nun eine kürzlich publizierte neue These zur Werkgenese von Interesse: Im Abschnitt *Werkstatt* des Kapitels *Der Maler und der Komponist* seines Buches *Heinrich Schütz und seine Zeit* führt Michael Heinemann aus¹², das Werk sei vermutlich nicht von Schütz allein vertont worden, sondern beruhe auf einer arbeitsteiligen Produktionsweise, so wie das in der zeitgenössischen Malerei (etwa bei Rembrandt) üblich war. Dieser Gedanke dränge sich, so Heinemann, »bei der Betrachtung einiger Teilsätze der *Musicalischen Exequien* auf«. Deren satztechnische Anlage zeige »ein nur partielles Verständnis musikalischer Rhetorik«; zwei dieser Sätze nun seien »entschieden Subjekt-betont ('Ich weiß, daß mein Erlöser lebt', 'Herr, wenn ich nur dich habe') und zudem auf dem Sarg in unmittelbarer Nähe zum Kopf des Verstorbenen plaziert«. Dies könne, so überlegt Heinemann, ein Indiz dafür sein, »daß hier der Fürst selbst gemeint ist, der – auch in der Musik – spricht«. Folglich wäre es denkbar, in dem Verfasser der kompositorisch wenig versierten Stellen »Fürst Heinrich Posthumus Reuß« zu erblicken, »der somit den Charakter des Werks als eines musikalischen Epitaphs seiner selbst unterstrich«.

Wäre diese Vermutung stimmig, hätte Reuß nicht nur als Organisator der textlichen Disposition des 1. Teils der *Musicalischen Exequien* und als verantwortlich für dessen theologischen Gehalt zu gelten, sondern auch als Koautor der Komposition. Da man sich in der Musikwissenschaft im Blick auf Casualwerke bislang auf die prägende Kraft lediglich von Anlaß und Text konzentrierte, stellte sich die vieldiskutierte Frage nach dem Kunstcharakter völlig neu. Die Analyse der *Musicalischen Exequien* als eines individuellen, von Schütz selbst als Opus im emphatischen Sinn an die Öffentlichkeit gebrachten Werkes wäre fortan problematisch, wenn nicht obsolet. Prüft man die These auf ihre wissenschaftliche Substanz, stellen sich indes gravierende Probleme ein: Zuerst erhebt sich die Frage, warum Schütz die vermeintlichen satztechnischen Schnitzer nicht spätestens bei der so umsichtig vorgenommenen Drucklegung getilgt hat. Ferner geht Heinemann von der in der älteren Forschung formulierten, jedoch auf eine fehlerhafte Lektüre und Deutung der Titelei der Druckausgabe zurückzuführenden Vorstellung aus, die Kompositionen seien noch zu Reuß' Lebzeiten entstanden und ihm mehrmals vorgespielt worden. Läßt sich diese bereits von Breig¹³, Gregory Johnston¹⁴ und anderen längst korri-

10 Breig, S. 64.

11 Siehe dagegen Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 38: »Anfangs des Jahres reist Schütz nach Gera, wo er am 4. Februar die musikalische Leitung der Feierlichkeiten zum Begräbnis des Fürsten Heinrich Posthumus Reuß übernimmt.«

12 Ebd., S. 151-161, Zitate S. 152 und 161.

13 Op. cit.

14 Op. cit., S. 151-161.

gierte Lesart nicht aufrecht erhalten und gibt es keinen Anhaltspunkt dafür, daß Schütz den zu vertonenden Text vor Reuß' Tod erhalten hat, so erweisen sich Überlegungen hinsichtlich einer kompositorischen Mitarbeit von Reuß als gegenstandslos. Darüber hinaus ist nicht nachvollziehbar, worin die Parallelen zwischen einer Malerei-Werkstatt à la Rembrandt und einer Zusammenarbeit zwischen Schütz und dem dilettierenden Fürsten überhaupt bestehen sollten.

Der Ansatz, die Kompositionen zu Reuß' Funus nicht als »autonomes Werk«, sondern im Kontext ihrer Entstehung und Funktion zu betrachten, um über diesen Weg Einsichten über ihre Eigenart zu gewinnen, ist gleichwohl vielversprechend. So soll es das Ziel der folgenden Analyse sein, den ersten Teil der *Musikalischen Exequien*, die Vertonung der Sarginschriften mit dem zusätzlichen Text (*Pro introitu* und trinitarisches *Kyrie*), in Beziehung zu setzen mit den von Reuß vorgegebenen liturgischen und zeremoniellen Verfügungen. Gefragt wird nach der Eigenart der Musik in Relation zur ideellen – hier theologischen – Aussage, die sich im Akt des Bestattungszeremoniells auf verschiedenen, – wie zu zeigen sein wird – ineinandergreifenden Ebenen verwirklicht: in der Gestaltung des Gottesdienstes, in der Disposition des Sarges sowie in der Disposition der Komposition im Kontext von Reuß' »Anordnung« zu ihrem musikalischen Vortrag. Das die Ebenen verknüpfende Medium sind Bibeltext und Kirchenlied.

Über die Besonderheit von Reuß' Funus läßt sich beim Stand heutigen Wissens ohne Zweifel nichts Endgültiges sagen. Orientiert man sich an den Ausführungen von Norbert Bolin, so scheint festzustehen, »daß nach barockem evangelischen Verständnis des Begräbniskultes die Liturgie das Schwergewicht innerhalb des Begräbnisses dem eigentlichen 'Begängnis' (Prozession) als wichtigstem Akt des Funus zuerkennt, die kirchliche Feier damit aber nur sekundäre Bedeutung erlangt«¹⁵. Für den gottesdienstlichen Akt, und allein mit diesem Teil von Reuß' Funus hat man sich bei der Analyse von Schütz' *Musikalischen Exequien* zu befassen, gab es keine einheitlichen Regeln, sondern existierten lediglich vereinzelte Angaben, die – so Bolin¹⁶ – indes keinen Modellcharakter haben. Als musikalische Ereignisse des wesentlich von der Leichenpredigt bestimmten Gottesdienstes treten, so läßt sich allgemein sagen, sowohl von der Kantorei als auch – beschränkt auf die Melodie – von der Gemeinde vorgetragene, mehrstimmig ausgesetzte Kirchenlieder hervor, ferner – seit 1630 – in Anlehnung an italienische Vorbilder Sololieder und Dialogkompositionen biblischer Texte sowie nach wie vor Motetten¹⁷. Die von Reuß gewählten Kirchengesänge zählen zu den bekannten Sterbeliedern der Zeit; wie aus Julius Bernhard von Rohrs *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren* hervorgeht¹⁸, soll das von Reuß für die Beisetzung »verordnete« Lutherlied *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* »gar offerers« bei fürstlichen Funera während der Ab-

14 Gregory S. Johnston, *Textual symmetries and the origins of Heinrich Schütz's 'Musikalische Exequien'*, in: *Early Music* 19 (1991), S. 213-225.

15 Bolin (s. Anm. 9), S. 63.

16 Ebd., S. 63 ff.

17 Vgl. hierzu Gerd Schuhmacher, *Musikbeigaben in Leichenpredigten und selbständig veröffentlichte Sterbekompositionen*, in: Rudolf Lenz (Hrsg.), *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*, Köln Wien 1975, S. 408-425.

18 Rohr (s. Anm. 1), S. 324.

senkung des Sarges gesungen worden sein. Särge mit Bibelsprüchen, sogar solchen, die auch auf Reuß' Sarg eingraviert sind, lassen sich aus der Zeit nachweisen; als Besonderheit des Reußischen Sarges wird in der Literatur die Eingravierung von Kirchenliedstrophen hervorgehoben¹⁹. Wendet man sich den Texten zu den während des Funus gehaltenen drei Predigten zu (Lukas 2, 29, Psalm 73, 25/26, Psalm 39, 8), so scheinen auch hier keine aus dem Rahmen fallende Entscheidungen getroffen worden zu sein²⁰.

Weist der Gottesdienst am Tag der Bestattung oberflächlich betrachtet mithin keine Auffälligkeiten auf, so kann seine Ausnahmestellung nur auf der Beschaffenheit des Sarges und in Schütz' Vertonung seiner Inschriften beruht haben, sofern es überhaupt richtig ist – doch darüber besteht in der einschlägigen Forschung kein Zweifel –, daß unter »der Vielzahl der fürstlichen Sarkophage sich keiner [findet], der in seiner Beschriftung demjenigen des Heinrich Posthumus Reuß vergleichbar wäre, und keiner, für den sich ein engerer Zusammenhang mit der Leichenpredigt, der Liturgie des Gottesdienstes oder einer Komposition nachweisen ließe«²¹.

Die Interdependenz von Gottesdiensten, Sarginschriften und Schütz' Vertonung macht es erforderlich, bei der Analyse auch der Komposition mit dem Kontext zu beginnen. Im ersten Gottesdienst (zwei Tage vor der Bestattung) legte der Reußische Hofprediger Bartholomäus Schwartz das Canticum Simeonis aus (Lukas 2, 29), jenen Text, welcher, ergänzt um weitere Bibelsprüche (Offenbarung des Johannes 14, 13, Weisheit Salomos 3, 1 [apokryph]), in Schütz' Vertonung unmittelbar vor der Beisetzung erklang. Schwartz stützte sich bei der Exegese des Predigttextes auf die Inschriften von Reuß' Sarg, wobei er die christliche Sterbekunst erläuterte, welche von »Simeoni abzulernen« sei. Einen engen Bezug zwischen Predigttext, Sarginschriften und dem Verstorbenen stellte Schwartz dadurch her, daß er die Sarginschriften als Trostsprüche bezeichnete, die ihm so vorkamen, als »wenn ihre Gn. den verlesenen Spruch Simeonis zur Hand gehabt und denselben damit in etwas weiter (habe) erklären wollen«²². Verstehe ich Schwartz richtig, so sah er die Sarginschriften als Reuß' Erfüllung des Gebots der *Ars moriendi* im lutherschen Sinn. Demnach wäre ihr – musikalischer – Vortrag als Reuß' Botschaft vom rechten Sterben eines Christenmenschen faßbar. Bedenkt man ferner, daß auch weitere für die Bestattung gewählte Texte und Gesänge Sarginschriften sind oder mit diesen in enger Beziehung stehen (*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*²³), dann ist der Gedanke nicht fern, die zur Eröffnung erklingende Komposition als das liturgische Zentrum des Bestattungsgottesdienstes anzusehen²⁴.

19 Vgl. hierzu Rudolf Henning, *Zur Textfrage der »Musicalischen Exequien« von Heinrich Schütz*, in: *Sagittarius* 4, Kassel 1973, S. 44-56, S. 53 f.

20 Zur Verwendung von Vers 25 des 73. Psalms siehe Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniell-Wissenschaft der Privat-Personen*, Berlin 1728, hrsg. und kommentiert von Gotthardt Frühsorge, Weinheim 1990, S. 669.

21 Bolin (s. Anm. 9), S. 69, siehe auch Schuhmacher (s. Anm. 17), S. 424.

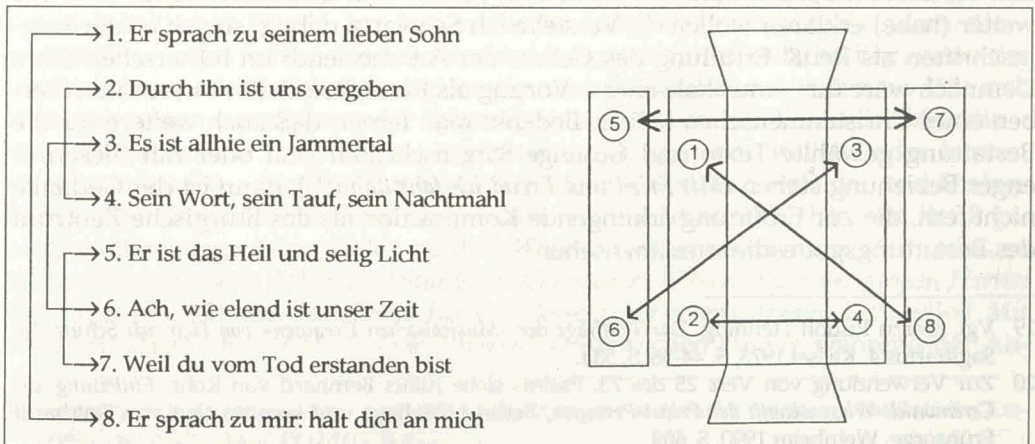
22 Zitiert nach Bolin, S. 218 (Anmerkung 67).

23 Dieses Lied geht auf Lukas 2, 29 zurück, ist mithin dem Neuen Testament zuzuordnen.

24 Vgl. zum folgenden die bei Breig (S. 59 u. 61) abgedruckten Diagramme, die Übersichten über die Disposition von Bibelsprüchen und Liedstrophen auf Reuß' Sarg sowie über den textlichen Aufbau des 1. Teils der *Exequien* enthalten.

Wie bereits erwähnt, beruht Schütz' Vertonung auf jener Disposition von *Pro introitu* und Sarginschriften, wie sie im *Abdruck* Richters Leichenpredigt angedruckt ist. In diesem nun wird stets vermerkt, an welcher Stelle des Sarges sich der betreffende Bibel- oder Kirchenliedvers befindet. Die Beschäftigung mit der Frage, in welcher Relation die Anordnung der Texte auf dem Sarg einerseits, in Schütz' Vertonung andererseits zueinander stehen, ist von daher nachvollziehbar. Zu überlegen wäre, ob und auf welche Weise sich die Anordnung der Inschriften auf dem Sarg im *Abdruck* und damit in Schütz' Komposition spiegelt. Unter den verschiedenen Beobachtungen, die hierüber publiziert wurden, seien lediglich diejenigen herausgegriffen, die auch im Blick auf die Vertonung als strukturbildend bedeutsam sein könnten. Immer wieder ist auf die Zentrierung von Bibelversen im Innern des Textkorpus hingewiesen worden. Durch die spezifische Lesart der Sargtexte (von oben nach unten, von Haupt zu Füßen, von rechts nach links), dies unter Berücksichtigung des Aufeinanderbezogenenseins von Bibeltext und Kirchenliedstrophe, ergab sich in der Tat, daß die in Majuskeln eingravierte Sargumschrift (zusammen mit dem Spruch auf dem Sargdeckel zu Füßen) eine Art Mitte bildet. Darüber hinaus erkannte Johnston²⁵ unter Weiterentwicklung eines Gedankens von Friedrich Schöneich eine ebenfalls auf eine spezifische Lesart zurückzuführende symmetrische Disposition der Kirchenliedstrophen (s. das untenstehende Diagramm). Die Frage ist mithin, ob in Schütz' Vertonung dieser Parameter berücksichtigt, die Komposition mithin auch in einem äußeren Sinn auf den Sarg ausgerichtet ist oder ob Schütz diesen Aspekt gleichsam übergangen und einem anderen Gestaltungsprinzip den Vorzug gegeben hat.

Auf den ersten Blick scheint Schütz' Komposition wesentlich durch ein formales Strukturprinzip geprägt. Dies ergibt sich aus dem Sachverhalt, daß er für die



Vgl. Johnston (s. Anm. 14, S. 218 und 22) sowie Friedrich Schöneich, *Zum Aufbau des Gloria-Teils in Schützens Musikalischen Exequien*, in: *MuK* 20 (1950), S. 182-190.

25 Op. cit. (s. Anm. 14), S. 216 ff.

Vertonung von Bibeltext einerseits, von Kirchenliedstrophe andererseits verschiedene Satztechniken wählte: Den Bibeltext vertonte er – in der Regel geringstimmig oder solistisch besetzt – konzertierend über den Generalbaß, die Kirchenliedstrophen hingegen setzte er unter Einbeziehung der Chormelodie motettisch für sechs Stimmen²⁶ aus. Und dieses Prinzip unterstrich er noch, indem er zwischen *Pro introitu* und den Bibelsprüchen auf dem Sargdeckel, auf dem keine Kirchenliedstrophen eingraviert sind, das trinitarische *Kyrie* einfügte und auch dieses motettisch vertonte. Die von Schöneich/Johnston beschriebene symmetrische Disposition spiegelt sich in der Vertonung indes nicht wieder. Dies erhellt ein Vergleich von Schütz' Choralvertonungen mit den Melodien in jener Version, die Schütz allem Anschein nach vorgelegen hat²⁷. Die von Schöneich/Johnston als rahmend gesehenen Strophen des Lieds *Nun freut euch, lieben Christen gmein* weichen in ihrer Vertonung gerade auch unter ästhetischem Aspekt voneinander ab. Gleiches, und zwar noch verstärkt, gilt für die beiden Choralstrophen, die das Erlösungswerk Gottes durch seinen Sohn thematisieren (*Durch ihn ist uns vergeben, Er ist das Heil und selig Licht*). Im ersten Fall ist die Chormelodie kaum verändert und streng akkordisch ausgesetzt, im zweiten ist die Bearbeitung nicht nur freier, sondern zielt vor allem auf die Pointierung des textlichen Gehalts mit musikalischen Mitteln.

Diese Beobachtung veranlaßt zu der Frage, ob die unterschiedliche Art der Choralbearbeitung nicht generell einen Schlüssel an die Hand gibt für das musikanalytische Ziel, Schütz' ästhetische Parameter und kompositorische Mittel bei der Textdeutung und Textgestaltung zu erhellen. Vergleicht man nun die Aussetzung der Kirchenliedstrophen mit den Chormelodien²⁸, dann ergibt sich folgendes Bild: Der erste Choral²⁹, Strophe 5 von *Nun freut euch, lieben Christen gmein*, behält die transponierte Melodie diastematisch bei (abgesehen vom Melisma), verändert sie rhythmisch in Anlehnung an die Prosodie und läßt sie in den Stimmen wandern (Sopran I, Sopran II, Tenor II, Sopran I, Tenor I). Als weitere Gestaltungsmittel sind das Alternieren von Klanggruppen (hohe Stimmen, tiefe Stimmen) sowie eine akkordische Aussetzung bei der Schlüsselstelle »und hilf ihn' aus der Sünden Not« zu erkennen. Der zweite Choral ist ebenso wie der vierte (Strophe 6 bzw. 5 von *Nun laßt uns Gott, dem Herren*)³⁰ in diastematischer und nun auch rhythmischer Kongruenz mit der Melodie strikt akkordisch vertont, wobei die Melodie zwischen Sopran I und Sopran II wandert. Der dritte Choral, Strophe 3 von *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, ist ebenfalls weitgehend akkordisch vertont³¹. Schütz weicht hier die melodische Faktur jedoch auf, da er Vers 1 und Vers 2 jeweils im klanglichen Kontrast sowie die Vertonung von Vers 3/4 wörtlich wiederholt. Läßt die Bearbeitung des dritten Chorals im Ansatz ein auf Textausdeutung zielendes Verfahren erken-

26 Wie aus Schütz' Formulierung in der Druckausgabe erhellt (»Dieses [...] Concert, ist eigentlich [!] 6. Vocum oder mit 6. Sängern in die Orgel concertiret«), ist die Gliederung in *Soli-* und *Capella-*Abschnitte erst bei der Einrichtung für den Druck vorgenommen worden.

27 Siehe hierzu Thomas Bernick, *Modal Digressions in the 'Musicalische Exequien' of Heinrich Schütz*, in: *Music Theory Spectrum* 4 (1982), S. 51–65.

28 Ebd.

29 Vgl. SSA 8, S. 11 ff.

30 Ebd., S. 16 und 24.

31 Ebd., S. 19 ff.

nen, so gilt für die Vertonungen allgemein, daß der Choralcharakter weitgehend unangetastet bleibt. Dies ändert sich nun im weiteren Verlauf des Stücks. Schütz griff hier nicht nur weitaus stärker in die Faktur der Melodien ein, sondern führte sie auch – in der Regel in freier Imitation – weiter. Die Absicht, die er damit verfolgte, liegt auf der Hand: nämlich gleichsam über die Chormelodie hinweg den textlichen Gehalt mit musikalischen Mitteln zu pointieren, wenn nicht auszudeuten. Die akkordische Vertonung und melodisch-diastematische Kongruenz des siebenten Chorals *Weil du vom Tod erstanden bist* (Strophe 4 des Kirchenlieds *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*), scheint auf den ersten Blick der These von der affektiven Ausdeutung der Texte zu widersprechen³². Betrachtet man die Choralbearbeitung genauer, so erhellt indes, daß Schütz hier dieselbe ästhetische Intention nur mit anderen Mitteln realisiert: Zum ersten und einzigen Mal wählt er für die Choralbearbeitung, und zwar abweichend von ihrer Vorlage, die *Proportio tripla*, den Dreiertakt, was ein Anziehen des Tempos impliziert; darüber hinaus pointiert er den Vers »drum fahr ich hin mit Freuden«, indem er ihn dreimal wiederholt, den Text insgesamt mithin in einen weit ausschwingenden Bewegungsimpuls überträgt.

Die affektive Ausdeutung der Kirchenliedstrophen in jenem Abschnitt, der auf die Sargumschrift als Zentrum des Inschriftenkorpus folgt, läßt sich – wie zu zeigen sein wird – ganz unmittelbar auf den Text beziehen und auf die durch ihn vermittelte theologische Aussage, die gleichsam dramaturgisch in der Komposition Gestalt gewinnt. Und diese These läßt sich noch erhärten, wenn man die Choralbearbeitungen im Zusammenhang mit den Bibeltextvertonungen betrachtet. Beginnend mit der Vertonung von »Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer«, führt Schütz satztechnische und andere musikalische Mittel ein, die er bis zu diesem Augenblick ausgespart hatte. »Gehe hin, mein Volk« ist der erste Bibelvers, der für lediglich eine Stimme vertont ist, wobei auffällt, daß die Verwendung motivischer Topoi zur Vergegenwärtigung hier eines bildlichen Moments für die melodische Gestalt wesentlich ist. Der für das göttliche Erlösungswerk zentrale Bibelspruch, der als Sargumschrift prägend hervortritt (»Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an ...«), erhält nun in Schütz' höchst differenzierter Vertonung eine äußerst komplexe Gestalt³³: Der Text »zu Häupten« (»Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an«) ist im dreistimmigen Satz gefaßt; richtet sich das Augenmerk auf die Ungläubigen, für die mit dem Tod das Leben zuende ist, vertont Schütz wiederum einstimmig, wobei er die Melodie in den Baß legt, mithin in das tiefste Register des Vokalsatzes; im dritten Takt jedoch, über das Wort »stürbet«, erhebt sich über der Melodie ein kontrastierendes Duett der Soprane, im höchsten Register also, und wird antizipierend und simultan der Text »aber sie sind in Frieden« intoniert. Es ist das erste und einzige Mal in dieser Komposition, daß Schütz das Verfahren der Textantizipation verwendet, wobei es zur Schichtung von Todeserfahrung der Ungläubigen und Todeserfahrung der Gläubigen kommt, und zwar im klanglichen Kontrast von dunkel und hell. Am Schluß dieses Abschnitts wird das »aber sie sind in Frieden« des Basses dem *Con-*

32 Ebd., S. 39 f.

33 Ebd., S. 25 ff.

certo imitatorisch eingegliedert. Die hieran anschließenden Verse 25 und 26 des 73. Psalms, Reuß' »LeichText«, ist wiederum für eine Stimme, nun im rezitierenden Gestus, gehalten, wobei Schütz die Vertonungen der einzelnen Verse im Terz- bzw. Sekundabstand sequenziert (mit Bedacht wird hier auf Burmeisters Figurenbezeichnungen verzichtet). Deutlich wird Schütz' Intention, den für Reuß' Funus bekenntnishaften, für die lutherische Todesdeutung zentralen Text kompositorisch durch Reduktion der Mittel hervortreten zu lassen. Zielt die Vertonung von Weisheit Salomos 3, Vers 1-3 und Psalm 73, Vers 25/26 primär auf eine Pointierung der theologischen Aussage, den Gewinn des ewigen Lebens durch das Erlösungswerk Gottes in seinem Sohn, so zielt Schütz im folgenden auch auf die Vergegenwärtigung affektiver Momente. Hier nun rücken die Choralbearbeitungen wieder in den Blick. Die Freude über Christi irdisches Wirken, welche sich musikalisch im fünften Choral *Er ist das Heil und selig Licht* (4. Strophe von *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*) vermittelt³⁴, ist auch schon bei der Vertonung von Vers 26 des 73. Psalms greifbar³⁵: Auf das vierstimmig im schreitenden Duktus gefaßte »Wenn mir gleich Leib und Seele verschmacht'« schließt in deutlichem Kontrast dazu das rasch rezitierend vertonte »so bist du doch allzeit meines Herzens Trost und mein Teil« an, nun im Wechsel von Solo und Ensemble.

Spätestens hier sollte der Blick noch einmal auf die Sarginschriften im *Abdruck* fallen: Er erlaubt nämlich die frappierende Feststellung, daß – beginnend mit den beiden Versen aus dem 73. Psalm – an die Stelle der zuvor ausschließlich thesenhaft formulierten Glaubensinhalte die direkte Ansprache zu Gott und seinem Sohn tritt (»Herr, wenn ich nur dich habe«, »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«, »Weil du vom Tod erstanden bist«, »Herr, ich lasse dich nicht«, »Er sprach zu mir: Halt dich an mich«). Es scheint, als habe Schütz mit den beschriebenen musikalischen Mitteln und mit der beschriebenen ästhetischen Konsequenz, der Textausdeutung auch im Blick auf affektive Momente, auf diesen rhetorischen Kunstgriff reagiert. Seinen Intentionen kam möglicherweise nur entgegen, daß – durch die spezifische Auswahl und Anordnung der Texte – der Proklamation der Erlösungsgewißheit ein nochmaliger Reflex auf das irdische Leben vorgeschaltet war (*Unser Leben währet siebenzig Jahr*)³⁶. So erhielt Schütz die Gelegenheit – Stichwort: »Müh' und Arbeit« –, noch andere Register der musikalischen Affektausdeutung zu ziehen: zunächst ein klangliches, die Besetzung mit zwei Bässen zum ersten und einzigen Mal in diesem Stück, sodann mit der Brechung der melodischen Faktur durch Pausen (in der Terminologie Athanasius Kirchers »Suspiratio«) ein musikalisch-rhetorisches. Wenn Schütz den Augenblick der Erlösungsgewißheit wiederum solistisch faßt, durch die Wahl erstmals des Dreiertakts ein Anziehen des Tempos bewirkt und die Melodie pointiert rhythmisch prägt, dann ist auch die Vertonung des Bibelverses »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« als Affektmusik greifbar³⁷. Und wie eng sich die Choralbearbeitung *Weil du vom Tod erstanden bist* in diesen Kontext einfügt, liegt auf der Hand.

34 Ebd., S. 30 ff.

35 Ebd., S. 28 f.

36 Ebd., S. 33 f.

37 Ebd., S. 38.

Die hier dargelegten Beobachtungen lassen sich noch an zahlreichen anderen Beispielen erhärten, so daß die verallgemeinernde Behauptung zulässig ist, daß von dem Augenblick an, da im Text über das genannte rhetorische Mittel eine subjektive Dimension aufscheint, Schütz eine gezielt auch vom Affekt getragene Vertonung anstrebte und realisierte. Die musikalische Gestalt vor allem jener Bibelsprüche und Kirchenliedstrophen, welche einerseits die Begrenztheit der irdischen Existenz, andererseits die Erlösung im Jenseits thematisieren, läßt kaum einen anderen Schluß zu, als daß Schütz beim »Versetzen« der Sarginschriften in Musik den Tod ganz im Sinne der lutherischen Theologie als freudiges Ereignis auch sinnlich faßbar zu machen trachtete. Dies gelang ihm über eine freiere Choralbearbeitung, dies gelang ihm aber auch bei den Bibelsprüchen im Zugriff auf textausdeutende und affektdarstellende Mittel der älteren und auch ganz jungen Madrigalvertonung, die kennenzulernen er anlässlich seines zweiten Italienaufenthaltes nur wenige Jahre zuvor Gelegenheit hatte. Die saloppe Formulierung »er zog alle Register« ist durchaus wörtlich zu nehmen. In der Tat fällt auf, auf welchem engem Raum und mit welcher schroffen Schnitten die unterschiedlichen Techniken eingesetzt werden.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, warum Schütz sich dieser intrikaten Mittel bediente und darauf verzichtete, den intendierten ästhetischen Effekt auch über die Klangfarbe, mithin instrumental, oder – wie im dritten Teil der *Musicalischen Exequien* – klangräumlich über die »Cori spezzati«-Technik zu erwirken. Die Antwort ist schnell gefunden: Schütz war in der Wahl der Mittel begrenzt, und zwar durch Reuß' »Anordnung«, daß die Bibelsprüche und Kirchengesänge mehrstimmig (»figuraliter«) vertont und von der Orgel als einzigem Continuo-Instrument (»still verdackt«) begleitet werden sollten.

Als Ergebnis der Analyse läßt sich fixieren, daß sich Schütz bei der Vertonung dieses einzigartigen, im Blick auf die Werkgestalt »sperrigen« Textkorpus dazu entschloß, die durch die Anordnung der Sarginschriften im *Abdruck* entstandene »dramaturgische« Disposition deutend auf die Musik zu übertragen. Dazu setzte er die zeitgenössischen Techniken einer textausdeutenden und affektvermittelnden Kompositionsweise in einer ungewöhnlichen Vielfalt und Kombination ein. Ohne Zweifel war es sein kompositorisches Ziel, die theologisch wie im Kontext von Reuß' Funus zentrale Deutung des Todes als Übergang zum ewigen Leben auch musikalisch transparent zu machen. So verlieh er dem im Zentrum des zeremoniellen Ereignisses stehenden Vortrag der Sarginschriften besonderes Gewicht und damit eine Bedeutung, die ihm erst durch die Musik zuwuchs. Die Frage nach dem historischen Ort der in diesem Funeralgottesdienst vollzogenen Vermittlung der lutherischen Theologie des Sterbens als »Kunst« auch unter zeremoniellem Aspekt kann zumindest hier nicht beantwortet werden; wie es scheint, war das Reußische Begräbnis ein ebenso singuläres Ereignis wie Schütz' auf die Nachwelt gekommenen *Musicalischen Exequien*.

Orpheus oder Assaph?

Bemerkungen zum biographischen Informationswert und zur ästhetischen Interpretationskraft der Epicedien auf Heinrich Schütz und dessen Familienmitglieder

von

JÖRG JOCHEN BERNS

Wenn die Schütz-Forschung sich heute damit abfinden muß, daß mit dem handschriftlichen Nachlaß mindestens die Hälfte aller Schütz'schen Meisterwerke zugrunde gegangen ist¹, dann kommt all jenen Dokumenten, die geeignet sind, von außen her Licht auf Werk und Leben dieses Mannes zu werfen, desto größere Bedeutung zu. Das gilt auch für die Leichenpredigten und die in sie eingebundenen Epicedien (die Trauer-, Kondolenz- oder Nachrufgedichte). Da Schütz erst 1672 in dem außergewöhnlich hohen Alter von 88 Jahren starb, überlebte er alle Mitglieder seiner engeren Familie, nämlich seine Ehefrau und seine beiden Töchter. Und deshalb können selbst die Epicedien, die zu deren Bestattung verfaßt wurden, zum näheren Verständnis seines Lebens und Werkes hilfreich sein.

Ich werde mich bei meinen Darlegungen vor allem auf zwei Epicedien-Gruppen beziehen: auf die, die zur Bestattung der Schütz-Tochter Euphrosyna im Jahre 1655 in Leipzig zusammengestellt wurde², und dann auch auf die – in der Schütz-Forschung schon verschiedentlich ausgewertete – Epicedien-Gruppe, die anlässlich der Bestattung unseres Musikers selbst 1672 in Dresden zusammengetragen wurde³. Andere Gedichte – so auch solche auf die bereits 47 Jahre vor ihm verstor-

1 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*,²/Kassel und Basel 1954, passim.

2 Die Schrift trägt den Titel: *Gespräch der Reißfertigen Christen-Seele mit Ihr selbstn und mit GOTT. Bey Christ- und Ansehnlicher Sepultur. Der weyl. Erbaren/ Viel Ehr- und Tugendreichen Frauen Euphrosynen/ gebornen Schützin/ Des Wol-Ehrenvesten/ Großachtbaren und Hochgelarten Herrn/ Christoff Pinckers/ des Jüngern/ Beyder Rechte vornehmen Doctoris/ und des Churfl. Sächs. Schöppestuhls Assessoris alhie zu Leipzig gewesenen hertzgeliebten Haußfrauen/ Welche nachdem sie in ihrem Kindbette am 11. Januarij dieses lauffenden MDCLV. Jahres/ ins Himlische Paradeiß abgefordert/ Am 16. Januarij drauf/ dem Leibe nach Ehrlichen zur Erden bestattet worden. Auß den CXVI. Psalmen/ Sey nu wieder zu frieden meine Seele/ etc. Erkläret/ und begehrtter massen zum Druck abgegeben durch Johann Hülsemann/ Doct. und P.P. – Leiptzig/ bey QUIRIN Bauchen. – Ich zitiere nach dem Exemplar der Sammlung Stolberg, Nr. 17 916, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. – Ich habe Herrn Privatdoz. Dr. Rudolf Lenz (Forschungsstelle für Personalschriften, Marburg) und Frau Dr. Gillian Bepler (HAB Wolfenbüttel) für Ermittlungshilfe zu danken. – Vgl. Moser (wie Anm. 1). S. 197ff.*

3 Die Leichenpredigt auf Heinrich Schütz trägt den Titel: *Die köstlichste Arbeit/ aus dem 119. Psalm v. 54. Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause, bei Ansehnlicher und Volkreicher Leichbestattung Des weiland Edlen/ Hoch-Achtbaren und Wohlgelarten Herrn Henrich Schützens/ Churfl. Sächs. älteren Capell-Meisters/ Welcher im 88. Jahre seines Alters am 6. Novembr. dieses 1672 Jahres/ alhier zu Dreßden sanfft in seinem Erlöser eingeschlaffen/ und darauf den 17. ejusdem in der L. Frauen-Kirchen sein Ruh-Städlein bekommen/ In damahliger Leichen-Predigt abgehandelt und fürgestellet von dem*

bene Gattin Magdalena Wildeck⁴ – werde ich nur vereinzelt heranziehen: aus darstellungsökonomischen Gründen, aber auch, weil mir die komplette Leichenpredigt auf die Wildeckin nicht vorlag.

