

Schütz als Kompositionslehrer: Die „Geistlichen Madrigale“ (1619) von Gabriel Mölich

von
WERNER BRAUN

Große Muster reizen zur Nachahmung, und große Leistungen hinterlassen ihre Spuren. Diese Binsenweisheit wird zur Trivialität unter den Bedingungen einer Kultur, in der auch künstlerische Hervorbringungen in großem Umfang als lehrbar galten, und das war vor dem Anbruch der ‚Geniezeit‘ in Europa weithin der Fall. Wenn dennoch das Wort vom „Vater aller teutschen Musikorum“ Heinrich Schütz geprägt wurde¹, so muß dieser im Bereich der lutherisch-evangelischen Hof- und Stadtkultur schon früh als unbestrittene Autorität in musicis gegolten haben, als ein Mann, dessen Meinung Gewicht hatte und dessen Werk zum Inbegriff des kompositorisch Erreichbaren wurde. Die Wirkungen sind bekannt; man kann ohne Übertreibung von einer durch Schütz eingeleiteten neuen Phase der deutschen Musikgeschichte sprechen: Er hat die aus Italien kommenden neuen Impulse der Tonkunst mit dem Geist von Martin Luthers Bibelprosa in Übereinstimmung gebracht. Zu den begleitenden Maßnahmen aber gehörte das Unterrichten, und davon weiß man noch verhältnismäßig wenig.

Aus der großen Schar von Schütz-Schülern – groß schon wegen des Meisters Tätigkeit in Dresden, an der Spitze einer bedeutenden deutschen Kapelle – wird eigentlich stets nur einer hervorgehoben: Christoph Bernhard, obwohl dieser Musiker erst verhältnismäßig spät nach Dresden kam und obwohl das in diesem Zusammenhang noch immer herangezogene Beweisstück Bernhards Kompositionslehre ist, also von einer Art, die den Verfasser eher als Meister denn als Schüler ausweist. Diese einfache Überlegung deckt sich mit der Vermutung, daß Schützens Ankündigung (1648) der Kontrapunktlehre eines ihm gut bekannten Mannes auf Marco Scacchi zu beziehen ist², und sie zwingt zur Vorsicht bei dem Versuch, Bernhards Schrift als nachträgliche Ausarbeitung der Schützschen Kompositionsgrundsätze zu deuten: Bernhard scheint seinerseits Scacchi verpflichtet gewesen zu sein³. Wie wäre unter der Hypothese einer „Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard“⁴ die Tatsache zu erklären, daß dieser zwar einige eigene Notenbeispiele bietet (und solche seines römischen Lehrers Giacomo Carissimi⁵), aber kein einziges von Schütz selbst? Auch Auffassungen des *Tractatus compositionis augmentatus* als gleichsam „als Forschungsauftrag“

1 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 75.

2 Vgl. Hellmut Federhofer, *Marco Scacchi's „Cribrum musicum“ (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag, hrsg. von Horst Heusner, Kassel 1964, S. 77.

3 Ebenda, S. 80-85.

4 So die bekannte Einordnung durch Joseph Müller-Blattau, die das ‚richtige‘ Zitieren von Bernhards Lehrschrift so schwer macht: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, eingeleitet und hrsg. von Joseph Müller-Blattau, ²/Kassel 1963. Im folgenden zitiert als: Bernhard, *Kompositionslehre*.

5 Vgl. Folkert Fiebig, *Christoph Bernhard und der stile moderno – Untersuchungen zu Leben und Werk*, Hamburg 1980, S. 16.

entstanden⁶ oder als „eine Art sagittarisches Testament“⁷ verkennen die geschichtliche Lage – womit natürlich weder die persönlich enge Verbundenheit zwischen dem späten Schütz und Bernhard noch eine sachliche Nähe des handschriftlich überlieferten Traktats zur Werkauffassung des damaligen Meisters (um 1660) in Abrede gestellt wird.

Manches erhellende Licht auch auf den Lehrer Schütz werfen die von ihm verfaßten Schriftstücke, Vorreden zu seinen Werken, Gutachten, Eingaben bei Hofe und anderes mehr. Sie erläutern seine Kunstauffassung, belegen ein hohes „Ethos des Musikerziehers“⁸, zeigen „väterliche Anteilnahme und Fürsorge“ und legen so das Urteil „echter Pädagoge“ nahe⁹. Aber das sind sehr allgemeine Feststellungen, und sie haben mit der Musik nur bedingt zu tun. Da andererseits Schütz selbst mehrfach und sehr präzise von seinen eigenen Erfahrungen als Kompositionsschüler bei Giovanni Gabrieli in Venedig spricht und da sein aus diesem Unterricht hervorgegangenes ‚Gesellenstück‘, 18 italienische Madrigale zu fünf und eines für acht Stimmen (1611), in mehreren Neuausgaben vorliegt¹⁰, kennen wir den Kompositionsschüler Schütz¹¹ besser als den gleichnamigen Kompositionslehrer.

In diesem Zusammenhang gewinnt ein bisher so gut wie vollständig übersehener Notendruck Interesse. Er zeigt zunächst einmal die ähnliche Art der ‚Freisprechung‘ von Kompositionsschülern in der Gabrieli- wie in der Schütz-Schule; durch die Veröffentlichung jeweils eines Opus primum. Die kleinere Anzahl der entsprechenden deutschen Dokumente – zwei (1619, 1629) gegenüber fünf venezianischen (1606, 1608 f., 1611, 1613) – erklärt sich wohl vor allem aus dem vergleichsweise geringeren politischen Rang Dresdens, einer bald auch durch die Kriegsnöte gezeichneten Residenzstadt. Zweitens überrascht eine gattungsgeschichtliche Parallele. Denn daß auch in der Schütz-Schule das Wort „Madrigal“ auftaucht, kann kein Zufall sein. Es läßt auf ein analoges satztechnisches Konzept schließen.

1. Madrigal als satztechnische Idee

In seiner vielzitierten Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* von 1648 („Günstiger Leser:“), zu Recht immer wieder als pädagogisches Programm des Kompositionslehrers Schütz aufgefaßt, kommt er abermals auf den eigenen Lehrer Gabrieli zu sprechen, nun jedoch ohne Namensnennung. Es sei in seiner Jugend „der Gebrauch gewesen / das die Anfahenden iedesmahl derogleichen Geist= oder Weltlich Wercklein / ohne den *Bassum Continuum*, zu erst recht ausgearbeitet / und also von sich gelassen haben / wie denn daselbsten solche gute Ordnung vermuthlichen noch in acht genommen wird“¹².

6 Johannes Piersig, *Heinrich Schütz und die Musikerziehung*, in: *Musica* 10 (1956), S. 668.

7 Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München und Zürich 1984, S. 337.

8 Piersig, a.a.O., S. 667.

9 Dietrich Manicke, *Heinrich Schütz als Lehrer*, in: *Sagittarius* 2, Kassel 1969, S. 19 f.

10 SGA 9 (1890); NSA 22 (hrsg. von Hans Joachim Moser, 1962); SSA I (hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, 1984).

11 Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis – Studien zu ihren Madrigalen* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1), Neuhausen-Stuttgart 1972.

12 SGA 8 (1889), S. 5; Schütz, GBr, S. 194.

Daß Schütz mit den „Weltlich Wercklein“ Madrigale meint, wird von niemandem bestritten. Aber welche Art von Geistlichen Kompositionen ohne Generalbaß mag er im Sinn gehabt haben? Doch wohl Motetten der heimischen Überlieferung, also etwa von Leonhard Lechner oder von Georg Otto¹³, denn das geistliche italienische Madrigal dürfte dem jungen Schütz wenn auch nicht unbekannt gewesen sein, so doch aus konfessionellen Gründen einigermaßen fern gestanden haben. Dann aber hätten wir uns auf zwei Modelle vorbildlicher Vokalpolyphonie einzustellen: das bewegliche der italienischen Kunst und das gravitatische der deutschen Tradition. Wir werden beide als einander wechselseitig beeinflussend kennenlernen.

Bescheiden verweist dann der Autor der *Geistlichen Chormusik* statt auf eigene Kompositionen auf „die von allen vornehmsten Componisten gleichsam *Canonisirte* Italianische und andere / Alte und Neue *Classicos Autores*“, deren „fürtreffliche und unvergleichliche *Opera* denen jenigen / die solche absetzen [= in Partitur bringen] und mit Fleiß sich darinnen umbsehen werden; In einem und dem andern *Stylo* als ein helles Liecht fürleuchten und auff den rechten Weg zu dem *Studio Contrapuncti* anführen können“¹⁴.

Welche „Klassiker“ – anerkannte, nachahmenswerte Komponisten vor allem Italiens – könnte Schütz außer seinem eigenen Lehrer Gabrieli gemeint haben? Auf einen von ihnen führt sein eigenes nur handschriftlich überliefertes *Madrigale spirituale* – schon die Gattungsbezeichnung klingt italienisch – „Ach Herr, du Schöpfer aller Ding“. Diese obligat fünfstimmige Komposition beruht (über eine dreistimmige Zwischenstufe) auf einem weltlichen fünfstimmigen Madrigal von Luca Marenzio¹⁵, den Schütz fraglos den „alten“ Klassikern zurechnete. Sein Name fehlt auch deshalb wie der von Claudio Monteverdi in der Aufstellung der „Musiche da Napoli“, die Schütz am Ende eines Briefes am 23. April 1632 von Dresden an den Pommernschen Rat zu Augsburg Philipp Hainhöffer nannte und um deren sachkundige Prüfung und eventuelle Besorgung aus „Librerie di Napoli“ er bat. Unter den zwanzig Autoren befanden sich fünf Madrigalkomponisten (mit sechzehn Madrigalbüchern zu fünf bis sechs Stimmen), von denen allerdings drei von ihrer Generationszugehörigkeit her „alt“ erscheinen: Scipione Stella, Scipione Dentice und Gesualdo da Venosa; ihre verhältnismäßig geringe Bekanntheit und ihre (sowie Scipione Lacorcias und Alfonso Montesanos) satztechnischen Wagnisse machten sie jedoch zu Anwärtern auf das Prädikat eines neuen klassischen Autors¹⁶.

Bekanntlich scheiterte der Wunsch Schützens und sicher noch manch anderen Musikers nach deutschen weltlichen Madrigalen am Fehlen geeigneter muttersprachlicher Dichtungen. Umso kräftiger entfaltete sich das deutsche geistliche Madrigal über Texte der Luther-Bibel¹⁷. Aber in dieser Gattung erscheint Schützens Stellung wiederum etwas undeutlich: Außer dem angeführten *Madrigale spirituale* hat er keine Komposition in dieser Weise benannt, und diesem

13 Hierzu grundsätzlich: Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz* (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Wolfenbüttel und Berlin 1935, Reprint (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 29), Kassel etc. 1986.

