

Symposium I: Heinrich Schütz

Leitung: Werner Breig, Stefan Kunze

Teilnehmer: Werner Breig, Arnfried Edler, Martin Just, Herbert Kellman, Silke Leopold, Victor Ravizza, Klaus-Jürgen Sachs, Siegfried Schmalzriedt, Wolfram Steinbeck, Walter Werbeck

SCHÜTZ UND DIE MUSIKGESCHICHTLICHEN TRADITIONEN

Siegfried Schmalzriedt:

"QUEL DOLCE AMARO"

Manieristische Ästhetik und Kompositionsweise in Schütz' Madrigalbuch von 1611

Vorwort

Zugespißt formuliert, hat Heinrich Schütz sein kompositorisch bewegtes Leben als Manierist begonnen und als Klassizist¹ beendet. Da die Schütz-Forschung bislang sein Werk hauptsächlich mit dem Blick auf seine reife Kirchenmusik rezipiert hat, reagierte sie auf die zum Teil exzentrischen Züge seines Erstlingswerkes, den 1611 in Venedig gedruckten "Italienischen Madrigalen", eher ratlos: Man führte sie selten auf (wohl auch wegen ihrer gesangstechnischen Schwierigkeiten für einen gemischten Laienchor und wegen ihrer italienischen Texte), und man bedachte sie nicht mit speziellen musikhistorischen Studien². Die Textvorlagen der Madrigale, die in ihrer Überzahl von den beiden profiliertesten Dichtern der italienischen Barocklyrik, Battista Guarini und Giambattista Marino³, stammen, mußten peinlich berühren, vertonte doch da der erste "Großmeister der protestantischen Kirchenmusik" Poeme, die in einer höchst raffinierten Sprache von erotischen Themen handeln, wie z.B. von einem "Krieg der Küsse"⁴. Was blieb anderes übrig, als für die eleganten Ausgesuchtheiten der Texte und die satztechnischen Gewagtheiten der Komposition das noch vorgeblich jugendliche Alter des "Stürmers und Drängers" (so Hans Joachim Moser⁵) verantwortlich zu machen oder in ihnen die "quantité négligeable" einer "Schülerarbeit" zu sehen! Doch war Schütz im Erscheinungsjahr der "Italienischen Madrigale" immerhin 26 Jahre alt und, wie es scheint, auch damals schon äußerst besonnen. Er habe "die Wichtigkeit und Schwere des ... fûrgenommenen Studii der Composition ... vermercket", erinnert er sich noch 40 Jahre später⁶ an sein Kompositionsstudium bei Giovanni Gabrieli in Venedig.

Was der Schütz-Forschung dergestalt verborgen blieb, ist die spezielle stilistische Haltung dieser Madrigale, deren Exklusivität und Avantgardismus nur im Zusammenhang mit der Ästhetik der manieristischen Madrigalproduktion des damaligen Italiens verstanden werden kann. Wenn, wie Hugo Friedrich in seinen "Epochen der italienischen Lyrik" ausführt, "Metaphern-Wucherung" das "verlässlichste Kennzeichen manieristischen Dichtens"⁷ darstellt, so handelt es sich bei den von Schütz vertonten Madrigaltexten zweifellos um manieristische Textvorlagen. Der Metapher auf sprachlichem Gebiet korrespondiert der Madrigalismus - die italienische Theorie der Zeit kennt den Figur-Begriff nicht⁸ - im musikalischen Bereich. Manieristisches Komponieren wäre demzufolge "verlässlich" an einer "Madrigalisten-Wucherung" erkennbar. Daß Schützens vorgeschobene madrigalistische Haltung sich nicht mit vereinzelt Madrigalisten im engeren Sinne zufriedengegeben hat, sondern daß bei ihm die Wortausdeutungen häufig die kompositorische

Faktur ganzer Abschnitte und Partien geradezu überfluten, ja mehr noch: sie strukturell motivieren, soll anhand einiger thematisch gebundener Beispiele erörtert werden.

