

R. im R.

Schütz-Jahrbuch 1980



2

1980

Sächsische

MZ 8°

414

Landesbibl

Bärenreiter

ZSWK	
Kubi	18.9
Sabi	15.9
BCT	10
MGB	15.9

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft
herausgegeben von
WERNER BREIG
in Verbindung mit
HANS MICHAEL BEUERLE, FRIEDHELM KRUMMACHER,
STEFAN KUNZE

2. JAHRGANG 1980



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON 1981

Sächsische
Landesbibliothek
- 9 SEP. 1981
Dresden

T

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1981 by Bärenreiter-Verlag Kassel • Basel • London

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Bärenreiter-Druck Kassel

ISBN 3-7618-0660-4

ISSN 0174-2345



INHALT

ABKÜRZUNGEN	4
FRIEDHELM KRUMMACHER (Kiel), Stylus phantasticus und phantastische Musik - Kompositorische Verfahren in den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude . .	7
WOLFGANG OSTHOFF (Würzburg), Heinrich Schütz - die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens	78
WOLFGANG WITZENMANN (Rom), Tonartenprobleme in den Passionen von Schütz	103
JÖRG JOCHEN BERNS (Marburg), 'Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena' - Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz	120
ANHANG: Resümees der Beiträge (englisch, französisch, schwedisch)	131

ABKÜRZUNGEN

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMI	Acta Musicologica
Bd., Bde.	Band, Bände
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
Diss.	Dissertation
DJbMw	Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft
Faks.	Faksimile
Habil. -Schrift	Habilitations-Schrift
Hrsg., hrsg.	Herausgeber, herausgegeben
JAMS	Journal of the American Musicological Society
Jb.	Jahrbuch
JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters
Kgr. -Ber.	Kongreß-Bericht
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. I-XVI, Kassel 1949-1979
MOSER Sch	Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz - Sein Leben und Werk, Kassel ² /1954
MQ	The Musical Quarterly
mschr.	maschinenschriftlich
NSA	Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auf- trage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz- Ausgabe), Kassel 1955 ff.
SCHÜTZ GBr	Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften hrsg. von Erich H. Müller, = Deutsche Musikbücherei, Bd. 45, Regensburg 1931

- SGA Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Bd. 1-16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885-1894, 1909, 1927
- SJb Schütz-Jahrbuch
- SWV Schütz-Werke-Verzeichnis - Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb I, 1979, S. 63 ff.
- VfMw Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft
- ZfMw Zeitschrift für Musikwissenschaft

Stylus phantasticus und phantastische Musik

Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude

von

FRIEDHELM KRUMMACHER

Über hundert Jahre ist es her, seit Philipp Spitta zuerst Buxtehudes Orgelwerke edierte. Und daß seitdem eine Reihe weiterer Ausgaben erschien, war weniger im Übermaß philologischen Eifers als in den Mängeln der Quellenlage begründet¹. Doch dürfte es auch von faktischem Bedarf zeugen, wenn immer wieder Editionen dieser Werke möglich waren. Denn dem Anstoß Spittas folgten dann auch all die anderen Ausgaben älterer Tastenmusik, die sich zunächst aber eher auf praktische als auf wissenschaftliche Interessen richteten². Und zumindest ein Teil dieser Werke ist in der heutigen Praxis dermaßen präsent, wie es für wenige Gattungen historischer Musik gelten dürfte.

Hatte man die Musik für Tasteninstrumente anfangs als Stück der Vorgeschichte von Bachs Werk gesehen, so vermochte man sie erst allmählich in ihrem eigenen Kontext wahrzunehmen. Und demnach konzentrierte sich die Forschung weithin darauf, Überlieferungs- und gattungsgeschichtliche Zusammenhänge aufzudecken. So vorrangig quellenkritische und typologische Studien waren, so deutlich trat daneben die Analyse der Kompositionen zurück³. Zu selbstverständlich waren die bedeutenden Werke offenbar geworden, als daß sie zum Problem einer Interpretation werden konnten. Nicht ganz folgenlos blieb andererseits das Zwielicht, in das gerade die "norddeutsche" Orgelmusik geraten war, nachdem sie als Exempel einer "nordischen" Kulturideologie hatte herhalten müssen. Und erinnert man an das Unbehagen, das heute "Barockmusik" oft auslöst, so deuten sich manche Vorbehalte an, mit denen eine Untersuchung älterer Orgelmusik zu rechnen hat.

Indes verdrängte das Bedürfnis nach historischer oder typologischer Ordnung lange genug die Frage, in welchen Voraussetzungen es begründet war, daß Orgelwerke der Zeit vor Bach im 19. Jahrhundert als Kunst entdeckt werden konnten. So offenkundig dabei historisches Interesse mitwirkte, so unleugbar war das ästhetische Verständnis, dem diese Musik begegnete. Zwar mag der Gedanke an eine ästhetische Deutung älterer Musik einem Historiker suspekt sein, der die Überzeugung hegt, jede Musik sei nur aus ihrer eigenen Zeit heraus zu begreifen. Und geht man von der Vorstellung aus, vor dem ästhetischen Denken der Aufklärung sei Musik vorab durch ihre Funktionen definiert, so erscheint eine spätere ästhetische Rezeption eher als Anachronismus. Denn in dem Maß,

in dem eine solche Auffassung dem Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts verhaftet wäre, schiene sie auch den Kategorien der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts zu widerstreben. Will man aber den Musikhistorikern aus der Generation Spittas nicht partielle Blindheit unterstellen, so läßt sich ihre historische Leistung kaum von ihrer ästhetischen Einsicht trennen. Eher wäre zu fragen, welche kompositorischen Sachverhalte es erlaubten, daß historische Musik primär als Kunst begriffen wurde. Anders gesagt: die Möglichkeit eines ästhetischen Verständnisses könnte auf strukturelle Qualitäten historischer Werke verweisen, denen eine strikt historische Methode kaum gerecht würde. Ebenso wie von der Entstehung und Überlieferung der Musik wäre also von ihrer Rezeption auszugehen, zu der auch die Geschichte ihrer Erforschung gehört. Danach erst ließe sich versuchen, an einzelnen Werken von Frescobaldi und Buxtehude die kompositorischen Voraussetzungen zu skizzieren, denen zugleich die Ansätze ihres ästhetischen Verständnisses entsprechen.

I

Seit seiner Entdeckung durch Spitta ist Buxtehudes Orgelwerk – oder doch ein Teil von ihm – eher in das Repertoire der Praxis gelangt als ältere Musik wie die von Frescobaldi⁴. Zwar erschienen einzelne Ausgaben schon früher, doch löste erst Spittas Edition eine Resonanz aus, die eine fast verschollene Musik in eine Reihe mit der Orgelmusik seit Bach rücken ließ. Begünstigt wurde das gewiß durch ihre virtuoson und expressiven Momente, zu denen jedoch – anders als bei Frescobaldi – eine Rhythmik und Harmonik kam, die sich den Normen des 19. Jahrhunderts fast bruchlos anpaßte. Allein das äußere Gewand der Editionen suggerierte dem Benutzer, es mit einem geschlossenen Oeuvre zu tun zu haben – kaum anders als bei der Musik von Schumann, Liszt oder noch Reger. Auffällig mochte es allenfalls scheinen, daß von den Zeitgenossen Buxtehudes, deren später entdeckte Werke zum Bild der "norddeutschen" Orgelmusik beitrugen, nur recht wenige Kompositionen vorlagen. Daß von ihnen einzelne Stücke von Rang erhalten sind, konnte den Verdacht nähren, hier seien nur Fragmente eines größeren Oeuvres überliefert worden. Doch hinderte das keineswegs die Integration der Werke in ein Repertoire, das kaum weitere Fragen aufgab, weil es als abgeschlossener Bestand verfügbar war.

Daß Buxtehudes Orgelmusik noch im Zeichen des romantischen Historismus entdeckt wurde, hat mehrfache Folgen gehabt. Zum einen war ihre Rezeption – im Gefolge der Bachbewegung – die Frucht weniger eines antiquarischen als vielmehr eines künstlerischen Interesses. Zum anderen konnten Spitta, Schweitzer oder Seiffert über Buxtehude – ganz wie über Bach – noch in einer Sprache reden, die dem Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts verpflichtet war. Spittas poetische Charakteristik der Musik Buxtehudes mündete

in der These, "daß, wie sich Mozarts Symphonien neben den Beethovenschen behaupten, auch Buxtehude mit seinen Praeludien und Fugen, mit seinen Ciaconen und Passacaglios einen Platz neben Bach erhalte"⁵. Das mochte um 1870 einigermaßen übertrieben klingen - und nahm doch etwas von der Realität einer späteren Praxis vorweg. Deutlich wird an solchen Formulierungen, wie selbstverständlich Buxtehudes Oeuvre in den Kanon der Kunstmusik aufgenommen wurde. Kaum wurde ein prinzipieller Abstand von weit späteren Werken wahrgenommen, und fesselnd wirkten zumal die als "romantisch" verstandenen Momente der Orgelmusik Buxtehudes. Wenig zweifelhaft war, daß sie ebenso wie Musik der Klassik und Romantik freie Kunst bilde, die als spontane Äußerung eines künstlerischen Subjekts von äußeren Zwecken und Zwängen unabhängig sei.

Spitta begnügte sich nicht damit, an einzelnen Werken "eine Innigkeit" hervorzuheben, "die noch heute so unmittelbar zu Herzen geht, wie vor zwei Jahrhunderten". Was dabei als bloßer Rückgriff auf die - mit Hanslick zu sprechen - verrottete Gefühlsästhetik anmutet, hatte für Spitta als ein "Hinausstreben ins Unendliche" auch metaphysischen Rang⁶. Dem entsprechen jedoch Beobachtungen an der Struktur der Werke, die das Urteil erst begründen. Sie richten sich zunächst auf die "eigenthümliche Harmonik", in der "ein überraschender Accord aus dem anderen entsteht, eine wahre Fata Morgana von stets neuen und wieder zerfließenden Zauberbildern"⁷. Sodann erkannte Spitta die ästhetische Bedeutung der charakteristischen Varianten, die innerhalb der Toccaten aus der thematischen Substanz der fugierten Teile entstehen. Indem "das erste Thema nur als Motiv eines andern gilt", deutet das Verfahren "auf eins der ersten Formprincipe der modernen Sonate hinüber"⁸. Und schließlich sah er in der Disposition der Toccata, die schon bei Frescobaldi und Froberger angelegt war, "ein bewußtes Formprincip" wirksam, das den Verlauf von der Eröffnung bis zum Abschluß bestimme. So kann es heißen: "es soll der Organismus aus dem Ernst und der Schwere des Anfangs zu leichtschwebender Freudigkeit erblühen". Ließ sich einmal "eine phantastisch-düstere Conception" rühmen, so trat an einem anderen Werk die Macht einer "leitenden Idee" hervor, durch die der Ablauf "immer energisch zusammengefaßt" werde⁹. Die Beschreibung eines motivischen Prozesses kann zu der These führen: "Beethoven hätte dies kaum anders machen können"¹⁰. Zumal in der Toccata fis-moll "läßt der Componist der Phantasie die Zügel schießen", wobei die Extreme "ein fesselloses Orgel-Recitativ" und ein "phantastisch-dämmernder Zug" im "Kometenschweif" des Schlusses markieren¹¹. Daß ein "Übergang" sich "fast unmerklich" vollziehe, war Spitta so wichtig wie das Vermögen "planvoller, weitschauender Anlage". Sofern die Werke den "höchsten Formen der Instrumentalmusik" zugehören, teilen sie deren "Grad von subjectiver Isolirtheit", was den Ausgleich im

Nachspiel oder in "zyklischer Abrundung" fordert: "Und das hat Beethoven nicht minder, als Mozart, zu beachten gewußt". Nur scheinbar widerspricht es dem Verweis auf Repräsentanten der Klassik, wenn andererseits Buxtehude "der größte Romantiker" in einer "Zeit musikalischer Romantik" genannt wird¹². Gemeint sind keineswegs Kriterien historischer Epochen, die in heilloser Verwirrung gerieten. Eher umgekehrt sind es ästhetische Kategorien, die das historische Urteil bestimmen. Die als romantisch empfundene Expressivität der Musik war es, die den Anspruch der Werke auf klassische Geltung begründete. Obwohl einzelne Stücke nur "historisches Interesse" verdienen, konnte Spitta resümieren: "Im ganzen aber brauchen sie den höchsten ... Maßstab nicht zu fürchten" - den Bachs nämlich. Und "daß beide auf der höchsten Stufe der Orgelkunst stehen", rechtfertigte den Vergleich mit dem Verhältnis von Mozart und Beethoven¹³.

Daß Spitta nicht von Termini der historischen Musiktheorie ausging, ist so offenkundig wie seine ästhetische Orientierung, die zumal an Schumanns Begriffe des Phantastischen und des Poetischen erinnert. Zur Diskussion steht gleichwohl weder die Herkunft der Kriterien Spittas noch sein teleologisch bestimmtes Geschichtsverständnis. Daß man diese Voraussetzungen nicht mehr zu teilen braucht, besagt jedoch nichts über die Triftigkeit von Beobachtungen, die strukturelle Sachverhalte nennen, um ästhetische Qualitäten zu begründen.

Was sonst an älterer Musik - wie der Frescobaldis - fremd wirken konnte, traf zunächst nicht ebenso für Buxtehudes Werke zu. Sie wurden demnach nicht in gleicher Weise wie die erst später entdeckte Musik der Renaissance oder des Mittelalters zum Objekt der Forschung. Je mehr sie sich klanglich den Konventionen einfügte, um so weniger wurde sie ein Problem des Verstehens. Und so ließ sich über sie ähnlich unvermittelt reden wie über spätere Kunstmusik: sie bedurfte nicht so sehr der Interpretation als der historischen Einordnung. Das galt wenigstens, solange die Überzeugung herrschte, Fundament aller Musik seien naturgebundene Grundlagen der Harmonik und Rhythmik. Daran mag sich teilweise erklären, wieso sich die Forschung eher älterer Musik widmete, die gründlicher verschollen war und höheren Einsatz forderte. Wo man sich mit Buxtehude - und übrigens auch Bach - befaßte, richtete man sich auf historische und philologische Fragen. Und so kam es dazu, daß über historische Musik, die im Musikleben präsent ist, wenig Literatur vorliegt, die nicht biographisch, quellenkritisch oder typologisch orientiert wäre¹⁴. Pointiert gesagt: daß kein Buch zu nennen ist, das der Orgelmusik Buxtehudes gerecht würde, ist Indiz ihres Kunstrangs; denn dies Defizit teilt sie mit großen Teilen des Repertoires klassischer und romantischer Musik.

