

# Schütz' Madrigale in der zeitgenössischen italienischen Musikkultur

KONRAD KÜSTER

In der Geschichte des Madrigals nimmt Schütz keine herausragende Stellung ein; auch im Kontext seines Œuvres stehen seine Madrigale eher am Rande. Für die Gattung mag er beinahe wie ein Nachgeborener wirken: Die Sammlung fünfstimmiger Madrigale, die er 1611, gegen Ende seines Unterrichts bei Giovanni Gabrieli, publizierte, scheinen einen zumindest konventionellen, wenn nicht gar anachronistischen Zugriff auf eine Gattung zu zeigen, die aus einem zurückliegenden Jahrhundert stammte<sup>1</sup>; die polyphone Fünfstimmigkeit dieser Stücke lässt sich, so scheint es, nur schwer in das italienische Gattungsumfeld einpassen. Andererseits ist dies die erste gedruckte Werksammlung eines noch jungen Komponisten, der nicht erst für eine historistische Nachwelt, sondern ebenso schon für seine Umwelt (in Mitteleuropa) eine Schlüsselposition eingenommen hat, und immer wieder wird die Frage gestellt, wie bzw. weshalb dieses ältere Satzprinzip seine weitere musikalische Entwicklung bestimmt habe. In dieser Spannung wird die Beschäftigung mit diesen Werken primär aus einem Gesamtinteresse an ihrem Komponisten begründet: Weil Schütz sie schrieb, spielen sie sowohl in der Beschäftigung mit seinem Werk als auch in der Erforschung des Madrigals als Gattung eine Rolle.

Prinzipiell gilt diese Feststellung auch noch für die meisten der Zugänge, die in der Folge der Leistungen Siegfried Schmalzriedts<sup>2</sup> gewählt worden sind. Mit seiner Edition wurde das Werkkorpus in der Form verfügbar gemacht, die sich seit dem mittleren 20. Jahrhundert für den Umgang mit italienischen Madrigalen als Standard herausgebildet hat, und seine Dissertation war Anstoß für eine verbreiterte Beschäftigung auch mit dem Kontext dieses Madrigalopus: mit der Beziehung zu Giovanni Gabrielis Kompositionspraxis, zu den Madrigalen anderer Gabrieli-Schüler oder auch im Vergleich mit Einzelkompositionen anderer Musiker. Über weite Strecken wurde diese Diskussion von der Gabrieli- und Schütz-Forschung ausgehend geführt<sup>3</sup>, also sozusagen zentrifugal; für den zentripetalen Zugriff, dass Überlegungen zur Geschichte des italienischen Madrigals das Schützsche Opus gestreift hätten, blieben die Ansätze

- 1 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 73; oder, als Abschirmung gegen Experimentelles ins Positive gewendet, bei Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München u. Zürich 1984, S. 70 f.
- 2 Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis*, Neuhäuser-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1); ders. (Hrsg.), *Heinrich Schütz, Italienische Madrigale*, ebd. 1984 (= SSA 1).
- 3 Exemplarisch verwiesen sei auf die Schriften von Denis Arnold (als Zusammenschau: *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance*, Oxford u. New York 1979, S. 211–230), auf Paolo Emilio Carapezzas Artikel *Schützens Italienische Madrigale: Textwahl und stilistische Beziehungen*, in: *SJB* 1 (1979), S. 44–62, sowie auf die Beiträge von Carapezza, Schmalzriedt, Wolfram Steinbeck, Heinrich W. Schwab, Hans Eppstein und Jens Peter Jacobsen in: *Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985*, S. 197–267, S. 275–297.

weiterhin außerordentlich begrenzt<sup>4</sup>. So lässt sich das Ergebnis dieser jüngeren, vergleichenden Untersuchungen am ehesten so zusammenfassen, dass die kompositorische Faktur der Werke ein Interesse an ihnen unzweifelhaft rechtfertigen kann, dass aber der grundsätzliche Abstand, der traditionell zwischen einer Sammlung polyphon-fünfstimmiger Madrigale von 1611 und dem musikhistorischen Gesamteindruck Italiens in jener Zeit gesehen wird, nicht verringert worden ist. Schütz' Stellung ist somit anscheinend weiterhin auf der Grundlage zu bewerten, die Alfred Einsteins 1949 im Hinblick auf die Gesamtgattung des Madrigals nach 1600 umrissen hat – als sich die Erschließung der heute in Wissenschaft und Praxis so breit verfügbaren Gattung noch in ihren Anfängen befand<sup>5</sup>:

„No musician who lived beyond the year 1600 could evade the issue [of the new *stile concertante*]. Each one had to decide whether to stand still or go forward. Few stood still. With amazing rapidity the madrigal takes the form of the concerto.“

Einstein nahm dies zum Anlass, die Stellung Giovanni Gabrielis zu bestimmen, und diskutierte lediglich, dass Gabrieli „the *musica concertante* for voices“ erkundet haben könne – auch wenn keinerlei künstlerische Resultate überliefert seien. Von seinen früheren, emphatisch lobenden Worten über Schütz' Madrigalbuch findet sich jedoch – ohne erkennbare Begründung – keine Spur mehr<sup>6</sup>.

Schütz' Madrigale: „in der Lehre Giovanni Gabrielis“<sup>7</sup>?

Dass Schütz zu Gabrieli nach Venedig gesandt wurde, nicht also zu den Angehörigen der römischen, Florentiner oder Mantuaner Traditionen, musste so lange als prinzipielles Manko seiner Laufbahn gelten, wie der Charakter eines abstrakten Kompositionsunterrichts, den Schütz bei Gabrieli durchlaufen habe, den Gesamteindruck beherrschte. Doch wie nicht zuletzt aus einem Schreiben des brandenburgischen Markgrafen Sigismund an den Kasseler Landgrafen Moritz hervorgeht, erfolgte die Ausbildung „nicht allein in der composition, sondern zugleich auch im schlagen“<sup>8</sup>, so dass in der Wahl des Lehrers zweifellos auch das Berufsbild des Tastenmusikers eine Rolle gespielt hatte<sup>9</sup>. Damit entsteht der Eindruck, dass über diese Madrigale nur begrenzt Einblicke in Schütz' Ausbildung bei Gabrieli möglich werden: in einem Ausschnitt, der allenfalls im Bereich allgemeiner Satztechniken repräsentativ ist. Es war demnach nicht genau und nicht allein diese Madrigaltechnik, die Gabrieli unterrichtete und die ihn für Schütz (und andere Tastenmusiker bzw. deren Mäzene) als attraktiven Lehrer er-

4 Zu erwähnen ist hier am ehesten Maria Antonella Balsano, *Vade, mane, redi: Noterelle su alcuni madrigali di Schütz, D'India e Monteverdi*, in: Silke Leopold u. Joachim Steinheuer (Hrsg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel u. a. 1998, S. 245–265.

5 Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 2/1971, Bd. 2, S. 867.

6 Alfred Einstein, *Heinrich Schütz*, Kassel 1931, S. 21: „Es gibt kaum ein kühneres, weniger schulmäßiges charakteristischeres Werk von Schütz.“ (Wiederabdruck in ders., *Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker*, Zürich/Stuttgart 1957, S. 9–24, das Zitat S. 14.)

7 Vgl. den Titel der Studie Schmalzriedts von 1972 (Anm. 2).

8 Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften in der Landesbibliothek Kassel*, Kassel u. a. 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), S. 124 f.

9 Konrad Küster, *Schütz und die Orgel: Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600*, in: Sjb 22 (2000), S. 7–16.

scheinen ließ. Trotz der Verschiebung, die sich daraus für die Bewertung der Sammlung ergibt (und zwar sowohl in schaffensbiographischer wie in der allgemein gattungsgeschichtlichen Perspektive), bleibt die Frage bestehen, welche Sicht der Gattung sich in Schütz' Sammlung spiegelt und wie sie einzuschätzen ist. Zu versuchen ist also, die Stellung der Schütz'schen Sammlung gegenüber der allgemeinen Geschichte italienischer weltlicher Vokalmusik neu zu bestimmen.