Scherzen und Seufzen

"Nur dort ist Amor, wo er lächelt und scherzt" formuliert Torquato Tasso in einem seiner Gedichte⁹. Für den Autor der "Gerusalemme liberata", der den Übertreibungen der petrarkistischen Schreibweise mißtraute, sind Scherzen und Seufzen nicht nur Grundhaltungen höfischer, spielerischer und geistreicher Unterhaltung, sondern auch Kennzeichen wahrer Empfindungen. Zwar mögen hierüber die meisten Dichter und Komponisten von Madrigalen anders gedacht haben - die Frage nach der Echtheit von Gefühlen in Dichtung und Kunst stellten sie in der Regel nicht -, dennoch hielten sie den Scherz, zusammen mit der Erfindungskraft und dem Geistreichen, für eine der drei Grundlagen ihres Arbeitens¹⁰. Im Gegensatz zur Dichtungsweise der Antike bediente sich die Moderne eines "stile ornato e pieno di concetti e d'acutezze e di scherzi"¹¹ (eines "schmuckreichen, geistvollen, witzigen und scherzenden Stils"), schreibt der bedeutende Epiker und Kritiker des italienischen Barocks, Alessandro Tassoni, in seinen 1608 entstandenen "Pensieri diversi". Unter "scherzi" verstand man elegante Nichtigkeiten, Wort- und Begriffsspiele, die nichts weiter wollen, als Vergnügen zu bereiten, aber auch spielerische Innigkeit und grazile Flüchtigkeit. Die Nähe zu Spiel ("gioco") und Lachen ("ridere") ist ebenso gegeben wie die zu Anmut ("grazia"), Schönheit ("venustà") und Eleganz ("vaghezza")¹².

Als Beispiel sei der Schluß des III. Madrigals "Selve beate" (T. 27-43) gewählt (s. Notenbeispiel 1). Sein Text lautet: "... quante frondi / scherzano al suon di queste / piene del gioir nostro aure ridenti" ("... wieviel Blätter / scherzen beim Klang von jenen / voll unserer Freude lächelnden Lüften")¹³. Das Entscheidende dieses Madrigalschlusses scheint mir nun nicht in der besonderen Vertonung des Wortes "scherzare" allein zu liegen, sondern darin, daß Schütz hier die Komposition einer "Scherzmusik" anzustreben scheint, so wie die Poetik des Barocks eine "Scherzdichtung"¹⁴ kannte. Die von dem Wort "scherzano" ausgehende spielerisch-gebrochene Achtelbewegung überträgt sich auf die in den Lüften scherzhaft sich bewegenden "Blätter" ("frondi"), die "voll unserer Freude" ("piene del gioir nostro") sind, und mündet mit den "lächelnden Lüften" ("aure ridenti") in eine Schlußapothese des Anmutig-Heiteren, die in ihrem kontinuierlich ansteigenden Durchschreiten des Tonraumes einer Dezime (Baß, T. 37f.) an Monteverdis Kompositionsweise¹⁵ erinnert. Übrigens wurde eine imitatorische Wiederholung eines kurzen charakteristischen Motivs in der Melodielehre der Zeit als "gioco", als "Spiel", bezeichnet¹⁶.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem Topos des Seufzens, dem höfisch-domestizierten Ausdruck des Schmerzes und der Sehnsucht. Als Beispiel diene im VIII. Madrigal "Fuggi, fuggi, o mio core" der Ausruf "ecco un sospir" ("hier ein Seufzer") (T. 21-23; s. Notenbeispiel 2). Schütz drückt zum einen das Flüchtige des Seufzers in einer raschen, isolierten Achtelbewegung aufwärts aus, zum anderen bedient er sich aber auch eines "augenmusikalischen"¹⁷ Verfahrens, das darauf beruht, daß man die Achtelpause als "sospiro" ("Seufzer"), lat. "suspirium", bezeichnete¹⁸. Man beachte das Geistreich-Witzige des Verfahrens: Schütz notiert eine als "sospiro" bezeichnete Achtelpause und läßt unmittelbar darauf deklamieren: "hier ein Seufzer". Während in diesem Beispiel nur der Sänger den "Seufzer" auf dem Notenblatt sehen kann, kann man im folgenden Beispiel aus dem XV. Madrigal "Dunque addio, care selve" (T. 8-15) die Seufzer auch hören (s. Notenbeispiel 3). Auch hier wird, wie zuvor das Scherzen, das Seufzen über dem Satz "Ricevete questi ultimi sospiri" ("Empfangt diese letzten

Seufzer") strukturbestimmend für einen ganzen musikalischen Abschnitt, indem etwas getan wird, was sonst in der Vokalkomposition strengstens verboten ist, nämlich das Isolieren eines Einzelwortes¹⁹ - sofern dies nicht ein Ausruf ist - und schlimmer, das Aufspalten eines Wortes in seine Silben: "sospiri" wird durch Pausen isoliert, "ultimi" durch eine "sospiro"-Pause aufgespalten. Lodovico Zacconi schreibt 1592, daß das "spezzare le parole" strengstens untersagt sei, es sei denn, man wolle einen Seufzer nachahmen, "come fanno all'hora che vogliono imitar sospiro, che l'interrompano si bene per via di figure mute; che pare a punto che si sospiri"²⁰ ("wie es jetzt jene machen, die einen Seufzer nachahmen wollen, indem sie es (sc. das Einzelwort) so gut mittels Pausen unterbrechen, daß es tatsächlich so scheint, als werde geseufzt").

