

Schütz, Monteverdi und die »Vollkommenheit der Musik« – *Es steh Gott auf aus den Symphoniae sacrae II (1647)*¹

von

GERALD DREBES

Meinen Eltern

Das Konzert *Es steh Gott auf* (SWV 356) aus den *Symphoniae sacrae II* (1647) gehört aufgrund seiner besonderen Beziehungen zu Meisterwerken Monteverdis zu den am häufigsten besprochenen Werken von Heinrich Schütz. Dabei hat »diese merkwürdige Parodie« (Werner Braun)² ganz unterschiedliche Bewertungen erfahren: Hans Grüß z. B. galt es als »im Grunde genommen eines der wenigen

1 Der vorliegende Aufsatz geht auf eine Hausarbeit zurück, die anlässlich eines in Tübingen von Arnold Feil geleiteten Seminars über die *Symphoniae sacrae II* entstand und im Januar 1987 fertiggestellt wurde. Infolge eines mir dankenswerterweise von der italienischen Regierung und dem DAAD ermöglichten Studienjahres in Bologna konnte ich sie für den Druck weitgehend neu schreiben. Außerdem möchte ich noch der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom und Ludwig Finscher danken. Eine stark verkürzte Fassung dieses Textes hat der Verf. auf der Arbeitstagung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft Ende September 1991 in Bad Köstritz vorgetragen.

Bei *Es steh Gott auf* beziehe ich mich auf Werner Bittingers Edition in: NSA 16, S. 27-41, in der – wie bei meinen Vierdanck-Notenbeispielen! – die Notenwerte in den Tripla-Abschnitten auf die Hälfte verkürzt sind. Zum Vergleich bieten sich an die in *Es steh Gott auf* zitierten Duette Monteverdis – *Armato il cor* (SV 150) und die *Ciaccona Zefiro torna* (SV 251; MGA 9, S. 27-31 bzw. 9-20) – sowie sein *Combattimento di Tancredi et Clorinda* (SV 153; MGA 8, S. 133-156). – In den vorstehenden Angaben bezieht sich »SV« auf: Manfred H. Stattkus, *Claudio Monteverdi. Verzeichnis der erhaltenen Werke* (SV). Kleine Ausgabe, Bergkamen 1985, und »MGA« auf: Gian Francesco Malipiero (Hrsg.), *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Asolo 1926-1942 und Venedig 1966, z. T. revidierter Nachdruck Wien 1954-1968.

Zur Einführung und Orientierung über die bisherige Forschungslage s. Hermann Jung, *Schütz und Monteverdi*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber 1986, S. 271-295. Danach erschien – ohne besonderen Bezug auf unser Stück – Werner Braun, *Schütz und der »scharfsinnige Herr Claudius Monteverde«*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 16-23. Eigens hingewiesen sei auf die Beiträge von Wolfgang Osthoff: *Monteverdistudien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Tutzing 1960 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 38-43, und *Heinrich Schütz – die Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens*, in: SJB 2 (1980), S. 78-102, speziell S. 84-89. Die oft zitierte Dissertation von Walter Kreidler (*Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi*, Stuttgart bzw. Kassel 1934) ist aufgrund der Nichtberücksichtigung der übrigen Musik »alla battaglia« und überhaupt des stilistischen Kontextes in wesentlichen Teilen irreführend. Der neueste Beitrag zu unserem Stück stammt von Massimo Ossi, 'L'armonia raddoppiata': *On Claudio Monteverdi's 'Zefiro torna', Heinrich Schütz's 'Es steh Gott auf', and Other Early Seventeenth-Century 'Ciaccone'*, in: Studi musicali 17 (1988), S. 225-253.

2 Braun (s. Anm. 1), S. 23 (Diskussion) und ebenda Hans Grüß.

Werke von Schütz«, die »nicht gelungen« seien²; für Hans Joachim Moser indes hat es Monteverdi z. T. »wesentlich übertrumpft«³.

Immerhin wird sich aus dem Folgenden ergeben, daß *Es steh Gott auf* allein schon aufgrund seiner Faktur einen noch erheblich höheren musikgeschichtlichen Stellenwert beanspruchen darf, als ihm bislang zugebilligt worden ist! Bei aller Ausführlichkeit versteht sich der werkanalytische Teil dieses Aufsatzes als Auswahlkommentar und zusammenfassende Interpretation. Eine Reihe von Aspekten werde ich noch eingehender an anderer Stelle erörtern⁴.

I

Datierung

Der *Es steh Gott auf* zugrundeliegende Psalm 68, 2-4, wurde seinerzeit vergleichsweise häufig vertont⁵, und eine der Parallelkompositionen ist für die genauere Datierung unseres Stücks von Belang: Aus der Widmungsvorrede und der Vorrede an

3 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel 1936, rev. und erw. ²/1954 (im folgenden: Moser, Schütz), S. 480.

4 In meiner Dissertation über den Stil der *Symphoniae sacrae* II und III (1647/50) sowie in einem Aufsatz über die Schlußciaccona von *Es steh Gott auf* und die vergleichbaren Ciaccone. Hinzu kommt meine Arbeit *Monteverdis »Kontrastprinzip«, die Vorrede zu seinem 8. Madrigalbuch und das »Genere concitato«*, in: *Musiktheorie* 6 (1991), S. 29-42.

5 1. Italienische Komponisten (*Exurgat Deus*):

Giovanni Giorgio Sparaciarri, in: *Breve corso di concetti musicali*, Venedig 1630 (A,T,Bc.).

Giovanni Battista Aloisi, in: *Contextus musicarum proportionum*, Venedig 1637 (S₁, S₂, A, T, B, Bc.).

Giuseppe Scarani, in: *Concerti ecclesiastici*, Venedig 1641 (S,A,T,B,Bc.).

Domenico Massenzio, in: *RISM 1642*¹ (B₁, B₂, Bc.).

Filippo da Cavi, ebd. (A, T, B, Bc.).

Giuseppe Tricarico, in: *Concentus ecclesiastici*, Rom 1649 (S₁, S₂, B, Bc.).

(Es handelt sich um einen zeitlich begrenzten Ausschnitt aus einer Liste von *Exurgat Deus*-Konzerten, die mir Gunther Morche [Heidelberg] freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Ich danke außerdem der Bibliothek des Bologneser Konservatoriums für Kopien dieser Stücke.)

2. Deutsche Komponisten (*Es stehe Gott auf*)

Heinrich Schütz, in: »*Beckerpsalter*«, Freiberg ¹/1628, Dresden rev. ³/1661 (mit Bc.) (S,A,T,B; SWV 165a bzw. 165).

Ders., in: *Symphoniae sacrae* II, Dresden 1647 (S₁, S₂/T₁, T₂, V₁, V₂, Bc.; SWV 356).

Ders., *Es stehe Gott auf*, à 13, nicht überliefert (s. Joshua Rifkin und Derek McCulloch, Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD* 17, S. 32).

Johann Vierdanck, in: *Erster Theil Geistlicher Concerten*, Greifswald 1641 (S₁, S₂, V₁, V₂, Bc.), hrsg. von Gerhard Weiss, in: *EdM, Sonderreihe* 6, S. 141-150.

Ders., in: *Ander Theil Geistlicher Concerten*, Rostock 1643 (A,T,B,V₁, V₂, Vln/Fag, Bc.), hrsg. von dems., in: *Erbe, Sonderreihe* 7, S. 143-159.

Samuel Capricornus, *Exurgat Deus*, Berlin, Deutsche Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz, Mus. ms. 2967 (B₁, B₂, Fag, Bc.).

Ders., in: *Dritter Theil Geistlicher Harmonien*, Stuttgart 1664 (S₁, S₂, B,V₁, V₂, Fag, Bc.).

Sebastian Knüpfer, *Es stehe Gott auf*, nicht überliefert (s. DDT 58/59, rev. Neuauflage Wiesbaden 1957, S. XXI).

(Ich danke dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel für Kopien unseres Stücks sowie der Vertonungen von Vierdanck und Capricornus.)

den Leser der *Symphoniae sacrae* II⁶ geht hervor, daß Schütz mit ihrer Abfassung begann, als er erfahren hatte, daß seine 1629 in Venedig gedruckten *Symphoniae sacrae* I in seinem Heimatland »an etlichen fürnehmen Orthen / mit deutschen Texten / an stat des Lateinischen / gantz hindurch unterleget / fleissig musiciret« wurden. Die *Symphoniae sacrae* II habe er »nach unterstandenen Anfange [...] neben anderer meiner Arbeit (wie es allhier zu gegen ist) mit Göttlicher Hülffe entlich verfertigt«, von einer Publikation jedoch vorerst abgesehen und »dieses vor etlichen Jahren allbereit von mir verfertigte Wercklein«⁷ »vor zweyen Jahren nunmehr« – wohl 1644 – dem Widmungsträger im Manuskript übergeben⁸. Für den Druck (1647) schließlich hat er die Sammlung revidiert und erweitert.

Bei *Es steh Gott auf* nun gibt es Anzeichen dafür, daß es Johann Vierdanck (um 1605-1646) vor seiner zweiten Vertonung dieser Verse (1643)⁵ bekanntgeworden ist: Denn deren Anfang ähnelt dem Singstimmeneinsatz bei Schütz, der damit wiederum ein Duett Monteverdis (s. u.) zitiert:

Beispiel 1 a

The musical score for Example 1a consists of seven staves. From top to bottom: Violino I, Violino II, Violone ò Fagotto, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The Basso continuo part is marked 'Stromenti' and includes figured bass notation. The vocal parts (Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by rests.

6 Faks. in: NSA 15, S. XXIV f.

7 Als Frühfassungen (nicht nach 1635) sind erhalten SWV 341a, 348a, 352a und 361a.

8 Da dies während seines letzten Dänemarkaufenthaltes geschah, ist die Zeitangabe auf das Jahr seiner Rückkehr (1644) zu korrigieren. Nichts deutet auf eine weitere Reise 1645 hin (s. Ole Kongstedt, *Archivalische Quellen zum Wirken von Heinrich Schütz in Kopenhagen*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 41).

Beispiel 1 b

45

et wer - den,
 et wer - den,
 et wer - den, es steh Gott

Stromenti *Tutti*

50

es steh Gott auf, es steh Gott auf,
 es steh Gott auf, es steh Gott auf,
 auf, es steh Gott auf, daß sei - ne

Dieses Motiv von drei gleichmäßig repetierten Ganzen mit einem Quart- oder Quintsprung aufwärts zu einem (z. T. mit Pausen) eine ganze Mensur füllenden Zielton könnte naheliegend oder banal erscheinen. Die Lösungen der anderen Komponisten für die Vertonung dieses Kolons sind jedoch verschieden, und auch sonst ist in Passagen, die eine Aufstiegsfigur enthalten oder »alla battaglia« komponiert sind, noch keine Parallelstelle belegt. Es wird sich also um ein Zitat handeln.

Weitere signifikante Gemeinsamkeiten sind anfangs die Mensur, ihr Wechsel mitten im zweiten Psalmvers vor »und die ihn hassen«⁹ und der Beginn der Vertonung des folgenden Verses (vgl. Schütz, M. 63-65) in einer abschließenden und eröffnenden D-Dur-Harmonie mit dem gleichen Dreiklangsmotiv:

Beispiel 2

The image shows a musical score for a piece titled 'Sinfonia'. It is divided into two systems, 81 and 92. System 81 features three staves (treble, alto, bass) and a 'Stromenti' part. System 92 features three staves (treble, alto, bass) and a 'Voci' part. The lyrics are: 'hen!', 'hen!', 'hen!', 'Ver - trei-be sie, Ver -', 'Ver - trei-be sie, ver -'. The 'Stromenti' part includes a key signature change to D major and a 3/4 time signature.

Schließlich stellt Vierdanck in beiden seiner Stücke am Anfang des letzten Verses wie Schütz den Luthertext um: »Aber die Gerechten« anstatt »Die Gerechten aber«. Da Schütz Monteverdi notengetreu und länger zitiert und in seiner Vorrede nur ihn als Quelle nennt, dürfte hier Vierdanck ihm – seinem langjährigen Lehrer – gefolgt sein und nicht umgekehrt¹⁰.

9 Nach $\frac{3}{1}$ jetzt C bzw. ϕ , s. Schütz, M. 47 f.; dies sonst nur bei Sparaciaci (s. Anm. 5).

10 Die wohl durch Christiane Engelbrecht verbreitete Angabe, daß auch Vierdancks Stück einen Ciacconabaß verwende, beruht auf einem Versehen (*Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert*, Kassel 1958 [= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14], S. 107, Anm. 1).

Für den Terminus post quem unseres Stücks nun ist außer den zitierten Passus der Widmungs- und Vorrede relevant, daß in ihm zwei Duette Monteverdis zitiert werden, die Schütz bei einem Teil der Leser als bekannt voraussetzt (s. u.): es handelt sich um *Armato il cor* (»Gerüstet das Herz«) und die »Ciaccona« *Zefiro torna* (»Zephir kehrt zurück«), beide erschienen in den *Scherzi musicali* von 1632. Ein Indiz dafür, daß seine Quelle dieser Druck war, mag sein, daß sie dort als einzige zweistimmige Kompositionen nebeneinander stehen. Er könnte sie gegebenenfalls aber auch schon während seines zweiten Venedigaufenthaltes (1628/29) kennengelernt haben, denn Monteverdis Madrigale kursierten ja oft jahrelang vor ihrer Veröffentlichung in Abschriften. (Noch früher dürfte die »Ciaccona« kaum entstanden sein¹¹.)

Für einen späteren Terminus post quem sprechen mögliche Zusammenhänge mit Monteverdis 8. Madrigalbuch (1638): Das dort veröffentlichte – freilich schon 1624 uraufgeführte – *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (»Der Kampf zwischen Tancredi und Clorinda«) scheint *Es steh Gott auf* an einigen Stellen beeinflusst zu haben. Und vielleicht sind sein anfänglicher Battaglia-Abschnitt mit dem Zitat des im 8. Madrigalbuch wiederabgedruckten *Armato il cor* und die extrem gegensätzliche Faktur der drei Großteile Schütz' Reaktion auf Monteverdis Vorrede, die er in seiner eigenen zitiert (s. u.).