Daß Spittas Übertragung romantischer Kategorien zeitbedingt und fragwürdig war, ist oft genug betont worden. Es hat sich gezeigt, wie sehr Musik vor der Aufklärungszeit in ihren sozialen Kontext eingebunden war: sie war funktionale Musik und nicht autonome Kunst. Zumal gilt das für Musik des Barock, deren soziale oder kirchliche Bindung dann - nicht ohne Zutun der Musikwissenschaft - für Idole von Sachlichkeit, Gemeinschaft oder Werkhaftigkeit mißbraucht wurde. Die damit gepaarte Verachtung romantischer Musik und Kunstauffassung kam zwar der Erhellung historischer Fakten zu gute - auf Kosten freilich von qualitativen Ansprüchen. Neben philologischer Arbeit stand neutrale Stilkritik, die wenig nach dem Rang von Werken fragen mußte. Erst recht spät ist der frühere Glaube an natürliche Normen in dem Maß geschwunden, in dem andere historische Möglichkeiten zum Vorschein kamen. Rückte zugleich durch die Neue Musik das 19. Jahrhundert in geschichtliche Distanz, so ist auch seine Kunst, die vordem reflexionslos verständlich schien, zu einem Problem geworden. Davon aber kann das Verständnis historischer Musik, die im 19. Jahrhundert als Kunst entdeckt worden war, kaum unberührt bleiben¹⁵.

Durch die Geschichte ihrer Rezeption ist Buxtehudes Musik eher belastet als die von Frescobaldi, deren Kenntnis primär Resultat historischer Forschung war. So konnte Margarete Reimann über Frescobaldi zusammenfassend sagen: "Eine eigentliche Wiederbelebung hat er nicht erfahren"¹⁶. Zwar gerieten die 'Fiori musicali' niemals in Vergessenheit, doch galt Frescobaldi zumeist mehr als Repräsentant experimenteller Harmonik oder kontrapunktischer Kunstfertigkeit, während die beiden Toccatenbücher kaum gleichermaßen bekannt wurden. Die Edition ausgewählter Werke durch Haberl erschien erst 1888, repräsentative Ausgaben ließen länger auf sich warten, und erst 1950 begann die Gesamtausgabe wenigstens der Tastenmusik¹⁷. So zögernd sich Frescobaldis Werk - zumal in Deutschland - in der Praxis durchgesetzt hat, so spärlich sind auch die Ansätze zur Analyse der Werke geblieben. Doch haben diese Einschränkungen die Geltung Frescobaldis nicht geschmälert, im Gegenteil: das Ansehen seiner Musik stieg durch ihren exklusiven Charakter. Daß dagegen dem früheren Enthusiasmus für Buxtehude eine unverkennbare Ernüchterung folgte, lag nicht zuletzt an der Selbstverständlichkeit, die seine Musik mittlerweile gewonnen hatte. Ihre Interpretation war für die strikt historische Forschung nicht nur sekundär, sondern es war gerade die philologische Methode, die zu Zweifeln am Rang Buxtehudes führte. Aus scheinbar unanfechtbarer Quellenforschung ergab sich die Tendenz einer Umwertung, deren Konsequenzen wenigstens anzudeuten sind.

Maßgeblich war zunächst, daß zunehmend Vokalwerke von Buxtehude und anderen norddeutschen Organisten zu Tage kamen, wovon Spitta erst wenig bekannt gewesen war.

Mit dem großen Bestand der Stockholmer Dübensammlung übertraf diese Vokalmusik das erhaltene Orgelwerk der Quantität nach erheblich. Die Figuralmusik entsprach mit ihrer gottesdienstlichen Bestimmung dem Leitbild "funktionaler Barockmusik", sie fand vorab das Interesse der Forschung, und zu ihr liegt derzeit weit mehr Literatur vor als zur Orgelmusik. Denn während es sich von selbst verstand, daß Organisten Orgelwerke komponiert hatten, wirkte es einigermaßen überraschend, wenn von ihnen Vokalwerke auf-tauchten, deren Verwendung erst zu ergründen war. Diese Bemühungen führten zur These Friedrich Blumes, das Vokalwerk Buxtehudes sei - im Gegensatz zu Spitta - als "das künstlerisch wie geschichtlich bedeutendste Zeugnis" anzusehen¹⁸. In zwei Richtungen wurde dieser Ansatz vorangetrieben. Martin Geck wollte zeigen, Buxtehude habe Vokal-musik nicht nur für besondere Anlässe, sondern für die reguläre "Organistenmusik" im Lübecker Gottesdienst geschrieben¹⁹. Das Vokalwerk wäre demnach ein Ertrag regelmä-ßiger Tätigkeit und ein Kernstück der Produktion Buxtehudes. Friedrich Wilhelm Riedel jedoch leitete aus seinen Studien zur Überlieferung der Musik für Tasteninstrumente die These ab, die norddeutsche Orgelmusik sei nicht nur zerstreut und fragmentarisch erhal-ten, sondern liege qualitativ wie historisch an der Peripherie des Repertoires. Sie wäre mithin nur Ausläufer einer italienischen und süddeutschen Tradition, die auf Frescobaldi zurückgehe²⁰. Und demgegenüber bestehe die Leistung der norddeutschen Organisten we-niger in einer eigenständigen Kunst als in einer spieltechnischen Umprägung des tradier-ten Fundus. Das Pendant Bachs sei nicht Buxtehudes Werk, sondern Georg Muffats 'Ap-paratus musico-organisticus'²¹.

Das Orgelwerk Buxtehudes - seit Spitta als Kunstmusik von Rang verstanden - wäre demnach nur die überschätzte Musik eines Epigonen. Und dies wäre das Resultat streng historischer Forschung? Die Fragen kreuzen sich verwirrend. Was an den Fakten zutrifft, wie sie zu bewerten sind und was sie für die Musik besagen, ist hier nicht erneut zu dis-kutieren. Zu untersuchen wäre jedoch, was kompositorische Vergleiche zwischen Fresco-baldi und Buxtehude besagen, um sich über die Voraussetzungen eines Urteils zu verstän-digen.

II

Obwohl die Überlieferung der norddeutschen Orgelmusik einigermaßen zu überschauen ist, scheint die Bewertung der Quellen nicht eindeutig zu sein. Auffällig ist zunächst das Verhältnis zwischen der amtlichen Funktion norddeutscher Organisten und ihrer komposi-torischen Produktion²². Denn die namhaften Musiker im Norden waren - anders als in Mittel- und Süddeutschland - meist Organisten und nicht Kantoren. Und von ihnen sind

zwar auch Orgelwerke, teilweise aber in nicht geringer Zahl auch Vokalwerke erhalten. Dennoch war die Aufführung vokaler Kirchenmusik auch in Norddeutschland primär Sache der Kantoren mit den Schulchören und nicht die offizielle Aufgabe der Organisten. Die Anforderungen an Kantor und Schulchor, die im Gefolge der Reformation definiert worden waren, wuchsen aber noch in dem Maß, in dem sich die mehrhörige und konzertante Musik durchsetzte. Bedingte dies einerseits eine Konzentration der Kräfte, so war andererseits eine Teilung unvermeidbar, wo Kantoren mehrere Stadtkirchen gleichzeitig oder abwechselnd zu versorgen hatten. Und entstanden dadurch Lücken, so boten sie eine Chance für die Organisten, deren Pflichten - bei geringerer Bezahlung - nicht ebenso genau fixiert waren. Ihnen blieb ein Freiraum, den sie im Rahmen des Gottesdienstes wie in anderen organisatorischen Formen zu nutzen suchten. Indizien dafür sind die Lübecker Abendmusiken und das Hamburger Collegium musicum - Gründungen der Organisten Franz Tunder und Matthias Weckmann. Eine Möglichkeit für Orgelspiel außerhalb der Liturgie hatte sich zuerst in holländischen Städten ergeben, sofern im calvinistischen Gottesdienst wenig Bedarf für Orgelmusik blieb. Wie wirksam das Beispiel wurde, läßt sich nicht nur am Ansehen Sweelincks und am Kreis seiner deutschen Schüler ermessen. In Verbindung mit den kompositorischen Anregungen ließe sich wohl auch von sozialgeschichtlichen Wirkungen der niederländischen Vorbilder sprechen. Weil aber die Voraussetzungen im lutherischen Norddeutschland anders waren, hatten sich die Organisten hier erst durch eigenen Einsatz ihren Raum zu schaffen. Ihr Defizit an akademischer Bildung suchten sie gegenüber den Kantoren durch virtuose Fähigkeit und kompositorische Leistung wettzumachen.

An die sozialgeschichtlichen Bedingungen muß man sich erinnern, wenn man die Überlieferung der Werke zutreffend beurteilen will²³. So selbstverständlich es wirkt, daß die Organisten auch Orgelmusik schrieben, so wenig versteht sich die spezifische Struktur dieser Werke von selbst. Man braucht nur zum Vergleich auf die Verhältnisse in Mitteldeutschland hinzuweisen, um die Differenzen im produktiven Ertrag wahrzunehmen. Diese Unterschiede waren kaum nur durch Konventionen vorgezeichnet; sie wären auch nicht leichter begreiflich, wenn sie von liturgischen Bedürfnissen abhingen, die prinzipiell hier wie dort analog waren. Zwar mag die Verwendung der Orgelchoräle von Scheidt oder noch Pachelbel naheliegen, doch dürfte die Funktion der intimen Choralmonodien und der expansiven Choralfantasien norddeutscher Organisten nicht ebenso eindeutig sein. Daß in diesen Werken die Choralweisen bis zur Unkenntlichkeit verbrämt werden, widerspricht gewiß nicht ihrer liturgischen Position. Doch reicht die Funktion kaum noch aus, um die strukturelle Qualität der Musik zu definieren. Offener als bei den Toccaten italienischer Komponisten - die meist auch auf dem Cembalo zu spielen waren - ist ebenso die Verwen-

dung der großen norddeutschen Präludien, die primär an die Orgel gebunden sind, Selbst wenn man nicht zu der Annahme neigt, diese Stücke seien für Anlässe außerhalb des Gottesdienstes entstanden, besagt ihre Verwendung im Gottesdienst wenig für ihre kompositorische Faktur. Nicht nur stehen solche Vor- oder Nachspiele am Rande der liturgischen Ordnung, sondern sie lassen nach Ausmaß und Aufwand die tradierte Funktion hinter sich, in der allein sie nicht mehr aufgehen. Sofern sich das Verhältnis zwischen Funktion und Komposition lockert, trägt die norddeutsche Orgelmusik Zeichen einer Emanzipation in sich.

So verschieden die Entwicklungen verliefen, so lassen sich - bei allen Lücken - in der Überlieferung grob zwei Bereiche unterscheiden. Relativ reichhaltig sind die Quellen für die Musik der Schüler Sweelincks bis zur Jahrhundertmitte erhalten²⁴. Denn trotz aller Verluste ist der vorliegende Bestand primärer Quellen beträchtlich, wozu die Funde der letzten Jahrzehnte beitrugen; neben den Tabulaturen aus Visby und Lüneburg wären die aus Lübbenau, Clausthal-Zellerfeld, Turin, Oliva und Clausholm zu nennen. Sie überliefern die Werke von Hieronymus und Jacob Praetorius, von Scheidemann, Schildt, Morhard, Delphin Strunck und noch Weckmann wie Tunder. Anders steht es für eine spätere Phase, deren maßgeblicher Repräsentant Buxtehude war²⁵. Versteht man unter primären Quellen wo nicht Autographe, so doch Kopien aus Zeit und Umkreis eines Komponisten, so liegen von Musikern der Generation Buxtehudes so gut wie keine Primärquellen vor. Wo zeitgenössische Quellen von nennenswertem Umfang erhalten sind, da sind sie kaum norddeutscher Herkunft. Und wo sie dem Kreis Buxtehudes näher stehen, da wurden sie meist erst nach 1700 geschrieben. Die wichtigsten Hauptwerke entstammen weithin den schon Spitta bekannten Quellen, die vielfach erst in der Zeit Bachs entstanden. Während die Choralbearbeitungen überwiegend in den Sammelbänden J. G. Walthers vorliegen, gehen wichtige Quellen der freien Orgelwerke auf den Umkreis Bachs und seiner Schüler zurück. Ist also nicht zuletzt der Aufmerksamkeit Bachs - wovon noch der Nekrolog berichtet - ein Teil der Überlieferung norddeutscher Orgelmusik zu danken, so entspricht dem die Entdeckung Buxtehudes durch den Bachbiographen Spitta.

Wie schlecht die Quellenlage für die Orgelwerke der Generation Buxtehudes ist, wird im Vergleich zur Überlieferung der Vokalmusik deutlich²⁶. Gewiß bevorzugen die Vokalwerke norddeutscher Organisten oft kleinere Besetzungen, für die man keinen Schulchor brauchte. Und teilweise sind sie durch Qualitäten ausgezeichnet, die sich in der Wahl der Texte wie in der Expressivität der Vertonung bekunden. Daß diese Werke im Gottesdienst musiziert werden konnten, ist ebensowenig auszuschließen wie die Möglichkeit ihrer außerliturgischen Verwendung. Immerhin mag es fraglich erscheinen, ob es der Hypothese einer

regulären "Organistenmusik" im Gottesdienst bedarf, wie sie von Geck vertreten wurde²⁷. Denn so relativ viele Werke, die derlei Überlegungen lohnen könnten, liegen nur von Weckmann, Tunder und Buxtehude vor. Gerade für diese drei Musiker sind aber Veranstaltungen außerhalb des Gottesdienstes belegt, die auch für Vokalwerke Raum boten. Und zudem ist dabei einzuberechnen, daß diese Vokalmusik - im Gegensatz zu den Orgelwerken - in primären, zum Teil sogar autographen Quellen vorliegt. Denn die beiden größten erhaltenen Sammlungen mit Figuralmusik des späteren 17. Jahrhunderts stammen aus Norddeutschland: die Dübensammlung aus Stockholm und die sog. Bokmeyersammlung aus Gottorf bei Schleswig.

