

- 5) Hans Joachim Marx, Echtheitsprobleme im Frühwerk Händels, Referat für die Händel-Konferenz Halle 1985, Manuskript S. 10.
- 6) Georg Friedrich Händel, Passion nach dem Evangelisten Johannes, HHA Serie I, Bd. 2, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, S. IX.
- 7) Josef Blank, Das Evangelium nach Johannes, 3. Teil, Düsseldorf 1977, S. 10.
- 8) Blank, a.a.O., S. 9.
- 9) Alfred Wikenhauser, Das Evangelium nach Johannes, Regensburg 1957, S. 304.
- 10) Werner Georg Kümmel, Die Theologie des Neuen Testaments nach seinen Hauptzeugen, Göttingen 1976, S. 264.
- 11) Friedrich Spitta, Die Passionen von Heinrich Schütz, 1885, S. 25.
- 12) Otto Brodde, Heinrich Schütz. Weg und Werk, Kassel etc. 1972, <sup>2</sup>/1979, S. 265.
- 13) Brodde, a.a.O., S. 264.
- 14) Blank, a.a.O., S. 127.

Gerhard Dedemeyer:

VERGLEICH EINIGER STELLEN DER VERTONUNGEN DES LOBGESANGS MARIENS (MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM, LUKAS-EVANGELIUM, KAPITEL 1, 46-55) DURCH SCHÜTZ, SWV 468, UND BACH, BWV 243

Beim Vergleich der beiden Magnificat-Vertonungen von Schütz und Bach soll nicht gezeigt werden, mit welchen technischen Mitteln beide Komponisten den Text in Musik übersetzen, es sollen vielmehr solche Stellen herausgegriffen und miteinander verglichen werden, die durch ihre Vertonungen ein unterschiedliches Textverständnis der beiden Komponisten verraten. Drei Stellen sollen miteinander verglichen werden:

"Quia respexit humilitatem ancillae suae".

"Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles".

"Magnificat anima mea Dominum".

"Quia respexit humilitatem ancillae suae"

Bach hat bei der Vertonung dieses Satzes für die Singstimme (Sopran) und die sie begleitende Oboe d'amore eine Musik erfunden, die durch ihr fast ständiges schrittweises Abwärtsgen beim Hörer den Eindruck erweckt, als verneige Maria sich in Demut vor ihrem Gott. Der Klang der Sopranstimme und der Oboe d'amore tragen dazu bei, vor dem Hörer das Bild einer zarten, demütigen Frau entstehen zu lassen. Und so schreibt Albert Schweitzer über diese Stelle aus Bachs Magnificat, daß "die 'Niedrigkeit' der auserwählten Magd durch sich niedersenkende und verneigende Figuren ausgedrückt" werde, "aus denen eine Begleitung von ganz unbeschreiblichem Zauber, ein wahres Madonnenbild in Musik erwächst"<sup>1</sup>. Die sich niedersenkenden und verneigenden Figuren faßt Schweitzer unter dem Begriff "Demutsmotiv"<sup>2</sup> zusammen.

Das "Madonnenbild" ist aber keine Erfindung Schweitzers. Es findet sich seit Philipp Spitta in den meisten Interpretationen der vorliegenden Stelle aus Bachs Magnificat. Spitta: "Kaum dürften reine Jungfräulichkeit, Demuth, schüchtern empfundenes Glück je

zu vollendetem Ausdruck gekommen sein, als in diesem gleichsam ins musikalische übersetzten deutschen Madonnabild<sup>3</sup>. Pirro übernimmt diesen Satz und fügt noch hinzu, daß der Sopran mit seinem Quia respexit "wehmutsvolle Töne"<sup>4</sup> anschlage. Und Osthoff spricht, indem auch er auf Spitta verweist, von der "demütigen ... Magd"<sup>5</sup>. Für Heuss ist dieser von der Oboe d'amore begleitete Satz die Verkörperung von "Demut" und "Reinheit"<sup>6</sup> schlechthin.