Als Problem erscheint zunächst, dass Schütz' Madrigalverständnis untrennbar mit der Position Giovanni Gabrieli's verknüpft wird. Dies ist zunächst ein Grundproblem des gewählten Blickwinkels: Wenn Schütz „modernere“ Stilmittel wählte und sich in deren Wahl von denen absetzte, die auf Gabrieli zurückführbar erscheinen, dann wirkt dies zunächst wie die Relativierung einer didaktischen Vorgabe<sup>10</sup>. Werden damit nicht aber in dieses Lehrer-Schüler-Verhältnis allzu detaillierte Vorstellungen importiert? Die Kompositionsvergleiche, die innerhalb des Schülerkreises um Gabrieli angestellt worden sind<sup>11</sup>, machen hinreichend deutlich, dass Gabrieli, wenn es konkret um Madrigalkomposition ging, kein sonderlich autoritativer Lehrer gewesen sein kann; anders sind die großen stilistischen Unterschiede nicht erklärbar, die besonders zwischen den Madrigalbüchern Hans Nielsens (1606) und Schütz's (1611) bestehen. Es muss folglich auch solche Bezugspunkte für Schütz' Madrigalverständnis (und ebenso für das der weiteren Gabrieli-Schüler) gegeben haben, die nicht auf Gabrieli verweisen. Gefragt werden muss daher zunächst, in welcher Situation Schütz das Madrigal in Italien antraf: als er wohl 1609 nach Venedig gelangte<sup>12</sup> bzw. als zwei Jahre später seine eigenen Gattungsbeiträge im Druck erschienen.

Als Einstieg kann die so knapp formulierte Äußerung Einsteins auf ihre historischen Bezugspunkte hin überprüft werden. Tatsächlich treten nicht nur im Madrigalwerk Monteverdis aus dessen ersten beiden Schaffensjahrzehnten (also weitgehend vor 1600), sondern auch in Kompositionen direkter Zeitgenossen die polyphonen Techniken, die für Madrigalkomposition einer älteren Generation, etwa im Umfeld Luca Marenzios, charakteristisch erscheinen, zunehmend in den Hintergrund. Diese neue, tendenziell homophone Ausrichtung erscheint untrennbar verbunden mit solchen Verfahren der Textvertonung, die in den Satztechniken zur punktuellen Aufhebung des alten Kontrapunkts führen können<sup>13</sup>. Und mit der Reduktion des polyphonen Elements scheinen zugleich Kompositionspraktiken in Reichweite zu liegen, die sich im Kräftefeld zwischen der musikalischen Deklamation von Text in den frühesten Opern und, wie von Einstein hervorgehoben, einem vom Generalbass gestützten, geringstimmigen Vokalsatz zeigen. Die Stücke in Schütz' Sammlung scheinen diesen Tendenzen auf ganzer Breite entgegen zu laufen: in polyphoner Ausrichtung, die eine Anwendung jener avancierten Satztechniken anscheinend nur begrenzt ermöglicht und prinzipiell keine Berührungspunkte mit den Arten generalbassbegleiteter Ein- oder Geringstimmigkeit zeigen kann.

10 Das andere Extrem, dass nämlich Schütz ein völlig andersartiges, bei ihm schon vorhandenes Erfahrungsspektrum punktuell zugunsten älterer kompositorischer Modelle relativiert habe, wirkt unwahrscheinlich, nicht zuletzt weil sich Gabrieli's Schüler in den Vorworten gerade dieser Madrigalbücher mit nahezu standardisierten Formulierungen explizit auf diesen Lehrer beziehen.

11 Vgl. oben Anm. 3.

12 Zur Datierung Konrad Küster, *Opus primum in Venedig: Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 28–31.

13 Im Sinne der „seconda pratica“ Monteverdis.

Doch dieser Argumentation liegt ein allzu finales Geschichtskonzept zugrunde. Keiner der Komponisten, die im ausgehenden 16. Jahrhundert mit diesen moderner wirkenden Techniken arbeiteten, hat damit bewusst etwas vorbereitet, das es anderweitig noch nicht gab: Weder griff Luzzasco Luzzaschi auf ein geringstimmig-konzertantes Madrigal voraus, noch schrieb Monteverdi fünfstimmige Madrigale als „defiziente Rezitative“. Somit hatte sich – um bei Einsteins Formulierung zu bleiben – kein Komponist in den ersten Jahren nach 1600 zu entscheiden, ob er sich dem Modernen anschliesse oder nicht; zumindest eine Zeitlang muss von einem unmittelbaren, gleichwertigen Nebeneinander unterschiedlicher Gattungen ausgegangen werden.

### Textkonkordanzen und Gattungswahl

Einen exemplarischen Zugang zu den Möglichkeiten dieser Gattungswahl bietet eine Übersicht darüber, in welcher Weise die von Schütz gewählten Texte im Lauf der Zeit vertont worden sind. Für die 18 fünfstimmigen Madrigale (ohne das achtstimmige Schlussstück) hat bereits Schmalzriedt 155 Konkordanzen nachgewiesen; diese Liste ist teils zu ergänzen, teils zu reduzieren<sup>14</sup>. Am Ausgangspunkt der Untersuchung stehen somit 163 Kompositionen (vgl. die Übersicht im Anhang, Tabelle 3).

Diese „Parallelvertonungen“ lassen sich nach ihrer Besetzung in fünf Gruppen gliedern (vgl. Tabelle 1 auf der nächsten Seite). Die erste beschreibt ein Besetzungsspektrum, dem sich auch Schütz' Sammlung zuordnen lässt: die Gruppe der fünfstimmigen Madrigale, die ohne Generalbasspart publiziert werden. Sie erhält in den vier- und sechsstimmigen einige Ergänzungen, und die wenigen noch größer besetzten werden gleichfalls dieser Gruppe zugeschlagen. Von ihr abgesetzt werden die Kompositionen, die auf der Gattungsgrundlage der Canzonetta des 16. Jahrhunderts stehen, in diesem Fall sämtlich dreistimmige Werke. Diesen beiden Gruppen lassen sich die generalbassgestützten Kompositionen gleichfalls in mehreren Gruppen gegenüberstellen, obgleich diese eng miteinander verwandt sind: Madrigale für eine Stimme und Generalbass können nicht nur (wie in Caccinis *Le nuove musiche* von 1602) in Sammlungen mit Vertonungen andersartiger Texte stehen, die sämtlich in dieser kleinen Besetzung gehalten sind; sie finden sich vielmehr ebenso in Sammlungen, die auch Madrigale in größeren Besetzungen enthalten (wie Luzzaschis *Madrigali* von 1601). Die Bildung der drei Gruppen erklärt sich jedoch aus den beiden Extrempositionen: Im Repertoire, das Schütz'

14 Basis für die Revisionen ist „Il nuovo Vogel“ (im Folgenden „NV“): Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claudio Sartori, *Bibliografia della Musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Poemezia 1977. Veränderungen ergeben sich daraus, dass einerseits gegenüber Schmalzriedts Argumentationsgrundlage (Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, Aus den Jahren 1500-1700: Enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc.*, Berlin 1892, Reprint Hildesheim 1962) weitere Drucke nachweisbar geworden sind, andererseits müssen einige der Konkordanzen, die er nennt, ausgeschieden werden: Gleiche Textincipits verweisen nicht stets auf dasselbe Gedicht (eine Zeile kann verschiedene Fortführungen erhalten haben); ferner sind für den Eröffnungskomplex (Nr. 1 und 2), in seiner Zweiteiligkeit besonders exponiert wirkend, streng genommen nur diejenigen Stücke echte Konkordanzen, die entweder ebenfalls die beiden Texte als zweiteilige Komposition oder doch zumindest in einer noch weiteren Textfolge diese beiden „Teile“ unmittelbar nacheinander darbieten (da zudem der Beginn des zweiten Gedichts unterschiedlich fortgeführt werden kann, verengt sich das Spektrum noch weiter). Ähnliches gilt auch für Nr. 3: Mit dem verkürzten Vers „Selve beate“ beginnt nur Schütz' Komposition.