Es steh Gott auf dürfte also zwischen den Jahren 1632 und 1643 entstanden sein.

Schütz' Italienrezeption: 'Imitatio' und 'Aemulatio'

Für die persönliche Beziehung zwischen Schütz und Monteverdi wird gemeinhin ein Passus aus dem Nachruf des Dresdner Hofpoeten David Schirmer von 1672 angeführt: »Der edle Mont de verd wies ihn mit Freuden an / Und zeigt ihm voller Lust die oft gesuchte Bahn / Daß er sich mit der zeit viel höher auffgeschwungen«¹². »Die Angabe 'Der edle Mont de verd wies ihn mit Freuden an'« fand Hans Heinrich Eggebrecht »nach Zeit (1672), Ort (eines der Poeme der Druckausgabe der Leichenpredigt) und Verfasser [...] äußerst fragwürdig«¹³. Dem steht aber u. a. entgegen, daß Schirmer bereits seit 1650 Schütz' Kollege war (wie SWV 434 belegt, hat er zumindest einen seiner Texte vertont). Bis auf weiteres dürfen wir davon ausgehen, daß Schirmer in diesem Punkt richtig informiert war.

Andernfalls ließe sich seine Aussage auch als alter biographischer Topos erklären: Waren in den Werken eines jüngeren Meisters Einflüsse eines älteren erkennbar, so nahm man oft ein Lehrer-Schüler-Verhältnis an, ohne das als Vermutung zu

11 Näheres in meinem geplanten Aufsatz über die Vokalciaccona (s. oben Anm. 4). *Armato il cor* ist auch von dem im Vergleich zu Monteverdi wohl erheblich jüngeren Antonio Marastone vertont worden, in: *Concerti a due, tre et quattro voci*, Venedig 1624 (einzeln hrsg. von John Whenham, *Duett and Dialogue in the Age of Monteverdi* 2, Ann Arbor 1982, S. 256-259). Aufgrund der Übereinstimmung in einem Detail setzt Garry Tomlinson für die Komposition Monteverdis als Terminus ante quem das Jahr 1624 (*Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley 1987, S. 200 f.).

12 Zit. nach Moser, *Schütz*, S. 609.

13 Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959, verb. und erw. Neuauflage Wilhelmshaven 1984, S. 35, Anm. 15.

kennzeichnen. Als Quelle könnte ihm dabei die Vorrede der *Symphoniae sacrae* II gedient haben: das einzige erhaltene Dokument der Zeit, das die beiden in Beziehung setzt¹⁴:

Dieweil ich auch in dem Concert: Es steh GOtt auff / etc. des Herrn Claudii Monteuerdens Madrigal einem Armate [recte: Armato] il Cuor, &c. so wohl auch einer seiner Ciaccona, mit zweyen Tenor-Stimmen / in etwas weniges nachgangen bin / so lasse ich (wie weit solches von mir geschehen sey) die jenigen hievorn urtheilen / welchen itezo gedachte Composition bekend ist. Wolle aber deßwegen niemand meine übrige Arbeit in ungleichen Verdacht ziehen / als der ich nicht gefliessen bin / mit frembden Federn meine Arbeit zu schmücken.

Ähnlich apologetisch äußerte sich 1641 sein Vetter Heinrich Albert¹⁵, und schon 1611 schrieb der damals als Musiktheoretiker bekannte Jenaer Kantor Georg Quitschreiber einen (nur wenige Seiten umfassenden) Traktat *De parodia*, um unter der Überschrift »An Parodia Musicalis concedatur?« dieses zuvor so beliebte Verfahren zu verteidigen¹⁶. Der nunmehr erhobene Vorwurf, gegen den sich diese drei Autoren verwahrten, betraf auch – und darum handelt es sich in *Es steh Gott auf* – das Zitieren¹⁷:

Er kann sich wol mit frembden Kleidern so lang behelffen / biß er sich mit seinem eygnen Habit vnd Kleidung offentlich darff sehen lassen / aber keines wegs gantze Clausulen abstellen vnd außspicken¹⁸.

Nicht davon berührt waren einfache Kontrafakturen; und so bezeugen u. a. eine Reihe von deutschen und lateinischen geistlichen Umtextierungen in Leipziger Sammeldrucken zwischen 1641 und 1649 die Rezeption von Monteverdis 8. Madrigalbuch in Deutschland¹⁹.

Die Formulierung »Und zeigt ihm voller Lust die oft gesuchte Bahn / Daß er sich mit der zeit viel höher auffgeschwungen« könnte Schirmer indes aus einer anderen Stelle aus Schütz' Vorrede, die auf Monteverdi Bezug nimmt, gewonnen haben:

[...] die darinnen bey dem meisten theil [sc. der Deutschen] noch verborgen gebliebene heutige Italianische Manier / beydes dero composition und rechten Gebrauch betreffende / (wor-

14 Siehe oben Anm. 6.

15 Heinrich Albert, *Arien* IV, Königsberg 1641, Vorrede, in: DDT 12, rev. Neuaufl. Wiesbaden 1958, S. 108.

16 Georg Quitschreiber, *De parodia*, Jena 1611. (Ich danke dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv für Kopien dieses Traktats.)

17 Zu Schütz' übrigen Parodien (im engen Sinne) s. Werner Breig, *Zum Parodieverfahren bei Heinrich Schütz*, in: *Musica* 26 (1972), S. 17-20.

18 Johann Andreas Herbst, *Musica poetica*, Nürnberg 1643, S. 115; s. Werner Braun, *Zur Parodie im 17. Jahrhundert*, in: Georg Reichert u. a. (Hrsg.), *Kgr.-Ber. Kassel 1962, Kassel 1963*, S. 155, und (mit weiteren Belegen) Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982, S. 66.

19 Siehe mit weiteren Belegen das SV, S. 38-41 und 121. Eine einst mit Schütz in Verbindung gebrachte deutschsprachige Fassung von Monteverdis *Combattimento* stammt nach Auskunft von Wolfram Steude textlich von seinem nur ein Jahr älteren Kasseler Mitschüler und renommierten Dichter Diederich von dem Werder (ebd., S. 139).

durch doch nach des scharffsinnigen Herrn Claudii Monteuerdens Meynung / in der Vorrede des achten Buchs seiner Madrigal / die Music nunmehr zu jhrer entlichen Vollkommenheit gelanget seyn soll) [...].

Diese »heutige Italianische Manier« wird im folgenden Satz beiläufig näher beschrieben:

[...] dieselbige heutige Italianische / und auff derer Art gerichteten Composition / nebenst dero gebührlichen Mensur, über die darinnen angeführten schwarzen Noten [...]

Des weiteren nennt Schütz in diesem Zusammenhang den »stäten ausgedehneten musicalischen Strich auff dem Violin«²⁰. Noch in der Vorrede zu seinen *Symphoniae sacrae* III (1650) »erinnert« er an

daß jenige / was hiebevör in meinem ausgelassenen Andern Theil Symphoniarum Sacrarum, de Musica Moderna, oder von heutiger Manier der Composition, und wegen des hierüber sich gebührenden rechtmässigen Tacts, ad Lectorem gedacht worden ist [...]»²¹.

In Monteverdis Vorrede hingegen ist von »Tact«, »Mensur«, »schwarzen Noten« und Stricharten überhaupt nicht die Rede. Wie ich an anderer Stelle dargelegt habe, sieht dieser die 'Vollkommenheit' der Musik in ihrer 'Vollständigkeit' in bezug auf den Affektausdruck: durch den »weichen« (»molle«), den »gemäßigten« (»temperato«) und den von ihm selbst entwickelten zornig-»erregten Stil« (»genere concitato«), der als (extremer) Kontrast erst die stärkste Affektbewegung ermöglichte²².

Es scheint also, daß Schütz – wenn man nicht eine Fehlinformation oder ein grobes Mißverständnis annehmen will – den (abgesehen vielleicht von der Aufbruchsstimmung der Florentiner Camerata) unerhörten Anspruch Monteverdis

20 Siehe Anm. 6. Im programmatischen Anfangsstück von Monteverdis 8. Madrigalbuch *Altri canti d'amor* (SV 146) findet sich die Vortragsanweisung »mit langen und sanften Bogenstrichen« (»con arcate lunghe e soavi«; MGA 8, S. 26). Daß sich Schütz – wie es Werner Braun (s. Anm. 1, S. 19) voraussetzt – hierin erst von Monteverdi »anregen ließ«, ist meines Wissens sehr unwahrscheinlich. So zählte z. B. in Deutschland bereits Michael Praetorius zu den Violineffekten »stille lange striche« (*Syntagma musicum* 3, *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks. Kassel 1958 [= *Documenta musicologica* I/15], S. 148).

21 Faks. der Vorrede in: NSA 18, S. XVI. Dementsprechend schrieb Johann Rosenmüller – der am Vertrieb der *Symphoniae sacrae* II beteiligt war (s. Bittingers Vorwort zu NSA 15, S. VII)! – in der Vorrede seiner *Kernsprüche* II, Leipzig 1652/53: »Sonsten mit was vor Mensur oder Tact dergleichen Art der Composition soll musiciret werden / habe ich hier vor unnöthig fernere Erinnerung zu thun gehalten. Alldieweil Herr Heinrich Schütze [...] in seinem andern Theil Symphoniarum Sacrarum meines Erachtens allbereit zur Gnüge davon berichtet hat.« (Hinweis auf diese Vorrede von Moser, *Schütz*, S. 462, Anm. 1.) – Aus unserer Sicht hatte Schütz nicht »zur Gnüge davon berichtet«, sondern sich in bezug auf »Mensur oder Tact« auf die nachdrückliche Aufforderung beschränkt, sich gegebenenfalls über die moderne italienische Praxis zu informieren (s. Anm. 6).

22 Siehe meinen in Anm. 4 genannten Aufsatz, S. 32-34. Von den vielen Editionen dieser Vorrede verweise ich hier nur auf die neueste, zweisprachige von Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= *Musikwissenschaftliche Studien* 2), S. 143-146.

stillschweigend normalisiert hat. Denn daß die Musik überhaupt mit der (jeweiligen) »Musica moderna« zur unüberbietbaren Vollendung gelangt sei, war schon seit dem 15. Jahrhundert – doch ohne Bezug auf nur einen Meister – eine stets wiederholte Auffassung²³. Gerade mit dem Beginn des Generalbaßzeitalters galt das als Verdienst der Italiener, und Quitschreiber faßte es in seiner Rechtfertigung der Parodie folgendermaßen: »Illi scribunt, nos legimus« (»jene schreiben – wir lesen«)²⁴.

Doch schon wenige Jahre später (1617) schloß Johann Hermann Schein die Deutschen wieder mit ein²². Ich möchte daher auf das Verhältnis von Schütz und Monteverdi unter dem Gesichtspunkt der 'Aemulatio' eingehen²⁵, einem Begriff, der seit neuerem gelegentlich in der Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft verwendet wird²⁶. Dabei sollte man jedoch den neuzeitlichen Wortgebrauch von dem antiken unterscheiden:

Die eigentliche Bedeutung ist 'Nacheifer', 'Wetteifer', oft im negativen Sinne als 'Neid', 'Rivalität'. In der im 17. Jahrhundert sehr verbreiteten *Iconologia* des Cesare Ripa (1/1593) erscheint sie als »Emulazione« personifiziert und wird als 'Wetteifer, gleichzuziehen oder sogar zu übertreffen' beschrieben²⁷. Bislang nur singular belegt ist die Einschränkung auf den Aspekt des 'Überbietens' und die Abgrenzung von der »Imitazione«, die sich mit dem 'Gleichziehen' begnüge²⁸. So nennt sie der Musiktheoretiker Lodovico Zacconi (1622) als Voraussetzung, um den Gipfel einer Kunst zu erreichen²⁹. Dementsprechend wird in einem neuen Literaturlexikon

23 Kritisch vermerkt von Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, Faks. Rom 1934 und New York 1967, S. 80). Gegen eine solche Auffassung wandte sich auch Lodovico Zacconi (*Prattica di musica I*, Venedig 1592, Faks. Bologna 1967, fol. 13^v). Positiv hingegen Johann Hermann Schein (*Banchetto musicale*, Leipzig 1617, Widmungsvorrede, in: Johann Hermann Schein, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* 9, hrsg. von Dieter Krickeberg, Kassel 1967, S. X f.) und Michael Praetorius (s. Anm. 20, Widmungsvorrede): »[...] jetziger zeit / da die Music so hoch gestiegen / das fast nicht zu glauben / dieselbe numehr höher werde kommen können«. Diese Aussagen von Schein und Praetorius widersprechen der Auffassung von Werner Braun, daß Schütz sich nicht mit Monteverdis Meinung »identifiziert« habe, da »der Abschluß des 'Höhersteigens' der Kunst [...] bisher in einer Art Stil- und Leistungsgleichheit mit dem Engelsgesang gesehen« worden sei (Belegstellen führt er nicht an; s. Anm. 1, S. 21).

24 Siehe Anm. 16, fol. 2^r.

25 Die Anregung hierzu verdanke ich Ludwig Finscher.

26 Grundlegend Arno Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Diss. Köln 1959; Rezension von Manfred Fuhrmann, in: *Gnomon* 33 (1961), S. 445-448. Außerdem G. W. Pigmann III, *Versions of Imitation in the Renaissance*, in: *Renaissance Quarterly* 33 (1980), S. 1-32. Für die Kunstgeschichte s. Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, S. 264 f., und für die Musikwissenschaft zuletzt Thomasin K. La May, *'Imitazione' in Monteverdi's Canzonettas and the Madrigals, Books I-III*, 2 Bde., Diss. Univ. of Michigan 1987, S. 2-30.

27 Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1/1593, erw. Ausgabe Padua 1611, Nachdruck New York 1976, S. 140 f.

28 Als einziges Beispiel kann Pigmann (s. Anm. 26, S. 3) nur Bartolomeo Ricci anführen (*De imitatione*, 1/1541, Ausgabe Venedig 1545, fol. 43^v). Der Italianist Ezio Raimondi (Bologna) wies mich noch hin auf Federigo Menini, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, 1/1677, Ausgabe Venedig 1678, S. 264.