14 SGA 8, S. 6; Schütz GBr, S. 195.

15 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: *DJbMw* 12 (1967), S. 45-47.

16 Schütz GBr, S. 117 f. und Kommentar dazu. Die in der Aufstellung am häufigsten genannte Gattung ist die Canzonetta (besonders die zu drei Stimmen). Außerdem ist die Rede von „Motetti“ („et altre robe di chiesa“), von „Lamentation“ und von „messe“.

17 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus, Bd. 4), Wiesbaden und Laaber 1981, S. 191-195.

einzigem Beleg lag kein Bibeltext, sondern eine lutherische Lieddichtung zugrunde („Vom Himmel hoch, da komm ich her“, neunte Strophe)¹⁸. So könnte sich abermals eine Entsprechung mit Schützens eigenem Lehrer Gabrieli ergeben¹⁹: Wie dieser das italienische Madrigal in das Zentrum des Unterrichts gestellt hatte, ohne mit solchen Kompositionen nennenswert hervorgetreten zu sein, so noch stärker ausgeprägt sein genialer Schüler im Hinblick auf das deutsche geistliche Madrigal.

Nun ist allerdings sorgfältig zwischen Namen und Sache zu unterscheiden. Daß Schützens *Cantiones sacrae* (lateinische Psalmen und Andachtstexte, 1625) als geistliche Kammermadrigale aufgefaßt werden können so wie die deutschen Tonsätze der *Geistlichen Chormusik* (Sprüche des Alten und des Neuen Testaments und Kirchenliedstrophen, 1648) als Kirchenmadrigale, wird durch die folgenden Analysen im Analogieschluß nahegelegt.

Andererseits gibt die terminologische Zurückhaltung zu denken: Warum verschmähte Schütz eine so werbewirksame Kennzeichnung? Natürlich wußte er wie kein anderer seiner deutschen Kollegen um die enge Wechselwirkung von madrigalischer Dichtung und madrigalischem Tonsatz in der danach benannten musikalischen Gattung. Aber das hat ihn bekanntlich nicht daran gehindert, sechs „Madrigale“ auf ganz unmadrigalische Dichtungen bzw. Nachdichtungen von Martin Opitz zu komponieren und sich für den Madrigal-Theoretiker Kaspar Ziegler einzusetzen (1653)²⁰, der in seinen Textbeispielen ebenfalls der älteren deutschen Tradition folgt. Da auch die Tonsätze zu den Opitz-Texten viel weniger ‚madrigalisch‘ anmuten als etwa diejenigen der *Cantiones sacrae*, könnte man vermuten, „Madrigal“ bedeute für Schütz soviel wie „ein Stück weltliche Musik“. Wie wir sehen werden, ließ der Meister jedoch das Wort auch bei Sammlungen mit geistlicher Musik zu; die entsprechende Unternehmung des Zittauer Organisten Andreas Hammerschmidt, *Chormusik [...] auff Madrigal Manier* (1653), beurteilte er wohlwollend, indem er zum Druck ein kleines Lobgedicht beisteuerte²¹.

Wahrscheinlich hat Schützens Verzicht mehrere Ursachen. Zum einen boten die geistlichen Madrigale seiner Schüler vor allem Ausschnitte aus deutschen Psalmen, eine in Schützens vokalem Ensemblesatz selten belegte Textgrundlage. Zweitens spiegelt der Ausdruck eine Genauigkeit vor, die dann dem Einzelfall doch nicht standhält: Die latente Madrigaleigenschaft der *Cantiones sacrae* und die der *Geistlichen Chormusik* hat in jedem der beiden Werke einen ganz anderen Charakter, der nur auf umständliche und / oder ungewöhnliche Weise zu umschreiben gewesen wäre. Die neutrale Bezeichnung (*Cantiones sacrae*) oder die konkrete Zweckangabe (*Geistliche Chormusik*) bedeuteten hier die besseren Lösungen. Und schließlich mag gerade das Modische der Kennzeichnungsart den Meister abgestoßen haben.

18 SGA 14 (1893), S. 105-107; Kommentar ebenda, S. XII f.

19 Daß Schütz auf ‚venezianische‘ Art lehrte, wurde früh (1740) vermutet: Die Chronistennotiz, Schütz habe Matthias Weckmann „mit der Zeit auch in der Composition treulich unterrichtet“, erweiterte Mattheson zu der Mitteilung, daß „die rechte Art“ in der „musikalischen Satzkunst“ durch Schütz so betrieben worden sei, „wie er es selbst in Italia gelernt“. Vgl. Gerhard Ilgner, *Matthias Weckmann, ca. 1619-1674 - Sein Leben und seine Werke* (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6), Wolfenbüttel und Berlin 1939, S. 7 und 11.

20 Schütz GBr, S. 235 f.

21 Andreas Hammerschmidt, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Hugo Leichtentritt (= DDT, Bd. 40), Leipzig 1910, S. XV; Schütz GBr, S. 381 f. Beide Wiedergaben sind nicht ganz korrekt. Vgl. auch Gregor-Dellin, a.a.O., S. 264.

Allmählich scheint der Kompositionslehrer Schütz die satztechnische Idee des Madrigals durch diejenige der altertümlichen Motette ergänzt oder ersetzt zu haben, parallel seiner zunehmend kritischen Einstellung seiner Zeit gegenüber. Das wichtigste Zeugnis dafür ist die seinem „gewesenen Discipel Christoph Bernhard“ in Hamburg übermittelte Bitte, „ihm seinen Leichentext: *Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae*, nach dem pränestinischen Contrapunctstyl, mit 2. Cant. A. T. & B. auszuarbeiten“, die dieser zur vollen Zufriedenheit des Meisters erfüllte (1670)²². Schützens Auftrag muß im Zusammenhang mit der „starken Hinwendung zu lateinisch textierter Kirchenmusik“ am Dresdner Hofe ab 1650 und dabei auch zur Kunst Giovanni Pierluigi Palestrinas²³ gesehen werden. In Bernhards eigenem Kompositionstraktat tritt diese Entwicklung auch außerhalb des Kapitels „Vom Stylo gravi“²⁴ zutage. Obwohl die Details und Hintergründe dieser evangelisch-sächsischen Palestrina-Verehrung noch zu prüfen wären, steht ihre anregende Kraft außer Frage. Im katholischen Kulturbereich gilt erst seit Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725) Palestrina als „Meister und Autorität des Kontrapunkts“²⁵.

Freilich kennen wir von Schütz selbst keine einzige Komposition im ‚Dresdner‘ Palestrinalstil; der Werkbefund ist also in dieser Hinsicht noch eindeutiger negativ als im Falle des ‚Geistlichen Madrigals‘, das ja immerhin durch das handschriftliche *Madrigale spirituale* des Altmeisters und durch zwei Werksammlungen seiner Schüler – von Gabriel Mölich (1619) und von Johann Klemm (1629) – direkt belegt ist und das damit umso kräftiger als satztechnische Idee hervortritt.

Von diesen beiden jüngeren Musikern ist nur der zuletzt genannte der Schütz-Forschung ein Begriff, denn Klemm besorgte als Verleger oder Mitverleger die *Symphoniae sacrae* II (1647) und die *Geistliche Chormusik* (1648). Durch seine eigenen 36 zwei- bis vierstimmigen Clavier-„Fugen“ nach den zwölf Tonarten, 1631 in „italienischer“ Partitur herausgegeben, gewann er zusätzliches Interesse. Doch ausgerechnet diejenigen Kompositionen Klemms, die den Unterricht bei Schütz spiegeln, sind verschollen, wohingegen Mölich, den die musikgeschichtlichen Nachschlagewerke bisher übergehen, allein durch eine solche Veröffentlichung heute noch als Komponist belegt ist²⁶.

An dem ehemaligen Vorhandensein von Klemms *Teutschen Geistlichen Madrigalen* besteht kein Zweifel, denn sie hatten noch Johann Gottfried Walther (1732) vorgelegen²⁷. Robert Eitner (1901)²⁸ zitierte den Titel nach Ernst Ludwig Gerber²⁹, der aber seine Kenntnisse offensichtlich wieder Walther verdankte. So bleibt allein die Hoffnung auf alte handschriftliche Kopien aus dem verschollenen Druck als Ersatz für diesen. – Die wichtige Mitteilung im Personenartikel „Klemme (Johann)“ von 1732 lautet:

22 Mattheson, *Ehren-Pforte*, S. 322 f.

23 Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden* (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung, Bd. 12), Berlin und Göttingen 1961, S. 200.

24 Bernhard, *Kompositionslehre*, S. 90, 98-100, 106-108.

25 Helmut Huckle, *Palestrina als Vorbild im 17. Jahrhundert*, in: *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo*, hrsg. von Raffaello Monterosso, Venezia [etc.] 1968, S. 259.

26 Seine Biographie ist noch archivarisch aufzuarbeiten. Eine Anfrage beim Staatsarchiv Dresden ergab für die frühe Zeit Mölichs keine neuen Erkenntnisse.

27 WaltherL, S. 342.

28 EitnerQ, Bd. 5, S. 386.

29 Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812-1814, Sp. 66.

„Der erste Theil seiner mit 4. 5. und 6 Stimmen, nebst B. C. gesetzten Teutscher Geistlicher Madrigalien ist in Verlegung des Autoris an. 1629 zu Freyberg in 4to gedruckt, und von ihm seinem Herrn, Churfürst Johann Georgen *dedicirt* worden. In der Zuschrift meldet er: wie Churfürst *Christianus II.* ihn an. 1605 bey Dero Tafel=Music zum Discantisten angenommen, und in die 6 Jahr unterhalten; auch nachgehends erstgemeldter Churfürst Johann Georg ihn an. 1613 nach Augspurg zu Christian Erbachen, vornehmen Organisten und Componisten geschicket, nach Verliessung dreyer Jahre wiederum abgefordert und zu Dero eigenem Capellmeister, Heinrich Schützen, gethan, auch an. 1625 an Georg Kretzschmars Stelle zum Hof=Organisten angenommen habe“.

2. Mölichs Publikation von 1619

Von den verfügbaren vier Exemplaren der nun zu prüfenden Sammlung wurde das vollständige Exemplar in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig benutzt (und zwar schon vor langer Zeit). Es scheint mit dem zu Stockholm identisch³⁰, was zweifellos auch für dasjenige zu Kopenhagen gilt. Da kein Generalbaß mitgeliefert wurde, finden sich die entscheidenden verbalen Mitteilungen – ausführlicher Werktitel, Index und Widmungszuschrift – nach altem Brauch im Tenor-Stimmbuch. Die anderen Stimmen ergänzen diese Auskünfte nur durch den Hinweis, daß die Kompositionen von einem „Churfl. S. *Alumno Musico*“ stammen, dessen Namensform nun allerdings auch Möhlich lautet.