Tabelle 1: Schütz' fünfstimmige Madrigale und ihre Parallelvertonungen nach deren Besetzung

Nr.	Textanfang	≥ a4	à 3	≥ a4 + Bc	2–3 + Bc	1 + Bc
1/2	O primavera, gioventù de l'anno <i>mit</i> O dolcezze amarissime d'amore	1595 (1)	1598 (1)	1608 (1)	1613 (1)	1609 (1)
3	Selve beate, /se sospirando	–	–	–	–	–
4	Alma afflitta che fai	1603–15 (8)	1609 (1)	1618 (1)	1608/17/19 (3)	1606/20 (2)
5	Così morir debb'io	–	–	–	–	–
6	D'orrida selce alpina	1619 (1)	–	–	–	–
7	Ri(e)de la primavera	1603–22 (7)	–	1608/15/43 (3)	1613–29/46 (9)	1609/17 (2)
8	Fuggi, fuggi, o mio core	1604–15 (8)	–	1622/25 (2)	1608/13/30 (3)	1620 (1)
9	Feritevi ferite	1604–11/25 (5)	–	1610/15/24 (3)	1620–27/40/75 (6)	1614 (1)
10	Fiamma ch'allaccia e laccio	–	–	–	–	–
11	Quella damma son io	–	–	1618 (1)	–	–
12	Mi saluta costei	1604/22 (2)	–	1617/23 (2)	1620/36 (2)	–
13	Io moro, ecco ch'io moro	1603–12 (7)	1603/09 (2)	1615–23/36 (5)	1619/21/75 (3)	1614 (1)
14	Sospir che del bel petto	1604–16 (10)	1605/16 (2)	1617 (1)	1616–30 (4)	1606/24/47 (3)
15	Dunque addio, care selve	1608 (1)	–	–	–	–
16	Tornate o cari baci	1606–11 (3)	–	1611/12/43 (3)	1619–27 (3)	1617/24 (3)
17	Di marmo siete voi	1602–16/38 (7)	–	1615–29 (4)	1629 (1)	–
18	Giunto è pur, Lidia, il mio	1603–17 (11)	1603/08 (2)	1615/26 (2)	1620 (1)	1602/12/20 (3)

Druck durch Konkordanzen benachbart erscheint, gibt es zunächst Stücke, in denen zu der traditionellen Besetzung mit vier und mehr Stimmen ein Generalbass lediglich hinzugesetzt erscheint, und erst allmählich erscheint als Normalität, dass über ihm abschnittsweise der Satzverbund aufgelöst und eine geringstimmig-konzertante Kompositionsweise erreicht werden kann; diese Gruppe muss einzeln erfassbar bleiben. Andererseits ist polyphone Arbeit mit gleichberechtigten Stimmen praktisch ausgeschlossen, wenn nur eine Singstimme besetzt ist; sobald mindestens zwei Singstimmen vorkommen, ist Polyphonie hingegen zumindest streckenweise unvermeidlich. Deshalb ist – zumindest in diesem Kontext – zwischen einstimmigen, geringstimmigen und größer besetzten Kompositionen, denen jeweils gleichermaßen ein Generalbass beigegeben ist, zu unterscheiden.

Im Spektrum dieser Alternativen und deren Verfügbarkeit um 1610 müsste die Gattungswahl Schütz' geklärt werden, ehe eine Wertung hinsichtlich der Altertümlichkeit vorgenommen wird. Ein Ansatz zur Differenzierung ergibt sich daher nicht pauschal aus dem Zusammenwirken weniger Singstimmen (oder einer einzelnen) mit einem Generalbass, sondern zunächst daraus, ob im Madrigal um 1610 vielstimmiger Satz zwingend vom Generalbass gestützt wird oder nicht. Schnell wird deutlich, dass dieses Gestaltungsprinzip für Schütz eigentlich noch nicht verfügbar war: Vorausgegangen war lediglich Johann Hieronymus Kapsberger mit *Riede la primavera* (1608) sowie Paolo Quagliati mit dem Satzpaar *O primavera/O dolcezza* (1608). Eine dichtere Folge entsprechender Drucke setzt jedoch 1611 fast schlagartig ein, und zwar in einem deutlich größeren Komponistenkreis<sup>15</sup>.

In noch weiterer Entfernung lagen 1611 die kleineren, mindestens zweistimmigen vokalen Besetzungen: Da die Untersuchung nicht von Luzzaschis Vertonung von *O dolcezza amarissime d'amore* ausgehen kann<sup>16</sup>, umfasst sie vor 1611 nur zwei Kompositionen aus Marc' Antonio Negris Sammlung von 1608; erst in den fünf Jahren, die auf Schütz' Druck folgen, erscheinen – mit Blick auf diese Texte – die Grundlagen für diese Kompositionspraxis gefestigt. Wenig anders ist das Bild, das sich für die vom Generalbass gestützte Einstimmigkeit zeigt: Hier liegen fünf Konkordanzen bereits aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts vor, doch in dieser kompositorischen Gattung werden Madrigaltexte überhaupt nur kurzzeitig ins Zentrum gerückt.

In der Zusammenschau dieser Beobachtungen ergibt sich ein zunächst uneinheitlich wirkendes Bild. Teils zeigen die Werknachweise, dass bestimmte Texte bis 1611 auf stark unterschiedliche Weise bearbeitet worden sind: Für das eröffnende Satzpaar (allein hier reicht die Vertonungstradition noch bis ins 16. Jahrhundert zurück!), ähnlich für die Marino-Stücke Nr. 4, 7, 14 und 18, bestanden jeweils mindestens drei verschiedene Vertonungsansätze nebeneinander, die jeweils von den traditionell nicht vom Generalbass gestützten Besetzungen bis zur generalbassbegleiteten Einstimmigkeit reichen. Andererseits gibt es Texte, für die bis 1611 typischerweise dieselbe, groß besetzte Vertonungsrichtung verfolgt wurde, die sich auch in Schütz' Druck zeigt. Dies gilt besonders ausgeprägt für *Di marmo siete voi*, daneben für *Feritevi, ferite* und *Io moro*. Bemerkenswert ist ferner die Situation für *Tornate, o cari baci*, das bis 1612 groß besetzt vertont wurde, danach aber nur noch für maximal zwei Singstimmen. Als Grenz-

15 In den vier Jahren bis 1615: Marc'Antonio Negri, Francesco Pasquali, Giovanni Priuli, Enrico Radesca, Salomone Rossi und Nicolo Rubini.

16 Diesen Text vertont Luzzaschi als Einzelkomposition, nicht also im Zusammenhang mit „O primavera“.

fall erscheint *Fuggi, fuggi, o mio core*, für das zunächst neben den großen Besetzungen lediglich die einzelne generalbassgestützte Vertonung von Marc'Antonio Negri (1608) vorliegt.

Die Beobachtung, dass die Kompositionsweise für eine einzige instrumental begleitete Singstimme sich schon früh von Madrigaltexten löste, deckt sich mit Ergebnissen, die Silke Leopold erschlossen hat<sup>17</sup>: Sieht man von Luzzaschis Druck ab, der noch durchgängig als Madrigalsammlung angelegt ist, sind in dieser Gattung bis 1614 immer nur etwa 10% der vertonten Texte Madrigale gewesen; danach nimmt ihr Anteil zugunsten der Texte in „neuen“ metrischen Strukturen rapide weiter ab. Gäbe es die Drucksammlungen von Claudio Saracini und Bartolomeo Barbarino nicht (von denen das hier berührte Textrepertoire nur gestreift wird), wäre das Madrigal als Textgattung damals für diese Kompositionsart als annähernd bedeutungslos zu bezeichnen.

Diese Zurückhaltung wurde dem Madrigal als Textgattung gegenüber jedoch nicht grundsätzlich geübt, vor allem nicht von den Komponisten, die noch über längere Zeit hinweg nebeneinander traditionelle und moderne Satzprinzipien anwandten – Antonio Cifra und Sigismondo d'India zum Beispiel<sup>18</sup>. Dem äußeren Anschein nach (der jedoch von den Unwägbarkeiten der Überlieferung mitbestimmt wird) haben sie jedoch nicht nur unterschiedliche vokalmusikalische Gattungen nebeneinander gepflegt, sondern dabei Texte zumeist nur für jeweils eine der beiden Kompositionsarten vorgesehen. So entsteht bei einer Sondierung des Gesamtfeldes der Eindruck, dass Komponisten nicht nur zwischen den gegebenen Textgattungen unterschieden (etwa zwischen strophischen „arie“ und Madrigalen), sondern dass sie manche Texte mit konkreten Kompositionspraktiken verbunden sehen konnten. Dies gilt noch über 1620 hinaus in der dargestellten Vielfalt: Entsprechend zur Geringstimmigkeit, die seit 1612 für den Umgang mit *Tornate, o cari baci* typisch ist, stehen die großen Besetzungen für *Io moro, ecco ch'io moro* und *Di marmo siete voi* klar im Zentrum des kompositorischen Interesses, seit 1615 in Vertonungen mit Generalbass. In einer Musikpraxis, die von Muster und Nachahmung bzw. von einer „Kunst des Überbietens“<sup>19</sup> getragen sein konnte, wirkt es sogar besonders plausibel, wenn sich Traditionsketten direkt in der Behandlung einzelner Texte herausbildeten.