Das Madonnenbild, das Bach hier musikalisch zeichnet, trifft aber nicht den Sinn des Textes. Er hat bei der Komposition des Satzes "Quia respexit humilitatem ancillae suae" zwei Begriffe vermischt, die scharf getrennt werden müssen, nämlich Niedrigkeit und Demut. Er setzt Niedrigkeit (humilitas) mit Unterwürfigkeit gleich. Humilitas meint jedoch Nichtswürdigkeit, Erbärmlichkeit usw. Und die oben angeführten Interpreten sind ihm bei der Vermischung der Begriffe oder der falschen Auslegung des Wortes humilitas gefolgt.

Luther schreibt zu diesem Satz und besonders zu dem Wort humilitas: "Das Wörtlein humilitas haben etliche hier zu 'Demut' gemacht, als hätte die Jungfrau Maria ihre Demut hier angeführt und sich deren gerühmt. Daher es kommt, daß sich etliche Prälaten auch humiles (Demütige) nennen, was gar weit von der Wahrheit ist; denn vor Gottes Augen kann sich niemand eines guten Dings ohn Sünd und Verderben rühmen. Man muß sich vor ihm nichts mehr denn seiner bloßen Güte und Gnaden, uns Unwürdigen erzeigt, rühmen, auf daß nicht unsere, sondern allein Gottes Lieb und Lob in uns bestehe und uns erhalte. ... Wie sollte man denn solche Vermessenheit und Hochmut dieser reinen, richtigen Jungfrau zuschreiben, daß sie sich dieser Demut rühmete vor Gott, welches doch die allerhöchste Tugend ist; und niemand sich für demütig achtet oder rühmt, denn wer der Allerhochmütigste ist. Gott erkennt allein die Demut, richtet auch und offenbart sie allein, so daß der Mensch niemals weniger von der Demut weiß, als eben dann, wenn er recht demütig ist"<sup>7</sup>.

Humilitas bedeutet also keineswegs demutsvolle Unterwerfung, sondern "Nichtigkeit" oder "unansehnliches Wesen"<sup>8</sup>. Dieser Nichtigkeit kann man sich nicht rühmen, und so ist das Wort humilitatem in dem Magnificat-Text nebensächlich; wichtiger ist vielmehr Gottes Gnade, die in dem "respexit" ausgedrückt wird. Maria "hat sich weder der Jungfrauschaft noch der Demut gerühmt, sondern des alleinigen, gnädigen, göttlichen Ansehens; darum liegt das Gewicht nicht auf dem Wörtlein 'humilitatem' (Niedrigkeit), sondern auf dem Wörtlein respexit (er hat angesehen), denn ihre Niedrigkeit ist nicht zu loben, sondern Gottes Ansehen"<sup>9</sup>.

Daß Bach das Wort humilitas falsch verstanden hat, zeigt auch die Tatsache, daß er das Wort jedesmal wiederholen läßt, also: "Quia respexit humilitatem, humilitatem ancillae suae". Das geschieht so zweimal. Nach Luthers Erklärung hätte er das "respexit" wiederholen müssen.

Bei Schütz nun taucht das Wort "humilitatem" nur einmal auf, wogegen er das "quia respexit" fünfmal singen läßt. Und dadurch, daß die beiden Geigen bei "quia respexit" mit der Singstimme im Kanon musizieren, erscheint das "quia respexit" sogar zehnmal.