Erst ein Vergleich der Verhältnisse ergibt also ein angemessenes Bild der Überlieferung. Daß die Orgelmusik so viel lückenhafter erhalten blieb als die Vokalmusik, liegt sicher auch an unwägbareren Zufällen in der Tradierung von Handschriften. Immerhin dürfte dazu beigetragen haben, daß die Musik für Tasteninstrumente gleichsam als Privatgut von Sammlern weitergereicht wurde, während Kollektionen mit Figuralmusik eher in der Obhut von Schulen oder Kirchen blieben. Zugleich läßt die Überlieferung auch erkennen, daß sich die Musik norddeutscher Organisten nur in einem engen Radius verbreitete. Fand die Orgelmusik wegen ihrer Ansprüche nur begrenzte Verbreitung, so weckte sie doch auch außerhalb des Nordens das Interesse der Kenner. Dagegen hatten die Vokalwerke, die kaum außerhalb Norddeutschlands bekannt waren, offenbar den Status von Ausnahmen, die ihre Entstehung besonderen Umständen dankten. Daß aus der Quellenlage dennoch geschlossen werden konnte, die Vokalmusik habe - auch in der Sicht der Komponisten - einen Vorrang besessen, lag einerseits an der isolierten Bewertung der Quellen. Andererseits verband sich damit eine einseitige Vorstellung von dem, was einem Komponisten dieser Zeit primär am Herzen liegen könnte. Dahinter aber wirkte ein Geschichtsbild nach, das noch den Denkmustern des 19. Jahrhunderts verhaftet war. Reduziert man die Musikgeschichte auf die Entwicklung von Stilen und Gattungen, wie es einer teleologischen Auffassung der Geschichte entsprach, so wird die ästhetische Qualität von Werken - wie sie Spitta noch meinte - weniger belangvoll als ihre Einordnung in stilistische oder typologische Zusammenhänge. Und sofern sich die norddeutsche Vokalmusik vom geistlichen Konzert der Schützzeit klar abheben ließ, mochte sie fortgeschrittener wirken als die Orgelmusik, deren Formenvorrat sich kaum prinzipiell von dem der Zeit Frescobaldis und Frobergers unterscheiden ließ. Vereinfacht gesagt: der Rang der Orgelmusik Buxtehudes mußte sich in dem Maß mindern, in dem das Oeuvre Frescobaldis als historisch originäre Leistung hervortrat. So unbestritten aber die Geltung von Stil- und Gattungstraditionen für eine Zeit ist, in der ein Werk kaum als singular begriffen wurde, so offen bleibt in einer genetischen Sicht dennoch, was

Traditionen für die Werke besagen oder wie sich Kompositionen zu Stil- und Gattungsbegriffen verhalten.

Die These Riedels, nach der die norddeutsche Orgelmusik weniger eine selbständige Leistung als eine technische Anreicherung italienischer Modelle darstelle, war mit Hinweisen auf einzelne Belege begründet, die auf Bearbeitungen von Vorlagen Frescobaldis und Frobergers hindeuteten. Darauf ist nicht erneut einzugehen, nachdem diese Beispiele und die an sie geknüpften Folgerungen andernorts diskutiert wurden²⁸. Wichtiger ist die generelle Vorstellung, die norddeutsche Orgelmusik schlechthin sei von italienischen Traditionen abhängig und zumal der Kunst Frescobaldis verpflichtet. Dafür konnte man sich auf die Arbeit von Josef Hedar berufen, die als umfangreichste Studie zu Buxtehudes Orgelmusik zugleich ein Muster der herkömmlichen Stilkritik bildet²⁹. Die knappen Kommentare zu den nach Gattungen geordneten Werken analysieren weniger Kompositionen in ihrem Zusammenhang, sondern suchen an isolierten Details einzelne Bezüge zu älteren Modellen aufzudecken. Zur Erörterung steht hier nicht eine stilkritische Methode, die zur Auflösung der Werke in getrennte Merkmale tendiert und einen Stilbegriff voraussetzt, wie er in der Theorie von den Stilen als Schreibarten kaum gemeint war³⁰. Unabhängig davon mögen Hedars Beispiele auf den ersten Blick recht überzeugend wirken, und all die Belege für ähnliche Themen- und Intonationstypen, für Melodie- und Figurationsformeln oder für Akkord- und Kadenzmodelle deuten gewiß auch auf geschichtliche Verbindungen hin. Freilich handelt es sich dabei zunächst auch nur um Ausschnitte aus einem Idiom, das die Tastenmusik des 17. Jahrhunderts im ganzen geprägt hat. Insofern ist gewiß vieles am Vokabular der norddeutschen Musik Konventionen verhaftet, die wenigstens bis zu Merulo oder Frescobaldi zurückreichen. Zu fragen wäre nicht nur, wieweit auch die italienischen Musiker ihrerseits älteren Mustern folgten - womit sich die Frage kettenartig verschieben ließe³¹. Vielmehr bliebe auch offen, was derlei Hinweise besagen, falls man Musik nicht nur als eine Summe von Einflüssen auffaßt. Über scheinbar ähnliche Details hinaus, deren Funktion erst zu bestimmen ist, wären die Werke in ihrem Kontext zu erfassen. Und auch eine Entwicklung, die durch große Kontinuität bestimmt wäre, setzt geschichtliche Änderungen voraus, die bereits die Definition von Stil- und Gattungsbegriffen erschweren können.

III

Im Unterschied zu den Orgelchorälen, die zwar ein Genus der norddeutschen Musik bilden, aber auch am Rand des gesamten europäischen Repertoires stehen, repräsentieren die freien Orgelwerke norddeutscher Organisten einen weiteren historischen Zusammenhang. Im heutigen Sprachgebrauch firmieren sie zumeist unter der Bezeichnung "Prälu-

dium und Fuge'', wobei dem Spieler - mehr als dem Hörer - der Abstand zur paarigen Form der Bachzeit bewußt ist. In der Tat bevorzugen die Quellen - wie Klaus Beckmann hervorhob - den Terminus "Praeludium", wobei der Zusatz "Fuge" freilich zu fehlen pflegt³². Daneben begegnet immerhin auch die Benennung "Toccatà", ohne daß eine prinzipielle Unterscheidung erkennbar wäre. Wie die Werke titulièrt wurden, ist weniger belangvoll gegenüber dem offenkundigen Zusammenhang mit dem Typus der italienischen Toccatà. Hans Heinrich Eggebrecht hat auf die enge Verquickung der Termini für die "freien", also die nicht choralgebundenen Gattungen der Instrumentalmusik vor 1600 hingewiesen. Ein Streit um bloße Benennungen wäre demnach so müßig wie die Suche nach einem konstanten "Wesen" des "Toccatischen"³³. Da das Wort "toccare" ursprünglich weniger das "Schlagen" als das "Berühren" eines Instruments benenne, wäre es nicht von vornherein auf Tasteninstrumente einzugrenzen. Zudem wäre die "voreilige Verkoppelung" von Termini und Sachverhalten haltlos, weil die Bezeichnungen Toccatà, Fantasia, Intonatio, Praeludium usf. gemeinsam die Funktion des Intonierens meinen und daher auch wechselweise einander vertreten können. Und eine isolierte Untersuchung der Toccatà wäre "methodisch nicht gerechtfertigt", weil sich der Terminus Toccatà einer Isolierung der Gattung widersetze³⁴. Doch fragt sich nicht nur, was diese Einwände für die spätere Entfaltung der Toccatà bedeuten. Soll vielmehr die terminologische Reflexion das Verständnis der Gegenstände fördern statt hindern, so müßte man auch einräumen, daß sich die Bedeutung der Termini im weiteren nicht nur verschob, sondern auch einengte. Denn mit aller Zurückhaltung kann man sagen, daß sich innerhalb des 17. Jahrhunderts ein Verständnis der Toccatà verfestigte, das durch eine mehrgliedrige Disposition im Wechsel konträrer - vorab figurativer und imitativer - Abschnitte bestimmt war. So wechselnd zuvor das Verhältnis zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem sein konnte, so deutlich hat sich seit Merulo und Frescobaldi ein Begriff der Toccatà ausgebildet, der zwar Varianten wie die kurzen Stücke der 'Fiori musicali' zuließ, ohne jedoch die Geltung des Prinzips aufzuheben. Die Kontinuität der Tradition wird im 17. Jahrhundert durch die wechselnde Terminologie kaum mehr geschmälert, die gewiß noch die frühere Flexibilität der Bezeichnungen spiegelt. Faßt man aber Termini nicht nur isoliert auf, so läßt sich ein Zusammenhang der Sachen auch dort wahrnehmen, wo die Benennungen changieren.

Was die Werke, die das Repertoire "freier" Tastenmusik repräsentieren, bei wechselnder Bezeichnung eint, ist ihre Funktion als Vor- oder Nachspiel im Gottesdienst. Sie läßt sich freilich kaum scharf genug bestimmen, um eine Differenzierung nach Gattungen zu erlauben. Es ist daher charakteristisch, daß Praetorius in seiner Gattungslehre den Präludien "zum Tante" und "zur Motetten oder Madrigalien" ein Kapitel "Von den Praelu-

diis vor sich selbst" entgegengesetzt³⁵. Unter die paradoxe Bestimmung von Präludien, die quasi sich selbst präludieren, fallen "Phantasien, Fugen, Symphonien vnd Sonaten". Dagegen wird die "Tocata ... als ein Praeambulum, oder Praeludium" definiert, doch wird sie derart im Kapitel "Von den Praeludiis zur Motetten oder Madrigalien: als die Toccaten" erwähnt. Heißt es weiter, daß dabei der Organist, "ehe er ein Mutet oder Fugen anfehlet / aus seinem Kopff vorher fantasirt", so erscheinen unter den Präludien "vor sich selbst" auch die "Fantasien oder Capriccien", in denen man "seine Kunst und artificium eben so wol sehen lassen" kann. Was die Genera trotz der Kreuzungen verbindet, ist der Rekurs auf das "Fantasieren" oder die "Fantasien".

Die Rede vom "Phantastischen" zieht sich seit Spitta durch die Literatur, wo immer von den freien Orgelwerken Buxtehudes - und später auch Frescobaldis - gesprochen wird. Dabei meint die Bezeichnung weniger eine definierbare Kategorie im Sinn der romantischen Ästhetik, sondern sie wird eher zum heute geläufigen Usus der Umgangssprache verschliffen. So stereotyp sie begegnet, so unbestimmt wird sie benutzt. Wie sehr sich davon der originäre Begriff der "Fantasia" unterscheidet, hat inzwischen Peter Schleuning - im Anschluß an Eggebrecht - hinreichend klar gemacht³⁶. Demnach wäre die Fantasia vorab als äußerste Anspannung des kompositorischen Vermögens zu fassen - nicht als ausschweifende Freiheit, sondern als ebenso konzentrierte wie esoterische Ausnutzung des Spielraums satztechnischer Regeln. Von einer "unreflektierten Extemporehaltung" wäre dabei das Moment der "individuell geplanten Künstlichkeit" zu trennen. Ist der imitierende Satz "Hauptwirkungsfeld der Fantasie", so bewahrt er in ihr die Freiheit, den Verlauf "beliebig abzubrechen, kunstvoll zu komplizieren und durch freiere Teile zu unterbrechen"³⁷. Diese "intellektuelle Kombination" rückt die Fantasia denkbar fern vom "Phantastischen" im späteren Verständnis. Und dem entspricht der Abstand, der zwischen den Fantasien und den Toccaten der Generation Frescobaldis zu liegen scheint. Was die Gattungen einen könnte, wäre höchstens die Funktion des Intonierens, die aber kaum die prinzipiellen Differenzen abdeckt. Folgt man der weiteren Darstellung Schleunings, so wäre die kontrapunktisch geprägte Fantasia, die als Ausdruck des Manierismus verständlich würde, im weiteren 17. Jahrhundert zurückgetreten. Damit "stirbt die Gattungsbezeichnung Fantasie für ein Imitations- oder Variationsstück um die Jahrhundertwende ab"³⁸. Und zugleich "wird der Terminus frei", um nach 1700 als "Hilfsterminus" ohne präzisen Sinn gebraucht zu werden, bis sich in der Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs der neue Typus der "freien Fantasie" herausbilden konnte.

Während aber im späteren 17. Jahrhundert die Gattung der kontrapunktischen Fantasia zurücktritt, erscheint zugleich in der Theorie der Begriff des Stylus phantasticus, dessen

markanteste Definitionen sich einerseits bei Athanasius Kircher und andererseits - mehr als ein halbes Jahrhundert später - bei Johann Mattheson finden. Die Bestimmung, die Kircher 1650 in der Stillehre seiner 'Musurgia Universalis' gab, bezog Schleuning primär auf die Gattung Fantasia: "Das hierbei angesprochene Ingeniöse und Künstliche, Versteckte ... und Rätselhafte" der Fantasia rechtfertigte ihre Interpretation als ein Symptom des Manierismus in der Musik³⁹.

"Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima, & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus, dividitur in eas, quas Phantasias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas vulgò vocant".

Zwar nennt Kircher einerseits artifizielle Momente, die eher auf die kontrapunktische Kunst der Gattung Fantasia zu deuten scheinen. Doch ist der Stylus phantasticus andererseits ein kompositorisches Verfahren, das in derart verschiedenen Gattungen wie dem Ricercar oder der Toccata zur Geltung kommt. Es wird also - wie auch Schleuning sah - "als Methode, nicht mehr als Gattung" verstanden⁴⁰. Dem engen Verhältnis zwischen Stylus phantasticus und Fantasia scheint es jedoch zu entsprechen, daß Kircher als Beispiel eine Hexachordfantasia von Froberger mitteilt. Was sich dennoch verschoben hat, wird an der - meist nicht beachteten - Kommentierung dieses Beispiels klar, auf die Kircher selbst aufmerksam macht. Im Anschluß an die Definition aus der Stillehre wird nämlich auf weitere Stellen verwiesen, an denen "cuiusmodi compositiones" genannt werden. Darunter findet sich der Passus über den "Contrapunctus diminutus, sive floridus" ebenso wie ein Kapitel über Symphonien für Lauten oder Violinen, ohne daß dabei das Problem des Stylus phantasticus zur Erörterung käme⁴¹. Belangvoller ist indes in Liber VI 'De Musica Instrumentali' der erste Paragraph 'De Symphonia Clavicymbalo apta', in dem zunächst "Clavicymbala, Organa, Regalia" etc. genannt werden, die "aptissima sunt ad praeludia". Zur Funktion solcher Kompositionen heißt es dann: "... vt ijs organoedus non tantum ingenium suum ostendat, sed & ijs veluti praeambulis quibusdam auditorum animos prae-
paret, excitetque; ad symphoniaci concentus sequuturi apparatusum". Daran schließen sich Hinweise zur Terminologie an, mit denen zugleich das Beispiel der Fantasia Frobergers eingeführt wird⁴²:

"Vocant plerique huiusmodi harmonicas compositiones praeludia, Itali Toccatas, Sonatas, Ricercatas cuiusmodi hic unam exhibemus, quam D. Io. Iacobus Frobergerus Organoedus Caesareus celeberrimi olim Organoedi Hieronymi Frescobaldi discipulus, supra Vt, re, mi, fa, sol, la exhibuit eo artificio adornatam, Vt sive perfectissimam compositionis methodum, fugarumque; ingeniosè se sectantium ordinem; sive insignem temporis mutationem, varietatemque spectes, nihil prorsus desiderari posse videatur ...".