Wenn Schütz sich um 1610 entschloss, Madrigale in Druck zu geben, lag ein Ansatz wie der spätere Saracinis, Madrigale für nur eine Singstimme zu komponieren, also noch außer der normalen Reichweite; Vokalmusik in dieser kleinen Besetzung wird damals von andersartigen Texten getragen. Auch dazu, die Zahl der Singstimmen im Madrigal auf zwei bis drei zu limitieren, gab es noch keinen unmittelbaren Anlass. Das wiederum heißt nicht, dass Schütz Kompositionen dieses Besetzungsumfangs nicht gekannt habe (etwa auf dem Gebiet der geistlichen Musik)<sup>20</sup>, sondern bezieht sich nur auf den Umgang mit Madrigaltexten – als der Gattung, die er für die Publikation wählte. Folglich ergab sich lediglich eine Alternative zwi-

17 Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, Laaber 1994 (= *Analecta Musicologica* 29).

18 Vgl. hierzu bereits Gunther Morche, Art. *Cifra, Antonio*, in: MGG2, Personenteil 4, Sp. 1104–1109, hier Sp. 1106. Ähnliches gilt für Filippo Vitali.

19 Ausdruck Siegfried Schmalzriedts: *Manierismus als „Kunst des Überbietens“: Anmerkungen zu Monteverdis und D'Indias Madrigalen „Cruda Amarilli“*, in: Rudolf Faber u. a. (Hrsg.), *Festschrift Ulrich Stegele zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 51–66.

20 Vgl. Konrad Küster, *Gabrieli und Schütz: Die Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken*, in: SJB 19 (1997), S. 7–20.

schen gängiger und experimenteller Praxis; dass sich ein ausländischer, zu Studienzwecken in Italien weilender, junger Musiker für die erste Möglichkeit entschloss, ist zweifellos naheliegend.

In allem weiteren muss zunächst berücksichtigt werden, dass die zu betrachtenden 18 Texte selbstverständlich nicht als statistische Grundlage dafür ausreichen, um Entwicklungen einer ganzen Gattung ablesbar zu machen. Wenn aber danach gefragt wird, welche Entscheidungen Schütz traf, kann die Antwort auch mit der konkreten Textwahl verknüpft sein: Diejenigen Texte, die Schütz vertonte, konnten Komponisten auch noch für längere Zeit einen ähnlichen Besetzungsumfang nahe legen wie den, der bei ihm gegeben ist; für eine Gruppe von Texten erschien eine fünfstimmige Vertonung (erst ohne, später mit Generalbass) sogar noch weit über 1611 hinaus als ausschließlicher Standard. Schütz reiht sich also in Traditionen ein, die sich im Hinblick auf die Arbeit mit Einzeltexten herausgebildet hatten und weiter im Fluss waren.

Die Traditionsbindung, die Schütz in seinem Satzprinzip erkennen lässt, lässt sich somit keineswegs als anachronistisch beschreiben. Viel eher steht er im engsten Wortsinn auf der Höhe der Zeit: Er bewegt sich mit den gewählten Satzprinzipien exakt im Rahmen des Üblichen. Diese Standards blieben nicht jahrelang konstant, sondern waren – in der ohnehin schnelllebigen Madrigalkultur – raschen Wandlungen unterworfen. Schütz' kompositorische Entscheidungen lassen sich also nur im Rahmen dieser Situation bewerten: Zwar wäre theoretisch denkbar, dass er, wenn er nur wenige Jahre später nach Italien gelangt wäre, seinen Kompositionen einen Generalbasspart beigegeben hätte<sup>21</sup>; doch für die Situation unmittelbar um 1610 ist – im Umgang mit genau diesen Texten – weder mit einer solchen Beigabe noch mit Geringstimmigkeit zu rechnen.

#### Probleme bei der Suche nach „Vorbildern“

Die Bedeutung der Frage, wie Schütz sich dieses Gattungsverständnis aneignete, wird damit noch erhöht. Da er sich in Venedig in die aktuelle Madrigalkultur eigens einarbeiten musste und dabei, wie erwähnt, zumindest nicht von den Anregungen Gabriellis abhängig gewesen sein kann, läge der Gedanke nahe, dass er auf eigene Faust Notendrucke der Zeit durchgesehen und sich an den Werken, denen er dabei begegnete, orientiert haben könne; dabei hätte er prinzipiell die Wahl gehabt, das Gesehene direkt anzuwenden oder sich von diesem abzugrenzen.

Die Basis, auf der sich hierzu Informationen gewinnen lassen, ist jedoch außerordentlich schmal. Zunächst: Von den 163 Textkonkordanzen, die sich zu Schütz' Druck ermitteln lassen, lagen bis 1611 erst etwa zwei Fünftel im Druck vor (64 Werke; vgl. Tabelle 2 auf der folgenden Seite); alle weiteren Vertonungen sind jünger<sup>22</sup>. Mit Ausnahme des einleitenden Guarini-Paars vertonte Schütz auch nur Texte, zu denen vor 1602 keine Kompositionen im Druck erschienen war. Damit muss seine Textwahl zunächst als ausgesprochen aktuell gelten:

21 Dies war nicht prinzipiell abhängig von Gabrieli (sondern allenfalls im Rahmen der gewählten Gattung); so fügte Gallus Guggemos seinen *Motecta* von 1612 einen Generalbasspart bei.

22 Es ist zwar aufschlussreich, auch die späteren kompositorischen Realisierungen der von Schütz ausgewählten Texte in die Betrachtung einzubeziehen (vgl. z. B. Carapezza 1979, wie Anm. 3), doch zur Bestimmung der Stellung, in die sich Schütz 1611 stilistisch begab, tragen sie nichts bei.

Tabelle 2: Schütz' Madrigale und potentielle Vorbilder

Nr.	Textincipit	Dichter	Vertonungen bis 1611 (davon à 5 ohne B.c.: Anzahl, bis)	drei und mehr gemeinsame Texte mit: (fett: à 5 ohne Generalbass)
1/2	O primavera, gioventù de l'anno <i>mit</i> O dolcezze amarissime d'amore	Guarini	4 (1, 1595)	–
3	Selve beate	Guarini	–	–
4	Alma afflitta, che fai	Marino	8 (4, bis 1609)	Montella à 4 (1604), <b>Nenna à 5 (1603), Puente à 5 (1606)</b>
5	Così morir debb'io	Guarini	–	–
6	D'orrida selce alpina	Aligieri	–	–
7	Ri(e)de la primavera	Marino	7 (2, bis 1609)	Montella à 4 (1604)
8	Fuggi, fuggi, o mio core	Marino	8 (5, bis 1611)	<b>Ghisuaglio à 5 (1604), Marsolo à 5 (1604), Mayone à 5 (1604), Montella à 4 (1604), d'India à 5 (1611)</b>
9	Feritevi, ferite	Marino	5 (4, bis 1611)	<b>Mayone à 5 (1604), d'India à 5 (1611)</b>
10	Fiamma ch'allaccia e laccio	?	–	–
11	Quella damma son io	Guarini	–	–
12	Mi saluta costei	Marino	1 (0)	Montella à 4 (1604)
13	Io moro, ecco ch'io moro	Marino	7 (5, bis 1609)	<b>Marsolo à 5 (1604), Nenna à 5 (1603), Puente à 5 (1606)</b>
14	Sospir, che del bel petto	Marino	7 (5, bis 1610)	<b>Ghisuaglio à 5 (1604), Marsolo à 5 (1604), Mayone à 5 (1604),</b>
15	Dunque addio, care selve	Guarini	1 (1, 1608)	–
16	Tornate, o cari baci	Marino	4 (3, bis 1611)	<b>Puente à 5 (1606), d'India à 5 (1611)</b>
17	Di marmo siete voi	Marino	4 (4, bis 1608)	<b>Ghisuaglio à 5 (1604)</b>
18	Giunto è pur, Lidia, il mio	Marino	8 (5, 1606)	Montella à 4 (1604), <b>Nenna à 5 (1603)</b>

nicht pauschal als modern, denn auch hier geht es ausschließlich um die Relation zwischen den ausgewählten Texten und der für diese nahe liegenden Vertonungsart. Zudem ist nicht zu klären, in welchem Umfang Schütz überhaupt Zugang zu älteren Texten hatte.