Epicedien sind eine besondere Spezies von Casualgedichten. Sie sollen uns hier nicht als eigenwertige ästhetische Gebilde, sondern vielmehr als Elemente eines eigentümlichen Kommunikationsgeflechtes und als Vektoren einer ästhetischen Fama-Strategie interessieren. Um deren Machart und Funktion recht einschätzen zu können, sei erinnert, daß das Abfassen von Casualgedichten – namentlich zu individuellen oder familiären casus oder Anlässen wie Geburt, Hochzeit, Tod – zwar eine lange, bis in die griechisch-römische Antike zurückzuverfolgende Geschichte hat, daß aber die Blütezeit der Casualpoesie im 17. Jahrhundert, im Jahrhundert des Heinrich Schütz liegt⁵.

Erinnert sei ferner, daß dem aufsteigenden Absolutismus in Renaissance und Barock ein Hang zur ästhetischen Akzentuierung bestimmter casus generell eigen ist. Die Casusbindung ästhetischer Praxis erstreckt sich damals in alle künstlerischen Bereiche. So gibt es nicht nur Casualpoesie, sondern auch Casualmusik (auch Schütz schreibt solche), es gibt Casualtheater, Casualgraphik, Casualmalerei, Casualskulpturen, ja selbst Casualarchitektur, Lustschlösser etwa, die eigentlich nur für einen einzigen Anlaß erstellt wurden.

Was die barocke deutsche Casualpoesie der Schütz-Zeit angeht, so war deren sozialer Motor und wichtigster Träger die relativ kleine Schicht der Gebildeten: jener, die durch privaten Praezeptorenunterricht oder durch Besuch einer Lateinschule, womöglich gar einer Universität in Rhetorik- und Poesieunterricht mit der antiken Poesie und Mythologie vertraut geworden waren und die selbst in lateinischer Sprache und zunehmend auch ihrer Muttersprache sich poetisch zu artikulieren gelernt hatten. Zwar hatte, wer immer in Schule oder Universität Gedichtformen und poetische Sujets, Allegorie- und Metaphorisierungstechniken, Metrik und Reimarten handhaben gelernt hatte, nicht allein deshalb schon Anspruch auf den Titel eines Dichters. Gleichwohl ist aber zu bemerken, daß in der Frühen Neuzeit das Anfertigen von Gedichten (im Unterschied zu heute) als etwas galt, das nach Regel, Gesetz und Vorbild erlernt, praktiziert und von jedem Lateinschulabsolventen – das waren im Deutschland der Schütz-Zeit nur fünf bis maximal zehn Pro-

Churf. Sächs. Ober-Hof-Pred. MARTINO GEIERO, D. – Dresden/ in Verlegung Andreas Löfflers/ Gedruckt daselbst durch Melchior Bergens/ Churf. Sächs. Hof-Buchdr. sel. nachgelas. Wittve und Erben. – Ich zitiere nach dem Exemplar der Sammlung Stolberg, Nr. 20 653, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. – Vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 197 ff.

4 Vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 92 u. 107 ff. – Verfasser der Leichenpredigt auf Magdalena Wildeck (1601–1625) war der kurfürstlich-sächsische Hofprediger Mathias Hoë von Hoënegg. Moser weist den Titel der Predigt nicht nach.

5 Vgl. Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1977. – *Gelegenheitsdichtung. Referate der Arbeitsgruppe 6 auf dem Kongreß des Internationalen Arbeitskreises für Deutsche Barockliteratur*, Wolfenbüttel, 28. 8.–31. 8. 1976, eingel. von Wulf Segebrecht, hrsg. von Dorette Frost und Gerhard Knoll, Bremen 1977 (= Universität Bremen – Bibliothek. Veröffentlichungen der Abteilung Gesellschaftswissenschaften und der Spezialabteilung, Bd. 11).



zent der Gesamtbevölkerung! – eben auch verlangt werden konnte. Es sind Angehörige der städtischen Oberschichten – etwa Kunsthandwerker, Künstler, Kaufleute, Akademiker und Patrizier –, und es sind Angehörige des niederen, mittleren und hohen Adels, die in der Trägergruppe der barocken Casualpoesie zusammenwirken. Es sind die Ehrbarkeiten der größeren Städte, und es sind die Hofgesellschaften der zahllosen deutschen Fürstenhöfe und -höfchen, die die Gelegenheitsdichtung pflegen. Sie pflegen sie zwecks Konstitution und Intensivierung einer geselligen, prestigeförderlichen Gruppenkultur, die oft lokal begrenzt ist und mitunter gar zur Gründung vereinsähnlicher Poesiezirkel führen kann. Die Nürnberger Pegnitzschäfer⁶ um Harsdörffer wären hier ebenso zu nennen wie die Königsberger Kürbishütten-Sozietät⁷ um Simon Dach und Heinrich Albert, den Vetter von Heinrich Schütz.

Die Casualpoesie hat bestimmte soziale Regeln zu respektieren und zu festigen, die alle aus dem Generalkriterium des »aptum« – der zeitgebundenen Schicklichkeits- und Angemessenheitsmaxime – sich herleiten lassen. So ist es üblich, zum Todescasus andere Metren, Bilder und Gedichtarten zu verwenden als etwa zu einer Hochzeit, und es versteht sich, daß Casualgedichte von sozial Gleichstehenden an Gleichstehende (also auf der standessoziologischen Horizontale) adressiert werden können oder auch von sozial Niederrangigen an sozial Höherrangige (also auf der Sozialskala nach »oben«), daß es aber unschicklich wäre, Casualgedichte von »oben« nach »unten« zu richten: Ein Fürst kann einem Hofrat oder Junker oder auch seinem Hofkapellmeister kein Hochzeits- oder Leichencarmen schreiben, während umgekehrt die Hofbediensteten sehr wohl ihrem Fürsten zu bestimmten Anlässen Gedichte schreiben können und wohl auch müssen; wobei freilich wiederum bestimmte soziale Abgrenzungen insofern wirksam sind, als nur hochrangige Hofbedienstete – also Adelige, Akademiker, Offiziere, höhere Beamte und renommierte Künstler, nicht aber etwa ein Stallknecht oder Koch, ein Trompeter oder Juwelier – an ihren Fürsten Gedichte adressieren dürfen.

Wie wichtig der zeremonialisierte Austausch von Casualpoesie für die Gruppenkultur höfischer und städtischer Eliten, deren Selbstverständigung nach innen und deren Außendarstellung war, läßt sich nun auch exemplarisch an jener Poesie, die Heinrich Schütz und seiner engsten Familie gewidmet wurde, studieren. Ehe ich mich diesen Gedichten aber zuwende, seien vier generelle Bemerkungen vorausgeschickt:

1. Die Casualpoesie auf Schütz und die Schützfamilie ist bislang noch nicht systematisch gesammelt, publiziert und gar nach sozial- und literaturhistorischen

6 Zur Geschichte der »Pegnitzschäfer«, die im »Pegnesischen Blumen-Orden« organisiert waren, vgl. Karl F. Otto, *Die Sprachgesellschaften im Deutschland des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1972 (= Sammlung Metzler, Bd. 109), S. 43 ff.; Christoph Stoll, *Sprachgesellschaften im Deutschland des 17. Jahrhunderts*, München 1973 (= List Taschenbücher der Wissenschaft, Bd. 1463), passim.

7 Zur Geschichte der Kürbishütten-Gesellschaft vgl. Albrecht Schöne, *Kürbishütte und Königsberg*, in: *Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert. Vorlagen und Diskussionen eines Barock-Symposiums der DFG 1974 in Wolfenbüttel*, hrsg. von Albrecht Schöne, München 1976, S. 599-660.

Kriterien ausgewertet worden. Die breitesten Zitate und Hinweise bietet immer noch Moser.

2. Obgleich diese Casualpoesie also noch längst nicht vollständig erfaßt wurde, kann man doch auch so schon mit Bestimmtheit sagen, daß das Gesamtquantum der an Schütz und Familie adressierten Poeme nicht besonders groß war. Es gab im 17. Jahrhundert viele weitaus unbedeutendere Leute, denen ungleich mehr Casualgedichte zugeordnet wurden als eben Schütz. Daß das so war, sagt etwas über Schützens Stellung in dieser Gruppenkultur und deren Fluktuation, sagt gewiß aber auch etwas über sein Interesse oder Desinteresse an dieser Art von Gesellschaftspoese.

3. Die hier zu betrachtende Casualpoesie ist Poesie, die einem Musiker gilt und einem Hofmann bürgerlicher Herkunft. Es steht deshalb zu erwarten, daß sie sich einer bestimmten berufsständisch und höfisch üblichen und angemessenen Topik bedient. Ob also die in den Schütz zugeordneten Gedichten auftretende Metaphorik individuell gemeint und singulär ist, wäre letztlich nur zu ermitteln, wenn man diese Gedichte mit Casualpoemen für andere zeitgenössische Komponisten – etwa Praetorius, Schein, Staden – vergleiche.

4. Ungeklärt ist bislang auch noch die Frage, wieviele Casualpoeme Schütz denn selbst verfaßt hat. Indes ist sein Engagement auf diesem Gebiet nicht eben als groß zu veranschlagen, denn sonst hätten ihn wiederum auch andere stärker mit Gedichten bedacht. Im reinen Literatenmilieu – etwa in den Poetenzirkeln der Nürnberger Pegnitzschäfer, der Straßburger Tannengesellschaft, der Königsberger Kürbishütte, der Hamburger Teutschgesinneten Genossenschaft – erfolgte der Austausch von Casualpoesie in einer Art Schneeballverfahren. Leute wie Harsdörffer, Zesen, Rist, Dach oder Rompler zogen deshalb so viele Poeme auf sich, weil sie selbst unablässig andere mit Casualwerkchen bedachten.

Ich beginne meine Darlegungen zu den beiden genannten Hauptquellen, der Leichenschrift für Euphrosyne Schütz und der für ihren Vater Heinrich, mit einem zunächst ganz äußerlich-formalistischen Vergleich. Beide bieten den zeitgemäß üblichen Aufbau: Dem typographisch mehr oder minder aufwendig gestalteten Titelblatt folgt jeweils die Leichenpredigt, dann ein Lebensabriß, dann die Abdanckungsrede und schließlich die Epicedien. Beide Schriften sind aber ungleich lang; die des berühmten Vaters ist paradoxerweise kürzer als die der im Kindbett verstorbenen Tochter. Der Tod Euphrosynens wird in insgesamt 46 Gedichten betrauert⁸, während der des einst berühmten Hofkapellmeisters nur mit zwölf Gedichten bedacht wird⁹.

8 Die Funeralschrift für Euphrosyne Pincker, geb. Schütz, deren voller Titel in Anm. 2 bereits aufgeführt wurde, ist folgendermaßen aufgebaut: a) Leichenpredigt von Johann Hülsemann (Bl. A-D4 recto = 29 Quartseiten); b) Personalialia (Bl. D4 verso-E4 recto = 8 S.); c) *Abdanckung* von Thomas Steger (Bl. E4 verso-F4 verso = 9 S.); d) Exequieneinladung des Rectors der Universität Leipzig (Bl. 1 recto-a4 verso = 8 S.); dann erst folgen unter dem Sammeltitle *SUPREMA VERBA, in Immatuum & Luctuosissimum obitum Lectissimae, pudicissimae & omni virtutum sui sexus cumulo spectatissimae quondam Foeminae EUPHROSINAE SCHÜZIAE [...] ab Amicis & Fautoribus dicta* (Bl. G1 recto sequ.) die 46 Gedichte, und zwar von M. Johan Preibisius, Philippus Bennewitz, Michael Calertus, Georgius Tobias Schwendendorffer, D. Hieronymus Kromayer, Benjamin

Auf die Frage, warum denn für den großen Musiker so wenig Grabgedichte geschrieben wurden und anlässlich der Bestattung seiner Tochter so viele, ist keine einschichtige Antwort möglich. Zunächst muß natürlich bedacht werden, daß der Achtundachtzigjährige ja weitgehend vereinsamt war. Eben weil er seine Frau schon 1625, seine Tochter Justina 1638 und seine Tochter Euphrosyne 1655 hatte begraben müssen, gab es keine engen Familienangehörigen mehr, die seinen Tod hätten begleiten, seine Bestattung hätten ausrichten können. Auch hatte er sich als Siebzigjähriger endlich zunehmend aus dem Musikleben des kurfürstlichen Hofes zurückziehen und seinen Hauptwohnsitz in dem von der Residenz Dresden damals doch mehrere Tagereisen (ca. 100 km Luftlinie) entfernten Weißenfels nehmen können. Die meisten seiner Freunde und Kollegen, mit denen er einst intellektuell und künstlerisch verbunden war, waren ebenfalls schon tot, und seine eigne Schülerschaft war, wie es das Metier mit sich brachte, in alle Welt zerstoßen.

So war er familiär, künstlerisch und gesellschaftlich vereinsamt. Er erwartete nichts mehr von der Welt, und – was für ihn freilich schlimmer sein mochte – die Welt erwartete nichts mehr von ihm, seit er in sein achtens Lebensjahrzehnt getreten war.

Insofern ist es nicht erstaunlich, daß die Leichenschrift für Euphrosyne noch ein opulenteres, beziehungsreicheres Bild zeigt. Euphrosyne wird in dieser Schrift, wird in Predigt, Vita und Gedichten in eine Doppelperspektive gesetzt. Sie wird in zwei Rollen definiert: als musterhafte Gattin eines gesellschaftlich anerkannten und politisch einflußreichen Mannes der Leipziger Ehrbarkeit, des Doctor utriusque juris Christoff Pincker, Assessor des kurfürstlichen Schöppenstuhls zu Leipzig, später auch Bürgermeisters daselbst, sowie als »geborne Schützzinn«, als geliebte Tochter des berühmten Komponisten und fürstlichen Kapellmeisters. Gemäß dieser Doppelperspektive lassen sich nun auch die 46 Epicedien zuordnen: Es ist zum einen die Leipziger Ehrbarkeit und insbesondere die Leipziger Akademikerschaft (Männer aus dem Wirkungskreis des Ehemanns also), die hier casualpoetisch tätig wird, und es sind sodann Männer aus dem Bekanntenkreis des Vaters, vor allem solche aus Dresden, doch auch ferne Freunde, die da aus Kondolenz zur Feder greifen.

Freilich ist eine solche Doppelperspektive in der Leichenpredigt einer Ehefrau jener Zeit nicht eben ungewöhnlich. Denn man muß bedenken, daß Frauen damals

Schütz, Johannes Schilter, Fridericus Berlinchius, Isaac Leickher, Christian Klengel, An. Rivinus, Johannes Ittigius, Enoch Hanman, Gio. Andrea Bontempi, Johannes Schütz, M. J. T., M. Joh. Bohemus, Adamus Tulsnerus, M. Joh. Sigism. Schwenck, M. Benjamin Stolbergius, M. Paulus Hörnigk, Christoph. Georg. Schütz, Christophorus Bernhard, M. Tilemann Backhusius, M. Johann Benjamin Schilter, M. Johann Schilter, Benjamin Schütz/ Junior, C. S.; und unter dem Sammelitel *Christlicher Mit-Schmertzen über dem traurigen doch seeligen Zustande/ Der Wol-Erbarn [...] Frauen Euphrosynen/ Gebornen Schützin [...] gezeiget Von einigen Hertzlich-Mitleidenden [...] weitere Gedichte von C. Ziegler, M. Johann Ulrich Mayer, David Krüger, M. Johann Frentzel, M. Lehmann, Johann Georg Hofkontz, Johann Andr. Bose, M. Andreas Albinus, M. D. Schwertner, M. Joh. Ad. Schertzer, C. Chr. Dedekind, Christoph Kaldenbach, Johann Georg Schoch, Friedrich Schmidt. Der Gedichtteil umfaßt insgesamt 42 Seiten.*

- 9 Als Autoren treten auf: D. Georgius Lehman, M. Joh. Bohemus, M. Joh. Augustinus Egenolfus, David Töpffer, Jacob Beutel, Isaacus Starck, Andreas Kraut, Simon Vetter, David Schirmer, Georg Weisse, Constantin Christian Dedekind und ein Anonymus.

noch grundsätzlich in gesellschaftlicher, kirchlicher und privatrechtlicher Hinsicht über den Vater und den Ehemann definiert waren. Sie waren in vielen Belangen selbst überhaupt nicht rechtsmündig. So war der Vater bei der Gattenwahl, beim Ehekontrakt, bei der Vermögenszuteilung, aber auch namensrechtlich dominant. Drum führen in vielen deutschen Territorien noch bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts Ehefrauen nicht den Namen ihres Ehegatten, sondern den des Vaters: So ist Heinrich Schützens Ehefrau »die Wildeckin«, und so ist Christoff Pinckers Ehefrau »die Schützinn«.

Es sind hier nicht alle 46 Gedichte auf Euphrosyne einläßlich zu würdigen. Zwei Gesichtspunkte sollen die folgende Musterung bestimmen: Zum einen soll ihr werkbiographischer Indikationswert, ihre Aussagekraft über die gesellschaftlichen und persönlichen Beziehungen von Heinrich Schütz zu den Casualautoren überprüft werden und dabei auch die Frage berücksichtigt werden, ob denn einige der Autoren nicht früher oder später mit Schütz auch künstlerisch zusammengearbeitet haben könnten – als Autoren von Liedern und Libretti, die er womöglich vertonte. Zum andern aber sollen die Casualgedichte daraufhin befragt werden, welches Künstlerbild (welches »image«) von Schütz sie entwerfen und welche Mittel (etwa Metaphern und Allegorien) sie dazu aufbieten.

Ich frage also zunächst nach den gesellschaftlichen und persönlichen Beziehungen der Autoren des Euphrosyenen-Konvoluts zu Heinrich Schütz. Nicht alle 46 Gedichte sprechen solche Beziehungen überhaupt an, sondern nur 17, und diese wiederum in sehr verschiedener Deutlichkeit.

Da melden sich zunächst vier Akademiker aus der väterlichen Schütz-Verwandtschaft mit Kondolenzgedichten. Als Dekan der juristischen Fakultät und Syndicus von Erfurt wendet sich Benjamin Schütz sen. mit einem frommen lateinischen Achtzeiler an seinen »frater germanus« Heinrich¹⁰. Johannes Schütz, Syndicus von Merseburg, spendet seinem Vetter Heinrich »Lacrymae Consanguinei« und versetzt sich in die Rolle des trauernden Musicus¹¹:

»Versa est in lacrymas mea Musica, Schützius infit,
et gemit in tristi pectore triste melos.«

Christoph Georg feiert als Student im französischen Saumure seine verstorbene Cousine als Heroína, die alles Unbill überwunden habe¹². Das schönste Trauergedicht sendet Benjamin Schütz junior, der Sohn des Erfurter Juristen Benjamin Schütz senior, dem trauernden Onkel, in dessen Rolle sich zu versetzen er sich die poetische Freiheit nimmt¹³:

10 In *Gespräch der Reißfertigen Christen-Seele* (wie Anm. 2), Bl. G3 verso.

11 H4 verso-I1 verso.

12 K1 recto-verso.

13 K2 verso. – Der Originalwortlaut:

»Dominus Parens conqveritur obitum piè defunctae Filiae.

MUsica nostra silet; sed nostrae Musica Natae
Personat in coelis laudibus angelicis.

»Der Herr Vater beklagt den Weggang der fromm verstorbenen Tochter:

Meine Musik verstummt; doch die Musik meiner Tochter
Klingt fort in den Himmeln im Lobsang der Engel.
Dort singt meine Tochter das Dreimal-Heilig in Ewigkeit,
Während meine Musik in puren Klagen verhallt.
Wandle, Gott, dereinst diese Trauer wahrhaft in Freude,
Daß meine Musik ineins mit dem Dreimal-Heilig erklinge.«

Nicht bei allen Beiträgern der Euphrosynen-Trauerschrift läßt sich das persönlich-biographische Verhältnis zu Heinrich Schütz so klar bestimmen wie bei den vier verwandten Männern, doch hat sich die Schütz-Forschung darum auch wohl bislang noch nicht hinlänglich bemüht. Der Literaturgeschichte sind immerhin zehn weitere von den 46 Beiträgern durch poetische und wissenschaftliche Publikationen bekannt. Ich zähle sie rasch auf, gehe aber nur auf einzelne näher ein:

Andreas Bachmann (Rivinius), Johannes Bohemus, August Buchner, Constantin Christian Dedekind, Johann Frenzel, Enoch Hanmann, Christoph Kaldenbach, Friedrich Rappold, Johann Georg Schoch und Caspar Ziegler.

Der wahrscheinlich bedeutendste Lyriker unter diesen zehn ist der Schlesier Christoph Kaldenbach¹⁴, der sein Epicedium aus dem fernen Königsberg schickt, von wo er 1656 als Rhetorikprofessor nach Tübingen gerufen wird. Er schrieb viele Dramen und Lieder, die er teils auch selbst vertonte. Und wenn er bereits 1648 gemeinsam mit Dach und dem Schütz-Neffen Heinrich Albert eine *Glückwünschung An Heinrich Schützen, Als er seine Tochter Euphrosynen Christoph Pinckern dem Jüngern Ehelich anvertrauete*¹⁵ publiziert hatte, so war es nur konsequent, daß er diesem Epithalamion nun sieben Jahre später auch ein Epikedeion nachschickte. Er gewinnt da seine Trostthematik aus dem sprechenden Namen »Euphrosyne« (zu Deutsch »Freude«, »Frohsinn«) und schreibt gegen Ende seines Zurufpoems¹⁶:

»Hofft aber Sie/ hofft Eure Freuden wieder.
So geht der Sonnen Licht
Mit güldnem Gesicht
Vns wieder auff/ das etwa vor gieng nieder.
O einig wahrer Freuden Preiß/
Der ewig keinen Wechsel weiß!«

Illic Τρισαγιον cantat mea NATA per aevum,
Inqve meros qverulos Musica nostra cadit.
Verum aliquando, Deus, verte hunc gaudia luctum,
Unum ut Τρισαγιον Musica nostra sonet.

In honorem & solatium Patruī sui dilectissimi
aetatem devenerandi f.

Benjamin Schütz/ Junior«

14 Zu Christoph Kaldenbach (1613-1698) vgl. Wilfried Barner, *Tübinger Poesie und Eloquenz im 17. Jahrhundert*, in: *Attempo* 35/36 (1970), S. 98-118; Erdmann Neumeister, *De Poetis Germanicis* (1695), hrsg. von Franz Heiduk in Zusammenarbeit mit Günter Merwald, Bern und München 1978, S. 59 und 388 f. – Zum Verhältnis Kaldenbachs zu Schütz vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 166, 182 und 327.

15 Vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 165f.

16 B4 recto-verso.

Neben Kaldenbach verdient auch Caspar Ziegler den Namen eines Poeten. Denn dieser Wittenberger Juraprofessor, der mit Schütz blutsverwandt und über einen Schütz-Bruder verschwägert ist, hat sich theoretisch und praktisch um die deutschsprachige Madrigal- und musikdramatische Dichtung verdient gemacht¹⁷.

Ein eifriger und überregional erfolgreicher Poet ist unter unseren zehn auch Johann Georg Schoch¹⁸, der als Lyriker, Komödienautor, Eklogendichter und Ovid-Übersetzer hervortrat. Doch besondere Beachtung verdienen zwei Kondolenten, die mit Heinrich Schütz besonders eng zusammenarbeiteten: Bontempi und Dedekind. Beide sind Multitalente. Der in Perugia beheimatete Giovanni Andrea Bontempi¹⁹ arbeitet seit 1650 als Kastrat, Kapellmeister und Opernkomponist in Dresdner Diensten, betätigte sich später aber überdies noch als Theaterarchitekt, Historiograph und Musiktheoretiker. Ähnlich vielseitig ist der aus dem Anhaltinischen stammende Constantin Christian Dedekind²⁰, der seit 1651 als Bassist, Konzertmeister, Organist, Komponist und Librettodichter von Balletten, Singspielen, Opern am Dresdner Hof wirkt; der den niederländischen Satiriker Kats übersetzt, biblische Dramen und ungezählte weltliche und geistliche Lieder verfaßt, bis er schließlich Steuereinnahmer wird. Bontempi feiert in seinem italienischen Trauermadrigal Euphrosyne als »Gratia gentile«, die vom Himmel herabgestiegen sei, um auf Erden zu wohnen, nun aber wieder »al terzo Cielo« aufgestiegen sei, um bei Venus in den Sternen zu wohnen²¹. Dedekind ist braver und ernster in seinem Epicedium:

-
- 17 Zu Caspar Ziegler vgl. Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 1, Berlin ³/1964, S. 161-168, 388-391; Neumeister/Heiduk (wie Anm.14), S. 503, 123 f. Zum Verhältnis Zieglers zu Schütz vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 179, 182 und 331 sowie Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München und Zürich 1984, S. 188.
- 18 Zu Johann Georg Schoch (1627-ca. 1690) vgl. Gerhard Dünnhaupt, *Personallibliographien zu den Drucken des Barock*, Bde. 1-6, Stuttgart 1990-1993; hier Bd. 5, S. 3724-3432.
- 19 Zu Giovanni Andrea Bontempi, der von 1656 bis 1680 in Dresden als Hofkapellmeister wirkte vgl. Emilia Zanetti, Artikel *Bontempi*, in MGG 2 (1952), Sp. 127-129; Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 130 ff.; Moser (wie Anm. 1), passim.
- 20 Zu Constantin Christian Dedekind (1628-1715) vgl. Walter Vetter, Artikel *Dedekind* in MGG 3 (1954), Sp. 84-86; Dünnhaupt (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 1231-1255; Moser (wie Anm. 1), passim.
- 21 Bontempis Gedicht (H4 recto-verso) lautet:

»In morte della Signora Eufrosina nata Sagittaria, Consorte
dell' eccellentissimo Signore Christoforo Pincker Dottor di Leggi.

MADRIGALE.

Scese dal Cielo ad habitare in terra,

Questa Gratia gentile

Ed hor che sasso humile

Tanta beltade in se racchiude, e serra

Spenta non è; ma sotto humane forme,

Tace, riposa, e dorme;

E lo spirito divin con dolce Zelo,

Asceso al terzo Cielo,

A ministrar la pace,

Gira la stella, in tanto,

Er spricht mit der Verstorbenen, die durch die »Grabes-Kammer« ins »Lebens-Land« geschritten sei²².

Die Musterung der Euphrosynen-Epicedien sei abgeschlossen mit dem Hinweis auf drei Gedichte, die mir besonders merkwürdig erscheinen, weil sie den Musiker Heinrich Schütz in besonders auffälliger Weise allegorisieren: als Orpheus.

Damit trete ich zugleich in die Erörterung der Frage ein, welches Künstlerbild von Schütz in der Epicedienpoesie entworfen wird. Zunächst verlangt die lateinische Ode des gelehrten Rectors des Dresdner Kreuzgymnasiums, Johannes Bohemus²³, der sich wohl zu Recht als Freund Schützens bezeichnet, Beachtung. Bohemus, der unter anderem als Horaz- und Persius-Übersetzer bekannt war und auch als Autor von Schäfer- und Erbauungspoese hervortrat, feiert seinen Schütz als »Orpheus Saxonicae aulae«, der den Sirenen selbst die Siegespalme streitig gemacht habe, den Italien bestaune, den Frankreich und Dänemark liebten und dessen Ruhm an die östlichen und westlichen Gestade des Meeres gedrungen sei. Dessen geliebte Tochter sei nun auf Entscheidung des olympischen Herrschers – »summi Moderatoris olympi« – in den Himmel zurückgekehrt.

»IN CHRISTO placidè hoc sub marmore COSTA qviescens
PINCKERI EUPHROSYNE contumulata jacet.

Nomen erat dixisse satis. Sin plura reqviris!

Unica erat nostri Filia SCHUTZIADAE.

Qvi facit ambiguam palmam Sirenibus ipsis,
Qvem stupet Italia, & Gallia, Dania amat,
Orpheus Saxonicae longè celeberrimus aulae,
Notus in Eois Hesperiiisque plagis.

Hujus praeproperâ cadit unica Filia morte,
Qvae formâ, ingeniô cum Pietate potens.

Sic brevis in mundo est homini mora. Stamine nondum
Parcarum abrupto sic homo saepe cadit.

Hoc ita disponit summi Moderator olympi,
Qvi dextrâ lethi jura tremenda regit.

Hujus mutatur nullâ ratione voluntas,
In cujus nostra est vita salusqve manu.

Hinc PINCKERE, tuam mentem jam collige, moestam
Insimulatqve tuam collige, moeste PARENS.

EUPHROSYNA Ambrosiâ fruitur, mera GAUDIA sentit,
Delectat sese coelicâ & EUPHROSYNA.«

Befremdlich mag scheinen, daß im christlichen Funeralzusammenhang, der doch herkömmlicherweise höchsten Sakralwert hat, heidnische Mythologie bemüht wird²⁴. Noch rätselhafter ist, daß unser Schütz just aus Anlaß des Todes der Toch-

Che Venere si giace,
Innamorata al bell' Adone a canto.«

22 B4 recto.

23 Johannes Bohemus (1591-1676), wirkte 1639-1676 in Dresden; vgl. Neumeister/Heiduk (wie Anm. 14), S. 298. – Sein Gedicht I2 recto-verso.

24 Zur Diskussion um die allegorische Verwendbarkeit heidnischer Mythologie in christlicher Dichtung vgl. Rolf Bachem, *Dichtung als verborgene Theologie. Ein dichtungstheoretischer Topos vom*

ter als Orpheus ausgestellt wird, obwohl doch der mythische Orpheus keine Tochter hatte und seine musikalische Verbindung mit dem Totenreich einzig über den Tod seiner Gattin Euridike hergestellt wurde. Handelt es sich also um eine »typisch barocke« Geschmacksentgleisung? Ein anderer Autor, der Weißenfelsische Rector Andreas Albinus, geht in seinem Euphrosyne-Epicedium auf der gleichen allegorisch-mythologischen Spur noch weiter, indem er uns psychodramatisch merkwürdige Reime zumutet²⁵:

»KOMm Mahler/ leg das Deine hin
 Bemahle mir den Trauer-Sinn
 Des Orpheus unsrer Zeiten/
 Wie er nicht Iphigenien/
 Selbst sonder sein' Euphasien
 Zum Grabe soll begleiten.
 Ich weiß/ du wirst erstaunet stehen/
 Mit deiner Kunst zu rücke gehen/
 Schwartz das Gesicht verhüllet lassen bleiben
 Weil niemand kan das Jammerbild beschreiben. [...]«

Da wird ein Maler aufgefordert, seine Arbeit zu unterbrechen, um die Trauer des »Orpheus unsrer Zeiten« – diese Wendung läßt Kenner der Schütz-Biographie aufhorchen – zu malen, der »Euphasien« zu Grabe geleitet habe. Die Möglichkeiten des Malers versagen aber vor dem Ausmaß dieser Trauer.

Die Orpheus-Allusion wird schließlich durch ein drittes Epicedium verstärkt, das der berühmte Poet und Poetologe August Buchner (geb. Dresden 1591, gest. Wittenberg 1661)²⁶, Professor der Eloquenz zu Wittenberg, »Ad Excellentissimum Mesurgum, & vere Germaniae nostrae Orphea, Henricum Schvtzvm, amicum veterem« (also »An den exzellenten Tonsetzer und wahrhaftigen Orpheus unseres Deutschland, Heinrich Schütz, meinen alten Freund«) richtet. Doch feiert Buchners Gedicht dann Schütz nicht eigentlich als Orpheus germanicus, sondern als Orpheusüberbieter, weil Schütz noch mehr seiner Lieben zu betrauern hatte als der thrakische Seher und Halbgott:

»Der Thrakische Seher rief Euridiken zurück und riß sie mitten aus den Finsternissen des Orkus. Du aber suchst Töne, mit welchen du Orpheus übersteigst. Du singst gleichwohl dies alles tauben Ohren.«²⁷

Barock bis zur Goethezeit und seine Vorbilder, Bonn 1956 (= Abhandlungen zur Philosophie, *Psychologie und Pädagogik*, Bd. 5); Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 2 Bde., Leipzig 1914 und 1924; Jörg Jochen Berns, *Gott und Götter. Harsdörffers Mythenkritik und der Pan-Theismus der Pegnitzschäfer unter dem Einfluß Francis Bacons*, in: Georg Philipp Harsdörffer. *Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*, hrsg. von Italo Michele Battafarano, Bern [etc.] 1991 (= IRIS, Bd. 1), S. 23-82.