Wird also dieses Werk als exemplarisches "specimen" seiner Art empfohlen, so dient es zugleich als Paradigma eines Genus, das zumeist als "Praeludium" bezeichnet wird. Gegenüber der als Beispiel gewählten Fantasia fällt es aber um so mehr auf, daß die terminologischen Hinweise zwar wieder "Toccatas, Sonatas, Ricercatas" aufführen, nicht jedoch die Fantasia. Deutlich ist auch die Beziehung zur Definition des Stylus phantasticus, die zudem durch Kirchers Verweis gesichert ist. Offenbar lag Kircher selbst der artifizielle Rang der Fantasia noch nahe genug, um die Demonstration durch das Beispiel zu rechtfertigen. Und doch konnte er sich der Einsicht nicht mehr verschließen, daß die freie Ausnutzung des Spielraums, der durch die Kompositionsregeln abgesteckt war, sich nicht mehr auf die Gattung Fantasia beschränkte. Als kompositorisches Prinzip hatte der Stylus phantasticus damit begonnen, auch andere Gattungen - wie besonders die Toccata - unter ihren eigenen Voraussetzungen zu durchsetzen. Seine Definition als Stil indiziert die Auflösung der Fantasia als Gattung. Und mit dem "ingenium" des Komponisten, das ein Regulativ zur Freiheit des Stylus phantasticus bildet, wird jene Instanz benannt, die später als Vermögen des "Genies" zur Bedingung für die Rede von "phantastischer Musik" werden konnte. In den historischen Kategorien ist von vornherein die Möglichkeit ihrer Veränderung durch den geschichtlichen Prozeß schon angelegt.

Für Kircher war die Toccata eine Gattung, die zwar neben anderen schon den Stylus phantasticus vertrat, zugleich aber der traditionellen Orientierung an der Fantasia eher widerstrebte. Gerade die Toccata wird aber weit später für Mattheson zur maßgeblichen Repräsentation des phantastischen Stils. Was Mattheson im Rückblick definiert, setzt jedoch Veränderungen der kompositorischen Praxis voraus, die sich in der Zwischenzeit vollzogen haben, um nur mehr abschließend ratifiziert zu werden. Das zwiespältige Verhältnis zwischen Stil- und Gattungsbegriffen, das bei Mattheson zu einer verwirrenden Einordnung der Fantasia, des Fantasierens und des Stylus phantasticus führt, ist freilich kaum nur - wie Schleuning meinte - auf das "Unvermögen" einer angemessenen "Stilsystematik" zurückzuführen⁴³. Eher drückt sich darin - wie schon bei Kircher - die Tatsache aus, daß Gattungen und Stile nicht länger kongruent sind, weil die einzelne Schreibart nicht mehr allein eine Gattung bestimmt, sondern die Stile quer durch das Spektrum der Gattungen hin wirksam werden. Die Schwierigkeit einer Systematik, die ebenso der Tradition wie der Gegenwart gerecht werden will, ist der Reflex der gewachsenen Vielfalt kompositorischer Möglichkeiten. Vom 'Neu-Eröffneten Orchestre' (1713) an bis zum 'Vollkommenen Capellmeister' (1739) hin erscheint der Stylus phantasticus bei Mattheson primär - was zunächst befremden mag - im Genus theatralis, also "auf der Schaubühne", und erst sekundär im Genus camerae, in dem man ihn eher erwarten könnte⁴⁴. Indes

handelt es sich weniger um Widersprüche der Definitionen als um graduell verschiedene Einsichten, die zur allmählichen Klärung des systematischen Problems führen. Daß der Stylus phantasticus als eine Species im übergeordneten Genus des "theatralischen Styls" eingeführt wird, bedeutet kaum nur eine Inkonsequenz. Maßgeblich dürfte einerseits die Orientierung an den vokalen Paradigmata sein, die sich in der Hierarchie der Stile wie der Gattungen auswirkt. Und andererseits wird damit auf die vielfältige Anwendung des Stylus phantasticus aufmerksam gemacht, der bereits "in den Schauspielen", erst recht dann aber "in der Kirche und in den Zimmern" zur Geltung kommt. Doch hat er dann "dieses ins besondere", "daß er allenthalben einerley ist", während die übrigen Schreibarten nach Maßgabe des Kontextes modifiziert werden können⁴⁵.

Daß der Stylus phantasticus dennoch seinen Ort vorab in instrumentalen Gattungen hat, zeigt schon seine erste Definition im Abschnitt 'Vom Theatralischen Styl'. Denn hier werden sogleich "die so genannten: Fantasie, Capriccie, Toccate, Ricercate & c." erwähnt, die "allerdings hierher gehören". Als ein Genus neben anderen erscheint die Toccata dann auch in der Gattungstheorie, in der unter dem Stichwort "Fantasie, oder Fantaisies" als "deren Arten" ebenso Boutades, Capricci, Preludes und Ritornelli genannt werden⁴⁶. Das entspricht der Affinität von Fantasien, Toccaten, Capricci und Praeludien, die Mattheson schon 1713 im 'Neu-Eröffneten Orchestre' damit begründete, daß diese Gattungen nur der "Intention" des Autors folgten und meist auf "genaue Observirung des Tactes" verzichteten⁴⁷. Im 'Capellmeister' folgt jedoch der Einführung des Stylus phantasticus - noch innerhalb des Theaterstils - sofort der Hinweis auf seine Verwendung durch die Organisten - mit dem ironischen Zusatz "Nur Schade, daß keine Regeln von solcher Fantasie-Kunst vorhanden!". Daran schließen sich zudem die beiden wichtigsten Paragraphen an, die übrigens Erweiterungen gegenüber den analogen Partien in Matthesons 'Kern Melodischer Wissenschaft' (1737) darstellen⁴⁸. Sie lassen sich aber fast als eine Beschreibung norddeutscher Orgeltoccaten lesen, und als Beispiele folgen denn auch die Incipits zweier Toccaten von Buxtehude und Froberger. Je genauer musikalische Kriterien benannt werden, desto näher scheinen sie der norddeutschen Toccata zu entsprechen. Deutlich wird das im Vergleich mit J. G. Walther, dessen Artikel 'Stilo fantastico' auf Kircher zurückweist, während sich die Definition der 'Toccata' auf die italienische und süddeutsche Species mit "Lauffwerck" über gehaltenen Stütztönen bezieht⁴⁹.

Der Stylus phantasticus wird von Mattheson also mit kompositorischen Kriterien bestimmt, die auf einen Typ der Toccata verweisen und Unterschiede gegenüber anderen Gattungen bedeuten⁵⁰. Er ist "die allerfreieste und ungebundenste" Art, in der man "bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth", aber "weder an Worte noch Melodie, obwol an Har-

monie" gebunden ist. Kennzeichnend sind "ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen", jedoch "ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons". Auch bei schriftlicher Fixierung bleibt die Komposition "ohne förmlichen Haupt-Satz und Unterwurff, ohne Thema und Subject, das ausgeführet werde". Und überdies verläuft sie "bald hurtig bald zögernd", "bald ein- bald vielstimmig" und "bald auch auf eine kurtze Zeit nach dem Tact". Diese abgrenzenden Merkmale werden durch weitere Kennzeichen ergänzt. "An die Regeln der Harmonie bindet man sich allein bey dieser Schreib-Art", und wo "eine gewisse geschwinde Tact-Art sich eindringet", da gilt sie doch "nur einen Augenblick". Zwar ist eine thematische Bindung durch "Haupt-Sätze und Unterwürffe" nicht zu vermeiden, und zwar "eben der ungebundenen Eigenschafft halber"; doch sollen solche Partien dann "nicht recht an einander hangen, vielweniger ordentlich ausgeführet werden". Und daher haben die Musiker, die "in ihren Fantaisien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl".

Mattheson beschreibt die mehrgliedrige Anlage der Toccata, die auch fugierte Abschnitte und Teile in festem Taktmaß einschließt. Der kontrapunktische Satz wie der akzentuierende Takt sind also notwendig, um als Hintergrund für die Entfaltung des Phantastischen zu dienen. In der Vielgliedrigkeit der Toccata sind die regulären Normen nur die Folie der phantastischen Freiheit. Der Gegensatz zur traditionellen Fantasia ist schroff: der artifizielle Kontrapunkt, der die Fantasia als Gattung prägte, wird in der Toccata nicht nur zur Ausnahme, sondern zum Regulativ des Stylus phantasticus. Was Mattheson umschreibt, ist ein durchaus dialektisches Verhältnis konträrer Prinzipien. Die Normen von Tempo, Taktart, Tonart oder Satzweise dienen nur mehr als Anlaß, um im Stylus phantasticus der Toccata immer wieder gebrochen zu werden. Und auch die integrierten Fugati sind nicht für sich Zentrum des Werks, sondern definieren nur eine Regel, von der sich das Phantastische zu emanzipieren vermag.

Demnach ist die Toccata für Mattheson nicht nur, wie Schleuning formulierte, "einer der wesentlichsten Träger des Stylus phantasticus", sondern sie ist eher dessen eigentliche Repräsentation⁵¹. Keine andere Gattung wird so regelmäßig mit dem Stylus phantasticus verknüpft wie die Toccata, und sie erscheint gleichermaßen in den sonst unterschiedlichen Bestimmungen Kirchers wie Matthesons. Fast könnte man sagen, die Fantasia sei als Gattung in dem Maß, in dem der Stylus phantasticus zentral wurde, von der Toccata abgelöst worden. Es ist also nur konsequent, wenn Mattheson schließlich feststellt, das "so genannte Fantasiren bestehet demnach in verschiedenen Stücken", zu denen etwa Intonazioni, Fughe, Fantasia, Ciacone oder Capricci rechnen, "welche alle mit einander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der Toccaten begriffen werden

können, als welche überhaupt ein Gespieler bedeuten, und obige Gattungen brauchen, oder weglassen mögen"⁵². In das "Spiel" der Toccata als des übergeordneten Genus gehen alle anderen Gattungen ein, sie werden in den Zusammenhang eines latent zyklischen Werks integriert, das am Rande des spontanen "Fantasiers" dennoch verbindlich ausgeformt werden kann.

Sieht man die Toccata gleichsam als Vorstufe der Freien Fantasie an, die das Ziel der Entwicklung wäre, so wird man mit Schleuning einschränken müssen, die Komponisten um Buxtehude seien "noch weit davon entfernt gewesen", dem Stylus phantasticus "werktragende Selbständigkeit zuzugestehen", da ihre Toccaten an fugierten Teilen festhalten⁵³. Sofern dagegen die süddeutsche und italienische Toccata "seit je von der Fugearbeit frei" blieb, unterschied sie sich durch ihren "durchlaufenden Spielfluß" von der "fantastischen Sprunghaftigkeit" norddeutscher Analoga. Betont man aber diesen Gegensatz, so wird die These desto fraglicher, die norddeutsche Toccata sei nur das späte Echo der italienischen Tradition. Obwohl Schleuning aber wahrnahm, daß die norddeutsche Toccata erst gegenüber der "streng gebundenen Fugentechnik" ein sonst kaum denkbare "Maß von Phantastik" erreichte, sah er doch im "Festhalten an der Fuge" ein konventionelles Relikt, das "Matthesons Forderung nach Selbständigkeit des fantastischen Stils" widersprach⁵⁴. Für Mattheson steht jedoch weder ein Verbot der Fuge noch ihre Tolerierung in der Toccata zur Diskussion. Entspricht es dem "rechten Begriff" des Stylus phantasticus nicht, "förmliche Fugen" durchzuführen, so richtet sich das nicht gegen fugierte Partien, sondern nur gegen eine traditionell strenge Satzweise. Dasselbe ist gemeint, wenn es heißt, "was Fugen sind, muß einer wissen, ehe er sie in Toccaten anbringen will; wo nicht, können sie auch wegbleiben". Anders gesagt: man muß die Fuge beherrschen, bevor man ihre freie Variante in die Toccata einbringt, weil solche Lizenzen souveränes Handwerk voraussetzen. Ebenso können auch Ciaconen "mit in die Toccaten geflochten" werden, obwohl sie ihr einst "grosstes Ansehen" verlieren, weil die Wiederholung des Ostinato "verdrießlich" wirken kann⁵⁵. Auch eine so strikt geordnete Gattung kann also in den Sog der Toccata geraten, um ihrerseits einen regulativen Hintergrund für die Phantastik des Werks zu liefern.

