

Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert

von

WALTER WERBECK

I

Rekapitulieren wir zunächst die wesentlichen Fakten¹. Im Jahre 1640 veröffentlichte der Danziger Organist an St. Marien, Paul Siefert, eine Sammlung von *Psalmen Davids nach französischer Melodey oder Weise [...] mit 4. und 5. Stimmen zu singen, und mit allerhand Instrumenten zu gebrauchen, nebenst einem General-Baß*. Es handelt sich um zwölf deutsche motettische Kompositionen über Psalmlieder Claude Goudimels, dazu kommen ein dreistimmiges deutsches Konzert über »Wir glauben all' an einen Gott« sowie ein vierstimmiges lateinisches Konzert, das einzige Stück der Sammlung ohne Cantus firmus. Die im Titel genannten Instrumente sind, wie schon Hermann Rauschning bemerkte², nur zur Verstärkung der Vokalstimmen gedacht, der Generalbaß beschränkt sich, außer in den beiden Konzerten, auf die Funktion eines Basso seguente.

Durch Max Seiffert sind wir über Siefert's endlose Streitigkeiten mit dem Kapellmeister an St. Marien, Kaspar Förster, genau informiert³. Förster wiederum hatte enge, offenbar auch private Beziehungen zum damaligen Warschauer Hofkapellmeister Marco Scacchi⁴. Ob es nun diese Verbindungen waren, die zur Konfrontation Scacchi-Siefert führten, oder, vielleicht mehr noch, manche direkt an Scacchi gerichtete beleidigende Äußerungen Siefert's – er habe, beklagt Scacchi sich, ihn einen Ignoranten genannt – sowie Siefert's provokante Behauptung, die neueren

1 Über den Streit zwischen Scacchi und Siefert ist, nachdem schon Johann Mattheson im zweiten Band seiner *Critica Musica* (Hamburg 1725 [Reprint Amsterdam 1964], S. 77-83) seinen Kommentar abgegeben hatte, mehrfach berichtet worden. Hingewiesen sei hier vor allem auf: Hermann Rauschning, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15), S. 161-166; Hellmut Federhofer, *Marco Scacchi's »Cribrum musicum« (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: Horst Heussner (Hrsg.), *Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag*, Kassel u. a. 1964, S. 76-90; Carl Dahlhaus, *Cribrum musicum. Der Streit zwischen Scacchi und Siefert*, in: Ders. u. Walter Wiora (Hrsg.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 16), Kassel u. a. 1965, S. 108-112.

Zur Position Schützens in dem Streit vgl. vor allem Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel u. a. 2/1954, S. 161, Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit*, Neuausg. München u. Zürich 1987, S. 333-335, Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 90-94.

2 Rauschning, S. 161 f.

3 Max Seiffert, *Paul Siefert (1586-1666). Biographische Skizze*, in: VfMw 7 (1891), S. 397-428. An neueren Arbeiten dazu vgl. unter anderem Jerrold C. Baab, *The Sacred Latin Works of Kaspar Förster*, Ph. D. University of North Carolina at Chapel Hill 1970, S. 22-25, und Delma Brough, *Polish Seventeenth-Century Church Music*, New York und London 1989, S. 51-55.

4 Vgl. Rauschning, S. 165.

italienischen Komponisten beherrschten die Grundlagen des Komponierens nicht⁵: jedenfalls publizierte Scacchi drei Jahre nach dem Erscheinen der Siefert'schen Psalmen, 1643, in Venedig ein *Cribrum musicum ad triticum Siferticum* – ein »musikalisches Sieb für den Siefert'schen Weizen« –, in dem er nacheinander jedes Stück aus Siefert's Sammlung noch einmal abdruckte und es dann einer gründlichen, vor allem satztechnischen Kritik unterwarf⁶, die auf nichts anderes abzielte als darauf, Siefert's kompositorische Kompetenz gänzlich in Zweifel zu ziehen.

Nur ein Jahr später, im Sommer 1644, ließ Scacchi zum besseren Verständnis (und vermutlich auch zur Beförderung des Absatzes seines *Cribrums*, eines umfangreichen Traktats von fast 250 Seiten) eine kurze *Lettera per maggiore informazione a chi leggerà il mio Cribrum*⁷ folgen, in der er wesentliche Einwände gegen Siefert noch einmal zusammenfaßte.

Der so Attackierte wehrte sich Anfang 1645 mit einer *Anticribratio musica ad avenam Schachianam* (»musikalisches Gegensieb für den Scacchischen Hafer«), einer Schrift, die, wie schon der Untertitel unverstellt verrät, als »ocularis demonstratio crassissimorum errorum«, die Scacchi Siefert zufolge im *Cribrum* begangen habe, gedacht war⁸.

Dieser grobe Keil ließ nun wieder Scacchi nicht ruhen. Zwar hielt er eine fertigestellte Replik auf Anraten von Freunden zurück⁹. Aber gänzlich stillschweigen konnte er nicht. Insbesondere Siefert's in seine *Anticribratio* eingestreute Bemerkung, er überlasse es dem Zeugnis erfahrener Musiker, die Qualität von Scacchi's

5 Darüber berichtet Scacchi in seiner *Lettera per maggiore informazione a chi leggerà il mio Cribrum*, die er 1644 in Warschau publizierte. Siefert, so Scacchi, habe gemeint, die »Compositori, e Virtuosi Italiani douerebbero andar da lui per imparare li veri fondamenti Armonici affirmando ch'appresso detti Virtuosi, era di già sbandita la vera, & buona scuola Armonica«; es sei eine Schande, daß dem polnischen König ein Kapellmeister »così Ignorante, come la mia persona« diene.

Eine Abschrift der *Lettera* liegt in Bologna (Civico Museo Bibliografico musicale, Sammelhandschrift E.50, fol. 128^r-131^v). Eine andere Kopie ist in das Exemplar des *Cribrum musicum* der Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Signatur Mus. ant. theor. S 45) eingefügt (zwischen Titel und Vorrede).

6 Dazu vor allem Dahlhaus (s. Anm. 1), pass. Eine neuere Studie über Scacchi's *Cribrum* hat Wolfgang Budday vorgelegt: *Die Kanons in Marco Scacchi's »Cribrum Musicum« (1643)*, in: Heinrich Deppert u. a. (Hrsg.), *Musik als Schöpfung und Geschichte*. Festschrift Karl Michael Komma zum 75. Geburtstag, Laaber 1989, S. 21-52.

7 Vgl. die Angaben in Anm. 5.

8 Der vollständige Titel von Siefert's Replik (sie erschien 1645 in Danzig) lautet: *Anticribratio musica ad avenam Schachianam* [sic!], *hoc est, Ocularis demonstratio crassissimorum errorum, quos Marcus Schachius, Author libri, Anno 1643. Venetiis editi quem Cribrum Musicum ad triticum Syferticum baptizavit, passim in eo commisit, cum annexa Siferti justa defensione honoris ac bonae famae, adversus ampullas & falsitates Schachianas.*

9 In seinem Brief an Christoph Werner (dazu unten mehr) schrieb Scacchi: »Paratam quidem habeo responsonem ad ipsius Anticribrationem, calumniis et erroribus referatam. Sed de sapientum atque amicorum consilio in lucem non emitto [...]« Der Brief wurde abgedruckt von Erich Katz in seiner Arbeit *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts* (Diss. phil. Freiburg i. Br. 1926), S. 83-89, das Zitat S. 88.

Das Original des Briefes, der bislang als verschollen galt (vgl. Federhofer [s. Anm. 1], S. 76, Anm. 3), ist übrigens 1991 zusammen mit anderen Musikhandschriften aus St. Petersburg an die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg zurückgekehrt (freundl. Mitteilung Dr. Jürgen Neubachers vom 12.7.1994).

Notenbeispielen zu beurteilen¹⁰, dürften ihn dazu provoziert haben, einige Jahre später (wohl 1649) unter dem Titel *Judicium cribri musici* eine Sammlung von 14 Briefen aus der Feder von, wie es stolz im Titel heißt, »praestantissimis Artis Musicae in Germania Professoribus« zu präsentieren, die zur Verteidigung – diesmal gewissermaßen von objektiver Seite – seines Anliegens im *Cribrum* wie überhaupt seines Rufes als Theoretiker und Komponist gedacht waren¹¹.

Ebenfalls 1649 publizierte Scacchi einen *Breve discorso sopra la musica moderna*¹²: eine Rechtfertigung der modernen Musik, in der zwar der Name Sieferts nicht mehr fiel, die aber ohne den Streit mit ihm wohl kaum entstanden wäre.

Als weiteres Dokument, das Scacchis Position erhellt, liegt uns ein 1647 oder 1648 verfaßter Brief von ihm an den Danziger Katharinenkantor Christoph Werner vor¹³.

Heinrich Schütz wurde von beiden Parteien um sein Urteil gebeten. Er gab es ab in zwei Briefen von 1646 und 1648¹⁴ an den sonst nicht weiter bekannten Christian Schirmer¹⁵. Obwohl Schütz sich diplomatisch äußerte – er lobte Scacchi¹⁶, ließ aber auch Sympathien für Siefert erkennen¹⁷ –, waren Scacchi beide Schreiben augenscheinlich so wichtig, daß er sie an die Spitze seines *Judicium cribri musici* stellte.