Vorbildhaft im engeren Sinne können für ihn nur solche Kompositionen gewesen sein, deren Besetzung ähnlich wie die seiner eigenen ist. Zwar ist nicht auszuschließen, dass ein Musiker, der polyphone Kompositionen schreibt, sich von der Motivbildung eines einstimmigen, vom Generalbass begleiteten Stück inspirieren lässt; doch über die Motivbildung können die Affinitäten dann nicht hinausreichen. Diese konnte Schütz ebenso in größer besetzten Werken zugänglich werden – die noch andere Perspektiven boten: Ihre Satz- und Abschnittsbildung etwa oder „Formgestaltung“, für kompositorische Ausbildung mit viel weiter reichenden Konsequenzen verbunden, waren zweifellos wichtiger, wenn es um ein „Lernen von Vorbildern“ gehen sollte. Damit reduziert sich das Spektrum der heranzuziehenden Parallelvertونungen noch weiter: Als Orientierungspunkte kommen primär die in der auch von Schütz gewählten Fünfstimmigkeit in Frage; dies sind bis 1611 lediglich 39 Kompositionen. Auch mit diesem Spektrum ist jedoch noch keine zuverlässigere Arbeitsgrundlage geschaffen; allzu leicht erschiene es bereits als stilrelevante Ähnlichkeit, wenn Schütz einzelne Textbegriffe auf ähnliche Weise in Motive oder Satzkomplexe überführt hätte wie ein Komponist vor ihm. Solche Ähnlichkeiten wären auch damit, dass die entsprechenden Maßnahmen kompositorisch nur nahe lagen, hinreichend erklärt. Direkte Inspiration lässt sich folglich auf dieser Basis nicht nachweisen; die Argumentationsbasis müsste noch weiter abgesichert werden.

Hierfür erschiene es denkbar, sich auf Sammlungen zu konzentrieren, mit denen Schütz' Madrigaldruck eine größere Zahl von Textkonkordanzen hat. Zumindest äußerlich führt dies zu einer überraschend klar umrissenen Gruppe von Drucken: Abgesehen von den Texten, für die bis 1611 der einzige Vertonungsnachweis bei Schütz selbst liegt (Nr. 3, 5, 6, 10, 11), lassen sich für die überwiegende Mehrzahl der Stücke Verbindungen gerade zu diesen „Mehrfach-Konkordanzen“ bilden – und zwar für mehrere Stücke auch in größerer Anzahl der Querverbindungen. Es handelt sich um die Sammlungen fünfstimmiger Werke von Pomponio Nenna (1603), Girolamo Ghisualgio, Pietro Maria Marsolo und Ascanio Mayone (alle 1604), Giuseppe Da Puente (1606) und Sigismondo D'India (1611); hinzu kommt am Rande – als Sammlung vierstimmiger Kompositionen und damit in bereits anderer Faktur – der Druck Giovan Domenico Montellas aus dem Jahr 1604.

Gerade dieser Ansatz führt jedoch offenkundig in die Irre: Die Überschneidungen ergeben sich genau in den zehn Stücken aus Schütz' Druck, denen Texte Giambattista Marinos zugrunde liegen. Somit wird hier nur eine Gruppe zeitgenössisch verfügbarer Texte erfasst, nicht aber die Grundlage für einen Nachweis stilistischer Abhängigkeit geschaffen<sup>23</sup>. Sechs dieser sieben Komponisten haben in ihren jeweiligen Druck mehr als die Marino-Texte aufgenommen, in denen die „Begegnung“ mit Schütz stattfindet; lediglich in Ghisualgios Druck findet sich über dieses Repertoire hinaus kein weiterer – ohne dass dies die Wahrscheinlichkeit einer Beziehung Schütz' zu diesem Druck erhöhte. Somit ermöglicht dieser Ansatz lediglich eine dreifache Differenzierung: Schütz lässt sich einer Gruppe von Musikern zurechnen,

23 Insofern erscheint der Begriff „Vorbild“, den Carapezza gegenüber Schütz pauschal für jeden dieser Drucke (und eine Anzahl weiterer mit einer geringeren Konkordanzanzahl) ins Spiel gebracht hat, ebenso wenig berechtigt wie die Annahme, dies spiegele eine Orientierung an neapolitanischer Praxis (in die „Ahnenreihe“ ist als Nicht-Neapolitaner auch Ghisualgio aufzunehmen); vgl. Carapezza ebd., S. 52.

deren Umgang mit Marino-Texten sich in einer zufälligen Auswahl überschneidet; daneben reiht er sich am Rande in einer Tradition ein, bestimmte Guarini-Texte zu vertonen (Satzpaar Nr. 1–2). Es verbleiben die Stücke, für die es vor 1611 keine Konkordanzen gibt – auch für die weiteren Guarinis (ob Schütz bewusst war, dass Giovanni Ghizzolo bereits einmal *Dunque addio, care selve* vertont hatte, kann folglich dahingestellt bleiben).

#### Ascanio Mayone

Das damit Beobachtete lässt sich in zwei Bereichen präzisieren, zunächst mit dem Druck Mayones, zu dem ein Exemplar in die Kasseler Bibliothek gelangt ist<sup>24</sup>; deshalb muss die Möglichkeit stilistischer Abhängigkeit hier besonders sorgsam betrachtet werden. Doch zeigen die Madrigale Mayones einen wesentlich einfacheren Gattungszugriff als diejenigen von Schütz; er kann die Grundlagen, auf die er seine Kompositionen aufbaute, nicht von Mayone bezogen haben. Dessen Vertonung von *Feritevi, ferite* lässt diese Andersartigkeit des kompositorischen Ansatzes erkennen; ein Vergleich mit diesem Stück trägt folglich dazu bei, Schütz' stilistische Position klarer zu bestimmen (vgl. dazu das Notenbeispiel im Anhang).

Wie für Schütz war es auch für Mayone eine grundsätzliche kompositorische Möglichkeit, zwei (oder mehrere) Textgedanken miteinander zu kombinieren<sup>25</sup>. Anders als Schütz bildet er unverwechselbare, stets in der gleichen metrischen Position<sup>26</sup> einsetzende Motive; daraus entsteht ein stärker homophon wirkendes Satzbild. Von der Grundentscheidung, die dies für die Textaufteilung und Motivbehandlung mit sich bringt, leitet sich die Abschnittsgliederung direkt her: Jeder dieser musikalischen Komplexe erhält seinen eigenen Abschluss, und erst dann schreitet Mayone im Text fort (hier: nach Takt 13 zu einem Abschnitt, der die beiden nächsten Verse enthält, ehe von Takt 21 an mit einem weiteren Vers eine große Zäsur angesteuert wird). Schütz hingegen bildet kleinere, konträre motivische Zellen, bisweilen auch nur für ein einzelnes Wort und in stärkerer Differenzierung der Notenwerte („feritevi, ferite“ oder „mordaci“ werden nicht in einheitliche Motiven überführt; „viperette“ und „mordaci“ werden anfänglich auf der gleichen Motivgrundlage entwickelt). Diese Zellen gehen daraufhin in einem größeren musikalischen Bogen auf (Abschlüsse ergeben sich nur nach „sagaci“ und „pungenti“). Allein die verschachtelte Präsentation der Einzelbegriffe erweckt in dieser Bogenbildung äußerlich den Eindruck einer stärkeren polyphonen Ausrichtung des Satzes. Während Mayone also einem strikten Reihungsprinzip folgt, tastet sich Schütz in den kompositorischen Abschnitten grundsätzlich weiter in den Text vor, als es die Eröffnung errahnen lässt. Diese Unterschiede lassen sich in den Stücken, für die Mayone und Schütz dieselben Texte

24 Kassel, Landesbibliothek und Murhard'sche Bibliothek, Signatur 4° Mus. pr. 22a; der Beginn bereits bei Balsano (wie Anm. 4), S. 253. Im Stümbuch des Quinto fehlt für die ersten Stücke die jeweils untere Seitenhälfte.