Ist es das Verhältnis konträrer Satzarten, das die norddeutsche Toccata vor anderen Gattungen prägt, so bildet die Integration der Kontraste auch ein Problem, das der Interpretation bedarf. Ein Historiker freilich, der die Scheidung zwischen "strengem und freiem Stil" für vorrangig hält, könnte in der Kombination der Extreme eine bedenkliche Mischung sehen, die eher zur Nivellierung als zur Synthese tendiere⁵⁶. Was historisch daran neu wäre, widerspräche doch der tradierten Trennung der Schreibarten, und mag die vielfältige

Kreuzung auch reizvoll wirken, so ließe sie sich zugleich als heterogen empfinden. Ein solches Urteil ist jedoch, auch wenn es sich auf historische Argumente stützt, von verschwiegene ästhetischen Prämissen bestimmt. Zu ihnen gehört nicht nur die Entscheidung darüber, ob die Paarung der Stile eine Konsequenz der Traditionen oder ein Verstoß gegen sie sei. Vielmehr wäre erst durch die Analyse der Werke zu begründen, wieweit die Verbindung konträrer Momente eine ästhetische Qualität oder umgekehrt ein Defizit bedeute. Daß aber divergierende Urteile über diese Musik möglich sind, indiziert eine ästhetische Problematik, wie sie sonst eher für Kunstmusik späterer Zeit charakteristisch sein dürfte. Die Möglichkeit unterschiedlicher Bewertung verweist darauf, daß die norddeutsche Toccata ästhetische Fragen stellt, die nicht mehr der Vorstellung einer primär funktionalen Musik entsprechen. Denn gingen die Werke in ihren Funktionen auf, die sie bei handwerklich korrekter Faktur ausfüllten, so könnte kaum Raum für ästhetische Kontroversen bleiben. Der Historiker hätte also nicht nur das Faktum zu akzeptieren, daß verschiedene Schreibarten in einer Gattung zusammenkommen. Er müßte vielmehr auch das ästhetische Problem erfassen, das durch die historische Theorie reflektiert wird. Denn die Widersprüche, in die sich die Theoretiker verwickeln, sind Ausdruck sachlicher Schwierigkeiten. Sie spiegeln die Tatsache, daß die Systematik der Stile und Gattungen vom ästhetischen Anspruch des Stylus phantasticus gekreuzt wird. Das Problem der Einordnung wird durch ästhetische Momente begründet, die quer zum theoretischen System liegen. Auch kontrapunktische oder ostinate Formteile sind dennoch - wie Mattheson sah - keine Eingrenzung, sondern geradezu eine Bedingung des Stylus phantasticus, wie er in der Toccata realisiert erscheint. Daß die Toccata auch Fugati, Ciaconen oder Tanztypen in ihren Dienst nimmt, stempelt solche Verfahren zu Funktionen einer Phantastik, die nur an die "Regeln der Harmonie" gebunden bleibt. Als Repräsentation des Stylus phantasticus steht die Toccata nicht nur für historische Kontinuität ein, sondern sie sammelt wie keine andere Gattung kompositorische Möglichkeiten der Zeit, um sie wechselseitig zu integrieren.

Die Formulierungen Matthesons meinten zwar rückblickend die Toccata, doch ließen sie sich im Vorgriff von Schleuning auf Voraussetzungen der Freien Fantasie beziehen, die sich in der Zeit der Aufklärung ausbildete. Ist diese Interpretation triftig, so muß sie Konsequenzen für das historische und ästhetische Urteil über die Toccata selbst haben. Kaum illegitim wäre dann der Versuch, die Toccata auf Ansätze hin zu untersuchen, die erst später in einer vollauf "autonomen" Instrumentalmusik entfaltet wurden, um in der Ästhetik der "absoluten" Kunstmusik zu kulminieren. Läßt sich in der Toccata eine Dialektik von Satzteil und Zusammenhang oder von konträren Momenten im kontinuierli-

chen Verlauf verfolgen, so ist dies so wenig eine anachronistische Konstruktion, wie andererseits Spittas Beobachtung des "Phantastischen" dieser Musik kein romantischer Überschwang war. Eher sind solche Ansätze des Verständnisses durch die Musik selbst wie durch ihre Reflexion in der historischen Theorie vorgezeichnet. Denn die Theorie suchte nicht weniger zu umschreiben als eine Kunst, die den fixierten Normen der Tradition entging. Welche Normen es aber sind, die den regulativen Hintergrund des Phantastischen ausmachen, wäre vergleichend an Toccaten von Frescobaldi wie von Buxtehude zu analysieren.

IV

Im Oeuvre Frescobaldis, das zumeist in Drucken - mit gattungsweise differenzierter Notierung - publiziert wurde, haben die 'Fantasie' (1608), die 'Recercari et canzoni francese' (1615), die 'Capricci et arie' (1624) oder die weiteren 'Canzoni' (1628, 1646) qualitativ gleiches Gewicht wie die Toccaten aus den beiden Toccatenbüchern (1615, 1627) oder aus den 'Fiori musicali' (1635)⁵⁷. So unzulässig es also wäre, Frescobaldis Kunst auf eine Species einzuengen, so sehr bilden doch die Toccaten eine Leistung, die historisch besonders wichtig wurde. Zwar wirkten auch die Canzonen oder die Partiten noch weiter nach, doch konnte sich die verzweigte Tradition solcher Gattungen auch auf andere Modelle stützen. Dagegen bedeuten die Toccaten im Werk Frescobaldis eine konträre Position gegenüber den Capricci und Fantasien, die sich in der Bearbeitung ihrer Soggetti als konzentrierte Lösungen kontrapunktischer Aufgaben verstehen lassen. So schweifend sich daneben die Toccaten ausnehmen, so repräsentativ sind sie gleichwohl für Frescobaldis Komponieren. Und das gilt ebenso für die großen Stücke der beiden Toccatenbücher wie für die aus den 'Fiori musicali', die als Teile von Orgelmessen freilich knapper ausfallen. Eine Voraussetzung Frescobaldis markiert jene Art der Toccata, die etwa durch die Werke von Merulo vertreten wird. Konstitutiv ist dabei einerseits der Wechsel von Spielfiguren über eher statischen Gerüstsatz, andererseits der Einschub imitativer Abschnitte mit höherer rhythmischer Prägnanz⁵⁸. Das Verhältnis dieser strukturellen Faktoren kennt aber noch keine formale Regulierung, auch wenn gelegentlich schon fünfteilige Anlagen begegnen, und thematische Verbindungen zwischen den imitativen Gliedern fehlen nicht, obwohl sie keineswegs eine Norm bilden. So wenig also ein fester Formtyp vorliegt, so deutlich ist doch die Gliederung in konträre Strukturglieder ausgeprägt, wobei die Zahl und die Länge der Abschnitte durchaus wechseln kann.

Demgegenüber werden an Frescobaldis Toccaten zwei Unterschiede einsichtig, die fast durchweg Geltung bewahren. Einerseits ist der Wechsel von Abschnitten weit weniger

scharf markiert, und nicht selten fällt es schwer, überhaupt eine Gliederung vorzunehmen. Andererseits wird der Kontrast der Satzarten ungleich geringer ausgenutzt, und nicht von vornherein ist klar, was dabei kontrapunktisch und was figurativ zu nennen wäre, weil sich beides vielfach kreuzt. Die unterschiedlichen Momente gehören also zusammen: die formale Disposition bleibt unscharf, da die Satzarten kaum konträr verwendet werden. Im Vergleich der Toccaten zeigen sich zwar Differenzen in der Gliederung, die immerhin darauf hindeuten, daß prinzipiell unterscheidbare Strukturen zu Grunde liegen. Wie aber die Form - falls man von ihr reden will - jeweils ausfällt, ist keineswegs festgelegt. So können Akkorde oder Figurationen, seltener auch Imitationsgruppen am Anfang stehen, doch wäre der Gedanke einer Typologie nach Maßgabe der Satzanfänge absurd. Denn wie die Abschnitte weiter ausgeformt werden, wie stark sie kontrastieren, wieweit sie aufeinander zu beziehen sind und wie lang ihre Kette im ganzen gerät - all das ist kaum abzusehen und schon gar nicht typisierbar.

So unübersichtlich - wo nicht amorph - Frescobaldis Toccaten zunächst anmuten, so deutlich zeichnen sich gerade in den ungebundenen schweifenden Abschnitten auch Wendungen ab, die wie Formeln wiederholt werden. Mit dem Anschein der größten Freizügigkeit kreuzt sich dabei eine latente Typisierung. Denn wo solche Floskeln auftreten, die auch Wiederholung, Transposition und vereinzelt Sequenzierung erfahren, da handelt es sich um Figuren wie etwa ausgeschriebene Triller, Mordente oder Cambiaten, kaum aber um profilierte Motive. Eine Reihe solcher Formeln hat Apel - losgelöst freilich aus ihrem Kontext - als "Formationen" beschrieben, um damit die Bezeichnung "Spielfiguren" zu vermeiden⁵⁹. Der Eindruck jedoch, es lägen eher Formeln als Motive vor, beruht kaum nur auf Täuschung. Frescobaldis Vorreden betonen die Möglichkeit, die Toccaten während des Spielens gemäß dem liturgischen Bedarf abubrechen. Und gerade das figurative Moment überzieht die Werke derart, daß Unterschiede zwischen den Abschnitten verwischt werden, was dann auch einen vorzeitigen Abbruch erleichtern mag. Daß die Stücke auch kaum auf klangliche Kontraste hin angelegt sind, entspricht den Gegebenheiten der italienischen Orgeln und unterstreicht die Nähe zur Cembalomusik. Auch in den wenigen Stücken mit Orgelpunkten fungiert das Pedal nicht als Stimme, sondern fundiert den Klangraum der Figurationen. In historischer Sicht könnten Frescobaldis Toccaten demnach - gemessen an denen Merulos - eher als Rückschritt erscheinen, sofern man sich an der Vorstellung orientiert, die Entwicklung werde durch eine Klärung der Form und durch die Differenzierung der Abschnitte bestimmt. In der Tat: so unerwartet oder kühn die Musik vielfach wirken mag, so wenig neu sind doch die Formen und Gattungen Frescobaldis. Keinen Typus übernahm er, der nicht seine Tradition hinter sich hätte, und so wenig seine Musik form-

los ist, so irrig wäre es, in Frescobaldi den Schöpfer neuer Formen zu vermuten.

Liegt also die Eigenart der Kunst Frescobaldis kaum in ihrem Formenvorrat, so drängt sich schon hier ein Unterschied zur norddeutschen Toccata auf. Denn sie zeichnet sich nicht nur durch die Disposition für eine Orgel mit selbständigen Werken aus, sondern sie hat außerdem eine Ausdehnung, der nicht nur äußere Bedeutung zukommt. Weder die Dehnung des Umfangs noch die Weitung des Klangspektrums, aber auch nicht die Schärfe der Gliederung oder die Pointierung der Kontraste ist bei Frescobaldi und Froberger vorgegeben. Denn bei allen Varianten im einzelnen ist leicht festzustellen, daß der norddeutschen Toccata ein Schema von zumeist fünf Formteilen zu Grunde liegt, die wechselnd kontrapunktisch oder figurativ, rhythmisch oder harmonisch geprägt sind. Ein solches Skelett ließe sich aber eher bei Merulo oder A. Gabrieli als gerade bei Frescobaldi aufweisen. Festzuhalten wäre also vorerst, daß sich zum einen nach Frescobaldi eine Änderung der Formanlage vollzog, so wechselnd sie auch ausfallen mochte. Und zum anderen kontrastieren in Frescobaldis Musik die Satzarten offenbar weniger scharf, sofern kontrapunktische, figurative und harmonische Momente voneinander kaum zu trennen sind, sondern eher ineinander fließen.

Was freilich in Frescobaldis Kunst als Mangel an Klarheit erscheinen kann, läßt sich zugleich auch als Qualität einer ständig fluktuierenden Satzweise auffassen, in der sich die Parameter wechselweise differenzieren. Unabhängig davon bleiben die Differenzen gegenüber der norddeutschen Orgeltoccata groß genug, und am markantesten treten zumal die Unterschiede im Ausmaß der Klangregionen und der Klangfarben hervor. Ließe sich der Klang noch als akzidentelles Moment der Ausführung ansehen, so gehört zur kompositorischen Substanz gewiß hinzu, was man gemeinhin als "Harmonik" zu bezeichnen pflegt. Bei Frescobaldi fällt wohl am meisten auf, daß zwar oftmals Klangfolgen begegnen, die als funktionale Akkorde hörbar sind, daß aber immer wieder Erwartungen, die sich auf harmonische Funktionen richten, im weiteren Verlauf durchkreuzt werden. Solange man sich an der Gewohnheit eines primär harmonischen Hörens orientiert, können Abweichungen von den Normen der Funktionalharmonik als Verstöße, Wagnisse oder Manierismen wirken. Je genauer man aber der Musik folgt, desto schwerer wird sie auch faßbar: weder strikt stimmig noch eindeutig harmonisch angelegt, scheint ihr eine formale Planung ebenso abzugehen wie eine klare Disposition.

Hinweise geben manche Vermerke des Komponisten, dem das Irreguläre seiner Werke sehr wohl bewußt war. Selbstbewußt heißt es etwa: "Non senza fastiga si giunge al fine" ('Toccate' II, Nr. 9), "Chi questa Bergamasca sonarà, non pocho imparerà" ('Fiori', Anhang) oder gar "Intendomi chi puo che m' intend' io" ('Fiori', Nr. 46). Was man daran als

Kaprice abtun könnte, sprechen klarer die aufschlußreichen Vorreden an, die sich - auch ohne nähere Erörterung - auf einen zentralen Sachverhalt beziehen lassen⁶⁰. Zum einen werden nach dem Tempo rasch zu spielende Passagen von affektvollen Partien unterschieden, die freier oder langsamer auszuführen sind. Auch wenn die Unterscheidung eine Aufgabe des Spielers bleibt, wird doch als Voraussetzung klar, daß mit einem fließenden Wechsel der Abschnitte und nicht mit einem einheitlich geschlossenen oder aber klar zäsurierten Verlauf zu rechnen ist. Zum anderen hängen damit die vielfachen Mahnungen zusammen, eher langsam und deutlich gerade dort zu spielen, wo komplizierte Rhythmen, Figuren und Zusammenklänge aufeinander stoßen. Die relative Freiheit des Tempos ist also durch die Überlagerung der Satzarten bedingt, aus der sich die scheinbar irreguläre Faktur ergibt. Die Aufgabe des Spielers entspricht einer kompositorischen Problematik, die freilich mit dem artifiziellen Kontrapunkt der Fantasien oder Capricci nicht zu identifizieren ist.