Schützens Reaktion auf den Streit ist darüber hinaus spürbar in der Vorrede zu seiner *Geistlichen Chormusik* von 1648, in die Formulierungen aus seinem zweiten Gutachterbrief sowie aus Scacchis *Cribrum* einfließen¹⁸.

10 *Anticribratio*, S. 10: »[...] peritores musici judicabunt de meis & tuis exemplis.« Siefert konnte allerdings auch noch drastischer formulieren. So hieß es am Ende seiner Kritik von Scacchis Notenbeispielen (S. 15): »[...] judicent ex his tuis exemplis, qui artem intelligunt, num habeas omnes quinque sensus domi.«

11 Eine Abschrift des *Judicium cribri musici* findet sich ebenfalls in der oben (s. Anm. 5) erwähnten Bologneser Sammelhandschrift E.50 (fol. 156^v-168^r). Das Publikationsjahr läßt sich aus dem spätesten Brief (vom 4. Januar 1649) erschließen.

In der Vorrede schrieb Scacchi: »Mitto in lucem ingeniosas has litteras [...] ut defendatur causa Cribri Musici mei sub verae rationis, rectorumque fundamentorum Harmonicorum legibus, ad resistendum falsae oppositoris Cribri opinioni, quod per gratiam Dei ubique acceptum ac pro bona Schola Harmonica in qualibet praeceptorum Musices demonstratione fuit recognitum, imo non solum praedictum Cribrum ([...]) sed etiam omnia alia Opera mea Musicalia.«

12 Der 1649 in Warschau publizierte Traktat wurde von Claude V. Palisca ins Englische übersetzt und ausführlich kommentiert: *Marco Scacchi's Defense of Modern Music (1649)*, in: Laurence Berman (Hrsg.), *Words and Music. The Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled an Honor of A. Tillman Merritt by Sundry Hands*, Cambridge (Mass.) 1972, S. 189-235.

13 Vgl. dazu die Angaben in Anm. 9.

14 Vgl. Schütz GBr, S. 169 f. und 188 ff.

15 Gregor-Dellin (s. Anm. 1, S. 334) vermutete, es könne sich um einen »Verwandten des Dresdners David Schirmer« gehandelt haben.

16 Schütz GBr, S. 169: »Dominus Scacchi [...] Musicus est insigniter fundatus«. Ähnlich im späteren Brief (ebd., S. 188): Aus den Werken und Schriften gehe hervor, »Excellentissimum Dominum Scacchium non solum in theoria perdoctum, sed et in Praxi bene versatum esse virum [...]«.

17 Ebd., S. 189: »[...] cuius [=Sieferts] qualitates [...] aestimo ac magnifacio, eiusque opinioni, et famae nihil apud me decedere patior [...]«.

18 Darauf hat, wie es scheint, zum erstenmal Bruno Grusnick in seinem Artikel *Bernhard, Christoph* in MGG 1 (1949-1951), Sp. 1787, aufmerksam gemacht.

II

Versuchen wir im folgenden, die Positionen der streitenden Parteien zu erhellen. Zunächst zu Scacchi.

1. Entscheidende Voraussetzung für Scacchis Verurteilung Sieferters ist seine mehrfach im *Cribrum* geäußerte Überzeugung, Kompositionen über einen Cantus firmus seien im strengen, traditionellen, an feste Regeln gebundenen Kontrapunktstil zu schreiben¹⁹, wie man ihn etwa in Werken Palestrinas, Portas oder Anerios exemplarisch verwirklicht sehen könne²⁰. Auf welche Weise der Cantus firmus jeweils verarbeitet wird, spielt dabei keine Rolle. Ob Siefert ihn unangetastet im Tenor erklingen läßt (wie im Eröffnungsstück²¹), oder ob der Choral allen Stimmen in gleicher Weise als melodische Substanz dient (so der Regelfall²²): Der Kritik Scacchis entgeht Siefert nicht.

Da der von Scacchi verlangte strenge Stil naturgemäß den Generalbaß nicht kennt²³, ist dem Warschauer Hofkapellmeister insbesondere das vorletzte Stück aus Sieferters Sammlung, das Konzert über »Wir glauben all' an einen Gott«, ein Dorn im Auge. Es sei absurd, so Scacchi, in einem Cantus-firmus-Satz den »juniorum & modernorum stylum«²⁴ nachzuahmen, weil »tales cantiones super Cantum firmum compositae obligantur stricte more Veterum, hoc est, stylo antiquo omnia sunt componenda [...]«²⁵.

Gewiß war es legitim, von Choral motetten die Beachtung der hergebrachten Kontrapunktgesetze zu verlangen. Das verschaffte Scacchi nicht zuletzt den Vorteil, sich als Bewahrer des traditionellen Handwerks zu profilieren und so von hoher Warte herab Siefert als unfähig zur Komposition im strengen Stil abzukanzeln. Ob sein pauschales Urteil über alle Cantus-firmus-Stücke allerdings die musikalische Realität in Deutschland traf, darf bezweifelt werden. Die verbreiteten verschiedenen Formen der Choralbearbeitung²⁶ scheint Scacchi gänzlich zu ignorieren. Vor

19 Die strengsten Regeln, so heißt es schon auf S. 7 des *Cribrum*, gelten »non de quolibet Compositionis genere [...], sed saltem de illo genere, quod super Cantum firmum est concinnatum. Hoc genus enim Compositionis omnes Regulas accuratissime sequitur, quod secus est in reliquis Compositionis generibus.« Ähnliche Äußerungen finden sich auf S. 22 und 134.

Dahlhaus' Ansicht (s. Anm. 1, pass.), Scacchi fordere die rigiden Kontrapunktgesetze allein für »Cantus-firmus-Motetten« und damit für eine Gattung des stylus gravis, ist mißverständlich. Denn es ist ja nicht so, daß Scacchi Fehler Sieferters nur in motettischen Stücken kritisierte, in Chorkonzerten aber nicht.

20 *Cribrum*, S. 18.

21 Ps. 33 (»Wohlauf, ihr Heiligen«). Vgl. den Abdruck der prima pars bei Rauschnig (s. Anm. 1), S. 162 f.

22 Vgl. Federhofer (s. Anm. 1), S. 89. Heinemanns Bemerkung (s. Anm. 1, S. 91), Sieferters Motetten führten »die Melodien Goudimels als Cantus firmi im Tenor« – ähnlich hatte sich schon Moser geäußert (s. Anm. 1, S. 160) –, trifft nur für wenige Ausnahmefälle zu.

23 Vermutlich hat Scacchi deshalb die jeweilige Continuostimme der einzelnen Psalmen nie mit abdrucken lassen.

24 *Cribrum*, S. 132.

25 Ebd., S. 134.

26 Vgl. dazu Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), pass. Auf S. 51 betonte der Autor, nach 1600 habe die Choralbearbeitung grundsätzlich allen Satzarten – also auch der konzertierenden – offen gestanden.

allem überrascht sein Verdikt des Choralkonzerts: Sammlungen wie – um nur ein Beispiel zu nennen – Scheins *Opella nova* I von 1618 wären, nimmt man Scacchis Worte im *Cribrum* ernst, ein Stilbruch erster Ordnung.

Wie rigoros Scacchi allerdings wirklich dachte, steht dahin. Unter Umständen konnte er sich auch anders äußern. In seinem schon erwähnten Brief an Christoph Werner beispielsweise beurteilte er dessen *Praemessa musicalia*, lateinische und deutsche Konzerte für 1-2 Vokalstimmen und 2-3 Instrumente mit Basso continuo, die 1546 in Königsberg erschienen waren²⁷. Prüfe man diese Konzerte, so schreibt Scacchi, nach den Normen der »secunda praxis« – zu der er sie rechnet –, werde man das »praestans Ingenium« ihres Verfassers erkennen und bewundern müssen²⁸. Bemerkenswert sind solche Lobspprüche deshalb, weil sich unter den Kompositionen der *Praemessa* auch eine Choralbearbeitung befindet: das Konzert für zwei Violinen (oder Bratschen) und zwei Soprane (oder Alte) über »Ach mein herzliebes Jesulein« (Cantus firmus ist also die Weise zu »Vom Himmel hoch, da komm ich her«).

Tolerierte Scacchi diesen »Stilbruch«, weil es sich nur um eines von insgesamt 15 Konzerten handelt? Oder übte er Nachsicht, weil Werner sich im Streit mit Siefert auf der richtigen Seite befand? Wie auch immer – von einer konsequent beibehaltenen Position Scacchis wird man kaum sprechen können.