Insgesamt ist die Situation ähnlich wie in dem analogen Werk Klemms zehn Jahre später: hinsichtlich der Gattungsbezeichnung (allerdings fehlt bei Mölich der Hinweis auf die „Teutsche“ Sprache; dafür legt er Wert auf die „heutiges tages ubliche Italianische art“), der Stimmenzahl (jedoch bietet Klemm auch sechsstimmige Sätze), der Widmung an Kurfürst Johann Georg I. zu Sachsen, der die Komponisten beschäftigte (als Discantist bzw. als *Alumnus musicus*), sie zur Weiterbildung in die Fremde schickte (Klemm nach Augsburg, Mölich nach Florenz) und ihnen den Unterricht Schützens zuteil werden ließ (so darf man wohl Klemms entsprechende Auskunft verstehen). Der wichtigste Unterschied – „nebst B. C.“ bei Klemm – sollte nicht überbewertet werden; vermutlich handelte es sich lediglich um einen *Basso seguente*, auf den der Hoforganist Klemm natürlich nur ungern verzichtet hätte. Immerhin entspricht Mölichs Kompromißlosigkeit besonders gut den Vorstellungen seines Lehrers.

Mölich unterzeichnet seine Widmungszuschrift mit der Orts- und Zeitangabe: „Geschrieben zu Florentz / den 1. *Januarij*, Anno 1619.“ Falls er nach dem Florentiner Kalender zählte (Jahresbeginn jeweils am 25. März), wäre das von ihm angegebene Datum nach allgemein europäischer Berechnung der 1. Januar 1620 (gregorianisch) oder der 22. Dezember 1619 (julianisch). Angesichts des deutschen Drucks und Verlags („Gedruckt zu Leipzig bey Lorentz Kober / In vorelegung Gottfried Grossens Buchhändl.“) und der Jahreszahl 1619 auf den Titelblättern muß die Möglichkeit eines solchen Verfahrens jedoch bezweifelt werden. Es hätte – kaufmännischen Grundsätzen zuwider – das neue Werk auf dem deutschen Büchermarkt zu einem bereits ein Jahr alten gemacht. Man kann sogar vermuten, daß Mölichs Tagesangabe dem in seiner Heimat noch gültigen Julianischen Kalender folgt. Gregorianisch wären dann noch zehn Tage zuzuzählen.

30 Åke Davidsson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles conservés dans les bibliothèques suédoises*, Uppsala 1952, S. 284 (Nr. 341).

In jener Widmungszuschrift spricht Mölich nach der langen, demütig an seinen Fürsten gerichteten Anrede zuerst von der Beziehung seiner „Musicalischen exercitien“ zu seinem Unterricht bei Schütz, dann von seiner Dankbarkeit, weil sein Vater [Michael] Mölich³¹ „nu uber dreissig Jahr dem Hochlöblichsten Hauß Sachsen als ein Instrumentist und CammerMusicus, untherthenigst gedienet“ und er selbst mit kurfürstlicher Unterstützung in „frembden Landen“ weilen dürfe: „zu fernerer Continuirung und begreiffung allerhand solcher Exercitien / mit welchen in künfftig / Ewer Churf. Gn. und dero hochlöblichen Churfürstlichen Jungen Herrschafft / ich unterthänigst auffzuwarten begehre“; diese Unterstützung sei „in Newligkeit“, also vor kurzem, „gnedigst bewilliget“, und schließlich verspricht er lebenslange Dankbarkeit und bittet um fernere kurfürstliche Gewogenheit für sich und seinen Vater. Der für uns besonders wichtige Passus über die Beziehung zu Schütz lautet:

„Demnach aber mir nicht verborgen / daß Ewer Churf. Gn. gantz gnedigst / und gerne hören / auch die geringsten / so bey Ewer Churf. Gn. sich unterthänigst anmelden / Als hab ich mich endlich erkühnet / Ewer Churf. Gn. in tiefster Demut / und gehorsambster unterthänigkeit / hiermit anzureden / und alleine gegen Ewer Churf. Gn. mit Praesentirung folgender meiner Musicalischen exercitien / (die durch trewe unterweisung Ewerer Churf. Gn. Componistens und Capelmeisters / Heinrich Schützen / ich eine zeitlang zu Dreßden getrieben /) mich unterthenigstes fleisses zu bedancken / [. . .].“

Schütz lebte seit 1617 in dem genannten Amt zu Dresden; aber schon vorher hatte er gastweise längere Zeit hier gewohnt. Da er selbst vier Jahre bei Gabrieli in Venedig im Komponieren unterwiesen worden war und da Mölich zur Zeit seiner Vorrede sich wohl schon eine Zeitlang in Italien befand, muß er schon vor dem genannten Bestallungsdatum bei dem berühmten Gastmusiker studiert haben: um 1615, als einer von dessen ersten Schülern – wenn nicht sogar als der erste. Anders als Schütz, der 1611 in der Fremde gleichsam unter den Augen seines Lehrers das Gesellenstück *Il primo libro de madrigali* Opus 1 herstellen ließ³² und es dann seinem Gönner, dem Landgrafen Moritz von Hessen, mit einer Widmung zuschickte, kamen Mölichs „Erstlinge der Musicalischen Vocal Exercitien“ in der deutschen Heimat heraus (in Leipzig). Wahrscheinlich hatte der Vater, der selbst einmal in Italien gewesen war³³, auf Geheiß Mölichs die Drucklegung der Dankesgabe überwacht, und zwar sehr gründlich, wie etwa die sorgfältige Akzidentensetzung beweist, die Ergänzungen unnötig macht. Der junge Musiker befand sich also nicht zum Kompositionsunterricht in Florenz, obwohl er von der Florentiner Madrigalkunst, vertreten vor allem in sechs Büchern (1602/08 und 1617) des Hofkapellmeisters Marco da Gagliano, viel hätte lernen können³⁴. Aber die lutherisch-deutschen Bibeltexte verbieten jeden Gedanken an einen mithelfenden italienischen Madrigallehrer; der Titelhinweis auf die „Italianische art“ betont allgemein die Modernität des Werkes; er begegnet fast stets bei dem Titelwort „Madrigal“, auch bei Komponisten, die nie in Italien gewesen sind (wie Johann Hermann Schein, 1623).

31 Zu diesem: Schütz GBr, S. 327 f.

32 Schmalzriedt, a.a.O., S. 16.

33 Schütz GBr, S. 327.

34 Die Arbeit von David S. Butchart, *The Madrigal in Florence, 1560-1630*, Diss. Oxford 1979, war mir nicht zugänglich. Desselben Verfassers Abhandlung *I Madrigali di Marco Gagliano*, Firenze 1982, ergibt keine Beziehungen zu Mölich, dem weder das Pathos des stile espressivo noch die Anmut der italienischen Kanzone zu Gebote stand.

Welche Art von Exerzitien betrieb Mölich aber dann in Florenz? Man muß dabei zunächst einen Parallellfall berücksichtigen. Tobias Grünschnyder, schon 1614 vom Kurfürsten nach Italien gesandt, wurde am 3. Mai 1618 aus den Diensten des Großherzogs Cosimo II. von Toskana (gestorben 1620) nach Dresden zurückberufen. Trotz dieses vierjährigen Aufenthaltes und eines erneuten Studiums in Florenz 1628/29 blieb es bei nur mäßigen musikalischen Fertigkeiten; jedenfalls führten Schützens Erkundigungen bei dessen zweitem Italienaufenthalt zu keinem guten Ergebnis: Grünschnyder sei „weiter nicht als in den tanzgeigen guet, hingegen aber in der Musik gantz imperfect undt ohngewis“, und als er 1628 mit dem Großherzog [Ferdinand von Toskana] nach Deutschland reiste, habe er am kaiserlichen Hofe „keines weges bestanden“, noch sei er in irgendeiner Weise geschätzt worden³⁵. In dem vielfältigen ‚Kulturaustausch‘ Dresden/Florenz, aus dem ja auch Schützens erste Oper *Dafne* (1627) hervorging, muß demnach Mölich als positives Gegenbild zu Grünschnyder erschienen sein, denn er wirkte mit als Tanzmeister und damit als Verfasser (Komponist und Choreograph) von zehn Entreen bei Schützens berühmtem Theaterstück vom 20. November 1638 *Von dem Orpheo und der Euridice* anlässlich der Hochzeit von Kurprinz Johann Georg II. und Magdalena Sybilla von Brandenburg – was ihm mit einem weiteren hohen kurfürstlichen Geldgeschenk belohnt wurde³⁶.

Er war also mehr als nur ein Tanzgeiger, fraglos auch des Spiels auf anderen Instrumenten mächtig und kompositorisch gediegen ausgewiesen – so hoch qualifiziert ein ganz ungewöhnlicher Tanzmeister. Wurde dieser Beruf schon 1619 angesteuert? Am Medici-Hof konnten glanzvolle Hoffeste erlebt werden³⁷, inner- und außerhalb des Karnevals. Oft traten dabei Mitglieder der Hofgesellschaft, darunter Familienangehörige des Großherzogs, spielend und tanzend in Erscheinung, angeleitet etwa von Agniolo Ricci, „di camera di S. A. et maestro de'balli“³⁸. Da Mölich in dem genannten Vorwort auch von der „Jungen Herrschafft“ spricht, der er später mit „allerhand solcher exercitien“ dienen will – dieser in der Widmungsvorrede dreimal gebrauchte Ausdruck bezeichnet spätestens am Ende des 17. Jahrhunderts Geschicklichkeitsübungen wie Fechten, Tanzen und Lautenspiel³⁹ für einen Kavalier, der nicht „pedantisch“ auf eine einzige Kunst festgelegt sein will – wird die Frage wohl zu bejahen sein. Im Januar 1619 bestand die sächsische „Junge Herrschafft“ aus drei Prinzessinnen im Alter von zehn, neun und zwei Jahren und aus ebensovielen Prinzen im Alter von sechs, fünf und vier Jahren. Sie galt es auf florentinische Weise gesittet zu machen, sie also auch in der Musik zu üben. Erst drei Jahre zuvor war Schütz selbst für eine solche Aufgabe in Kassel vorgesehen gewesen⁴⁰. Ob das von ihm zu beaufsichtigende „exercitium“ ebenfalls das Tanzen einschloß – wie für Mölich zu vermuten –, ist schwer vorstellbar. Und für den neuernannten Dresdner Kapellmeister war dann auch die Musik kein bloßes „exercitium“ mehr. In dieser Hinsicht konnte er sich durch seinen Schüler Mölich entlastet fühlen⁴¹.

35 Schütz GB, S. 98 f.

36 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV.*, Dresden 1861, S. 102 f.

37 Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica a la Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze 1905.