Grausamkeit und Härte

Madrigalistik ist Liebeslyrik, und in der Liebe gibt es Erhörung und Ablehnung. In der Zeit um 1600 waren Liebesklagen, in denen Grausamkeit und Härte der sich ablehnend verhaltenden Geliebten angeprangert werden, weitaus beliebter als heitere Liebesgedichte. Die Liebe als eine "materia lamentevole", als einen "beklagenswerten Gegenstand", zu betrachten, war eine poetische Grundvorstellung der Zeit, und auch Schütz hat diesem Zeitgeschmack gehuldigt²¹.

Die phrygische Tonart war nach der Auffassung der zeitgenössischen Theoretiker der traurigste aller Modi und als solcher bestens geeignet zur Vertonung von Liebesklagen, da ihm neben seiner Eigenschaft, die Zuhörer zum Weinen zu rühren, auch noch der Charakter des Unterwürfig-Schmeichlerischen zugeschrieben wurde²². Orazio Tigrini führt 1588 über das Phrygische aus: "Die Musiker sagen, daß diese Tonart außergewöhnlich gut zu kläglichen Worten passe, die Traurigkeit oder flehentliches Klagen enthalten, wie es bei Liebesdingen der Fall ist"²³.

In Schütz' Madrigalbuch stehen drei Kompositionen in phrygischer Tonart: Nrn. IV, V und VI. Alle drei Textvorlagen sind ausgesprochene Liebesklagen. Insbesondere der von Alessandro Aligieri²⁴ stammende Text des VI. Madrigals "D'orrida selce alpina" ist paradigmatisch zu nennen hinsichtlich seiner Haltung und Metaphorik:

D'orrida selce alpina,
cred'io, Donna, nascesti,
e dalle tigri ircane il latte avesti.
S'inesorabil sei,
si dura a' preghi miei.
O se' pur tigre, anzi pur selce, ahi lasso,
ch'entro un petto di fera hai cor di sasso.

(Grausiger Fels der Alpen
hat dich, Herrin, geboren,
und von den wilden Tigern wardst du getränkt.
So unerbittlich bist du,
so hart gegen all mein Flehen.
Ob du nun Tigrin bist, ob Fels, ich Armer,
in dem Busen eines wilden Tieres hast du ein Herz aus Stein.)

Im Grunde besteht der Text nur aus einer syntaktisch geistreichen Kombination von Wörtern und Metaphern der Begriffsfelder von Grausamkeit und Härte: "Tiger", "wildes Tier", "grausig" einerseits, sowie "Fels", "Herz aus Stein", "hart", "unerbittlich" andererseits. Als Beispiel aus diesem Madrigal diene der Kompositionsabschnitt "e dalle

tigri ircane il latte avesti" ("und von den wilden Tigern wardst du getränkt") (T. 8-19; s. Notenbeispiel 4). Über die Wahl der phrygischen Tonart für das ganze Stück hinaus bedient sich Schütz noch dreier weiterer kompositorischer Mittel, um Grausamkeit und Härte, von der die Textstelle spricht, Ausdruck zu verleihen, nämlich der Chromatik, der dissonanten Akkorde und Querstände.

Hinsichtlich der Chromatik sei bemerkt, daß das Phrygische selbst insofern eine "chromatische Tonart" ist, als es den diatonischen Halbtonschritt mi-fa über der Finalis hat und über seiner Quinte keinen regulären Dreiklang bilden kann, weshalb es um 1600 dazu tendiert, entweder chromatisch radikalisiert oder aufgegeben zu werden. Schütz geht hier den ersteren Weg: er "chromatisiert" nicht nur f, c und g zu fis, cis und gis, wie auch sonst üblich, sondern auch d, a und e zu dis, ais und eis, ein zu seiner Zeit noch recht ungewöhnliches Verfahren. Ein Tonsatz, der sich dies herausnahm, mußte als eine "grausame" Regelverletzung aufgefaßt und empfunden werden (dis kommt von T. 11 an vor, ais von T. 14 an und eis von T. 15 an). Aber nicht nur die sich häufenden chromatischen Halbtonschritte der melodischen Linien, die für sich genommen, insbesondere wenn sie abwärts geführt werden, Schmerzliches repräsentieren, sondern vor allem auch der extreme Farbwechsel der Klänge, der mit der funktional geregelten Logik eines (erst später fixierten) modulatorischen Verlaufs noch wenig gemein hat, charakterisieren die vorliegende Passage als befremdlich und reizvoll zugleich.