25 B2 recto-B3 verso.

26 Zu August Buchner vgl. Dünnhaupt (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 855-910.

27 Das lateinische Gedicht Buchners in vollem Umfang, H2 recto-verso:

Die Verwendung des Orpheus-Mythologems hat in Buchners Gedicht gleich doppelte Berechtigung. Denn es ist hier zu erinnern, daß Buchner im Jahr 1638, anlässlich der Hochzeit des sächsischen Kurprinzen Johann Georg (II.) mit der Brandenburgerin Magdalene Sibylle, das Libretto eines »Singballetts in 5 Akten« mit dem Titel *Orpheus und Euridice* geschrieben hatte, das Schütz in Musik setzte²⁸. Dies ist also die eine Allusionsperspektive. Die andere geht in eine andere Richtung. Buchner stand seit 1626 mit Schütz durch Vermittlung von Martin Opitz in Verbindung. So wäre denn Opitz der Dritte in diesem Künstlerbunde, und Opitz war es auch, der – was Buchner fraglos bekannt war – Schütz in einem schönen Gedicht als »Orpheus unserer Zeiten« besungen hatte. Hier begegnet denn auch erstmals die Merkwürdigkeit, daß das Orpheus-Mythologem, das doch sonst nur in Hochzeitszusammenhängen angezogen wurde, in einem Epicedium allegorisch tragend gemacht wird²⁹:

»HActenus in viduo deflevit funera lecto
 Conjugis, & grati vincula rupta jugi:
 Flevit & ereptam (Proh quanto vulnere!) natam
 SCHVTZIVS, egregiis cum socianda toris:
 Sola super, nondum penitus quae redderet orbem,
 PINCKERI EUPHROSYNE nobilis uxor erat.
 Nunc tamen haec nato puero nova gaudia patri
 Dum spondet, charo nec minus illa viro,
 Post sobolem genitrix fatorum lege peracta,
 Qvas lacrimas patri, qvas creat illo viro?
 Nil superest, qvov fata petant: hic terminus haeret,
 Hic posita est curis ultima meta tuis:
 Nil porrò lugere potes tua pignora SCHVTZI
 Cede libens: superi scilicet illa tenent.
 Nec venisse volo, qvo pergere totus anhelas,
 Jam dudum ignavam spernere luctus humum.
 Thrasius Euridicen revocavit carmine vates
 Atqve Orci è mediis eripuit tenebris:
 Tu licet intendas numeros, quibus Orpheas transis,
 Tu tamen hoc surdis auribus omne canes.
 Noctem aeternam Erebi jucundo lumine Solis
 Ex facili mutet, cui data copia erit:
 Qvi velit aetheriis decedere sedibus, & post
 Ponere terram humilem sidera, nullu erit.«

28 Heinrich Hoffmann von Fallersleben hat in seinem *Weimarischen Jahrbuch für Deutsche Sprache, Litteratur und Kunst*, Bd. 2, Hannover 1855, S. 13-39 einen Druck nach einer Gothaer Handschrift geboten. Die Musik ist verschollen.

29 Zur Bedeutung des Orpheus-Mythologems in der Kunst der Frühen Neuzeit vgl. Max Wegner, Artikel *Orpheus*, in *MGG* 10 (1962), Sp. 410-412; Emanuel Winternitz, Artikel *Orpheus als Musikallegorie in Renaissance und Frühbarock*, ebd., Sp. 412-415; Hellmuth Christian Wolff, Artikel *Orpheus als Operntheater*, ebd., Sp. 415-419; Artikel *Orpheus* in *Zedlers Universal-Lexicon*, Bd. 25, Halle und Leipzig 1740, Sp. 1986-1991; Konrat Ziegler, *Orpheus in Renaissance und Neuzeit*, in: *Form und Inhalt – Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift Otto Schmitt*, Stuttgart 1950, S. 239-256; Jörg Jochen Berns, *Knorr von Rosenroth und die antike Mythologie*, in: *Morgen-Blanz* 3 (1993), S. 71-92.

An H. Heinrich Schützen
auff seiner liebsten Frawen Abschied.

O, du Orpheus unsrer Zeiten,
den Thalia hat gelehrt,
dessen Lied und goldne Saiten
Phoebus selbst mit Freuden hört,
wozu dienet denn das Klagen?
Kann die Angst den Tod verjagen?

Stimme deine Laute wieder,
laß die Orgel besser gehn,
laß erschallen deine Lieder,
soll dein Lied noch bei dir stehn:
soll sie auf das Neue leben
und sich selbst dir wiedergeben.

Gieb ihr doch dein lieblichs Singen,
was der Tod hat hingebracht,
laß den süßen Ton erklingen,
den Oeagers Sohn gemacht
und so künstlich hat gesungen,
daß er Nacht und Tag bezwungen.

Die berühmten Lieder bleiben,
wenn wir längst gestorben sind,
was durch die nicht kann bekleiben,
fährt dahin wie Rauch und Wind.
Wer so stirbet, muß nur sterben
und sein Lob mit ihm verderben.

Preise deiner Liebsten Tugend,
sage von der Freundlichkeit,
von der Anmuth ihrer Jugend,
von der angenehmen Zeit,
welche du mit ihr genossen,
ehe sie die Zeit beschlossen.

Wir auch wollen mit dir stimmen,
wollen eifrig neben dir
an die blauen Wolken klimmen,
daß sie lebe für und für
durch die Kunst gelehrter Saiten,
o, du Orpheus unserer Zeiten.«³⁰

Es gibt Anlaß zu der Behauptung, daß dieses Gedicht, mit dem der 28jährige Opitz den 40jährigen Schütz als »Orpheus unserer Zeiten« anruft – und ihn damit zugleich als Orpheus germanicus über den Tag hinaus ausruft! –, eine so weitreichende ästhetische Programmwirkung hatte wie kaum ein anderes Gedicht des Jahrhunderts sonst. Das läßt sich nicht nur daran erkennen, daß es 1632 von dem großen Paul Fleming aufgegriffen und sozusagen fortgeschrieben wurde (ich werde noch darauf zurückkommen); daß es 1655, wie wir sahen, also drei Jahrzehnte später, in den Euphrosynen-Epicedien ein gleich dreifaches Echo fand; daß es auch fast fünf Dezennien später in Schützens eigener Leichenpredigt noch aufgegriffen und wütend zurückgewiesen wurde. Ja, schließlich ließe sich noch fragen, ob nicht auch die Schütz-Gestalt, die Günter Grass 1979 in seiner *Telgte*-Erzählung entwarf, noch ebenso als später Reflex dieser Opitzschen Orpheus-Apotheose verstanden werden könnte, wie Gregor-Dellins 1984 vorgetragene, unvermittelt heftige Attacke³¹ auf dies Gedicht als derzeit letztes Nachscheppern seiner einstigen Erregungskraft gelten könnte.

Fragt man, warum denn dies Gedicht so nachhaltige Wirkung haben konnte, dann ist zu bedenken, daß mehrere Faktoren hier günstig zusammenwirkten. Zunächst war der Zeitpunkt seiner Veröffentlichung propagandistisch günstig. Der große internationale Krieg auf deutschem Boden, der sich hernach zu einem 30jährigen auswuchs, war 1625 noch in seiner ersten, den deutschen Kulturpatrio-

30 Das Gedicht wurde von Opitz vermutlich in *Deutscher Poematum Anderer Theil*, Breslau 1628/29 (S. 417) erstmals publiziert; ein Separatdruck ließ sich bislang nicht nachweisen. – Vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 109f.

31 Gregor-Dellin (wie Anm. 17), S. 147 f.

tismus mächtig anfachenden Phase. In dieser Phase entstand auch das äußerlich schwächliche, seiner kulturpatriotischen Botschaft wegen aber mächtige *Buch von der Deutschen Poeterey*, das 1624 seinen Verfasser Martin Opitz quasi über Nacht zum einflußreichsten deutschen Poetologen und Poeten machte. Wenn ein Jahr nach Publikation dieses programmatischen Werkes der Poet Opitz an den Musicus Schütz diese Orpheus-Anrufung richtet, so propagiert er damit zugleich eine Kooperation von moderner deutscher Poesie und moderner deutscher Musik. Auffällig ist, daß bei dieser Kooperation die Musik die Führung haben soll. Schütz, nicht Opitz soll der Orpheus novus, der Orpheus germanicus sein. Der Dichter soll dem Musiker assistieren, nicht umgekehrt. Daß Schütz das Kooperationsangebot anzunehmen bereit war, bewies er, als er 1627 gemeinsam mit Opitz als Librettisten die *Pastoral Tragicomoedia von der Dafne*³² schuf; bewies er ferner, indem er etliche Opitz-Gedichte vertonte.

Indes verdankt das Orpheus-Gedicht seine nachhaltige Wirkung durchaus nicht allein der Gunst der Stunde. Es verdankt sie auch seiner ästhetischen Faktur, seiner Bildmächtigkeit und seiner ideologischen Provokanz. Es bietet drei eigentümliche Verkehungen, Verstöße wider das Aptum:

Die erste Verkehrung, die den Zeitgenossen heikel erscheinen mochte, besteht darin, daß das Orpheus-Thema in einem Epikedeion statt wie üblich in einem Epithalamion, in einem Trost- statt in einem Hochzeitsgedicht entwickelt wird.³³

Eine zweite befremdliche Verkehrung mußten die Zeitgenossen darin sehen, daß hier ein allegorisch-mythologisches Modell, das sonst zur Apotheose und ethischen Verpflichtung fürstlicher Hochzeitspaare diente – die höfischen Orpheus-Musikdramen von Poliziano, Peri, Caccini, Monteverdi u.a. bezeugen das eindrucksvoll³⁴ –, hier nun in einer bürgerlich-künstlerischen Sphäre zu kunstprogrammatischen Zwecken uminterpretiert wurde.

Die dritte Verkehrung, die den Zeitgenossen mit diesem Gedicht zugemutet wurde, bestand endlich darin, daß dieser Orpheus kein Unterweltbesucher und Höllenbezwinger mehr ist, sonder ein Himmelsstürmer. Und er ist bei dieser Tat nicht allein; er wird von anderen, Gleichgestimmten bei solch titanischem Unternehmen begleitet:

»Wir auch wollen mit dir stimmen,
wollen eifrig neben dir
an die blauen Wolken klimmen[...]«

heißt es in der letzten Strophe.

32 Auch hier hat sich lediglich das Libretto erhalten. Es findet sich unter dem Titel *MARTIN OPITZEN Dafne* in: *Martini Opitii Weltliche Poemata zum Viertenmal vermehret vnd übersehen heraus geben, Franckfurt am mayn bey Thomas Matthias Götzen, 1644, Tl. 1* (Neudruck, ed. Trunz, Tübingen 1967), S. 103-128.

33 Vgl. die in Anm. 29 angeführte Forschungsliteratur zur frühneuzeitlichen Verwendung des Orpheus-Themas.

34 Vgl. Robert Donington, *The Rise of Opera*, London und Boston 1981, S. 126 ff.; Hélène Leclerc, *Venise Baroque et l'Opéra public à l'âge Baroque*, Paris 1987, S. 195 ff.

Ich erwähnte bereits, daß Paul Fleming die Orpheus-Identifikation, die Opitz 1625 machtvoll eingeleitet hatte, 1632 fortschreibt. Er tut dies mit einem Glückwünschgedicht anlässlich der Genesung von Schützens Mutter. Diese war merklich gesundet, als ihr Sohn sie unverhofft in Weißenfels am Krankenlager besucht hatte. Fleming nutzt diese Anekdote zum Ausbau der Orpheus-Identifikation, indem er u. a. schreibt³⁵:

»Was ist's Not, daß wie vorzeiten
des Ägers Sohn gemacht,
du mit Liedern, Spiel und Saiten
fahrest in den finstern Schacht?
Schütz, auf deinen Namen blos
gibt der Tod die Toten los.

Du machst dir mit deinen Liedern
Hell' und Himmel untertan,
daß die keines nichts verwiehern,
keines nicht versagen kan,
weil auch, wenn du schon nicht singst,
du sie beide doch bezwingst.«

Ich verzichte auf weitere Erläuterungen dieser Verse, um mich endlich den an Schütz selbst adressierten Epicedien im Rahmen der Leichenpredigt von 1672 zuzuwenden.

War schon an den Gedichten der Euphrosynen-Grabschrift, aus Opitzens Orpheus-Gedicht, aus Flemings Genesungswunsch zu ersehen, wie die Gedichte einander rufen, ergänzen, miteinander ein Gespräch führen (einen »intertextuellen Diskurs«), so läßt sich diese Beobachtung bei Lektüre der Schütz-Leichenschrift von 1672 noch weiter differenzieren und eindrucksvoll bestätigen.

Schauen wir uns zunächst an, was Johann Bohemus nun zu sagen hat, den wir bereits aus der Euphrosynen-Sammlung kennen, wo er seinen Freund Schütz als »Orpheus saxonicae aulae« gepriesen hatte. Der Rector emeritus, selbst schon 81jährig, beklagt den Tod des Freundes auf merkwürdige Weise: Indem er nämlich ganze Passagen aus seinem Euphrosynen-Epicedium wiederholt, nicht um die frühere Orpheus-Apotheose zu bestätigen, sondern um sie zu modifizieren. Gewiß, so sagt er wiederholend, Schütz sei an den östlichen und westlichen Meeresgestaden berühmt, und er habe den Sirenen die Siegespalme genommen, doch habe er auch Orpheus übertroffen: »Harmonicis superans Orphea in Arte modis«.

Schütz, der Liebhaber des Psalters, der Orgel, der Chormusik, habe nunmehr bei den himmlischen Chören der Cherubin und Seraphim den Dirigentenstab übernommen und wirke so gemeinsam mit seinen schon verstorbenen Komponistenfreunden Schein und Scheidt³⁶:

35 Das Gedicht erschien posthum in Flemings *Viertes Buch DER ODEN, von Glückwünschungen*; vgl. *Paul Flemings Deutsche Gedichte*, hrsg. von J. M. Lappenberg, 2 Bde., Stuttgart 1865 (hier Bd. 1, S. 351 f.).

36 *Die köstlichste Arbeit* (wie Anm. 3), A2 recto-verso.

»SCHÜTZIUS occubuit, Vir prisco concolor aevo,

Ingenio excellens, Arte, Labore, Fide.

SCHÜTZIUS occubuit, meritisque annisque verendus,

Clarissimus in Bois, Hesperisque plagis.

Ambiguam faciens palmam Sirenibus ipsis,

Harmonicis superans Orpheam in Arte modis.

Quumque animat melicis Psalteria, & Organa, Chordas,

Crembala, Sistra, Chelyn, Cymbala, plectra sonis,

Chroma coloratum, curarum dulce levamen,

Exstatis digitis, pectora dia movens,

Sed non occubuit. Cherubinos & Seraphinos

Coelestis JETHITHUN jam regit axe choros.

Angelicosque choros audit. Simul in sonat ipse:

Sit Sanctum, Sanctum Nomen, Jova, tuum!

Posteritas canet usque Ejus venerabile Nomen,

Atque Artis dotes perpetue laude vehet.

Vivit. Scripta Ejus toto celebrantur in orbe,

Gloria durabit, Fama perennis erit.

Quem DEUS ipse beat, Princeps Elector honorat,

Quemq; Ars aeternat, nescius illa mori est.

Gratulor atq; addo: Tria * Signata Sancta celebrant

Nomina in axe DEI, Signata amica mihi.

Scheithius & Scheinus bene praecessere, beati

In Sotere suo; SCHÜTZIUS insequitur.

Et Scheithi & Scheini & Schützi bona Fama virebit,

Donec erunt Artes, Musica donec erit.

* Tria S notant Nomina trium celeberrimorum Musicorum,
Scheithi Halae, Scheinii Lipsiae & Schützi DRESDAE.«

Bohemus korrigiert sich somit selbst, doch nimmt er zugleich das von Buchner bereits 1655 vorgetragene Motiv – Schütz sei nicht Orpheus, sondern dessen musikalischer Überbieter – auf und bekräftigt es. Die Gedichte rufen einander. Die bereits 1655 von Benjamin Schütz junior imaginierte Szene von Schütz als musicus angelicus und Leiter der himmlischen Chöre, die Bohemus nun breit ausgestaltet, wird in gewisser Weise zum Leitbild der Leichcarmina auf Schütz, denn sie begegnet variationsreich in den Epicedien der Dresdner Gymnasial- und Lyceumslehrer Egenolf, Starck, Kraut und Vetter, aber auch in den Carmina der Kantoren David Töpfer und Jacob Beutel.

Die Gedichte rufen einander, sie replizieren, variieren, korrigieren, opponieren einander. Wenn für die Funeralpoesie des 17. Jahrhunderts noch generell zwei Präfigurations- oder Allegorisierungsmodelle verfügbar sind, ein antikisch-mythologisches und ein biblizistisches, so kann man konstatieren, daß in der Euphrosynen-Funeralschrift die mythologischen Bezugnahmen noch überwiegen, während sich in Schützens eigener Funeralschrift die biblizistischen Bezüge deutlich verstärkt haben, die mythologischen aber fast marginal geworden sind, wenn man von

David Schirmers³⁷ langem biographischen Erzählgedicht einmal absieht³⁸. Zu fragen ist, ob ein Ausspielen beider Allegorisierungsmodelle gegeneinander – heidnisch hier, christlich dort – einbringlich ist. Fest steht allerdings, daß bestimmte orthodoxe und auch pietistische Strömungen das in der zweiten Jahrhunderthälfte verstärkt versuchten. Als deren Wortführer kann in der Schütz-Funeralschrift Georg Weisse, Pfarrer zu Mützschen, gelten. Der eröffnet sein langes Alexandriner-Epicedium polternd³⁹:

»Es hieß zwar ein Poet nunmehr vor vierzig Jahren
 Dich/ Welt-berühmter Schütz/ den Orpheus seiner Zeit.
 Allein der Orpheus mag mit seiner Leyer fahren/
 Du warst ein Christen-Mann/ er ein verblendter Heyd!
 Und ob er auch gleich was von Göttern hat gesungen/
 So ists doch Heyden-Werck mit Fabeln außgespickt.
 Was aber deine Kunst so viel Jahr hat beklungen/
 Das ist GOtt/ und sein Sohn/ und Geist/ der dich entzückt.
 Darumb was bessers her/ damit man möge loben
 Dich und dein Singe-Werck/ du Seraphinen-Geist:
 Es stunde hiebevor auff deinen Simsen oben
 Dein/ und des Assaphs Bild/ den Gottes Wort so preist.
 Drum weil du selber hast den Mann Dir vorgestellt
 Zum Muster deiner Kunst/ so mustu Assaph seyn/
 Der Assaph unsrer Zeit: wem dieses nicht gefället/
 Den hat gewiß der Neid durchaus genommen ein/
 Und groß' Unwissenheit/ daß er nicht mehr verstehet/
 Als ein grob Küchen-Ratz zu Dreßden/ das doch weiß/
 Daß Schützens Kunst-Gethön nach Assaphs Weise gehet
 Und daß der Schütze hat vor andern diesen Preiß.
 Hat Assaph wol bestellt des Davids Hof-Capelle/
 So hastu eben das an deinem Ort gethan/
 Berühmter Schütz: Es sagts ein' jede Kirchen-Stelle
 Zu Dreßden/ was Du seyst gewesen vor ein Mann.«

37 Zu David Schirmer (1623-1687), seit 1655 kurfürstlicher Bibliothekar am Dresdner Hof, vgl. Neumeister/Heiduk (wie Anm.14), S. 234-236 und 463 f.; Dünnhaupt (wie Anm. 18), Bd. 5, S. 3608-3638.

38 Schirmer bietet in seinem 148 Alexandriner umfassenden *Grab-Gedichte* auf Schütz die übliche Muse-, Parnaß- und Apollo-Allegorie. Der Anfang lautet:

»Ihr Teutschen Clarien! Die ihr/ weit von Parnassen/
 Hier habt das Vaterland; Müst ihr nun nicht verblassen/
 Weil Euer Lorber-Hayn numehr verwüstet steht/
 Und keine Harmonie durch seine Zweige geht?
 Wie könt ein Freuden-Lied ihr mit der Zeit angeben/
 Dieweil Apollo selbst verläst sein irdisch Leben/
 Und schwinget sich empor/ wo der gestirnte Schwahn
 Ihm noch ein Grabe-Lied/ hier unten/ stimmt an?
 Der edle Schütze liegt...«

Aus *Die köstlichste Arbeit*« (wie Anm. 3), Bl. 35.

39 Ebd., Bl. 39.

Pfarrer Weisse, der sich hier als Bilderstürmer gebärdet und eine Substitution Orpheus – Assaph⁴⁰ propagiert, kommt, so scheint es, mit seiner neuen Fama-Strategie doch reichlich spät. Er schreit sie sozusagen übers offene Grab. Indes kann er mit diesem Vorschlag nicht alleingestanden haben, denn sonst hätte wenig später auf Schützens Gruftplatte, die der Kurfürst aus schwarzem Marmor fertigen ließ, schwerlich die Inscriptio stehen können⁴¹:

Heinrich Schützius
Assaph Christianus
Exteriorum Delicium
Germaniae Lumen

— Wer hatte diese Aufschrift formuliert und angeordnet? Etwa Schütz selbst? Das ist ihrer enkomiastischen Anlage wegen undenkbar. Auch steht sie in einer gewissen Spannung zu Schützens eigener Vorbereitung seines Bestattungszeremoniells. Schütz, so weiß man, hat seinen Tod lange schon bedacht, er hat ihn umsichtig vorbereitet. Bereits 1670 intensivieren sich seine Bemühungen um die eigene Bestattung. Er läßt die Gruft, in der seine Magdalena 45 Jahre zuvor beigesetzt worden war, öffnen und für die Aufnahme seines eigenen Leichnams herrichten⁴². Gleichzeitig läßt er sich von Dedekind seinen Sterbewunsch in Worte fassen: »Herrn Heinrich Schützens Christ-herzliches Verlangen nach seeligster Auf-Lösung«. Er beschwört seinen Tod nachgerade und zelebriert ihn in einer verbal und musikalisch selbst-disponierten Sterbekunst, die im 54. Vers des 119. Psalms – der kein Psalm Assaphs ist! – ihr Zentrum hat.

Diesen Vers – »Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause« (in der Vulgata-Fassung »Cantabiles mihi erant iustificationes tuae in loco peregrinationis meae«) – hat er auch zur Textgrundlage seiner Leichenpredigt bestimmt. Er hat ihn in seinem eignen »Schwanengesang« auf den 119. Psalm in der 7. Motette paraphrasiert, und 1670 hatte er sich bereits an seinen Schüler Christoph Bernhard in Hamburg mit der Bitte gewandt, der möge ihm im streng polyphonen Stil eine Sterbemotette auf besagten Vers schreiben. Wenn wir dann aber aus einem Epicedium seiner Funeralschrift erfahren, daß dieser Psalmvers längst sein »Losungs-Wort« war, das er oben in seiner Studierklausur in Weißenfels »versus Aquilonem« (gen Norden) an die Wand geschrieben hatte, dann wird evident, wie hier das Leben in den Tod überführt wird.⁴³

40 Assaph soll als Tempelsänger unter den Königen David und Salomon gewirkt, eine eigene Sängerschule begründet und die Psalmen L und LXXIII-LXXXIII verfaßt haben.

41 Moser (wie Anm. 1), S. 200.

42 Moser (wie Anm. 1), S. 199f.; Gregor-Dellin (wie Anm. 17), S. 376ff.

43 Georg Weisse schreibt in seinem Schütz-Epicedium (in *Die köstlichste Arbeit*, Bl.40 verso):

»Denn dein Gedenck-Spruch war: Ich will lobsingeln GOTT/
So lang' ich hier noch bin/ (e) und will denselben preisen
So hoch' ich kan/ Er wird mich retten auch im Tod!
GOTT deine Rechte sind dein (!) Lied in meinem Hause! (f)
War auch dein Losungs-Wort/ man finds geschrieben an
In deiner Vater-Stadt/ gantz oben in der Clause/ (g)
In welcher ich dich offft gehört/ o wehrter Mann.«

Man würde dem Beziehungsreichtum von Schützens Lebenswerk – wie er auch aus den Epicedien erhellt – nicht gerecht, und es wäre der Geistigkeit dieses Mannes nicht angemessen, wenn man meine polemische Titelfrage »Orpheus oder Assaph?« entscheiden wollte. Es geht nicht an, den Hofmann Schütz, den weltlichen Komponisten höfischer Casualmusik, von Balletten gar und Opern unter dem Namen »Orpheus« gegen den Kirchenmann Schütz, den Sakralmusiker und Psalmenkomponisten unter dem Namen »Assaph« auszuspielen. Schütz war beides – und mehr. Will man an dem historischen Recht der Orpheusstilisierung festhalten, dann darf man, so meine ich, konstatieren, daß der Orpheus-Appell Signum der Aufbruchsstimmung einer interdisziplinären deutschen und in gewisser Weise doch auch einer internationalen Kunstkonzeption war, die Opitz und die Opitzianer Buchner und Fleming propagierten, die auch das Königsberger Dreigestirn Dach, Albert, Kaldenbach mit trug, und die in den dreißiger und vierziger Jahren selbst von der Wolfenbütteler Gruppe Schottelius, Hille, Birken, Sophie Elisabeth gestützt wurde⁴⁴. Das alles war spätestens in den 60er Jahren untergegangen und konnte auch nicht in anderer Form fortgeführt werden. Die Sozietäten und Dichterguppen zerfielen.

Weisses späte heftige Polemik gegen Opitz bestätigt, daß die neuplatonischen, auch pansophischen oder christosophischen Implikationen des Orpheusmythologems nicht mehr verstanden wurden und deshalb nicht mehr verwendet werden konnten. So wäre es unangebracht gewesen, »Orpheus novus« auf Schützens Grab zu schreiben. Daß er aber »Germaniae Lumen« gewesen, das stand zu recht darauf.

Dazu die Marginalien:

»(e) Psalm. CXLVI, 2.

(f) Psalm CXIX, 54.

(g) Weissenfelsii in parte domus posteriori versus Aqvilonem.«

44 Zum Verhältnis der Wolfenbütteler Gruppe zu Schütz vgl. Jörg Jochen Berns, »Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena« – Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz, in: Sjb 2 (1980), S. 120-129.

Beobachtungen zur Passionsthematik im italienischen geistlichen Madrigal

von

LOTHAR SCHMIDT

Die Passion Christi bildet den theologischen Bezugspunkt frühneuzeitlicher Funeralkompositionen im protestantischen Deutschland. Sie ist zugleich einer der zentralen poetischen Gegenstände des italienischen geistlichen Madrigals im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Anders als das deutsche geistliche Madrigal des 17. Jahrhunderts, das auch Kasualmusik für Trauer- bzw. Begräbniszeremonien sein konnte¹, scheint das Madrigale spirituale jedoch in solchem Kontext selten Verwendung gefunden zu haben². Einer der Gründe hierfür liegt in der Ausgestaltung des Trauerzeremoniells im nachtridentinischen Italien durch die römische Liturgie, die keinen Raum für den Einsatz vulgärsprachlicher Formen läßt. Überhaupt bilden im Bereich des anlaßgebundenen Madrigals Kompositionen auf den Tod einzelner Personen eine Ausnahme, und sie werden nicht als geistliche Madrigale veröffentlicht³. Eine gelegentlich ausgesprochene Hypothese schließt aus der Bedeutung der Passionsthematik für das Madrigale spirituale, dieses habe seine Zeit während der Quadragesima gefunden, es habe während dieser Periode des Kirchenjahres – ermöglicht durch einen Wechsel des dichterischen Vorwurfs und ohne Folgen für seine kompositorische Gestalt – das weltliche Madrigal in seiner Funktion als höfischer oder akademischer Zeitvertreib ersetzt. Mit den im folgenden mitgeteilten Beobachtungen zu Passionsmadrigalen ist keine motivgeschichtliche Skizze der Passionsthematik im Madrigale spirituale beabsichtigt; es soll vielmehr an Kompositionen, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Druck erschienen, die Spanne angedeutet werden, in der sich zwischen Kontextbindung und Verselbständigung das italienische geistliche Madrigal des 16. Jahrhunderts bewegen kann. Die Beispiele werden in chronologischer Folge geboten, ohne daß damit eine generelle historische Veränderung von Funktion und Gestalt des Genres gemeint ist. Die Madrigale wurden ausgewählt, um Möglichkeiten des italienischen

1 Zu nennen sind hier etwa die entsprechenden Sätze aus Johann Hermann Scheins *Israelsbrünlein* (1623).

2 Marco da Gagliano fügte dem Druck seines *Officium defunctorum* (1607) vier jeweils als »Madrigaletto spirituale« überschriebene Sätze an.

3 Für diese Situation ist bezeichnend, daß keine von Angelo Grillos zahlreichen Gelegenheitsdichtungen auf den Tod einzelner Personen in Vertonung überliefert ist. Grillo war der wohl wichtigste Dichter des italienischen geistlichen Madrigals um die Wende zum 17. Jahrhundert; vgl. unten. Ein Druck wie die *Corona della morte dell'illustre signore, il Sig. Comendator Anibal Caro* [...], Venedig 1568 – es handelt sich um einen Sonettenkranz und weitere Sonette auf den Tod des Dichters, vertont von 14 Komponisten – wäre ein Gegenstück zu den entsprechenden poetischen Sammeldrucken, denen die Funktion eines Monumentums zukommt.

geistlichen Madrigals zu verdeutlichen, auch im Blick auf die Orte der Produktion und die Formen der Publikation.

*

1563 erschien in Venedig bei Girolamo Scotto die auf eine Initiative Giovanni Del Benes zurückgehende *Musica spirituale, libro primo. Di canzon et madrigali*⁴. Dieser Sammeldruck ist bekannt als die erste Publikation des 16. Jahrhunderts, die ausschließlich italienische geistliche Madrigale bietet. Im selben Jahr erschienen zwei andere Sammeldrucke italienischsprachiger geistlicher Musik, die jedoch Kompositionen eines anderen Genres enthalten: Serafino Razzis⁵ und Giovanni Animuccias Laudendrucke⁶. Die Sammlung des Dominikaners Razzi hat eher retrospektiven Charakter und faßt Lauden zusammen, die in Florenz bekannt und in Gebrauch waren, Animuccias Buch eröffnet hingegen die lange Reihe der Drucke, die für die Congregazione dell'Oratorio Filippo Neris entstehen und in deren Andachten eingesetzt werden. Die Congregazione fördert während der gesamten zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Aufbau des Repertoires, es kommt zu einer Serie von Sammel- und Einzeldrucken, die erneut nachgedruckt, planmäßig nummeriert und in Sammelbänden zusammengefaßt werden⁷. Wenig bekannt ist hingegen über den Kontext von Del Benes Anthologie. Die Sammlung erschien posthum, darauf deutet bereits die Titelformulierung »Raccolta gia dal Reuerendo messer Giovanni dal bene«. Del Bene starb im Jahr 1559, am 23. Oktober dieses Jahres wurde er in der Kirche von Santo Stefano in Verona beigesetzt, wo er seit 1542 Priester gewesen war⁸. Zum Zweck dieser Sammlung gibt lediglich der Titel des Drucks einen Hinweis: »à vtilità delle persone christiane, & pie«. Denken läßt diese Formulierung an eine Bemerkung Carlo Borromeos, des Erzbischofs von Mailand, in seinem bekannten, aus Rom an seinen Generalvikar Nicolo Ormaneto in Mailand

4 RISM 1563⁷; der Titel lautet vollständig: *Musica spirituale, libro primo. Di canzon et madrigali, a cinque voci. Composta da diversi qui sotto, Raccolta gia dal Reuerendo messer Giouanni dal bene nobil veronese à vtilità delle persone christiane, & pie, nuouamente posta in luce. Da Ian Nasco. Da Lamberto curtoy. Da Adrian Vuillahert. Da Vincenzo Ruffo. Da Grisostimo da Verona. In Vinegia appresso Girolamo Scotto. MDLXIII.*

5 *Libro primo delle laudi spirituali da diversi eccell. e diuoti avtori, antichi e moderni composte. Le quali si usano cantare in Firenze nelle Chiese doppo il Vespro ò la Compieta à consolatione e trattenimento de' diuoti serui di Dio. [...] Raccolte dal R. P. Fra Serafino Razzi Fiorentino [...], Venedig 1563, Reprogr. Nachdruck Bologna 1969 (= Bibliotheca Musica Bononiensis IV, 37).*

6 *Jesus, Maria. Il primo libro delle laudi di Gio: Animuccia, composte per consolatione, et a requisitione di molte persone, spirituali, et devote, tanto religiosi, quanto secolari, Rom 1563.*

7 Für eine Bibliographie der für das römische Oratorium entstandenen Laudendrucke siehe Giancarlo Rostirolla, *La musica a Roma al tempo del Baronio: L'oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano*, in: di Maio, Romeo u.a. (Hrsg.), *Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi. Sora 10-13 ottobre 1984*, Sora 1985 (= Fonti e studi baroniani 2), S. 571-771.