38 10. Juni 1618 (Solerti, a.a.O., S. 134).

39 Fritz Schramm, *Schlagworte der Alamodezeit*, Straßburg 1914, S. 42.

40 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 2/1954, S. 80.

41 Gab der Tod von Großherzog Cosimo II. auch Mölich das Zeichen zur Abreise? Er erlangte auf die *Geistlichen Madrigale*, „das nicht bedeutende Werk [,] hin weitere Unterstützung, mit der er sich nach Paris begab“ (Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1, Leipzig und Berlin 1909, S. 365). Wahr-

3. Anlage der Sammlung

Anders als sechs Jahre später Schein in den Geistlichen Madrigalen seines *Israelbrünneleins* stützt sich Mölich ausschließlich auf Prosa-Psalmen, und zwar jeweils auf deren Anfänge, er schreibt – nach dem Sprachgebrauch der Musikwissenschaft – „Spruchmotetten“. Sie bestehen je zur Hälfte aus nur einem Vers oder aus zwei Versen, sind aber häufig noch zusätzlich gekürzt. Extrem knapp erscheinen die Nummern 13 (Psalm 40, 2): „Ich harre des Herren, und er neiget sich zu mir“ und 19 (Psalm 143, 1): „Herr, erhöre mein Gebet, vernimm mein Flehen“. In diesen beiden Beispielen liegen jeweils zwei Gedanken (Halbverse), so daß eine zweiteilige Komposition sich anbot. Aber auch die textreicheren Stücke erweitern den gedanklichen Vorrat nur unwesentlich. Setzt man Halbvers gleich Madrigalvers, so bestehen Mölichs *Geistliche Madrigale* aus zwei- bis vierzeiligen ‚Gedichten‘; sie haben also weniger Text als ein ‚normales‘ Madrigal; die italienische Gedichtform der Quartine, aus vier Elfsilblern bestehend und gelegentlich für musikalische Madrigale benutzt, also die kürzeste in diesem Zusammenhang belegte Textgrundlage, entspricht etwa den textreichsten Mölich-Madrigalen. Natürlich sind sie auch in ihren Aussagen und Bildern alles andere als madrigalisch. Ganz abgesehen von der fehlenden Pastoralerotik vermissen wir Ausrufe (Ausnahme: Psalm 6, Vers 2-3 „Ach Herr, [...]“), wirkungsvolle Antithesen, die epigrammatische Zuspitzung am Schluß und andere ‚Madrigalismen‘. Die kräftige, elementar bildhafte Sprache der Luther-Bibel kommt eben aus einer anderen Welt.

Allerdings muß hier gleich festgestellt werden, daß Mölich weder die ausdrucksstärksten Psalmen heranzieht (mit Ausnahme vielleicht von Psalm 9 *Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen* und von Psalm 42 *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser*) noch seine Texte besonders einprägsam kompositorisch interpretiert. Ein gleichsam ‚mittlerer‘ Ton bestimmt die Sammlung. Man kann es auch anders sagen: Für Mölich waren die Texte in erster Linie Grundlagen zum Darstellen seiner erreichten kontrapunktischen Leistungsfähigkeit, nicht Gegenstand einer differenzierten Auslegekunst. Die Stufe der Meisterschaft, die das Technische wieder in den Hintergrund treten läßt, war ihm als Vokalkomponist unzugänglich. Aber das im Schützischen Kompositionsunterricht Erlernbare hat er sich angeeignet.

Ob nun aber alle 1619 vorgelegten Tonsätze aus diesem Unterricht hervorgegangen sind oder nur einzelne und ob Schütz vor der Drucklegung nochmal zu Rate gezogen wurde, ist kaum zu entscheiden und eigentlich auch unwichtig. Es geht um darin verwirklichte Grundsätze des Kompositionslehrers. Und an dieser Spiegelung ist nach dem Quellenbefund nicht zu zweifeln.

Nächst den verwendeten Texten interessiert die Disposition der Stimmen. Von den zwanzig Tonsätzen sind die ersten vierzehn vier-, die anderen fünfstimmig. Da auch Klemm vierstimmige geistliche Madrigale veröffentlicht hat, ergibt sich – zusätzlich zur Textgrundlage – ein weiterer grundsätzlicher Unterschied gegenüber der Gabrieli-Schule, denn dort wurden „überhaupt nur fünfstimmige Madrigale verfaßt“⁴². Schütz hat sich in seinen madrigalischen *Cantiones sacrae* (1625) selbst zu dieser reduzierten Klanglichkeit bekannt. Die vierstimmige Regelschlüsselung C1 C3 C4 F4 (Nr. 1 bis 9 und 13) wird fünfstimmig durch Verdopplung von C4 (Nr. 15 und 16)

scheinlich waren für dieses zweite Auslandsstudium die von Robert Eitner für 1620 genannten 400 Kronen bestimmt (EitnerQ, Bd. 7, S. 13).

42 Schmalzriedt, a.a.O., S. 53.

oder von C1 (Nr. 17 und 20); vierzehn Tonsätze zeigen somit die sogenannte Tiefschlüsselung⁴³. Die reguläre Form der Hochschlüsselung G2 C2 C3 F3 (Nr. 10, 12 und 14) erhält den Zuwachs durch Verdoppelung von C3 (Nr. 18) oder von G1 (Nr. 19). Daß die Kompositionen mit verdoppeltem Tenor vor denjenigen mit verdoppeltem Cantus stehen (Nr. 17, 19 und 20), ist ein traditioneller Zug⁴⁴.

Jeweils aus der Schlüsselung (die zugleich den Stimmumfang definiert), dem Kadenzsystem und der Einzelstimmen-Melodik ergeben sich die von Mölich benutzten Tonarten. Grundsätzlich gilt dabei das bekannte Gesetz der komplementären Modus-Darstellung: Sopran und Tenor definieren den authentischen, Alt und Baß den dazugehörigen plagalen Tonraum (und umgekehrt). Ferner ist auf den überwiegend beibehaltenen Oktavrahmen der Melodien hinzuweisen, der nur gelegentlich überschritten wird, auch über die Undezime („ex licentia“) hinaus. Die Tonsätze Nr. 1 bis 20 sind demnach folgenden Tonarten zuzuweisen:

Nr.	Textanfang (Psalmvers)	Umfang (Semibre- ven)	Schlüs- selung	Tonart
vierstimmig				
1	Erhöre mich, wenn ich rufe (4, 2)	76	tief	dorisch
2	Herr, erhöre mein Wort (5, 2-3, gekürzt)	69	tief	dorisch
3	Bewahre mich, Gott (16, 1-2, gekürzt)	61	tief	hypodorisch (b)
4	Jauchzet Gott, alle Lande (66, 1-2)	58	tief	hypodorisch (b)
5	Ach Herr, straf mich nicht (6, 2-3, gekürzt)	74	tief	phrygisch
6	Gott, sei mir gnädig (51, 3)	89	tief	phrygisch
7	Ich will den Herren loben allezeit (34, 2)	82	tief	jonisch auf c
8	Nach dir, Herr, verlanget mich (25, 1-2, gekürzt)	89	tief	hypomixolydisch
9	Groß ist der Herr und hochberühmt (48, 2-3, verändert)	83	tief	hypomixolydisch
10	Auf dich, Herr, traue ich (7, 2)	56	hoch	aeolisch
11	Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen (9, 2-3, gekürzt, „seine“ statt „deine“)	62	hoch	aeolisch
12	Wie der Hirsch schreiet (42, 2-3, gekürzt)	85	hoch	aeolisch
13	Ich harre des Herren (40, 2, gekürzt)	64	tief	hypoaolisch
14	Wohl dem, dem die Übertretung (32, 1)	80	hoch	jonisch (b) auf f
fünfstimmig				
15	Du Hirte Israel, höre (80, 2, gekürzt)	60	tief	dorisch
16	Jauchzet dem Herren, alle Welt (100, 1-2)	65	tief	dorisch
17	Gott sei uns gnädig und segne uns (67, 2-3, gekürzt)	56	tief	hypodorisch (b)
18	Wie lieblich sind deine Wohnungen (84, 2-3, gekürzt, „wir“ statt „man“)	62	hoch	aeolisch
19	Herr, erhöre mein Gebet (143, 1, gekürzt)	57	hoch	aeolisch
20	Ich hebe meine Augen auf (121, 1)	67	tief	hypoaolisch

Man erkennt rasch ein System im Aufbau der Sammlung. Der Dorius gilt als erster Ton (wie dann auch später bei Scacchi), nicht – im Gefolge Gioseffo Zarlinos (und damit auch Bernhards!) – der Jonicus. Vertauscht man die Kompositionen Nr. 7 und Nr. 14 miteinander, so führt Mölich vierstimmig durch acht Modi: den ersten, zweiten, dritten, fünften, achten, neunten und elften; es sind also nicht die traditionellen acht ‚Kirchentöne‘, sondern diese Zahl ergibt sich aus Mölichs

43 Ebenda, S. 51-53.

44 Ebenda, S. 53.

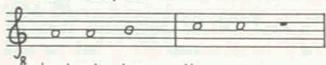
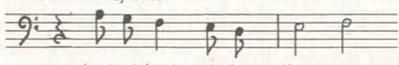
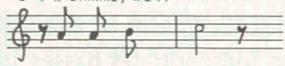
Auswahl aus den zwölf von Heinrich Glarean aufgestellten (und von Zarlino und vielen anderen Theoretikern angenommenen) Tonarten, also mit Einschluß des Aeolius und des Jonicus. Zunächst scheint Mölich je zwei Belege für jeden der acht Töne vorgesehen zu haben, aber nur die Hälfte ist so behandelt; die beiden Jonici und der Hypoaeolius treten vierstimmig nur je einmal auf, dafür der Aeolius dreimal.

Noch fragmentarischer mutet die fünfstimmige Reihe an; nach dem ‚richtigen‘ Anfang mit dem ersten und zweiten Ton folgt der neunte und zehnte, wobei allerdings durch die zweimalige Dreiergruppierung 2 + 1 Symmetrie besteht.

Insgesamt überwiegt der Aeolius (fünffmal) vor dem Dorius (viermal), dem Hypodorius (dreimal), dem Phrygius, Hypomixolydius und Hypoaeolius (je zweimal) und dem Jonicus auf c und f (je einmal). Daß die Tonartenwahl für den jeweiligen Textinhalt nicht gleichgültig war, zeigen besonders die phrygischen und jonischen Tonsätze: Klage dort, Zuversicht hier. Andererseits entband das jedem Modus anhaftende Ethos den Komponisten nicht des Nachdenkens. Die allgemeine Gravitas des Dorius – „capable of a great variety of mood and expression“⁴⁵ – ließ beispielsweise die überschäumende Freude des 66. Psalms zu (Nr. 16), um derentwillen Mölich ausnahmsweise eines seiner Madrigale mit dem tänzerischen Dreiertakt beginnt.