Auch hinsichtlich der Dissonanzbehandlung geht Schütz verhältnismäßig weit. Zwar beachtete er die Regeln des Tonsatzes²⁵ insofern, als er die meisten dissonanten Akkorde als Vorhaltsdissonanzen regelgerecht durch synkopisierende Überbindung vorbereitet und stufenweise abwärts auflöst, doch bringt er diesen Vorgang in derart kurzer Folge, daß in T. 9-11 auf jede betonte Zählzeit dissonante Akkorde zu stehen kommen. Ein solches Verfahren nannten die Komponisten damals eine Komposition "di durezza e ligature"²⁶, also einen Tonsatz "aus Härten und Überbindungen", und verbalisierten somit unmittelbar dessen Wirkung auf den Hörer.

Als "Härten" wurden erst recht solche dissonanten Zusammenklänge empfunden, die man in der funktionalen Harmonielehre als verminderte Dreiklänge bezeichnet und deren dissonanter Bestandteil nicht durch synkopische Überbindung vorbereitet wurde, wie z.B. zu Beginn von T. 11 der Klang h+dis+g, der über den als Vorhaltsdissonanz aufgefaßten Quartsextakkord aufgelöst wird. Ein vergleichbar als hart empfundener harmonischer Vorgang spielt sich auch ab von der Mitte des Taktes 15 an.

Zuletzt seien auch diejenigen "Härten" genannt, die man im Lateinischen als "relationes non harmonicae" bezeichnete: die Querstände. So steht in unserer Passage z.B. in T. 13 das gis des Tenore querständig zum g' des Quinto im darauffolgenden Takt, und in T. 15 bildet das ais im Canto eine "durezza", eine "Härte", zum a' des Alto, usf.

Auch hier gilt, daß ein Satzfehler dann zum ausdrucksvollen Kunstgriff wird, wenn er sich dazu eignet, eine Textaussage in die Musik zu "übersetzen". Grausamkeit und Härte werden hier nicht als einzelne Madrigalisten in nur einer der fünf Stimmen bemüht, sondern sie determinieren in vielfältiger Weise den ganzen Tonsatz des Abschnittes.

Das Bittersüße

Die Madrigalistik lebt vom pointierten Kontrast. "Leben" und "Tod", "Flamme" und "Eis" sind die häufigsten Kontrastmetaphern²⁷, mit denen Höhe und Tiefe von Liebesempfindungen in der petrarkistischen Lyrik umschrieben werden. Die Krönung aller gegensätzlichen Metaphorik stellt jedoch die rhetorische Figur des Oxymorons²⁸ dar, die

komprimierte, in eins verschmolzene Form der Antithese. Als süßer Schmerz, als glückliche Qual, als wohltuendes Gift tritt uns das paradoxe Ineinssetzen des Verschiedenen in unzähligen Madrigaltexten entgegen.

Die beliebteste aller Formeln ist die des "dolce amaro", des "Bittersüßen", die über den "Canzoniere" Petrarcas auf die Liebespathologie des Ovid (und diese wieder bis auf Sappho) zurückgeht. Auch Catull spricht von der "dulcis amarities", von der "süßen Bitterkeit", die die Liebe hervorrufe²⁹. Der ferraresische Professor für Rhetorik und Verfasser der Pastoraltragödie "Il Pastor fido" von 1590, Battista Guarini, mag an das entsprechende Catullische Carmen gedacht haben, wenn er den Schäfer Mirtillo ausrufen läßt: "O dolcezze amarissime d'amore" ("O bitterste Süßigkeiten der Liebe"), die Worte, mit denen Schützens II. Madrigal beginnt (T. 1-6; s. Notenbeispiel 5). Schütz gliedert den Elfsilbler "O dolcezze amarissime d'amore" in drei Bestandteile: (1) O dolcezze, (2) amarissime, (3) d'amore, wobei er der Vertonung eines jeden Bestandteils ungefähr zwei Mensuren zukommen läßt. Darüber hinaus gestaltet er jede der drei Doppelmensuren in einer jeweils nur ihr eigenen Kompositionsweise.