25 Hier mit Motiven für „Feritevi, ferite“ und „viperette mordaci“. Zum kompositorischen Verfahren dieser „durchrationalisierten Doppelmotivik“ vgl. Küster (wie Anm. 12), besonders S. 144–149.

26 Als Denkmuster erscheint eine Bewegung in Vierteln zugrunde gelegt, so dass auf jeder Halben gleiche Betonungsverhältnisse zustande kommen.

gewählt haben, durchweg beobachten<sup>27</sup>: Sowohl in der Motiv- als auch in der Abschnittsbildung verfolgen beide Komponisten folglich elementar unterschiedliche Ziele.

Schmalzriedt hat darauf verwiesen, dass die Gabrieli-Schüler (ähnlich wie Luca Marenzio) Texte aus Anthologien gewonnen haben<sup>28</sup>. Aus Hans Niensens Druck lassen sich sechs Stücke mit diesen in Verbindung bringen; für Mogens Pederson und Johann Grabbe handelt es sich um zwei bzw. vier, für Schütz hingegen nur um eines<sup>29</sup>. Schütz rückt also aus dem Kreis derer, die diese Anthologien benutzten, am weitesten heraus, und er lässt damit den Eindruck entstehen, dass dieses Textkorpus, das am ehesten für Nielsen und Grabbe von Bedeutung war, ihn nicht in gleicher Form faszinierte. Somit müsste man Schütz bescheinigen, mit diesem Textkorpus zumindest freier umgegangen zu sein als seine Mitschüler. Diese Feststellung lässt sich auf das Korpus musikalischer Quellen übertragen: Offenkundig erkundete Schütz das Feld der zeitgenössischen Madrigalistik als Ganzes – in dem Rahmen, wie sie ihm in Venedig zugänglich war. Folglich kann es keine allzu klaren Linien geben, die etwa auch auf genau einen älteren Musiker als sein Idealvorbild verwiesen.

### Schütz und D'India: Umgang mit der Fünfstimmigkeit

Die Beobachtungen lassen sich in einem direkten Vergleich zwischen Schütz und d'India abrunden: *Tornate, o cari baci*, eines der für so lange Zeit „typisch fünfstimmigen“ Stücke, bietet einen Zugang dazu, diese Traditionsbindung im kompositorischen Detail zu vertiefen und zugleich zu verdeutlichen, wie und wo die Untersuchung stilistischer „Abhängigkeit“ statt dessen eher auf Zeit-, Text- und Gattungstypisches verweist. Wie also verhalten sich Kompositionen zweier Musiker, die diese – vermutlich unabhängig voneinander – im Umgang mit demselben Texten schufen, zueinander?

Schütz' Komposition macht deutlich, dass hier von einer Orientierung an traditioneller Polyphonie keine Rede sein kann. Der erste Vers wird rein homophon eingeführt, der zweite in einer Kadenzgestaltung, die auch in zweistimmiger konzertanter Schreibart erhalten blieb: Wenn im konzertanten Stil eine Stimme führt und sich ihr eine zweite anschließt, so dass sich daraufhin beide zu einer Kadenz verbinden, sind hier diese beiden Parts lediglich verdoppelt. In der Wiederholung des Verses bleibt dies gewahrt, lediglich in anderer Kombination der Stimmen.

Ein nahezu identisches Satzbild ergibt sich für D'India. Wie Maria Antonella Balsano in ihrem Vergleich der Stücke hervorgehoben hat, liegt der Hauptunterschied darin, dass D'India keine großflächige Wiederholung des eröffnenden Textabschnitts vorgesehen hat und damit eine stringendere Behandlung des Textes erkennen lässt<sup>30</sup>. Keiner dieser beiden Ansätze

27 Mayone stellt auf dieselbe Weise in „Fuggi, fuggi, o mio core“ diesem Anfangsvers „non vedi la man bella“ gegenüber; die Identität beider Verse bleibt gewahrt, und die folgenden Verse gehen in je einem eigenen musikalischen Abschnitt auf. Schütz hingegen spannt – mit seinen kleineren Motiven und der größeren Verschachtelung – einen einzigen Bogen bis unmittelbar vor die textliche Gliederung mit „ma“. Ein ähnliches, stärker auf Versprägnanz der Motive und Reihung der Teilabschnitte ausgerichtetes Verfahren zeigt Mayone auch in „Sospir, che del bel petto“.

28 Schmalzriedt (wie Anm. 2), S. 37.

29 Zu bedenken ist jedoch, dass vor allem für Nielsen 1606 die von Schmalzriedt zitierten Drucke (datiert 1609 und 1611) nicht als direkte Quelle in Frage kommen.

30 Balsano (wie Anm. 4), S. 262.

kann jedoch pauschal „moderner“ wirken, weil die Redundanz, von der Schütz' Komposition geprägt ist, nicht nur typisch für ältere Polyphonie ist, sondern ebenso für die Strukturen des geringstimmig-konzertanten Madrigals<sup>31</sup>.

Aufschlussreich ist auch der vierte Vers, in dem Schütz nach einer starken Zäsurwirkung die Potenzen des „dolce amaro“, des „languire“ und des „veneno“ mit Mitteln der Harmonik herausspielt. Auffällig in der Vertonung des „dolce amaro“ ist nun, wie nahe sich Schütz an das heranbewegt, was im Umkreis Monteverdis als „seconda pratica“ – im Unterschied zur traditionellen Kontrapunktik – bezeichnet wurde. Das Spannungsverhältnis in Takt 15 entsteht, weil im Quinto der Terz *a-ais* ein *f* entgegengesetzt wird. Das *f* wirkt als Antizipation; es gehört zu dem d-Moll-Klang, der als Quartsextakkord (und somit selbst als dissonanter Klang) auf der zweiten Minima dieses „Takts“ erreicht wird. Das so prominent dissonant eingeführte *f* wird daraufhin nicht zum *e* aufgelöst; dieser Schritt erscheint bereits durch den Tenor „besetzt“. Dem Tenor jedoch hat Schütz – sozusagen ohne besonderen Grund – dieses *f* übertragen, so dass dem Quinto nur der Weg in eine neuerliche Dissonanz bleibt. Auch diese wird nicht im bestehenden Klang aufgelöst, sondern erst im nächstfolgenden. Sicher, es handelt sich um keine außergewöhnlich gewagte Konstellation, unzweifelhaft aber um satztechnische Freiheit – ebenso wie wenig später zum Text „nettare che veneno“ in der koordinationslos wirkenden Führung des Canto: Der Vorhalt *f* wird erst aufgelöst, als die beiden anderen Stimmen schon fortgeschritten sind, so dass die Auflösung des *e* wiederum dissonant wird. Dass D'India in den vergleichbaren Situationen ohne größere Härten auskommt, spricht weder gegen ihn noch für Schütz, sondern ergibt sich in dem zwangsläufig anzunehmenden Freiraum für individuelle Entscheidungen. Für Schütz ist dies jedoch kein Einzelfall; ohnehin tritt das harmonische Element in diesem Stück dezidiert in den Vordergrund, in der Regel in einem kaum mit Polyphonie überformten homophonen Satzgerüst.

### Schlussbewertungen

Eine Positionsbestimmung für Schütz' Sammlung setzt also voraus, sich auf die historische Situation einzulassen, in der sich das musikalische Madrigal befand. Nicht die experimentelle Einzelleistung, die im Nachhinein unweigerlich das musikhistorische Interesse auf sich zieht, konnte für die Wahl seiner kompositorischen Mittel ausschlaggebend sein, sondern viel eher die Normalität im Bereich des Aktuellen. Völlig in diesem Rahmen stehend, wählte er offenkundig Texte stark unterschiedlicher Art aus, darunter auch solche, die ihm einen „modernen“ Zugriff ermöglichten; erkennbar wird ferner, dass er sich – zweifellos bewusst – in Vertonungstraditionen einzelner Texte einreihete. Dies alles betrifft eine Positionierung in einem extrem kurzen Zeitabschnitt – etwa in den zehn Jahren zwischen 1605 und 1615. In ihm hat sich Schütz in jedem Fall behauptet; so traditionsorientiert, wie es der Drucksammlung nachgesagt wird, sind zumindest nicht alle ihrer Stücke.