Analog zur Textkürze erscheint sein Tonsatz kompakt, einheitlich, der Klingliedrigkeit der Motette bewußt entgegengesetzt. Natürlich besteht auch er jeweils aus Teilen, die mit einem neuen Textgedanken einen neuen Soggetto beginnen lassen und die auf mannigfache Art kadenzieren. In zwölf Kompositionen kommt Mölich mit zwei Soggetti aus (Nr. 1 bis 3, 5, 6, 9, 11, 12, 18 bis 20). Da diese Gedanken in der Regel aus zwei miteinander kontrastierenden Hälften bestehen, kann man in drei Fällen von einthemigen Tonsätzen sprechen (Nr. 10, 13 und 15). Aber auch die scheinbar mehrthemigen Madrigale verdanken diesen Eindruck einem latenten Variationsverfahren. So entpuppt sich die vordergründig vierthemige Nr. 16 (A B C D) als verkappte A B A' B' – Komposition⁴⁶:

Notenbeispiel 1

<p>A (2. Stimme, T.2)</p>  <p>Jauch-zet dem Her-ren,</p>	<p>B (5. Stimme, T.15)</p>  <p>jauchzet, jauch-zet dem Her-ren,</p>
<p>C (1. Stimme, T.21)</p>  <p>Die-net dem Herrn,</p>	<p>D (4. Stimme, T.43)</p>  <p>mit Froh-lok - - - - - ken,</p>

Daß diese Bezugsmöglichkeit nicht nur auf der ‚Gestaltsschwäche‘ der motivisch-thematischen Bausteine beruht, zeigt etwa die dreiteilige fünfstimmige Komposition Nr. 17 (die in späterem Zusammenhang erneut zu betrachten ist). Die drei Aussagen des Textes haben zwar jeweils

45 James Chater, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal 1577-1593*, Bd. 1, Michigan 1981, S. 40.

46 Die Proportionen 3/1 und 3/2 und die Schlußlonga gelten hier und im folgenden jeweils als eine Semibrevis.

Jede Tonart verfügte über drei wesentliche Kadenzstufen (*cadentiae principales*) und über die eine oder andere unwesentliche (*cadentiae peregrinae*). Von den großen Kadenzen her ergibt sich – zusätzlich zur jeweiligen Finalis (= I) – bei Mölich folgendes Bild (Reihenfolge nach dem Grad der Häufigkeit, bei gleicher Anzahl: Schrägstrich zwischen den römischen Ziffern):

Dorius: V, III

Hypodorius: V, III

Phrygius: IV/VI

Hypomixolydius: V

Aeolius: IV, III/VI

Hypoaelius: III, IV

Jonicus: V/VI (auf c) und V, IV (auf f).

Dieses System entspricht bis zum Hypomixolydius durchaus der älteren Lehre⁴⁷.

Für die Entwicklung der harmonischen Tonalität aufschlußreich ist eine Betrachtung des Klangaufbaus der Zielnoten (*Ultimae*) in Mölichs großen Kadenzen. Strenge Linearität beförderte terzlose Klänge: 1619 etwas mehr als 50 Prozent; sie waren durch bestimmte Tonstufen und im vierstimmigen Satz eher als im fünfstimmigen nahegelegt. Die Kadenzen auf a sind überwiegend ‚leer‘, die drei auf b stets ‚voll‘ (allerdings nicht immer auch mit der Quinte zur Terz). Sonst haben alle Stufen teils volle, teils leere Zielklänge, überwiegend leere auf d, ausgewogene auf e (je ein Beleg), mehr volle als leere auf den restlichen Stufen. Daß die Fünfstimmigkeit nicht automatisch zur Terz führte, zeigt sich in den zwei Leerklängen in Nr. 15 und 16 (je einer auf d und auf a). Doch hier überwiegen die vollen Klänge im Verhältnis 13 : 2. Durchweg leere Klänge haben die *Ultimae* der großen Kadenzen in Nr. 1, 2, 8 und 10, durchweg volle dagegen in Nr. 17 bis 20, wo nun sogar über d und a stets die große Terz erscheint. Vielleicht deutet dies auf eine Chronologie der Sammlung: mit den ältesten Tonsätzen zu Beginn und den jüngsten am Schluß.

Um das Gewicht der großen Kadenzen zu messen, muß deren Anzahl und Dauer auf die Gesamtzahl der Messuren bezogen und mit den anderen Schlußvorgängen des jeweiligen Tonsatzes verglichen werden. In der kadenzenreichsten Nr. 2 gibt es neben den sieben großen genauso viele kleine Synkopenkadenzen. Die „*Clausula cantizans*“ (mit dem Halbtonschritt zur *Ultima*) tritt in großer Form hintereinander im Sopran (f), Tenor (a), Sopran (a), Baß (f), Tenor (a) und zweimal im Sopran auf (f, d), dazu in kleiner Form in Sopran (a), Alt (d), Baß (d), Sopran (d, dazu der Baßton h), Baß (d), Sopran (g) und Alt (f), davon je zweimal dreistimmig und drei- bis vierstimmig. Die große Kadenzordnung I, V, III wird also nur leicht modifiziert: Die dritte rückt vor die fünfte Stufe, die vierte erscheint als *Clausula peregrina*. Aber nun sind die *Ultimae* um die Terz bereichert: Auf diesem Ton hat ein *Soggetto*-Bestandteil seinen Platz. Nimmt man drei *Semibreven* als Grundwert für eine Kadenz – von den vierzehn Schlußwendungen in Nr. 2 ist nur eine „*Alla semibreve*“ –, so erscheint der größte Teil dieses Geistlichen Madrigals davon geprägt. Aber auch der verbleibende Rest trägt die Spuren dieses Vorgangs, denn zum einen wirft die Synkopenkadenz öfters ihre Schatten weit voraus, wenn nämlich die *Clausula cantizans* das letzte Glied einer Kette von Synkopen bildet („*Figura congeries*“; vgl. Notenbeispiel 6, Sopran),

47 Bernhard Meier, *Die Tonarten in der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 90-92.

und zum anderen hat der Ausgangs-Soggetto besonders deutlich Klausel-Charakter; man könnte den auf die Satztechnik bezogenen Ausdruck „fuggir la cadenza“⁴⁸ durchaus auf diese Art der Melodiebildung übertragen: Statt des an fünfter Stelle erwarteten d“ führt die Linie über h' auf den Ausgangston a' zurück, wodurch das Gebilde etwas „hypodorisch“ erscheint:

Notenbeispiel 3

The image shows a musical score for a vocal line in G major, 4/4 time. The lyrics are: "Herr, er höre mein Wort, merke auf meine Rede!". The melody features a prominent cadence on the fifth degree (D) at the end of the phrase "Herr, er höre mein Wort,". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

In den Tonsätzen mit nur wenigen großen Kadenzen ist das Verhältnis zu den kleineren auf andere Art geregelt. In Nr. 20 stehen den zwei großen (auf d und a) sieben kleine gegenüber (viermal auf a, dreimal auf d). Madrigal 19 (mit zwei großen Kadenzen auf d und a) hat die Clausula cantizans ‚unflüchtig‘ als Soggetto im ersten Teil (38 Semibreven), so daß bei den zehn Soggetto-Auftritten (der erste große Schluß gehört dazu) der Eindruck pausenlosen Kadenzierens entsteht: ein inbrünstiges Anrufen („Herr, erhöre mein Gebet“). Im zweiten Teil (19 Semibreven) kommen zum großen Schluß (auf a) noch drei kleine Kadenzen (zweimal auf a, einmal auf c).

5. Fugen

Alle zwanzig Tonsätze von 1619 verkünden das Ethos der „Fuge“ ebenso entschieden wie mannigfaltig. Gleichrhythmische und gleichtextliche Homophonie aller Stimmen taucht ganz selten einmal auf: am Schluß der Nummern 10 und 11 (5 und 2 Takte), ferner im geschwärtzten Schluß der Proportio Sesquialtera-Episode von Nummer 12. Öfters finden sich kurze Parallelführungen von je zwei Stimmen, mehrmals zu Beginn von Kompositionen (Nr. 3, 4, 8, 13 und 16), um auf diese Art den jeweiligen Soggetto stärker zu profilieren. Nach wenigen Takten gehen die Stimmen dann wieder ihre eigenen Wege, so daß diese Madrigale linearer erscheinen als Schützens entsprechende Arbeiten etwa in der *Geistlichen Chormusik*. Die in Nummer 10, 11, 12 und 17 bei Mölich vorübergehend angewandte Technik des Fauxbourdon (Folge paralleler Sextakkorde) steht im Dienste der fugierenden Arbeit und wird dann auch nicht als Unterbrechung des polyphonen Fortgangs empfunden.

Im Vorwort („Günstiger Leser:“) zur *Geistlichen Chormusik* zählt Schütz drei Arten der Fugae: simplices, mixtae und inversae, ferner den Contrapunctus duplex zu den Kennzeichen einer „Regulirten Composition“. In Bernhards Kompositionslehre treten die beiden erstgenannten Fugen lediglich im Zusammenhang des Kanons auf, auch die Fuga contraria, die wohl der Fuga

48 Ebenda, S. 84-86.

inversa entspricht⁴⁹. Das bedeutet nun nicht, daß Schütz seine Schüler lauter Kanons schreiben ließ; er hat ihnen die Technik vielmehr an Beispielen aus Werken „klassischer“ Autoren erläutert und ihnen deren sinngemäße Nachbildung ans Herz gelegt. Jedenfalls bietet die Sammlung von 1619 keine Canon-Cantus firmi. Sie hätten nicht zur satztechnischen Idee des Madrigals gepaßt. Nur kanonische Nachahmungen von Kurzmotiven ließen sich mit ihr vereinigen: im Einklang (Nr. 1, Takt 36-38, 1. und 3. Stimme), in der Oberquinte (ebenda, Takt 54-57, 1. und 4. Stimme) und in der Unterquinte (Nr. 8, Takt 41-47, 1. und 2. Stimme; Nr. 9, Takt 52-55, 1. und 2. Stimme).

Von den sonstigen kontrapunktischen Vorgängen seien noch die Nachahmung in der Gegenbewegung (gewissermaßen als „Fuga soluta inversa“) in Nummer 5 (Takt 3-5, 3. und 4. Stimme), 6 (Anfang 1. und 2. Stimme, dann noch zweimal in anderen Stimmen), 7 (Takt 20-23, 1. und 2. Stimme, Takt 54-56, 3. und 4. Stimme) und 14 (Takt 67-71, 3. und 4. Stimme) genannt, ferner der Stimmtausch im doppelten Kontrapunkt in der Oktave (Nr. 8, Takt 46-54, 1. und 4. Stimme – 1. und 2. Stimme, später auch in Transposition), wobei eine der beiden Kontrapunktstimmen noch zwei begleitende Imitationsstimmen mit sich führt. Zwar sind die jeweiligen Soggetti nur wenig profiliert – der zuletzt genannte läuft im Rahmen einer Quarte auf eine Diskantklausel zu, das Kontrasubjekt dazu stellt die Quarte in Gegenbewegung dar –, aber das kompositorische Prinzip einer pausenlosen „linearen Polyphonie“ wird deutlich.