Der Beginn "O dolcezze" ist gekennzeichnet durch einen Tonsatz, der seine "Süße" aufwärtssteigenden Durchgangsdissonanzen verdankt: In T. 1 ist es der zweifache Durchgang a und c' der beiden Unterstimmen, in T. 2 auf der 2. Halben der Durchgang c'' im Canto und auf der 4. Halben der doppelte Durchgang e' und g' in Quinto und Alto.

Von T. 3 an, dem Beginn des zweiten Aussagebestandteils "amarissime", ändert Schütz die Dissonanzbehandlung grundlegend. Jetzt muß sie für die Bitternis eintreten. Diese Wirkung erreicht Schütz dadurch, daß er Dissonanz an Dissonanz fügt, ohne diese vorzubereiten noch aufzulösen. Auf der Eins von T. 3, wo im Basso erstmals das Wort "amarissime" erscheint, kommt zunächst ein schwach dissonanter Vorhaltsquartsextakkord zu stehen, der satztechnisch korrekt aufgelöst wird. Was aber danach kommt, ist eine satztechnisch lizenziöse Folge dissonanter Akkorde. Der letzte Klang von T. 3 ist dissonant durch den Tritonus h' und die große Sept e' über dem Baßton f. Die erwartete Auflösung wird vor allem durch den Gang des Quinto von h' nach cis'' vereitelt, so daß auf der Eins von T. 4 ein dissonanter verminderter Dreiklang steht. Auch dieser wird nicht, wie man vermuten könnte, dominantisch aufgefaßt und aufgelöst, sondern in einen Klang mit noch stärkerem Dissonanzgrad überführt, in den Vierklang e+fis+a+d, einen (wenn man so will) "Sekundquartseptakkord". Erst danach, beim Klang auf der 3. Halben des Taktes 4, nimmt der Dissonanzgrad, der bei den letzten drei Akkorden zunehmend war, wieder ab (Septakkord), um danach in einen konsonanten Schluß auf der Eins des 5. Taktes einzumünden.

Standen sich Süße und Bitterkeit in den ersten vier Takten antithetisch gegenüber, wengleich auch zusammengefaßt unter dem musikalischen Bogen einer einheitlich pathetisch-langsamem Deklamation, so bedient sich Schütz bei der Vertonung der Ergänzung "d'amore" eines Mittels, über das nur die mehrstimmige Musik verfügt: die gleichzeitige, kontrapunktische Kombination zweier kontrastierender Aspekte ein und derselben Sache. Die Liebe erscheint hier in den Sechzehntelmotiven von Alto und Tenore als ein Scherzen und gleichzeitig in den drei Außenstimmen, die den pathetischen Duktus des bittersüßen Madrigalexordiums in ganzen und halben Noten weiterführen, als eine "materia lamentevole".

Im Madrigal Nr. XVI "Tornate, o cari baci" gibt es gleich zwei Oxymora, welche die Struktur eines Kompositionsabschnittes bestimmen. Das erste gehört zum beschriebenen Typus des "dolce amaro", hier als Formel sogar wörtlich verwendet (T. 14-16): "Voi, di quel dolce amaro" ("Ihr, voll der bitteren Süße") (s. Notenbeispiel 6). Schütz geht

hierbei zwar mit schlichteren und konventionelleren Mitteln als im II. Madrigal vor, aber kaum weniger wirkungsvoll. Der Satz ist von homophoner Struktur, aufgelockert nur vom Tenore, welcher der chorischen Deklamation der anderen Stimmen um eine halbe Note vorausseilt. Die Wendung des "dolce amaro" wird zu Beginn von T. 15 mit dem übermäßigen Dreiklang a+f+cis eingeführt, der über einen chromatischen Gang aufwärts der Oberstimme erreicht wird. Auf der 2. Halben findet der übermäßige Dreiklang seine Auflösung, und über den Dominantseptakkord auf der 3. Halben kadenziert die Klangfolge sodann zum D-Dur-Dreiklang. Als kompositorisches Ganzes stellt der Siebensilbler also einen Gang vom C-Dur- zum D-Dur-Dreiklang dar, eine harmonische Paradoxie, die der Paradoxie des Oxymorons korrespondiert. Doch bedient sich Schütz noch einer weiteren Paradoxie: indem er auf das Wort "dolce" den "bitteren" übermäßigen Dreiklang, auf das Wort "amaro" aber den "süßen" Dominantseptakkord bringt, verstärkt er durch diese chiasmatische (kreuzweis verschränkte) Relation zwischen Text und Musik wirkungsvoll die Figur des Oxymorons.