2. Immer wieder kritisiert Scacchi – wie verschiedentlich schon dargestellt wurde²⁹ – Siefert's Neigung zu realer Imitation, insbesondere am Anfang einer Komposition, als Verfälschung des jeweiligen Modus. In einem dorischen Stück etwa dürfe die Anfangsquinte d-a nicht durch die Quinte a-e', sondern allein durch die Quarte a-d' beantwortet werden, weil sonst die Quint-Quart-Struktur des Mo-

27 Vgl. Katz (s. Anm. 9, S. 83): »Praemissa musicalia, quae Regiomonti Anno Salutis 1646. D. V. in lucem edidit, diligenter evolvi et expendi [...]«. Im Gegensatz zur Ansicht Martin Gecks (vgl. dessen Artikel *Werner, Christoph* in: MGG 14 [1968], Sp. 486) sind außer dem Basso-continuo-Stimmbuch noch zwei weitere Stimmbücher der Sammlung erhalten; lediglich eines fehlt. Ich konnte sie im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel (Signatur 2/1641) einsehen.

Gecks Vermutung, eine vollständige Abschrift der *Praemessa* liege in der Handschrift Mus. ant. pract. K. N. 206 der Lüneburger Ratsbücherei vor, trifft jedoch zu. Es sind eben diese Konzerte, von denen Alexander Silbiger 1985 meinte, sie entstammten einem »unknown work« Werners, »published Danzig 1646«. Vgl. in Silbigers Studie *The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation* (Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 117-144) den Appendix A (S. 130-135) mit einem Inventar von K. N. 206 (die Nummern 51-61, 61a, 62-64 sind die Kompositionen der *Praemessa*; Nr. 11 gehört nicht dazu, und Nr. 10 ist eine Variante von Nr. 56). Daß die Sammlung nicht in Danzig, sondern in Königsberg gedruckt wurde, bestätigen sowohl Scacchis Brief an Werner als auch der Originaldruck.

28 Katz, S. 86.

29 Vgl. Carl Dahlhaus, *Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation*, in: AfMw 21 (1964), S. 45-59, hier vor allem S. 45 f., sowie die Arbeiten von Paul Walker: *From Renaissance 'Fuga' to Baroque Fugue: The Role of the »Sweelinck Theory Manuscripts«*, in: Sjb 7/8 (1985/86), S. 93-104, hier vor allem S. 99 f., *Fugue in German Theory from Dressler to Mattheson*, Ph. D. State University of New York at Buffalo 1987, S. 237 ff., *Modality, Tonality, and Theories of Fugal Answer in the Late Renaissance and Baroque*, in: ders. (Hrsg.), *Church, Stage, and Studio. Music and Its Contexts in Seventeenth-Century Germany*, Ann Arbor u. London 1990 (= Studies in Music 107), S. 361-388, hier vor allem S. 367 f.

mus und sein Oktavumfang verletzt würden³⁰. Scacchi plädiert folglich für die tonale Beantwortung; zu ihren Gunsten nimmt er auch diastematische Modifikationen des Cantus-firmus-Beginns in Kauf.

Tritt Scacchi hier vergleichsweise fortschrittlich auf – die tonartliche Eindeutigkeit rangiert vor der Unverletzlichkeit eines Cantus firmus –, so erscheinen seine Überzeugung, grundsätzlich müsse sich jede Komposition am Anfang als authentisch oder plagal ausweisen³¹, wie auch sein Festhalten daran, daß der Tenor die »proprietas« der jeweiligen Tonart ausprägen³², um so konservativer³³. Eine in sich stimmige, dem alten Stil in jeder Weise angemessene Modusdoktrin umreißt Scacchi also nicht; überdies verliert seine Imitationslehre an Glaubwürdigkeit angesichts der befremdenden Tatsache, daß er gelegentlich Anfangsimitationen vorschlägt (als Alternativen zu Sieferters Expositionen), die seinen eigenen Forderungen nach modaler Unzweideutigkeit widersprechen³⁴.

3. Die Trennung zwischen altem und neuem Stil, zwischen der »prima« und der »secunda praxis Compositionis«, wie Scacchi im Anschluß an Monteverdi und dessen Bruder formuliert³⁵, dient zwar im *Cribrum* als Fundament für Scacchis Polemik, doch wird von ihm wohl der alte, kaum jedoch der neue Stil näher expliziert³⁶. Daß der Generalbaß als sein Kennzeichen gilt, ist noch das Konkreteste, was man

30 *Cribrum*, S. 11: Nach dem Hinweis, daß in den sechs authentischen Modi (Scacchi übernimmt die Moduszahl und -reihenfolge Glareans) die Quarte über, in den sechs plagalen hingegen unter die Quinte zu setzen sei, also kein Modus aus zwei Quinten oder zwei Quartan bestehen könne, fährt Scacchi fort: »Quae cum ita sint, non possum non mirari, te aliter agere in hoc Psalmo [Ps. 33, das Eröffnungsstück], cum enim ipse sit Primi Toni, debuisse Altum & Bassum in principio per Quartam, non autem per Quintam formare [...]«.

31 Ebd., S. 121: »Verum Regula generalis Musicorum est, ut quaelibet cantilena in principio exacte ad Tonum formetur, & cum bene incipere sit quid principale in melopoeia [sic!], id est, formare Tonum secundum ipsius naturam & proprietates, tuus modus inchoandi a te excusari plane nequit.«

32 Ebd., S. 86: »Tenor enim debet proprietates Toni habere«. Ähnlich betont Scacchi auf S. 88, der Tenor sei das »signum, ex quo dignoscitur cujuslibet compositionis Tonus [...]«.

33 Daß die strikte Trennung zwischen authentischen und plagalen Modi mit jeweils gleicher Finalis – und damit die daran gebundene Vorstellung vom Tenor als modaler Hauptstimme – in der Mehrstimmigkeit nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland im 17. Jahrhundert zunehmend ins Wanken gerät, hat der Verf. in seiner Studie *Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (SjB 12 [1990], S. 131–149) zu zeigen versucht.

34 Nach Scacchis Regel (vgl. *Cribrum*, S. 83–86) muß ein plagaler Modus in den Hauptstimmen (Diskant und Tenor) durch die Quarte, in den Nebenstimmen (Alt und Baß) durch die Quinte eingeführt werden; bei einem authentischen Modus ist es umgekehrt. Um so erstaunlicher seine Vorschläge für den Beginn der Komposition von Ps. 99 (der Cantus firmus im 6. Ton beginnt mit der absteigenden Quarte f'-c'): Im zweiten Beispiel steht die Quinte nicht in Baß und Alt, sondern in Baß und Diskant, und im dritten (bei einem plagalen Modus!) sogar im Diskant und beiden Tenören (*Cribrum*, S. 109 f.).

35 *Cribrum*, vor allem S. 7 f. und 132 ff. (Giulio Cesare Monteverdi wird von Scacchi auf S. 132 zitiert).

36 Scacchi beschränkt sich im wesentlichen auf den wiederholten Hinweis, die Musik des neuen Stils könne sich von den strengen Gesetzen des alten Stils eher befreien »propter verba imitanda, quae poscunt tot diversos effectus, quot sunt diuersi conceptus & effectus in iisdem« (S. 22). Gegenstand der Theorie (auch darin folgt Scacchi Monteverdi) sei sie jedoch nicht (vgl. ebd. S. 132 oder auch S. 248.)

erfährt³⁷. Im übrigen greift Scacchi auf eigene Beispiele mit obligatem Basso continuo zurück: je zwei Madrigale und Motetten sowie eine zweistimmige »Cantilena in stylo recitativo, at mixta«³⁸ (dabei lernt der Leser immerhin, daß es sich beim Stylus recitativus um eine Art Sprechgesang handelt³⁹).

Erst in den späteren Erläuterungen seiner Stiltheorie im Brief an Christoph Werner und im *Breve discorso* wird Scacchi ausführlicher. Er unterscheidet drei Stile, die verschiedene Aufführungsorte bezeichnen (Kirche, Kammer, Theater)⁴⁰, von zweien, die wechselnde Kompositionstechniken umfassen (antiquus-moder-nus), wobei der neue Stil zwar vom alten abweicht, dessen Beherrschung aber voraussetzt⁴¹.

Die Mittel des alten und neuen Stils stehen den Werken für Kirche, Kammer und Theater allerdings in höchst unterschiedlicher Weise zur Verfügung. Zur Komposition von Kirchenstücken kann man sich nahezu unbeschränkt beider Stile bedienen (also auch Instrumente, Generalbaß und Solisten sowie den stile recitativo verwenden)⁴², während Musik für Kammer und Theater auf die *secunda praxis* beschränkt bleibt, gleich, ob es sich um Stücke mit Generalbaß⁴³ oder um a-cappella-

37 Ebd., S. 132: Der Basso continuo, eine »nova praxis«, sei von den »modernis« erfunden worden.

38 Die beiden vierstimmigen Madrigale (*Questa nova Angioletta* [ebd., S. 169-176] und *Ah dolente partita* [S. 177-184]) sind ebenso wie die »Cantilena in stylo recitativo« (S. 245-247) von Palisca als Anhang seiner Ausgabe des *Breve discorso* (s. Anm. 12, S. 211-235), außerdem von Zygmunt M. Szwedkowski (*Marco Scacchi* († ca. 1687), *Madrygaly*, Krakau 1979, S. 1-24) ediert worden.