29 Lodovico Zacconi, *Prattica di musica II*, Venedig 1622, Faks. Bologna 1967, S. 129 f.

»Aemulatio« als »wetteiferndes Nachahmen und Überbieten eines Vorbildes« definiert³⁰.

Von diesem Wortgebrauch aber differiert – was bislang vernachlässigt worden ist – ihre spezifische Bedeutung in der Antike: Auch hier erscheint sie nicht als Terminus technicus, sondern als einer von mehreren Ausdrücken für eine Form literarischer Abhängigkeit der Römer von den Griechen, die der Altphilologe Arno Reiff von der 'Imitatio' – für die er jedoch manchmal synonym gebraucht wurde³¹ – abzusondern versucht hat. Unterscheidende Merkmale seien die teilweise stoffliche Selbständigkeit, gesuchte Unähnlichkeit und die Betonung der eigenen Leistung³².

Dies zielte aber nicht auf 'Überbietung' eines Vorbildes, sondern auf 'Gleichwertigkeit'. (Der Aspekt der Überbietens wird im übrigen bei den modernen Derivaten von »Aemulatio« zurücktreten, da er wie im Lateinischen auch wieder bei dem sich jetzt international verbreitenden Computerfachwort 'Emulation' fehlt.) Paradebeispiel für eine solche Gleichwertigkeit war (bezogen auf das Epos Homers) Vergil³³. Oft kam als Eigenschaft des »aemulus« noch die des »princeps« hinzu, der als 'erster' eine griechische literarische Form bei den Römern einführte³⁴.

In unserem Falle nun verhält es sich analog: Schütz behauptet ja, er sei Monteverdi nur »in etwas wenig nachgegangen«, betont seine Eigenständigkeit und fordert den Leser zum Vergleich geradezu auf. Zwar gibt er sich sehr bescheiden, wenn er in anderen Zusammenhängen sagt, er sei »vntter den fürnembsten Musicis in Europa [...] gewesen« und habe »nur einen Schatten ihrer Kunst erlanget«³⁵, er wolle keines seiner Werke »iemand zur Information oder gewissen Modell vorstellen und recommendiren« und auf die »gleichsam Canonisirte Italianische und andere / Alte und Neue Classicos Autores«³⁶ verweist.

Doch nimmt er mehrfach für sich in Anspruch, stilistische Neuerungen der Italiener als erster in Deutschland eingeführt zu haben³⁷ – und hat das auch in *Es steh Gott auf* wohl zumindest mit der Ostinatoform der Ciaccona getan. (Ein unbekanntes Beispiel der Rezeption unseres Stücks findet sich in Werner Fabricius' Konzert *Surrexit Christus hodie* [»Heute ist Christus auferstanden«] von 1662. Auch er verwendet an entsprechenden Textstellen einen Ciacconabaß und Orgelpunkte³⁸.)

30 Ulrich Müller, Art. *Aemulatio*, in: Metzler-Literatur-Lexikon, Stuttgart rev. und erw. ²/1990, S. 4.

31 Fuhrmann (s. Anm. 26), S. 446 f.

32 Reiff (s. Anm. 26), S. 37 f. und 69.

33 Ebd., S. 109 f.

34 Ebd., S. 63.

35 Brief vom Februar 1633, Schütz GBr, S. 125.

36 Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* (1648), zit. nach NSA 5, S. VII.

37 Vorrede zu den *Psalmen Davids* (1619; Schütz GBr, S. 64), Brief vom Februar 1633 (ebd., S. 125 f.), Vorrede zur »*Weihnachtshistorie*« (1664; ebd., S. 285 f.).

38 Werner Fabricius, *Surrexit Christus hodie* (*Dialog à 18*), in: *Geistliche Arien, Dialogen und Concerten*, Leipzig 1662. Teils als Grundlage einer »Sonata«, teils zu den Worten »Christus verè surrexit« erscheint hier 14mal repetiert ein Ciacconabaß, der aus den sieben punktierten Breven c'-g-a-e-f-e-g besteht. Fünf bis sieben Mensuren lange Orgelpunkte verwendet er bei »Surrexit Christus«, »Alleluja« und »Vicit Leo«. (Am Anfang dieser Werksammlung findet sich auch ein empfehlendes Epigramm von Schütz; s. Schütz GBr, S. 383!) Erster Reflex auf *Es steh Gott auf* in bezug auf den Ostinato sind vielleicht die Ciacconabaßzitate (jedoch in der C-Mensur) von Rosenmüller (s. Anm. 21) in: *Also hat Gott die Welt geliebet*.

Marco Scacchi schrieb Schütz um 1648 sogar das Verdienst zu, überhaupt den modernen italienischen Stil als erster nach Deutschland gebracht zu haben³⁹! So werteten ihn seine Landsleute als »parentem nostrae musicae modernae« (»Vater unserer modernen Musik«)⁴⁰, »dem es die Teutschen zu danken hätten, daß sie es nunmehr eben so hoch, wo nicht höher bringen konnten, als die Italiäner«⁴¹.

Ein solches 'Übertreffen' schließlich ist neuerdings mit Berufung auf den italienischen Humanisten Pietro Bembo als 'Superatio' benannt worden (und war eine »gattungsspezifische Tendenz« des Madrigals)⁴². Hinzu kommt als erster Schritt der Auseinandersetzung mit ausländischen Klassikern die 'Interpretatio' ('Übersetzung'), wie sie z. B. besonders von Schütz' Dichterzeitgenossen Martin Opitz praktiziert wurde und ebenfalls mit gewissen musikalischen Parodieverfahren vergleichbar ist.

Man kann also im generellen bzw. speziellen Sinne vier Stufen künstlerischer Abhängigkeit von einem Vorbild unterscheiden: Interpretatio – Imitatio – Aemulatio – Superatio.

Jedenfalls mag diese Diskussion dazu anregen, die musikalischen Verhältnisse differenzierter zu sehen, als es der auch für unser Stück oft bemühte Sammelbegriff 'Parodie' nahelegt.

II

Ich stelle meiner Analyse eine Dispositionsübersicht des Werkes voran (S. 36):

Die Form unseres Stücks hat die Forschung besonders interessiert. Dabei ist sie jedoch zu unterschiedlichen und mehr oder weniger mangelhaften Ergebnissen gelangt: Für Bittinger⁴³ »gliedert sich das Konzert [...] in vier (Groß-)Abschnitte«. Im Unterschied zu meiner Dispositionsübersicht setzt er damit nach M. 63 eine Hauptzäsur an. Doch diese scheint denjenigen untergeordnet, die

39 Brief von Marco Scacchi an Christoph Werner (ca. 1648), abgedruckt in: Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg/Br. 1926, S. 83-89, hier S. 86.

40 Elias Nathusius (1657), zit. in: Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs* 2, Leipzig 1926, S. 144. Bereits 1625 nahm sich Daniel Selich Schütz' *Psalmen Davids* (1619) expressis verbis zum Vorbild (*Opus novum, Geistlicher Lateinisch und Teutscher Concerten und Psalmen Davids*, Wolfenbüttel 1625, Vorrede; referiert von James L. Brauer, *Instruments in Sacred Vocal Music at Braunschweig-Wolfenbüttel*, Diss. New York 1983, Bd. 1, S. 144 f.).

41 Mit Bezug auf den Zeitraum um 1662 referiert von Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck Berlin 1910, S. 75; doch ähnlich schon M. Andreas Rivinus in einem Distichon auf Schütz in den *Kleinen Geistlichen Konzerten* I (1636; SGA 6, S. VI). Moser (Schütz, S. 201) zitiert noch aus dem Goslarer Sammeldruck RISM 1638⁵: »Ja die Teutschen selbst [Schütz u. a.] haben ihnen [Viadana u. a.] diese Kunst abgelernt, also daß nunmehr manche Teutsche Nachtgall eine welsche wohl übertreffen sollte«. Für die Gleichwertigkeit von Schütz s. auch Heinrich Albert, *Arien* VI, Königsberg 1645, Vorrede, in DDT 13, rev. Neuauf. Wiesbaden 1958, S. 174.

42 Pochat (s. Anm. 26). Zum Aspekt des Überbietens im Madrigal s. Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Laaber 1990 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3), Teilband 2, S. 479. Zum Konzept der Superatio in der Poetik siehe z. B. Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter* 3, Nürnberg 1653, Nachdruck Darmstadt 1969, Kap. 5, S. 42.

43 Siehe NSA 16, S. IX f.

A

	»BATTAGLIA«				»MODULATIONSTEIL«			
	Sym- phonia	Einführung der Singstimmen		Antitheton und 'Flucht'	Vergleiche 'Rauch' 'Wachs' (Protasis)			
M.	1---13	14-30 ~ 31-47		48-----63	64---78	79-----107		
Länge C:	13	3 1: 17	17	C: 16	15	29		
		13	34					
		47			60			
Text:	Gott (Stärke)				Die Gottlosen (Flucht und Untergang)			

B

	CIACCONA									
	a Antitheton (Apodosis): G-Teil				a''': e-Teil					
	'Thema'	Variationen			'Thema ^e '	Variationen ^e			Schluß	
M.	108-19	120-31	132-43	144-55	156-59	160-63	164-71	172-75	176-82	
Länge 3:	12	12	12	12	4	4	8	4	C: 7	
1:										
		48				16+4			7	
		75								
Text:	Die Gerechten vor Gott (Freude)									

Die Umfänge der drei Hauptteile »Battaglia«, »Modulationsteil« und Ciaccona (47, 60, 75 Mensuren) verhalten sich annähernd wie 3:4:5.

durch extreme Gegensätze (mit Mensurwechsel) ausgezeichnet sind (nach M. 47 bzw. 107). Für eine Großeinteilung unvertretbar indes und schon hier von ihm selbst nicht durchgehalten ist Bittingers Prinzip, das Stück »nach Maßgabe jener Binnenkadenz, deren Schlußakkord taktfüllend ist« zu gliedern (M. 13 und 30 hat er nicht berücksichtigt).

Auch die Strukturskizze von Ossi⁴⁴ ist in vieler Hinsicht nicht akzeptabel: So gliedert er das Stück in fünf Teile, die ich als »Symphonia«, »Einführung der Singstimmen«, »Modulationsteil«, »Ciaccona« (bei Ossi ohne den »Schluß«) und »Schluß« bezeichnet habe. Dabei erfährt der letzte Abschnitt – der keinen neuen Text aufweist – eine viel zu große Gewichtung und Absonderung. Ist er doch – mit Beginn des an dieser Stelle in den vergleichbaren Ciaccone üblichen Mensurwechsels – nichts anderes als eine sieben (nicht sechs!) Mensuren lange »Rückmodulation« und ausgedehnte Schlußkadenz, um das »Perpetuum mobile« zu einem Ende zu bringen. Außerdem setzt Ossi den Beginn des »Modulationsteils« bereits in M. 47 an, die hingegen nichts weiteres enthält als die Schlußsilbe der »Battaglia« als Ultima einer Kadenz. (Der Mensurwechsel dürfte indes – auch wegen der vorangehenden Hemiole – erst in der folgenden Mensur zur Geltung kommen.) Schließlich ist Ossi's Kadenz- oder Tonartenplan des mittleren Großteils – »G-a-A-D-G-d-C-a-d-e-C-D« –

44 Siehe Anm. 1, S. 232

sehr lückenhaft: Nicht angeführt ist u. a. die auffälligste Kadenz des ganzen Stücks, die seltene Mi-Klausel nach H-Dur (M. 48-50).

Der detailliertere, von Moser⁴⁵ übernommene Formplan von Willi Schuh schließlich wird verfälscht durch seine Analogisierungsbestrebungen⁴⁶: So untergliedert er den mittleren Großteil (ohne das »Zwischenglied ['und die ihn hassen']«, M. 48-50) in vier Abschnitte – wobei seine Zäsur in M. 95 vergleichsweise schwach erscheint – und diese jeweils in »Text - Sinf. - Text«. Doch handelt es sich bei M. 72 f. und 100-102 schon wegen ihrer Kürze nicht um »Sinfonien«, sondern um (erweiterte) Instrumentalechos. Außerdem harmonisiert Schuh die Abschnittslängen in der Ciaccona und untergliedert den G-Teil in vier plus vier Abschnitte à sechs Mensuren und den e-Teil in fünf à vier Mensuren. Dabei zertrennt er in M. 110 f. das Instrumentalecho auf der zweiten Hälfte des Ciacconabasses von dem identischen Singstimmduett auf der ersten. Auch die Zäsur nach M. 137 ist nicht sinnvoll, da der neue Abschnitt – verschränkt mit dem vorangehenden – zweifelsfrei bereits in M. 136 beginnt. Schließlich teilt Schuh M. 164-171 in zwei Hälften, die indes durch den nur wenig variierten Stimmentausch wie die übrigen Abschnitte des e-Teils eine Einheit bilden.

»BATTAGLIA« – Die Stärke Gottes (M. 1-47)

47 Mensuren lang erklingt – mit Ausnahme der Kadenzen als musikalischen Interpunktionen – über einem Orgelpunkt, rhythmisch belebt, in wechselnder Lage und nur wenig figuriert, ein einziger G-Dur-Akkord! Ein so ausgedehnter Orgelpunkt kommt sonst bei Schütz und Monteverdi nicht vor. In *Armato il cor* dauert er – jedoch wegen der Textstelle »nell'amoroso regno« (»ins Reich Amors«) nicht streng durchgeführt – immerhin 25 Mensuren⁴⁷. Auch bei den Zeitgenossen erscheint dergleichen zumindest in der Vokalmusik nur singular⁴⁸.

Diese extreme tonartliche Festigkeit deute ich aufgrund ihres krassen Gegensatzes zum extrem »modulierenden« Mittelteil ('Untergang der Gottlosen') und auch gemäß Georg Philipp Harsdörffers Charakterisierung des 'Mixolydius connexus' (der Tonart unseres Stücks⁴⁹) als Figur der Stärke Gottes (s. u.).