Die Niedrigkeit Marias drückt Schütz dadurch aus, daß er dieses Wort im Vergleich zum Vorhergehenden besonders tief (über eine Oktave tiefer) singen läßt. Und die Melodie geht hier nicht, wie bei Bach, schrittweise abwärts, wodurch ja das Verneigen dargestellt wurde, sondern in zwei großen Sprüngen. Zu diesen Sprüngen in die Tiefe, die das Wort "humilitatem" musikalisch abbilden, also Figur sind, wie zum ganzen Satz überhaupt paßt auch der Solobaß, den Schütz hier singen läßt. Seine Verwendung bei der Darstellung die Niedrigkeit Mariens ist ebenfalls Figur. Die Person der Maria hat

Schütz offensichtlich nicht interessiert. Ihm ging es bei der theologischen Auslegung des vorliegenden Satzes nicht - wie Bach - um die Darstellung einer zarten und demütigen Jungfrau (Sopran, Oboe d'amore, verneigende Figuren), sondern um das Bewußtmachen eines Wunders, das darin besteht, daß Gott in seiner Gnade (respexit) ein niedriges, nichtiges, unansehnliches menschliches Wesen (humilitatem ancillae suae) zum Träger der neuen Hoffnung der Menschheit gemacht hat (s. Notenbeispiel 1).

"Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles"

Dieser Satz macht zwei gegensätzliche Aussagen: Die Mächtigen werden von ihrem Thron hinabgestoßen, ihre Herrschaft über die Unterdrückten wird beendet, und die Unterdrückten werden emporgehoben, aus der Unterdrückung befreit.

Sowohl Bach als auch Schütz zeichnen die kontrastierenden Bewegungen, den Sturz der Mächtigen und das Emporkommen der Niedrigen nach und zwar auf prinzipiell gleiche Weise, nämlich durch ab- bzw. aufsteigende Tonfolgen. Aber beide Komponisten begnügen sich nicht damit, musikalisch nur die Tatsache, daß die Mächtigen stürzen und die Niedrigen erhoben werden, darzustellen. Sie zeigen vielmehr, wie diese Ereignisse vorgehen. Und in dieser Charakterisierung des Stürzens bzw. des Emporgehobenwerdens unterscheiden sich Bach und Schütz deutlich voneinander.

Bach schreibt ein mitreißendes Stück für Tenor und konzertierende Violinen, in dem gezeigt wird, wie die Mächtigen von der Gewalt Gottes hinabgestoßen und die Niedrigen im Triumph erhoben werden. Pirro schreibt, die Arie habe "einen höhnischen, ironischen Charakter, mit einer gewissen Genugtuung wird ausgemalt, wie der Herr die Reichen verstoßen und die Armen erhöht habe"<sup>10</sup>. Spitta sagt, daß die Arie "einen sehr energischen, ja gewaltsamen Charakter"<sup>11</sup> habe. Und für Heuss ist sie "eine direkte Fortsetzung"<sup>12</sup> des vorhergehenden machtvollen "Fecit potentiam".

Bei Schütz geschieht musikalisch-theologisch nun das genaue Gegenteil von dem, was Bach schreibt. Kein mitreißendes, schwingvolles Stück, und erst recht nichts, was an Gewalt, Hohn oder gar Genugtuung erinnern könnte. Außer den die Sänger unterstützenden Continuoinstrumenten schweigen alle Instrumente. Auch die Capellchöre setzen aus, und von den vier Solisten verwendet Schütz nur Alt, Tenor und Baß. Diese müssen ihr abwärts gerichtetes Singen bzw. Spielen im ersten Teil des Satzes zweimal gleichzeitig unterbrechen, wodurch Stille entsteht. Auch am Ende der ersten Satzhälfte ("Deposuit potentes de sede") steht eine Generalpause. Schütz verzichtet hier also auf fast alles, was der Musik Klang geben könnte. Er beschränkt sich auf nur wenige Mittel: drei Solostimmen und Basso continuo und reduziert den Klang damit auf ein Minimum. Das bedeutet: Die Machthaber haben keinen dramatischen Abgang, wenn ihre Stunde gekommen ist, sondern sie verschwinden ohne viel Aufhebens, sang- und klanglos (s. Notenbeispiel 2).

Mit dieser Interpretation des Textes durch seine Musik folgt Schütz wiederum genau Luthers Auslegung des Magnificat, der zur vorliegenden Textstelle schreibt, daß die Gewalt vergeht "in sich selbst ohne alles Rumoren und Brechen, und kommen denn empor die Unterdrückten; auch ohne alles Rumoren; denn Gottes Kraft ist in ihnen, die bleibt dann allein, wenn jene untergegangen ist"<sup>13</sup>.