Bei den Motetten handelt es sich um ein fünfstimmiges *Hodie apparuerunt delitiae Paradisi* (*Cribrum*, S. 185-199) und ein vierstimmiges *O Domine Jesu Christe* (ebd., S. 200-204).

39 Ebd., S. 248: »Stylus iste, quem Recitativum vocant [...], ad hoc inventus est, ut quis harmonice loqui possit; seu, est quaedam locutio harmonica: vel quo quis canendo loquitur & loquendo canit.«

40 Katz (s. Anm. 9, S. 83): »Primum igitur assero triplicem omnino stylum in Arte Musices reperi. Primum, Ecclesiasticum; Alterum Cubicularem; Postremum, Scenicum seu Theatralem [...]. Im Theaterstil kommt der rezitativische Gesang zur Geltung (ebd.: »[...] ut cantus colloquendo, et colloquia canendo perficiantur«). Diesen Rezitativstil hat Scacchi dann im *Breve discorso* (fol. C1^v) noch einmal in den stile »semplice rappresentatio« und den stile »imbastardito; id est stile mischio« untergliedert.

41 *Breve discorso*, fol. D1^r: »[...] non si puo esercitar bene la moderna Musica, senza qualche capacità delle vere Regole Antiche [...].«

Die Drei- und Zweiteilung der Stile, die Scacchi hier (fol. C3^r) noch einmal unterstreicht (»la Moderna [Musica] consiste in due pratiche, & in tre stili«), ist für ihn grundlegend, weniger hingegen die von Dahlhaus (s. Anm. 1, S. 110) zusätzlich pointierte Trennung zwischen Musik a cappella und solcher mit Generalbaß und Instrumenten. Diese Unterscheidung spielt hingegen für Schütz, wie zu zeigen sein wird, die Hauptsache.

42 Die vier Unterarten des Kirchenstils lauten (Katz, s. Anm. 9, S. 83): »Primusque comprehendit Missas, Motetta, et similes Cantilenas [...] absque Organo. Secundus easdem Cantilenas, adiuncto Organo, ita, ut plures etiam chori pleni possint constitui. Tertius similes Cantilenas in concerto. Quartus demum Motetta juxta usum modernum.«

Zur dritten Art gehören offenbar Kompositionen in wechselnden Besetzungen, jedenfalls auch mit Instrumenten und Generalbaß; zur vierten zählen wohl vor allem »madrigalische« Motetten und kleinbesetzte Konzerte, ebenfalls mit Generalbaß und gegebenenfalls auch mit Instrumenten.

Die Verwendung des rezitativischen Stils in der Kirche erwähnt Scacchi im *Breve discorso*, fol. C1^v.

43 Was für Kompositionen man sich darunter vorzustellen hat, ist offen; Scacchi spricht nur von einer Art »Cantilenarum cum Basso Generali« (Katz, S. 83). Daß er dabei, wie Palisca meinte, ausschließlich an Generalbaßmadrigale dachte, liegt zwar nahe, ist aber nicht sicher. Vgl. Palisca

Madrigale handelt (wie sich zeigt, ist der neue Stil doch nicht immer an den Basso continuo gebunden). A-cappella-Kirchenmusik hingegen muß im alten Stil komponiert sein, während bei Konzerten für die Kirche die Grenzen zwischen prima und secunda praxis verschwimmen: Großbesetzte, mehrhörige Stücke etwa gehören noch zu einer freizügig behandelten prima praxis, kleinbesetzte hingegen schon zu einer gemäßigten secunda praxis⁴⁴.

Erscheint also, um zum Ausgangspunkt zurückzukehren, Scacchis Kritik an Siefert's A-cappella-Motetten verständlich (auch wenn Scacchi die verschiedenen Wege einer Veränderung des tradierten Motettenstils in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gänzlich ausklammert), so leuchtet das pauschale Verdikt der beiden Konzerte um so weniger ein.

Die aufgezeigten Unstimmigkeiten machen es wahrscheinlich, daß Scacchi im Streit mit Siefert in erster Linie die polemische, den anderen bewußt abwertende Auseinandersetzung suchte. Ob er sich in seiner Hauptschrift, dem *Cribrum*, über den traditionellen Kontrapunkt, die Modus- oder Mensurallehre ausläßt: Den gereizten Ton gibt Scacchi nie auf. Wie es scheint, brauchte er den Streit als Anstoß, um sich überhaupt derart öffentlich zu äußern. Denn außer den drei gedruckten Polemiken⁴⁵ hat Scacchi keine anderen Schriften publiziert: Weder die im *Cribrum* angekündigten Abhandlungen zur Musica theórica sowie zur Kontrapunkt- und Moduslehre⁴⁶ noch der in der *Lettera* versprochene kurze Kontrapunkttraktat⁴⁷ oder der im *Breve discorso* avisierte ausführliche Text über die moderne Musik⁴⁸ sind jemals erschienen, obwohl Scacchi, nachdem er 1649 aus gesundheitlichen Gründen nach Italien zurückgekehrt war, dort noch bis nach 1680 lebte. Im übrigen könnten die vermutlichen Inhalte dieser leeren Versprechungen darauf deuten, daß Scacchi wohl nicht so viel an der Dreiteilung in Kirchen-, Kammer- und Theaterstil lag - hierüber hat er sich ausführlich nur privat⁴⁹ geäußert -, sondern vor allem an

(s. Anm. 12), S. 191; auch ders., *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie 7), S. 221-306, hier S. 286.

44 Zur dritten Art des Kirchenstils heißt es (Katz, S. 85): »In cantilenis vero ad plures choros, sive cum concerto sint, sive plenae, quamvis ad primam praxin pertineant [...] non tanto cum rigore Compositor ad Regulas astringi debet [...] Nam quo major sit vocum numerusque, eo major etiam erit libertas, praesertim in Concertis [...]«. Stücke der vierten Art hingegen gehörten zwar zur secunda praxis, seien jedoch auf eine Weise zu komponieren, »qua distinguatur tum Scenico, tum Cubiculari, ac medio quodam modo se habet.« Vgl. hierzu auch Brough (s. Anm. 3), S. 56.

Die »Unschlüssigkeit« Scacchis bei der Abgrenzung der letzten Arten der Kirchenmusik, die Dahlhaus (s. Anm. 1, S. 110) bemerkte, gehört zur Sache selbst. Sowohl die Grenzen zwischen der 2., 3. und 4. Art des Kirchenstils als auch ihre Unterscheidung von der 2. Art des Kammerstils: All dies bleibt unpräzise, weil die Musik sich nicht gänzlich in Scacchis Schubladen pressen läßt - selbst die Kirchenmusik nicht, um deren stilistische Differenzierung es ihm doch in erster Linie ging (vgl. dazu auch Zygmunt M. Szwejkowski, *Marco Scacchi's Opinions on Art of Music*, in: *Quadrivium* 11 [1970], S. 181-189, hier S. 181 f.).

45 *Cribrum*, *Lettera* und *Breve discorso*.

46 Vgl. *Cribrum*, S. 122 f.

47 *Lettera*, S. 3 der Berliner Kopie: »[...] mandaro alla luce vn breue trattato delle Regole del contrapunto, con alcuni segreti molti curiosi [...]«.

48 Vgl. *Breve discorso*, fol. A4^r.

49 In seinem Brief an Christoph Werner.

der Unterscheidung zwischen dem *Stilus antiquus* und *modernus*, der *prima* und *secunda praxis*.

Daß Paul Siefert das *Cribrum* mit Scacchis Invektiven nicht widerspruchslos hinnahm, ist verständlich. Auf seine buchhalterische Auflistung Scacchischer Fehler, bei der der Danziger Organist hinter seinem Kontrahenten kaum an Häme, wohl aber an stilistischer Eleganz⁵⁰ zurückbleibt, soll hier nicht weiter eingegangen werden. Zwei seiner Argumente sind hervorzuheben.

1. Auch Siefert leugnet nicht, daß es einen alten und neuen Stil gibt: Einer von Scacchis Motetten im neuen Stil wirft er vor, sie kenne »nec antiquum nec modernum stylum«⁵¹. Anders aber als Scacchi ist Siefert offenbar der Ansicht, der alte Stil sei derjenige der Musik früherer Jahre, der neue hingegen die aktuelle Kompositionsweise, gleich, ob in motettischen, madrigalischen oder konzertierenden, in geistlichen oder weltlichen Stücken⁵². Für alle Genera hätten heutzutage die gleichen Regeln zu gelten, freilich solche, wie man sie eben nicht nur aus Werken der von Scacchi angeführten *classici authores*⁵³ Palestrina, Porta oder Anerio, sondern auch aus Stücken von Lasso, Marenzio, Hassler, Finetti, Schein, Scheidt und Vierdanck ablesen könne⁵⁴. Folglich sind, so Sieferts Überzeugung, auch Cantus-firmus-Stücke nach denselben Grundsätzen zu schreiben wie etwa Madrigale oder Canzonetten⁵⁵; und die angeblichen Fehler, die Scacchi ihm vorwerfe, könne dieser unschwer auch bei anderen älteren und zeitgenössischen Komponisten finden, wenn er sich über die »nova schola« - so Sieferts Terminologie - nur kundig mache⁵⁶. Von der Stiltrennung, wie Scacchi sie postuliert, will Siefert also nichts wissen.