Die skizzierten Sachverhalte lassen sich gleichermaßen an den Toccaten der 'Fiori musicali' wie der beiden Toccatenbücher verfolgen. Und sie beschränken sich weder auf die Elevationstoccaten voller "ligature e durezza" noch auf besonders intrikate Stücke wie die Toccata Nona aus dem 'Secondo Libro'. Die Toccata Undecima aus dem ersten Toccatenbuch ist gewiß kein sehr strenges oder virtuosos Stück; weder in der Rhythmik noch in den Zusammenklängen sonderlich kompliziert, darf sie wohl als Repräsentation des Typus gelten (Beispiel 1)⁶¹. Eine Ausnahme bildet allenfalls der scheinbar akkordische Beginn, in dem die sonst gleich anfangs sich entspinnde Figuration fehlt. Dafür treten Orgelpunkte hervor, wie sie sonst nur in den Toccaten "sopra i pedali e senza" begegnen. Während in diesen Sätzen (wie Nr. 5 und 6 aus dem zweiten Buch) die Baßtöne jeweils ganze Takte ausfüllen und darüber hinaus erst ligiert werden, erscheinen sie in Nr. 11 aus Buch I als Kette aus kürzeren, zusammengebundenen Notenwerten, was bereits die Funktion des Basses als Stimme - und nicht nur als Klangträger - andeuten dürfte. Durch die Fixierung der Baßtöne (auf c und g) hebt sich der Abschnitt vom weiteren Verlauf ebenso ab wie die Führung der Gegenstimmen. Daß aber weit weniger eine Akkordfolge als ein kontrapunktischer Satz vorliegt, zeigt die durchweg bewahrte Vierstimmigkeit ebenso wie die Kette der Ligaturen und Vorhalte. So klar sich der Abschnitt dadurch also abhebt, so sehr fehlt ihm doch eine scharfe Abgrenzung. Endet der Orgelpunkt mit T. 8, so setzt sich die Satzstruktur in T. 9 fort, um erst danach ab T. 10 zu wechseln. Und entgegen der tonalen Orientierung auf C hin fehlt nicht nur in T. 8-9 eine deutliche Kadenzierung, sondern der in T. 9 angebahnten Kadenz wird ihr Ziel in T. 10 vorenthalten.

Erinnert man sich an den Hinweis Frescobaldis, wonach die Toccaten bei Bedarf abzubrechen wären, so liegt es nahe, nach einer Gliederung in Abschnitte zu suchen. Schon der Anfang zeigt aber, wie wenig solche Zäsuren ausgeprägt sind. Die erste Vollkadenz findet sich nicht nach dem ersten Abschnitt, sondern erst T. 12 (auf G), doch steht sie nicht nur im Takt, sondern sie erscheint schon drei Takte nach Beginn der zweiten Satzphase. Danach läßt sich kaum so bald wieder unterbrechen, ohne den notierten Text zu ändern. Wollte man Einschnitte etwa in T. 20 oder nach T. 26 erwägen, so müßte man den Gedanken fallen lassen, sobald man auf den Kontext achtet. Wird im einen Fall der Grundton der Kadenz (es'-e') in der Oberstimme chromatisch eingeführt, so wird im anderen Fall die große mit der kleinen Terz (b' statt h') im Kadenzziel vertauscht. Und auch im weiteren wäre nicht leicht eine Zäsur zu rechtfertigen - bis auf eine Vollkadenz im fünften Takte vor dem Schluß, bei der das Abbrechen aber praktisch kaum noch zu motivieren wäre. Der schweifende Duktus der Musik unterläuft also die formale Gliederung (falls man von ihr reden will). Wird die Einteilung aber aus praktischen Gründen eingeführt, so zwingt sie zu Änderungen am Text. Beides spräche also gegen einen Formplan, der vom Autor als unverrückbar intendiert wäre.

Der kontrapunktische Satz des Anfangs mag am wenigsten schwierig wirken. Wird der volle - noch sechsstimmige - Klang auf C gleich durch das a des Tenors gefärbt, so scheint die Fortführung (h-c zu f' im Alt) einen Kadenzvorgang anzudeuten. Wichtiger ist gleichwohl der intervallische Gerüstsatz: der Tenor macht den Alt zur Dissonanz mit Auflösung. Verheißt in T. 2 der "Leitton" (fis') eine erste Modulation, so folgt im Tenor gleich die fremde Mollterz (b). Und wo danach eine Kadenzierung nach F zu erwarten ist, springt gerade die führende Oberstimme vor Erreichen des Zieltons ab. Ähnlich überraschend wird in T. 3 es' vor e' im Alt eingeführt, ohne daß sich strikte Chromatik oder gar eine Modulation ergäbe. Übernimmt der Sopran diesen Stimmzug in T. 4, so fehlt ihm durch die wechselnde Rhythmisierung motivische Prägnanz. Ebenso wechselvoll bleibt die Stimmführung auch weiterhin, und auch die scheinbar analogen Achtelgruppen der Mittelstimmen (T. 5) erhalten keine motivische Bedeutung. Innerhalb der Oberstimme zeichnet sich eine variierte Wiederholung des Gangs von der Quinte (g'') aus abwärts ab, sie bricht aber dort ab, wo die akzidentellen Töne (b' und es', T. 6-7) in der Wiederholung (T. 8-9) fehlen, zumal dabei auch die rhythmische Analogie abgeschwächt wird. Die Orgelpunkte markieren also weder formale Zäsuren noch harmonische Stationen, sondern nur Bezugstöne im Intervallgerüst. Der kontrapunktische Satz, der weder einen Modulationsvorgang noch eine Akkordfolge zuläßt, verzichtet auch auf motivische oder imitatorische Bindung. Er verweigert sich jeder weiteren Normierung und wird zugleich von chromatischen Züsätzen gefärbt.

Nicht anders steht es - trotz des Wechsels der Faktur - im weiteren Satzverlauf, wenn ab T. 10 die wuchernde Figuration ansetzt, die zwischen den drei Oberstimmen wandert, ohne ein repetiertes Motiv auszubilden. Kaum läßt sich entscheiden, ob ein Gerüstsatz figurativ erweitert wird oder ob umgekehrt der Figuration nur Stütztöne unterlegt werden. Offenbar handelt es sich weniger um eine Alternative als um ein flexibles Bezugsnetz. Zwischen den Grundtönen (E-A in T. 10-11) besteht zwar eine deutliche Verbindung, doch wechselt der dominante Leitton *gis'* zu *g'* (T. 10) und ebenso die tonikale Terz *cis'* zu *c'* (T. 11). Und dasselbe gilt für die Wendung nach G (T. 11-12), die scheinbar durch "Zwischen dominanten" erweitert wird, ohne sich tonal zu stabilisieren. Geht es also nicht um modulatorische Prozesse, so werden leitttöng wirkende Strebungen eingeführt, die dennoch nicht zu einem harmonischen Ziel führen. Aufschlußreich ist zumal T. 13 gleich nach der ersten möglichen Zäsur. Der scheinbare Quintsextakkord über *fis* (mit Vorhalt *e'*) wird um die dominante Wirkung gebracht durch den chromatischen Abstieg im Baß, während zugleich die Vorhalt dissonanz korrekt aufgelöst wird. Wenn dann ein ähnlich wirkender Sekundakkord über *f* (mit Vorhalt *a'*) erreicht wird, so wird sofort die scheinbar dominante Spannung beseitigt, indem der Tenor von *h* zu *b* schreitet. Krasser noch nimmt sich der Sachverhalt in T. 20 aus, wo die Pause der Oberstimme einen Einschnitt andeutet. Überdem *c* des Basses wird im Tenor *h* durch *b*, im Alt *e'* durch *es'* (und wieder *e'*) des Soprans abgelöst, bis das *e* zum neuen Bezugston wird. Die Möglichkeit einer formalen Zäsur wird also durch den Kontext des Satzes verwehrt.

Die fluktuierende Struktur kennt demnach weder klare Motive noch scharfe Kontraste, weder Wiederholungen noch Einschnitte, aber auch kaum reguläre Modulationen oder strikte Chromatik. Gewiß ist der Wechsel von Dur nach Moll - genauer: von großer zu kleiner Terz - dabei kaum besonders befremdlich, doch kann er wohl als ein Indiz gelten. Zwar begegnen auch Folgen von Klängen, die sich zunächst harmonisch auffassen lassen, wo aber Chromatik eher beiläufig einfließt, durchkreuzt sie um so mehr die Erwartungen, die sich auf harmonische Funktionen richten könnten. Es wäre freilich einseitig, solche Vorgänge nur an scheinbar kühnen Stücken zu verfolgen, die sich wie chromatische Experimente ausnehmen. Zu ihnen gehören auch die Werke, die als Toccata "per l'elevazione" ausgezeichnet sind und sowohl in den 'Fiori musicali' wie im 'Secondo libro di Toccate' vorkommen. Was in ihnen konsequent durchgeführt wird, gilt aber als Satzprinzip auch für die übrigen Toccata.

Verfolgt man weiter die Satztechnik der Toccata, so lassen sich von chromatischen Linien, die in der Thematik vorgegeben sind, weitere Momente unterscheiden, die in der Klangfolge oder in der Stimmführung begegnen. Allerdings kennen die Toccata keine

streng thematische Bindung, wie sie für die Chromatik mancher Capricci oder Ricercari charakteristisch ist. Derart pointierte Beispiele verweisen gleichwohl auf Prinzipien, die auch die Toccaten betreffen. Das 'Ricerca cromatica post il Credo' aus der Madonnenmesse der 'Fiori musicali' (Nr. 31) repräsentiert den Satz im stylus gravis und verbindet strengen Kontrapunkt mit chromatischer Thematik (Beispiel 2)⁶². Doch handelt es sich nicht um jene traditionelle Chromatik, in der Ausschnitte aus Hexachorden stufenweise durchmessen werden, während die festliegenden Ecktöne den tonalen Rahmen wahren. Das Thema markiert zwar als Rahmen den Quintraum a' - d', doch folgen dem a' aufwärts b' und h', und vor dem d' stehen abwärts führend fis' und f'. Rhythmisch wie diastematisch verhalten sich beide Hälften wie eine Krebsumkehrung zueinander, nur daß der Schlußton d' - so wichtig er für den Rahmen ist - zu einer Viertelnote verkürzt wird, um zur Fortspinnung zu vermitteln. Was aber in der Notierung streng symmetrisch anmutet, wirkt klanglich eher labil oder irregulär. Der Grund dürfte darin liegen, daß genau in der Mitte mit dem Quartsprung h' - fis' die Töne zusammenkommen, die dem dorischen Rahmen am fernsten stehen. Für ein harmonisch orientiertes Denken scheint also die Tonalität durch die Chromatik gesprengt zu werden. Klar ist aber zunächst, daß es sich um eine lineare Bildung in einem strengen Satz handelt. Was also harmonisch befremdlich wirkt, wäre offenbar als lineare Bildung im kontrapunktischen Kontext zu verstehen. Und so sehr dieses Thema den Zusammenklängen im ganzen Satzverlauf seinen Stempel aufprägt, so sehr bleibt es doch primär ein Moment der Stimmführung. Analoge Gebilde in Frescobaldis Musik hat Ronald Jackson durch zwei Hinweise zu erklären versucht⁶³. Zum einen verwies er auf die Bemühungen der Renaissance, die auf die Restituierung des antiken *genus chromaticum* abzielten, das jedoch - wie man meinte - durch Anderthalbtonschritte charakterisiert sei. Dem fraglichen Thema wäre also (nach Jackson) für die erste Hälfte das Tetrachord mit Zielton D (a-b-h-d), für die zweite das mit A (e-f-fis-a) zu unterlegen. Zum anderen wäre die Verklammerung zweier Tetrachorde als Ersatz eines Tonraums durch einen anderen zu erklären, was der Theorie von den "inganni" entspräche, die auch bei neapolitanischen Komponisten vor Frescobaldi belegbar wäre⁶⁴. Die These besagt, daß als Ersatz der "gemeinten" Stufen oder Solmisationssilben in einem Hexa- bzw. Tetrachord andere, quasi fremde oder fiktive Stufen eingeführt werden konnten, was faktisch zum Verlassen des Tonraums in dichtem Abstand führen müßte. Diese Vorstellung geht also vom diatonischen System der Kirchentöne aus, dessen Modifizierung durch die *Musica ficta* mit der Theorie der "inganni" nur weiter gedehnt würde. Man muß die Folgerungen Jacksons nicht teilen, doch dürften die Hinweise deutlich machen, daß die chromatischen Themen Frescobaldis keineswegs harmonische Wagnisse bedeuten. Vielmehr bleibt das System der Kirchentöne

auch dort, wo sein Raum höchst frei genutzt wird, eine regulative Voraussetzung. Was kühn voranzuweisen scheint, ist im selben Maß der Tradition verpflichtet.

Eine extreme Chromatik, an die Frescobaldis Verfahren erinnern mag, ist in den Madrigalen von Gesualdo oft als drastische Ausdeutung der Textvorlagen aufgefaßt worden. Und lange genug war man es gewöhnt, dabei von Terzverwandtschaften, Variantenwechsellern oder Akkordrückungen zu sprechen. Diese Sicht würde freilich eine Geltung funktionaler Harmonik bedingen, wie sie für Gesualdo gewiß nicht anzunehmen ist. Carl Dahlhaus hat jedoch gezeigt, in welchem Maß solche Vorgänge bei Gesualdo im Kontext der kontrapunktischen Tradition zu verstehen sind⁶⁵. Wird nämlich der kontrapunktische Satz durch die intervallischen Relationen der Stimmen statt durch akkordische Funktionen definiert, so bildet der Austausch etwa der großen durch die kleine Terz oder Sext keinen Verstoß, sofern die Ordnung der Intervalle und die Regeln der Dissonanzbehandlung gewahrt bleiben. Das gilt auch für die Abfolge von Klängen, die harmonisch als Rückungen oder Terzverwandtschaften erscheinen, kontrapunktisch aber aus der Führung der Stimmen entstehen. Demgemäß sind bei Gesualdo auch weniger die Dissonanzen durch ihre Einführung oder Auflösung problematisch als vielmehr - vereinfacht gesagt - die chromatischen Folgen von primär konsonanten Klängen⁶⁶. Was Dahlhaus an der Satztechnik Gesualdos beobachtete, ließe sich auch - wenngleich nicht ohne Einschränkung - für die Kompositionsweise Frescobaldis geltend machen. Zwar wirkt Frescobaldis Musik, gemäß ihrer Bestimmung für Tasteninstrumente, weniger streng linear, und wenn ihr ein Bezug auf Worte fehlt, so mag sie weniger expressiv als experimentell anmuten. Doch ist sie kaum weniger reich an chromatischen Wendungen, und sie wird vor allem durch eine Dissonanzbehandlung bestimmt, die ebenso wie die scheinbare Freiheit der Akkordfolgen den Regeln des kontrapunktischen Satzes gehorcht. Daß aber der Kontrapunkt die Voraussetzung des Verfahrens darstellt, beweist noch eine Ausnahme wie das 'Capriccio cromatico con ligature al contrario'. Denn die regelwidrige Auflösung der Dissonanzen läßt sich nicht nur - näher gesehen - vielfach als Umschreibung einer korrekten Auflösung verstehen. Vielmehr setzt die Abweichung die Norm des kontrapunktischen Satzes voraus, um überhaupt wirksam sein zu können.