Nach ihrem Abstieg, der die erste Satzhälfte darstellte und interpretierte, arbeiten sich die Solostimmen mit dem Text "et exaltavit humiles", der zweiten Satzhälfte, langsam wieder nach oben, bis nach sieben Takten, wenn die Stimmen ihre Ausgangslage wieder erreicht haben, der Sopran, der bisher geschwiegen hatte, einsetzt und das "exaltavit" durch müheloses Hinaufgehen (schrittweise und schnellere Töne als bisher) um eine Oktave über den Alt verdeutlicht. Dazu kommen als klangliches Element, das ja

vorher gefehlt hatte, die drei Posaunen, die mit dem Sopran zusammen einsetzen. Doch werden die Posaunen hier äußerst zurückhaltend verwendet. Das Emporkommen der Elenden geschieht genauso gewaltlos wie der Sturz der Mächtigen, doch verleihen die Instrumente hier dem Satz etwas vom Charakter einer Verheißung. Posaunen und Sopran werden dann vom Tenor und den Violinen, den höchsten Instrumenten in diesem Magnificat, abgelöst. Und diese hohen Violinen, die hier ebenfalls jedes Auftrumpfen vermissen lassen, zeigen, daß die Niedrigen nicht über die Mächtigen triumphieren, sondern schließlich bis zur höchsten Höhe, bis zu Gott, erhoben werden.

Bach verfolgte offenbar die Absicht, darzustellen, wie die Mächtigen von der Gewalt Gottes wie von einem Sturmwind hinweggefegt werden und wie die Niedrigen über die Unterdrückten triumphieren. Schütz dagegen zeigt, indem er genau Luthers Auslegung folgt, daß die Gewalt Gottes sich darin äußert, daß die Macht der Unterdrückten in sich vergeht "ohne alles Rumoren und Brechen". Und die Art, wie Schütz die Instrumente in der zweiten Satzhälfte verwendet (zurückhaltend, nur den Aufstieg markierend), zeigt, daß das Erheben der Niedrigen nicht so zu verstehen ist, "daß er (Gott) sie in die Stühle und an die Stelle setze derer, die er abgesetzt hat, ... sondern gibt ihnen vielmehr, daß sie in Gott geistlich erhoben, über Stühle und Gewalt und alle Kunst Richter werden hier und dort, denn sie mehr wissen denn alle Gelehrten und Gewaltigen"<sup>14</sup>.

Diese Auslegung des Satzes "Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles" durch Martin Luther macht auch die Vertonung desselben Satzes aus der Symphonia sacra "Meine Seele erhebt den Herrn", SWV 344, durch Heinrich Schütz verständlich. Dort läßt der Komponist während des Satzes "Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl und erhöht die Elenden" die Instrumente schweigen, was der Vertonung desselben Satzes aus dem Magnificat entspricht. Im instrumentalen Vor- und Nachspiel zu diesem Satz verwendet Schütz zwei Flautini, die mit dem Generalbaß konzertieren. Und zu diesen Flautini schreibt Moser, daß sie "zum 'Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl' ... wohl weniger passen als zu 'er erhöht die Elenden, die Hungrigen füllet er mit Gütern'"<sup>15</sup>. Aus dem Nichtverstehen der Bedeutung der Flautini an dieser Stelle leitet Moser die Begründung für seine Ansicht ab, daß Schütz die verschiedenen Instrumente in dieser Symphonia sacra nur "teilweise zwecks Textauslegung"<sup>16</sup> verwendet.