2. Scacchis Vorwürfe einer falschen Modusbehandlung zu kontern fällt Siefert nicht schwer. Es sei Pflicht, so führt er aus, den Cantus firmus nach Möglichkeit eben nicht zu verändern (und deshalb real zu imitieren), weil er in entscheidendem Maße den Modus des Stückes präge. Im übrigen sei eine Tonart nicht allein aus dem Beginn, sondern auch aus dem Verlauf einer Komposition und deren Schluß zu erkennen⁵⁷. Damit erweist Siefert sich als Kenner der traditionellen, in Deutsch-

50 Vgl. Dahlhaus (s. Anm. 1), S. 108.

51 *Anticribratio*, S. 5.

52 Auch Scacchi hatte unter der *Musica moderna* im *Breve discorso* nicht nur die Musik der *secunda pratica*, sondern auch die aktuelle Musik schlechthin mit ihren »due pratiche« und »tre stili« verstanden (s. oben Anm. 41).

53 Dazu Dahlhaus (s. Anm. 1), S. 108 f.

54 *Anticribratio*, S. 7. Siefert ereifert sich über Scacchis seiner Ansicht nach gänzlich veraltete Vorstellungen zum Gebrauch des *Tempus imperfectum diminutum*.

55 Ebd., S. 1: »[...] istae regulae, quae ibi [in Cantus-firmus-Stücken] valent, valent etiam hic [in Madrigalen und Canzonetten]«.

56 Ebd., S. 7: Es sei offenkundig, so Siefert an Scacchis Adresse, »quod sicut in regulis ita in omnibus observationibus non sis reformatus. Summa igitur necessitas postulat, ut novam Scholam frequentes.«

57 *Anticribratio*, S. 15: »[...] si cantus canit re la, re fa [z.B. d'-a'-c"], nonne melius, quod altus canat, re la, la fa [a-e'-f'], quam ut cantet, re sol, re fa [a-d'-f'] cum destructione Subjecti? Ita enim ambitus communis Toni observandus est. [...] quantum fieri potest subjectum observetur, alias subsequitur, non subjectum sed nudos tonos possuisse. Nam quilibet tonus non solum cognoscitur

land in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch immer dominierenden Modusdoktrin⁵⁸, der Scacchi durchaus mit seinen eigenen Waffen schlagen kann.

Natürlich sind Siefert's Argumente, ob zur Stil- oder Moduslehre, nicht unangreifbar. A-cappella-Stücke komponierte man anders als Generalbaßkonzerte. Auch manche Kritik Scacchis an Satzfehlern in Siefert's antiquierten Choralmotetten ließ sich so nicht entkräften. Dennoch scheint es, als habe Siefert's Weigerung, das Nebeneinander differierender Stile zu akzeptieren und sie bestimmten Gattungen zuzuordnen, dem Stand der Musik in Deutschland in der ersten Jahrhunderthälfte eher entsprochen als die Positionen Scacchis. Und das gilt nicht nur für die Praxis (vom Choralkonzert beispielsweise war oben schon kurz die Rede), sondern auch für die Theorie. Die Autoren der Musiktraktate jedenfalls sind daran interessiert, moderne Entwicklungen, vor allem die mit dem Generalbaß verbundenen neuen Kompositionsmittel, in den traditionellen Stoff mit aufzunehmen, und nicht etwa daran, sie innerhalb eines »stilus modernus« von einem »stilus antiquus« zu separieren.

Heinrich Baryphonus etwa erweitert seine *Pleiades Musicae* in der 1630 erschienenen zweiten Auflage um eine ausführliche Dreiklangslehre, die auch schon genaue Anweisungen zur Anfertigung eines Akkordsatzes über einer gegebenen Baßstimme enthält⁵⁹. Ähnlich war 1612 schon Johann Lippius vorgegangen⁶⁰. Und Johann Crüger vergrößert in seiner *Synopsis Musica* (1630) nicht nur den Lippiusschen Dreiklangsvorrat, sondern präsentiert gleichfalls eine Akkordsatzlehre (die zugleich als Generalbaßlehre fungieren könnte), bevor er die traditionellen Kontrapunktregeln mit den herkömmlichen zweistimmigen Beispielen abhandelt⁶¹.

Hinweise auf die unterschiedliche Behandlung verschiedener Genera, gar auf differierende Stile, fehlen weitgehend. Höchstens begegnen gelegentlich Anmerkungen wie diejenigen Crügers, man könne im mehr als zweistimmigen Satz die

ex initio, sed etiam ex ambitu & fine. Porro non sequitur initia facienda esse solummodo pro cognitione toni, sed potius ad imitationem & cognitionem subjecti.«

58 Vgl. dazu die oben (Anm. 33) genannte Arbeit des Verf.

59 Vgl. vor allem die ersten vier Abschnitte der »Pleias sexta« (*Pleias Musicae*, Magdeburg 1630, S. 159-187), in der der Autor sich ausführlich mit dem »Syzygiae consonantiarum« befaßt, insbesondere den Verknüpfungen der Konsonanzen zu Dreiklängen (»trigae harmonicae«). Die Regeln zur Harmonisierung eines Basses stehen auf S. 181-187.

Welche Bedeutung Baryphonus seiner Klanglehre beimaß, erhellt ein Brief von ihm an Schütz, den Andreas Werckmeister überlieferte. Dort heißt es u. a.: »Meiner Meynung nach gehört zur rechten wahren Composition das wahre Erkantniß Trigae harmonicae, und aus derselben die Syzygiae Consonantiarum, wie denn auch Sedes naturalis, & progressio Consonantiarum, welche alle / so sie gebührlich in acht genommen werden / als denn eine gute harmoniam machen. Nimmt man die Trigam harmonicam nicht in acht / so hat man eine harte harmoniam [...]«. (Abgedruckt in Adam Adrios Artikel *Baryphonus, Henricus*, in: MGG 1 [1949-51], Sp. 1351 f.)

60 Vgl. in Lippius' *Synopsis Musicae novae* (Straßburg 1612) insbesondere die Ausführungen zur »Trias harmonica« (fol. F4^r-F7^v) und zur »Compositio pura« (fol. G3^r-H1^r). Auch Lippius demonstriert den Nutzen seiner Akkordlehre an der Harmonisierung eines Baßmodells.

Zu Lippius' Dreiklangslehre vgl. Benito V. Rivera, *German Music Theory in the Early 17th Century. The Treatises of Johannes Lippius*, Ann Arbor 1980, S. 113-120. Auf Unterschiede zwischen Lippius' und Baryphonus' Lehre machte Dahlhaus aufmerksam: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), S. 104.

61 Vgl. *Synopsis Musica*, Berlin 1630, fol. E3^v (Dreiklangsvorrat) und Kapitel 12, fol. F4^v-G2^r (Akkordsatzlehre).

Dissonanzen freier behandeln⁶²; oder die Autoren (wie etwa Wolfgang Schonsleder 1631) drucken Beispiele moderner italienischer Komponisten ab und verweisen auf die dort angebrachten Lizenzen⁶³.

Auch für Scacchis Doktrin von der tonalen Imitation finden sich keine Gewährsleute. Natürlich gibt es Beispiele mit Fugensubjekten, die tonal imitiert werden⁶⁴, aber keiner der mir bekannten Autoren fordert wie Scacchi die ausnahmslose Befolgung dieses Prinzips.

Der Warschauer Kapellmeister mochte seine Position eines Außenseiters⁶⁵ gespürt und versucht haben, mit der Veröffentlichung seines *Judicium cribri musici* den Eindruck zu erwecken, als befänden sich die besten deutschen Musiker nicht auf Sieferts, sondern auf seiner Seite. Ob sein Versuch erfolgreich war, steht allerdings dahin.

Verdächtig ist schon, daß die Verfasser von zwei Briefen anonym bleiben. Aber auch von den namentlich genannten Autoren wird man Musiker wie den Anklamer Laurentius Starck, den aus Oppeln stammenden Benjamin Ducius, den Wilnaer Matthias Kimkovius (er hat gleich zwei Briefe beigesteuert) oder den Thorner Marienorganisten David Krakowitta kaum zu den von Scacchi versprochenen Koryphäen der deutschen Musik zählen können⁶⁶. Natürlich singen sie alle das Lob des *Cribrums* und seines Verfassers in höchsten Tönen. Auf den Streit mit Siefert gehen sie kaum ein.