Schütz als Madrigalkomponist war also keineswegs ein zu spät Geborener. Als er 1608/09 Italien erreichte, hätte für keinen der Texte, die er drei Jahre später in Druck gab, die Notwendigkeit bestanden, sie auf andere Weise als in der von ihm gewählten Fünfstimmigkeit zu

31 Vgl. hierzu z. B. den Beginn von Domenico Obizzis Madrigal *Filli, poss'io morire* (1627); Notentext in Küster (wie Anm. 12), S. 309–316.

vertonen. Dabei blieb es noch lange; im Umgang mit genau diesen Texten steht Schütz mitten unter italienischen Komponisten, die im Umgang mit genau diesen Texten weiterhin keine Bedenken hatten, diese Besetzung zu wählen. Für Schütz um 1610 ebenso wie noch lange Zeit für D'India, Cifra und Vitali stellte sich auch nicht die Frage, ob Fünfstimmigkeit im Madrigal zeitgemäß sei; diese drei beantworteten für sich die Frage noch viel länger so, dass diese Fünfstimmigkeit die angemessene Kompositionstechnik für diese Texte sei. Und erst im Jahrzehnt nach Erscheinen des Schütz'schen Madrigaldrucks wird erkennbar, dass die striktere Bindung des Madrigals an die Fünfstimmigkeit gelockert wurde. So verständlich der Wunsch scheint, Schütz im Unterricht eines möglichst modernen italienischen Komponisten der Zeit zu sehen, muss folglich berücksichtigt werden, dass in seiner Gattungswahl – bezogen auf genau diese Texte – gerade eben noch nichts Anachronistisches liegt. Zudem ist zwischen den einzelnen Stücken seiner Sammlung zu differenzieren, die eher Vielfalt der Gestaltungsformen (einschließlich der traditionell wirkenden) zeigt, als dass sie eine einheitliche Sprache spräche.

## Anhang

Tabelle 3: Konkordanzen zu Schütz' Madrigalen Nr. 1–18

Die Angaben für jeden Text folgen der Chronologie der Drucke (Quelle: „Il Nuovo Vogel“, vgl. Anm. 14). Angaben in der Rubrik „Satzart“ sind nach demselben Prinzip standardisiert wie in Tabelle 1 und beziehen sich nicht summarisch auf den jeweiligen Druck, sondern – in Drucken für unterschiedliche Besetzung – auf das jeweilige Stück.

Textincipit	Jahr	Komponist	Satzart
1 O primavera/O dolcezze	1595	Giaches de Wert	≥ a4
	1598	Felice Anerio	à 3
	1608	Paolo Quagliati	≥ a4 + Bc
	1609	Sigismondo D'India	1 + Bc
	1617	Giuseppe Olivieri	2–3 + Bc
3 Selve beate	–	–	–
4 Alma afflitta, che fai	1603	Pomponio Nenna	≥ a4
	1604	Giovan Domenico Montella	≥ a4
	1606	Domenico Brunetti	1 + Bc
	1606	Giuseppe Da Puente	≥ a4
	1607	Scipione Dentice	≥ a4
	1608	Marc'Antonio Negri	2–3 + Bc
	1609	Giovanni Ghizzolo	à 3
	1609	Johann Grabbe	≥ a4
	1612 (2.)	Antonio Taroni	≥ a4
	1614	Pietro Pace	≥ a4
	1615	Antonio Cifra	≥ a4
	1617	Basilio Cossa	2–3 + Bc
	1618	Biagio Marini	≥ a4 + Bc
1619	Francesco Gonzaga	2–3 + Bc	
1620 (3.)	Claudio Saracini	1 + Bc	
5 Così morir debb'io	–	–	–

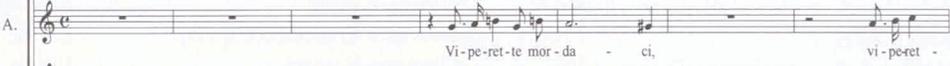
Textincipit	Jahr	Komponist	Satzart	
6 D'orrida selce alpina	1619	Claudio Pari	≥ a4	
	1603	Salomone Rossi	≥ a4	
7 Ri(e)de la primavera	1604	Alfonso Fontanelli	≥ a4	
	1604	Giovan Domenico Montella	≥ a4	
	1607	Bernardo Corsi	≥ a4	
	1608	Johann Hieronymus Kapsberger	≥ a4 + Bc	
	1608	Datillo Roccia	≥ a4	
	1609	Sigismondo D'India	1 + Bc	
	1612 (2.)	Antonio Taroni	≥ a4	
	1613	Antonio Cifra	2-3 + Bc	
	1615	Nicolo Rubini	≥ a4 + Bc	
	1617	Vincenzo Caestini	1 + Bc	
	1617	Filippo Vitali	2-3 + Bc	
	1620	Bizzarro Accademico Capriccioso	2-3 + Bc	
	1622	Alessandro Grandi	2-3 + Bc	
	1622	Giacomo Tropea	≥ a4	
	1625	Galeazzo Sabbatini	2-3 + Bc	
	1627	Francesco Pasquali	2-3 + Bc	
	1628	Salomone Rossi	2-3 + Bc	
	1629	Filippo Vitali	2-3 + Bc	
	1643	Francesco Dognazzi	≥ a4 + Bc	
	8 Fuggi, fuggi, o mio core	1646	Michelangelo Grancino	2-3 + Bc
1604		Girolamo Ghisuaglio	≥ a4	
1604		Pietro Maria Marsolo	≥ a4	
1604		Ascanio Mayone	≥ a4	
1605		Giovan Domenico Montella	≥ a4	
1606		Hans Nielsen	≥ a4	
1607		Bernardo Corsi	≥ a4	
1608		Marc'Antonio Negri	2-3 + Bc	
1611		Sigismondo D'India	≥ a4	
1613		Antonio Cifra	2-3 + Bc	
1615		Domenico Visconti	≥ a4	
1620 (3.)		Claudio Saracini	1 + Bc	
1622		Salomone Rossi	≥ a4 + Bc	
1625		Orazio Modiana	≥ a4 + Bc	
1638		Domenico Mazzocchi	2-3 + Bc	
9 Feritevi ferite		1604	Ascanio Mayone	≥ a4
		1607	Giovanni Priuli	≥ a4
		1610	Salomone Rossi	≥ a4 + Bc
		1610	Alessandro Scialla	≥ a4
		1611	Sigismondo D'India	≥ a4
	1614	Claudio Saracini	1 + Bc	
	1615	Francesco Pasquali	≥ a4 + Bc	
	1620	Bizzarro Accademico Capriccioso	2-3 + Bc	
	1620	Carlo Milanuzzi	2-3 + Bc	
	1624	Tarquinio Merula	≥ a4 + Bc	
	1625	Alessandro Capece	≥ a4	
	1627	Giovanni Ceresini	2-3 + Bc	
	1627	Francesco Pasquali	2-3 + Bc	