45 Moser, Schütz, S. 481


46 Willi Schuh, *Formprobleme bei Heinrich Schütz*, Leipzig 1928 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen 8), Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1976, S. 103

47 MGA 9, S. 27 f. In *Altri canti di Marte* (SV 155) aus dem 8. Madrigalbuch findet sich ein 31 Mensuren langer Orgelpunkt (MGA 8, S. 184-189).

48 In Martino Pesentis *Hor che guerriera tromba* (in: *Capricci stravaganti*, Venedig 1647, I-Bc), das weitgehend auf einem Orgelpunkt aufgebaut ist, dauert er am Schluß 60 Mensuren; bei Donino Garsis einfacher *Battaglia* (1620/21) sogar ununterbrochen das ganze Stück, d. h. 107 Mensuren (hrsg. von Helmuth Osthoff, *Der Lautenist Santino Garsi da Parma*, Leipzig 1926, erw. Nachdruck Wiesbaden 1973, S. 166-168) und 35 Mensuren in Michael Praetorius' *Courrant de Bataglia* (aus *Terpsichore*, Wolfenbüttel 1612, in: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius* 15, hrsg. von Günther Oberst, Wolfenbüttel 1929, S. 48).

49 Es ist bislang für die Analyse noch kaum berücksichtigt worden, daß die Vermischung von Authentus und Plagalisch schon ab 1600 in Deutschland als 'Modus connexus' ('mixtus', 'compositus', 'conjunctus') musiktheoretisch eingegliedert wurde (s. Siegfried Gissel, *Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550-1650. Eine Quellenstudie*, in: *Mf* 39 [1986], S. 213-216). So unterscheidet Georg Philipp Harsdörffer nicht mehr zwischen authentisch und plagal und verknüpft den Mixolydius mit der Tugend der »Stärke oder Großmütigkeit« und charakterisiert ihn als »ernstlich und gleichsam zum Streit reizend«, »zornig«. Als Beispiel dient ihm eine battaglia-artige »Symphonia« für zwei Clarini und Posaune (*Frauenzimmersprachspiele* 5, Nürnberg 1645, Nachdruck Tübingen 1969, S. 295, 297, [635], [658 f.]). Auch aus den von


Symphonia (M. 1-13)

Die einleitende »Symphonia« kann in drei Abschnitte gegliedert werden: Der erste ist geprägt durch die extrem tiefe Lage und die kriegerisch-daktylische Figur , die im Bc. (M. 8 f.) als Paukenimitation wirkt und an dieser Stelle vielleicht im Sinne des Komponisten sogar mit einer Pauke besetzt werden könnte⁵⁰. Mit ihrer mensurübergreifenden Tonrepetition – und auch angesichts der weiteren Beziehungen dieses Großteils zu Monteverdis Battagliastil – erscheint sie als Reflex auf das ausgedehnte Sechzehntel-Tremolo seines »Genere concitato« (s. u.).

Im mittleren Abschnitt (M. 6-10), der mit dem Anfang gleichlang ist (je zweimal 2½ Mensuren), erhalten die Violinstimmen eine melodische Qualität: Sie bilden in der ersten Hälfte eine Aufstiegsfigur bis zur sehr hohen Lage, in der zweiten eine Abstiegsfigur bis zur sehr tiefen Lage. Eine solche Oberstimmenkurve ist auch sonst in der damaligen Musik »alla battaglia« belegt⁵¹.

Die obere Grenzlage (h" und g"), Mitte und Höhepunkt des Vorspiels, wird durch eine fanfarenartige, nicht mehr durch 'formende' Halbe gebremste Fortspinnung erreicht. Hiermit sind wir auch an einem rhythmischen Wendepunkt, denn die daktylische Figur geht jetzt auf den plötzlich belebten Orgelpunkt über. Dies ist in unserem Stück das einzige Mal, daß der Bc. – hierin vielleicht angeregt von Monteverdi⁵² – an der Motivik der anderen Stimmen teilhat. Außerdem erinnert diese Stelle an die seltene hoquetusartige Pausentechnik des *Combattimento*⁵³:

Gissel angeführten Theoretikerdefinitionen eines authentisch-plagalen 'Gesamtmodus' (Carl Dahlhaus) geht nicht hervor, daß sie sich »expressis verbis« nur auf mehrhörige Werke bezögen (gegen Walter Werbeck, *Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Sjb 12 [1990], S. 148).

- 50 Denselben Rhythmus bilden in Schütz' Konzert *Jubilare Deo in chordis et organo* (SWV 276, M. 29-32) komplementär die Instrumente zu den Worten »in tympano«. In SWV 343 (*Herr, unser Herrscher*), M. 41-46, erscheint  bei »daß du vertilgest den Feind«. Nur sehr bedingt vergleichbar sind indes die Stellen mit jambischen bzw. daktylischen Tonrepetitionen von Tarquinio Merula (»zur Nachahmung eines Pferdes« – »ad immitatione di un cavallo«) und Monteverdi (jeweils von 1638), die Ossi (s. Anm. 1, S. 229) anführt. – Johann Schop erlaubt im Index des Bc. seiner *Geistlichen Konzerte* (Hamburg 1644) die Verwendung von »Trommeten und Heer-Paucken« (zit. nach Brauer, s. Anm. 40, S. 141). Zu Schütz' Besetzungsangaben in den *Symphoniae sacrae* II s. Anm. 72.
- 51 Francesco Cavalli, *La virtù degli strali d'amore*, Venedig 1642, I-Vnm, Anfang: »Sinfonia in Battaglia«, fol. 3^v (s. auch die Anfangssinfonia der ersten Parallelvertongung von Vierdanck [s. Anm. 5]). Ältere Beispiele bringt Rudolf Gläsel, *Zur Geschichte der Battaglia*, Diss. Leipzig 1931, S. 141, Notenbeispiel 23.
- 52 Eugen Schmitz hat (bei allerdings lückenhafter Quellenkenntnis) das Aufkommen eines »selbständig charakterisierenden, tonmalerischen« Bc. Monteverdi und besonders seinen *Madrigali guerrieri* zugeschrieben (*Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts I. Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig 1914, Nachdruck Hildesheim 1966, S. 42).
- 53 MGA 8, S. 139, M. 139-141; ähnlich S. 142, M. 175 f.

Beispiel 3

Streicher

8 Non dan - no i col - pi hor fin -

Es handelt sich wohl auch bei Schütz um eine Nachahmung der schlagenden (»colpi«), sich kreuzenden Klingen und außerdem zusammen mit der Abstiegsfigur zugleich um eine Art Kontrapunktierung von Schwerter- und Paukenimitation.

Gemessen an der übrigen, vergleichsweise einfachen zeitgenössischen Musik über einem Orgelpunkt stellt die beschriebene Variation und Durchformung einer einzigen G-Dur-Harmonie eine besondere und vielleicht für den Komponisten charakteristische Leistung dar (s. u.)!

Einführung der Singstimmen (M. 14-47)

Die 'Einführung' entspricht dem Beginn von Monteverdis *Armato il cor*, dessen Anfang M. 14-18 sogar notengetreu übernommen ist⁵⁴. Schütz hat bei diesem Zitat Luthers Text geringfügig verändert: der 'Sinalefe' ('Verschmelzung') »Armato il« entspricht die Apokope »steh'«. Über das ganze Stück hin erstrebt er offenbar eine regelmäßige Alternation von Hebung und Senkung⁵⁵. Im Gegensatz zu den deutschsprachigen Parallelkompositionen von Vierdanck und Capricornus⁵⁶ vermeidet er die Aufeinanderfolge zweier unbetonter Silben wohl zugunsten einer schärferen Deklamation.

Die zunehmende rhythmische Diminution vom Beginn des zweiten Abschnittes an (M. 19 ff.) ist eine Eigenheit der Musik »alla battaglia«⁵⁷ und vielleicht genetisch

54 MGA 9, S. 27 f.; dadurch angeregt wurde vielleicht auch die Stelle »Und er stund auf« in Schütz' Konzert *Siehe, es erschien der Engel des Herrn Joseph im Traum* (*Symphoniae Sacrae* III, SWV 403), M. 74-80 (NSA 19, S. 11 f.).

55 Apokopen bei »steh' Gott auf«, »Feind' zerstreuet«, »Vertreib' sie«; Wortauslassungen bei »[und] von Herzen [sich] freuen«.

56 Siehe oben Anm. 5.

57 Vgl. Monteverdis »Sinfonia da guerra« im *Ulisse* (SV 325, MGA 12, S. 167) und Cavallis »Sinfonia in Battaglia« (s. Anm. 51).

eine Anspielung auf konkretes Schlachtgeschehen, d. h. die Beschleunigung der Truppen beim Herannahen an den Feind⁵⁸.

Der zweite Teil beginnt M. 31-35 wie der Monteverdis, jedoch mit dem Unterschied, daß dort der Anfang mit dem Schluß des ersten Teils zwei Mensuren lang verschränkt und somit verbunden ist. Außerdem fügt Schütz den Singstimmen sozusagen als 'Instrumentaleinbau' noch einen ambitusgleichen Violinenchor hinzu. Dieser ähnelt vom Beginn der Diminution an (M. 36 ff.) einem Abschnitt aus dem *Combattimento* («Guerra»)⁵⁹:

Beispiel 4



Der ganze Bc., Singstimme 2 bis M. 42 und Singstimme 1, M. 42-47, sind identisch mit dem solistischen ersten Teil: Entsprechend dem Instrumentalchor kann man daher die jeweils sekundäre Singstimme als 'Vokaleinbau' betrachten. Dabei konnte Schütz diese auch noch weitgehend kanonisch führen, weil das Melodiegerüst ausschließlich aus benachbarten Dreiklangstönen besteht.

»MODULATIONSTEIL« – *Flucht und Untergang der Gottlosen* (M. 48-107)

Der Mittelteil kontrastiert zur »Battaglia« und Schlußciaccona dadurch, daß er nicht in einem Akkordgerüst bzw. auf einem Grundton verharret, sondern fortwährend »moduliert«. So besteht ab M. 64 das ganze Stück vornehmlich aus »vollständigen« und »erweiterten Kadenzen« und extrem ausgedehnten Quintschrittsequenzen in schneller Viertelbewegung! Diese extreme tonartliche Labilität (besonders bei »so müssen umkommen«, M. 83-107) ist Ausdruck der Flucht und des Untergangs der Gottlosen⁶⁰. (Die Textstelle »müssen, so« erscheint auf allen Stufen der Tonart: in C, D, d, e, F, G, g, A, a, B, h! Die Quintschrittsequenz am Schluß erreicht – wohl von Monteverdi angeregt [s. u.] – mit vier Mensuren einen singulären Umfang.)

Der Anfang des »Modulationsteils« (M. 48-63) ist textlich durch den Parallelismus membrorum verknüpft und tautologisch mit dem Finalsatz der 'Einführung' («daß seine Feind zerstreuet werden« – »und die ihn hassen, für ihm fliehen«). Die

58 Jean Tabourot (= Thoinot Arbeau), *Orchésographie*, Langres 1588, hrsg. von Laura Fonta, Paris 1888, Nachdruck Genf 1970, 1. Teil; ohne genaueren Nachweis referiert von Gläsel (s. Anm. 51), S. 53: »Beim Herannahen an den Feind, wenn die Reihe sich enger schließt und die Schritte schneller werden, muß der Tambour von den 'minimes blanches' ♩ dazu übergehen, unaufhörlich 'minimes noires' ♪♪ zu schlagen, als wolle er gewissermaßen sagen: 'dedans, dedans!'«

59 MGA 8, S. 149 f., M. 303-306.

60 Nach Bernhard Meier verwendete man zur Zeit der klassischen Vokalpolyphonie die 'Commixtio tonorum' – d. h. das kurzzeitige Ausweichen auf einen Modus mit anderer Finalis – zur Darstellung u. a. folgender Wortbereiche: 'Verwirrung', 'Schwanken', 'Überwältigung', 'vergeblich' und 'Res tristis' (*Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 302-306).

Komponisten machten sich das in der Regel zunutze, um erst hier – mehr oder weniger – den sehr verschiedenen Affekt des Hasses (»Feind«) auszudrücken. Schütz geht darin viel weiter auch als seine deutschen Kollegen⁶¹, indem er M. 48-50 diese Einheit durch einen extremen Kontrast zertrennt: ein ruhiges Quasi-Rezitativ mit 'wortdarstellender' (Stefan Kunze)⁶² Mi-Klausel nach H-Dur, einer auch bei Schütz noch ungewöhnlichen Kadenzstufe.

Sein Meisterschüler Christoph Bernhard bezeichnete sie um 1660 als »selten«, »angesehen [...] [sie] nicht gar annehmlich ist, oder doch im übrigen die Semitonia sehr geändert erfordert«⁶³. Dies führt uns auf die Frage nach der vorauszusetzenden Stimmung. Hierfür aufschlußreich ist eine erst vor kurzem bekanntgewordene Passage aus einem Schützbrief vom 29. Januar 1658: »[...] weil die heutigen Musici, nachdem sie im alten Fundament nichts zuendern wissen / fast das gantze Systema in frembde und ungewöhnliche Commata verrücken / etwas neues damit herzuführen [...]«⁶⁴. Er selbst dürfte also an der mitteltönigen Stimmung festgehalten haben. Dabei stand er mit der Verwendung von H-Dur für den Affektausdruck von »hassen« in der Tradition der Madrigalisten. (So konnte es z. B. bei Gesualdo gerade im Mixolydischen »Bitterkeit« bedeuten⁶⁵.)

An der figürlichen Bedeutung dieser Stelle würde sich auch nichts ändern, wenn Schütz eine ideal-mitteltönige Dreiklangsintonation von H-Dur im Sinn gehabt haben sollte. Für diesen Fall konnte sich der von ihm für die Besetzung des Bc. vorgeschriebene Organist nach zeitgenössischen Theoretikeraussagen damit behelfen, daß er entweder eines der nicht seltenen Instrumente mit gebrochenen Obertasten für Dis/Es verwendete, das Dis ausließ oder stattdessen D spielte oder das Dis verzierte⁶⁶. Damit bezogen sich die Theoretiker aber zumindest teilweise auf erst aus Transpositionen resultierende H-Dur-Stellen, die ohne Änderungen zu unerwünschten Effekten geführt hätten.