Schließlich sei noch ein Blick auf das Problem der (modern ausgedrückt) Fugenbeantwortung geworfen, das auch für Scacchi wichtig war⁵⁰ und das Bernhard als „Consociation derer Modorum“ beschreibt. Er versteht darunter die heute ‚tonale Beantwortung‘ genannte Technik, derzufolge „die Quarte in eine Quinte, die Quinte aber in eine Quarte verwandelt [wird], und wo möglich die Semitonia erhalten [bleiben]“⁵¹. Diese Lehre wurde als tendenziös erkannt: Sowohl Bernhards Gewährsmann Palestrina als auch die Praxis des 17. Jahrhunderts habe die ‚reale‘ Beantwortung (in der Unterquinte) bevorzugt⁵².

Gleichwohl läßt sich das Prinzip der „Consociation“ auch bei Mölich erkennen, der ja – wie betont – den vierstimmigen Tonsatz überhaupt als Ineinandergreifen des authentischen und des plagalen Modus versteht. In der Schütz-Schule mag also diese Schichtung gelehrt und geübt worden sein. Und die elementare, wenig ‚durchstrukturierte‘ Art der Soggetti erleichterte das ‚tonale‘ Beantworten. Als Beispiel mögen die dorischen Anfangstakte der Sammlung von 1619 stehen. Man beachte die geradezu lehrbuchartige Darstellung des authentischen Modus in der 1. und 3. Stimme: rasches Ansteigen über die Quinte zur Oktave mit der Sopranklausel auf dem Zielton, Ergänzung dieses Verlaufs durch die plagale Gestaltung in der 2. und 4. Stimme mit dem verkleinerten Anstieg über die Quarte zur kleinen Sexte, die zur Finalis d zurückführt. Die ersten vier Noten kehren dann in der gleichen Rhythmik und zum gleichen Textbeginn im I. Teil von Schützens *Kleinen geistlichen Konzerten* (1636) wieder (Nr. 8)⁵³:

49 Siegfried Schmalzriedt, *Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung – Heinrich Schütz' Motette „O lieber Herre Gott“ zu sechs Stimmen aus der „Geistlichen Chormusik“ (Dresden 1648)*, in: *Analysen – Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*, Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hrsg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Stuttgart 1984, S. 121.

50 Federhofer, a.a.O., S. 85.

51 Bernhard, *Kompositionslehre*, S. 98.

52 Carl Dahlhaus, *Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation*, in: *AfMw* 21 (1964), bes. S. 51 und 55.

53 Sie liegen auch der virtuosen Frühfassung zugrunde; vgl. Steude, a.a.O., Abb. 1.

Notenbeispiel 4

Er - - hö re mich, wenn ich ru - - - - fe, er - hö - - re mich,
 Er - hö - re mich, wenn ich ru - - - - fe, Gott mei-ner Ge
 Er - - hö - re mich wenn ich ru - - -
 Er - - hö - re mich wenn ich ru - - - -
 Gott mei-ner Ge - rech - -
 rech - - - -
 fe,
 fe, Gott mei-ner Ge -

Natürlich konnte ein solch modusgerechtes Imitieren (das in Nr. 1 auch an anderen Stellen stattfindet) nur gelegentlich angewandt werden (zu Beginn auch in Nr. 2): Nicht alle Soggetti eigneten sich dazu, und da das Kadenzsystem auch für die Hauptstimmen unterschiedliche Ruhepunkte vorsah – *Cadentiae propriae* und *peregrinae* –, durfte auch die Soggetto-Gestalt sich ändern: Bernhard beschreibt diesen Vorgang als „*Mixtio Modorum*“. In unserem Beispiel markieren zwar die Anfangstöne des in Takt 12 eintretenden Kontrastgedankens die ‚richtige‘ Ausgangsposition (d für Sopran und Tenor, a für Alt und Baß), doch die Antwort erfolgt sonst ‚real‘; der Verlauf strebt auf den im dorischen Modus zweitwichtigsten Kadenzton zu: auf a, der dann in einer regulären vierstimmigen Klausel von drei Stimmen gebracht wird (Sopran, Tenor, Baß; der Alt hat den Quintton dazu: e).

6. Madrigalisches

Bei diesem Wort denkt man an musikalische Bewegungsanalogien zu bildhaftem Ausdruck des Textes, auch an abstrakte Tonsymbole bis hin zur sogenannten „Augenmusik“. Wie schon angedeutet, enttäuscht Mölich diese Erwartung ein wenig. Zwar kennt und nutzt er den einschlägigen Vorrat an melodischen und satztechnischen Mitteln, aber es scheint oft am zwingenden Grund für ihre Anwendung zu fehlen, so bei den verschiedenen Formen des unharmonischen Querstands: unmittelbare Folge einer Grundstufe und ihrer chromatischen Veränderung in verschiedenen Stimmen (viermal), verminderte Quarte melodisch (zweimal) und als Bestandteil eines Sextakkords (z. B. e' gis' c''). Dieses Symbol ‚der Bitterkeit und Süße‘⁵⁴ tritt außerordentlich

54 Abert, a.a.O., S. 178.

häufig auf, aber in so verschiedenartigen Zusammenhängen („höre“, „segne“, „Schafe“, „Augen“, „Flehen“, „Gott“ usw.), daß ihm nicht mehr als eine allgemein emphatische Bedeutung zugeschrieben werden kann.

Daneben gibt es natürlich auch einige recht gut passende „Figuren“. Der melodische Sprung in eine kleine Sext abwärts in Nummer 5 („Herr, sei [mir gnädig]“) ist als Demutsgeste zu verstehen und der Oktavsprung aufwärts in Nummer 12 als Andeutung des „Schreiens“. Auch der weite Abstand (bis zur Duodezime) in Nummer 10 zwischen Cantus (fallende Quintskala in großen Noten „auf dich Herr, traue ich“) und den anderen drei Stimmen (Sextakkordfolgen „Gott hilf mir von allen mei-[nen Verfolgern]“ in Nummer 10 leuchtet als sinnvoll ein, denn diese „longinqua distantia“⁵⁵ macht die Entfernung zwischen dem himmlischen Retter und den irdischen Verfolgern durch eine Raumanalogie deutlich. Doch solche Stellen, zu denen auch die aufsteigende Oktavskala in Nummer 11 („und erzähle alle seine Wunder“) kommt, sind eher die Ausnahme als die Regel:

Notenbeispiel 5

The musical score consists of two systems of four staves each. The top system shows the vocal line and three instrumental parts. The lyrics are: "auf dich, Herr, traue ich, mein Gott hilf mir von mein Gott, hilf mir von al-len mei-nen Ver-fol-ger-n! Auf dich". The bottom system continues the lyrics: "mein Gott, hilf mir von al-len mei-nen Ver-fol-ger-n! Auf dich", "al-len mei-nen Ver-fol-ger-n!", "Herr, traue ich,", "Herr traue ich, auf", and "Gott, hilf mir von al-len mei-nen Ver-fol-ger-n, mein". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Worin bestand dann aber aus der Sicht des Schütz-Schülers Mölich das Madrigalische? Einige Merkmale kamen bereits zur Sprache: die knappe biblische Prosa der vertonten Texte, der Trend zu wenigen großen Abschnitten, die lineare Polyphonie mit ständigem und reichem Fugieren. Die Unterschiede zu anderen damaligen Gattungen oder Stilen sind dabei deutlich: zur „Aria“ (die strophische Dichtung aufweist) und zum vokalen Concerto (das den obligaten

⁵⁵ Bernhard, *Kompositionslehre*, S. 79.

Generalbaß voraussetzt). Schwerer fällt eine Abgrenzung zur Motette, da diese damals ja ihrerseits Anregungen des Madrigals aufgenommen hatte⁵⁶. Und umgekehrt enthalten Mölichs Madrigale viel Motettisches; so könnte bereits das Alla breve-Mensurvorzeichen (♩) darauf bezogen werden; das Madrigal mit seinen vielen schwarzen Noten verlangte eigentlich das Alla semibreve-Maß (C) und somit den langsamen Takt, eine grobe und wieder ziemlich theoretische Unterscheidung zwar – auch Schütz verfährt in seinem Madrigalbuch von 1611 nicht ganz konsequent⁵⁷ –, aber doch kein unwichtiger Punkt.

Bei Mölich hat das Alla breve-Zeichen insofern Berechtigung, als die Mehrzahl seiner Kompositionen ‚gravitatisch‘ in großen Notenwerten beginnt und einige davon sogar weitgehend dabei verbleiben (Nr. 2, 8, 15 und 20), wodurch ein enger Bezug zum Kirchenstil, den ja die Texte ohnehin zu verlangen scheinen, gegeben ist. Wir dürfen wohl in solchen Stücken die Spuren jener oben erwähnten einheimischen Tradition, in der Schütz sich sah, erblicken und gleichzeitig eine der Grundlagen für die in der *Geistlichen Chormusik* angesprochene „*Differentia styli diversi*“. Da dieses gravitatische Element aber im Rahmen von Geistlichen Madrigalen auftritt, keineswegs von rigoroser Altertümlichkeit geprägt, liegt eine gewissermaßen sekundäre Kirchlichkeit vor, und Schützens satztechnisches Ideal ist nicht der *Stile antico*, wie mitunter behauptet wird, sondern ein obligatstimmiger *Stile moderno*, der im Madrigal am reinsten zutage tritt.

Als ein altertümliches Element könnten auch die bereits untersuchten terzlosen Klänge aufgefaßt werden. Aber sie erklären sich aus einer unfreien, ängstlich an die Stimmführungsregeln geklammerten Satztechnik des Schülers. Und es gibt sie auch in den bewegteren Tonsätzen, den Madrigalen im engeren Sinn (Nr. 4 f., 7, 9, 14, 16 bis 18), so daß eine stilistische Differenzierung von hier aus mißlingt. Außerdem wird diese Altertümlichkeit wieder ausgeglichen durch den schon genannten, von Mölich auch im ‚motettischen‘ Rahmen verwendeten Reizklang. (Notenbeispiel 4 zeigt diesen Effekt auf der 12. Semibreveiseinheit zwischen 3. und 4. Stimme zum Eintritt des Kontrastmotivs, Notenbeispiel 5 auf der viertletzten Semibreveiseinheit.)