Vergleichbar hiermit komponiert er auch im selben Madrigal (T. 20-22) die beiden Siebensilbler "di quel nostro non meno / nettare che veneno" ("mit Eurem Nektar, der zugleich Gift ist") (s. Notenbeispiel 7). Auch hier begegnet in T. 21 eine chromatische Rückung zur musikalischen Einführung des Oxymorons, und auch hier erscheint der Nektar harmonisch als "bitter" und das Gift als "süß". Die dabei erklingenden Harmoniefolgen sind von einer Ungewöhnlichkeit, so daß sie es einem schwer machen, sich der Assoziationen zu spätromantischer Harmonik zu erwehren.

Ausblick

Manieristisches Dichten und Komponieren ist freilich nicht nur an Metaphern-Häufung oder Metaphern-Wucherung bzw. an Madrigalisten-Häufung oder Madrigalisten-Wucherung erkennbar, es ist ihnen auch eine Haltung eigen, die man wohl am besten als ein 'rivalisierendes Überbieten bekannter Vorbilder'³⁰ bezeichnen kann. Diese Haltung, welche ein Kennzeichen der gesamten petrarkistischen Lyrik des 16. Jahrhunderts war, die mit den Mitteln Petrarca's Petrarca künstlerisch zu übertreffen suchte, wurde in der manieristischen Barockdichtung um 1600 noch artistisch überspitzt. Auf dem Gebiet des Madrigals bedeutete dies, daß die Komponisten versuchten, einem gefeierten Vorbild nachzueifern und es womöglich noch an Ausdruckskraft und satztechnischer Gewagtheit zu überbieten³¹. Dies setzte einen aristokratischen Kreis von Auftraggebern und Hörern voraus, der mit den wichtigsten Neukompositionen vertraut war und über Grundkenntnisse der Komposition verfügte. Es wäre deshalb ein vergleichendes Studium all derjenigen Madrigale angezeigt, die von namhaften Komponisten vor 1611 auf die von Schütz vertonten Texte komponiert worden sind. Es sind dies nicht wenige, und es finden sich darunter immerhin so illustre Namen wie Filippo de Monte, Giaches de Wert, Luzzasco Luzzaschi, Orazio Vecchi, Luca Marenzio, Felice Anerio, Scipione Dentice, Claudio Monteverdi, Salomone Rossi und Sigismondo d'India. Es ist durchaus möglich, daß man aufgrund eines dergestalt angelegten Vergleiches feststellte, daß das stilistische Vorbild Giovanni Gabrieli, der als Komponist von Madrigalen kaum hervorgetreten ist, nur ein Faktor (wenngleich auch ein wesentlicher) in der Gesamtheit der Einflüsse auf den jungen Heinrich Schütz darstellte, und daß andere Vorbilder für seine Kompositionsweise bei Claudio Monteverdi und den Meistern des ferraresischen und neapolitanischen Madrigals zu suchen sind³².

Anmerkungen

- 1) Unter der Begriffsdichotomie manieristisch-klassizistisch verstehe ich hier im Anschluß an Ernst Robert Curtius und Gustav René Hocke die beiden gegensätzlichen

Grundhaltungen künstlerischen Schaffens, die in allen Epochen zu finden sind, zuweilen sogar gleichzeitig.