8 Zu Del Benes Biographie und zum Inhalt von RISM 1563⁷ vgl. David Nutter, *On the Origins of the North-Italian »Madrigale Spirituale«*, in: Pompilio, Angelo u.a. (Hrsg.), *Atti del XIV Congresso Della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987) – Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Bd. 3, Turin 1990, S. 877-889 (im folgenden: Nutter 1990), hier bes. S. 878 und 881 f.

gerichteten Brief, der sich in seinem ersten Teil mit der Messe beschäftigt, die Vincenzo Ruffo, seit 1563 Kapellmeister am Mailänder Dom, Borromeo zur Probe der Textverständlichkeit zusenden sollte⁹. Der zweite Teil des Briefes handelt von dem Vorhaben, eine Sammlung geistlicher Madrigale zu veranstalten. Dieser Plan stammte, das wird aus dem Brief deutlich, von Ormaneto, der – selbst Veroneser – mit einiger Wahrscheinlichkeit von der kurz zuvor erschienenen *Musica spirituale* wußte. Vincenzo Ruffo war unter den Komponisten dieses Sammeldrucks, und Borromeo mag auch an ihn als einen der »valent'huomini« gedacht haben, die die zuvor in Auftrag zu gebenden Texte vertonen sollten. Borromeos Musikpolitik greift hier über den Bereich, dessen Aufsicht und Organisation ihm als Erzbischof von Mailand genuin zukommt und zu seinen Pflichten zählt, hinaus. Dies sollte bedacht werden, wenn die Jahreszahl des Drucks der *Musica spirituale* und der zweite Absatz des Briefes mit dem historischen Abschluß des Tridentiner Konzils in Verbindung gebracht werden. Dafür, daß jene »madrigali honesti« überhaupt für einen Bereich des organisierten kirchlichen Lebens gedacht waren – zu diesem Bereich können wir sowohl die Florentinischen Andachten, aus deren Zusammenhang die von Razzi zusammengetragenen Stücke stammen, als auch die der Oratorianer in Rom, für die die Sätze Animuccias dienten, rechnen –, gibt das Schreiben keinen Anhaltspunkt. Die Formulierung Borromeos, »si che ogni huomo da bene li potesse cantare«, legt vielmehr die Vermutung nahe, die Sammlung von »madrigali honesti« solle dazu dienen, musikliebende Dilettanten von der Beschäftigung mit der weltlichen, erotischen Lyrik des Madrigals abzuziehen. Dieser Gedanke wird vielfach in Vorreden zu Drucken geistlicher Lyrik angesprochen, die in zunehmender Anzahl etwa seit der Mitte des Jahrhunderts verlegt werden. Unsere Vermutung setzt ein Interesse Borromeos voraus, auch das private Leben außerhalb des öffentlichen kirchlichen Ritus, den allein die Frage der Meßkomposition unmittelbar berührt, im Sinne der Konfessionalisierungstendenzen der nachtridentinischen Kirche geistlich durchzustrukturieren. Del Benes *Musica spirituale* könnte für Ormanetos Plan Modellcharakter gehabt haben. Über Absichten und Adressaten – über die »persone christiane, & pie« hinaus, die der Druck im Titel führt – gibt die Publikation aus dem Jahr 1563 keine Auskunft. Weder wendet sie sich an einen Widmungsträger, noch gibt es eine Vorrede. Dies mag mit den Besonderheiten einer posthumen Publikation zusammenhängen. So bleibt es auch offen, ob und in welcher Form Del Bene selbst die Publikation plante, oder ob er nicht lediglich Stücke gesammelt hatte, die dann später der Drucker – wahrscheinlich ergänzt um

9 Der Brief wird zitiert nach Lewis Lockwood, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venedig 1970 (= *Studi di musica veneta* 2), S. 94:

Da Roma a 31 Marzo 1565

Rever. Mons.

Aspettarò la Messa del Ruffo; et se costi in Milano si trovasse don Nicola della musica Cromatica, potreste pregarlo anchor lui che ne componesse una, p[oi]che dal paragone di molti musici eccellenti meglio si potrà far giudicio di questa musica intelligibile.

Mi piace molto il disegno u[ost]ro di far una ricolta di madrigali honesti, si che ogni huomo da bene li potesse cantare; et quanto si potesse hauere valent' huomini, che facessero la musica, sarebbe facil cosa a far che qualch'uno qui componesse le parole sopra materie spirituali e diuoti.

andere – zu einem Madrigalbuch zusammenfaßte. Manche Details, auf die hier nicht eingegangen werden kann, legen diese Vermutung nahe¹⁰. Dafür, daß einige der Kompositionen im Auftrag Del Benes entstanden waren, spricht, daß fünf der Texte der *Musica spirituale* von Del Bene selbst gedichtet wurden¹¹. Einer dieser Texte ist die sechsteilige Canzone *Destra di quel amor*, die in der Vertonung Lamberto Courtois' an zweiter Stelle in der *Musica spirituale* steht. Hier nur zur Illustration der Text der ersten Strophe¹²:

Destra di quel amor, ch'ogn'altr'amore,
 Senz' alcun fin trapassa,
 Trapassata per me si fieramente
 Dal dispietato chiodo,
 Il cui fier colp' hor' raddoppiars' anch' odo,
 Mentre l'anima mia ti rende honore,
 Et piang' afflitt' & lassa
 Le tue doglie, et suoi fall' amaramente
 Prend' il mio cor ch'a te lo sacro' & dono
 Et famm' al tutt' altr' huom di quel ch'io sono.

Die Canzone spricht in der Haltung eines Gebets die fünf Wunden des Herrn – die rechte Hand, dann die linke; den rechten Fuß, dann den linken und zum Schluß die Seitenwunde – an: »Piagata man del mio fattor sinistra | Che la mia destra guidi«; »O destr' amabil pie, che gia si pronto | Mi cercasti per tutto« usf. Der dreizeilige Commiato, der nach den fünf Strophen den abschließenden sechsten Teil der Canzone bildet, trägt die Bitte vor, den Betenden vor künftiger Missetat zu bewahren. Giovanni Del Bene stand in den Jahren, in die die Komposition der meisten Stücke der *Musica spirituale* zu fallen scheint, in Verbindung mit der Veroneser »compagnia del crocifisso«¹³. Denkbar ist es daher, daß die Canzone in Andachten dieser Bruderschaft Verwendung finden konnte. Dem Verleger, der sich noch nach dem Tod des Veranstalters der Sammlung zum Druck der Kompositionen entschloß, erschien sie jedoch ebenso wie die anderen Stücke auf Dichtungen Del Benes von diesem denkbaren Kontext ablösbar zum Nutzen der »persone christiane, & pie«.

*

Das *Primo libro de motetti et madrigali spirituali*¹⁴ (1581) des Mailänder Organisten Gasparo Costa ist eine Sammlung unterschiedlichster Kompositionen. Die Publika-

10 Vgl. etwa den Kommentar Nutters (1990, S. 879) zur Überlieferung eines Teils der in der *Musica spirituale* enthaltenen Kompositionen in Drucken lange vor 1563: »The *Musica spirituale* [...] is a mixture, part collected out of the best authors, and part newly printed«.

11 Sie erschienen auch als Dichtungen im Druck, in einer Sammlung mit dem Titel *La resurrezione et ascensione del nostro Signore Iesu Christo. Trattata piamente in sei canti, per il R. D. Giovanni del Bene veronese* [...], Venedig o. J., fol. 150v-151v; vgl. hierzu Nutter 1990, S. 880 und 888. In diesem Druck trägt die Canzone das Argomento »Alle cinque piaghe del Signore«.

12 Text nach RISM 1563⁷.

13 Vgl. Nutter 1990, S. 881 f.

14 RISM C 4218; der Titel lautet vollständig: *Il primo libro de motetti et madrigali spirituali a cinque voci di Gasparo Costa Bolognese Organista alla Madonna di San Celso in Milano, Nouamente composti, &*

tion enthält nicht nur – wie der Titel ankündigt – Motetten und geistliche Madrigale, sondern auch weltliche Madrigale. Die Motetten sind zum einen Vertonungen lateinischer enkomiastischer Dichtungen auf den Widmungsträger, zum anderen *Cantiones sacrae* wie ein *Pater noster*, ein *Virgo prudentissima* u. a. Einer der vier Kompositionen, die im Druck durch den Hinweis »Madrigale spirituale« eigens gekennzeichnet sind, liegt folgender Text zugrunde¹⁵:

O sacro santo avventuroso chiodo
 Che quella man o quei piedi pungesti
 Ch'al leve corso fur veloci e presti
 Et al mio scampo ond'io ne spero e godo.
 Te lieto adoro e lui ringratio e lodo
 Che'l pio licor di che signato resti
 Mostrando ha risanato ambe le pesti
 Di fuori e dentro con mirabil modo.
 Poi che'l mondan piacer che'n vario stile
 Vaneggiar ne facea rivolt'ha in pianto
 Di pentimento e'n casti humili prieghi.
 Per te dunque ritorni un dolce aprile
 Ti priego et chi per noi sofferse tanto
 Veder con gl'altri ancor non mi si nieghi.

Wie in Giovanni Del Benes *Destra di quel amor* ist die Sprechsituation die eines Gebets. Zu Beginn steht eine Anrede, »O sacro santo avventuroso chiodo«, es folgt im ersten Quartett eine nähere Bestimmung des Gegenstandes: der Nagel, der eine Hand oder die Füße des Herrn durchbohrte, der – zweites Quartett – von Spuren des Blutes des Herrn gezeichnet ist. Eröffnet wird das zweite Quartett mit einer erneuten Anrede, die die Parataxe der Appositionen gliedert und zugleich die Situation des Sprechenden bestimmt: »Te lieto adoro«, eine Ansprache, die – theologisch vorsichtig-korrekt – vom Kreuznagel immer wieder auf den Gekreuzigten, das dogmatisch einzig legitimierte Objekt der Anbetung, lenkt. Anders als in Del Benes Text ist in die immer wieder erweiterte Anrede die Anspielung auf eine konkrete Situation eingeflochten, ohne deren Kenntnis der Text unverständlich bleibt. Am Ende des zweiten Quartetts heißt es, Christus habe, als er sein Blut »zeigte«

dati in luce. In Venetia Appresso Angelo Gardano MDLXXXI. Gewidmet ist der Druck Giorgio Slucensium ac Coppelensium Duci Tertio. Bei dem Widmungsträger handelt es sich um Jerzy Olelkowicz, Fürst von Sluck (gest. 1591). Die Widmungsvorrede erwähnt einen Aufenthalt in Mailand. Zusammen mit dem Zweig der Familie Radziwiłł vom benachbarten Nieszwierz gehörten die Olelkowicz zur katholischen Partei des Adels im zu großen Teilen calvinistisch geprägten Polnisch-Litauen. Vgl. hierzu Horazio Spannocchi, *Relatione [...] delle cose di Polonia intorno alla religione et dell'attioni del signor Cardinale Bolognetti [...] (1586)*, in: *Analecta Romana quae historiam Poloniae Saec. XVI. illustrant. Ex archivis et bibliothecis excerpta*, hrsg. von Józef Korzeniowski (= *Scriptores rerum Polonicarum* 15), Kraków 1894, S. 233-357, hier bes. S. 348, wo die »duchi di Sluzco« als »giovani, ricchi di valore e di buona volontà« bezeichnet werden; vgl. auch die Fußnote des Herausgebers: »Hoc tempore tres erant principes Olelkowicze in Sluck: Georgius (moritur 1591), Ioannes-Simeon (moritur 1592), Alexander.« Costa widmete »Simone Duca di Sluciga et Coppi«, als dem Bruder Jerzys, im Jahr 1584 sein *Secondo Libro di Canzonette a tre voci*.

15 Text nach RISM C 4218.

(»mostrando«), die äußere und die innere Pest geheilt. Das erste Terzett schließlich greift nochmals – immer in der gebetstypischen Anrede – aus und spricht von weltlichen Vergnügungen, die sich in Tränen der Buße und in demütige Bitten – eine solche wird ja gerade umständlich ausgesprochen – gewandelt haben. Der Stil des Textes ist durchaus der verschlungene Stile grave des Sonetts. Er wird hier besonders verwickelt durch den Versuch, eine Reihe von Informationen und Anspielungen in die Gebetsituation zu integrieren und zugleich – wie bereits angedeutet – die Verehrung des Kreuznagels dogmatisch korrekt immer wieder auf die Anbetung des Herrn selbst zurückzulenken. Manche Beobachtungen sprechen dafür, daß es sich bei diesem syntaktisch gedrehten Text dennoch um »poesia per musica« handelt, die für die Vertonung durch Costa geschrieben wurde. Es existieren im Unterschied zu anderen italienischen Texten aus Costas Buch keine Parallelvertونungen¹⁶. Das Sonett verwendet offensichtlich gezielt Bilder, die einige der üblichen Madrigalisten ermöglichen – etwa die Wendung vom »lieve corso« der geschwinden Füße. Schließlich scheint die Verteilung der Bilder auf die verschiedenen Abschnitte des Sonetts im Blick auf die Vertonung geplant zu sein. Costa komponiert das Sonett, wie es der Konvention entspricht, in zwei Teilen: im ersten die beiden Quartette, im zweiten die beiden Terzette. Ein auch nur oberflächlich mit den kompositorischen Usancen seiner Zeit vertrauter Dichter konnte dies mit Sicherheit erwarten. Es stehen daher mit Blick auf die Komposition zwei Anfänge exponiert einander gegenüber: die Anrede am Beginn des ersten Quartetts, »O sacro santo chiodo«, und die Wendung vom »mondan piacer« am Beginn des ersten Terzetts. Costas Vertonung spielt diesen Gegensatz überdeutlich aus. Der Anfang des ersten Teils (Beispiel 1 auf S. 73)¹⁷ greift mit der gedehnten Imitation, dem Melisma auf »chiodo«, der fortschreitenden Unterteilung der Notenwerte von der Brevis über die Semibrevis, die Minima bis zur Semiminima ein motettisches Satzmodell auf. Die Semiminima ist nicht mehr Silbenträger, sondern sie wird im Melisma eingesetzt bzw. in der Kombination mit der punktierten Minima und insofern metrisch unselbständig. Der Beginn des zweiten Teils (Beispiel 2 auf S. 74) setzt dem ein völlig anderes Satzmodell entgegen: kurze Phrasen, die sich eng überlappen, Wiederholung kleiner Textpartikel, ein Spektrum von Notenwerten, das zunächst auf der Minima und der Semiminima als Silbenträger basiert. Zu »vaneggiar« wird schließlich die unterste Grenze der überhaupt im sechzehnten Jahrhundert selbständig auftretenden Werte, die Kombination von Fusa und Semiminima, eingesetzt. Die Textpartikel verkleinern sich bis zu einem Wort, das vielfach wiederholt wird¹⁸. Dieses Verfahren bildet dann wiederum die Folie zu einem Umschlag der Bewegung zu den Worten »rivolt' ha in pianto«.

Der Vergleich mit der Canzone aus der *Musica spirituale* von 1563 zeigt die Gemeinsamkeiten, aber auch die Differenz der beiden zur Vertonung gedachten Texte. Die Motive sind verwandt, die cinque piaghe des Herrn, der Kreuznagel in

16 Ich konnte den Text bislang nicht als gedruckte Dichtung finden.

17 In den Notenbeispielen wurden die Interpunktion und die Orthographie der musikalischen Quellen grundsätzlich beibehalten. Idem-Anweisungen wurden aufgelöst.

18 Zum kompositionsgeschichtlichen Hintergrund vgl. Ruth I. DeFord, *The Evolution of Rhythmic Style in Italian Secular Music of the Late Sixteenth Century*, in: *Studi musicali* 10 (1981), S. 43-74.

Beispiel 1: Gasparo Costa, *O sacro santo avventuroso chiodo* (Beginn des I. Teils)

The musical score is presented in a system of five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the lute accompaniment. The middle three staves are also vocal parts. The lyrics are written below the vocal staves. The score is divided into three systems, with measure numbers 8, 9, and 10 indicated in small boxes at the beginning of each system.

System 1 (Measures 1-8):

Vocal 1: O sa -

Vocal 2: O sa - cro san - to_a - ven - tu - ro - so chio - do O

Vocal 3: O sa - cro san - to_a - ven - tu -

System 2 (Measures 9-10):

Vocal 1: cro san - to_a - ven - tu - ro - so chio - do

Vocal 2: O sa - cro san - to_a - ven - tu - ro -

Vocal 3: sa - cro san - to_a - ven - tu - ro - so chio - do

Vocal 4: O sa - cro san -

Vocal 5: ro - so chio - do

System 3 (Measures 11-12):

Vocal 1: O sa - cro san - to_a - ven - tu - ro - so

Vocal 2: so chio - do O sa - cro san - to_a - ven - tu - ro - so

Vocal 3: to_a - ven - tu - ro - so chio - do O sa - cro san - to_a - ven - tu -

Vocal 4: O sa - cro san - to_a - ven - tu - ro - so chio - do Che

Beispiel 2: Gasparo Costa, *O sacro santo avventuroso chiodo* (Beginn des II. Teils)

Poi che'mondan pia-cer Poi che'mon - dan pia-cer che'n va - rio sti - le che'n va-rio sti-le

Poi che'mon-dan pia - cer Poi che'l mondan pia-cer

Poi che'mondan pia-cer che'n va-rio sti - le che'n va-rio

Poi che'mon-dan pia - cer Poiche'l mon - dan pia-cer che'n va-rio sti-le che'n

Poi che'mondan pia-cer Poiche'mondan pia - cer che'n va-rio sti-le che'n

5

che'n va - rio sti - le va-neg-giar va neggiar va neggiar vaneggiar ne fa -

che'n va - rio sti - le va-neg-giar va-neg-giar va neggiar ne fa - cea vaneggiar

sti - le che'n va - rio sti - le va-neg-giar va-neg-giar ne fa - cea

va - rio sti - le va neggiar vaneggiar ne

va - rio sti - le va-neg-giar va-neg-giar va-neg - giar va neggiar va neggiar ne fa -

8

cea ri - volt' ha_in pian - to

ne fa - cea ri - volt' ha_in pian - to Di pen-ti-men -

vaneggiar va-neg-giar ne fa - cea ri - volt' ha_in pian - to Di pen-ti-men -

fa - cea ri - volt' ha_in pian - to

cea ri - volt' ha_in pian - to Di pen-ti-men -

der Passion. Ebenso die Sprechsituation: In beiden Fällen handelt es sich um ein Gebet, das immer wieder mit Anreden ansetzt. Fraglich bleibt, ob das *Destra di quel amor* mit einem konkreten Gegenüber rechnet. Für das *O sacro santo chiodo* läßt sich dies mit allergrößter Wahrscheinlichkeit bejahen. Das merkwürdige Ineinander von Konkretion und Anspielung in Costas Text läßt an einen Gegenstand denken, vor dem das Stück zu singen sei. Die Anspielung des Sonetts auf eine Pestheilung weist hier den Weg zu einer ersten Erklärung.

Costas Druck erschien drei Jahre nach dem Ende der großen, verheerenden Pest, die 1576 ausgebrochen war und Mailand hart traf¹⁹. Carlo Borromeo stellte die geistliche Betreuung der Einwohner in den Mittelpunkt seiner Aktivitäten. So wurden an gut einsehbaren Punkten der Stadt Straßenaltäre eingerichtet, damit die Bevölkerung bei Beachtung der Quarantänevorschriften dennoch die Messe hören und an Andachten teilnehmen konnte. In das Zentrum der Andachten und Prozessionen, die Borromeo organisierte, rückte die Passion Christi – die Institutionalisierung der Mailänder »Confraternita della Santa Croce« fällt in diesen Zusammenhang²⁰. Den Kristallisationspunkt dieser Aktivitäten bildete eine Reliquie, die in den der Pestepidemie vorangegangenen Jahrzehnten trotz ihrer Prominenz wenig Beachtung gefunden hatte, ein seit langer Zeit im Mailänder Dom aufbewahrter Kreuznagel mit Spuren vom Blut Christi. Auf dem Höhepunkt der Epidemie im Oktober 1576 veranstaltete Borromeo drei große Prozessionen. Während der letzten und feierlichsten wurden die vornehmsten Reliquien der Stadt mitgeführt. Borromeo selbst trug barfuß gehend den Kreuznagel. Im Anschluß an die Prozession wurde diese Reliquie auf dem Hauptaltar des Doms ausgestellt, und man gedachte in einem vierzigstündigen Gebet der Mysterien der Passion. Die Pestepidemie ging im folgenden Jahr zurück, ihr Ende wurde offiziell am 20. Januar des Jahres 1578 verkündet, am Tag des Hl. Sebastian. Ein Jahr darauf erschien beim Mailänder Drucker Tini Carlo Borromeos *Memoriale ai Milanesi*, eine Denkschrift, in der der Verlauf der Pest, die Bittprozessionen und Andachten beschrieben werden. Die Beschreibung selbst nimmt insgesamt jedoch nur knappen Raum ein und wird ganz überformt von einer theologischen Interpretation der Ereignisse und der daraus zu ziehenden Konsequenzen. Die Pest wird nach dem Vorgang des Alten Testaments als Strafe Gottes gedeutet. Eingegangen sind in das *Memoriale* wohl auch Predigten, die Borromeo während der Zeit der Epidemie und im Rahmen der Dankandachten zu Beginn des Jahres 1578 hielt. Darauf deutet der Appellcharakter des Textes mit den zahlreichen direkten Anreden an das Mailänder Volk²¹. Dieser Text bietet

19 Auch Mantua und, in besonderem Maße, Venedig waren von der Epidemie betroffen. Zu möglichen musikalischen Reflexen der Pest in Venedig vgl. David Bryant, *Liturgia e musica liturgica nella fenomenologia del «Mito di Venezia»*, in: Morelli, Giovanni (Hrsg.), *Mitologie. Convivenze di musica e storia. Testi e studi*, Venedig 1979, S. 205-214, besonders S. 211-213.

20 Marina Olivieri Baldissarri, *I »poveri prigionieri«. La confraternita della Santa Croce e della Pietà dei carcerati a Milano nei secoli XVI-XVIII*, Mailand 1985.

21 Vgl. hierzu Marziano Guglielminetti, *Un altro contributo fra Carnevale e Quaresima: San Carlo Borromeo e il »Memoriale« sulla peste a Milano (1578)*, in: *Culture et société en Italie du moyen-âge à la renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris 1985, S. 365-375, hier besonders S. 368 (die im Titel dieses Aufsatzes genannte Jahreszahl ist irreführend). Siehe auch Laura Zanette, *Tre predicatori per la peste: 1575-1577*, in: *Lettere italiane* 42 (1990), S. 430-459.

einen Rahmen, aus dem der historische Kontext des Kreuznagelsonetts Costas verstanden werden kann. Borromeo entwickelt in seinem *Memoriale* eine allegorische Interpretation der Pestepidemie unter Heranziehung der Zeiten des Kirchenjahres. Einige der für uns interessantesten Passagen seien im folgenden zitiert. In der Vorrede »al suo diletto popolo« heißt es²²:

»E perchè le mostruose pazzie de i spettacoli, giuchi, e vostri carnevali antepassati, hanno avuto non piccola parte in provocare Dio a flagellarci con la peste, e se non vi distoglierete al fine da queste ed altre si fatte cose indegne della pietà Christiana, s'ha da temere di molto maggior castigo.«

Borromeo spricht in seinem Text von den »funesti spettacoli di morte corporale«, er ermahnt sein »geliebtes Volk von Mailand«, die Augen des Geistes zu gebrauchen, um die ungezählten Krankheiten, die Gefahren und den unheilvollen Zustand der Seele im Sünden-Tod, der »pestilenza spirituale«, zu erkennen, von denen die »corporali peste« ein Abbild sei²³. Schließlich habe die unendliche Weisheit Gottes die Befreiung von der Plage genau in die Jahreszeit gelegt, in der – »provocata dalle profanità e da i peccati nostri«²⁴ – sein Zorn erwacht war. Die Kritik am weltlichen Leben dehnt Borromeo auf die gesamte Vorfastenzeit aus, in die das Karnevalstreiben fällt²⁵:

»Restituite pur una volta a Dio e all'onor suo questo tempo di Settuagesima e Sessagesima e Quinquagesima; tempo consecrato a servitù di sua divina Maestà, tempo misterioso, il quale così tirannicamente con le sue invenzioni il demonio, e con i suoi allettamenti il mondo si ha già usurpato«

Und er schließt mit dem Aufruf²⁶:

»Vadano ormai perpetuamente in esilio, insieme con le maschere e le comedie e le favole del mondo e gli spettacoli profani, coi quali ha questo popolo in questo tempo particolarmente così profanati i santi giorni delle feste, allontanandosi tanto da qual fine, per il quale sono religiosamente instituiti.«

22 Carlo Borromeo, *Memoriale ai Milanesi* [...], prefazione di Giovanni Testori, Mailand 1965, S. 2.

23 Ebd., S. 3.

24 Ebd., S. 146.

25 Ebd., S. 151. Vgl. hierzu folgende Passage S. 148: »Ma tu, o mondo cieco, anzi, o Milano cieco, che così ci pare di dover parlare a te specialmente, e per l'ufficio che ti dobbiamo, e perchè in questo tu hai bene spesso avanzato di peccati e profanità tante altre città e popoli. Vedi, vedi, quanto malamente è stata conosciuta ne gli anni passati la santità di questi misteriosi e religiosi tempi: ricordati quanto perniciosamente, e con scandalo ancor di quelli che sono inimici della Croce di Gesù Christo, sono stati profanati e consecrati empivamente alla servitù di Satanasso, della carne e del mondo. A questi tempi più che mai gli huomini svaniscono, impazziscono, e come dice il Profeta, bevono l'iniquie profanità, come l'acqua; a questi tempi prorompono e si rilassano senza alcuno freno a tutti i peccati, e si fanno lecito ogni male. O cosa degna di lagrime, o miseria luttuosa.« Bereits vor der Pestepidemie hatte Borromeo – auch auf administrativem Wege – versucht, die Karnevalsaktivitäten in seiner Diözese zurückzudrängen; siehe hierzu Guglielminetti (Anm. 20), S. 373. Zum Thema des Kampfes zwischen Karneval und Quadragesima vgl. Claude Gaignebet, *Le combat de Carneval et de Carême de P. Bruegel (1559)*, in: *Annales* 27 (1972), S. 313-345.

Die Anspielungen des Sonetts auf diese Argumentation, die den Mailändern nicht nur durch das *Memoriale*, sondern auch durch Borromeos Predigten während und nach der Epidemie bestens bekannt war, sind nicht zu übersehen: die äußere und die innere Pest, die Bekehrung des Volkes zur christlichen Demut, die Wiederkehr der Gnade mit ihrer Anspielung auf die Jahreszeit. Costas Vertonung zeichnet diese Bedeutung nach, ja, das Sonett scheint im Blick auf die Möglichkeiten einer solchen Vertonung geschrieben worden zu sein. Auch nach dem Ende der Epidemie sorgte Borromeo dafür, daß das Gedenken an die Ereignisse der Jahre 1576/77 aufrechterhalten wurde. Wöchentliche Andachten zum Kreuznagel und eine jährliche feierliche Exposition auf dem Hauptaltar des Doms wurden eingeführt. Borromeo empfahl Gaspare Loartes Meditationen über die Passion und den Rosenkranz. Die Mitglieder der »Confraternita della Santa Croce« sollten, so wurde festgelegt, täglich im Gedenken an die Fünf Wunden des Herrn fünf Pater Noster und fünf Ave Maria beten. Ich vermute, ohne es allerdings mit Dokumenten belegen zu können, daß das Stück über die textlichen und musikalischen Anspielungen hinaus seinen ursprünglichen Ort in einer Andacht vor der Reliquie oder ihrem Abbild gehabt haben könnte. Die gesamte Argumentation des *Memoriale* durchzieht das Motiv der Christianisierung aller Lebensbereiche des Volkes in seiner Diözese, das wir mit Borromeos Zustimmung zum Plan einer Sammlung von geistlichen Madrigalen in Verbindung gebracht haben. Kam es wohl auch nie zu der Sammlung geistlicher Madrigale, die Ormaneto und Borromeo in ihrem Briefwechsel in Betracht zogen²⁷, so stellt doch gerade ein geistliches Madrigal einen genauen Reflex der Überlegungen dar, die Borromeos Interesse an »madrigali honesti« begründeten.

*

1598 erschien in Venedig der Sammeldruck *Parte delli Pietosi Affetti del molto rever.do Padre D. Angelo Grillo Monaco Cassinense. Posta in Musica da diuersi Reuerendi, & Excellentissimi Autori. A cinque voci*²⁸. Er wurde veranstaltet von dem Venezianer Patrizier Leonardo Sanudo, gewidmet ist er dem Dichter selbst. Die Widmungsvorrede wurde nicht von Sanudo, sondern von Giacomo Vincenti, dem Drucker, unterzeichnet. Für diesen Druck wurden Texte, die Grillo bereits 1595 als Dichtungen publiziert hatte, zur Vertonung ausgewählt. Vincenti sagt in der Widmungsvorrede, Sanudo habe aus den *Pietosi Affetti* eine Auswahl getroffen und dafür gesorgt, daß die Dichtungen von bekannten und geschätzten Komponisten, die zudem alle Geistliche seien, vertont wurden²⁹. Unter den Komponisten, die in der Anthologie

26 Borromeo (Anm. 21), S. 152.

27 Abgesehen von den Stücken in Costas Druck sind aus der Zeit Carlo Borromeos keine geistlichen Madrigale aus Mailand überliefert, die auf ein anhaltendes Interesse Borromeos an diesem Genre deuten. Vgl. hierzu Margaret Ann Rorke, *Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan*, in: ML 65 (1984), S. 168-175.

28 RISM 1598⁶.

29 Vincenti in der Widmungsvorrede: Sanudo »etiando d'accrescer con honorata industria la gloria loro, perche fatta scelta, & quasi ghirlanda d'alcune; oprò che fosser da famosi huomini, & eccellenti pur ciascuno d'essi religioso ridotte in Musica.«

– offensichtlich um diesen Umstand herauszustreichen – durchweg mit einem kirchlichen Titel, »Mons[ignore]« oder »Fra«, angeführt werden, sind so illustre Namen wie Costanzo Porta, Ippolito Baccusi, Leone Leoni, Giovanni Matteo Asola, Giovanni Croce, Lodovico Viadana und Giovanni Giacomo Gastoldi.

Anders als im Falle der *Musica spirituale* von 1563 und auch des *Primo libro de motetti et madrigali spirituali* Costas handelt sich bei der Sammlung von 1598 um einen Druck, dem ein genauer Plan zugrundeliegt. Auswahl und Anordnung der Texte tragen Merkmale eines Zyklus auf das Thema der Passion Christi. Die Auswahl von Madrigalen, die alle für diesen Druck vertont wurden, ist als Canzoniere im kleinen organisiert. Auf das Eröffnungsstück *Queste mie rime sparte* folgt eine Gruppe von Sätzen, die – zunächst noch im allgemeinen (Nr. 27) – über die Passion meditieren. In der Mitte (Nr. 8-14) werden einzelne Stationen der Passion in ihrer zeitlichen Abfolge durchlaufen: die Beschneidung (Nr. 8) als Vorausdeutung auf das Blut, das in der Passion vergossen wird, der blutige Schweiß im Garten Gethsemane (Nr. 9), die Dornenkrone (Nr. 10), die Kreuztragung (Nr. 11), die von den Nägeln durchbohrten Hände, die Seitenwunde (Nr. 13), der Tod (Nr. 14). Der letzte Teil (Nr. 15-20) wendet sich wieder zu allgemeinerer Meditation und endet mit dem Schlußstück *Fa queste sacre carte* (Nr. 21). Die »ghirlanda«³⁰ von 21 Madrigalen läßt sich so in drei Abschnitte von jeweils sieben Madrigalen gliedern. Der mittlere Teil, dessen Gedichte einzelne Stationen der Passion zum Vorwurf haben, nimmt sowohl Motive aus den cinque piaghe wie aus dem siebenmaligen Blutvergießen Christi auf – hierzu zählt sowohl die allegorisch gedeutete Beschneidung, ein verbreitetes Motiv geistlicher Lyrik dieser Zeit und oft in Vertonungen anzutreffen, wie der blutige Schweiß im Garten Gethsemane.

Angelo Grillos Briefe wurden zu seinen Lebzeiten in mehreren stets erweiterten Auflagen publiziert. Alfred Einstein hat bereits 1911 diese Briefsammlungen vorgestellt und einige der wichtigsten Briefe Grillos an Musiker, darunter Giulio Caccini und Claudio Monteverdi, in deutscher Übersetzung wiedergegeben³¹. Der Epistolario Grillos gibt über die Entstehung der Sammlung von 1598 nur wenige Auskünfte. Überliefert sind zwei Briefe an Leonardo Sanudo und an Giacomo Vincenti, in denen sich Grillo für die Übersendung des Drucks bedankt. Einer der Komponisten, die in der Sammlung vertreten sind, Massimiano Gabbiani, veranstaltete

Angelo Grillos *Pietosi Affetti*, eine umfangreiche Gedichtsammlung, deren thematisches Zentrum die Passion Christi bildet, erschienen zwischen 1598 und 1629 in zahlreichen Auflagen im Druck. Grillo, geboren um 1557 aus einer Genueser Patrizierfamilie, gestorben 1629, war Benediktiner, zeitweilig Generalpräsident der Kongregation, Abt von San Paolo fuori le Mura und anderer wichtiger italienischer Benediktinerklöster. Er stand in Kontakt mit zahllosen Zeitgenossen, darunter Dichtern, u. a. Torquato Tasso, und Musikern. Grillo war der für das italienische geistliche Madrigal um 1600 wichtigste Dichter. Seit einiger Zeit liegt eine umfangreiche biographische Studie über Grillo vor, die in dokumentarischen Anhängen zahlreiche Briefe sowie sämtliche Texte des Dichters, die vertont worden sind, bereitstellt: Elio Durante / Anna Martellotti, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano. Poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze 1989 (= Archivum Musicum. Collana di studi, E).