Zurück zur ‚Beweglichkeit‘, fraglos einem für den Madrigalstil wichtigen Kriterium; sie stellt sich äußerlich dar in den ‚schwarzen‘ Notenwerten Semiminima, Fusa und Semifusa, und sie verwirklicht sich abstrakt satztechnisch und/oder konkret textdeklamatorisch. Als Silbenträger ist in allen zwanzig Kompositionen auch die Viertelnote (Semiminima) benutzt – was ja bekanntlich im streng gehandhabten Alla breve-Stil nicht möglich gewesen wäre. Das Kriterium für deklamatorische Beweglichkeit liefert die Achtelnote (Fusa). Sie findet sich nur melismatisch in Nummer 2, 8, 15 und 19. Wie zufällig treten zwei silbentragende Achtel in Nummer 13 auf, wo dann jedoch verhältnismäßig lange Achtelnotenmelismen (sie sollten das „Neigen“ Gottes darstellen) für eine beinahe schon konzertante Beweglichkeit sorgen.

Bei den stark achteldeklamierten Stücken hilft dann wiederum die Anzahl der Tonrepetitionen pro Soggetto eine Form der ‚Modernität‘ messen. Der B-Abschnitt von Nummer 6 „und tilge alle meine Sünden“ bringt den jeweils ersten Ton viermal: ein insofern madrigalisch bewegtes Stück. Da jedoch auch hier das Fugieren im Vordergrund steht, kommt Schützsche Nachdrücklichkeit kaum zustande; der Tonsatz beginnt zu ‚klappern‘. In diesem Zusammenhang ist auch der Kontrastsoggetto in Notenbeispiel 4 zu betrachten; die je viermal gebrachte Ausgangsnote

56 Abert, a.a.O., S. 103 f. (zu Leonhard Lechner), S. 162 (zu Giovanni Croce) und S. 164 f. (zu Luca Marenzio).

57 Schmalzriedt, a.a.O., S. 66.

‚beugt‘ die natürliche Betonung der dritten Silbe: „mei-nèr“. Die Formulierung insgesamt erinnert an eine Instrumentalkanzone. Kein Zweifel: für den Schütz-Schüler Mölich steht madrigalische Beweglichkeit nicht primär unter den Gesetzen der „Oratio“.

Bei der damit Aufmerksamkeit fordernden abstrakten Beweglichkeit ist wieder zu unterscheiden zwischen dem Ornamentalen und dem Kontrapunktischen; jenes besteht in Figuren von Sechzehntelnoten (Semifusen): zwei nachschlagenden auf eine punktierte Viertelnote oder vier im Umkreis der bekannten Zierform „Tirata“ (= Pfeil), die bei Mölich stets abwärts gerichtet ist (vgl. Notenbeispiel 5) und meist auf eine punktierte Halbenote folgt. Sie hat ihren Sitz vor allem in der Kadenz (natürlich nur in den ohnehin bewegten achteldekamierten Stücken), tritt aber darüber hinaus dreimal als Bestandteil eines Eröffnungs-Soggettos auf: zu Beginn eines Tonsatzes (Nr. 9) oder eines Folgeabschnitts (Nr. 12). Und dieses den Tonraum der Quarte durchheilende einfache Gebilde scheint in besonderem Maße als dem vokalen Kammerstil zugehörig empfunden worden zu sein; Schütz bringt es in seinen italienischen Madrigalen (1611) nicht häufiger als in seinen *Cantiones sacrae* (1625)⁵⁸, vermeidet es jedoch in der *Geistlichen Chormusik* (1648), auch so die kirchliche Bestimmung dieser Sammlung betonend. Als Bestandteil geistlicher Madrigale tritt es unter anderem auch bei Schein (1623) auf. Die ausdrucksmäßige Indifferenz dieser Figur ergibt sich etwa bei Vergleich von Schützens Cantio 5 „Ego sum tui plaga doloris“ (einer Secunda pars, mit phrygischem Beginn) und Mölichs Madrigal 9 „Groß ist der Herr“.

Von allen genannten Beweglichkeiten in der Sammlung von 1619 gebührt der kontrapunktischen die stärkste Beachtung; sie wurde indirekt bereits verschiedentlich angesprochen, etwa durch Erwähnung des Contrasogetto der ersten Nummer, ferner durch Hinweis auf die latente Themenverwandlung, die gegenüber dem regulär ‚gravitatischen‘ Beginn der Einzelstücke auf eine deklamatorische Beschleunigung hinausläuft. Mölich liebt den kontrapunktischen Simultankontrast in der Form, daß mindestens eine Stimme eine kantable Linie zeichnet (eine Skala oder einen melodischen Kadenzvorgang) und mindestens eine andere gleichzeitig dazu ein lebhaftes Gegenmotiv setzt. Dieser Kontrast ist auch mit dem Vortrag unterschiedlicher Texte verbunden; die ‚stichische‘ Anlage der Psalmen, die sich auch innerhalb der Halbverse vermuten läßt, kam dem entgegen. So finden wir in Nummer 3 (Psalm 16, 1) die bereits angesprochene imaginäre Vierzeiligkeit: „Bewahre mich Gott“ – „denn ich traue auf dich“ = beides Teil A, „Ich habe gesagt zu dem Herrn:“ – „du bist ja der Herr“ = beides Teil B. ‚Zeile‘ 1 und 4 bestehen je aus nur fünf Silben; sie verlaufen nicht nur beide ‚gravitatisch‘ (mit der Minima als kleinstem Notenwert), sondern haben darüber hinaus den gleichen Soggetto: die absteigende Quintskala. Die Zeilen 2 und 3 brauchen entsprechend ihrer größeren Silbenzahl mehr Noten; sie bringen den lebhaften Kontrast mit Fusae sogar als Deklamationsnoten (dies in der besonders silbenreichen ‚Zeile‘ 3).

Von der bekannten motettischen Abschnittsüberlappung in den Zwischenkadenzen unterscheidet sich Mölichs Verfahren außer durch den Bewegungskontrast der zusammentreffenden Soggetti durch die große Ausdehnung der Überlappungszonen. Von den 61 Semibrevistakten der jetzt als Beispiel herangezogenen dritten Komposition bestimmen Soggetto 1 und 2 nur

⁵⁸ Roger Bray weist auf die Verbindung dieser Figur mit den Worten „ego“ und „me“ hin. Da auch die „sagittae“ so dargestellt sind, scheint ihm eine Kennmarke des Verfassers vorzuliegen (*The ‚Cantiones sacrae‘ of Heinrich Schütz Re-examined*, in: ML 52, 1971, S. 300).

jeweils fünf ‚Takte‘ allein, Soggetto 3 sieben ‚Takte‘, und Soggetto 4 tritt überhaupt nur in Verbindung mit dem vorangegangenen auf. Spätestens hier wird man eher von einer Technik mit beibehaltenem Kontrapunkt denn von derjenigen des Überlappens sprechen. Und das Soggetto-Paar tritt im Rahmen der vier Stimmen in mannigfacher Weise in Erscheinung, im kontrapunktischen Idealfall jeweils in zwei miteinander verklammerten ‚Fugen‘. Das folgende Beispiel zeigt die Semibrevis-Einheiten 48-53 der Komposition. Der mit Soggetto 4 eintretende Baß hatte bis dahin Soggetto 3, 4 und wieder 3 dargestellt, der mit ihm einsetzende Alt hatte zuvor 4, 3 und wieder 3 gehabt, der Tenor schließt an 3, 4 und wieder 4 an, der Sopran an 3, 4 und wieder 3; beide befinden sich in der erneuten Darstellung von 3:

Notenbeispiel 6

49

-sagt zu dem Her - - - ren: Du bist ja der Herr, du bist ja der Herr! Ich ha - be ge -

ha - be ge - sagt zu dem Her - - - - - ren: Du

Ich ha - be ge - sagt zu dem Her - ren, ich ha - be ge - sagt zu dem Her - ren, ich ha - be ge - sagt

Im Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* verweist Schütz nach den „Dispositiones modorum“, der Fuge und dem doppelten Kontrapunkt auf die „Differentia Styli in arte Musicâ diversi: Modulatio vocum: Connexio subjectorum, &c.“. Unter dem Gesichtspunkt von Mölchs kontrapunktischer Hauptaufgabe spricht nun doch einiges für Hans Joachim Mosers Verständnis der „Connexio subjectorum“: als „Verbindung gegensätzlicher Themen“⁵⁹, zumal ja Schütz selbst in seinen italienischen Madrigalen den melodischen Simultankontrast wie kein anderer Gabrieli-Schüler angewendet hatte: „Diese Technik ist eine Spezialität Schützens [...]“⁶⁰. Bei seinem Schüler fällt natürlich der dialektische bzw. antithetische Hintergrund dieser kontrapunktischen Technik fort – so wie ja auch die wenigen Belege für die verdeutlichende Nachgestaltung des biblischen Textes nicht ins Gewicht fallen: Deutsche Geistliche Madrigale sind eben keine weltlichen italienischen Madrigale.

7. Schütz-Bezüge

Neben den immanenten Schütz-Bezügen im Werk seines Schülers erwartet man explizite Stellen, die ‚abgeschrieben‘ zu sein scheinen, zumal ja die „Imitatio autorum“ eine der Sinngebungen des alten Parodieverfahrens gewesen ist. Aber außer Anklängen, mehr oder weniger zufälligen Entsprechungen und dem insgesamt ähnlichen Ton, in welchem jene Immanenz zum Klingen kommt, ergaben sich bisher keine Durchblicke. Einer der Berührungspunkte betrifft ein

⁵⁹ Moser, a.a.O., S. 494.

⁶⁰ Schmalzriedt, a.a.O., S. 91.

im selben Jahr wie die *Geistlichen Madrigale* erschienenes Stück: die Nummer 13 über den 111. Psalm Davids: „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen“, die mit Mölichs Nummer 11 (Psalm 9, 2–3) außer dem Textanfang und dem Modus (aeolisch, bei Schütz jedoch tief geschlüsselt und daher im Genus molle) auch den Anfangs-Soggetto gemeinsam hat. Der im folgenden zum Vergleich herangezogene Ausschnitt aus Mölichs Komposition bringt die zweite Darstellung der ‚Fuge‘ des A-Teils, weil das hier dichtere Geflecht die Nähe zu Schütz besser zeigt. Das ab Semi-brevis-Einheit 20 (Cantus) erscheinende Kontrasubjekt war schon in Semibrevis-Einheit 5 (Baß) aufgetreten⁶¹:

Notenbeispiel 7

-zen und er-zäh-le al-le sei-ne Wun-der der,
 -der, ich dan-ke dem Herrn und er-zäh-le al-le sei-zen,
 -zen, ich dan-ke dem Herrn von gan-zen Her-zen,
 -zen, ich dan-ke dem Herrn von gan-zen Her-

Schütz, Psalmen Davids Nr 13

Chorus I

Ich dan-ke dem Herrn von
 Ich dan-ke dem Herrn von gan-zen
 Ich dan-ke dem Herrn von gan-zen Her-zen,
 Ich

Wenn sich hier der Jüngere auf den Älteren direkt bezog – wofür auch der Simultankontrast „der hat eitel Lust dran“ bei diesem sprechen könnte, den Mölich mit verschiedenen Texten viel früher schon einführt –, dann lag Schützens Tonsatz (samt der *Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli* zur Doxologie) 1619 bereits seit einigen Jahren vor. Fraglos hat Mölich viele Kompositionen seines Meisters gehört und studiert. Ein darunter befindlicher 111.