Werner Bittinger versucht, Schütz und seine Flautini im Vorwort zu den "Symphoniae sacrae II" der "Neuen Schütz-Ausgabe" gegen Moser zu verteidigen, indem er die Frage aufwirft, ob "Schütz nicht die Vorstellung geleitet haben" könnte, "selbst die Gewaltigen umzustoßen sei für den Allmächtigen eine leichte Sache"<sup>17</sup>. Das könnte eine Deutungsmöglichkeit sein, doch scheint die richtige Interpretation die zu sein, daß Schütz, indem er wiederum Luther folgt, auch hier zeigen will, daß die Gewalt in sich vergeht ohne spektakuläre Einwirkung von außen, ohne "Rumoren und Brechen, und kommen denn empor die Unterdrückten; auch ohne alles Rumoren"<sup>18</sup>.

Es ist also auch falsch, wenn Rilling bei seiner Schallplatteneinspielung des Magnificat von Heinrich Schütz bei dem Satz "et exaltavit humiles" statt der von Schütz vorgeschlagenen Violinen triumphierende Trompeten verwendet.

"Magnificat anima mea dominum"

Die seelische Situation, in der Maria zu Beginn ihres Lobgesangs sich befindet, beschreibt Luther folgendermaßen: "Das Wort kommt heraus aus großer Brunst und überschwänglicher Freude, darin sich ganz ihr Gemüt und Leben von innen im Geist erhebt. Darum spricht sie nicht: Ich erhebe Gott, sondern: Meine Seele, als wollte sie sagen: Es schwebt mein Leben und alle meine Sinne in Gottes Liebe, Lob und hohen Freuden,

sodaß ich, meiner selbst nicht mächtig, mehr erhoben werde, denn mich selbst erhebe zu Gottes Lob"<sup>19</sup>.

Diesem mehr unbewußten als bewußten Ausbrechen Marias in ihren Lobgesang entspricht der Beginn der Vertonung dieses Lobgesangs von Heinrich Schütz. Vorspiel oder Einleitung fehlen, der Tenor kann sich nicht zurückhalten und platzt allein, also gleichsam zu früh, los, von allen anderen geschlossen gefolgt.

Dabei singt der Tenor das Wort "Magnificat" so, wie es fast jeder singt, der, ohne über sein Tun nachzudenken, also unbewußt, sich einer intensiven Sprechweise bedient: er ruft. Die langgezogene kleine Terz abwärts, die Rufterz, wird - zumindest im europäischen Kulturbereich - verwendet, wenn eine sprachliche Äußerung besondere Intensität bekommen soll. Kinder wie Erwachsene verwenden die Rufterz, jedoch in den meisten Fällen nur, wenn es spontan, unbewußt geschieht. Das zu frühe Losbrechen und die Rufterz des Tenors am Anfang des Magnificat in der Vertonung von Schütz entsprechen also genau dem, was Luther meint, wenn er sagt, daß Maria, wenn sie ihren Lobgesang beginnt, ihrer selbst nicht mächtig sei (s. Notenbeispiel 3).

Bach dagegen schreibt zu dem ersten Satz des Magnificat eine großartig klingende Musik, die aus einer "glänzenden Einleitung"<sup>20</sup> und einem "jubelnden Singen und Klingen"<sup>21</sup> des Chores und Orchesters besteht. Jedoch trifft diese Musik nur die Grundstimmung des Lobgesangs. Ihr "jubelnder Charakter"<sup>22</sup> ist allgemein gehalten und ähnelt damit vielen Werken Bachs, die eine ähnliche Stimmung ausdrücken. Auf psychologische Feinheiten, wie Luther sie beschrieb und Schütz sie vertont hat, geht Bach nicht ein.