Jedenfalls ist es ein gravierender Mangel der Historischen Aufführungspraxis, daß sie – mit Ausnahme der Musik für Tasteninstrumente – die mitteltönige Stimmung vielfach nicht realisiert!

Im folgenden dritten Psalmvers wird das Thema des zweiten Verses durch zwei chiasmisch gebaute Vergleiche ('Rauch', 'Wachs') ausgeführt und gesteigert (»ver-

61 Siehe oben Anm. 5.

62 Stefan Kunze, *Bedeutend durch Musik. Beobachtungen zur Sprachvertonung in der Musik von Schütz*, in: Schütz-Konferenz Dresden, Tl. 2, S. 53-56 und 171-173, hier S. 54.

63 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus* (um 1660), hrsg. von Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel erw. ²/1963, S. 96 (Kap. 50, § 3) und S. 95 (Kap. 48, § 4).

64 Brief an Otto Gibelius vom 29.1.1658, z. T. abgedruckt in dessen *Propositiones mathematico-musicae*, Minden 1666, S. 39 f. (zit. nach Franz Josef Ratte, *Die Temperatur der Clavierinstrumente*, Kassel 1991, S. 301).

65 Karin Wettig, *Satztechnische Studien an den Madrigalen Carlo Gesualdos*, Frankfurt/Main 1990 (= Europäische Hochschulschriften XXXVI, 45), S. 82.

66 Hierzu ausführlich Ratte (s. Anm. 64), S. 343-371, bes. 346, 368, 371. Ein Umstimmen von Es (das in *Es steh Gott auf* nicht vorkommt) nach Dis wurde zwar für Saiteninstrumente empfohlen, aber ausdrücklich nicht für die Orgel. Das Problem der bei Schütz vorauszusetzenden Stimmung ist jetzt erstmalig näher untersucht worden von Mark Lindley, *Heinrich Schütz: intonazione della scala e struttura tonale*, in: *Recercare* 1 (1989), S. 41-96.

treibe [...] umkommen«). Das letzte Kolon bildet zugleich die antithetische Protasis für den gesamten Schlußvers und somit die verbindende Klammer zur extrem gegensätzlichen Ciaccona:

3 »so müssen umkommen die Gottlosen für Gott«

4 »Aber die Gerechten müssen sich freuen [...] für Gott [...]«

Schließlich fällt auf, daß das Komma »so müssen umkommen« im Gegensatz zu den Parallelvertونungen⁶⁷, die sich hier kurzfassen, schier endlos wiederholt wird. Dabei betont Schütz durch relativen Spitzenton und Wiederholung »müssen«. An diesem Punkt nun bietet es sich an, auf durch Eigenheiten der verschiedenen Sprachen und Übersetzungen begünstigte Unterschiede der deutschen und lateinischen Vertونungen unseres Bibelabschnitts einzugehen:

Das Modalverb »müssen« wird weder hier noch im vierten Vers (siehe z. B. M. 113) im hebräischen Original ausgedrückt. In der Septuaginta stehen an diesen Stellen Imperative bzw. ein Optativ, in der Vulgata voluntative Konjunktive (Wunschformen). In Anlehnung daran übersetzt Luther interpretierend und betont die unentrinnbare Zwangsläufigkeit des Untergangs der Feinde bzw. die felsenfeste Gewißheit der Freude der Gerechten. Schütz – der diese Sprachen beherrschte und seinem Schüler Matthias Weckmann einmal empfahl, für die Vertونung alttestamentlicher Texte Hebräisch zu lernen⁶⁸ – folgt Luther hierin entschieden: die übersetzerische Textauslegung wird durch die musikalische potenziert!

In der lateinischen Bibelfassung hingegen ist der Modus des Verbs bereits in seiner Endung enthalten, kann also musikalisch nicht eigens oder allenfalls nur indirekt durch Hervorhebung des Verbs ausgedrückt werden. Umgekehrt ausführlicher ist lateinisch »a facie« bzw. »in conspectu (Dei)« als deutsch »vor (Gott)«. Und gerade das haben bemerkenswerterweise (im ersten Fall) Sparacciarri, Scarani, Tricarico und (beides) besonders Capricornus⁶⁹ in ihren lateinischen Vertونungen mit langen Koloraturen ausgezeichnet!

CIACCONA – Die Freude der Gerechten vor Gott (M. 108-182)

Bei der Schlußciaccona handelt es sich quasi um einen zweiteiligen Variationensatz der 'Freude'. Der erste Teil in G gliedert sich in vier Abschnitte à zwölf Mensuren, der zweite Teil in e ebenfalls in vier à vier, vier, acht, vier Mensuren. Die Abschnitte des ersten Teils bilden zwar thematisch gesehen weitere Unterabteilungen; daß sie jedoch als übergeordnete Einheiten konzipiert sind, zeigt sich daran, daß

67 Siehe oben Anm. 5.

68 Mattheson (s. Anm. 41), S. 395 f. Bei anderen Stellen in den *Symphoniae sacrae* II vermutet Otto Brodde, daß Schütz den Urtext bzw. die Übersetzungen der Septuaginta oder Vulgata berücksichtigt hat (Heinrich Schütz, Kassel 1972, verb. 2/1979, S. 215 f.)

69 Siehe oben Anm. 5.

Schütz ihre Enden durch Kadenz mit Punktierung und Quartvorhalt markiert hat⁷⁰.

Vielleicht darf man diese ungewöhnliche Regelmäßigkeit der Untergliederung als Gegenmaßnahme verstehen zu dem geradezu ekstatischen Charakter der Ciaccona als solcher und den quasi unfaßbaren, weil endlosen Repetitionen des ostinaten Kurzbasses⁷¹ (die gleichwohl als Figur gemeint sein können; s. u.).

Das eigentlich Besondere und Erstaunliche jedoch ist folgendes: Der e-Teil ist dem G-Teil nicht nur formal sehr ähnlich, sondern mit Ausnahme des dritten (M. 164-171) in den einzelnen Abschnitten so eng verwandt, daß er ihn gleichsam »in nuce« repräsentiert und eine variierte und in bezug auf die Mensurzahl diminierte Zusammenfassung darstellt! (Aufführungspraktisch kann man mit Berufung auf Schütz⁷² die Variationenfolge und die Korrespondenzen durch Wechsel bzw. Gleichheit der Instrumentation verdeutlichen.) Die Faktur dieser Ciaccona erfordert daher eine etwas genauere Darstellung:

G-Teil (M. 108-155)

'Thema' (M. 108-119): Die Vertonung der von Schütz anders als Luther emphatisch vorangestellten⁷³ Konjunktion »Aber« kann man mit Massimo Ossi als Variante der in Monteverdis »Ciaccona« ebenfalls isolierten Vertonung von »note« auffassen⁷⁴. Was folgt, ist ein Extrembeispiel dafür, wie Schütz bisweilen einen Text 'komponiert', ja gleichsam aus einem Keim heraus gemäß dem rhetorischen Gesetz der wachsenden Glieder entwickelt⁷⁵:

Textteil	Aber,	aber die Gerechten,	die Gerechten müssen sich freuen,	aber die Gerechten müssen sich freuen
Ganze	3	4	7	7
Silben	2	6	9	11

70 Ausnahmen: M. 163, 155 f. statt Quartvorhalt Antizipation (außerdem mit Sprung nach e); 159 ohne Punktierung. (Auch die Änderung der Kadenzwendung der Singstimme 2 in die der Vl. 2 [M. 129 f. und 131 f.] dient der Herstellung eines Quartvorhalts.)

71 Vgl. aus einem anderen Zusammenhang folgende Textstelle (Andreas Werckmeister, *Musicae mathematicae hodegus curiosus*, Frankfurt 1687, Faks. Hildesheim 1972, S. 113): »Dieselben handeln ja gantz wider die Natur / denn da GOtt selber alles in gewisse Ordnung gesetzt / und ein jedes unterschieden / wie wir auch sehen an unsern Musicalischen proportionibus, welche der sensus fein zu unterscheiden weis / da machen sie wieder eine Unordnung / und gehen ad infinitum, welches der sensus nicht begreifen kan / davor erstarret / verwirret wird / und einen Abscheu davor hat [...].«

72 Auf der Titelseite der *Symphoniae sacrae* II spezifiziert Schütz die beiden Instrumentaloberstimmen »alß Violinen, oder derogleichen« (NSA 15, S. XXIII). Innerhalb des dazugehörigen 175 Mensuren langen deutschen Magnificat (SWV 344) empfiehlt er fünf Mal verschiedene Besetzungswechsel.

73 Osthoff, *Schütz* (s. Anm. 1), S. 89.

74 MGA 9, S. 13; Ossi (s. Anm. 1), S. 234.

75 Dies ist teilweise auch von Osthoff (ebd.) dargelegt worden.

Das wird im ersten Variationenabschnitt musikalisch fortgesetzt (wenn man M. 126-130 in Singstimme 1 zusammennimmt):

müssen sich freuen,	müssen sich freuen, freuen und fröhlich sein
9½ Ganze	12½ Ganze

Diese Entfaltung findet nicht nur in der Horizontalen, sondern auch in der Vertikalen statt. Schrittweise wird von dem zur Verfügung stehenden Ambitus gleichsam Besitz ergriffen: M. 108-115 Einsätze in der Oberterz (h'), M. 116 Oberquint (d"), M. 120 Unterquart (d'), M. 127 f. Oberquint bis zur Oberoktav (g").

Mit stets abtaktigen Kommata⁷⁶ und Kola der noch gekoppelten Oberstimmen, bei regelmäßiger Alternation der Chöre, wird mit verständlicher, syllabischer Deklamation das Thema der Ciaccona vorangestellt.

Der 1. *Variationenabschnitt* (M. 120-131) gliedert sich in zwei Hälften à sechs Mensuren; letztere wiederum in zwei verschränkte Teile à zwei und fünf Mensuren. Das erste Komma beginnt – wie die folgenden bis M. 143 – auftaktig. Es variiert das letzte, textgleiche des 'Themas' (M. 117 f.) durch die Transposition in die tiefe Lage, die melodische Umkehrung mit Diminution und erweiternder Koloratur sowie durch die Fugierung. M. 122 f., Singstimme 2, ist identisch mit Monteverdis Passaggio bei »l'aer«⁷⁷.

Das zweite Komma hält sich sehr eng an das 'Thema' (M. 117 f.), indem es dieses zitiert und nur als Kontrapunkt die jetzt genaue melodische Umkehrung mit auffälliger unvorbereiteter Septime bildet. Das unmittelbar anschließende dritte Komma ist textlich neu, variiert aber nur wenig das erste, weil es dessen Anfang oktaviert wiederholt und die Koloratur auf die gleiche Länge ausdehnt. Zugleich unterbricht Schütz zur Steigerung durch Verdichtung (bis M. 149) die strenge Alternation der Chöre, indem die Vokalstimmen (M. 127) und die Instrumente (M. 129) mit dem dritten Komma jeweils eine Mensur »zu früh« einsetzen.

Der 2. *Variationenabschnitt* (M. 132-143) besteht aus zwei verschränkten Teilen à sechs und acht Mensuren. Der erste wird gebildet von einer vierstimmigen Fuga, deren thematischer Kern dem zweiten Komma des ersten Abschnitts (M. 126 f., Singstimme 2) entspricht, dessen zweite Hälfte mit der Septime er übernimmt.

Erst der zweite Teil (M. 136-143) enthält das Besondere des Abschnitts, nämlich übergebundene »Pfundnoten«. Die Anregung dazu stammt aus Monteverdis »Ciaccona«: M. 138-140 ist so gut wie identisch mit »care e gioconde«⁷⁸. Auch dieses Komma knüpft mit seinem Quintabwärtsgang und der Terzkopplung an das

76 Bei kleineren vokalen oder auch entsprechend instrumentalen Abschnitten unterscheidet sich wie in der Rhetorik 'Komma' und 'Kolon', die indes nicht scharf zu trennen sind: Man bezeichnet mit 'Komma' eine meist syntaktisch unselbständige Einheit, die in der Regel ein bis drei Wörter umfaßt. Es ist dann Teil eines 'Kolons', das aus mehr als drei Wörtern besteht: ein Haupt- oder Nebensatz, der oft als spannungsschaffende 'Protasis' oder -lösende 'Apodosis' den Bestandteil einer 'Periode' bildet (s. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München erw. 2/1973, § 923-947).

77 MGA 9, S. 10.

78 Ebd., S. 13 f.

'Thema' (M. 117 f.) an. Als Kontrapunkt erscheint isoliert das letzte Komma der vorangehenden Fuga.

Der 3. *Variationenschnitt* (M. 144-155) ähnelt dem ersten formal durch die Teilung in zwei Hälften à sechs Mensuren und die Untergliederung der letzteren (hier ohne Verschränkung zwei plus vier Mensuren) sowie in M. 150 f. durch die Variation des 'Themas' (doch hier von M. 116 f.) an entsprechender Stelle wie in M. 126 f.

Die erste Hälfte setzt im Gegensatz zu den vorhergehenden Variationen betont abtaktig ein. Sie besteht im wesentlichen nur aus Koloraturen des einen Schlüsselwortes »freuen«. Vier chorisch abwechselnde Fugae sind zunehmend miteinander verschränkt. Dabei fallen in M. 146 f. und 149 die um eine Sekunde auf die Sexte über dem Grundton erhöhten Einsätze auf, die in dieser Ciaccona sonst nur auf akkordeigenen Tönen von G und e stattfinden.

Mit der zweiten Hälfte des Abschnitts und zugleich am Ende des Großteils in G tritt durch regelmäßige Alternation und Gleichheit der Chöre sowie weitgehende Koloraturlosigkeit eine Beruhigung ein. Zu diesem neuartigen – mit dem durch Vorhalte und Antizipationen gedehnten Quintabwärtsgang an den »Pfundnoten«-Teil erinnernden – Komma gibt es Parallelen in *Zefiro torna* bei »di soavi accenti«⁷⁹.