Nur die Hälfte der Schreiben (sieben Briefe) stammt von fünf einigermaßen prominenten Autoren. Es sind (mit jeweils zwei Briefen) Schütz und Tobias Michael – also immerhin die ranghöchsten Musiker Dresdens und Leipzigs –, sodann der Königsberger Hofkapellmeister Johann Stobaeus (der allerdings nicht selbst zu Wort kommt, sondern nur indirekt innerhalb einer zu seinem Gedächtnis von Valentin Thilo verfaßten *Memoria Stobaeana*⁶⁷), schließlich der uns schon be-

62 Ebd., fol. H1^r: Im mehrstimmigen Satz »si urgente necessitate aliquid contra committitur facilius excusatur, cum si quid inconueniens inde oriatur, concentu reliquarum vocum obruatur.«

63 Vgl. Schonsleders *Architectonice Musices universalis*, Ingolstadt 1631, S. 80. Zu Beginn einer generalbaßbegleiteten Solomotette Giulio Bruschi weist Schonsleder den Leser darauf hin, er werde in den folgenden Beispielen »saepe plusculum licentiae« finden.

64 Etwa in Bartholomäus Gesius' *Synopsis musicae practicae* (Frankfurt 1615) zahlreiche der zweistimmigen Modusexempel (fol. D4^v ff.).

65 In der deutschen Musiktheorie scheint das *Cribrum* weitgehend resonanzlos geblieben zu sein. Gefunden habe ich lediglich einen Hinweis auf die Schrift bei Conrad Matthäi (*Kurtzer / doch ausführlicher Bericht / von den Modis Musicis*, Braunschweig 1652). Der Verfasser zitiert dort auf S. 9 Scacchis – alles andere als originellen – Hinweis, bei zweiteiligen Stücken ende man die prima pars stets auf der obersten Quintclavis.

66 Die genannten Personen waren schon Max Seiffert (s. Anm. 3, S. 421) gänzlich unbekannt. Auch heute noch ist in der einschlägigen Literatur nichts näheres über sie in Erfahrung zu bringen. Ob Krakowitta mit dem von Rauschning (s. Anm. 1, S. 141) erwähnten »David Cracovit oder Krakowitz« identisch ist, ist nicht so sicher, wie Moser (s. Anm. 1, S. 160) annahm. Denn David Krakowitz hielt sich seit 1634 »endgültig« (Rauschning ebd.) in Dänemark auf, während Scacchis Gewährsmann 1646 in Thorn amtierte.

Walkers (s. Anm. 29) auf das *Judicium* gestützte Feststellung: »[...] most German musicians were quick to side with Scacchi« (SjB 1985/86, S. 100) ist jedenfalls gänzlich übertrieben, und das gilt erst recht für Heinemanns Behauptung (s. Anm. 1, S. 91), bei den Briefeschreibern handele es sich um »musikalische Autoritäten aus ganz Europa«.

67 Vgl. Dieter Härtwig, Art. *Stobaeus, Johann(es)*, in: MGG 12 (1965), Sp. 1363.

kannte Danziger Kantor Christoph Werner sowie der Breslauer Organist und Herausgeber zahlreicher Sammelwerke, Ambrosius Profe. Thilos *Memoria Stobaeana* ist voll des Lobes für Scacchi und sein *Cribrum*, Christoph Werner rühmt die Schrift gleichfalls, will sich aber kein genaueres Urteil erlauben, und Profe geht überhaupt nicht auf das *Cribrum* ein, sondern bittet Scacchi um die Zusendung von Kompositionen.

Die einzigen Autoren, die offenbar die Hauptschriften beider Parteien, *Cribrum* und *Anticribratio*, gelesen haben, sind Michael und Schütz, und beide äußern sich am vorsichtigsten. Tobias Michael meint immerhin, Siefert habe zu wenig für die Verteidigung seiner Fehler getan. Vor allem aber beklagt er, daß heutzutage manche Leute komponierten, ohne ihr Handwerk wirklich zu verstehen; wie andere, so wünschte auch er sich, daß die Fundamente der Musik besser beachtet und in Ehren gehalten würden⁶⁸.

III

Was schrieb nun Schütz? Mosers Interpretation, er habe in seinen Briefen als »italianisierender Modernist« im Sinne Scacchis einer »fortschrittlichen« Musikanthologie das Wort geredet, hat schon Hellmut Federhofer zu Recht kritisiert⁶⁹. Tatsächlich ist seinen beiden Schreiben im wesentlichen folgendes zu entnehmen:

1. Schütz rühmt Scacchi als in Theorie wie Praxis bestens bewanderten Musicus. Obwohl ihm allein dessen im *Cribrum* enthaltene Kompositionen bekannt sind, räumt er dem Warschauer Kapellmeister eine höhere fachliche Kompetenz als Siefert ein⁷⁰. Aber auch auf die Qualitäten des Danziger Organisten läßt er nichts kommen; indirekt übt er Kritik an Scacchis Polemik⁷¹.

2. Nur die von Scacchi im *Cribrum* dargelegten Grundlagen des alten Stils finden Schütz' ungeteilten Beifall. Er bekennt, selbst seinerzeit in dieser Weise von

68 In seinem zweiten Brief vom 17. Juni 1647 (zum Zeitpunkt seines ersten Schreibens vom 28. Oktober 1646 kannte Michael die Streitschriften noch nicht) heißt es: »Reperio autem [...] Syfertum plus laborare, ut per modum reterisionis [falsche Lesart von »recensionis« ?] respondeat, quam ut errata sua defendat, vel excuset. Nunc autem cum aliis Musicae peritis optarem, ut hujus quoque disciplinae fundamenta a plurimis Authoribus observarentur, et in honore haberentur [...] Verum enimvero quotidiana testatur experientia, neminem jam fere esse, qui jam ex vero et solido fundamento tam Theorico, quam Practico addiscere velit.« Kompositionen Scacchis seien ihm leider noch nicht zu Gesicht gekommen.

69 Vgl. Moser (s. Anm. 1), S. 161 (dieser Interpretation hat noch Gregor-Dellin [s. Anm. 1, S. 334] in der Sache zugestimmt), sowie Federhofer (s. Anm. 1), S. 89. Auch Brough (s. Anm. 3, S. 54) und zuletzt Heinemann (s. Anm. 1, S. 92 f.) betonten, von einer einseitigen Parteinahme für Scacchi könne bei Schütz keine Rede sein.

70 Im zweiten Brief schreibt Schütz: »[...] maxime optassem, Dominum Syfertum [...] cum tali tam firmiter instructo, et bene fundato Musico [...] haud unquam aliquid incepisse, ac iniisse. Si quidem huiusmodi Scripturae demonstrant [...], Excellentissimum Dominum Scacchium non solum in Theoria perdoctum, sed et in Praxi bene versatum esse virum, qui ideo quoque non immerito propter excellentes suas qualitates Celeberrimae Indyltaeque Capellae praefectus est [...]« (Schütz GBr, S. 188, wie alle weiteren Zitate aus Schütz' Briefen korrigiert nach der Bologneser Vorlage).

71 Vgl. das schon oben in Anm. 17 gebrachte Zitat.

Giovanni Gabrieli unterrichtet worden zu sein⁷² und hofft, Scacchi werde bald den versprochenen Kontrapunkttraktat vollenden⁷³.

3. Mit dem Streit zwischen beiden Parteien, auf dessen baldiges Ende er hofft, will er nichts zu tun haben⁷⁴.

Schütz läßt sich also auf keine Details ein. Die Positionen Scacchis und Sieferts – ihre unterschiedlichen Ansichten zum alten und neuen Stil, zur Komposition von Choralbearbeitungen und zur modalen Imitation – kommentiert er nicht. Vielmehr nutzt er die Gelegenheit, ähnlich wie Tobias Michael⁷⁵ daran zu erinnern, daß die Unterweisung im alten Stil Grundlage des Kompositionsunterrichts sein müsse: ein kluger Schachzug, denn diese Überzeugung teilten zweifellos sowohl Scacchi⁷⁶ wie auch Siefert, die sich ja gegenseitig die Nichtbeherrschung dieses Stils zum Vorwurf gemacht hatten. Ob der strenge Stil aber über seine Funktion für den Unterricht hinaus notwendigerweise zur Komposition bestimmter Gattungen heranzuziehen war, wie Scacchi gefordert hatte, oder ob man ihn, so Sieferts Entgegnung, in heutiger Zeit auch in motettischen Stücken freizügiger behandeln konnte: Diese für den Streit zwischen beiden Kontrahenten zentralen Fragen bleiben von Schütz zunächst unbeantwortet.

Erst aus der bekannten Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, der Sammlung, die man immer wieder als die maßgebliche musikalische Antwort Schützens auf die Kontroverse zwischen Scacchi und Siefert hingestellt hat⁷⁷, erfahren wir dazu näheres.

Der Tenor dieses Textes⁷⁸ unterscheidet sich freilich nicht wesentlich von dem der Briefe: Schütz warnt angehende Komponisten davor, das Studium des Kontrapunkts angesichts des jetzt so beliebten Generalbaßkonzerts zu vernachlässigen.

72 Ebd., S. 189: »[...] unicum hoc confiteor, et protestor, quod hoc simili modo (quo Dominus Marcus Scacchius in Cribro suo Dominum Syfertum) ego in juventute mea a bonae memoriae Johanne Gabriele Praeceptore meo quoque fuerim instructus, ac institutus [...]«.