Der Vergleich der Vertonungen der eben besprochenen Sätze aus dem Magnificat durch Schütz und Bach zeigt, daß beide Komponisten mit ihrer Musik etwas Unterschiedliches predigen: Wo Schütz durch seine Musik Marias seelische Situation deutlich macht, bleibt Bach vordergründig allgemein. Zur musikalischen Auslegung des Wortes "humilitas" muß man wohl sagen, daß die Vertonung Bachs im Gegensatz zu der von Schütz falsch ist. Und die Vertonung des Satzes "Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles" zeigt bei Bach eine Haltung, hinter der der Wunsch nach revolutionärer Veränderung der Gesellschaft zu stehen scheint, während Schütz eine Musik schreibt, der die Hoffnung auf gewaltlose Änderung der Zustände zugrunde liegt. Heinrich Schütz folgt bei seiner Vertonung des Magnificat genau Luthers Auslegung. Die Übereinstimmungen sind so deutlich, daß man davon ausgehen kann, daß Schütz Luthers "Auslegung des Magnificat" aus dem Jahre 1521 gekannt hat. Erstaunlich ist aber, daß Bach Luthers Auslegung bei seiner Vertonung des Magnificat überhaupt nicht berücksichtigt hat. Luther war ja zu Bachs Zeit keineswegs veraltet. Er wurde vielmehr, wenn von ihm eine Äußerung vorhanden war, in den Bibelkommentaren als unangefochtene Autorität zitiert. So verweisen sowohl Calov als auch Olearius in ihren Erklärungen zum Magnificat ausdrücklich auf Luthers Auslegung<sup>23</sup>. Beider Werke befanden sich in Bachs Besitz und darüberhinaus auch die Altenburger Ausgabe der Lutherschriften, in denen die "Auslegung des Magnificat" enthalten ist<sup>24</sup>.

Man könnte allerdings anführen, daß Bach die erwähnten Schriften erst nach der Vertonung des Magnificat erworben hat. Leaver vermutet einen Zeitpunkt nach 1729<sup>25</sup>. Da diese Schriften damals jedoch in hohem Ansehen standen<sup>26</sup>, fällt es schwer zu glauben, Bach habe keine Möglichkeit gehabt, sie für seine Komposition leihweise zu Rate zu ziehen. Wahrscheinlicher ist, daß Bach meinte, der Text biete keine Probleme, er sei so zu verstehen, wie er schon beim ersten Lesen erscheine. Auf jeden Fall ist seine Magnificat-Vertonung kein Beleg dafür, wie sehr er in der Nachfolge Luthers stand.

Bei der Interpretation des Satzes "Deposuit potentes de sede" bietet die Auslegung des Magnificat von Luther noch einen interessanten Aspekt: Luther bietet in der

Bibelfassung eine andere Version als in seiner Auslegung. Übersetzt er in der Bibel "Er stösset die Gewaltigen vom Stuel", was genau dem griechischen "katheile" entspricht, das unbedingt das Moment der Gewalt in sich trägt und damit Bach rechtfertigen könnte, so übersetzt er in der Auslegung denselben Satz mit "Er absetzet die großen Herrn von ihrer Herrschaft"<sup>27</sup>, was dem lateinischen "deposuit" entspricht und nun nicht mehr nach Gewalt, sondern fast schon nach einem legalen Akt klingt. Die Version der Bibelübersetzung kann dazu verleiten, den Text so zu verstehen, wie Bach ihn vertont hat. Wer sich aber mit Luther identifizieren oder sich nach ihm richten will, muß dessen "Auslegung des Magnificat" lesen und den Text so interpretieren, wie Heinrich Schütz es mit seiner Musik getan hat.