Am Ende steht das Wort, das Schütz bislang in der Ciaccona ausgelassen hatte, das von nun an aber in jedem Abschnitt vorkommt und den Grund der Freude bezeichnet: »Gott«.

e-Teil (M. 156-75)

'Thema^e' (M. 156-159): Der zweite Großteil beginnt mit einem Sprung nach e, einer 'Mutatio toni'. Das ist ein Indiz dafür, daß Schütz auch andere Beispiele der Gattung kannte, denn solche Tonartenänderungen kommen in der Vokalciaccona der Zeit gelegentlich vor, in *Zefiro torna* jedoch nicht. Dieses ostinate e-Moll übernimmt nach der Deutung Mark Lindleys »eine Rolle, die sich mehr derjenigen unserer Mollparallele annähert«⁸⁰. Dies setzt aber eine reinere Intonation von H-Dur voraus und scheint angesichts dessen, was ich zu M. 48-50 ausgeführt habe, fraglich.

In den vergleichbaren Ciaccone findet sich kein ostinates H-Dur (oder eine entsprechende Tonart), und so ziehe ich es vor, e-Moll auch hier nicht als »Vertreterklang« von G-Dur, sondern als 'Varietas', Ausdrucksintensivierung und Textausdeutung aufzufassen: der Ekstase (s. u.) der Gerechten vor Gott entspricht die tonartige »Ek-stasis« ('Aussichherausgetretensein') mit der charakteristischen »Dominante« H-Dur und der sehr tiefen Lage im Bc. (Auch daß der Urheber der Freude erst jetzt und häufig genannt wird, könnte damit zusammenhängen.) Außerdem verwendete für diesen Vers Sparacciari ebenfalls divergierende Tonarten (H-Dur, B-Dur, Es-Dur) und Vierdanck in seiner ersten Vertonung entsprechend eine auffällige Chromatik (z. B. melodisch die verminderte Quarte Fis-B), die ja auch sonst

79 Ebd., S. 10; auch bei »note«, S. 13.

80 Lindley (s. Anm. 66), S. 72 (»un ruolo che si avvicina di piú a quello della nostra relativa minore«).

nicht nur für schmerzliche, sondern u. a. auch für sehr freudige Affekte eingesetzt wurde.

Das 'Thema' hat mit dem in G viele Gemeinsamkeiten: Es enthält die Textgrundlage des Folgenden mit den von Schütz aus dem Material des vierten Psalmverses textlich parallel gebildeten Kommata »für Gott sich freuen« und »von Herzen freuen«. Damit betont er wie zuvor »freuen« und ermöglicht Koloraturen der vorletzten Silbe (Paenultima-Koloraturen). In bezug auf Länge, Lage und Stimmführung ähnelt das 'Thema' M. 112 f. Die Singstimmen sind gekoppelt und deklamieren in Halben; sie beginnen in Terzlage und halten sich wie M. 108-111 im engen Rahmen dieses Intervalls. Wie alle noch folgenden Kommata setzt das 'Thema' aber wieder auftaktig ein.

Der 1. *Variationenabschnitt*^e (M. 160-163) enthält wie die erste Hälfte seines Pendants nur ein Komma mit gleicher Silbenzahl und Länge (wie M. 121 f., Singstimme 2; doch statt Fugierung Kopplung der Stimmen und daher Verkürzung und Beruhigung) und eine entsprechende Koloratur bei demselben Wort »freuen«.

Der 2. *Variationenabschnitt*^e (M. 164-171) ist am deutlichsten als Variation seines Pendants zu erkennen, denn M. 165 bis 168, erste Ganze, ist – transponiert und bei Verdoppelung der langen Notenwerte – mit dem »Pfundnoten«-Komma M. 138, zweite Ganze, bis M. 140, erste Ganze, praktisch identisch; ebenso mutatis mutandis mit Monteverdis »Ciaccona« an der Stelle »zefiro torna«⁸¹. Schütz steigert dabei »freuen« durch die Dehnung »(von) Her(zen)«, was eine bremsende Wirkung haben mag, um das Ende dieses »Perpetuum mobile« etwas vorzubereiten.

Neu ist für unser Stück, daß dies mit einer Entsprechung der Einwürfe des Pendants zu einem Doppel-Komma verknüpft wird. Sie erscheinen auch hier als Kontrapunkte, jedoch in den Violinen nach oben oktaviert. Damit treten die Chöre im Hinblick auf den Schluß lagenmäßig auseinander. Dieser Abschnitt hat somit dieselbe Länge wie sein Gegenüber in G, nämlich acht Mensuren. Genau in der Mitte wird der melodische Höhepunkt der Ciaccona (h", g", danach auch als »Pfundnoten«) erreicht.

Der 3. *Variationenabschnitt*^e (M. 172-175) korrespondiert nicht mit dem G-Teil und stellt als melodisch-chromatische Steigerung vor der »Rückmodulation« und ausgedehnten Schlußkadenz gebärdenhaft gleichsam ein letztes Aufbäumen dar.

III

Vergleich mit Monteverdi

In *Es steh Gott auf* fügt Schütz im Vergleich zu den von ihm zitierten Duetten Monteverdis zwei Instrumentalstimmen hinzu. Daß er es nicht entsprechend als »Kleines Geistliches Konzert« konzipiert hat, dürfte – gemäß folgendem Praetorius-Zitat von 1619 – sowohl musikästhetisch als auch -soziologisch begründet sein:

Dieweil etlichen vnter vns Teutschen / so der jetzigen newen Italiänischen Invention, do man bißweilen nur eine ConcertatStimme allein / zu zeiten zwo oder drey in eine Orgel oder

81 MGA 9, S. 10.

Regal singen lest / noch vngewohnet / diese Art nicht so gar wolgefället / in Meynung / der Gesang gehe gar zu bloß / vnd habe bey denen / so die Music nicht verstehen / kein sonderlich ansehen oder gratiam. Darumb ich dann vff dieses Mittel bedacht seyn müssen / daß man einen Chorum oder Capellam mit 4. Stimmen darzu setze [...].

(Es folgt die Empfehlung, für Concerti von Lodovico Viadana u. a. »eine solche Capellam Fidiciniam« hinzuzukomponieren.)⁸²

So bezeichnete Schütz seine fast ausschließlich nur generalbaßbegleiteten *Kleinen Geistlichen Konzerte* (1636/39) als »klein«, »schlecht« und »gering«, nur als »Vorboten« seiner »bey Handen habenden bessern Wercke«⁸³, womit wohl auch das unten folgende Opus, d. h. die *Symphoniae sacrae* II gemeint sind, mit deren Publikation er u. a. wegen der »wiedrigen« Kriegszeit gezögert hatte⁸⁴.

Monteverdi hingegen beschränkt sich nicht nur auf die bloße Zweistimmigkeit, sondern scheut sich in seiner Ciaccona auch nicht vor bis zu vier Mensuren langen Pausen, in denen der Ostinato allein erklingt⁸⁵.

Bevor ich nun zur Detailbetrachtung komme, möchte ich dafür kurz meine Untersuchung über Monteverdis umstrittenen Begriff »Genere concitato« referieren⁸⁶: Er hat es nur allgemein als angeblich von ihm selbst erfundenen 'erregten Stil zum Affektausdruck des Zorns' definiert. Als einziges seiner möglichen Merkmale benennt er die Unterteilung einer Ganzen in 16 repetierte Sechzehntel, was – entgegen der bisherigen Forschungsmeinung – bislang in der Tat zuerst in seinem *Combattimento* belegt ist.

Von Monteverdis erhaltenen Werken vermag vor allem dieser Prototyp seinen Erfinderanspruch zu rechtfertigen, denn mit seinen Sechzehnteltremoli und anderen damals zumindest singulären Effekten wie dem Pizzicato und der hoquetusartigen Pausentechnik steht es einzigartig da⁸⁷. Den Begriff des »Genere concitato« – wie es oft geschehen ist – auch auf die schon seit Janequin in der Musik »alla bat-

82 Michael Praetorius (s. Anm. 20), S. 136 f. (recte 116 f.). In Handschriften sind solche Bearbeitungen erhalten (s. Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1981 [= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4], S. 210). Ein ähnlicher Fall bei Schütz ist das »Kleine Geistliche Konzert« *O Herr hilf* (SWV 297), das er später in den *Symphoniae sacrae* III in einer um zwei Violinstimmen erweiterten und etwas bearbeiteten Fassung mit hinzugefügter Anfangs- und Schlußsymphonia neu herausgab (SWV 402).

83 Widmungsvorreden zu Teil 1 bzw. 2, Schütz GBr, S. 136 und 140.

84 Vorrede zu den *Symphoniae sacrae* II (s. Anm. 6). Ähnlich beklagt sich Schein (s. Anm. 23, Bd. 5, hrsg. von Walter Werbeck, Kassel 1986, S. XI) in der Widmungsvorrede seiner bis zu sechsstimmigen Geistlichen Konzerte *Opella nova* II, Leipzig 1626; doch polemisiert er gegen »die jenigen / so nur die Ohren mit grossem Stentorischen Eselgeschrey angefüllt haben wollen«. (In diesem Sinne von »Eselgeschrey« spricht auch die Widmungsvorrede des Goslarer Sammeldrucks RISM 1637³.) Zu Schütz' Bevorzugung noch größerer vokal-instrumentaler Besetzungen s. auch die Arbeiten von Joshua Rifkin, *Henrich [sic] Schütz – Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: SJB 9 (1987), S. 16–18, und Wolfram Steude, *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographik*, in: SJB 12 (1990), S. 12, Anm. 19.

85 So am Anfang (MGA 9, S. 9), zwischen dem für ihn in typischer Weise mehrfach ansetzenden Einzelwort-Komma »note« (S. 13) und S. 14; s. Osthoff, *Spätwerk* (s. Anm. 1), S. 40.

86 Siehe Anm. 4, S. 29–33.

87 Nach Paolo Fabbri (*Monteverdi*, Turin 1985, S. 251) ist das Pizzicato hier erstmals in Italien belegt.

taglia« gebräuchlichen (fanfarenartigen) Dreiklangsbrechungen und (trommelartigen) Orgelpunkte⁸⁸ anzuwenden, erscheint indes nicht sinnvoll.

Die 'Einführung' ist mit dem Beginn von *Armato il cor* identisch bzw. entsprechend fortgeführt. Doch schon bei dem Instrumentaleinbau zeigt sich der Unterschied zu Monteverdis Battagliastil: statt formelhaft einfacher, doch affektvoller⁸⁹ akkordlicher Repetitionen finden wir bei Schütz Stimmkreuzung, Fugierung und einen rhythmisch gegenläufigen Bc. Entsprechend verhält es sich in der Anfangssymphonia in rhythmischer Hinsicht: Anstelle des gleichmäßigen, ungegliederten Sechzehnteltremolos Monteverdis eine durch lange Halbe begrenzte, geschlossen wirkende »Phrase« mit daktylisch gestalteter Mitte. Bei längerer Wiederholung wird sie durch die Aufstiegsfigur gesteigert oder als sinnfällige Paukenimitation kontrapunktiert mit der Abstiegsfigur, die ihrerseits verknüpft ist mit der wohl vom *Combattimento* angeregten Pausentechnik⁹⁰.

Gerade die das Stück in drei Großteile gliedernden extremen Gegensätze erscheinen als Konsequenz und Indiz des tieferen Verständnisses von Monteverdis Musiktheorie: Laut der Vorrede seines 8. Madrigalbuches hatte dieser das »Genere concitato« erfunden, »weil ich weiß, daß es die Gegensätze sind, die in großem Maße unser Gemüt bewegen; daß das Ziel, zu bewegen, die gute Musik haben muß« (»sapendo che gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona Musica«)⁹¹.

Daher stellt nach meinen Untersuchungen die Affektbewegung durch (extreme) Kontraste (auch ganzer Abschnitte) über die 'Vervollständigung' der Musik hinaus die tiefere Begründung für das »Genere concitato« und das 8. Madrigalbuch dar⁹². Hier findet sich m. W. sogar nicht nur für die Musik-, sondern auch die Literatur- und Kunstgeschichte die erste (neuzeitliche) Formulierung eines fundamentalen Kontrastprinzips!

In dieser Hinsicht mit *Es steh Gott auf* vergleichbar ist z. B. das programmatische Anfangsstück des 8. Madrigalbuches *Altri canti d'amor* (»Ein anderer singe von Amor«), in dem ein ostinater Lamentoabschnitt unvermittelt in eine Passage »alla battaglia« übergeht⁹³. Dem entspricht, daß Monteverdi am Ende seiner »Ciaccona«

88 Vgl. z. B. die in Anm. 48 erwähnte *Courrant de Bataglia* (1612) von Michael Praetorius und die *Galliard Battaglia* von Samuel Scheidt (aus: *Paduana, Galliarda* [...], Hamburg 1621, hrsg. von Gottlieb Harms, in: *Samuel Scheidts Werke* 2/3, Hamburg 1928, S. 27-29).

89 Siehe Athanasius Kirchers Definition der »Anaphora« (*Musurgia universalis* II, Rom 1650, Faks. Hildesheim 1970, Buch 8, S. 144).

90 Walter Kreidlers Deutung von Schütz' Battagliastil – die noch in neuester Zeit wiederholt worden ist – hält einer Überprüfung nicht stand: Der »Stile concitato« diene bei Schütz »nicht mehr zur [...] Darstellung menschlicher Affekte«, sondern »metaphysischer Inhalte« wie »Wunder«, »Auferstehung« und »Seligkeit« (s. Anm. 1, S. 130). Doch schon Kreidlers Kriterien für die Zuordnung seiner Belege für »Wunder« und »Seligkeit« (S. 122 f., 126 f.) zum »Genere concitato« – Quintschrittsequenz (s. meine Anm. 95) bzw. Punktierung – sind weder für dieses noch für den Battagliastil überhaupt kennzeichnend und auch von seinen Gefolgsleuten nicht dafür benannt worden.

91 Das italienische Zitat nach Ehrmann (s. Anm. 22), S. 143 f.

92 Siehe Anm. 4, S. 33-36.

93 MGA 8, S. 5-25.

bei dem herben Stimmungsumschlag »nur ich [...] weine« (»sol io [...] piango«) den Strom des Ostinato durch ein kraß unterschiedenes Rezitativ unterbricht⁹⁴.