30 Giacomo Vincenti in der Widmungsvorrede.

31 Alfred Einstein, *Abbate Angelo Grillo's Briefe als musikgeschichtliche Quelle*, in: KmJb 24 (1911), S. 145-157. Diese Briefausgaben bilden die wesentliche Grundlage der Monographie von Durante / Martellotti (Anm. 28).

einige Jahre später einen weiteren Sammeldruck, der gleichfalls ausschließlich auf Texten Grillos basiert³². Im Unterschied zu Sanudos Sammlung ist die Gabbianis nicht nach einem übergeordneten Plan organisiert, und ein Teil der vertonten Texte wurde von Grillo erst für diese Sammlung geschrieben und dann nachträglich in die Drucke der *Pietosi Affetti* aufgenommen. Davon unterrichten uns vier Briefe an Gabbiani. Zu dem umfangreichsten dieser Briefe, in dem Grillo Änderungen am Text zweier Madrigale vorschlägt, möchte ich zunächst einige Beobachtungen mitteilen³³. Ich nehme den Brief Grillos dabei wörtlich. Dies tue ich gleichsam versuchs halber; zu bedenken bleibt aber sein öffentlicher, selbst konzeptistischer Charakter. Die Diskussion des an Kardinal Montalto gerichteten Widmungsgedichts »Se tornar brami« übergehe ich hier und spreche nur von *Son ben segni d'amore*. Es handelt sich um einen Text auf eine der cinque piaghe, die Seitenwunde Christi. Aus dem Brief lassen sich drei hypothetische » Fassungen« dieses Madrigals rekonstruieren³⁴:

Son ben segni d'amore
 Queste piaghe vermiglie, et questi chiodi,
 Che tieni, o mio Giesù ne' santi nodi.
 Ma la piaga del core
 Spira soave, et amoroso ardore.

Son ben segni d'amore
 Queste piaghe vermiglie, et questi chiodi,
 Che ti passan, Signor, fra nodi, e nodi.
 Ma la piaga del petto
 Spira soave, et amoroso affetto.

Son ben segni d'amore
 Quelle profonde piaghe, e que' rei chiodi³⁵,
 Che ti passan, Signor, fra nodi, e nodi.
 Ma la piaga del lato
 È nel piagato Amante Amor piagato.

Der erste Einwand, den Grillo anführt, richtet sich gegen die Wendung »Che tieni, o mio Giesù, ne' santi nodi«. Wörtlich genommen, sei das Bild falsch, nicht der Gekreuzigte trage die Nägel, sondern umgekehrt die Nägel ihn. Zwar könne man »tieni« im Sinne von »haben« verstehen, dennoch bleibe die Ungeschicklichkeit. Grillo schlägt also eine Änderung vor in (2. Fassung): »Che ti passan«. Die

32 *Musica de diversi eccellentiss. autori. A cinque voci. Sopra i Pietosi Affetti, Del M.R.P.D. Angelo Grillo; Raccolta per il Padre D. Massimiano Gabbiani da Brescia, Monaco Cassinense, Venedig 1604.*

33 Der »Al Padre Don Massimiano Gabbiani. Ravenna« adressierte Brief ist unterzeichnet »Di Subiaco«. Durante/Martellotti, die den Brief im Anhang ihrer Studie vollständig wiedergeben (Anm. 28, S. 448-450; nach diesem Abdruck werden der Brief und der Text des Madrigals im folgenden zitiert), datieren ihn auf das Jahr 1600. Einstein (Anm. 30, S. 150-152) bietet die für uns wesentlichen Passagen in deutscher Übersetzung.

34 Grillo bespricht in seinem Brief nur die einzelnen Stellen des Madrigals. Die im folgenden daraus rekonstruierten » Fassungen« sind daher nur als Anschauungsmodell zu verstehen.

35 In Gabbianis Vertonung lautet schließlich die zweite Zeile: »Quelle profonde piaghe ei duri chiodi«.

zweite Überlegung gilt der Formulierung »piaga del core« – wörtlich: »Wunde des Herzens«. Auch sie sei inexakt. Zwar meint sie hier weniger die anatomische Position der Wunde als das »verwundete Herz«: das »cuor piagato« – so, wie es im Zusammenhang des Herz-Jesu-Motivs auch eine bildnerische Tradition gefunden hat; Grillo ändert aber doch, und zwar in »piaga del petto«. Er führt hierfür Gründe der Überlieferung, aber auch physiologische Überlegungen, wie etwa zur Funktion der Leber, an. Nun nehmen die Eingriffe jedoch eine ganz andere Wendung. Bislang bezogen sich die Änderungen auf isolierte Stellen des Madrigals. Die Verbesserungen bewirkten aber zugleich eine Veränderung der Reimordnung des Sechszehlers. Wohl als Reaktion auf das Reimwort »petto« ersetzt Grillo in der letzten Zeile »ardore« durch »affetto«. Zwar wird damit die erste Zeile mit ihrem Reim isoliert, das gattungstypische Reimpaar der beiden Schlußzeilen bleibt jedoch erhalten. Vielleicht gab nun gerade die Lösung dieses Reimpaars von der ersten Zeile den Anstoß, hier nochmals einzugreifen. »Piaga del petto« wird abermals verändert zum an sich vollkommen konventionellen »piaga del lato«. Damit kann aber nun »piagato« zum Reimwort der letzten Zeile werden, und die Idee des »cuor piagato«, die Grillo in der Formulierung »piaga del lato« beiseite geschoben hatte, führt jetzt in der neuen Schlußzeile zu einem gesuchten Concetto, das klanglich zusätzlich zur Asonanz »piaga del lato« – »Amor piagato« mit dem bisticcio »piagato Amante, Amor piagato« arbeitet. Grillo kommentiert selbst den Effekt dieses Schlusses: »Questa chiusa parmi c'habbia qualche vivezza da Madrigale, et ritenga non sò che più dell'efficace, et del pellegrino, uscendo alquanto della stampaccia ordinaria.« Wirkung als Verblüffung, oft durch ein sonderbares Spektakel der Metaphern, vor allem aber durch die epigrammatisch zugespitzte Konstruktion ist das Ziel dieser Dichtung, zumindest insoweit sie zur Gattungsform des Madrigals greift³⁶.

Abschließend sei ein Madrigal Gastoldis vorgestellt, das der Sammlung von 1598 entstammt. Es handelt sich um das neunte Madrigal des Drucks, mithin um das zweite, das eine konkrete Station der Passion beschreibt. Sein Gegenstand ist der blutige Schweiß im Garten Gethsemane³⁷:

Deh, quai stille fur quelle,
Ch'orando uscir da le tue membra belle,
Affannata Pietate?
Ahi, sangue fu de l'anima ferita
Da tua doglia infinita;
Che nel cor non capendo, scoppiò fuore
In sanguigno sudore.

Das siebenzeilige Madrigal gliedert sich ebenso wie das zuvor vorgestellte *Sonben segni d'amore* in zwei Teile: Eine Anlage, die geradezu zum Charakteristikum des epigrammatisch zugespitzten Madrigals wird. Beide Abschnitte werden jeweils

36 Auf Einsteins unter anderem von Vorbehalten gegenüber ihren barocken Stilmerkmalen geprägte Kritik an der Madrigaldichtung Grillos kann hier nicht eingegangen werden. Zu Grillos literaturgeschichtlicher Bedeutung und seinem Einfluß auf Giambattista Marino vgl. Ottavio Besomi, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padua 1969.

37 Text nach Durante/Martellotti (Anm. 28), S. 350.

durch eine Interjektion eingeleitet: Zeile 1: »Deh, quai stille« und Zeile 4: »Ahi, sangue«. Grillo verzichtet hier auf ein spektakuläres Metaphern-Spiel ebenso wie auf ein plakatives Concetto; seine konsequent zugespitzte formale Anlage macht es aber zu einem Musterbeispiel von Grillos Madrigaldichtung. Genau dieses formale Moment scheint Gastoldi zu verfolgen (Beispiel 3 auf S. 82-83).

An der Komposition fällt zunächst der Beginn auf. Die erste Interjektion wird durch eine verminderte Quarte im Alt zugleich betont und abgerückt vom übrigen Text. Dieser Beginn wird ein weiteres Mal gegeben, nun eine Quinte höher liegend und querständig einsetzend. Der Cantus vermittelt zwischen den Phrasen und bewirkt zugleich eine Zusammenziehung der Zeile auf den Ausruf »Deh, quai stille«. Rhythmisch ist das »Deh« beim ersten Erklängen als punktierte Semibrevis akzentuiert. Die Deklamation der ersten und auch noch die der zweiten Zeile ist ganz auf Semibreven und Minimien gestellt. Nun wechselt zur Halbzeile »dalle tue membra belle« die Deklamation von der Ebene der Semibreven/Minimien zu der von Minimien/Semiminimen, die Zeilenkadenz fällt auf die vierte Minima der Mensur. Dieser Wechsel kann kaum verstanden werden als Auskomposition dieser Worte, er zielt vielmehr auf die auf sie folgende Anrede »Affanata Pietate«, die den ersten der beiden Sätze, aus denen der Text besteht, abschließt. Mit einem Ruck wird so nach einer letzten Wiederholung der nun mit einem Vorhalt förmlich verstärkten Zeilenkadenz auf »membra belle« die Deklamationsebene des Beginns, ja exakt dessen rhythmische Formulierung wieder aufgenommen. Die Interjektion »Ahi« ist vom Deklamationsrhythmus her eingebunden in diesen Abschnitt, klanglich wird sie jedoch unter Rückgriff auf einander heftig entgegengesetzte Klänge vom vorangegangenen abgesetzt und als Ausruf artikuliert. Wiederum von der Deklamationsebene her betrachtet ergibt sich eine nächste große Einheit bis zur abfassenden Kadenz zu »infinita«; hier differenziert sich nun der Satz zugunsten der Auskomposition der Worte »doglia infinita«. Dies ist der einzige Abschnitt exponierter madrigalistischer Wortkomposition; Gastoldi greift hier zu Lizenzen: der nachschlagenden Synkope, dem betonten Durchgang und schließlich zu harmonischen Komplikationen wie einer exponierten verminderten Quarte als Zusammenklang. Hätten nicht der Beginn und die zweite Interjektion dieses Moment der Harmonik exponiert eingeführt, so könnte man an der Zuverlässigkeit des Drucks zweifeln. Gastoldi nimmt nach der diesen Abschnitt abfassenden Kadenz erneut die Deklamationsebene Minima/Semiminima (»Che nel cor non capendo«) auf. Auch dieser Wechsel läßt sich nicht als Madrigalismus im traditionellen Sinne auffassen, sondern ist das Mittel zur Organisation eines Abschnittes, der erst im Wechsel zum Schluß des Madrigals seinen musikalischen Sinn erhält. Gleichsam synkopisch setzt die Schlußzeile ein unter Wiederaufnahme der den Anfang und den ersten Zielpunkt des Satzes bestimmenden Deklamationsebene von Semibreven und Minimien³⁸, und unter einem letzten Rückgriff auf die Chromatik, die die erste sowie die vierte und fünfte Zeile prägte. Die formale Pointe des Textes, der seinen Gegenstand erst in der letzten Zeile ausspricht, kann Gastoldi so – gerade indem er

38 Hier, wie bereits in Zeile vier und fünf, sind die Semiminimen an vorangehende punktierte Minimien bzw. an Melismen gebunden und bilden somit keinen selbständigen Deklamationswert.

Beispiel 3: Giovanni Giacomo Gastoldi, *Deh quai stille fur quelle*

Deh quai stil - le Deh quai stil - le fur quel - le Ch'o - ran-do_u-scir dal -

Deh quai stil - le fur quel - le Deh quai stil - le fur quel - le Ch'o - rand' u - scir dal -

Deh quai stil - le fur quel - le Deh quai stil - le fur quel - le Ch'o - rand' u - scir ch'o -

Deh quai stil - le fur quel - le Deh quai stil - le fur quel - le Ch'o - rand' u - scir

Deh quai stil - le fur quel - le Ch'o-ran - do_u-scir

le tue mem-bra bel-le dal - le tue membra bel - le Af - fan -

le tue mem-bra bel-le Ch'o rand' u - scir dal - le tue mem-bra bel - le Af - fan -

rand' u - scir dal - le tue mem-bra bel-le dal - le tue mem - bra bel - le Af - fan -

dal - le tue mem-bra bel-le dal - le tue mem - bra bel - le Af - fan -

Ch'o - rand' u - scir dal - le tue membra bel - le Af - fan -

na - ta pie - ta - te Ahi san - gue fu dell' a - ni-ma fe - ri - ta Da tua do - glia_in-fi - ni - ta

na - ta pie - ta - te Ahi Da tua do-glia_in-fi - ni - ta Da

na - ta pie - ta - te Ahi san - gue fu dell' a - ni-ma fe - ri - ta Da tua do - glia_in-fi -

na - ta pie - ta - te Ahi san - gue fu dell' a - ni-ma fe - ri - ta Da

na - ta pie - ta - te Ahi san - gue fu dell' a - ni-ma fe - ri - ta Da tua do - glia_in-fi - ni -

22

Da tua do - glia_infi - ni - ta Chenel cor non ca - pen do scoppio

tua doglia_infi - ni - ta Da tua do - glia_infi - ni - ta Chenel cor non ca - pen - do

ni - ta Da tua do - glia_infi - ni - ta

tua doglia_infi - ni - ta Chenel cor non ca - pen - do scoppio fuo -

ta Chenel cor non ca - pen - do scoppio

28

fuo - re Chenel cor non ca - pen - do che nel cor non ca - pen - do scop -

Che nel cor non ca - pen - do Che nel cor non ca - pen - do scoppio

Che nel cor non ca - pen - do scop - pio fuo - re Chenel cor non ca - pen - do scop -

re scop - pio - fuo re Chenel cor non ca - pen -

fuo - re Chenel cor non ca - pen - do

32

pio fuo - re In san - gui - gno su - do - re.

sco - pio fuo - re In san - gui - gno su - do - re.

pio fuo - re In san - gui - gno su - do - re.

do scop - pio fuo - re In san - gui - gno su - do - re.

sco - pio fuo - re In san - gui - gno su - do - re.

die traditionell-madrigalistischen Momente der Gesamtanlage unterordnet – musikalisch realisieren.

*

Costas und Gastoldis Madrigale beruhen auf Texten, die zu Motiven aus dem Kreis der Passion Christi greifen. Costas Madrigal scheint nach unseren Beobachtungen auf einen historisch bestimmbaren Kontext Bezug zu nehmen, ja, an ihn gebunden zu sein: Wir verstanden es als eine Komposition, die vor der Reliquie oder vor ihrem Faksimile zu singen ist. Überliefert ist dieses Madrigal in einer äußerst heterogenen Sammlung von Kompositionen, die kaum miteinander in Verbindung gebracht werden können. Gastoldis Madrigal hingegen ist Teil einer Anthologie auf Texte eines Dichters, der sich, wie wir an seinem Brief an Gabbiani sehen konnten, der präziösen Künstlichkeit seiner Produkte in hohem Grade bewußt war und dies den Komponisten seiner Gedichte gegenüber auch aussprach. Die *Parte delli Pietosi Affetti* aus dem Jahr 1598 organisiert sich nach Passionsmotiven – den cinque piaghe, dem siebenmaligen Blutvergießen –, die sich in der Andachtsliteratur und in Predigten weit zurückverfolgen lassen³⁹. Giovanni Del Bene, von dem zu Beginn die Rede war, spricht in einem Buch, das Betrachtungen der Passion Christi enthält, eindringlich vom blutigen Schweiß im Garten Eden: »Ma ahime, che cosa ued'io? Chi ti hà già ferito signor auanti l'hora? Anchor non hai i nemici d'intorno, & uedo tutt'hora stillar sangue in terra. Ahi che la tua carità uuol' esser la prima a cauarti senza alcun ferro il sangue, accioche si conosca lei esser quella cha fa la uia a gli altri.«⁴⁰ Wir erkennen hier die Interjektionen, die Akzente, die Grillo und Gastoldi setzen. Sie binden sie jedoch ein in eine kunstvoll zugespitzte poetisch-musikalische Konstruktion. Die Anthologie von 1598 schließlich, die sich selbst als ein Canzoniere mit einem Anfangsstück, das auf den petrarkistischen Topos der Rime sparse anspielt, und mit einem eigenen Schlußmadrigal, das aus der Kette der Passionsreflexionen heraustritt, organisiert, ist nochmals bestrebt, die einzelnen Kunstwerke in ein Ganzes aufzuheben.

39 Vgl. hierzu Giulia Raboni, *Il madrigalista genovese Livio Celiano e il benedettino Angelo Grillo. In margine a una recente monografia*, in: Studi secenteschi 32 (1991), S. 137-189.

40 *Passione del Nostro Signore Iesu Christo. Esposta per via de utili, & deuoti discorsi, per il Reuerendo Don Gioouanni del Bene Veronese. [...]*, Venedig o. J., fol. 39v. Die Betrachtung, der diese Passage entstammt, ist überschrieben: »De l'apparer dell'angelo & del sudor di sangue del signore, Discorso decimoottauo.«

Zur Vorgeschichte zweier Werke von Heinrich Schütz

»Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn« (SWV 40) und »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall« (SWV 410)

von

WERNER BREIG

Die meisten der von Schütz publizierten Werksammlungen enthalten Stücke, von denen außer der Druckfassung noch ältere Fassungen in Einzeldrucken oder Handschriften überliefert sind – Fassungen, die uns teilweise höchst bemerkenswerte Aufschlüsse über die Entstehungsgeschichte der Werke geben¹. Sind solche Frühfassungen nicht erhalten, dann sind die Spuren des Arbeitsprozesses im allgemeinen verwischt, denn der Komponist ist nicht daran interessiert, die Benutzer an seinen Problemen teilhaben zu lassen, sondern will im Gegenteil einen eindeutigen und von allem Problematischen gereinigten Werktext präsentieren.

Gelegentlich jedoch enthält der gedruckte Werktext in sich Widersprüchlichkeiten, deren Analyse Einblick in die Vorgeschichte des Werkes vermittelt, ohne daß eine frühere Fassung überliefert ist. Der Verfasser hat vor einiger Zeit einen solchen Fall diskutiert². Hier ließ sich feststellen, daß Schütz ein Werk durch nachträgliche Hinzufügung eines Complementchores wirkungsvoller gestalten wollte und sich dabei gleichzeitig zu Revisionen in der Grundsubstanz veranlaßt sah, deren Spuren sich im Originaldruck noch auffinden lassen.

Im folgenden sollen zwei ähnlich gelagerte Fälle vorgestellt werden, die dem Verfasser bei seinen Editionsarbeiten im Rahmen der *Neuen Schütz-Ausgabe* begegnet sind. Beidemal handelt es sich allem Anschein nach um Probleme, die im Zuge der Eingliederung der Kompositionen in eine Drucksammlung entstanden sind. Im ersten der zu beschreibenden Fälle war es offenbar nur Zeitdruck, was den Komponisten daran hinderte, einen widerspruchsfreien Notentext zu publizieren; im zweiten Fall dagegen führte die Anpassung einer früher entstandenen Komposition an den Gesamtstil des Opus zu Schwierigkeiten, deren Spuren auch bei sorgfältigster Redaktion schwerlich hätten vollständig getilgt werden können.

I. *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (SWV 40)

Das erste der hier zu diskutierenden Werke, die acht- bzw. sechzehnstimmige Motette *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*, stammt aus Schütz' frühester deutschsprachiger Drucksammlung, den 1619 erschienenen *Psalmen Davids*.

1 Frühfassungen fehlen lediglich für die beiden in Italien entstandenen und publizierten Sammlungen (Italienische Madrigale und *Symphoniae sacrae* I) sowie für die *Cantiones sacrae*.

2 Werner Breig, *Eine hypothetische Frühfassung von Heinrich Schütz' geistlichem Konzert »Siehe, es erschien der Engel des Herren«* SWV 403 – Ein Beitrag zum Thema »Analyse und Werkgeschichte«, in: Sjb 12 (1990), S. 59-72.

Die Grundbesetzung besteht aus zwei vierstimmigen »Chori« (»Favoritchören«) in unterschiedlicher Lage (Hoch- und Tiefchor), die teils mit Singstimmen, teils mit Zinken und Posaunen zu besetzen sind; zusätzlich werden im Schlußteil zwei vierstimmige Capellchöre eingeführt. Die Capellae in den *Psalmen Davids* dienen nach Schütz' Formulierung in der Werkvorrede »zum starcken Gethön / vnnd zur Pracht« und sind im allgemeinen fakultativ; die Besetzungsangaben in der Generalbaßstimme lauten dementsprechend normalerweise »à 8. ò 16.« o. ä. Hier jedoch heißt es »à 8. & 16. con due Capelle in fine«. Daß »oder« durch »und« ersetzt ist, deutet darauf hin, daß auf die Capellchöre nicht verzichtet werden kann. Wir werden darauf zurückkommen.

Der entscheidende Hinweis zur Erschließung der Vorgeschichte dieser Komposition liegt in den Takten 103-104. Sie enthalten eine auffällige Häufung von unkorrekten Parallelführungen (Beispiel 1 a): In Chor I bewegen sich die beiden Mittelstimmen von T. 103 zu T. 104 in parallelen Einklängen, und in Chor II verlaufen 1. und 3. Stimme in T. 103-104 über vier Töne hinweg in Oktavparallelen. Und schließlich schreiten die 1. Stimme von Chor I und die 2. Stimme von Chor II von T. 103 zu 104 in Oktavparallelen fort.

Für die Beurteilung dieser Parallelführungen ist es von Bedeutung, daß sie in den Favoritchören stehen und nicht etwa in den Capellchören. Denn die letzteren sind, entsprechend ihrer dekorativen Funktion den Regeln des Kontrapunkts nur bedingt verpflichtet, während die Favoritchöre als Kernbestandteil der Komposition allen Anforderungen der musikalischen »Sprachrichtigkeit« zu genügen haben.

Angeichts der Stimmführungsmängel in den Favoritchören muß als sicher gelten: So *wollte* Schütz *nicht* schreiben. Man darf vielmehr annehmen, daß der Komponist, wäre er rechtzeitig auf die mißlungene Kadenz aufmerksam geworden, vor dem Druck für Abhilfe gesorgt hätte. Wie aber ist dann der Notentext, der ja eindeutig so im Originaldruck steht, zustande gekommen? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns klarmachen, in welchem Zusammenhang die problematische Stelle innerhalb der Motette steht.

Das Werk läßt sich in drei Hauptteile gliedern:

Takte	Besetzung	Text
A T. 1- 61	Chor I, II	Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn und mein trautes Kind? Denn ich gedenk noch wohl daran, was ich ihm geredet habe.
B ₁ T. 61-105	Chor I, II	Darum bricht mir mein Herz gegen ihn, daß ich mich sein erbarmen muß, spricht der Herr.
B ₂ T. 106-150	Chor I, II, Capella I, II	Darum bricht mir mein Herz gegen ihn, daß ich mich sein erbarmen muß, spricht der Herr.

Die Grenze zwischen Teil A und B₁ ist durch den Text gegeben, diejenige zwischen Teil B₁ und B₂ durch die Besetzung, d. h. durch das Hinzutreten der Capellchöre.

Teil B₂ ist, was die Chori betrifft, zum größten Teil als Wiederholung aus den Takten 78-105 von B₁ gewonnen; dabei entsprechen die Takte 78-105 den Takten 112-139. Darüber hinaus ist der Schlußteil von B₂ (T. 139-150) eine Wiederaufnahme der Takte 129-139.

Beispiel 1

a

102

muß, spricht spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

b

146

muß, spricht spricht der Herr.

muß, spricht der. Herr.

spricht spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

c

muß, spricht spricht der Herr.

muß, spricht spricht der Herr.

muß, spricht spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

Die problematische Stelle steht also in der Schlußkadenz von Teil B₁ (T. 102-105). Diese wird zweimal wiederaufgenommen: zunächst in T. 136-139 und dann, um einen Takt verlängert, am Ende des Werkes (T. 146-150; Beispiel 1 b). Die erste Wiederaufnahme ist in den Chori völlig unverändert, übernimmt also auch alle Satzfehler. Die zweite Wiederaufnahme dagegen ist durch Dehnung eines Taktes (aus T. 103-104 werden die Takte 147-149) modifiziert³; sie ist bemerkenswerterweise satztechnisch völlig korrekt.

Damit sind die Fakten beschrieben, auf denen sich eine Vorstellung von der Werkentstehung aufbauen läßt. Wir möchten dazu folgende Hypothese aufstellen:

Schütz hat die Motette zunächst ohne die Capellae komponiert; sie enthielt dementsprechend nur die Teile A und B₁. Schon in dieser Fassung ist die Phrase »bricht mir mein Herz« mit ihrer außergewöhnlichen Harmonik das expressive Zentrum des Werkes. Als das Stück 1619 in die Drucksammlung *Psalmen Davids* aufgenommen wurde, sah Schütz offenbar durch den Einsatz der Capellae eine Möglichkeit, das Stück noch mehr auf diese Wendung zuzuspitzen, indem er die Takte von 78 an wiederholte – aber unter Hinzufügung der Capella, die mit ihrem »starken Getön« und ihrer »Pracht« dafür sorgt, daß die Wiederaufnahme nicht bloße Wiederholung, sondern zugleich klangliche Steigerung ist. Das erklärt auch, weshalb Schütz im Besetzungshinweis der Bc.-Stimme (»à 8. & 16.«) die Capellae als notwendige Bestandteile der Besetzung nennt.

Aus der Verlängerung des Stückes läßt sich nun auch erklären, wie die parallelenhaltige Kadenz zustande gekommen ist. Offenbar hatte die Schlußkadenz zunächst die satztechnisch korrekte längere Form, wie sie sich in den fünf Schlußtakteten der Druckfassung findet. Bei der Überarbeitung für den Druck hat Schütz, wie es scheint, die Kadenz in dieser Form dem Schluß vorbehalten, die erste und zweite Kadenz aber, um eine Gewichtsabstufung zwischen beiden Abschlüssen zu erzielen, um einen Takt verkürzt. Diese Raffung ist vermutlich als Korrektur in den Stimmen, d. h. ohne Überprüfung anhand der Partitur, durchgeführt worden, wobei die ursprüngliche Koordinierung der Einzelstimmen in Unordnung geraten ist.

Um die Frühfassung zu rekonstruieren, genügt es also nicht, das Werk einfach mit T. 105 enden zu lassen; vielmehr hat man sich vorzustellen, daß sich an T. 101 die Takte 146 ff. anschließen.

Man kann sich fragen, wie Schütz bei der Umarbeitung für den Druck verfahren wäre, hätte er genügend Zeit gehabt, die Zusammenziehung von zwei Takten in einen mit Partiturkontrolle durchzuführen. Vermutlich wäre das Ergebnis etwa so ausgefallen wie im Beispiel 1 c.

Wer unsere Argumentation zur Werkgeschichte anerkennt, wird sich sicherlich auch legitimiert fühlen, bei Aufführungen die Stelle in dieser Weise zu musizieren. Eine Mißlichkeit, die sicherlich schon viele Chordirigenten in Verlegenheit gebracht

3 Solche Schluß-Retardierungen sind ein häufig gebrauchtes Mittel der Schlußbildung bei Schütz und seinen Zeitgenossen. Ein weiteres Beispiel (von vielen) in den *Psalmen Davids* findet sich am Ende des 84. Psalms (SWV 29), wo die Phrase »Wohl dem Menschen, der sich auf dich verläßt« bei der Wiederholung um einen Takt verlängert ist.

Sie-he, die-ser wird ge- setzt zu ei-nem Fall
 Ec- ce po- si- tus est hic in ru- i- nam

und zu ei-ner Auf-er-ste-hung
 et in re-sur-rec-ti- o- nem

mul-to-rum in Is-ra-el.
 vie - ler in Is-ra-el.

Sie-he, die-ser wird ge- setzt zu ei-nem Zei-chen,
 Ec- ce po- si- tus est hic in si- gnum

dem wi- der-spro-chen wird,
 cui con-tra-di - ci - tur,

und es wird ein Schwert (durch)
 et tu-am i-psi- us a - ni - mam

durch dei-ne See-le drin - gen,
 (-mam) per-trans-i - bit gla-di-us,

auf daß vie-ler Her-zen,
 ut re - - ve- len-tur

vie-ler Her-zen Ge- dan - ken
 ex mul - - tis cor-di-bus

of-fen-bar wer-den.
 co-gi- ta-ti- o - nes.

Die Unterlegung des lateinischen Textes unter die Melodiephrasen der Schütz-
 schen Komposition führt zu folgendem Ergebnis (Beispiel 5 auf den folgenden
 Seiten)⁷:

Zur Textunterlegung von Einzelphrasen seien noch folgende Kommentare
 gegeben:

1. In der Anfangsphase »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall« gibt es außer
 der Deklamation am Ende noch ein weiteres Indiz dafür, daß die Musik zum latei-
 nischen Text erfunden worden ist, und zwar die Vertonung des Wortes »positus« –

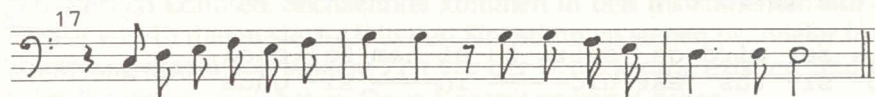
textvertونungen verwendete (eine Untersuchung anhand der erhaltenen lateinischen Komposi-
 tionen fehlt noch). Die Festlegung auf eine bestimmte Quelle wäre im vorliegenden Fall umso
 problematischer, als wir nicht wissen, ob Schütz die vermutete Komposition in Deutschland
 oder in Italien geschrieben hat. Der Verfasser fühlte sich berechtigt, Lesarten zu mischen; als
 Grundlage dienten folgende Editionen: *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, hrsg. von Robert
 Weber OSB, Stuttgart³/1983; *Itala – Das Neue Testament in altitalienischer Überlieferung*, nach den
 Handschriften hrsg. von Adolf Jülicher, Berlin und New York²/1976.

7 Die Textunterlegung ist jeweils für das erste Vorkommen einer Phrase durchgeführt; außerdem
 sind für einige Stellen, an denen sich die Textierung nicht automatisch ergibt, Vorschläge für die
 Unterlegung gegeben. Ziel war es, die nötigen Anhaltspunkte für eine durchgehende lateinische
 Textierung zu geben.

Beispiel 5



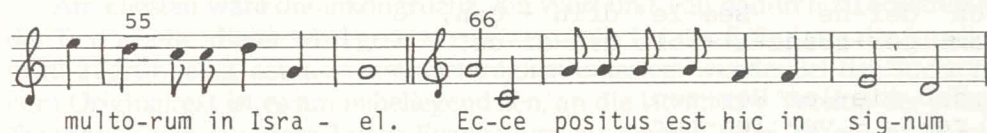
Ec - ce po - si-tus est hic in ru - i - nam



et in resurrecti- o-nem multorum in Is - ra-el



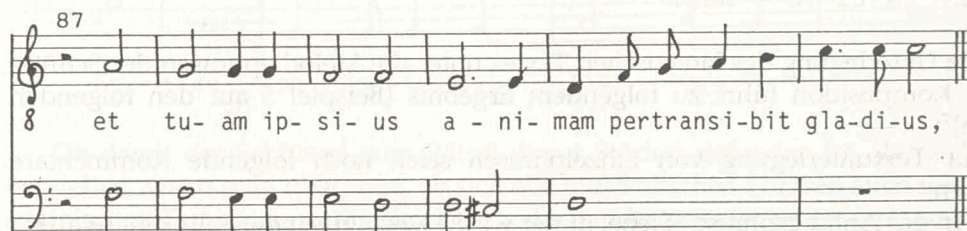
in ru - i - - nam in ru - i - nam



multo-rum in Isra - el. Ec-ce positus est hic in sig-num

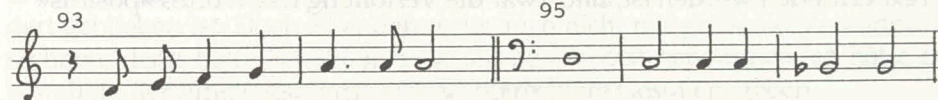


cui contradi - ci-tur,

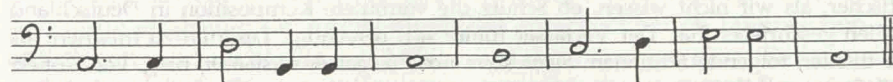


et tu- am ip- si- us a - ni- mam pertransi-bit gla-di-us,

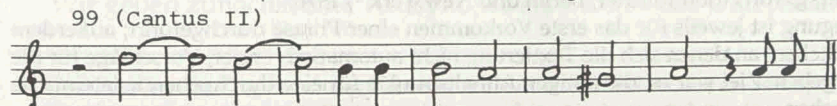
et tu- am ip- si- us a - ni - mam,



pertrans-i - bit gla - di-us Et tu- am ip- si - us



a - ni- mam pertrans- i - bit gla - - di - us,



Et tu - am ip- si- us a - ni - mam pertrans-

Beispiel 5 (Fortsetzung)

107

pertrans-i-bit gla-di-us

gla - - - di - us

108 (Altus)

pertrans-i-bit gla - - di-us, pertrans-i - - bit gladi-us,

111

8 per-trans-i-bit gla - - di-us,

a-ni-mam per-trans-i-bit gla - - di-us,

121 (Altus)

gla - - di-us, ut re-ve-len-tur ex mul-tis

123

cor-di-bus co-gitati-o - - - nes,

138

ut re-ve-len-tur ex mul-tis cor-di-bus co-gi-ta-ti-

o - nes, et re-ve-len-tur ex mul-tis cor-dibus

157 (Cantus II)

co-gi-tati-o - - - nes

»gesetzt« – durch Tonwiederholung⁸. In Schütz' Werk gibt es eine Reihe von Stellen, an denen die Wörter »setzen« und »sitzen« als Bild der räumlichen Fixierung musikalisch durch Tonrepetition ausgedrückt werden. In den *Psalmen Davids* beispielsweise verwendet Schütz diese Text-Musik-Entsprechung bei den Textstellen »Setze dich zu meiner Rechten«⁹, »noch sitzt, da die Spötter sitzen«¹⁰ und »(An den Wassern zu Babel) saßen wir«¹¹.