- 2) In meiner Tübinger Dissertation "Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriellis. Studien zu ihren Madrigalen" (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. I), Neuhausen-Stuttgart 1972, bin ich über die Behandlung der kompositorischen Grundlagen der Gabrieli-Schule (Tonarten, Disposition der Stimmen, Bewegungsarten und Melodiebildung) nicht hinausgekommen.
- 3) Die Madrigale Nr. I-III, V, XI und XV sind von Guarini, Nr. IV, VII-IX, XII-XIV und XVI-XVIII von Marino.
- 4) "Guerra di baci", so lautet der originale Titel des Gedichtes in den 1611 zu Venedig bei Bernardo Giunti gedruckten "Rime" Marinos.
- 5) Vgl. hierzu das Vorwort zu seiner Ausgabe der "Italienischen Madrigale" (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. XXII), Kassel etc. 1962, S. VII.
- 6) In seinem 1651 verfaßten "Memorial" an den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, hrsg. von Heinz Krause-Graumnitz, Leipzig o.J. (1972), S. 17.
- 7) Frankfurt am Main 1964, S. 314.
- 8) Ebenso wenig kennt sie den Begriff des Madrigalismus. Die Schlagworte der aristotelischen Nachahmungslehre lauten "imitatione della natura" und "imitatione della parola".
- 9) Rime, hrsg. von Angelo Solerti, Bologna, 4 Bde., 1889-1902, Nr. 1174. Übersetzung zitiert nach Friedrich, a.a.O., S. 428.
- 10) So Baltasar Gracián und Emmanuele Tesauro in ihren Poetiken; vgl. Friedrich, a.a.O., S. 604.
- 11) Zit. nach G. Zonta, Rinascimento, Aristotelismo e Barocco, in: Giornale della Società di Letteratura Italiana, Jg. 1934, S. 64.
- 12) Vgl. Friedrich, a.a.O., S. 457f. u. 670f.
- 13) Nebenbei sei bemerkt, daß sich hier der Textdichter Battista Guarini der rhetorischen Figur des Hyperbatons bedient, einer Spreizstellung, die zustandekommt, indem zwischen die syntaktisch zusammengehörige Wortfolge "queste aure ridenti" die ergänzende Wortgruppe "piene del nostro gioir" eingeschoben wird.
- 14) Vgl. Friedrich, a.a.O., S. 418.
- 15) So z.B. in dem Madrigal "Si, ch'io vorrei morire" aus dem IV. Madrigalbuch von 1603.
- 16) Terminus bei Giovanni Maria Artusi 1598; vgl. Schmalzriedt, a.a.O., S. 101 u. 105f.
- 17) Terminus in Anlehnung an Alfred Einstein, "Augenmusik im Madrigal", ZIMG XIV (1912/13).
- 18) Vgl. hierzu die Art. "Suspirium" u. "Suspiratio", Riemann Musiklexikon, Sachteil 1967, S. 920f. sowie Schmalzriedt, a.a.O., S. 73f.
- 19) Vgl. Schmalzriedt, a.a.O., S. 73.

29

C
quan - te fron - di scher - za - no al

Q
fron - di scher - za - no al suon,

A
di scher - za - no al suon, scher - za - no al

T
scher - za - no al

B
di

31

C
suon di que - ste, scher

Q
scher - za - no al suon, scher

A
suon di que - ste, scher - za - no al suon,

T
suon, scher - za - no al suon, scher -

B
scher - za - no al suon

33

C
- za - no al suon, scher - za - no al suon di que - ste pie - ne del gio - ir, del -

Q
- za - no al suon di que - ste pie - ne del gio - ir, pie - ne del gio -

A
scher - za - no al suon di que - ste pie - ne del gio - ir

T
- za - no al suon di que - ste pie - ne del gio - ir, pie - ne del gio -

B
di que - ste pie - ne del gio - ir

35

C — gio-ir no - stro au -

Q ir no - stro au - re ri - den

A au - re ri - den

T ir no - stro au - re ri - den

B no - - - stro

37

C re, au - re ri - den

Q ti, au - re ri - den

A ti, au - re ri - den

T ti, au - re ri - den - ti, au -

B au - re ri - den

39

C ti, au - re, au - re,

Q ti, au - re ri - den - - - ti,

A ti, au - re ri - den -

T - re ri - den - - - ti, au - re ri -

B ti, au - re ri - den - - -

41 49

C au - re ri - den - - - ti.

Q au - re ri - den - - - ti.

A - ti, au - re ri - den - - - ti.

T den - ti, au - re ri - den - - - ti.

B - - - - - ti.