Betrachtet man Frescobaldis Kunst als primär kontrapunktischen Satz, so lösen sich manche ihrer vermeintlichen Schwierigkeiten. Und das gilt nicht nur für die streng kontrapunktischen Gattungen, sondern weithin auch für die eher freistimmigen Toccaten. Eine vermittelnde Stellung nehmen dabei die chromatischen Toccaten ein, die mit strikt linearem Satz einen schweifenden Duktus verbinden. Wie sich Kontrapunkt und Chromatik kreuzen, ließe sich an der 'Toccatà cromatica per l' Elevatione' aus der ersten Messe der 'Fiori

musicali' (Nr. 17) zeigen (Beispiel 3)⁶⁷. Die sieben Takte der Eröffnung könnte man harmonisch als Modulation von e-moll nach A-Dur auffassen, doch erweist sich der Versuch als brüchig, sobald man die Zwischenstufen erfassen will. Zwar fehlen auch hier nicht Folgen, die sich als dominantische Verbindungen hören lassen (so in der ersten Hälfte von T. 3 und 4). Sie bestimmen aber keineswegs einen durchgehenden harmonischen Prozeß, sondern begegnen beiläufig im Verlauf des Satzes. Auf der anderen Seite erweist sich der Satz weder in der Stimmführung noch in der Dissonanzbehandlung als irregulär, sobald man ihn als kontrapunktisches Gefüge begreift. Deutlich wird das zumal vom Beginn der Imitationskette an (T. 7 ff.), in der das Imitationsmotiv freilich gleich bei Eintritt des Basses (Auftakt zu T. 9) eine Variante mit Terzsprung ab- statt aufwärts erfährt. Verbindlich ist für die weitere Disposition weniger der Kopf des Motivs als seine Chromatik, die freilich die Regularität des kontrapunktischen Satzes kaum einschränkt. Wiederum würde man enttäuscht werden, wenn man sich an einzelnen quasi funktionalen Wendungen orientierte, wogegen der Satz weit eher als intervallische Struktur zu verfolgen ist. Charakteristisch ist es, daß die chromatischen Schritte stets abwärts führen; wird der jeweils erste Ton scheinbar dominantisch erfaßt, so wird er dann doch nicht als Leitton aufwärts geführt. Die reguläre Satztechnik schließt kaum Lizenzen der Stimmführung aus wie die verminder-ten Quartsprünge (T. 31 ff.), bei denen vorzugsweise auf die Terz des anschließenden Klangs abgesprungen wird. Und auch die Orgelpunkte gegen das Ende hin (T. 41 ff.) markieren keine Klangzentren, sondern intervallische Bezugspunkte. Die Feststellung jedoch, ein Satz wie dieser sei nicht auf einen Formplan hin entworfen, bedeutet keine Verkennung seiner Qualität, die sich aber eher in der flexiblen Vielfalt der strengen Stimmführung bekundet.

Was bei Frescobaldi harmonisch irregulär erscheint, ist also die Kehrseite eines regulären Kontrapunkts, der prinzipiell auch für die großen Toccaten gilt. Folgt man dem Verlauf dieser Werke im Verhältnis der Stimmen und Intervalle, so wird einsichtig, daß weder harmonische Wagnisse noch Verstöße gegen Regeln maßgeblich sind. Der kontrapunktische Satz wird nur modifiziert, indem die lineare Führung realer Stimmen partiell durch die Freistimmigkeit der Toccaten ersetzt wird. Wo demzufolge dann auch Dissonanzen freier gehandhabt werden, setzen solche Abweichungen noch immer den intervallischen Satz als regulative Norm voraus. Dem dürfte es auch entsprechen, daß die zeitliche Ordnung der Musik eher mit dem Mensuraltakt als mit dem neuen akzentuierenden Taktbegriff rechnet. Daß Frescobaldi immer wieder die Freiheit in der Wahl des Tempos fordert, bedeutet kaum einen Widerspruch. Zunächst geht daraus hervor, daß noch nicht der Akzentstufentakt gilt, dessen Zählzeiten ein konstantes Gefälle der Betonungen implizieren. Wie aber

der Mensurstrich primär eine Vereinbarung bildet, die den Satzverlauf reguliert, so markiert der Takt bei Frescobaldi keine gleichmäßige Akzentuierung, sondern eine bloße Vorordnung der Zählzeiten. Hinfällig geworden ist freilich zugleich die Geltung eines *integer valor notarum*, der ein Gleichmaß der Masuren garantieren könnte. Gäbe es eine solche Fixierung, so wären die Hinweise der Vorreden so unnötig, wie sie es unter der Bedingung des neuen Taktbegriffs wären. Verständlich werden diese Anweisungen aber, wenn man sie auf Modifikationen einer tradierten Norm bezieht, die ihre verschwiegene Voraussetzung bedeutet.

Die Kunst Frescobaldis repräsentiert demnach weniger einen Vorstoß in die Zukunft als eine Summe von Traditionen, die souverän verwaltet und bedachtsam erweitert werden. Und die Einsicht, ein Komponist sei kein Revolutionär gewesen, besagt nichts gegen den Rang seines Werks. Eher im Gegenteil: Frescobaldis Satzweise nutzt für die kontrapunktische, die tonale wie die rhythmische Struktur die Chancen einer historischen Situation, in der sich Konventionen auflockerten, bevor sich neue Normen verfestigten. Die Kreuzung der Möglichkeiten bestimmt die Qualität von Frescobaldis Musik, die darum auch erst spät und nicht mühelos zu rezipieren war.

V

Die geläufige Vorstellung, der zufolge mit dem *stile nuovo* die als "Barock" benannte Epoche begann, verdeckte lange die schlichte Tatsache, daß die Geschichte des Komponierens nur selten datierbare Zäsuren kennt. Daß Kriterien wie Generalbaß und Concerto, *stile recitativo* und instrumentale Idiomatik neue Praktiken markieren, ist gewiß unumstritten. Und mittlerweile ist auch klar geworden, wie sehr die neue Musik nach 1600 zugleich Traditionen verhaftet war, aus denen sie erst entstehen konnte. Der Begriff Barock umschreibt - soll er mehr sein als eine Hülse - alles eher als eine bruchlose Kontinuität. Und die Änderungen, die sich in diesem Zeitraum vollzogen, wirken mitunter so eingreifend, daß ihre Subsumierung unter dem Namen einer Epoche fraglich wird. Nicht für alle Gattungen sind aus dieser Problematik gleichermaßen die Konsequenzen gezogen worden. Andernfalls wäre es unbegreiflich, daß sich gerade für das Repertoire der Orgelmusik so beharrlich die Vorstellung von einer geradlinigen Entwicklung zu halten vermochte. Ein Indiz dieses Denkschemas ist aber die Auffassung, die norddeutsche Toccata sei nichts anderes als ein später Reflex der Leistung Frescobaldis. Ein derart teleologisches Bild der Geschichte wird jedoch zumindest dann fragwürdig, wenn man sich nicht nur an der Ähnlichkeit formaler Typen oder isolierter Formeln orientiert. Der Schein äußerer Analogien, wie sie Hedar als Belege historischer Kontinuität sammelte, wird einigermaßen

trägerisch, sobald man nach den fundierenden Prinzipien der Satztechnik und ihren Prämissen und Konsequenzen fragt⁶⁸.

Als der "discipulus" Frescobaldi galt Johann Jacob Froberger schon einem Zeitgenossen wie Kircher, und die Entsprechungen im Werk beider Musiker sind seither oft hervorgehoben worden⁶⁹. Welche Unterschiede aber Frobergers Musik auch prägen, wird daneben leicht übersehen. Und die Differenzen werden um so auffälliger, wenn man an den relativ geringen zeitlichen Abstand erinnert. Zwar sind Frobergers Werke meist nicht näher datierbar, doch hatte seine Musik schon 1650 für Kircher exemplarischen Rang. Und da Froberger schon 1667 starb, dürfte ein beträchtlicher Teil seines Oeuvres kaum zwei Jahrzehnte nach Frescobaldi's 'Fiori musicali' von 1635 vorgelegen haben. Während Froberger seine Werke in sorgfältigen Autographen für den Wiener Hof zusammenfaßte, wurden sie erst nach 1693 in größerem Umfang gedruckt. Daß solche Musik so lange nach dem Tod des Autors publiziert wurde, ist ein für die Zeit wohl singulärer Vorgang, der auf die anhaltende Aktualität der Werke hinweist. Zwar entspricht der Bestand im Anteil der Gattungen weithin dem von Frescobaldi, als ein neuer Bereich zeichnen sich jedoch die Suitensätze aus. Unabhängig von ihrer zyklischen Anordnung, die erst in späteren Quellen - und entgegen den Autographen - die Norm der Suite erfüllt, repräsentieren die Tanzsätze - so alt ihre Typen sein mögen - das Neue in der Musik Frobergers. Werden sie einerseits als Tänze durchweg von einem prägnanten rhythmischen Impuls bestimmt, so verbinden sie damit andererseits eine interne Geschlossenheit, die von den konzisen Kopfmotiven ausgeht und über die Typisierung eines Tanzes hinausgeht. Dabei ist auch die zweiteilige Anlage nicht nur eine Konvention des Tanzsatzes, sondern sie wird durch eine harmonische Disposition artikuliert, die einen planvollen Modulationsweg hin zur Binnenzäsur und wieder zurück zur Tonika umschreibt. Auch wenn solche Begriffe gegenüber dem theoretischen Denken der Zeit unangemessen wirken, läßt es sich kaum umgehen, von Modulationen zu sprechen, in denen die Hauptfunktionen - erweitert vorab durch Zwischendominanten - markant hervortreten. Was neu ist in Frobergers Musik, zeigen die Suitensätze en miniature: die rhythmische und partiell motivische Geschlossenheit paart sich mit der harmonischen Disposition, um den planmäßigen Formverlauf zu tragen.

Zwar besteht ein prinzipieller Abstand zwischen den Tanzsätzen und den anderen Gattungen, in denen Frobergers Musik weithin den Mustern Frescobaldi's zu folgen scheint. Und das gilt nicht nur für die Fantasien und Ricercare, sondern auch für die Toccaten⁷⁰. Desto wichtiger sind jedoch die Differenzen, die zugleich den Kriterien der Suitensätze entsprechen. Zum einen sind die Toccaten weit mehr als bei Frescobaldi und auch Merulo durch ihre planvolle Formanlage zu charakterisieren. Zum anderen unterscheiden sich

die Abschnitte nicht nur durch den Kontrast von Imitation und Figuration, sondern zugleich durch den Wechsel fester und schweifender Rhythmik. Damit aber ändert sich innerhalb der knappen Form die Anlage im ganzen wie in der Relation der Teile. Bedingungen dieser Differenzen sind jedoch - trotz des gleichen Vorrats an Figuren oder Ornamenten - Veränderungen der satztechnischen Grundlagen. Denn der Kontrast der Teile setzt einerseits eine prägnante Rhythmik voraus, die gerade die imitatorischen Abschnitte durchweg zu bestimmen vermag. Und für die figurativen Partien ist andererseits weniger als bei Frescobaldi ein kontrapunktisches Gerüst maßgeblich, sondern eher eine Überlagerung von liegenden Klängen und figurativen Formeln. Ein Gradmesser der Änderungen sind auch Frobergers Toccata "per l'Elevazione", die sich zwar durch eine gesteigerte Chromatik auszeichnen, im Maß dieser Chromatik aber eher den übrigen Toccata Frescobaldis entsprechen⁷¹. Anders gesagt: was bei Frescobaldi die Regel ist, wird bei Froberger zur Ausnahme, die einen speziellen Typus markiert. Doch bedeutet das keine Reduktion. Wird eine tradierte Norm zur Ausnahme, so muß eine neue Norm das Maß abgeben. Und daß sie in der Prägung des Satzes durch akzentuierende Rhythmik und latent funktionale Harmonik liegt, ist nicht nur an den knappen Suitensätzen Frobergers zu verfolgen. Ebenso wirksam sind diese Prinzipien auch in den Toccata, und zwar im Formverlauf wie zumal in den figurativen Partien mit ihrer Kreuzung von Laufwerk und Akkordgerüst.

In der Toccata F-Dur (Nr. 18) sind zunächst drei Abschnitte zu unterscheiden (T. 1-11, 12-27, 28-35), wobei ein imitatorischer Teil von mehr figurativen Partien umrahmt wird (Beispiel 4)⁷². Es schließt sich als vierter Teil ein weiterer Imitationsabschnitt an, der fast als Fugato erscheint (T. 40-56) und in einem freien Ausgang mündet (T. 57-63). Die imitatorischen Binnenglieder sind nicht nur durch ihren Kontrast vom Kontext abgehoben, sondern im selben Maß auch aufeinander bezogen. Dazu bedarf es keiner motivischen Verbindung, da schon der Wechsel der Satztechnik zusammen mit latentem Tempowechsel zum Allegro eine Beziehung herstellt. Bei so formelhafter Motivik dürften auch schwer nähere Bezüge herzustellen sein, und mögen sie in anderen Toccata eher greifbar werden, so bleiben sie doch ein sekundäres Moment. Wichtiger als die motivische ist die rhythmische Charakteristik, die im ersten Imitationsteil durch eine Kette von Synkopen bestimmt wird, während der zweite durch das Kopfmotiv in Achteln mit der Fortspinnung in Sechzehnteln geprägt ist. Dabei bildet die Folge der synkopierten Notenwerte aber nicht - wie es bei Frescobaldi denkbar wäre - eine Kette von kontrapunktisch verständlichen Vorhalten mit ihren Auflösungen. Die übergebundenen Noten bleiben vielmehr im Kontext durchweg Konsonanzen, von denen darum in Terzintervallen abgesprungen werden kann. Es handelt sich also um keinen primär kontrapunktischen Satz, sondern eher um Ketten verschobener Drei-

klänge, in denen die Synkopen gleichsam überragen. Und daß sich in dem dissonanzarmen Satz zugleich Sequenzketten ergeben, verweist wiederum auf den Abstand zur Technik Frescobaldis. Demgemäß wird auch der analoge Abschnitt, in dem sich die Imitation zum Fugato verdichtet, durch die konzise Rhythmik ebenso wie durch die Dreiklangbildung im Kopfmotiv bestimmt.