⁶¹ Der Schütz-Beleg nach SGA 2 (1886), S. 180.

Psalm mußte beim Vertonen des 9. Psalms wie von selbst in Erinnerung kommen. Wahrscheinlich gibt es gerade wegen solcher Assoziationen so wenig Textkonkordanzen zwischen den Werken des Meisters und denen seines Schülers: Dieser sollte nicht vorbelastet an die Arbeit gehen und wurde also auf ‚unbesetzte‘ Texte angesetzt.

Andererseits lassen sich die unbestreitbaren Ähnlichkeiten beider Kompositionen auch durch den voneinander unabhängigen Bezug auf einen bekannten fugierenden Satztypus erklären, den Schütz ja auch in der „Motette“ Nummer 6 aus den *Psalmen Davids* (*Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*) oder in Nummer 9 der *Cantiones sacrae* (*Verba mea auribus percipe*) verwirklicht hat. In der letztgenannten Sammlung klingt die durch Halbtonemphase eigentlich threnodische Wendung öfters an: ein weiteres Argument für die ungewöhnliche Einheitlichkeit dieses Werkes⁶². Und da die Psalmvertonungen von 1619 der beiden Komponisten insofern von grundverschiedenen Voraussetzungen ausgehen, als Mölich kurze Sprüche, Schütz dagegen ganze Psalmen zur Vorlage nimmt, was jenen zu wiederkehrender, diesen zu fortschreitender Musik führt, war eine parodische Abhängigkeit Mölichs von Schütz hier gar nicht möglich.

Bessere Voraussetzungen für einen direkten Bezug des Schülers auf den Lehrer bestehen von den *Cantiones sacrae* aus. Zwar ist dieses Werk erst sechs Jahre nach den *Geistlichen Madrigalen* erschienen; aber das eine oder andere Stück darin mag der Widmungsträger Schützens, Fürst Johann Ulrich von Eggenberg, Minister Kaiser Ferdinands II., in dessen Gefolge zu Dresden im Sommer 1617 gehört haben⁶³. *Cantio sacra 3 Deus misereatur nostri* entspricht textlich Mölichs fünfstimmigem Geistlichem Madrigal 17 *Gott sei uns gnädig und segne uns*. Nun hat Schütz sogar einen Psalmvers weniger als sein Schüler: Mölich schließt dem zweiten Vers von Psalm 67 (Vulgata: 66) noch den dritten an, für den er – wie gezeigt (Notenbeispiel 2) – einen aus dem Eröffnungssoggetto abgeleiteten musikalischen Gedanken benutzt.

Auf den ersten Blick scheint es zwischen den beiden Tonsätzen kaum eine Beziehung zu geben. Schütz benutzt den Phrygius auf a (vierstimmig hochgeschlüsselt), Mölich den Hypodorius (fünfstimmig tiefgeschlüsselt). Jener beginnt, dem klagend-bittenden Ethos des Textbeginns und der Tonart gemäß, ausgesprochen schwer und getragen (Brevis-Semibrevis-Noten zu Beginn des Soggettos); neben der Anrufung des Erbarmens (A) scheint die Bitte um Segnung (B) eher beiläufig, wohingegen Mölich beides in einem Atemzuge vorträgt, und zwar ausgesprochen munter. Nur das threnodische Quartengerüst (g f e s d im Baß) dämpft diesen Eindruck. Die trotz kürzeren Texts größere Ausdehnung von Schützens Tonsatz (68 statt 56 Semibreven) folgt aus der gravitätischen Eröffnung und aus Wiederholungen sowie aus dem Wiederaufgreifen der Bitte auf einem neuen Soggetto (D). Das Formschema lautet hier: A B C D C' D', bei Mölich in dem entsprechenden Ausschnitt: A A B B. Eine Beziehung zwischen den beiden verschiedenartigen Kompositionen ergibt sich bei dem Text „illuminet vultum suum“ (C) bzw. „Er laß uns sein Antlitz leuchten“ (B):

62 Bray, a.a.O., S. 305.

63 Philipp Spitta, Vorwort zu SGA 4 (1887), S. V f.

Notenbeispiel 8

Er laß uns sein Ant-litz leuch-ten,
 Er laß uns sein Ant-litz leuch-ten,
 seg - ne uns, Er laß uns sein
 sei uns gnä - - - dig und seg - - - ne uns, Er laß uns sein Ant-litz
 gnä - - - dig und seg - - - ne uns, Er laß uns sein Ant-litz

Schütz, Cantiones sacrae, Nr. 3
 (ohne Bassus generalis)

il-lu-mi-net vul-tum su-um su-per nos,
 il-lu-mi-net vul-tum su-um, il-lu-mi-net vul-tum su-um su-per
 - di - - cat no - - bis il-lu-mi-net vul-tum su-um
 be - - - ne - di - - cat no - - - bis, il-lu-mi-net vul-tum su-um, il-lu-mi-net

Wie Schütz baut Mölich ein lebhaft-kanzonettenartiges Motiv in den auslaufenden Segnungs-Gedanken ein: „madrigalische Doppelmotivtechnik“ an einer „Nahtstelle“⁶⁴. Aber bei dem Schüler ist der ‚Grund‘, von dem sich die neue ‚Figur‘ abhebt, eine ‚alltägliche‘ Synkopenkadenz, während beim Meister der neue Gedanke in ein Fugato hineingenommen ist, das mit der verminderten Quart das „misereatur“-Ethos der Komposition unterstützt (und das später – Abschnitt D – verwandelt wiederkehrt). Auch die kontrapunktische Behandlung des ‚Kanzonetten‘-Motivs zeigt den Leistungsunterschied. Schütz bewahrt die Diastematik und damit, ungeachtet des lebhaften Rhythmus, den threnodischen Charakter, bei Mölich hat der Soggetto jedesmal ein anderes Aussehen (auch der Baß folgt dem Vorbild des Cantus I nur ungenau). Und wo er seine ‚Fuge‘ in Sextakkordfortschreitungen vereinfacht, bietet Schütz zum Text „super nos“ durch die bei ihm oft belegte Verflechtung der Synkopenfigur einen neuen Gegensatz.

So läuft der Vergleich doch wieder auf Einsicht in die Andersartigkeit der Musik hinaus. Und der gleiche Befund ergäbe sich bei einer Gegenüberstellung der beiden Sammlungen im Ganzen. Zwar steht die Zahl 40 der Einzelnummern von 1625 – man hat sie auf den 40jährigen Komponisten bezogen⁶⁵ – in einem guten Verhältnis zu der Zahl 20 bei Mölich; doch viele der 40 Ein-

64 Moser, a.a.O., S. 352.

65 Bray, a.a.O., S. 305.

zelnummern sind Teilkompositionen in größeren Zusammenhängen: Schütz zerlegte lange Texte (auch wieder Psalmen) in madrigalisch-kurze Texteinheiten⁶⁶. Und die tonartlichen Verhältnisse sind bei ihm viel schwieriger zu durchschauen als bei Mölich.

Gleichwohl können die *Cantiones sacrae* bzw. deren Urfassungen als das eigentliche Bezugswerk für die frühen Schütz-Schüler gelten. Man darf sich bei dem Versuch gattungsgeschichtlicher Einordnung von der zeitgenössischen Klassifikation als „Muteten“⁶⁷ ebensowenig beirren lassen wie durch die vielen sonstigen „*Cantiones sacrae*“ anderer Autoren. Schütz bietet hier geistliche Madrigale⁶⁸ für den Bereich der „Kammer“⁶⁹, Musik für Solisten, Kompositionen von großer Beweglichkeit und tiefer Inbrunst. Wir finden darin sozusagen als satztechnische Grundausstattung alle im Vorhergehenden herausgestellten musikalisch-madrigalischen Gestaltungsmittel wieder, so „die ‚verzahnte‘ Kadenz“, die Beweglichkeit, den Simultankontrast mit dem gleichzeitigen Vortrag unterschiedlicher Texte, die Vorhaltsketten⁷⁰. Anders als sein eigener Lehrer Gabrieli, der untypische Madrigalkomponist, bekannte sich der Meister Schütz eigenschöpferisch zu dieser satztechnischen Idee. Und im Unterschied zu den von Gabrieli bevorzugten heiteren Texten und zu den Liebesklagen, auf die der Organist an San Marco zu Venedig seine Schüler einstimmt⁷¹, ruft der Dresdner Hofkapellmeister im Madrigal immer wieder Gottes Erbarmen an, wobei er dem Phrygius besondere Bedeutung beimißt (so in dem fünfteiligen Zyklus Nr. 4-8), für ihn also keineswegs eine „aussterbende“ oder „antiquierte“ Tonart⁷², die er auch Mölich nahegelegt zu haben scheint.

Andererseits nahm er durch die Wahl lateinischer Texte seinen Geistlichen Madrigalen das Beklemmende, das große Vorbilder für Schüler haben können. Kurze deutsche Psalmsprüche, offensichtlich das Standardmaterial für das Madrigal in diesem Kompositionsunterricht, hat der Meister – wie gesagt – nur gelegentlich einem seiner vier- bis sechsstimmigen Vokalsätze zugrundegelegt. Hier hielt er das Feld bewußt frei (für Übungszwecke), so daß eine Lücke in seinem Werkbestand in besonderem Maße ausgefüllt erscheint: eben durch Beiträge der Schütz-Schüler.

66 Spitta, Vorwort zu SGA 4, S. XI f.

67 Ebenda, S. VIII.

68 Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, ²/Wilhelmshaven 1984, S. 34.

69 Wohl deswegen zählt Schütz seine *Symphoniae sacrae* I (1629) als „Opus ecclesiasticum secundum“. Das Opus primum in dieser Berechnung waren die *Psalmen Davids* von 1619. Für die *Cantiones sacrae* wäre also die Bezeichnung „Opus cubicularum secundum“ angemessen (nach dem Opus primum der Italienischen Madrigale).

70 Abert, a.a.O., S. 16 f., 25, 28, 44.

71 Schmalzriedt, a.a.O., S. 37.

72 Ebenda, S. 45.