#### Anmerkungen

- 1) Albert Schweitzer, J.S. Bach, Leipzig 1965, S. 533.
- 2) Schweitzer, a.a.O., S. 533.
- 3) Philipp Spitta, J.S. Bach, Leipzig 1930, Bd. II, S. 207.
- 4) André Pirro, Bach, Stuttgart 1924, S. 148.
- 5) Helmuth Osthoff, Zu den Werken des 23. Deutschen Bachfestes, Bachfestbuch 1936, S. 42.
- 6) Alfred Heuss, Zu den Werken des 19. Deutschen Bachfestes, Bachfestbuch 1932, S. 74.
- 7) Martin Luther, Das Magnificat (1521) in: Martin Luther, Die Hauptschriften, Berlin 1951, S. 384.
- 8) Luther, a.a.O., S. 385.
- 9) Luther, a.a.O., S. 385.
- 10) Pirro, a.a.O., S. 150.
- 11) Spitta, a.a.O., S. 210.
- 12) Heuss, a.a.O., S. 76.
- 13) Luther, a.a.O., S. 407.
- 14) Luther, a.a.O., S. 409.
- 15) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz, Kassel etc. <sup>2</sup>/1954, S. 470.
- 16) Moser, a.a.O., S. 470.
- 17) Werner Bittinger, Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke Bd. 15: Symphoniae Sacrae II 1647, Kassel etc. 1964, S. XI.
- 18) Vgl. Anm. 13.
- 19) Luther, a.a.O., S. 376.
- 20) Pirro, a.a.O., S. 147.
- 21) Osthoff, a.a.O., S. 42.
- 22) Spitta, a.a.O., S. 204.

- 23) Abraham Calov, Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri Deutscher Dolmetschung und Erklärung, Wittenberg 1681, S. 422; Johann Olearius, Biblischer Erklärung fünfter und letzter Teil, Leipzig 1681, S. 379.
- 24) Martin Luther, Der Erste Teil aller Deutscher Bücher und Schriften, Altenburg 1661, S. 756.
- 25) Robin A. Leaver, Bachs theologische Bibliothek, Stuttgart 1983, S. 20.
- 26) Bach vermerkt nach Erwerb der Altenburger Lutherausgabe auf einer Buchauktionsquittung: "Diese Teütsche und herrliche Schriften des seel. D.M. Lutheri (so aus des großen Wittenbergischen General-Superintendentens u. Theologi D. Abraham Calovii Bibliothec, u. woraus Er vermuthlig seine große Teütsche Bibel colligiret...) habe ich in einer auction erstanden". Zitiert nach: Leaver, a.a.O., S. 42.
- 27) Martin Luther, Das Magnificat, Altenburger Ausgabe, Altenburg 1661, S. 756.

Notenbeispiel 1

Bach

6 Oboe d'amore

Sopran: Qui - a re - spe - - xit hu - mi - li - ta - - tem, hu - mi - li - ta - - tem

Schütz

Violinen 77

Baß: qui - a re - spe - xit, qui - a re - spe - - xit hu - - mi - - li - ta - - - tem

Notenbeispiel 2

163

De-po-su - it po-ten - - tes de se - - de

De-po-su - it po-ten - - tes de se - - de

The musical score consists of two systems. The first system has three staves: a vocal line (soprano) with lyrics 'De-po-su - it po-ten - - tes de se - - de', a vocal line (alto) with lyrics 'De-po-su - it po-ten - - tes de se - - de', and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Notenbeispiel 3

Tutti

Tenor

Ma-gni - - fi-cat Ma-gni - - fi-cat

Ma-gni - - fi-cat

The musical score features a Tenor vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'Ma-gni - - fi-cat Ma-gni - - fi-cat'. The piano accompaniment has lyrics 'Ma-gni - - fi-cat'. The score is marked 'Tutti' and is in common time (C).

Magda Marx-Weber:

DOMENICO SCARLATTI'S "MISERERE"-VERTONUNGEN FÜR DIE CAPPELLA GIULIA IN ROM

In den Jahren 1715-1719 war Domenico Scarlatti Maestro der Cappella Giulia an St. Peter in Rom<sup>1</sup>. Im Archiv der Cappella Giulia haben sich drei geistliche Kompositionen Scarlatti's erhalten, darunter zwei "Miserere"-Vertonungen für vierstimmigen Chor a cappella. Diese Kompositionen, auf die Ralph Kirkpatrick aufmerksam gemacht hat<sup>2</sup>, sind bisher noch nicht eingehend untersucht worden.

Der 50. Psalm, "Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam" spielt im Offizium der Karwoche eine herausragende Rolle. Mehrstimmig gesungen wurde das "Miserere" vor allem als feierlicher Abschluß des Offiziums der Tenebrae an den drei Kar-