Notenbeispiel 2

21

C las - - so, ma las - - so,

Q las so, ma las - - so, eccounso-

A eccounso-spir, eccounso-spir, nun -

T eccounso-spir, eccounso-spir,

B las - - so, eccounso-spir, eccounso-spir,

23

C eccounso-spir, nun - zio in-fe - li

Q spir, nun - zio in-fe - li

A - zio in-fe - li - - ce, in - fe - li

T nun - zio in-fe - li

B nun - zio in-fe - li

Notenbeispiel 3

7

C di - o, ca-re mie sel - ve ad - di - ol Ri-ce-ve -

Q ad-di - o, ca-re mie sel-ve ad - di - ol Ri-ce-ve - te que -

A sel - ve; ca-re mie sel-ve ad - di - ol Ri-ce-ve - te que -

T di - o, ca-re mie sel-ve ad - di - ol

B sel - ve; ca-re mie sel-ve ad - di - ol

9

C te que - sti ul - ti-mi so-spi - ri,

Q sti ul - ti-mi so-spi - ri,

A sti ul - ti-mi so-spi - ri, ri-ce-ve - te

T Ri-ce-ve - te que -

B Ri-ce-ve - te que -

11

C ri-ce-ve -

Q ri-ce-ve - te que -

A que - sti ul - ti-mi so-spi - ri, ri-ce-ve - te

T sti ul - ti-mi so-spi - ri, ri-ce-ve - te

B sti ul - ti-mi so-spi - ri, ri-ce-ve - te que -

13

C te que - stiul - ti - mi so - spi - ri, que - stiul - ti -

Q stiul - ti - mi so - spi - - ri, que - stiul - ti -

A que - stiul - ti - mi so - spi - - - -

T que - stiul - ti - mi so - spi - ri, ri - ce - ve - te que - stiul -

B stiul - ti - mi so - spi - - - -

Notenbeispiel 4

8 10

C - sti, e dal - le ti - griir - ca - ne,

Q e dal - le ti - griir - ca - ne, e

A ti - griir - ca - ne, e dal - le ti - griir -

T sce - sti, e dal - le ti - griir - ca - ne,

B sti, e dal - le ti - griir - ca - -

12 14

C e dal - le ti - gri, e dal - le ti - griir - ca -

Q dal - le ti - griir - ca - ne, ir - ca - ne, e dal - le ti -

A ca - ne, e dal - le ti - griir - ca -

T e dal - le ti - griir - ca - ne

B ne, e dal - le ti - griir - ca - - ne

16 18

C
ne il lat - te a - ve - sti...

Q
gri ir - ca - - ne il lat - te a - ve - sti.

A
ne il lat - te a - ve - sti.

T
il lat - - te a - ve - sti.

B
il lat - te a - ve - sti.

Notenbeispiel 5

Seconda parte. SWV 2

Sopran I (c'-g'')
O dol - cez - ze a - ma - ris - si -

Sopran II (cis'-f'')
O dol - cez - ze a - ma - ris - si -

Alt (d-b')
O dol - cez - ze a - ma - ris - si -

Tenore (c-f')
O dol - cez - ze a - ma - ris - si -

Baß (F-b)
O dol - cez - ze a - ma - ris - si -

5

me d'a - - mo - -

me d'a - - mo - -

me d'a - mo - re, d'a - mo - re, d'a - mo -

me d'a - mo - re, d'a - mo - re, d'a - mo -

me d'a - - mo - -

7

re, quan-to è più du - ro per - der - vi,
 re, quan-to è più du - ro per - der - vi,
 re, quan-to è più du - ro per - der - vi,
 re, quan-to è più du - ro per - der - vi,
 re, quan-to è più du - ro per - der - vi,

Notenbeispiel 6

14

voi, di quel dol - cea - ma - ro,
 voi, di quel dol - cea - ma -
 voi, di quel dol - cea - ma -
 voi, di quel dol - cea - ma - ro, per -
 voi, di quel dol - cea -

16

per cui lan - guir,
 ro, per cui lan - guir m'è
 ro, per cui lan - guir m'è ca -
 cui lan - guir, per - cui lan - guir m'è
 ma - ro,

Notenbeispiel 7

20

C ro, di quel vo - stro non me - no net - ta - re che ve -

Q ca - ro, di quel vo - stro non me - no...

A - ro, di quel vo - stro non me - no net - ta - re che ve - ne -

T di quel vo - stro non me - no net - ta - re che ve - ne -

B ro, di quel vo - stro non me - no...

22

C ne - no pa - scete imiei fa - me - li - ci de - si -

Q pa - scete imiei fa - me - li - ci de - si - ri, pa - scete imiei fa - me - li - ci de -

A no pa - scete imiei fa - me - li - ci de - si - ri, pa - scete imiei fa - me - li - ci de -

T no pa - scete imiei fa - me - li - ci de - si - ri; ba - ci, in cui dol - ci pro - vo an -

B pa - scete imiei fa - me - li - ci de - si - ri; ba - ci, in cui dol - ci