2. Die zweite Texteinheit (erstmal T. 17 f.) wird in der deutschen Version musikalisch ohne auffälliges Mißverhältnis deklamiert. Indessen weicht Schütz hier vom Wortlaut der Lutherbibel ab; statt wie bei Luther »und Auferstehen« (fünfsilbig) heißt es »und zu einer Auferstehung« (achtsilbig). Hätte Schütz seiner Komposition von Anfang an die deutsche Fassung zugrundegelegt, so hätte es für ihn keinen Grund gegeben, von Luthers Text, der ja für ihn autoritativen Rang hatte, abzuweichen. Der deutsche Wortlaut ist jedoch plausibel, wenn man davon ausgeht, daß Schütz für die achttönige musikalische Phrase »et in resurrectionem« einen deutschen Text von gleicher Länge und passender Betonungsstruktur benötigte.

3. Zur Phrase »vieler in Israel« / »multorum in Israel« (erstmal in T. 19 f.) ist zunächst eine textkritische Anmerkung erforderlich. In der Dreinoten-Gruppe zu den Textsilben »vieler in (Israel)« ist nämlich im Cantus II stets (d. h. in T. 20, 23, 26, 53 und 54) die erste Note (Viertel) durch Überkleben korrigiert (offensichtlich aus einer punktierten Achtel) und die dritte durch handschriftlichen Zusatz aus einer Achtel- in eine Sechzehntelnote geändert. Die Rhythmisierung »punktierte Achtel – Sechzehntel – Achtel« findet sich unkorrigiert in T. 54 in der II. Violine. Anscheinend haben sich in diesen beiden Stimmen Spuren einer ursprünglich für alle Stimmen vorgesehenen Rhythmisierung erhalten, deren Korrektur der Komponist in der Druckvorlage versäumt hatte. (Für die anderen Stimmen hat der Originaldruck von Anfang an die definitive Fassung.) Wie läßt sich der Vorgang erklären?

Die lateinische Fassung hat eine Silbe mehr als die deutsche; für sie ist der Rhythmus »Achtel – Achtel – Sechzehntel – Sechzehntel« anzunehmen. Für die deutsche Textierung hatte die Phrase eine Note zu viel. Denkbar waren zwei Arten der Anpassung: a) Zusammenziehung der beiden Achtel zu einer Viertelnote, b) punktierte Achtel – Sechzehntel – Achtel. Schütz scheint sich zunächst für die zweite Fassung entschieden zu haben, da sie die Silbengewichte besser verteilt: die unbetonte Schlußsilbe von »vieler« ist schwächer als die einsilbige Präposition »in«. Dann aber muß Schütz bemerkt haben, daß dadurch Zusammenklangsprobleme in den Takten 22 und 26 (letztes Achtel: c" gegen h') entstanden wären. Deshalb gab er nachträglich eine Korrektur an, die in allen Stimmen mit Ausnahme von Cantus II und Violino II von Anfang an berücksichtigt wurde, im Cantus II durch nachträgliche Maßnahmen ausgeführt und in der II. Violine unterlassen wurde. Die erste Fassung verhält sich hinsichtlich der Zusammenklänge genauso wie die letzte. Die An-

8 Die folgenden Erwägungen gelten analog auch für die zweite Phrase, in der das Wort »positus«/»gesetzt« vorkommt (T. 66 ff.).

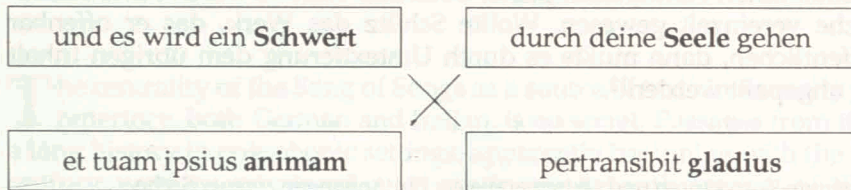
9 Psalm 110, SWV 22, T. 10-13.

10 Psalm 1, SWV 28, T. 20-33 (die Kadenz bleibt aus satztechnischen Gründen ausgeschlossen).

11 Psalm 137, SWV 37, T. 4-5 und 11-12.

nahme einer ursprünglich lateinischen Textierung verhilft also zu einer Erklärung dieses Korrekturvorganges.

4. Schwer zu rekonstruieren ist der Abschnitt T. 87-123, dessen beide Textteile – oder genauer gesagt: ihre Hauptwörter – im Lateinischen und im Deutschen in umgekehrter Reihenfolge stehen:



Im Notenbeispiel auf S. 94 ist für die erste der beiden Phrasen eine Rekonstruktion angegeben, die sich möglichst eng an die überlieferte deutsche Fassung hält. Es könnte aber sehr wohl sein, daß Schütz bei der Eindeutschung hier tiefer in die musikalische Struktur eingegriffen hat. Einen Hinweis darauf kann man in der Quintparallele zwischen Violine II und Continuo von T. 91 zu T. 92 sehen. Sie entstünde nicht, wenn die II. Violine hier in Terzenparallelen zur I. Violine geführt wäre, so daß am Anfang von T. 92 ein Quartsext-Vorhalt stünde. Dies aber würde, da die Violinen die Singstimmen imitieren, zugleich besagen, daß daß in T. 87 ff. der Tenor entsprechend verlief. Und es wäre in der Tat gut vorstellbar, daß der Tenor in den Takten 87-89 in der lateinischen Fassung als Oberterz zum Baß geführt war und daß Schütz erst in der deutschen Fassung, als das Kernwort der Phrase nicht mehr »anima«, sondern »Schwert« hieß, die 'Schärfe' des Schwertes durch eine Folge von Sekunddissonanzen analogisierte. Verhielte es sich so, dann würde dies aber zugleich wahrscheinlich machen, daß in den Takten 95-98 und 103-111 die jeweilige Baßlinie nur vom Continuo ausgeführt wurde, da die synkopische Vokalphrase sich aus satztechnischen Gründen nicht in den Baß verlegen läßt. Ob man einen so schwerwiegenden Eingriff in die Werksubstanz annehmen soll, muß dahingestellt bleiben.

5. Zu kommentieren ist noch die Schlußpartie des Werkes (T. 123 ff.), deren motivische Struktur deutlich für eine lateinische Urfassung spricht. Schütz hat den letzten Teil des Textes in drei durch Pausen getrennten Phrasen vertont, analog zur Gliederung des lateinischen Textes: »ut revelentur / ex multis cordibus / cogitationes«. Der deutsche Text in der Lutherschen Fassung »auf daß vieler Herzen Gedanken offenbar werden« läßt eigentlich nur eine Zäsur zu, und zwar vor dem Prädikat »offenbar werden«. Die vorgegebene, im lateinischen Text begründete musikalische Dreiphrasengliederung ließ sich mit dem deutschen Text nur durch Wiederholung von »vieler Herzen« koordinieren: »auf daß vieler Herzen, / vieler Herzen Gedanken / offenbar werden«. –

Als Eindeutschung einer ursprünglich lateinischen Komposition wäre SWV 410 – sofern man unsere Hypothese anerkennt – in Schütz' Werk kein Einzelfall; auch Stücke der *Cantiones sacrae* von 1625 (SWV 84, 88-90 und 31-93) wurden später als Zweitfassungen mit deutschem Text veröffentlicht (SWV 304, 429 und 430). Singulär ist SWV 410 insofern, als wir für die lateinische Fassung in der Überlieferung

keinen Beleg haben. Dies läßt sich damit erklären, daß es in keiner früheren Werksammlung einen Platz für *Ecce positus* gab. In den I. Teil der *Symphoniae sacrae*, die letzte lateinischsprachige Werksammlung von Schütz, konnte das Stück – falls es 1629 schon existiert hat – nicht aufgenommen werden, weil es mehr als sechs obligate Stimmen hat. Erst 1650 bereitete Schütz eine Publikation vor, in die das Konzert seiner musikalischen Faktur nach paßte; doch hier wäre es durch seine lateinische Textsprache vereinzelt gewesen. Wollte Schütz das Werk, das er offenbar schätzte, veröffentlichen, dann mußte es durch Umtextierung dem übrigen Inhalt der Sammlung angepaßt werden¹².

Last-minute-Korrekturen und Oktavparallelen: Ein Anhang in eigener Sache

Daß in Abschnitt I der vorliegenden Studie von Quint- und Oktavparallelen zu sprechen war, die Schütz vermutlich bei der Schlußrevision der *Psalmen Davids* in den Notentext von SWV 40 hinein-korrigierte, gibt dem Verfasser Gelegenheit, von einem ähnlichen Mißgeschick zu berichten, das ihm selbst widerfuhr.

Als der Bärenreiter-Verlag 1992 eine Neuauflage des vergriffenen Bandes 32 der *Neuen Schütz-Ausgabe*¹³ erscheinen ließ, benutzte der Verfasser die Gelegenheit, in einem Anhang über die zur Zeit der Erstauflage verschollenen und inzwischen wieder zugänglichen Quellen zu berichten¹⁴. In diesem Zusammenhang empfahl er zugleich, bei Aufführungen des 116. Psalms (SWV 51) in T. 159 die letzte Note des Canto I, die vermutlich auf einem Druckfehler beruht, von g' in b' zu ändern. Er übersah dabei, daß diese Änderung eine Oktavparallele mit dem Tenor zur Folge hat. Das g' ist in der Tat wegen des entstehenden Sextakkordes dubios; doch müßte, wenn korrigiert werden soll, das g' nicht durch b', sondern durch f' ersetzt werden.

12 Auch bei der Veröffentlichung des II. Teils der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1639) stand Schütz vor der Frage, wie er mit einer Reihe von lateinischen Konzerten verfahren sollte, die er früher komponiert hatte. In diesem Fall entschloß er sich, ausnahmsweise auf die Einheitlichkeit der Textsprache zu verzichten, so daß Teil II der *Kleinen geistlichen Konzerte* die einzige gemischtsprachige Sammlung wurde, die Schütz publizierte. Vgl. dazu ausführlicher: Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95-116.

13 Heinrich Schütz, *Einzelne Psalmen II*, hrsg. von Werner Breig, Kassel [etc.] 1971, ²/1992 (= Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 32).

14 *Zur Neuauflage* 1992, ebd. S. 245.

»Sonet vox tua in auribus meis«: Song of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet¹

by

ROBERT L. KENDRICK

The centrality of the Song of Songs as a source of texts in the early Seicento motet repertory, both German and Italian, is no secret. Passages from the canticle had a long history in polyphonic settings, apparently beginning with the late thirteenth-century versions preserved *inter alia* in the seventh fascicle of the Montpellier manuscript². Obviously, the early fifteenth-century cantilena motet represents the first real flowering of canticle settings in the Western repertory³. Although the book had been marginally present among the texts set by important sixteenth-century composers (for instance, the 11 canticle settings among Lassus' ca. 770 motets represent only 1.2% of his output), Palestrina's Fourth Book of Motets (1583/84), a widely reprinted volume that approached the text of the entire book in a selective but cyclical fashion, represents the point of departure for the canticle's popularity around 1600⁴.

Several scholars have provided accounts of the numerous and noteworthy Song of Songs settings in such figures of the early Seicento as Giovanni Francesco Capello and Alessandro Grandi, composers working in Venice or the Veneto⁵. But the Italian use of canticle texts was perhaps even wider outside Venice: there were some 126 settings in Milan, and at least 70 in Bologna in the printed concerto and *stile antico* repertory of the first three decades of the new century⁶. Editions dominated by canticle motets include: Adriano Banchieri's 1610 *Vezzo di perle a 2-3*, 18

1 An earlier version of this paper was given at the annual conference of the Society for Seventeenth-Century Music, St. Louis, April 1993. The essay is dedicated to H. Wiley Hitchcock on the occasion of several events in 1993.

2 See the motet *Anima mea/Descendi in hortum/Alma*, no. 265 in Montpellier, Faculté de Médecine H 196 (*Mo*) (with a related piece in Paris, Bibliothèque de l' Arsenal 135, no. 5 and Bamberg, Staatliche Bibliothek, Lit. 115, no. 25) and *Descendi in [h]ortum meum*, no. 313 in *Mo* (also Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek 3471, no. 3; all catalogued in Gilbert Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music: 11th-Early 14th Century*, München-Duisburg 1966 [= RISM B IV 1]).

3 For a discussion of this repertory in the context of Marian exegesis of the canticle, see Shai Burstyn, *Fifteenth-Century Polyphonic Settings of Verses from the Song of Songs*, Ph. D. diss. Columbia University 1971, and his *Early 15th-Century Polyphonic Settings of Song of Songs Antiphons*, in: *Aml* 49 (1977), pp. 200-227.

4 Palestrina's cycle comprises the *Motetorum quinque vocibus liber quartus* (Rome 1583/84), a volume with some 10 reprints between 1585 and 1613.

5 On Grandi's canticle settings, see Jerome Roche, *Alessandro Grandi: A Case Study in the Choice of Texts for Motets*, in: *JRMA* 113 (1988), pp. 274-305, at p. 288.

6 The figures for the Milanese repertory (defined as the motet production of composers working in the diocese of Milan from 1600 to 1630) are taken from this writer's unpublished catalogue of Milanese printed editions. For the Bolognese settings (and for many other points) I am grateful to Craig Monson.

motets dedicated to nuns in Piacenza; 16 of 23 pieces in Serafino Patta's 1609 *Sacra cantica concinenda*; 6 settings in both Felice Gasparini's 1607 and Giulio San Pietro del Negri's 1616 collections; and of course the 7 settings in Schütz' *Symphoniae sacrae I*⁷. The canticle would have musical reflections as late in the new century and as geographically distant from Italy as Dieterich Buxtehude's cantata cycle *Membra Jesu nostri* BuxWV 75, whose texts from the pseudo-Bernardine *Rhythmica oratio* are strongly infused with canticle imagery⁸. Rather than providing a full overview of the Italian and oltramontane settings here, I seek to elicit some of the cultural associations, some of the symbolic and allegorical meanings in the seventeenth century for the canticle, along with their musical reflections. Perforce, I will concentrate on Italian and Italianate composers – among them the anniversaries of 1993: Monteverdi, Frescobaldi and Charpentier – although other composers, among them Schütz, will be invoked.

Many have sought composers' attraction to the book in its highly charged and graphic sexual language, rather as if it provided the only way to set racy texts under supposedly strict ecclesiastical censorship after the Council of Trent⁹. Others have sought to find liturgical assignments for canticle passages that repeatedly recur in polyphonic settings: »Vulnerasti cor meum«, »Quae est ista?«, »Nigra sum«, »Adjuro vos, filiae Jerusalem«. The use of Song of Songs excerpts in the post-Tridentine breviaries is important. But the liturgical placement of canticle texts does not account for the choice of canticle passages with rather obscure assignments – or with no liturgical assignment at all – for polyphonic settings¹⁰. Nor does the *liturgi-*

7 The Italian editions are: Adriano Banchieri, *Vezzo di perle musicali modernamente conteste alla regia sposa effigiata nella sacra cantica*, op. 23 (Venice 1610, with a now-lost Milanese reprint of the same year), dedicated to Madre Flavia Clemenza Gazzi, »concertatrice industriale« at S. Maria dalla Neve in Piacenza; Serafino Patta, *Sacra cantica concinenda* a 1-3 (Venice 1609); Felice Gasparini, *Concerti ecclesiastici* a 2-3 (Milan 1608); and Giulio Santo Pietro del Negri, *Musica ecclesiastica concertata* (Milan 1616). Banchieri and Gasparini were members of the Olivetan branch of the Benedictines, while Patta belonged to the Cassinese congregation of the same order. For another Milanese edition with canticle motets, see the *Concerti e canzone* (Milan 1629) of Gaspar Pietragrua (6 settings).

8 For the Buxtehude cycle, see the facsimile ed. by Bruno Grusnick, *Dieterich Buxtehude: Membra Jesu Nostri*, Kassel s. d. (1987), and the discussion in Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, New York 1987, p. 141.

9 Noel O'Regan's comments on a canticle motet by the Roman Felice Anerio are typical: »*Vidi speciosam* sets a text from the Song of Songs, a source of erotic verse, which because of its biblical pedigree was a safe and therefore popular quarry for late 16th-century composers« (liner notes to the recording, Hyperion 66417 [1990]). A similar view can be found in the standard overview of the Venetian and Lombard repertoires: Jerome Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, p. 46 (»The Song of Songs was a well-explored quarry for composers of the more sensuous type of motet, for it was the nearest biblical text to the love-poetry of the period; this affinity seems to have attracted composers, particularly those experienced in the secular field«). In light of the centrality of the canticle's »rocky« imagery (2:14, discussed below), the idea of the book as a post-Tridentine erotic quarry is ironic to say the least.

10 For instance, *Vulnerasti cor meum* (Song of Songs 4:9) has no assignment in the post-Tridentine Roman or Ambrosian breviaries. *Adjuro vos, filiae Jerusalem* (5:8), together with *Dilectus meus candidus* (5:10) has the sole assignment of responsory 3 (with its verse) for Matins of the feast of the Purity of Mary. I have used the *Breviarium romanum, ex decr. sacrosancti concilij Trid. restitutum ...*

cal explanation address the fact that the text of most Song of Songs motets is longer than their source in the various post-Tridentine breviaries¹¹. Still other scholars have preferred to view the canticle as a paean to Christian married love¹².

These fairly direct lines of explanation are countered by the fact that the primary mode of Western interpretations of the book until the advent of modern Biblical criticism in the eighteenth century was allegorical, not literal¹³. Thus we need to turn to the traditions of canticle exegesis and contemporary literary theory to explain its centrality to seventeenth-century thought and to illuminate what canticle passages might have meant to the men and women who composed and sang them. Otherwise, it would be difficult to explain why the one book of the Bible whose subject is an incoherent dialogue narrative of seemingly incestuous love, a book that avoids any reference whatsoever to sin, salvation, justice or mercy – indeed, it is the one Biblical text that eschews any mention of the word »God« – why precisely this book should have proved to be among the most popular sources of motet texts in an era of Protestant reform and Catholic renewal (we might say at a time of religious »confessionalization«) in early modern Europe¹⁴.

The book consists of a long series of passionate statements of love, longing and lament, encased in a discontinuous and often puzzling narrative sequence. If chapters 1 and 2 of the text largely treat the mutual love of a man and women, chapter 3 turns to the quest for and praise of the male spouse. The abrupt breaks in the dia-

(Venice 1685), and (for composers working in Ambrosian-rite institutions), the *Breviarium ambrosianum Caroli S. R. E. Cardinalis ... iussu editum* (Milan 1604).

- 11 For instance, the enormously popular *Surge propera, amica mea* (2:10) in most Milanese polyphonic settings includes more text than is comprised by the various liturgical items (largely Matins responses for Marian feasts) that begin with this verse. For another case, see the Monteverdi *Nigra sum* cited below.
- 12 This interpretation is of course quite prominent in Protestant settings of canticle passages, for instance Leonhard Lechner's *Das erst und ander Kapitel des Hoheliedes Salomonis*, in his *Neue Geistliche und weltliche Teutsche Gesang sampt zwayen Lateinischen* (1606), ed. Walther Lipphardt (*Leonhard Lechner Werke* 13, Kassel 1973, pp. 3-19), viewed by its editor as stemming from a Stuttgart court wedding (p. ix, n. 16).
- 13 The classical study of medieval canticle exegesis is Friedrich Ohly, *Hohelied-Studien: Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958. On one specific theme of interpretation, see Helmut Riedlinger, *Die Makellosigkeit der Kirche in den lateinischen Hoheliedkommentaren des Mittelalters*, Münster 1958. For a consideration of the book's centrality to a wide variety of themes in the Catholic mystical tradition, one to which I am indebted, and an argument for canticle commentaries as a central genre of medieval literature, see now E. Ann Matter, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia 1990. There is almost no work on Song of Songs interpretations (besides those of the Spanish mystics) in the early modern period; for an overview, see Roland E. Murphy, *The Song of Songs: A Commentary on the Book of Canticles or the Song of Songs*, Minneapolis 1990, pp. 32-38.
- 14 On the paradoxical nature of the text, see Matter, *The Voice*, p. 49. On the pan-European phenomenon of confessionalization in the sixteenth and seventeenth centuries, see Paolo Prodi, *Controriforma e/o riforma cattolica: superamento di vecchi dilemmi nei nuovi panorami storiografici*, in: *Römische Historische Mitteilungen* 31 (1989), pp. 227-237; and Wolfgang Reinhard, *Confessionalizzazione forzata? Prolegomeni ad una teoria dell'età confessionale*, in: *Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento* 8 (1982), pp. 13-38. For the unsatisfactory nature of the term »Counter-Reformation« to describe trends in Catholic sacred music in the century after 1550, see Monson, *Catholic Reform, Renewal and Reaction*, in: *New Oxford History of Music*, vol. 4 (forthcoming).

logues of the lovers (cf. the utter lack of transition between 2:7 and 2:8, or 5:1 and 5:2), along with apparently interpolated scenes (3:1-5), render the text suitable for recombination and reworking, inasmuch as there is almost no narrative progression to be followed. The canticle is written entirely in the first person, but its shifts of speaker among male, female, and group perspectives led Christian commentators as early as the second century to assign named speakers («Sponsus», «Sponsa», and two «Chorus», one male and one female) to the text (although there is no trace of this in the original Hebrew; indeed, Talmudic commentaries tended towards a sort of historical/soteriological interpretation)¹⁵.

Polyphonic settings in seventeenth-century Italy and Germany tended to emphasize certain verses, especially those in chs. 2, 4 and 5, not necessarily the most important, to the exclusion of others, especially those of chs. 6-7. Furthermore, regardless of liturgical or even literal sense, the canticle was a prime candidate for centonization and even for composers' changes to the Vulgate text, as we shall see below.

For canticle exegesis, we need to begin at the beginning – quite literally with the Greek Patristic figure Origen (c. 180-254)¹⁶. His commentary and homilies established an allegorical mode of reading the canticle in which the female speaker symbolized the individual soul, while the male voice stood for Christ. Further Greek figures, like the fifth-century monk John Cassian, elaborated another of Origen's interpretations, one in which the female voice of the book symbolized the Church as a whole as the Bride of Christ. Cassian's theory of allegory would be key for medieval exegesis. But Origen's influence on canticle interpretation was decisive: it can be found in Gregory the Great and in the ninth-century exegete Haimo of Auxerre. Later medieval commentaries provided a wealth of allegorical associations for the other phenomena of the book, most notably the ecstatic descriptions of the natural world – the consummation of the spouses' love in a garden – towards the end.

The flowering of twelfth-century spirituality privileged the canticle among Biblical texts. Here, the major figure is certainly Bernard of Clairvaux; his 86 homilies that explicate the book only up to the beginning of ch. 3 were central on several points: the interpretation of the book as referring to the individual soul; the association of certain details with Christ's Passion or with the Eucharist; and the apparently paradoxical linkage of the canticle's erotic language and imagery precisely with the state of monastic virginity¹⁷. Bernard's sermons would remain popular

15 For medieval Jewish interpretations of the canticle, which interpreted the spouses' love as a historical celebration of important events in God's relationship with Israel, see the overview in Murphy, *The Song of Songs* (see note 13), pp. 28-32 and the comments in Burstyn, *Fifteenth-Century Polyphonic Settings* (see note 3). The title of Salomone Rossi's 1622/23 Hebrew liturgical collection, *Ha-Shirim Asher Li'Shlomo (The Songs of Solomon)* is a play on words, possibly with reference to the popularity of the Old Testament book among Rossi's Gentile musical contemporaries; the edition does not contain any canticle settings.

16 For Origen, see the convenient summaries in Matter, *The Voice* (see note 13), pp. 20-48, and Murphy, *The Song of Songs* (see note 13), pp. 16-21.

17 Bernard's *Sermones super Cantica Canticorum* can be found in the first two volumes of his *Opera*, ed. J. Leclercq et al., Rome 1957-58. For the growing association between the Song and the ex-

until the eighteenth century¹⁸; unsurprisingly, the Song of Songs would remain central to the Cistercian tradition, and I shall have occasion to remark one late and noteworthy musical reflection of this aspect.

By the thirteenth century, at least four different levels of canticle exegesis had been established (Fig. 1). These would continue to function throughout our period. They include: (1) the personal, or tropological approach, with the important subcategory of monastic virginity. In this view, the female spouse (*Sponsa*) with her passionate desires and longings is seen as the Christian's soul in its desire for Christ, and the canticle's expressions of mutual love as that soul's (*Anima*) fulfillment in Him. In the monastic subcategory of this approach, precisely – and paradoxically – the erotic union of the two spouses is symbolic of the male and increasingly the female monk's earthly chastity as sign of her/his marriage to Christ; noteworthy again is the specific casting of the Christian or the monk/nun as female; (2) the ecclesiological view, in which *Sponsa* symbolized the Church in its corporate union with its Savior, along with two lesser but musically prominent modes: (3) a Marian exegesis, in which the *Sponsus* and *Sponsa* are Christ and His Mother, and finally, beginning with Alan of Lille in the twelfth century, (4) a Mary Magdalen-based view, in which the longings of the female spouse were seen as representing the Magdalen's search for her dead Lord and her love for Him, as portrayed in the Gospels.

All four of these levels are present in the intellectual background to the Seicento motet repertory, along with several others listed. Certainly the tradition of canticle exegesis did not cease: even Luther penned a lengthy interpretative commentary. Written at the height of the confessional strife in Germany, the reformer's explanation offered a political interpretation of the book which, however, seems not to recur in the Lutheran motet or sacred concerto repertory¹⁹. Several other canticle explications – including the long commentary written by the Roman Theatine, Michele Ghisleri (1609), Gaspar Sánchez' 1616 tropological interpretation, and the exegesis authored by the South Netherlands Jesuit and teacher at the Collegio

pression vocation of monastic virginity (especially female monastic chastity), see John Bugge, *Virginitas: An Essay in the History of a Medieval Ideal*, The Hague 1975 (= International Archives of the History of Ideas, Series Minor, 17), pp. 59-67. Bugge notes the widespread use of the canticle by English women mystics and visionaries around 1400 to describe their own spiritual states, a phenomenon perhaps not unrelated to the flowering of canticle motets in the early fifteenth century.

18 For instance, Bernard's homilies would figure among the 139 books owned by the Augustinian nuns of S. Caterina alla Chiusa in Milan in 1581; see Danilo Zardin, *Mercato librario e letture devote nella svolta del Cinquecento tridentino: Note in margine ad un inventario milanese di libri di monache*, in: Raponi, N. and A. Turchini (ed.), *Stampi, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, Milan 1992, pp. 135-246, no. 100.

19 Luther's *In Cantica Canticorum brevis, sed admodum dilucida enarratio* can be found in the so-called »Weimarer Ausgabe« of his *Werke*, Bd. 31, Abt. 2 (Weimar 1914), pp. 586-789. In marked contrast to the entire Western tradition, the reformer's commentary views the canticle as a love song between Solomon (i. e., the ideal Lutheran ruler) and his political state. In general, however, Lutheran musical settings of the canticle have been considered with some justice as largely epithalial, not political.

Fig. 1: Levels of allegorical meaning for the Song of Songs available in the seventeenth century

Both 1A and 4 also with specific connections to nuns; 5-8: less common; in 1-4, 7: Sponsus = Christ; in 5: Sponsus = Solomon; in 6: Sponsus = Trinity (varying interpretations of Chorus)

Title (Cassian's term)	Interpretation	Leading exponents
1. Personal (tropological)	Sponsa as individual soul	Many Catholic: Teresa of Avila, John of the Cross, F. Borromeo; »pre-Pietist« Lutheran
1A. Monastic	Sponsa as female or male monk	Cistercian tradition; Borromeo; Luis de Leon, Teresa of Avila
2. Ecclesiological (<i>allegoria</i>)	Sponsa as Church	Anglican and some Lutheran; Cornelius a Lapide
3. Marian	Sponsa as Mary	Ghisleri; Cornelius a Lapide
4. »Magdalenic«	Sponsa as Mary Magdalen	Borromeo; Magdalen hymn tradition
5. Political	Sponsa as Solomon's (i. e. Protestant ruler's) state	Luther
6. Eschatological (anagogic)	Sponsa as the saved (end-time) Church	Cornelius a Lapide
7. Christological	Sponsa as Christ's own humanity	Cornelius a Lapide
8. Epithalamial	Both spouses as Christian married couple	Lutheran

Romano, Cornelius a Lapide (1637) – would be published in the seventeenth century, insuring the continuation of allegorical modes of reading the book²⁰. But in the works of the major late sixteenth-century Catholic mystics – Teresa of Avila, John of the Cross, Maria Maddalena de' Pazzi – the book became the key proof-text in the individual Christian's search for an often mysterious and unattainable God,

20 Seventeenth-century canticle commentaries include: Michael Ghisleri(us) [not identical with Pope Pius V], *Commentarii ... in Canticum Cantorum Salomonis*, Venice 1609; Paris 2/1618; Gaspar Sánchez, *In canticum canticorum commentarii*, Lyon 1616; and Cornelius a Lapide, *In canticum canticorum*, Rome 1637, rpt. in *Commentarii in Scripturam Sacram* 4, Lyon/Paris 1875, pp. 357-750. Noteworthy is the extreme length of the major interpretations, those of Ghisleri (964 folio pages) and Cornelius a Lapide (393 double-column pages), each generated by one of the shortest books of the Old Testament. My thanks to the staff of Burke Library, Union Theological Seminary, for access to a copy of the 1618 edition of the Ghisleri, from which I cite.

with concomitant emphasis on such passages as the opening of ch. 3 and the final raptures of chs. 7-8 as referring to ultimate spiritual union with Christ²¹.

Here, I will take the three canticle commentaries and frequent epistolary references to the book written by one philosopher-bishop, music patron, and key figure in north Italian politics, ecclesiastical and secular, namely Federigo Borromeo of Milan (in office 1595-1631) as both reflective of contemporary attitudes towards the canticle and as illuminative of a host of musical settings in northern Italy²². For instance, Borromeo's printed treatise on Christian optimism, *I tre piaceri della mente cristiana* (Milan 1625, a work directed primarily to the 75% of Milanese patrician daughters who became nuns in this period) is suffused with the canticle. Borromeo advised his female monastic charges: »Now hear the dialogues of the canticle, which can bring relief from any affliction: *Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa*« ('You have wounded my heart, my sister, my spouse'; 4:9)²³. There are some thirteen polyphonic settings of this verse in the Milanese repertory alone. Borromeo's book holds to the tropological interpretation: »Certainly the following is true: the Sponsa represents all those souls devoted and dear to God«²⁴. But before proceeding to an examination of some musical settings in Milan and elsewhere, I must draw attention to several features of the canticle text that interact with Seicento genres and aesthetics.

First is the book's puzzling narrativity. The sequence of first-person statements that comprise the book, and the constant switching of literary voice (Sponsus, Sponsa, the two »Choruses«) had two effects in the Seicento. The first is to link the canticle to the traditions of musical dialogues²⁵. For instance, the very first Milanese

21 The Spanish tradition of canticle exegesis or paraphrase, largely in the tropological mode, includes Teresa of Avila's *Conceptos del Amor de Dios sobre algunas Palabras de los Cantares* and John of the Cross's *Cantico Espiritual* (the latter available in: Crisogono de Jesus et al. [ed.], *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, Madrid 1973, pp. 691-882).