Federhofers Ansicht (s. Anm. 1, S. 80), Schütz habe dem *Cribrum* »volle Zustimmung erteilt«, ist angesichts des polemischen Tons, den Scacchi anschlägt, zweifellos übertrieben.

73 Ebd., S. 190: Schirmer möge Scacchi drängen, »ut de Arte Contrapuncti tractatum [...] perficiat, et in lucem emittat: Quo certe magnam in primis nostrae nationi Germanicae creabit utilitatem, sibi vero immortalem famam, et nominis gloriam.«

74 Schon in seinem ersten Brief hatte Schütz betont, nicht den Schiedsrichter spielen zu wollen: »ego quidem me hujus concertationis Diremptorem, et Arbitrum non faciam, multo minus me intromittam in hujus modi ambages cum aliquo [...]« (Ebd., S. 170.) Später schrieb er ganz ähnlich: »[...] ad Acta haec silendum est, meque fere imparem nimisque debilem hac in re reperio, ut arbitrum, ac judicem agere audeam, imo nunquam huic negotio (quod sine me fuit inceptum) immiscere me cupio.« Sein Rat gehe dahin, »ut negotium hoc tranquille sedetur, et componatur, ac tandem oblivione sepeliatur; quod quidem eo usque iam deducta optimum esset medium.« (Ebd., S. 189.)

75 Wie Schütz an seinen Unterricht bei Gabrieli erinnert, so Michael (in seinem ersten Brief) an seine Unterweisung durch seinen Vater Rogier, der ihn stets »ad puritatem Contrapuncti« angeleitet habe.

76 Vgl. das Zitat aus dem *Breve discorso* oben in Anm. 41.

77 Vgl. Joshua Rifkin, Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD*, 17, S. 13: »[...] the collection appears to represent a practical response on Schütz's part to the Scacchi-Siefert controversy; several remarks in the foreword echo both Scacchi's *Cribrum musicum* and the composer's own recent commentary on the dispute.« Vgl. auch ders., *Heinrich Schütz. Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: *SjB* 9 (1987), S. 5-21, hier S. 15 f.

78 Schütz GBr, S. 192-196.

Zum Beweis der Beherrschung des »stilus ohne den Bassum Continuum« solle jeder, wie es schon in seiner Jugendzeit in Italien üblich gewesen sei, zuerst ein Werk in diesem Stil ausarbeiten und veröffentlichen, ehe er sich Kompositionen im modernen konzertierenden Stil widme⁷⁹.

Schütz trennt hier – und das ist das Neue – unmißverständlich den generalbaßlosen »schweresten« Kontrapunktstil von dem leichter zu handhabenden konzertierenden Stil über einem obligaten Basso continuo. Er schert also nicht wie Siefert alle Gattungen über einen Kamm, faßt sie nicht unter dem Oberbegriff einer »nova schola« zusammen. Aber auch mit Scacchis prima und secunda praxis stimmen Schützens Stile nur auf den ersten Blick überein. Denn anders als sein Warschauer Kollege vermeidet der Dresdner Hofkapellmeister auch jetzt jede Fixierung seiner beiden Stile auf bestimmte Gattungen⁸⁰ (darin ist ihm später Christoph Bernhard gefolgt⁸¹). Es spielt keine Rolle, ob das von einem Anfänger vorzulegende Probestück in Gestalt von Motetten oder Madrigalen, von geistlichen oder weltlichen Stücken in lateinischer, deutscher oder italienischer Sprache vorgelegt wird, wenn es nur ohne obligaten Basso continuo auskommt und kontrapunktisch gearbeitet ist⁸². Von Scacchis Doktrin, wonach für a-cappella-Motetten die prima praxis, für Madrigale mit und ohne Generalbaß hingegen der Stilus Cubicularis und damit die secunda praxis zuständig wäre, ist keine Rede, erst recht nicht von der so vehement im *Cribrum* verfochtenen These, Choralbearbeitungen müßten ausnahmslos im strengen Stil geschrieben sein. Schließlich hatte Schütz selber, wenn auch nicht allzu oft, Chorkonzerte geschrieben, darunter sogar wie Siefert eines über »Wir gläuben all' an einen Gott«⁸³.

Allerdings scheint nicht ausgeschlossen – um noch kurz bei den Cantus-firmus-Stücken zu verweilen –, daß Schütz Scacchis Überzeugung insgeheim doch teilte bzw. in seinem Unterricht ähnliches lehrte. Denn es fällt auf, daß unter den Werken einiger seiner Schüler – zu nennen wären beispielsweise Christoph Bernhard, David Pohle und Johann Theile – vokale Choralbearbeitungen fast ausnahmslos in Gestalt von Chormessen im strengen Stil vorliegen, wie sie von Bernhard und

79 Ebd., S. 194. Ob Schütz' Rat in dieser Zeit noch allgemeine Zustimmung fand, ist allerdings fraglich. Baryphonus beispielsweise war, wie sein oben (Anm. 59) zitierter Brief zeigt, der richtige Gebrauch der Dreiklänge offenbar wichtiger als die herkömmlichen Kontrapunktregeln mit ihren strengen Stimmführungsvorschriften.

80 Es trifft nicht zu, daß Schütz hier, wie Siegfried Schmalzriedt meinte, streng zwischen den »verschiedenen funktions- und gattungsbezogenen musikalischen Stilen« unterschied. Vgl. Schmalzriedts Studie *Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung. Heinrich Schütz. Motette »O lieber Herre Gott« zu sechs Stimmen aus der »Geistlichen Chormusik« (Dresden 1648)*, in: Werner Breig u. a. (Hrsg.), *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*. Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1984, S. 110-127, hier S. 124.

81 Im 3. Kapitel seines *Tractatus compositionis augmentatus* schreibt Bernhard: »Sonsten könnte der *Contrapunct* mehr *Divisiones* leyden als in *Motetten*, *Concerten*, *Madrigalien*, *Canzonetten*, *Arien*, *Sonaten*; etc. allein solches sind nicht sowohl *Species* des *Contrapunctes* als *Themata* der *Componisten*.« Vgl. Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 42.

82 Zum generalbaßlosen »schweresten« kontrapunktischen Stil gehören also so scheinbar konträre Schützsche Opera wie die *Italienischen Madrigale* und die *Motetten der Geistlichen Chormusik*. Auf die »bemerkenswerte Nähe« zwischen beiden Sammlungen wies jüngst auch Wolfram Steinbeck hin. Vgl. seinen Aufsatz *Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit. Monteverdi-Schütz-Schein*, in: *SjB* 11 (1989), S. 5-14, hier S. 9.

83 SWV 303 (vgl. NSA 11,2, S. 84-93).

Theile bekannt sind (Pohles Messe ist zwar belegt, aber verschollen)⁸⁴. Die bemerkenswerte Abstinenz von der Choralbearbeitung bzw. ihre Konzentration auf den Stile antico bei Schülern Schützens könnte also, über die in der Literatur schon vermuteten Ursachen hinaus, indirekt auch auf den Einfluß Scacchis zurückzuführen sein. (In der Stillehre Christoph Bernhards fehlt allerdings jeder Hinweis auf eine enge Verbindung zwischen dem Stylus gravis und Cantus-firmus-Stücken.)

Aber wenden wir uns noch einmal der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* zu und fragen wir, ob nicht vielleicht das Requisitum der »Differentia Styli in arte Musica diversi« als Indiz für Schützens Übereinstimmung mit Scacchis Stillehre gelten könnte. Immerhin hat Schütz den ersten Teil der *Symphoniae sacrae* als »Opus ecclesiasticum«⁸⁵ bezeichnet: Verstand er ihn also als Repräsentanten eines variablen Kirchenstils, wie ihn auch Scacchi propagierte?

Es scheint allerdings, als sei Schütz weniger an einer Unterscheidung zwischen Kirchen-, Kammer- und Theaterstil als an der klaren Trennung zwischen dem kontrapunktischen Stil ohne und dem konzertierenden Stil mit obligatem Generalbaß interessiert gewesen⁸⁶. Darüber hinaus hat er sich zwar, vor allem in den Vorreden mancher anderer Werke, zu bestimmten als Stile oder Manieren bezeichneten neueren musikalischen Mitteln geäußert: vor allem zum redenden Stylus recitativus⁸⁷; auch an die Hinweise auf die »schwarzen Noten« und den »stätte[n] ausgehnete[n] Strich auff dem Violin« aus der Vorrede zu den *Symphoniae Sacrae* II wäre zu erinnern⁸⁸. Immer handelt es sich dabei um Neuerungen, die Schütz aus Italien mitbrachte und in Deutschland bekannt machte – wofür ihm nicht zuletzt der Italiener Scacchi hohes Lob spendete⁸⁹.