Des weiteren dürften auch die extrem ausgedehnten Quintschrittsequenzen am Ende des »Modulationsteils« von Monteverdi angeregt sein, denn bei ihm kommen sie in solcher Länge mehrfach vor, sonst jedoch m. W. kaum⁹⁵.

Die Übernahmen im Schlußteil hatte Schütz schon selbst in seiner Vorrede angesprochen. Denn einerseits stand ja generell das Zitieren in Verruf, andererseits galt – wie ich es an anderer Stelle ausführen werde – für die Vokalciaccona im besonderen wohl die ungeschriebene Regel, diesem doch so kurzen Ostinato eine eigene Variante zu geben⁹⁶ und Übereinstimmungen – selbst bei Diminutionen und Koloraturen! – zu vermeiden.

Eine wichtige Gemeinsamkeit mit *Zefiro torna* ist schließlich die angesichts der Synkopierung des Baßmetrums singuläre Freiheit des Deklamationsrhythmus, der – ähnlich wie in der 'Einführung' – mit Ausnahme nur des Anfangs (M. 108 f.) stets von der Tripelmensur abweichende »Takte« bildet⁹⁷.

Der weitere – bislang oft mit Werturteilen verknüpfte – Vergleich der beiden Ciaccone bzw. darüber hinaus von Schütz und Monteverdi überhaupt wird durch die völlig verschiedenen Textvorlagen und den ungleichen Charakter der deutschen und italienischen Sprache m. E. erheblich erschwert: Grundlage der Vertonung ist bei Schütz ein einziger Psalmvers, der nur das eine Affektwort »freuen« variiert, bei Monteverdi aber ein ganzes, an Bildern abwechslungsreiches Sonett. Das begünstigt bei dem einen die beschriebene Variationenform, bei dem anderen die Motivvielfalt mit einer Reihe von Einzelwortdarstellungen.

Daß es Schütz aber auch anders konnte und wollte, bezeugt über sein italienisches Gesellenstück op.1 hinaus auch später sein Interesse an der Vertonung von deutschen Madrigalen, deren poetische Mängel er indes in einem Brief von 1653

94 MGA 9, S. 18 f.

95 Teilweise haben sie eine greifbar wortausdeutende Funktion; z. B. – ebenfalls mit betonten Sextakkorden – im *Combattimento* (»nodi tenaci« – »feste Würgegriffe«; MGA 8, S. 144, M. 189-193) und im *Ulisse* (»l'ho distrutta« – »ich habe ihn zerstört«; SV 325, III, 1; MGA 12, S. 175). An anderer Stelle im 8. Madrigalbuch sind sie sogar noch umfangreicher (SV 160; MGA 8, S. 264-267). Für die Aufwärtsführung der Sequenz in Quarten vgl. SV 315 (MGA 9, S. 102 f.). In den *Symphoniae sacrae* II begegnen längere Quintschrittsequenzen noch in SWV 344, M. 26 ff. (NSA 15, S. 34 f.) bei »von nun an werden mich selig preisen« und SWV 342, M. 116 ff. (NSA 15, S. 17 ff.) bei »wunderbarlich über alle Götter«.

96 Silke Leopold ist dies entgangen bei ihrer Besprechung einer Solomotette Monteverdis, auf die ich sonst genauer eingegangen wäre: Demnach »basiert« seine Vertonung von Ps. 150 *Laudate Dominum* (SV 287; in: *Selva morale*, Venedig 1640/41, MGA 15/3, S. 753-756) »auf musikalischem Material aus *Armato il cor* und *Zefiro torna*«. Von jenem habe er »die Dreiklangsmelodie« entlehnt« und seine Ciaccona »in Baß und Singstimme unmißverständlich zitiert« (*Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 211 f.). Die Gemeinsamkeit mit *Armato il cor* besteht jedoch nur darin, daß Dreiklangsbrechungen verwendet werden. Und gerade die Ciacconabaßformel in *Laudate Dominum* (M. 47 f.) unterscheidet sich in ihrer ersten Hälfte von der in *Zefiro torna* durch den an dieser Stelle häufigen Oktavsprung und die fehlende Synkopierung. Allein die Ähnlichkeit der Singstimme M. 48-54 (s. ihr Notenbeispiel, S. 212) mit dem Beginn von *Zefiro torna* läßt sich als Wiederaufnahme deuten.

97 Siehe auch die Notenbeispiele bei Osthoff, *Schütz* (s. Anm. 1), S. 88. Irrig ist demnach die Auffassung von Ossi, nach der die Oberstimmen dem Bc. auch rhythmisch folgen (s. Anm. 1, S. 239).

beklagt: so habe er »zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammen geraspelt / was michs aber für Mühe gekostet / ehe Ich demselben nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können / weiß Ich am besten«⁹⁸.

Bedeutung der Ciaccona bei Ps. 68, 4

Passagen mit ostinaten Bässen kommen bei Schütz gelegentlich vor⁹⁹. Daß er gerade für ein geistliches Werk ausgerechnet die Ciaccona verwendet und sich nicht wie seine Zeitgenossen bei der Vertonung von Ps. 68, 4 mit einem freudigen Dreiertakt (und z. T. Chromatik) begnügt, mag als gewagt erscheinen. Denn die Ciaccona wurde auch noch zur Jahrhundertmitte als der damals »leidenschaftlichste und zügelloseste aller Tänze«¹⁰⁰, als unwiderstehlich lasziv kritisiert. Schon der Tanz als solcher in der Kirche war jahrhundertlang Gegenstand von Polemiken, die in eigenen Traktaten Niederschlag fanden¹⁰¹. Und vielleicht war Martin Geiers Leichenrede auf unseren Komponisten mit ihrer Kritik an der neuen Kirchenmusik sogar im Sinne des späteren Schütz: »mehr reimet sie sich zum Theatro und Tanzplatz als zur Kirche«¹⁰².

Für die Verwendung des Tanzes und speziell der Ciaccona in unserem Stück kann man nun verschiedene Gründe anführen (s. u.):

Als Ausdruck der Freude ist er im Alten Testament mehrfach belegt; z. B. Ps. 30, 12: »Du hast mir meine Klage verwandelt in einen Reigen, du hast mir den Sack der Trauer ausgezogen und mich mit Freude gegürtet«.

Das zweite der Verben im vierten Vers – auf hebräisch so viel wie 'frohlocken', 'sich freuen', 'triumphieren', 'jubeln' – wird in der Vulgata mit »exultare« übersetzt, das etymologisch 'hoch aufspringen' und von daher 'sich ausgelassen tummeln', 'frohlocken' u. ä. bedeutet. So kommentiert Luther die Stelle »et exultent« denn auch folgendermaßen: »mit dem Herzen und mit dem Körper« (»corde et corpore«)¹⁰³.

Und Martin Geier (* 1614) – nach 1664 als Dresdner Oberhofprediger Kollege des pensionierten Schütz – schrieb 1666 in seinem höchst geschätzten Psalmkommentar zum vierten Vers: »Es häufen sich hier synonyme Ausdrücke, um die Glut der Freude, ihre Fortdauer, Vielfalt, Wiederherstellung etc. auszudrücken« (»Cumulantur hinc verba affinia, ad exprimendum gaudii ardorem, continuitatem, mutiplicitatem, restaurationem &c.«)¹⁰⁴: der »Glut der Freude« entspricht der Cha-

98 Schütz GBr, S. 236.

99 Zum Beispiel im Konzert *Habe deine Lust an dem Herren* (SWV 311) zum Text »Alleluja« (M. 91-140, in: NSA 10, S. 45-47) und zu Beginn der »Symphonia sacra« *Herr, unser Herrscher* (SWV 343; M. 1-27, in: NSA 15, S. 20 f.).

100 Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, S. 250; s. auch die Belege bei Richard Hudson, *Passacaglio and Ciaccona*, Ann Arbor 1981, S. 5 und 9.

101 Siehe Kurt Petermann, *Tanzbibliographie 1*, München 1981, S. 135-165.

102 Martin Geier, zit. nach Moser, *Schütz*, S. 596.

103 Martin Luther, *Werke 3*, Weimar 1885 (*Dictata super psalterium 1513-1516*), S. 384.

104 Martin Geier, *Commentarius in psalmos Davidis*, Dresden 1666, Ausgabe 1709, Sp. 1092. Zur Wertschätzung dieses Kommentars s. Johann Georg Walch, *Bibliotheca theologica selecta IV*, Jena 1765, S. 495.

rakter der Ciaccona, ihrer »Fortdauer« das quasi endlose »Perpetuum mobile« des Ostinato¹⁰⁵ (also nicht nur die bei diesem Vers übliche Ausgedehntheit der Vertonung) und ihrer »Vielfalt« die Reihe der Variationen¹⁰⁶!

Hinzu kommt schließlich – gemäß einigen Praetorius-Textstellen von 1619 – eine der Anfangssymphonia entsprechende Bedeutung der Ciaccona als Rahmenteil, so daß Schütz gewissermaßen neben dem Vorspiel auch den Nachtanz in sein Konzert integriert hat¹⁰⁷.

Exegese

Zum Abschluß möchte ich darlegen, daß unser Stück gemäß dem auch noch in der barocken Exegese und Poetik verbreiteten Prinzip des mehrfachen Schriftsinns¹⁰⁸ in vielfältiger Weise gemeint oder gedeutet werden konnte:

So exegierte der frühe Luther das Aufstehen Gottes in diesem Psalm folgendermaßen¹⁰⁹:

105 Hier zwei weitere Beispiele für die auch im protestantischen Bereich mögliche Allegorisierung des Basso 'continuo' bzw. der 'unendlichen' Variationenfolge:

»Gott der Sohn, der zur rechten des Vaters sitzt, der führet als der himmlische Organist den Bassum Continuum, als die immerwährende Freud und Seligkeit« (Johann Erasmus Kindermann, Ms. vom 27.2.1655, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, *Zwei Nürnberger Orgelallegorien des 17. Jahrhunderts*, in: MuK 27 [1957], S. 172).

»So ist leicht zu glauben / wie unzählig [per artem combinatoriam] diese Variationes sind [...] Es gehet in infinitum, und ist ein rechtes Bild der Ewigkeit und unendlichen Weißheit GOTTes« (Johann Mattheson in der von ihm besorgten rev. und erw. Ausgabe von Friedrich Erhard Niedt, *Musikalische Handleitung 2. Von der VARIATION des General-Basses [...]*, Hamburg 1721, Faks. Buren 1976, S. 6).

106 Man darf annehmen, daß die Textauslegung Geiers nicht von ihm selbst stammt, sondern auch mit früheren Psalmkommentaren zu belegen wäre. Ein anderes Beispiel für den Einfluß der Exegetik auf Schütz bringt Ulrich Siegele, *Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette 'Die mit Tränen säen' aus der 'Geistlichen Chormusik'*, in: Sjb 4/5 (1982/83), S. 50-56.

107 Praetorius (s. Anm. 20), S. 132 und 130 (recte 112 und 110): »Sinfoniae, sind gleich den Pavanen vnd Galliarde / deren man in einem Gesange zum anfang vor dem Ersten Theile / vnd nach demselben auch vor vnd nach den andern / auch Dritten Theile / so einer vorhanden / sich gebrauchen kan: an statt / daß sonsten der Organist allzeit vorher vnd darzwischen ein Praeambulium auff der Orgel zuschlagen pflegt.«

»[...] kan man es mit anordnung einer guten Music vor grosser Herrn Taffel oder bey andern fröhlichen Conventibus auch halten / [...] daß man nach eim Concert oder sonsten einer prechtigen Mutet, bald ein lustig Canzon, Galliard, Courant oder dergleichen mit eitel Instrumenten herfür bringe.« – Die Anfangssymphonia entspricht genetisch einem Orgelvorspiel, die Schlußciaccona der »ausgelassenen und kecken« Galliarde (anonymer Art. *Galliarde*, in: RiemannL, *Sachteil* [1967], S. 315).

108 Manfred Lurker (Hrsg.), *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart erw. ⁴/1988, darin die Art. *Barockdichtung* (Barbara Völker-Hezel), S. 74, *Hermeneutik* (Johannes Baptist Bauer), S. 286 f., *Allegorese* (Hans-Jörg Spitz), S. 19 f.

109 Luther (s. Anm. 103), S. 390 f. Die Übersetzung von Ps. 3,8 habe ich seiner Wittenberger Bibel von 1545 (hrsg. von Hans Volz, München 1972, S. 969) entnommen.

Es steht Gott Christus auf *erstens*, wenn er Fleisch wird [...] *Zweitens*, wenn er von den Toten aufersteht [...] *Drittens* tropologisch [im übertragenen, spez. moralischen Sinne], wenn der gestorbene Glaube an ihn in der Seele wieder aufersteht [...] *Viertens*, wann immer er effektiv Hilfe leistet; Ps. 3 [8]: »Auff HERR / vnd hilff mir mein Gott [/ Denn du schlegst alle meine Feinde auff den backen / vnd zerschmetterst der Gottlosen zeene.« [...] *Fünftens* im jüngsten Gericht. (Exurgit deus Christus *primo*, quando incarnatur [...] *Secundo*, quando a mortuis resurgit [...] *Tertio* tropologice, quando fides eius mortua in animo resurgit [...] *Quarto*, quociescunque in effectu auxilium prestat. Ps. 3 'Exurge domine, salvum me fac, deus meus' [...] *Quinto* in extremo iudicio.)

Bei »*Viertens*« ist ganz allgemein von (militärischem) Beistand die Rede. Schütz bezog in einem Brief von 1632 eine solche Hilfeleistung auf den Dreißigjährigen Krieg und die evangelische Kirche¹¹⁰, und den Text von *Es steh Gott auf* in diesem Sinne aufzufassen, war für ihn und seine Zeitgenossen naheliegend.