22 The commentaries, all in manuscript, include the following: *Notae in librum Canticum Cantorum Salomonis* (Milan, Biblioteca Ambrosiana [henceforth BA] F. 26 inf.); *Interpretatio Cantici Cantorum secundum editionem Caldeam* (BA, R. 180 inf.); and *Observationes in Job et Isiam et Cantica Cantorum* (BA, G. 309 inf.). For Federigo as music patron and canticle exegete, see ch. 5 of my *Genres, Generations, and Gender: Nuns' Music in Early Modern Milan, c. 1550-1706* (Ph. D. diss. New York University 1993). For the omnipresence of canticle quotes and tags in the prelate's letters to nuns, see the correspondence excerpted in Carlo Marcora, *Lettere del card. Federico Borromeo alle claustrali*, in: *Memorie storiche della diocesi di Milano* 11 (1964), pp. 177-423.

23 »Nunc Canticorum colloquia audite, quae medicinam afferre possunt huiusmodi plagis: *Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa, vulnerasti cor meum*«. I cite from the Latin version of this treatise, *De christianae mentis jocunditate*, Milan 1632, Bk. I, ch. 7 (p. 20). On the destination of the work, see Alessandro Martini, »*I Tre Libri delle Laudi Divine*« di Federico Borromeo: *Ricerca storico-stilistica*, Padua 1975, p. 192. For the explanation of this verse as the Christian soul's »wounding« of Christ by conforming to His Passion and humility, see Ghisleri, *Commentarii* (see note 20), pp. 580-581. Borromeo's cloistered correspondents would often quote the canticle in their letters to the prelate.

24 »Certissime tendendum est hoc ... Ideo Sponsa illa Cantorum designat animas omnes addictas, charasque Deo...«, *De christianae mentis jocunditate*, Bk. II, ch. 11.

25 For the initial overview of musical dialogues based on the canticle, see Howard E. Smither, *The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio*, in: *JAMS* 20 (1967), pp. 403-433, at p. 409. Frits Noske, *Saints and Sinners: The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford 1992,

concerto edition to include sacred dialogues, Giovanni Ghizzolo's 1611 *Concerti all'uso moderno*, includes two such colloquies, both with canticle texts²⁶. Indeed, Domenico Mazzocchi's *Dialogo della Cantica* (1664, but written much earlier) makes this formal association between the canticle and the genre of the dialogue explicit²⁷. Michel de Certeau's pathbreaking *La fable mystique* has drawn attention to the dialogue as the preferred genre and method of seventeenth-century spiritual literature, a form whose conventions and dialectic shaped the Christian soul's speech-acts with its Creator into a process of self-understanding and eventual mystic union²⁸. Under the influence of the canticle, the dialogue became the preferred form for spiritual literature. Thus the implicit (and well-nigh universal) dialogic associations of canticle passages by 1600 also require us to pay particular attention to speaker and literary voice in the analysis of any canticle motet. Furthermore, the underlying structure of varied alternating refrains throughout the book (»Adjuro vos«; »Veni, dilecte mi«; »Quam pulchra es«) would also serve as the formal basis for the dialogue motet as a whole and even for the *salmo arioso* as practiced in the 1640's by Gasparo Casati, Chiara Margarita Cozzolani, and others²⁹.

Second, the physical setting of the canticle in a sort of wonderland of rural delights, culminating in the final consummation of love in a classic *hortus deliciarum* (8:5 ff.), marks the book as pastoral *par excellence*. In Borromeo's words: »The nature and characteristic of this work is a pastoral song, or an eclogue or idyll, however we may call it; its subject is Divine love«³⁰. In early Seicento Italy, the implication of this point is again twofold: on one hand it links the canticle's narrative logic (what there is of it) to the conventions of the pastoral as defined by Guarini (and rather differently by Marino). On the other, the book's delight in physical love and the beauty of the natural world, even on a superficial, non-allegorical level, is closely allied to the view of Christian optimism espoused by Philip Neri and his disciple

pp. 47-50 and *passim*, provides a helpful discussion of a number of Italian canticle dialogues, especially those of Grandi.

- 26 The pieces in question are *Quae est ista?*, a Marian work, and *Heu quem diligit anima mea*, a dialogue that sets Mary Magdalen's lament at Christ's Tomb to the words of the canticle's Sponsa (for a later example, see below).
- 27 This work, along with the rest of Mazzocchi's *Sacrae concertationes* (Rome 1664) is available in Wolfgang Witzemann's edition (Domenico Mazzocchi, *Sacrae concertationes*, Köln 1975 [= *Concentus musicus* 3], no. 9, pp. 63-73).
- 28 Michel de Certeau, *La fable mystique*, Paris 1982, pp. 216-225, characterizes the dialogue as the typical genre and method of seventeenth-century spiritual literature, with notable examples found in Spanish, French and Italian mystics.
- 29 The Song of Songs is unified by a series of phrases which are varied upon repetition (»Adjuro vos, filiae Jerusalem«, at 2:7 and 3:5; »Quam [or ecce] tu pulchra es«, at 1:14, 4:1, 6:3; 7:6, and so on). The varied refrain is found in much of the dialogue repertory of the 1620's; it also figures in the Lombard psalm repertory of the 1640's; see for instance the *Laudate pueri* in Casati's *Messa e salmi concertati a 4-5* (Venice 1644) and several Vespers settings in Cozzolani's *Salmi a otto*, op. 3 (Venice 1650).
- 30 »Quanto alla natura et alla qualità di questo componimento egli è Carmen pastorale; ovvero Egloga ovvero Idylium come chiamare lo vogliamo ... quanto al soggetto sicuramente è l'amore divino«, *Notae in librum Canticum Cantorum Salomonis* (see note 22), BA F. 26 inf., f. 272.

Borromeo³¹. This emphasis on nature's goodness – including sexuality – as emblematic of Divine benignity would find musical expression in an entire generation of »floral« motets, at first based on the imagery and language of 7:11-13 (»Veni, dilece mi, egrediamur in agrum ... mane surgamus ad vineas; videamus si floruit vinea ...«)³². The pastoral nature of the book would even have direct musical results, such as the bucolic wind-instruments (*fiffari* [transverse flutes], the puzzling cornettini [probably *cornetti muti*], and dulcians) chosen by Schütz for the scoring of four canticle settings in *Symphoniae sacrae* I³³.

Third, the varied use by figures like Borromeo of the four allegorical levels outlined above marks seventeenth-century interpretation of the Song as essentially polyvalent. A given passage set as a concerto according to context or interpretative tradition may have had one primary referential meaning, Marian, personal, or monastic. But the plethora of allegorical levels, and the wide (and better-distinguished) variety of audiences in the post-Tridentine or post-Reformation world meant that any passage was capable of functioning on several levels simultaneously. Indeed, both Ghisleri's and Cornelius a Lapide's explications present parallel interpretations³⁴. I shall have occasion to examine at least one musical case of this allegorical polyvalence.

31 On Christian optimism and the delight in nature as the basis of Borromeo's aesthetics, see Pamela M. Jones, *Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy, ca. 1600*, in: *Art Bulletin* 70 (1988), pp. 261-272, and now *eadem*, *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge 1993, pp. 9-10 and *passim*.

32 For Federigo Borromeo's encouragement of Jan Brueghel the Elder in the creation of the pictorial genre of the Madonna and Child inside a garland of flowers, see Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana*, pp. 84 ff.

33 *In lectulo per noctes/Invenerunt me*, SWV 272-273, calls for three »fagotti«, instruments whose pastoral nature is clear in most of the early Seicento iconographic representations. *Anima mea liquefacta est/Adjuro vos, filiae Jerusalem*, SWV 263-264, calls for two »Fiffaro o Cornettino«. The written range of these parts is a-e-flat"; Michael Praetorius (*Syntagma musicum* II, *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, rpt. Kassel 1958 [= *Documenta musicologica* I, 15], p. 35) identifies the »Querpfeyffe« as »Italis Traversa vel Fiffaro« and (p. 22) gives the lowest note of the bass transverse flute as g. The »cornettino« designation is more problematic in light of the tessitura of SWV 263-264; Praetorius lists the range of this instrument (»kleiner Zink«) as e'-e". But if we take the »cornettino« as a misunderstanding of Schütz's instructions (Magni, Schütz's Venetian printer, had in fact not produced any other volumes of the *motetti con stromenti* subgenre into which the *Symphoniae sacrae* fall, and the cornettino was little used in Italy) referring to another »pastoral« instrument, the *cornetto muto*, the range fits perfectly (the instrument being pitched in g). This solution can be heard to excellent effect on the recent recording by Concerto Palatino, Accent ACC 9178/79D (1992). In either case (bass transverse flute or *cornetto muto*), the muted and pastoral timbre of the motet's instrumental accompaniment is reinforced by the cross-fingerings necessary for the frequent e-flats and a-flats. My thanks to Bruce Dickey for his ideas on SWV 263-264.

34 For each verse of the canticle, Ghisleri provides: (1) a literal and philological reading; (2) an ecclesiological view (Sponsa as Church); (3) a tropological sense (Sponsa as »Anima sancta«); (4) a Marian interpretation; and (5) a summary of the patristic and medieval views. Cornelius a Lapide's exegesis includes the first four of these, designating different views as »principalis«, »partialis«, or »adequatus« depending on their centrality to the verse under discussion, and interweaving the theme of Christ's marriage to His own humanity into the explication.

Finally, it is helpful to outline the course of canticle settings as a whole. In northern Italy, the first wave seems to take place around 1610 (examples may be found in the sacred concerto prints of Banchieri, G. P. Cima, Gasparini, and Patta). The canticle made a second resurgence in the later 1620's, both in the *motetto con stromenti* and a 2/a 3 subgenres (Grandi, Banchieri, Leone Leoni; in Rome, Frescobaldi and Massenzio)³⁵. Although the small-scale concerto seems to predominate, yet a number of large-scale concertato settings (like Michelangelo Grancini's *Adjuro vos, filiae Jerusalem* from 1631, scored for seven high voices and dedicated to two musical nuns at the Augustinian house of S. Marta in Milan) also survive³⁶. With the noteworthy changes in the motet repertory around 1640, canticle settings *stricto sensu* begin to fall off in favor of new, freely-composed (so-called »paraliturgical«) Latin texts.

Certainly the Marian exegesis of the canticle is central to much of the seventeenth-century motet repertory, at least in Italy, France, and the Catholic regions of the Holy Roman Empire. One familiar example is Monteverdi's 1610 *Nigra sum*, from the Vespers (Fig. 2). The liturgical takeoff point for this text is the third Vespers antiphon for feasts of the Virgin in both the Roman and the Mantuan breviaries, and its obvious reference is Marian³⁷. Most noteworthy – and increasingly typical – is the motet's expansion of the antiphon text, an expansion that mixes the canticle's two literary voices, those of the male and the female spouse.

Fig. 2: Claudio Monteverdi, *Nigra sum* (1610)

Monteverdi	Song of Songs	Liturgical use
Nigra sum sed formosa, filiae Jerusalem: Ideo dilexit me rex et introduxit in cubiculum suum	1:4 (Sponsa)	Ant. III, Feasts BMV per annum (+ »me«)
et dixit mihi: Surge, amica mea, et veni.	1:3 (Sponsa) deest	
Iam hiems transiit, imber abiit et recessit, flores apparuerunt in terra nostra.	2:13 (Sponsus) + »speciosa mea«	
Tempus putationis advenit.	2:11 (Sponsus) 2:12 (Sponsus) 2:12 (Sponsus)	

Monteverdi's setting follows this division of literary voices faithfully; if the opening section, comprising the words of the canticle's female spouse, outlines mode 8 in the ambitus and structural cadences (on C) of its melodic line (Ex. a

35 After the 1610 *Vezzo di perle* (see note 7), Banchieri would return to the Song of Songs for the three *Sinfonie sopra la Cantica* for voice and instrument to be found in his *Dialoghi, Concerti, Sinfonie* op. 48 (Venice 1625). In Frescobaldi's 1627 motet book (cited below, n. 44) there are four canticle settings.

36 The Grancini piece is found in his *Sacri fiori concertati*, Milan 1631.

37 The Roman breviary assignment of this opening (»Nigra sum, sed formosa, filiae Jerusalem: ideo dilexit me Rex, et introduxit me in cubiculum suum«) is as antiphon 3 for Vespers and Lauds of Marian feasts throughout the year, and as antiphon 7 for Matins of the Common of female saints.

and c)³⁸, then the shift to the male spouse's words (»surge«) marks an abrupt *com-mixtio tonorum*, moving from mode 8 to the authentic mode 7 (Ex. b). The bulk of the Sponsus' words are set in this authentic *cofinalis* (the ambitus of the vocal part after »surge« ranges from e to f') (Ex. c); this section features frequent internal cadences on that mode's tenor (D), along with a remarkable recitation-tone on the same pitch for the words »tempus putationis advenit«, »the time of pruning has come«. This phrase was taken in contemporary exegesis as referring to the passing of the old Law and the coming of the new Law through the Incarnation of Christ (in Marian terms, the Annunciation)³⁹. In this sense, Monteverdi's highlighting of the »tempus putationis« phrase by its suspension on the recitation tone of the mode (over a descending bass) is analogous to the public proclamation and ritual re-creation of the Incarnation and Redemption, namely the Elevation of the Host at Mass. The repetition of the melodic gesture (mm. 24-28 and 34-38) is of course paralleled by the double Elevation (of the bread and the wine) during the Canon of the Mass. Perhaps *Nigra sum* was originally conceived, not as a Vespers item (antiphon substitute) but rather as an Elevation piece to accompany the six-voice Mass (although the point is often forgotten, this latter was specifically designated as a Marian work on the edition's title-page: »Sanctissimae virgini missa senis vocibus ...«).

Monteverdi's setting of the Sponsus' words also employs a far more *durus* pitch content, with notated c#, g# and even d# in the vocal part, and the male spouse's reply is underlined by being repeated *in toto* (mm. 18-28 and 28-38). The entire effect of the musical division between the two literary voices in Monteverdi's »monodic« setting is to make *Nigra sum* into a dialogue a 1, a form not unknown in both the secular and sacred repertory of the early Seicento⁴⁰. But the explicit gender-based division of the dialogue's voices – the Sponsa's words with a more *mollis* pitch content and in the plagal *cofinalis* of the *tetrardus*, while the Sponsus is allotted a more *durus* spectrum and is set in the authentic mode – reveals Monteverdi's sensitivity to both literary voice and the associations of sexual roles⁴¹.

38 Noteworthy, as well, is Monteverdi's setting of the opening textual contrast (»Nigra sum, sed formosa« / »I am dark, but comely«) to the octave leap between d and d' that defines the ambitus of mode 8. My examples are transcribed from the 1610 edition.

39 See Ghisleri's explication, redolent of the vocabulary of the canticle itself, *Commentarii* (see note 20), pp. 332-333 (»Expositio IIII, De Tertia Sponsa, quae est B. Maria«): »Surge, neve moreris venire, quo te voco, instat enim partus eijs, quem gestas in ventre: iam legis hiems transiit, imber doctrinae Prophetarum abiit, & recessit, cum primum, quod intra te est, Verbum carnem assumpsit ... iamque & flos campi, ac liliu[m] convallium in te progemmavit Christus filius Dei: Advenit iam & tempus putationis, quo per eundem Dei filium universi a mundo resecentur errores, & redemptione omnia amputentur peccata«.

40 For some monodic secular dialogues, see John Whenham, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Ann Arbor 1982, 1: 181-82. Several pieces (*Si bona suscepimus, Quid agit Domine?*) in Ignazio Donati's *Secondo libro de motetti a voce sola* (Venice 1636) are essentially dialogues a 1.

41 For some theoretical reflections of male/female dichotomies in the Monteverdi-Artusi controversy, viewed in a classically structuralist and biologically reductionist framework, see now Suzanne G. Cusick, *Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy*, in: JAMS 46 (1993), pp. 1-25.

Monteverdi, *Nigra sum*

a) mm. 1-9

Ni-gra sum sed for-mo-sa fi-li-ae for-

mo-sa fi-liae for-mo - - sa ni-gra sum

b) mm. 20-40

et intro-du - xit in cu-bi-cu-lum su-um et di-xit-

mi - hi: Sur

– doves, rocks, wounds, and music – is made explicit in the peroration to part 3 of Giovanbattista Marino's *Diceria sacra seconda: La musica* (1613)⁴².

The primary perceptual emphasis in the canticle is on touch and taste. Thus, the occasional passages like this one that refer to the voice and auditory perception take on a special, almost metamusical, meaning in polyphonic settings. Frescobaldi's 1627 *Vox dilecti mei* is a two-section motet with added Marian text (Fig. 3)⁴³.

Fig. 3: Girolamo Frescobaldi, *Vox dilecti mei*, from *Liber secundus ...* (Rome 1627)

Prima pars	[Sponsa:] Vox dilecti mei pulsantis: [Sponsus:] Aperi mihi, soror mea sponsa. Vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum.	(Song of Songs 5:2 and 4:9)
Seconda pars	Quam pulchra es et speciosa, Virgo. Veni amica mea, quia amore tuo languo.	(free) (cf. Song of Songs 5:8)

This work relies on a sort of collage of favorite passages, the textual complex again without liturgical assignment in the post-Tridentine breviary⁴⁴. Frescobaldi's opening seems to highlight the »beating« or »pulsantis« quality of the Sponsus' voice in its long melismas and clearly differentiated motives. This opening also switches between the literary voices of the Sponsa and the Sponsus (Sponsa: »Vox dilecti mei« ... Sponsus: »Aperi mihi«). Noteworthy in contrast to *Nigra sum* is Frescobaldi's reliance on motive and phrase structure, not modal differentiation, in order to set the switch in literary voice. In its freely centonized text and Marian invocation, *Vox dilecti mei* is not atypical of Roman approaches to the canticle.

So far, we have considered several different uses of the canticle: personal, monastic, Marian. Yet one increasingly important interpretation, noted already, was that of identifying the book's Sponsa with Mary Magdalen⁴⁵. This is certainly

42 »E sicome la voce è stromento con cui si palesa e publica l'interno concetto dell'animo, così Cristo è mezo, per cui si comunica a noi la paterna volontà...E finalmente, se Eco abita nelle concavità de' sassi e nelle profondità delle grotte, ecco la pietra incavata: *petra autem erat Christus*; ecco le spelonche profonde: *in foraminibus petrae et in caverna maceriae*«, from Giovanbattista Marino, *La musica. Diceria seconda sopra le sette parole dette da Cristo in croce*, in: Pozzi, G. (ed.), *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, Turin 1960, at pp. 330-331.

43 The piece is found, along with three other canticle settings, in the *Liber secundus Diversarum Modulationum*, Rome 1627. Its incomplete preservation (Cantus II is missing) excludes it from Christopher Stemberidge's exemplary edition, Girolamo Frescobaldi, *Motetti a 1, 2, e 3 voci con continuo* ([Padua] 1987). For a remarkable depiction of Mary above an imaginary (Sevillian) landscape including »her« symbols (towers, gardens) taken from the canticle, see Francisco de Zurbarán, *The Immaculate Conception* (c. 1660; Dublin, National Gallery of Ireland; see also the discussion in Rosemary Mulcahy, *Spanish Paintings in the National Gallery of Ireland*, Dublin 1988, pp. 89-91).

44 Although the clear reference of Frescobaldi's text is Marian, there is no item in the post-Tridentine Roman breviary, even for feasts of the BMV, that utilizes both literary voices present in 5:2 (»Ego dormio, et cor meum vigilat, vox dilecti mei pulsantis: aperi mihi, soror mea, amica mea...«).

45 For the early history of this exegesis, see Matter, *The Voice of My Beloved* (see note 13), p. 167, and Joseph Szövérfy, 'Peccatrix quondam foemina': A Survey of the Mary Magdalen Hymns, in: *Traditio* 19 (1963), pp. 79-146, at p. 111. For a general overview of the figure of the Magdalen in Seicento

best known from Mazzocchi's *Dialogo della Maddalena*, which intersperses the Gospel narration with the questing passages of the canticle's female spouse in order to express the Magdalen's lament for the missing Christ⁴⁶. The final section of this piece begins with a double-choir setting of 8:7 (»Aquae multae non poterunt extinguere caritatem« / »Many waters cannot drown love«), a passage that occurs after the spouses' love has been consummated. In tropological mode, the Magdalen (and the Christian) have found Christ, and the passage was viewed as a triumphant conclusion referring to the Magdalen's unflinching love for her Lord as a model for the individual Christian to emulate. Indeed, the figure of Mary Magdalen was conflated with the female spouse of the canticle in the writings of both Federigo Borromeo and the nuns of his diocese⁴⁷.

It is impossible to discuss canticle settings in the seventeenth century without brief mention of the other well-known versions: Mazzocchi's *Dialogo della Cantica*, which sets largely the questing passages of the female spouse as solos in the context of Christological devotion (hence following the tropological interpretation), and of course the settings in Schütz's *Symphoniae sacrae* I. Here, I can only focus on one seemingly puzzling text in this latter: the two-part *In lectulo per noctes / Invenerunt me custodes*, based (with some textual variants) on 3:1-4 (Fig. 4)⁴⁸. In almost all canticle exegeses, Protestant and Catholic, this passage had one overwhelming meaning: the individual soul's search for Christ, and the frustrations and anguish – »per noctes« meaning quite literally, in John of the Cross's famous words, the »black night of the soul« – involved therein. The ideas of rising and circling the city, and being found by the watchmen, were taken as references to the world's misunderstanding of this search, while 3:4 (»inveni quem diligit anima mea«) referred to the final reunion with Christ after the way of negation.

Schütz's setting, with its obstinate cadences on G in *cantus mollis*, and its ecstatic repetitions of »inveni quem diligit anima mea«, underlines this profound spiritual quest. Schütz added the long final section, centonizing the »Egredimini filiae

literature, see Salvatore Usvia, *Il tema letterario della Maddalena nell'età della Controriforma*, in: *Rivista di storia e letteratura religiosa* 24 (1988), pp. 385-424.

46 Also in the *Sacrae concertationes* (see note 27), no. 16.

47 For the Easter dialogue of Chiara Margarita Cozzolani (1650), another motet in which the lamenting Magdalen uses the literary and musical language of the canticle's Sponsa, and one which highlights the diffusion behind cloistered walls of this assimilation of Mary Magdalen to the female spouse, see my *The Traditions of Milanese Convent Music and the Sacred Dialogues of C. M. Cozzolani*, in: Monson, Craig A. (ed.), *The Crannied Wall: Women, Religion and the Arts in Early Modern Europe*, Ann Arbor 1992, pp. 211-33, at p. 222.

48 Schütz's omission of the word »meo«, and his changing of »vigiles qui custodiunt civitatem« to »custodes civitatis«, are found in no transmission of any Latin version of the Bible; see the critical edition of the Song in: Monks of S. Geronimo [Rome] (ed.), *Biblia sacra iuxta latinam vulgatam versionem...iussi Pii PP. XII 11, Libri Salomonis* (Rome 1967), p. 184. In general, the minor deletions or changes (found also in the Monteverdi *Nigra sum*: »introduxit [deest: me]«) relative to the standard Latin text, which are apparent in a number of canticle motets, probably do not indicate a separate textual transmission for musical versions of the Song (indeed, there is no corpus of canticle centonizations that circulated independently from the motet repertory). More likely, these minor differences of syntax and vocabulary reflect the fact that composers often relied on their memories for the canticle text.

Fig. 4: Heinrich Schütz, *In lectulo / Invenerunt me* SWV 272-273 (*Symphoniae sacrae* I, 1629)

Schütz	Song of Songs
(SWV 272)	
In ▶lectulo◀ per noctes	lectulo meo
▶quem diligit anima mea quaesivi◀	quaesivi quem diligit anima mea
▶nec respondit mihi.◀	Quaesivi illum, et non inveni
Surgam, et circuibo civitatem	
Per vicus et plateas	
Quaeram quem diligit anima mea,	3:1-2
(SWV 273)	
Invenerunt me ▶custodes civitatis◀	vigiles qui custodiunt civitatem:
▶[deest]◀	»Num quem diligit anima mea vidistis?«
Paululum cum ▶pertransirem◀ eos,	pertransissem
Inveni quem diligit anima mea	
Tenui, nec dimittam illum,	3:3-4a
Egredimini, filiae Herusalem,	cf. 3:11
et congratulamini mihi,	
Cantate dilecto meo	
cum laetitia, cum jubilo,	
cum cythara.	all deest

Hierusalem« phrase from other canticle verses (3:10-11) and providing melodic rhyme between the words »inveni« and »cantate«, thus shifting the motet's emphasis from the dark night of the spiritual quest to the rapturous – and musical – union of God and the soul⁴⁹.

With the changes in the Italian repertory around 1640, canticle settings *stricto sensu* would fall off, at least in Italy. However, even the new texts would often make some sort of verbal reference to the book; G. C. San Romano's 1670 solo motets, for instance, include two pieces beginning »Hiems iam transit« and »Adiuro vos« whose texts are not taken from the book⁵⁰. Meanwhile, Fig. 5, from a 1642 solo motet by Cozzolani, shows another use of canticle language and imagery in an apparently newly-written motet text, again with Marian connotations.

In Germany, other reflections include the 16 poetic paraphrases of the book that appeared from 1608 to 1722, (including the very influential one by Martin Opitz) and Buxtehude's cantata cycle⁵¹. Indeed, one can find some 30 Latin and 11 ver-

49 For a discussion of the other canticle settings in light of the *Symphoniae sacrae*'s inspiration and Italian reception, see my 'Ein italienisches Stundenbuch': Notes on the Origin and Italian Context of Schütz's *Symphoniae sacrae* I, forthcoming.

50 The San Romano pieces are in his *Il primo libro de motetti a voce sola* (Milan 1670).

51 For the German paraphrase tradition, see Martin Goebel, *Die Bearbeitungen des Hohen Liedes im 17. Jahrhundert, nebst einem Ueberblick über die Beschäftigung mit dem Hohen Liede in früheren Jahrhunderten* (Halle 1914), with a list of poetic reworkings at pp. 33-53. More research on German vernacular canticle motets would undoubtedly reveal which paraphrases might have influenced composers.

Fig. 5: Chiara Maria Cozzolani, *Concinant linguae*, from *Concerti sacri* op. 2 (Venice 1642), excerpt

Cozzolani	Song of Songs
... Frondeant arbores, floreant lilia, rubeant rosae, germinent campi, rideant prata. Surgat auster; perflent venti, flumina plaudant Resonant valles cantibus avium ...	[Sponsa:] Surge, Aquilo; et veni, Auster; perfla hortum meum, et fluant aromata illius. 4:16

nacular canticle incipits in the post-1650 German repertory of concertos a 3 and larger⁵². Best-known is Johann Christoph Bach's *Meine Freundin, du bist schön*, which uses the Song in its epithalamial interpretation⁵³. If the German settings largely reflect personalized and/or nuptial interpretations of the text, the Anglican tradition would swing back to an ecclesiological interpretation of the canticle⁵⁴. Thus, thinking ahead to another anniversary, Purcell's large-scale verse anthem with a Song of Songs text, *My beloved spake* (Z. 28), should probably be taken as a celebration of the Church of England. As part of the Anglican crusade against the threat of Catholic royal succession in the last years of Charles II's reign, the canticle is used here in an aggressively anti-Papal vein.

Finally, several of the themes mentioned here – Christian optimism, monastic exegesis, polyvalent allegory, liturgical centonization or expansion, switching of literary voices – recur in one of the chronologically latest but most remarkable settings of any canticle passages, Charpentier's *Quatuor Anni Tempestates*, H. 335-338, his »Four Seasons«⁵⁵. These four high-voice duets each set a long, centonized canticle text, one for each season of the year, with appropriate physical images (harvest and eating for autumn). Fig. 6 gives the text for »Autumn«. Certainly the derivation of this cycle has seemed obscure⁵⁶.

52 The repertory is well catalogued in Diane Parr Walker and Paul Walker, *German Sacred Polyphonic Vocal Music Between Schütz and Bach: Sources and Critical Editions*, Detroit 1992. My count includes only Latin and German incipits taken from the canticle, excluding those pieces which feature canticle tags in the body of the literary text.

53 The piece, copied along with an epithalamial program by Ambrosius Bach for what Max Schneider called the »Altbachisches Archiv«, can be found in his edition, *Altbachisches Archiv 2, Kantaten*, Leipzig 1935, rpt. Wiesbaden 1966 (= EdM 2), pp. 91-135, with a revised edition ed. by H. Bergmann (Neuhausen-Stuttgart 1987).

54 E. g., Lancelot Andrews' Pentecost sermon (1615), in reference to 2:14 (»Rise, my dove, my fair one and come away«): »The Holy Ghost is a Dove, and He makes Christ's Spouse, the Church, a Dove; a term so oft iterate in the Canticles ...« (Andrews, *Works* 3, Oxford 1854, rpt. New York 1967, p. 254).

55 Found in Paris, Bibliothèque Nationale, Res. Vm¹. 259, vol. 21, ff. 88-97v, and listed in H. Wiley Hitchcock, *Les Oeuvres de/The Works of Marc-Antoine Charpentier: Catalogue Raisonné*, Paris 1982, pp. 264-265. I shall return presently to the instrumental *Prélude pour l'été*, H. 336a (scored for 3 recorders, another pastoral connotation).

56 Even Hitchcock, to whose work we owe the rediscovery of Charpentier, notes that the series is »puzzling because the ecclesiastical connotations are unclear«, *Marc-Antoine Charpentier*, Oxford 1990 (= Oxford Studies of Composers 23), p. 46.

Fig. 6: Marc-Antoine Charpentier, *Autumnus* (H. 337) from *Quatuor anni tempestates* (H. 335-338; 1685)

Charpentier	Song of Songs	Benedictine use
[Sponsa:] Osculetur me osculo oris sui; Quia meliora sunt ubera tua vino, / Fragrantia unguentis optimis, Oleum effusum nomen tuum; Ideo adolescentulae dilexerunt te nimis.	1:1-2	
[Sponsa:] Introduxit me rex in cellam vinariam; Ordinavit in me caritatem.	2:4	1st Lesson/April
[Sponsa:] Veniat dilectus meus in hortum suum		2nd Lesson/July
Et comedamus fructum ponorum suorum. /	5:1	
[Sponsa:] Vulnerasti cor meum, dilecte mi, sponse mi		2nd Lesson/June
In uno oculorum tuorum, in uno crine colli tui.	4:9	
[Sponsus:] Comedamus favum cum melle nostra, Bibamus vinum cum lacte nostro.	Comedi favum cum melle meo, Bibi vinum meum cum lacte meo.	2nd Lesson/July
Comedite, amici, et bibite; Et inebriamini.	Comedite, amici, bibite Et inebriamini carissimi. 5:1	

———— = major sectional divisions. / = internal cadences within sections.

Yet there is a liturgical take-off point for these motets, and it is no surprise to find it in the Benedictine and Cistercian traditions, especially in light of Bernard of Clairvaux's emphasis on the canticle. The essential idea is that of correlation between temporal progression and canticle excerpts. In the seventeenth-century Italian and French monastic breviaries of these two orders, lessons for Matins of the Saturday Office of the BMV are organized into a monthly pattern. For April through October, the first two lessons of this Hour employ large sections of the canticle, and Charpentier's texts, as can be seen from Fig. 6, occasionally overlap with these readings⁵⁷. Typical of his practice, Charpentier seems to have expanded and systematized this liturgical and seasonal canticle association into a complete annual cycle.

57 The sequence is as follows: April's lessons comprise Song of Songs 2:1-7 and 2:8-13; May is 2:13-17 and 3:1-4; June, 4:1-4 and 4:7-10; July, 4:11-15 and 5:1-3; August, 5:4-7 and 5:8-12; September, 6:1-5 and 6:8-12; October, 7:6-9 and 7:10-12. I have taken the assignments found in the *Breviarium monasticum Pauli V. Pont. Max. auctoritate recognitum pro omnibus sub Regula Sanctissimi Patris Benedicti militantibus* (Venice [1613]) for Italian sources; and the *Breviare monastique ... a l'usage des Religieuses Benedictines ... Partie d'Été* (or *Partie d'Hiver*) (Paris 1703) for French Benedictine use.

Once again, there is composer's or compiler's freedom with the text; all the motets include the words of both the male and female spouse, and in *Autumnus* the Vulgate's reading »comedi favum cum melle meo« (5:1) is congregationalized into first-person plural. This is especially noteworthy in that this passage was universally taken by Catholic tropological exegesis as referring to the soul's union with God, specifically through the Eucharist⁵⁸. Charpentier's shift to plural number makes it clear that the text refers to congregational union in the sacrament. In light of all these factors – the monastic exegetical tradition, the Marian point of departure, the references to a congregation whose goal was union with God, the scoring for two high sopranos, and the liturgical connection – it seems justifiable to postulate that the original version of these ravishing duets was written for the Cistercian female monastery of l'Abbaye-aux-Bois in Paris, an institution for which some of his other Latin-texted works were composed, and one whose order was more completely identified with the canticle and its exegesis than any other⁵⁹.

There can be no doubt that, for the men and women of the Seicento, the Song of Songs was the key text that encapsulated and provided a poetic expression for their internal experiences of God, their spiritual aridity and fullness, and even their view of salvation. Indeed, in Cornelius a Lapide's 1637 commentary, there is a specifically apocalyptic interpretation of the Song's narrative, in which the various parts of the canticle provide an allegorical and progressive dramatic account of the past, present and future soteriological history of the human race⁶⁰. It is no wonder, then, that the book provided a source of highly-charged imagery, one open to personal recombination and centonization for a multiplicity of meanings, and one that inspired musical men and women to some of the most stunning motets of early modern Europe. Although the meanings of the canticle were polyvalent – another argument in favor of its musical treatment – still, ironically, the motive that most modern commentators have invoked, namely the purely erotic and anti-censorial appeal of the text, is precisely the one for which there is no contemporary evidence.