Textincipit	Jahr	Komponist	Satzart
	1640	Giovanni Maria Costa	2-3 + Bc
	1675	Giovanni Battista Bianchi	2-3 + Bc
10 Fiamma ch'allaccia e laccio	—	—	—
11 Quella damma son io	1618	Giuseppe Marini	≥ a4 + Bc
12 Mi saluta costei	1604	Giovan Domenico Montella	≥ a4
	1617	Pietro Pace	≥ a4 + Bc
	1620	Bizzarro Accademico Cappriccioso	2-3 + Bc
	1622	Giovanni Tropea	≥ a4
	1623	Antonio Cifra	≥ a4 + Bc
	1636	Ambrosio Cremonese	2-3 + Bc
13 Io moro, ecco ch'io moro	1603	Pomponio Nenna	≥ a4
	1603	Tommaso Pecci/Mariano Tantucci	à 3
	1603	Salomone Rossi	≥ a4
	1604	Pietro Maria Marsolo	≥ a4
	1606	Giuseppe Da Puente	≥ a4
	1609	Giovanni Ghizzolo	à 3
	1609	Gabriello Puliti	≥ a4
	1612	Vincenzo Dal Pozzo	≥ a4
	1612 (1.)	Antonio Taroni	≥ a4
	1614	Claudio Saracini	1 + Bc
	1615	Enrico Radesca	≥ a4 + Bc
	1618	Giuseppe Marini	≥ a4 + Bc
	1619	Francesco Gonzaga	2-3 + Bc
	1621	Martino Pesenti	2-3 + Bc
	1622	Giovanni Priuli	≥ a4 + Bc
	1623	Antonio Cifra	≥ a4 + Bc
	1636	Ambrosio Cremonese	≥ a4 + Bc
	1675	Giovanni Battista Bianchi	2-3 + Bc
14 Sospir che del bel petto	1604	Girolamo Ghisuaglio	≥ a4
	1604	Pietro Maria Marsolo	≥ a4
	1604	Ascanio Mayone	≥ a4
	1605	Antonio Il Verso	à 3
	1606	Domenico Brunetti	1 + Bc
	1606	Santi Orlandi	≥ a4
	1610	Alessandro Scialla	≥ a4
	1612	Tommaso Pecci	≥ a4
	1612 (2.)	Antonio Taroni	≥ a4
	1613	Pomponio Nenna	≥ a4
	1615	Vincenzo Ugolini	≥ a4
	1616	Marcello Albano	à 3
	1616	Davide Civita	2-3 + Bc
	1616	Sigismondo D'India	≥ a4
	1617	Basilio Cossa	2-3 + Bc
	1617	Pietro Pace	≥ a4 + Bc
	1624 (5.)	Claudio Saracini	1 + Bc
	1625	Léonard de Hodemont	2-3 + Bc
	1630	Pietro Antonio Giramo	2-3 + Bc
	1647	Constantin Huygens	1 + Bc
15 Dunque addio, care selve	1608	Giovanni Ghizzolo	≥ a4

Textincipit	Jahr	Komponist	Satzart	
16 Tornate o cari baci	1606	Giuseppe Da Puente	≥ a4	
	1609	Gabriello Puliti	≥ a4	
	1611	Sigismondo D'India	≥ a4	
	1611	Marc'Antonio Negri	≥ a4 + Bc	
	1612	Giovanni Priuli	≥ a4 + Bc	
	1617	Giovanni Francesco Capello	1 + Bc	
	1617	Giacomo Fornaci	1 + Bc	
	1619	Claudio Monteverdi	2-3 + Bc	
	1621	Bizzarro Accademico Capriccioso	2-3 + Bc	
	1624 (6.)	Claudio Saracini	1 + Bc	
	1627	Giovanni Ceresini	2-3 + Bc	
	1643	Gilles Hayne	≥ a4 + Bc	
	17 Di marmo siete voi	1602	Marco da Gagliano	≥ a4
		1604	Girolamo Ghisuaglio	≥ a4
1604		Orazio Vecchi	≥ a4	
1608		Geminiano Capilupi	≥ a4	
1615		Nicolo Rubini	≥ a4 + Bc	
1616		Stefano Bernardi	≥ a4	
1616		Claudio Pari	≥ a4	
1617		Pietro Pace	≥ a4 + Bc	
1622		Salomone Rossi	≥ a4 + Bc	
1629		Vincenzo Sabbatini	2-3 + Bc	
1629		Filippo Vitali	≥ a4 + Bc	
1638		Domenico Mazzocchi	≥ a4	
18 Giunto è pur, Lidia, il mio		1602	Domenico Maria Melli	1 + Bc
		1603	Pomponio Nenna	≥ a4
	1603	Tommaso Pecci/Mariano Tantucci	à 3	
	1604	Giovan Domenico Montella	≥ a4	
	1606	Giovanni Vincenzo Di Mutio	≥ a4	
	1607	Giovanni Ceresini	≥ a4	
	1608	Girolamo Frescobaldi	≥ a4	
	1608	Nicolo Legname	à 3	
	1612	Johann Hieronymus Kapsberger	1 + Bc	
	1613	Giovanni Boschetto Boschetti	≥ a4	
	1614	Pietro Pace	≥ a4	
	1615	Francesco Pasquali	≥ a4 + Bc	
	1615	Vincenzo Ugolini	≥ a4	
	1616	Marcello Albano	≥ a4	
	1617	Antonio Cifra	≥ a4	
	1617	Giuseppe Marini	≥ a4	
1620	Richard Dering	2-3 + Bc		
1620 (2.)	Claudio Saracini	1 + Bc		
1626	Giovanni Pasta	≥ a4 + Bc		

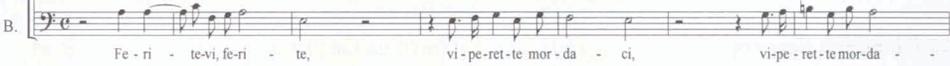
Notenbeispiel: Ascanio Mayone, *Feritevi, ferite*, T. 1–28 (s. oben S. 81; der Quinto ist unvollständig überliefert)

S.  Vi - pe-ret-te mor-da - ci fe - ri - te-vi, fe - ri - te, vi - pe-

A.  Vi - pe-ret-te mor-da - ci, vi - pe-ret -

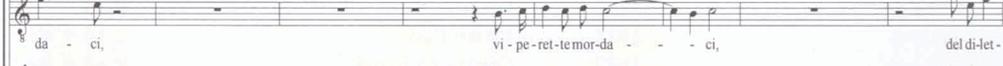
T.  Fe - ri - te-vi, fe - ri - te, vi - pe-ret-te mor-da - ci, vi - pe-ret - te mor-

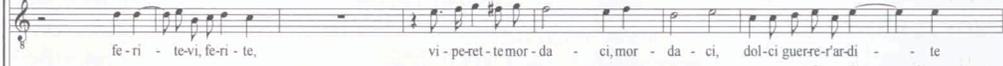
5 (nur bis T. 16 vorhanden)  Vi-pe-ret-te mor-da - ci, fe - ri - te-vi, fe-ri - te

B.  Fe - ri - te-vi, fe-ri - te, vi - pe-ret-te mor-da - ci, vi-pe-ret-te mor-da -

8  ret - temor-da - ci, vi-pe-ret-te mor-da - ci, vi - pe-ret-te mor-da - ci, dol - ci guer-re-r'ar-di - te

 temor-da - ci, fe - ri - te-vi, fe - ri - te, vi - pe-ret-te mor-da - ci mor-da - ci, dol-ci guer-re-r'ar-di - te

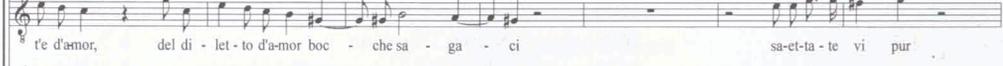
 da - ci, vi - pe-ret-te mor-da - - ci, del di-let-

 fe - ri - te-vi, fe-ri - te, vi - pe-ret-te mor-da - ci, mor - da - ci, dol-ci guer-re-r'ar-di - - te

 ci, fe - ri - te-vi, fe - ri - te, vi - pe-ret-te mor-da - ci, dol - ci guer-rer'ar-di - te,

16  del di-let - t'e d'a-mor boc - che sa - ga-[ce] sa-et-[ta-te]vi

 del di-let - t'e d'a-mor boc - che sa - ga-ci, boc - che sa - ga - ci, sa-et-ta - te-vi pur

 t'e d'amor, del di - let - to d'a-mor boc - che sa - ga - ci sa-et-ta - te vi pur



 del di-let - to d'a-mor - - boc - che sa - ga - ci sa-et - ta - te vi pur

23  pur l'ar-me vo - stre pun-gen - ti, l'ar-me vo - - - stre pun-gen - - - ti

 l'ar-me vo - stre pun-gen - ti, l'ar-me vo - stre pun-gen - - - - - ti

 vi - bra - t'ar-den - ti L'ar-me vo - - - stre pun-gen - - - - - ti



 vi - bra - t'ar-den - ti, L'ar-me vo - stre pun-gen - - - - - ti