Darüber hinaus bekam er jedoch eine ganz persönliche Bedeutung für den Widmungsträger, den dänischen Kronprinzen Christian, und für Schütz: 1642 ging er als Kapellmeister nach Kopenhagen, »weil Kriegen und Rauben und Brennen / Tugend und Künste fast nirgends mehr kennen [...] Sonderlich aber im Sächsischen Land«¹¹¹. Doch schon ein Jahr später brach dort in Dänemark der verlustreiche Krieg mit Schweden aus, der die Entlassung der Kapellknaben, mehrerer Instrumentalisten und schließlich 1644 von Schütz selbst zur Folge hatte¹¹². Kurz vor seiner Rückkehr überreichte er Prinz Christian im Manuskript die Frühfassung der *Symphoniae sacrae* II. So konnte der dänische Hof unser Stück auf die aktuelle Kriegsnot, der Komponist selbst jedoch konkret auf seine daraus resultierende Entlassung beziehen¹¹³.

Denn auch diese war zumindest faktisch gemeint, als er in der Widmungsvorrede des Druckes konstatierte, daß »die löbliche Profession der Music [...] sonst bey diesen verkehrten martialischen Läuften grossen Abbruch an dero Patronen bißher erleiden thut«¹¹⁴. Drastischer drückte er sich acht Jahre vorher aus: »Solten aber die itzto vnter den Waffen gleich als erstickten / vnd in den Koth getretenen Künste / durch GOTTes Güte / zu voriger Würde vnd werth wieder erhoben werden [...]«¹¹⁵.

110 »Gott dem Almechtigen aber, dem sey numehr lob, Ehr, Preis undt Dank, der Meinen gros. herrn undt viel tausendt fromme Christen von Ihren gewissens, hab undt güeter peinigern, widerumb gnediglich Erlöset undt raum gemacht hatt. In gestriger predigt Sontag Jubilate Erwehnte unser Oberhoffprediger h. D. Hoë, was massen bishero die Evangelischen Kirchen, wegen grosser Untterdrückung der Catholischen, auch viel traurigkeit erduldet, an itzo aber der h. Christus in Oberteutschlandt und namentlich auch zu Augspurg viele 1000, Ja hundert-tausendt menschenhertzen wiederumb zu erfreuen angefangen hette, undt machte ferner ein schöne application heutiges Zustandes auf das Evangelium« (Schütz GBr, S. 116 f.).

111 Johann Rist, Begrüßungsgedicht auf Schütz bei dessen Durchreise nach Dänemark 1642 in Hamburg, zitiert nach Moser, *Schütz*, S. 155.

112 Catharinus Elling, *Die Musik am Hofe Christian's IV. von Dänemark. Nach Angul Hammerich [Musiken ved Christian den Fjerdtes Hof, Kopenhagen 1892]*, in: VfMw 9 (1893), S. 92 f. Die Kapellmeisterstelle blieb bis 1647 unbesetzt.

113 Für andere Beispiele individuell-existentieller Bibelauslegung bei Schütz s. Eberhard Schmidt, *Heinrich Schütz. Ausleger der Heiligen Schrift*, in: MuK 56 (1986), S. 63-77, bes. 74-76.

114 Siehe oben Anm. 6.

115 Widmungsvorrede zu den *Kleinen Geistlichen Konzerten* II; Schütz GBr, S. 140.

Als Feind Gottes erscheint hier - wie es auch anderweitig belegt ist¹¹⁶ - der Krieg selber. Den Gerechten vor Gott entspricht dann als Kunst u. a. die Musik (s. u.)! Eine weitere Sinngebung des Textes von *Es steh Gott auf* wäre demnach die Überwindung des Dreißigjährigen Krieges, wie es z. B. das in den *Symphoniae sacrae* II unmittelbar vorangehende *Gieb unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried* (SWV 355) und die Widmungsvorrede zum Ausdruck bringt: »Der Allerhöchste [...] wolle allenthalben und in allen Ständen wieder gute Harmoni und Einigkeit verleyhen [...]«.«¹¹⁷

Hinzu kommt eine besondere Bedeutung von Ps. 68 für die Hugenotten, bei denen er in der Bereimung von Théodore de Bèze etwa 1558 in den Psalter eingeführt wurde und alsbald die Geltung einer »Marseillaise« erlangte. Wichtig in unserem Zusammenhang ist, daß damals von der katholischen Kirche in Frankreich schon allein das öffentliche Singen von Psalmen in der Übersetzung als Ketzerei mit Folter und Todesstrafe geahndet wurde¹¹⁸! Schütz wird davon während seiner Schulzeit erfahren haben, denn sein Kasseler Landesherr Moritz von Hessen nahm 1601 den Genfer Psalter in das Gesangbuch seiner Kirche auf¹¹⁹ und führte 1605 den Calvinismus ein.

War bei den Hugenotten dieses Lied auch als Psalmgesang gegen die Unterdrückung des Psalmgesangs gedacht, so deute ich unser Stück entsprechend als Repräsentanten der (»vollkommenen«) modernen Musik gegen ihren kriegsbedingten Niedergang!

Daß der in *Es steh Gott auf* verwendete Kurzbaßostinato als solcher für Schütz damals ein Inbegriff der modernen Musik war, belegt wohl auch eine ganz außerordentliche Stelle im Schlußstück der *Symphoniae sacrae* II, *Freuet euch des Herren, ihr Gerechten* (SWV 367)¹²⁰:

Darin beginnt der Text (Ps. 33, 3) »Singet dem Herrn ein neues Lied, macht es gut auf Saitenspiel« mit einer plötzlichen, mensurfreien Baß-»Intonatio«. Dann setzen die Singstimmen neu an, begleitet von den zwei Violinen mit der Bezeichnung »Tremolant«. Dies ist seit Walter Kreidler mit dem Sechzehnteltremolo von Monteverdis »Genere concitato« identifiziert und als dessen Symbol gedeutet worden. Nach neuen Forschungsergebnissen aber ist in diesem Fall ein 'Bogenvibrato' gemeint¹²¹. Doch auch diesen damals in Deutschland ebenfalls noch neuartigen Effekt

116 Auch in dem anonymen Flugblatt *Friedens=Freude. Krieges=Leid* (o. O. 1648) z. B. erscheint der Krieg als Widersacher Gottes (Abb. in: Jörg Bahns [Hrsg.], *Flugblätter aus der Frühzeit der Zeitung*, Heidelberg 1980, S. 53).

117 Siehe erneut oben Anm. 6.

118 Siehe Howard J. Slenk, *The Huguenot Psalter in the Low Countries*, Diss. Ohio State Univ. 1965, Bd. 1, S. 203 f. Den Hinweis auf die Bedeutung von Ps. 68 als Hugenottenschlachtlied verdanke ich cand. theol. Matthias Wolfes (Berlin).

119 Markus Jenny, *Der reformierte Beitrag zu Kirchenlied und Kirchenmusik im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *MuK* 57 (1987), S. 167.

120 NSA 17, S. 88-91, 94-98.

121 Kreidler (s. Anm. 1), S. 121. Zur Deutung als Bogenvibrato s. meinen in Anm. 4 genannten Aufsatz (S. 33) und Stewart Carter, *The String Tremolo in the 17th Century*, in: *Early Music* 19 (1991), S. 53. Entsprechendes gilt in den *Symphoniae sacrae* II für den »Tremulus« in SWV 366, M. 136 ff. (NSA 17, S. 72), der seit Spitta (s. Anm. 1, S. XXI) als 'Geigentremolo' mißdeutet worden ist. (Ein weiteres, bislang unbekanntes Beispiel [»piano cum tremolo«] findet sich in dem Konzert *Nun*

kann man hier - über den Textausdruck von »macht es gut auf Saitenspiel« hinaus - als Symbol für die moderne Musik verstehen (»Singet dem Herrn ein *neues* Lied«)¹²²; zumal in diesem Sinne auch der Bc. deutbar ist, bei dem die 1. Hälfte der Romanesca-Formel - die in ihrem Affektgrad der Ciaccona und dem »Genere concitato« entspricht¹²³ - mit ihrer dreifachen Repetition als Kurzbaßostinato erscheint.

Schließlich ist es bezeichnend, daß Schütz den »Tremolant« in beiden Violinstimmen durch (m. W. sonst bei ihm nicht belegte!) Doppelgriffigkeit kompliziert. (Daher hat er selbst eine jeweils einstimmige Alternativfassung hinzugefügt.)

Parallelen für eine solche (komprimierte) Symbolhaftigkeit sind mir für diese Zeit noch nicht bekannt geworden. Vielleicht sind hier und in *Es steh Gott auf* gerade die 'Komplizierung' und 'Überbestimmtheit' das Bemerkenswerteste an Schütz' Auseinandersetzung mit der an Monteverdi exemplifizierten (»vollkommenen«) musikalischen Moderne!

Zusammenfassung der Ergebnisse

Die »Symphonia sacra« *Es steh Gott auf* von Heinrich Schütz dürfte zwischen 1632 und 1643 entstanden sein.

Ausgehend von diesem ganz außergewöhnlichen Stück läßt sich das Verhältnis Schütz - Monteverdi (Italien) genauer als mit dem Sammelbegriff 'Parodie' mit der Kategorie 'Aemulatio' (allg. 'Wetteifer') fassen. Gemäß der *speziellen* Bedeutung von Aemulatio versucht Schütz zwar seinen Werken »die gestalt einer Italianischen Musik zu geben«, doch betont er seine Eigenständigkeit und nimmt in mehreren Fällen für sich in Anspruch, als erster italienische Neuerungen in Deutschland eingeführt zu haben (und hat das wohl auch in *Es steh Gott auf* zumindest mit der Ciaccona getan).

Der Anfangsteil von *Es steh Gott auf* erweist sich in seiner Auseinandersetzung mit dem Battagliastil von Monteverdis *Combattimento* (1624) als komplizierter: Statt einfacher, doch affektvoller Repetitionsfiguren von Akkordgruppen über einem Orgelpunkt bzw. von Sechzehnteltremoli finden wir bei Schütz Akkordbildungen mit Stimmkreuzung, Fugierung und einem rhythmisch gegenläufigen Bc. bzw. eine geschlossene »Phrase« mit daktylisch gestalteter Mitte. Und eine wohl ebenfalls

dancket alle Gott [Wolfenbüttel 1. 1. 1661] von Julius Johann Weiland, hrsg. von Brauer [s. Anm. 40], Bd. 2, S. 78 f.) Überhaupt ist mir bei Schütz nur eine Stelle bekanntgeworden, die Monteverdis Tremolo nahekommmt: acht repetierte Sechzehntel in der »Symphonia sacra« *Hütet euch, daß eure Herzen nicht beschweret werden* (SWV 351) bei der Deklamation von »komme dieser Tag schnell über [euch]« (M. 35-38, in: NSA 15, S. 104).

122 Irrig ist jedenfalls Carters Auffassung (ebd.), daß die Verwendung des »Tremolanten« im Schlußstück der *Symphoniae sacrae* II nicht vom vertonten Text her zu begründen sei, da sein Affektgehalt nicht dazu paßt.

123 Zum Affektgrad der Romanesca s. Vincenzo Galilei, *Il primo libro della prattica de Contrapunto*, Ms.- Fassungen 1587-1591, hrsg. von Frieder Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, Köln 1980 (= Veröffentlichungen des Staatl. Inst. für Musikforschung Preuß. Kulturbesitz 9), S. 71.

vom *Combattimento* angeregte hoquetusartige Pausentechnik wird verknüpft mit einer Abstiegsfigur und einer Paukenimitation des Bc.

Als Schlußteil des Stücks fungiert eine Ciaccona mit dem Kurzostinato und anderen Zitatens aus Monteverdis Duett *Zefiro torna*. Beiden gemeinsam ist die angesichts der Synkopierung des Baßmetrums vergleichsweise singuläre Freiheit des Deklamationsrhythmus, der in der Regel von der Tripelmessur abweichende »Takte« bildet. Im übrigen ist der bislang oft mit Werturteilen verknüpfte Vergleich der beiden Ciaccone nur sehr bedingt durchführbar aufgrund der verschiedenen Charaktere der italienischen bzw. deutschen Sprache sowie der gegensätzlichen Textvorlagen: das begünstigt bei Schütz eine Variationsfolge über den Affekt 'Freude', bei Monteverdi hingegen eine seinem vertonten Sonett entsprechende Motivvielfalt.

Als wichtigste Gemeinsamkeit mit Monteverdi erscheinen in *Es steh Gott auf* die Gegensätze der Großteile. Denn die Affektbewegung durch (extreme) Kontraste - die überhaupt vielleicht erste (neuzeitliche) Formulierung eines fundamentalen Kontrastprinzips! - stellt über die 'Vervollständigung' der Musik hinaus die tiefere Begründung für Monteverdis zornig-»erregten Stil« (»Genere concitato«) und sein 8. Madrigalbuch dar. Extrem sind außerdem bei Schütz die Ausdehnung des anfänglichen Orgelpunkts, der »Modulationen« und der Quintschrittsequenzen des Mittelteils sowie die Affektgrade seiner »Battaglia« bzw. Ciaccona.

Einzigartig ist die Überbestimmtheit dieser Bibeltextvertonung: Über ihre auffälligen Kongruenzen mit lutherischen Psalmkommentaren hinaus war sie gemäß dem noch verbreiteten exegetischen Prinzip des mehrfachen Schriftsinns in vielfältiger Weise auch existentiell deutbar. Aus einer Reihe von Gründen scheint unser Stück sogar als Repräsentant der (»vollkommenen«) modernen Musik und gegen ihren kriegsbedingten Niedergang konzipiert worden zu sein!

'Komplizierung' und 'Überbestimmtheit' sind vielleicht das Bemerkenswerteste an Schütz' Auseinandersetzung mit der an Monteverdi exemplifizierten Moderne!

Weitere über das »Modell Italien« hinausgehende Besonderheiten von *Es steh Gott auf* sind die Variationstechnik, motivische Arbeit und Formgebung. In diesem Sinne ohne Parallele ist die einleitende Symphonia über einem Orgelpunkt. Ähnliches gilt von dem zweiteiligen Variationensatz der Schlußciaccona mit ihrer horizontalen und vertikalen Entfaltung des Themas und der Konzeption des zweiten Teils als freier Zusammenfassung des ersten. Damit verdiente unser Stück auch einen Platz in zukünftigen Geschichten der Musik »alla battaglia« und der Variation!