But on broader levels the musical expression of the canticle was vital, as well. The categorization of the individual Christian as female through the tropological identification of the soul with the canticle's *Sponsa* fits in well with the pan-European feminization of piety in the seventeenth century, both in terms of the promi-

58 A possible translation of this congregational shift would be: »We [Vulgate: I] have eaten honeycomb with our [Vulg: my] honey; we [Vulg: I] have drunk our [Vulg: my] wine with our [Vulg: my] milk«. For the Eucharistic exegesis, which uses the metaphors of eating and drinking to express the internal reception of Christ, see the comments of Cornelius a Lapide in reference to this verse, *Commentarii* (see note 20), pp. 581 ff.: »Porro corpus Christi in Eucharistis recte dicitur *favus* ...«.

59 There are no independent instrumental parts in the music Charpentier composed for the Abbaye-aux-Bois or for any other female monastery. Hence, the instrumental prelude for »Summer« (H. 336a), which Hitchcock dates to 1687-97, and which includes a bass recorder, was likely to have been composed later, for a performance by the one ensemble for which Charpentier worked that used this instrument: the musical chapel of the Grand Dauphin. On the use of this instrument in that ensemble, see Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris 1988, p. 134.

60 Cornelius a Lapide divides the canticle's narrative into five »acts« (»partes dramatis«: 1:1-2:8; 2:8-3:6; 3:6-5:2; 5:2-6:3; and 6:3 to the end), which recount the entire salvational history of the human race, from the Fall of Man to the Last Judgment.

nence of female mystics and the place of women in various expressions of Catholic and Protestant Quietism⁶¹. Perhaps the most striking case of this is Fig. 7, a passage that opens a motet by the Novarese *maestro* Gasparo Casati. This reworks the canticle by casting the individual Christian soul (and singer) in the language of the female spouse but, contrary to all tradition, portrays the male Sponsus as the Blessed Virgin⁶². But the ongoing use of the book in monastic music – the Olivetans Banchieri and Gasperini, for instance – and the growing association of canticle motets with nuns (including such composers as Cozzolani and the Clarissan Sister Alba Trissina in Vicenza) also underline the use of the canticle as an emblem of specifically female monastic spirituality⁶³.

Fig. 7: Gasparo Casati, *Assurgite de vineis*, from *Scelta de' ariosi ... motetti* (Venice 1645), opening.

Assurgite de vineis,	Rise from the vineyards,
asurgite de montibus	rise from the mountains
Filiae Hierusalem	o daughters of Jerusalem,
obsecro vos, adjuro vos:	I implore you, I adjure you
Exclamate, nunciate	exclaim, tell
Dilectae Mariae	beloved Mary
quia amore languet Anima,	that my soul languishes for love
deficit spiritus, moritur cor;	my spirit fails, my heart dies
in Maria languet anima	my soul languishes for Mary
in Maria cadit spiritus	my spirit ceases for Mary
in Maria moritur cor.	my heart dies for Mary.

Finally, the revival of essentially medieval modes of thought seen (and heard) in the various musical avatars of the canticle throughout the Seicento highlights the intellectual distance of early modern ideology from post-Enlightenment thought. The relative paucity of canticle commentaries after 1500, and the book's remarkable appearance in polyphonic settings, together suggest that there are important aspects of seventeenth-century culture that are best – or perhaps only – accessible through music. In that sense, the polyphonic fortunes of the canticle provide a last flowering of pre-modern world-views in a century that was to witness the end – at least temporarily – of this kind of allegory in post-medieval Europe.

61 On women's religious life in the Seicento, see now most of the essays collected in: Calvi, Giulia (ed.), *Barocco al femminile*, Rome 1992. The examples of the French *dévotées* and of the primarily female composition of Jansenism and German Pietism are too well-known to require comment here.

62 The piece is a solo (Canto) motet, published in Casati's posthumous *Scelta de' ariosi, vaghi e concertati motetti* (Venice 1645). In light of the freedom with received notions of text-setting and traditions found in Casati (and in other of his Lombard contemporaries), this inversion of exegetical tradition is perhaps not uncharacteristic of the changes of the 1640's.

63 For the setting of *Vulnerasti cor meum* (and the other works, including a three-voice *Anima mea liquefacta est*) by Trissina (at the monastery of Aracoeli in Vicenza), see Leone Leoni, *Sacri fiori [...] libro quarto* (Venice 1622), with a forthcoming modern edition of *Vulnerasti* in: Glickman, S. and M. F. Schleifer (ed.), *Women Composers: A Historical Anthology* (Boston), vol. 2.

Zusammenfassungen

ZUSAMMENFASSUNG

Robert L. Kendrick: "Sonet vox tua in auribus meis": Das Hohelied in der theologischen Auslegung und in der Motettenkomposition des 17. Jahrhunderts

Der Rang des Hohenliedes Salomos als des für die frühneuzeitliche Frömmigkeit zentralen biblischen Textes erklärt, daß es in der Motettenkomposition um und nach 1600 eine wichtige Rolle als Textgrundlage spielte. Ausgehend von der allegorischen Auslegung sowohl auf katholischer als auch auf protestantischer Seite untersucht der Aufsatz die Bedeutung der Hohelied-Texte für zeitgenössische Komponisten und Hörer sowie deren musikalische Implikationen. Als Beispiele dienen Kompositionen von Monteverdi (*Nigra sum*), Frescobaldi, Cima, Schütz und Charpentier.

Übersetzung: Werner Breig

SUMMARIES

Wilhelm Seidel: The Music of Schütz as Reflected in its Rhythm

Sixteenth- and seventeenth-century music theorists rediscovered ancient rhythm and related it to contemporary music. In Germany, this was primarily done by Wolfgang Caspar Printz. The study examines how the music of Schütz appears in view of ancient rhythm and its contemporary variants, and where and to what extent rhythmic quality can be attributed to it. The result is complex. Several units come to light which correspond to the ancient concept of rhythm in all points. At the same time, it is evident that Schütz arranges most of the units which occur in the rhythmic sphere in a well-balanced manner, without measuring them out numerically.

Gerhart Pickerodt: The Resonant Coffin: Heinrich Schütz's »Musicalische Exequien« in Connection with a Sovereign's Demise

Departing from the order of the funeral ceremonies and the sovereign's programmatic stipulations for them as conveyed in the symmetry and textual succession of the coffin's inscriptions (respectively, of the *Exequien* composition), the article pursues the question of the relationship in funeral rites between this world and the life to come, between time and eternity. The thesis is that the funeral programme combines worldly and sacred elements in a complex way and attends the passage of the deceased from this world to the spiritual realm in its progression.

Sabine Henze-Döhring: Schütz's »Musicalische Exequien«: The Compositional Arrangement of the »Coffin Inscriptions« and their Liturgical Context

In the first part of the *Musicalische Exequien*, Schütz follows the underlying coffin inscriptions, not only by considering formal aspects (different styles for Bible passages and church hymns), but also by taking up a thematic feature. With the direct address to God, a new element appears in the text in the middle of the first section containing verses from Psalm 73, »Herr, wenn ich nur dich habe«. This rhetorical component has its musical counterpart in the freer style of chorale arrangement and in the use of compositional means of textual interpretation and emotional expression. Apparently, Schütz was also striving to depict death musically as a »joyful« event, as it was defined by Lutheran theology.

Jörg-Jochen Berns: Orpheus or Assaph? Remarks Concerning the Biographical Informational Value and Aesthetical Interpretive Capacity of Funeral Poems on Heinrich Schütz and his Family Members

The 46 poems on the death of Heinrich Schütz's daughter Euphrosyne (1655) and the twelve on his own (1672), all published in connection with the respective funeral sermons, are examined here. The personal relationships of the poets to the composer are also investigated. Replying to the following questions is the main objective: Are the authors otherwise known as poets to researchers of literary history? Did they or could they therefore have worked together with Schütz as hymn writers or librettists, and furthermore, did they sketch a portrait of the musician Schütz and of his ethical, aesthetical, and national status in their poems, including the ones concerning his daughter? To this end, poems which allegorize Schütz as a modern Orpheus or Assaph (and hence as a psalm cantor) deserve special consideration.

Lothar Schmidt: Observations on the Topic of the Passion in the Italian Sacred Madrigal

The passion of Christ is one of the important poetic themes of the Italian sacred madrigal. On the basis of compositions by Lamberto Courtois, Gasparo Costa, and Giovanni Giacomo Gastoldi printed between 1563 and 1598 (RISM 1563/7, RISM C 4218, and RISM 1598/6), the contribution presents several possibilities how the topic of the passion could be depicted textually. Linked to this is the question, in what way these sacred madrigals are related to a specific context, especially considering their form of publication.

Werner Breig: On the Prehistory of Two Works of Heinrich Schütz: »Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn« (SWV 40) and »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall« (SWV 410)

Surprising peculiarities in two compositions in Schütz's original work collections mark the starting point for this study: a cadence riddled with compositional mistakes in motet SWV 40, and the incorrect declamation of the beginning phrase

of concerto SWV 410. The analysis of these irregularities leads to the following hypotheses concerning the history of these works: 1) The familiar version of the motet *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (*Psalmen Davids*, No. 19, SWV 40) was preceded by a shorter, earlier version without *capellae*. 2) The concerto *Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall* (*Symphoniae sacrae* III, No. 13, SWV 410) is based on a non extant original version with a Latin text which begins »*Ecce positus est hic in ruinam*«.

Translation: Greta Konradt

RÉSUMÉS

Wilhelm Seidel: La musique de Schütz par rapport au rythme

La théorie musicale des XVIème et XVIIème siècles redécouvre les rythmes antiques et les met en rapport avec la musique contemporaine. En Allemagne, c'est avant tout l'oeuvre de Wolfgang Caspar Printz. L'étude constate combien la musique de Schütz se distingue de la rythmique antique et de ses variantes modernes, et étudie dans quelle mesure celle-ci possède parfois des qualités rythmiques propres. Le résultat est complexe. On découvre certaines particularités qui correspondent en tout point à la définition du rythme antique. L'auteur met en lumière que Schütz utilise certes de façon parcimonieuse la plupart des éléments qui surviennent dans le domaine de la rythmique, mais pas de manière mesurable.

Gerhart Pickerodt: Le cercueil sonore: »Musikalische Exequien« (Les »Funérailles musicales«) de Heinrich Schütz en rapport avec la mort d'un prince

A partir du déroulement de l'enterrement solennel et des dispositions programmatiques fixées par le prince, que nous connaissons de par la symétrie et l'ordonnement des inscriptions sur le cercueil et la description de l'oeuvre funéraire, l'auteur examine le rapport entre l'en deça et l'au-delà, entre le temporel et l'immortel dans le rite funéraire. La thèse exposée révèle que le programme des funérailles réunit de façon complexe des fonctions profanes et religieuses, et que son déroulement vise à accompagner le défunt sur le chemin qui le conduit d'un monde temporel à une éternité spirituelle.

Sabine Henze-Döhring: »Musikalische Exequien« (Les »Funérailles musicales«) de Schütz: Disposition musicale des »inscriptions sur le cercueil« dans leur contexte liturgique

Dans la 1ère partie des *Musikalische Exequien*, Schütz suit le texte des inscriptions sur le cercueil non seulement du point de vue formel (diverses techniques de composition pour les versets bibliques et les cantiques), mais il a également recours à un motif conceptuel. Dans le texte, au milieu de la 1ère partie, il introduit comme nouvel élément l'interpellation directe de Dieu, dans les versets du Psaume 73: »J'ai mis ma confiance en toi, Seigneur«. Ce moment rhétorique correspond en musique

à une technique plus libre de l'arrangement du choral et à l'emploi de moyens d'expression nouveaux pour expliciter le texte et décrire les états d'âme. Schütz cherchait de toute évidence à exprimer en musique le fait que la théologie luthérienne considère la mort comme un événement »joyeux«.

Jörg-Jochen Berns: Orphée ou Assaph? Remarques sur la valeur informative et la force d'interprétation esthétique des Odes funèbres sur Heinrich Schütz et les membres de sa famille

L'auteur analyse les 46 Odes funèbres sur la fille de Heinrich Schütz, Euphrosyne (morte en 1655), et les 12 Odes funèbres sur Heinrich Schütz (mort an 1672) lui-même, parues chaque fois avec les oraisons funèbres des défunts. Il étudie les rapports personnels entre les auteurs des poèmes et le compositeur. Il cherche à savoir si la recherche historico-littéraire connaît les auteurs comme poètes, s'ils ont collaboré avec Schütz en tant que librettistes ou auteurs de textes – ou s'ils auraient pu le faire – et si dans leurs poèmes, même dans ceux écrits sur la fille du compositeur, ils brossent un portrait du musicien Schütz et de sa position nationale, esthétique et éthique. Dans ce sens, les poèmes décrivant Schütz sous les traits allégoriques du nouvel Orphée ou du nouvel Assaph (donc comme chanteur de psaumes) revêtent une signification toute particulière.

Werner Breig: Antécédents de deux oeuvres de Heinrich Schütz: »Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn« (SWV 40) et »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall« (SWV 410)

Le point de départ de cette analyse est donné par des éléments déconcertants découverts dans deux compositions de recueils originaux d'oeuvres de Schütz: dans le Motet SWV 40, une cadence pleine de fautes de composition, et dans le Concerto SWV 410, la déclamation incongrue de la phrase introductive. L'analyse de ces irrégularités conduit aux hypothèses suivantes: 1. La version connue du Motet *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (*Psalmen Davids*, N° 19, SWV 40) a été précédé d'une première version plus courte qui ne comportait pas de 'capellae'. 2. Le Concerto *Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall* (*Symphoniae sacrae* III, N° 13, SWV 410) remonte à une version ancienne sur un texte latin commençant par »Ecce positus est hic in ruinam«.

Robert L. Kendrick: »Sonet vox tua in auribus meis«: Le Cantique des Cantiques dans son interprétation théologique et dans les compositions de motets au XVIIème siècle

La place prise par le Cantique des Cantiques de Salomon en tant que texte biblique central des croyants au début des temps modernes permet de comprendre pourquoi il joua un rôle si important en tant que point de départ de nombreuses compositions de motets aux alentours de l'an 1600 et par la suite. Partant de l'explication allégorique du texte, tant du point de vue catholiques que protestant, l'article étudie l'importance revêtue par le texte du Cantique des Cantiques pour les compositeurs et auditeurs contemporains, ainsi que ses implications musicales.

L'auteur s'appuie pour cela sur des compositions de Monteverdi (*Nigra sum*), Frescobaldi, Cima, Schütz et Charpentier.

Lothar Schmidt: Remarques sur le thème de la Passion dans le madrigal sacré italien

La Passion du Christ constitue l'un des thèmes poétiques les plus importants du madrigal sacré italien. Le texte, s'appuyant sur des compositions de Lamberto Courtois, Gasparo Costa et Giacomo Gastoldi publiées entre 1563 et 1598 (RISM 1563/7, RISM C 4218 et RISM 1598/6), donne quelques exemples de la manière dont les textes traitaient le thème de la Passion. L'auteur pose également la question de savoir dans quelle mesure ces madrigaux sacrés se rapportent à un contexte défini, en tenant compte également de leur forme de publication.

Traduction: Geneviève Geffray

RIASSUNTI

Wilhelm Seidel: La musica di Schütz nell'ambito della ritmica

La teoria musicale del XVI e del XVII secolo riscopre la ritmica antica e la mette in rapporto alla musica contemporanea. In Germania è soprattutto Wolfgang Caspar Printz che adotta questo tipo di procedimento. Lo studio presente analizza il modo in cui appare la musica di Schütz in rapporto alla ritmica antica e alle sue varianti contemporanee, dove e fino a che punto le viene data qualità ritmica. Il risultato è complesso. Emergono alcune unità che corrispondono in tutte le parti al termine antico della ritmica. Allo stesso tempo diventa chiaro che Schütz dispone in modo ponderato, ma non misura in modo numerale la maggior parte delle unità che avvengono nell'ambito sperimentale della ritmica.

Gerhart Pickerodt: La bara sonora: Le »Esequie musicali« di Heinrich Schütz in rapporto alla morte di un principe

Partendo dallo svolgimento del funerale e dalla determinazione programmatica di questo da parte del principe, indicazioni fornite da simmetrie e da successioni di testi dell'iscrizione funeraria rispettivamente dell'opera *Esequie*, si studia la questione del rapporto tra questo mondo e l'oltretomba, tra la caducità e l'eternità nel rito funerario. La tesi è la seguente: il programma funerario riunisce in forma complessa funzioni secolari e sacre e nel suo svolgimento segue il cammino del morto da questo mondo secolare al sacro oltretomba.

Sabine Henze-Döhring: Le »Esequi musicali« di Schütz: la disposizione di composizione delle »epigrafi funerarie« e il loro contesto liturgico

Nella prima parte delle *Esequie musicali* Schütz non segue le epigrafi funerarie che stanno alla base, solo da punti di vista formali (diverse tecniche di composi-

zione per versetti della Bibbia e per canzoni da chiesa) ma riprende anche un motivo contenutistico. A metà della prima parte appare nel testo, con i versi tratti dal 73esimo salmo »Herr, wenn ich nur dich habe«, come elemento nuovo, l'allocuzione diretta a Dio. Questo momento retorico ha la sua corrispondenza musicale in una tecnica più libera, nell'elaborazione corale e nell'uso di mezzi per interpretare i testi e per rappresentare le affettività. Evidentemente Schütz mirava a trasmettere la morte anche musicalmente nel senso della teologia luterana, come »lieto« evento.

Jörg-Jochen Berns: Orfeo o Asaph? Osservazioni sul valore informativo biografico e sulla forza interpretativa estetica degli epicedi per Heinrich Schütz e per i membri della sua famiglia

Si analizzano i 46 epicedi per la figlia di Heinrich Schütz, Euphrosyne (morta nel 1655) e i 12 epicedi per Heinrich Schütz (morto nel 1672) che sono stati pubblicati in concomitanza alle rispettive prediche funebri. Viene esaminato il tipo di rapporto personale che c'era tra gli autori delle poesie e il compositore. Lo scopo è quello di trovare la risposta alle seguenti domande: gli autori della ricerca storico-letteraria sono altrimenti conosciuti quali poeti? Avevano o avrebbero potuto lavorare assieme a Schütz come poeti di canzoni o come librettisti? Inoltre, nelle loro poesie, anche quelle per la figlia, i poeti hanno delineato un'immagine del musicista e del suo rango etico, estetico e nazionale? Da questo punto di vista le poesie nelle quali Schütz viene allegorizzato come nuovo Orfeo o nuovo Asaph (dunque come cantore dei salmi); trovano grande interesse e attenzione.

Lothar Schmidt: Osservazioni sulla tematica della passione nel madrigale italiano sacro

La passione di Cristo è uno dei temi poetici più importanti per il madrigale italiano sacro. Il testo presenta su composizioni di Lamberto Courtois, Gasparo Costa e Giovanni Giacomo Gastoldi, apparsi in stampa tra il 1563 e il 1598 (in RISM 1563/7, RISM C4218 risp. 1598/6), alcune possibilità di come la tematica della passione possa essere accolta in testi. In questo modo viene implicata la domanda seguente: che tipo di rapporto corre tra questi madrigali sacri, considerando le loro forme di pubblicazione, e un determinato contesto?

Werner Breig: Dell'antefatto di due opere di Heinrich Schütz: »Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn« (SWV 40) e »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall« (SWV 410)

Punto di partenza dello studio sono stranezze riscontrate in due composizioni tratte da originali raccolte stampate delle opere di Schütz: nel mottetto SWV 40 una cadenza sovraccarica di errori sompositori e nel concerto SWV 410 la declamazione scorretta della frase iniziale. L'analisi di queste irregolarità porta all'ipotesi seguente della storia delle opere: 1° alla stesura conosciuta del mottetto *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (*Psalmen Davids*, n. 19, SWV 40) precedeva una prima stesura più corta che non comprendeva cori a cappella. 2° Il concerto *Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall* (*Symphoniae sacrae* III, no. 13, SWV 410) risale ad una stesura originaria con testo latino che inizia: »Ecce positus est hic in ruinam«.

Robert L. Kendrick: »Sonet vox tua in auribus meis«: il cantico dei cantici nell'interpretazione teologica e nella composizione mottettistica del XVII secolo

Il rango del cantico dei cantici di Salomone, il più importante dei testi centrali della Bibbia per la religiosità degli inizi dell'età moderna, dimostra che rivestiva un ruolo importante nella composizione di mottetti attorno e dopo il 1600 come base testuale. Partendo da un'interpretazione allegorica sia da parte cattolica che da parte protestante, il saggio analizza l'importanza dei testi del cantico dei cantici per i compositori e per gli ascoltatori contemporanei come pure le loro implicazioni musicali. Servono da esempio composizioni di Monteverdi (*Nigra sum*), Frescobaldi, Cima, Schütz e Charpentier.

Traduzione: Susi Tognina

SAMMANFATTNINGAR

Wilhelm Seidel: Musik av Schütz i rytmikens spegel

Under 1600- och 1700-talet upptäcker musikteorin på nytt antikens rytmik och sätter den i relation till samtidens musik. I Tyskland gör framför allt Wolfgang Caspar Printz detta. Studien undersöker hur Schütz musik förhåller sig till den antika rytmiken och till de samtida varianterna, såvitt det gäller en rytmisk kvalitet. Resultatet är komplext. Några enheter betraktas som genomgående och motsvarar antikens rytmiska begrepp. Det visar sig också att Schütz regelbundet disponerar över de flesta rytmiska enheterna utan att numeriskt mäta ut dem.

Gerhart Pickerodt: Den klingande likkistan: Heinrich Schütz »Musicalische Exequien« och en furstes död

Begravningens festligheter och program bestämdes av fursten. Samtidigt innebar kistans inskrifter konsekvenser för symmetrin och textens följd i *Exequien* som verk. Med detta som utgångspunkt behandlas frågan om förhållandet mellan detta livet och livet efter detta, jordelivet och evigheten under begravningsritualen. Som tes gäller att funeralprogrammet i komplex form förenar världsliga och andliga funktioner och ledsagar i sitt förlopp den döde från den världsliga tillvaron till det andliga livet efter detta.

Sabine Henze-Döhring: Schütz »Musicalische Exequien«: Den kompositoriska dispositionen i »kistinskrifterna« och dess liturgiska kontext

I den första delen av *Musicalische Exequien* utgår Schütz från kistinskrifterna inte bara av formella skäl (olika satstekniker för bibelspråk och psalmer), utan tar också upp ett motiv vad innehållet beträffar. I mitten av den första delen framträder som ett nytt element det direkta tilltalet till Gud med verserna från den 73:e Psalmen »Herr, wenn ich nur dich habe«. Detta retoriska moment finner sitt musikaliska motstycke i en friare teknik av koralbearbetningen och med hjälp av texttolkande

och affektskildrande medel. Tydlingen eftersträvade Schütz att förmedla döden i den lutherska teologins anda som en »glädjande« tilldragelse.

Jörg-Jochen Berns: Orpheus eller Assaph? Några anmärkningar kring det biografiska informationsvärdet och den estetiska interpretationskraften av epicedierna över Heinrich Schütz och hans familjemedlemmar

Här undersöks de 46 epicedierna över Heinrich Schütz dotter Euphrosyne (död 1655) och de 12 epicedierna över Heinrich Schütz (död 1672), vilka utkom i sammanhang med begravningspredikorna. Det granskas, vilket personligt förhållande dikternas författare hade till kompositören. Målsättningen är att bevisvara frågorna, om författarna i övrigt är kända som poeter inom litteraturforskningen, och om de som visdiktare eller librettister har samarbetat eller har kunnat samarbeta med Schütz. Dessutom ställs frågan, om författarna i sina dikter – även sådana beträffande dottern – har skisserat en bild av musikern Schütz och dennes etiska, estetiska och nationella ställning. Det tas särskilt hänsyn till dikter, i vilka Schütz allegoriserats som en ny Orpheus eller som en ny Assaph (dvs psalmsångare).

Lothar Schmidt: Iakttagelser gällande passionstematiken i den italienska andliga madrigalen

Kristi passion är ett av de viktiga poetiska temana i den italienska andliga madrigalen. Några möjligheter presenternas, hur detta ämne kunde tas upp i texter till kompositioner av Lamberto, Courtois, Gasparo Costa och Giovanni Giacomo Gastoldi, som utkom i tryck under perioden från 1564 till 1598 (i RISM 1563/7, RISM C 4218 resp. RISM 1598/6). Därmed förknippas frågan, på vilket sätt dessa andliga madrigaler avser en bestämd kontext, även med hänsyn till deras publikationsform.

Werner Breig: Om förhistorian kring två verk av Heinrich Schütz: »Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn« (SWV 40) och »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall« (SWV 410)

Ansatzpunkten för undersökningen är besynnerliga element i två kompositioner ur Schütz autentiska verksamlingar. I motetten SWV 40 möter man en med satsfel alltför utsmyckad kadens och i konserten SWV 410 framträder den språkvidriga deklamationen i inledningsfrasen. Analysen av dessa oregelbundenheter leder till följande hypoteser beträffande verkens historia: 1. Den kända fattningen av motetten *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (*David's psalmer*, Nr. 19, SWV 40) föregicks av en kortare tidigare fattning, som ännu inte uppvisade några kapellkörer. 2. Konserten *Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall* (*Symphoniae sacrae* III, Nr. 13, SWV 410) går tillbaka på en latinsk texterad originalfattning, som börjar med texten »*Ecce positus est hic in ruinam*«.

Robert L. Kendrick: »Sonet vox tua in auribus meis«: Höga Visans exeges och 1600-talets motett

Höga Visans viktiga roll inom motettkompositionen omkring 1600 förklaras genom textens centrala betydelse för tidens fromhet. Med den allegoriska uttolkningen som utgångspunkt såväl på katolsk som på protestantisk sida undersöker uppsatsen Höga Visans betydelse och musikaliska syfte för samtidens kompositörer och åhörare. Som exempel tjänar kompositioner av Monteverdi (*Nigra sum*), Frescobaldi, Cima, Schütz och Charpentier.

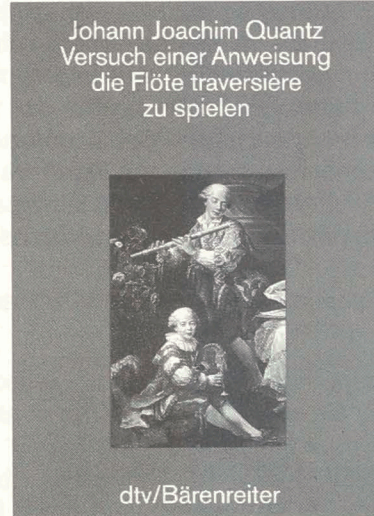
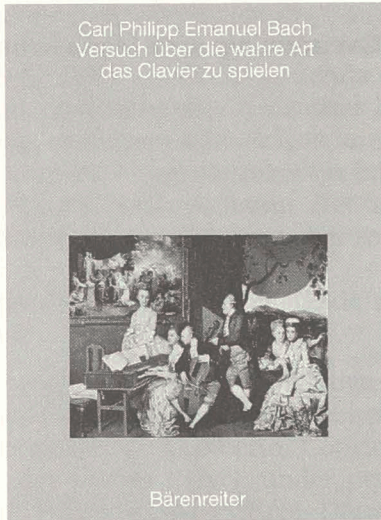
Översättning: Aina Maria Krummacher



Bärenreiter

Klassiker in Studienausgaben

Diese neuen Faksimile-Editionen erfüllen den seit langem von Studenten, Dozenten, Musikern, Musikologen und Liebhabern geäußerten Wunsch nach preiswerten und handlichen Taschenbuchausgaben zentraler aufführungspraktischer, musikwissenschaftlicher und kulturgeschichtlicher Quellen des 18. Jahrhunderts



Carl Philipp Emanuel Bach
**Versuch über die wahre Art
das Clavier zu spielen**
Erster und zweiter Teil. Taschenbuch-
Reprint der 1. Auflage Berlin 1753 und
1762. Herausgegeben von Wolfgang
Horn. ca. 528 Seiten; kartoniert
DM 29,80 / öS 233,-
ISBN 3-7618-1199-3

Der Klassiker des Klavier- und General-
baßspiels mit modern geschlüsselten No-
tenbeispielen, ausführlichem Register und
neuem Inhaltsverzeichnis.

Johann Joachim Quantz
**Versuch einer Anweisung,
die Flöte traversière zu spielen**
Faksimile-Druck der ersten Auflage Ber-
lin 1752. Mit einem Vorwort von Hans-
Peter Schmitz und einem Nachwort, Be-
merkungen, Ergänzungen und Register
von Horst Augsbach. 424 Seiten; Paper-
back DM 19,80 / öS 155,-
ISBN 3-7618-1048-2

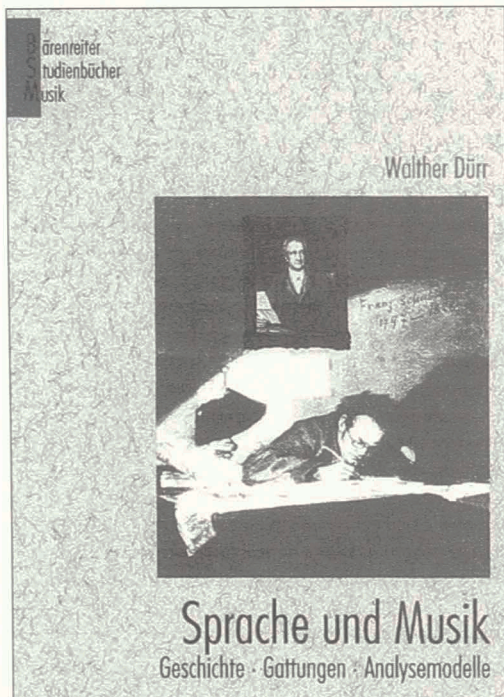
Ein Standardwerk der musikalischen Auf-
führungspraxis für alle, die sich mit der
stilgerechten Aufführung von Musik aus
der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts
befassen.



Bärenreiter

MZ 80 414

Wechselwirkungen zwischen Sprache und Musik



Walther Dürr: Sprache und Musik

Geschichte - Gattungen - Analysemodelle

280 Seiten mit vielen Notenbeispielen; kart. ISBN 3-7618-1153-5
ca. DM 34,- / öS 265,- Erscheint im Oktober 1994

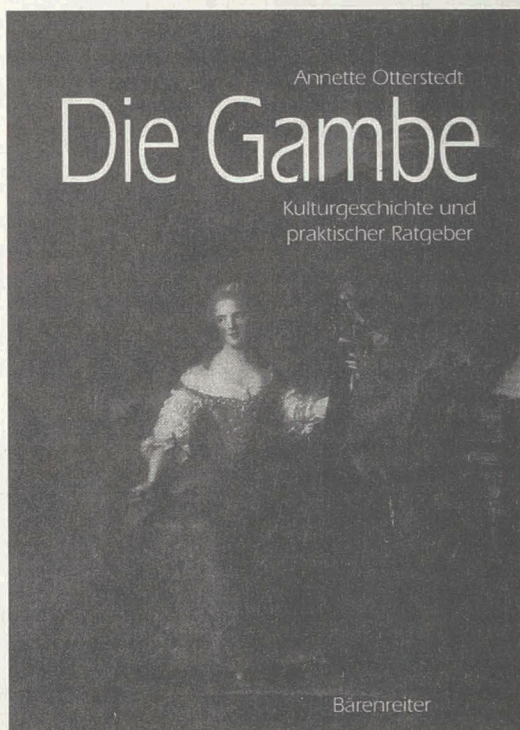
In seinem neuen Buch stellt Walther Dürr die Wechselwirkungen zwischen Sprache und Musik erstmals differenziert nach Epochen und Gattungen dar, da Regeln und Praktiken der Sprachbehandlung in der Musik immer nur für einen bestimmten Zeitraum, eine musikalische Form oder auch nur einen Komponisten Gültigkeit hatten.

Innerhalb der Epochen zwischen 1450 und 1950 setzt er zwei Schwerpunkte, um 1600 und um 1800. Innerhalb der Gattungen werden dementsprechend das Madrigal, die deutsche Oper und das Lied (neben Messe, Canzonette, Konzert, Motette oder neueren Formen) besonders ausführlich besprochen.



Bärenreiter

Die andere Seite der »Siebten Saite«



Annette Otterstedt: Die Gambe

Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber
Mit vielen Notenbeispielen und vierfarbigen Abbildungen
ca. 244 Seiten; kartoniert. ISBN 3-7618-1152-7
ca. DM 68,- / öS 531,- Erscheint im September 1994

Die andere Seite der »Siebten Saite«: Der Kinohit begeisterte ein Millionenpublikum für Gambenmusik. - Dieses Buch über die wiederentdeckte Kunst des Gambenspiels ist ebenso unterhaltsam - zugleich jedoch korrigiert es einige historische Fälschungen des Films, klärt genau und spielerisch über Komponisten, Werke, Bauweisen, Spieltechniken und Instrumentenpflege auf. Ein »MUSS« für jeden, der Spiel und Ernst der Alten Musik nichtauseinanderhalten möchte...



Bärenreiter