Alle diese neuen Mittel freilich konstituieren keine eigene Gattung, keinen neuen übergreifenden Kammer- oder Theaterstil, sondern fließen ein in den konzertierenden Stil, denjenigen also, den auch Schütz selbst als für seine Musik am

84 Vgl. dazu Krummacher (s. Anm. 26), S. 328-333. Das Gegenstück zu diesen Vokalkompositionen im strengen Stil bilden Krummacher zufolge (S. 329 f.) die »norddeutschen Repräsentations- und Studienwerke, die sich auf streng kontrapunktische Bearbeitungen von Choralmelodien konzentrieren und primär für Tasteninstrumente bestimmt sind«. Vgl. dazu auch Friedrich W. Riedel, *Strenger und freier Stil in der nord- und süddeutschen Musik für Tasteninstrumente des 17. Jahrhunderts*, in: Carl Dahlhaus u. a. (Hrsg.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 16), Kassel u. a. 1965, S. 63-70, hier S. 66 f.

85 Genau genommen als »Opus ecclesiasticum secundum«, Werner Braun schloß daraus, »Opus ecclesiasticum primum« seien die *Psalmen Davids* von 1619 gewesen, und die *Italienischen Madrigale* hätten als »Opus cubicularium primum« zu gelten, denen die *Cantiones sacrae* als »Opus cubicularium secundum« gefolgt seien. Vgl. Werner Braun, *Schütz als Kompositionslehrer: Die »Geistlichen Madrigale« (1619) von Gabriel Möllich*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 69-92, hier S. 92, Anm. 69. Im Gegensatz dazu hatte Philipp Spitta nicht in den *Psalmen Davids*, sondern in den *Cantiones sacrae* wegen der lateinischen Texte Schütz' »Opus ecclesiasticum primum« gesehen (SGA 5, 1887, S. V).

86 Steinbeck zufolge (s. Anm. 82) stand Schütz in beiden Stilen auf dem »gesicherten Boden« des motettischen Prinzips (S. 10). Damit verwischte der Autor allerdings den von Schütz so pointierten Kontrast zwischen den beiden Kompositionsstilen; die Heranziehung des Generalbasses wird zum Akzidens gegenüber dem entscheidenden Festhalten an dem »Eigentlichen«, dem »motettischen Satzprinzip« (ebd.).

87 Z. B. Schütz GBr, S. 285 (Vorrede zur *Weihnachtshistorie*).

88 Ebd., S. 180.

89 Katz (s. Anm. 9), S. 86.

geeignetsten angesehen hat, und zwar in Gestalt großbesetzter, klangprächtiger vokal-instrumentaler Konzerte, die »die höchsten Ansprüche« an seine Erfindungskraft stellten und ihm »die reichsten künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten boten.«⁹⁰

Daß Schütz nicht nur den konzertierenden Stil variabel behandelte, sondern auch den kontrapunktischen, beweisen Sammlungen wie die *Italienischen Madrigale* oder die *Cantiones sacrae* zur Genüge. In der *Geistlichen Chormusik* blieb Schütz diesem Grundsatz treu. Denn es ist nicht der dogmatisch strenge *stilus antiquus à la Scacchi*, der hier vorherrscht, sondern der motettische Kontrapunktstil *à la Schütz*, in den Gestaltungsweisen des Madrigals⁹¹ ebenso eindringen können wie in zwei Stücken sogar ausdrücklich vorgeschriebene Tutti-Solo-Kontraste, d. h. Mittel des konzertierenden Stils⁹². Und auch die Einbeziehung von zwei *Ariæ*⁹³ bedeutet keineswegs einen Stilbruch.

Zwar mag die Mäßigung der Schlußkoloraturen in *Das ist je gewißlich wahr* bei der Übernahme des Stückes in die *Geistliche Chormusik* ebenso Scacchis Einfluß zuzuschreiben sein wie die Abänderung des allerersten Tons in *Die Himmel erzählen* von einem eingestrichenen a in der Frühfassung⁹⁴ zum eingestrichenen g: Die ursprünglich reale Imitation wandelt sich so in eine tonale, bei der die drei ersten Einsatztöne – eingestrichenes g sowie ein- und zweigestrichenes d – schon gleich zu Beginn den Rahmen des das Werk fundierenden transponierten 2. Tones abstecken. Von einer »Anpassung« der Motetten insgesamt an Scacchis Lehre zu sprechen⁹⁵, ist jedoch ohne Zweifel übertrieben. Lizenzen, wie Scacchi sie bei Siefert als mit dem strengen Stil unvereinbar rügt – z. B. verdeckte Parallelen, Querstände, chromatische Melodieführung –, erlaubt sich auch Schütz, und das nicht nur in fünf- und mehrstimmigen Abschnitten, wo Scacchi manche vielleicht toleriert hätte, sondern auch, wenngleich selten, im dreistimmigen Satz⁹⁶. (Aber vermutlich wäre Scacchi bei Schütz ebenso großzügig gewesen wie beim Choralkonzert von Christoph Werner.)

So sehr also Schütz in Scacchi den kompetenten Kontrapunktiker schätzte, so wenig war er bereit, dessen spezifischer Lehre vom alten und neuen Stil und von einer engen Verbindung zwischen Stilen und Gattungen bedingungslos zu folgen.

90 Rifkin (s. Anm. 77), SJB 1987, S. 17.

91 Vgl. Schmalzriedt (s. Anm. 80), S. 125.

92 Zwischen »Soli« und »Omnes« unterscheidet Schütz in Nr. 18 (*Die Himmel erzählen*) wie auch in Nr. 20 (*Das ist je gewißlich wahr*); diese Vorschriften sind in der alten wie neuen Schütz-Ausgabe (SGA 8 bzw. NSA 5) nicht abgedruckt worden. Daß Schütz damit nur das Alternieren von wenigen und allen Chorstimmen meinte, wie Spitta glaubte (SGA 8, S. VIII), ist unwahrscheinlich.

93 Nr. 12 (*Also hat Gott die Welt geliebt*) und Nr. 19 (*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*). Scacchi hatte im *Breve discorso* die Komposition von »arie« in der modernen Musik gegen deren Gegner verteidigt (vgl. fol. C2^r f.).

94 Vgl. NSA 31, S. 57-72 (Frühfassung von *Das ist je gewißlich wahr*) und NSA 27, S. 104-114 (Frühfassung von *Die Himmel erzählen*).

95 Michael Heinemann hat sich jüngst derart geäußert (s. Anm. 1, S. 95).

96 Verdeckte Parallelen: Nr. 18, T. 41 (Cantus I-Altus); Querstand: Nr. 2, T. 31; chromatische Melodik: Nr. 18, T. 46 (Cantus I: fis'-b'); falsche Dissonanz vor Sprüngen: Nr. 13, T. 33 (Tenor I-Baß) etc. Hinzuweisen wäre überdies auf den gelegentlich obligat geführten – und damit gegen Scacchis strengen Stil verstoßenden – Generalbaß, etwa zu Beginn von Nr. 11, vor allem aber von Nr. 21.

Satztechnische Solidität im generalbaßlosen Stil war zwar an bestimmte Requisita, nicht aber an konkrete Gattungen gebunden, und sie schloß Freiheiten, die in Scacchis prima praxis undenkbar waren, keineswegs gänzlich aus. Vermutlich hat Schütz doch eher mit der Position Siefert's sympathisiert.

MICHAEL MARLER

Die Analyse des musikalischen Wertes, welche Schütz in seinen Werken durch den Einsatz eines Baßes ansetzt, ist nicht nur ein Ausdruck der Beschränkung auf die Führung der Basslinie, sondern ein gewisses und für alle musikalischen Strömungen der Barockzeit charakteristisches Merkmal. Die Rezeption des Wertes in der Musikgeschichte ist im Grunde genommen die gleiche, für die Schütz überliefert wurde. Die Musikgeschichte hat sich seitdem mit diesem eine bemerkenswerte Aufmerksamkeit verschrieben, in dem die Bedeutung des Schütz'schen Wertes im Barockmusikstil und die Entwicklung der Musik im 17. und zugleich immer noch im 18. Jahrhundert untersucht wurde. In der Folgezeit der Generationen, so die Musikwissenschaftler, wurde weniger Wert auf die Analyse – durch den Verlust also, der durch die Entwicklung der Musik im 18. Jahrhundert zu kommen. Anders gesagt, die Entwicklung der Musik im 18. Jahrhundert mußte sich auf die Entwicklung der Musik im 17. Jahrhundert beziehen, und nicht umgekehrt. Die Musikgeschichte war in der Folgezeit nicht mehr die gleiche, und nicht mehr die gleiche, wie sie in der Folgezeit war.

Die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts und die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts sind in der Folgezeit nicht mehr die gleiche, und nicht mehr die gleiche, wie sie in der Folgezeit war. Die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts und die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts sind in der Folgezeit nicht mehr die gleiche, und nicht mehr die gleiche, wie sie in der Folgezeit war. Die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts und die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts sind in der Folgezeit nicht mehr die gleiche, und nicht mehr die gleiche, wie sie in der Folgezeit war.

Die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts und die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts sind in der Folgezeit nicht mehr die gleiche, und nicht mehr die gleiche, wie sie in der Folgezeit war. Die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts und die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts sind in der Folgezeit nicht mehr die gleiche, und nicht mehr die gleiche, wie sie in der Folgezeit war.

1. ...
2. ...
3. ...
4. ...
5. ...
6. ...
7. ...
8. ...
9. ...
10. ...