Auf der anderen Seite sind auch die toccatenhaften Satzteile durch ihr Verfahren, das zugleich wirksam intensiviert wird, klar aufeinander bezogen. Der Eröffnungsteil ist als zusammenhängende Akkordfolge angelegt, die durch gedehnte Stütztöne markiert wird, während diesem Gerüst als zweite Ebene die Figurationsketten aufgesetzt sind. Die Baßtöne umschreiben einen Kadenzvorgang von der Tonika über die Subdominante zur Dominante (T. 1-7: F - D⁶ - C), und der weitere Verlauf wird bis zur markanten Bestätigung der Dominante durch die Doppeldominante geführt (T. 8-11: a - b - c h c). Die Figurationsformeln mögen denen Frescobaldis ähneln, tragen aber doch auch eigene Züge. Sie durchziehen den Satz derart, daß der Verlauf durchaus geschlossen wirkt. Andererseits heben sich von Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln die punktierten Achtel ab, die meist am Beginn der Takte stehen (T. 5, 7, 8, 9), während sich die Bewegung zum Taktende hin eher beschleunigt (T. 2, 4, 7, 9). Daß aber außerdem die Akkordwechsel zunehmend mit den Taktstrichen zusammenfallen, macht zugleich auch einsichtig, wie sehr der Satz durch die Akzente des Takts und das Gefälle der Harmonik reguliert wird. Zwar lassen sich Akkordgerüst und Figuration unterscheiden, so sehr aber die Klangfolge das Laufwerk trägt, so sehr färben dessen Töne auch die Harmonik (zumal am Ende von T. 6). Das heißt keineswegs, der Satz sei gegen die Regeln des Kontrapunkts angelegt. Im Gegenteil werden die Dissonanzen am Taktbeginn, deren Auflösung zu den neu eintretenden Baßtönen den harmonischen Progressus intensiviert, auch kontrapunktisch korrekt behandelt. Auch wenn der Satz also kontrapunktischen Normen entspricht, wird sein Verlauf nicht mehr ohne die harmonische Disposition verständlich.

Der zweite toccatenhafte Abschnitt wird - nach dem imitatorischen Teil - durch eine typische Trillerfigur eröffnet, die den rhythmischen Fluß staut. Zugleich wird die ornamentale Formel als Vermittlung der Kontraste auskomponiert: im statischen Akkord wird die figurative Bewegung auf Zweiunddreißigstel beschleunigt. Während die Trillerkette andauert, schreiten die Außenstimmen fort, und der chromatische Schritt (f' - fis') wird - anders als bei Frescobaldi - gezielt leittönig eingesetzt (T. 28-29). Bei aller Analogie zum Satzbeginn ist die Steigerung um so deutlicher: die Akkorde wechseln nun in halbtaktigem Abstand, zugleich wechseln die Figuren ihre Stimmlage, mit ihrer Begradigung zu Skalenketten paart sich die Akzentuierung der Taktgruppen, und die harmonische Progress-

sion wird planmäßig differenziert. Zweimal werden dabei Zwischendominanten eingeführt, die aber unterschiedliche Fortführung finden (T. 30-31 D-G, T. 33 D-g). Der zweite Ansatz wird zudem durch eine subdominantische Tendenz erweitert, worauf desto nachdrücklicher - analog zum Schluß des ersten Formteils - der Halbschluß über die Doppeldominante erreicht wird (T. 38-39). Wird die Kadenz durch die Mollterz der Subdominante gefärbt (T. 38), so wird gerade an der Funktion des Wechsels von großer und kleiner Terz der Abstand zum Verfahren Frescobaldis greifbar.

Es wäre eine Übertreibung, wollte man dem ganzen Satz einen Plan unterstellen, der von funktionaler Harmonik durchweg bestimmt wäre. Daß noch kein System der Funktionen zu Grunde liegt, schließt aber die funktionale Verbindung der benachbarten Klänge nicht aus. Und sie ergibt sich kaum nur aus Zufällen, sondern ist das Resultat einer planvollen Auswahl unter den verfügbaren Möglichkeiten. Das zeigt sich zumal an der Führung der Baßstimme, die vielfach in die Terzen der Akkorde abspringt, um dann dominantisch wirksame Quintsextakkorde zu markieren. Daran wird deutlich, daß statt eines Nebeneinanders von Klängen, die Ergebnisse von Stimmfortschreitungen und Intervallbeziehungen wären, der Satz Frobergers durch Verbindungen bestimmt wird, die weithin eine funktionale Ordnung der Stufen ausprägen. Von Frescobaldis Toccaten mit ihrer steten Fluktuation hebt sich das Verhältnis von Klanggerüst und Figuration bei Froberger ebenso ab wie der Kontrast der Satzglieder. Zwar sind die figurativen Abschnitte noch immer durch eine Flexibilität bestimmt, die auch Freiheit in der Wahl des Tempos zuläßt. Doch ist diese Struktur einerseits der Hintergrund für die rhythmisch gestrafften und motivisch prägnanten Imitationsabschnitte. Und sie entfaltet sich andererseits nur unter den Voraussetzungen des harmonischen Gefälles und der taktmäßigen Ordnung⁷³.

Hält man sich nicht nur an Formeln, die aus dem Zusammenhang gelöst sind, so werden die Unterschiede gegenüber Frescobaldi in Frobergers Musik ebenso deutlich wie die Verbindungen zu norddeutschen Toccaten⁷⁴. Demnach bestehen prinzipielle Differenzen der Satztechnik kaum zwischen Froberger und Buxtehude. Und eine historische Zäsur wäre eher zwischen Frescobaldi und Froberger zu vermuten, so gleichartig der Formenvorrat erscheint. Sinnlos wäre aber ein Streit um Prioritäten, wo es um historische Prozesse geht, in denen Komponisten individuelle Entscheidung trafen. Und wollte man Froberger - statt Frescobaldi - zum Ahnherrn der Norddeutschen machen, so wäre wenigstens einzu-räumen, daß seine ungedruckten Werke international kaum sehr viel größeres Echo haben konnten als die Buxtehudes. Zu diskutieren ist nicht die eher geschichtsphilosophische Frage, wieso es zum Wechsel der satztechnischen Prinzipien kam. Festzuhalten ist nur, daß Frescobaldi von Möglichkeiten, die der Zeit nicht fremd waren, weit weniger als Fro-

berger Gebrauch machte. Hält man Komponisten nicht für Werkzeuge der Entwicklung, so hätte man nach Gründen für ihre Entscheidung zu suchen. Frescobaldis Werke waren - das zeigt ihre Drucklegung - für den Gebrauch der Kenner ebenso bestimmt wie für den liturgischen Bedarf. Beidem entspricht eine Faktur, die eher sich selbst zu genügen scheint, statt schon mit einem Publikum zu rechnen. Daß sich die Musik mehr an den Spieler als an den Hörer wendet, macht ihre fluktuierende Nuancierung so plausibel wie das Fehlen scharfer Kontraste. Und zu ihrem introvertierten Charakter gehört auch der Verzicht auf eine überhörbare Struktur, die an einen weiteren Hörerkreis appellierte. Wo aber die Werke - wie zumal die 'Fiori' - auch liturgische Funktion haben, da läßt ihre Knappheit einer architektonischen Planung nicht viel Raum. Für Froberger dürften die Gegebenheiten nicht prinzipiell anders sein, und die Unterschiede seiner Musik verraten gewiß auch den zeitlichen Abstand. Doch hatte Froberger - was eine rare Ausnahme war - lange Zeit kein öffentliches Amt inne, und in seiner Musik dürften liturgische Rücksichten weniger maßgeblich sein als die Orientierung am Kenner als Glied einer höfischen Gesellschaft. Dazu könnte es auch passen, daß Frobergers Werke zwar neue satztechnische Möglichkeiten erproben, ohne doch diese Chancen in einer völlig anderen Konzeption auszunutzen. Denn so markant die Differenzen gegenüber Frescobaldi sind, so wenig verändern sie bei Froberger den Charakter der Gattungen. Einer prinzipiell analogen Bestimmung der Werke entspricht es offenbar, daß sich Frobergers Musik von der Frescobaldis im Kanon gleicher Gattungen nur durch ihre eigenen Nuancen abhebt.

Durchaus andere Konsequenzen, die sich aus den Änderungen der Satztechnik ziehen ließen, machen nicht zuletzt den Rang der norddeutschen Orgelmusik aus. Und zu dieser Leistung zählt zunächst eine Erweiterung des Klangspektrums und der Formstruktur, die ihre Voraussetzungen auch in den Prinzipien der Satztechnik hat. Man übertreibt kaum mit der Feststellung, daß die Musikgeschichte zuvor nur wenige Instrumentalwerke kennt, die sich bei vergleichbarem Format so weit von den Mustern der Vokalmusik emanzipieren. Denn der Wechsel der Abschnitte orientierte sich in Kanzonen, Ricercaren oder Fantasien immer noch am Modell der Motette, deren Tradition das Verständnis erleichterte. Und von der Beziehung auf usuelle Musik, die dem Hörer geläufig war, zehrten auch noch Suiten oder Partiten, während die Gattungen der Kammermusik zugleich einem Ensemble von Ausführenden verpflichtet waren. Die Toccata für Tasteninstrumente jedoch, die instrumentale Figuration und artifiziellen Kontrapunkt zu einem Formkomplex verband, war kaum an Normen anderer Gattungen gebunden. Angewiesen auf nur einen Spieler, blieb die Orgeltoccata nicht mehr einem engen Kreis von Kennern reserviert, sobald sie sich im protestantischen Gemeindegottesdienst präsentierte. Sie markiert damit ein Stück des

Weges, den instrumentale Musik zu durchmessen hatte, um einerseits ein eigenes Idiom zu artikulieren und andererseits auch das Verständnis ihrer Hörer zu erreichen.

Ein frühes Beispiel der norddeutschen Orgeltoccata bildet ein Werk von Matthias Weckmann, das freilich als 'Fantasia' bezeichnet ist⁷⁵. Weckmann vertritt mit Franz Tunder jene Generation norddeutscher Musiker, deren Werk kaum viel später als die Musik Frobergers entstand. Glaubhaft belegt ist zudem, daß sich Weckmann und Froberger kannten⁷⁶. Die 'Fantasia' d-moll entspricht im Anteil des strengen Satzes zwar noch dem kontrapunktischen Charakter der Gattung, doch kreuzen sich damit andere Momente, die in der Paarung von motivischer Bindung und dynamischer Steigerung den tradierten Typus verändern. Anders gesagt: die Fantasia wird zur Fuge hin erweitert, zugleich aber von toccatenhaften Zügen durchsetzt (Beispiel 5). Das Werk besteht aus zwei fugierten Abschnitten, die sich thematisch aufeinander beziehen und beide in toccatenmäßigen Anhängen münden. Schon am ersten Fugato ließe sich eine tonale Disposition der gestaffelten Durchführungen verfolgen, die über die knappen Imitationen in Frobergers Toccata hinausweist, aber auch kaum noch dem Verfahren einer strengen Fantasia gleicht. Dabei mag die Thematik mit Tonrepetitionen in Achteln und Fortspinnung in gemischter Bewegung wenig originell erscheinen. Doch sichern gerade die repetierten Achtel eine gleichmäßige Rhythmik, deren Gefälle den ganzen Verlauf prägt. Und das einfache Themenmodell erlaubt zugleich seine Umbildung im Tripeltakt, die dann im zweiten Fugato als Variante klar hörbar wird. Für die Entwicklung der Form, die sich deutlich verfolgen läßt, ist die variative Verknüpfung der Themen ebenso wichtig wie die toccatenhafte Auflösung beider Fugati. Je weiter sich schon im ersten Teil die Technik der thematischen Durchführungen lockert, desto klarer treten - als Substitut gleichsam - tonale Sequenzen hervor. So simpel das Verfahren der Quintschrittsequenz anmuten mag, so wirksam ist es für die geordnete Steigerung des Satzes. Denn es verbindet sich zudem mit der Abhebung klanglicher Regionen einerseits und mit der Auszeichnung harmonischer Funktionen andererseits. Daß der kontrapunktische Satz nicht zunehmend verdichtet, sondern umgekehrt aufgelöst wird, entspricht einer planvollen Disposition des Verlaufs. Von den kanzonenhaften Tonrepetitionen des Kopfmotivs setzt sich die Fortspinnung ab, indem sie den tonikalen Bereich verläßt und - vereinfacht gesagt - zur Subdominante schreitet. Dieses Verhältnis der Themenglieder wird später noch klarer, wenn der vermittelnde Ton (f) leittönig (zu fis) erhöht wird. Des Anhangsgliedes jedoch - statt des Themenkopfes - bedienen sich dann die sequenzierenden Gruppen. Daß die melodische Formel (g-a-b-g) wenig prägnant ist, schränkt nicht die Beobachtung ein, daß dieses thematisch sekundäre Gebilde zunehmend den Satzverlauf trägt. Das Gleichmaß der Bewegung bildet dabei die Folie für den

mehrfachen Einschub von Pausen, die den Fluß zunächst stauen und damit den Einbruch toccatenhafter Figuren vorbereiten. So konträr dieser Teilschluß dann eintritt, so genau ist er zugleich vermittelt, indem der kontrapunktische Satz zuvor eher einen Prozeß der Auflösung erfährt.

Ein analoger Vorgang bestimmt in komprimierter Weise auch den zweiten Imitations-
teil, der sich dabei kaum noch als Fugato bezeichnen läßt. Seine Themenvariante ent-
spricht diastematisch der ersten Themengestalt bis hin zur sequenzierbaren Fortspinnung,
doch wird das Gleichmaß der Bewegung nun im Tripeltakt durch punktierte Achtelnoten im
Themenkopf wie im Anhang modifiziert. Aus der straffen Sequenzierung dieser Motivform-
eln geht - nach weit knapperer Imitationsarbeit - dann die ausgedehnte Schlußpartie her-
vor. Auch ihr harmonisches Gerüst gleicht dem vorangegangenen Teilschluß, der erst-
mals toccatenhafte Momente einbrachte. Zu Grunde liegt dabei eine Plagalkadenz, in der
die Subdominante durch ihre Dominante eingeführt wird (D-Dur - g-moll), während die
Tonika (d-moll) noch nachträglich durch ihre eigene Dominante (A-Dur) bestätigt wird.
Indes zeichnet sich der Schlußteil vorab durch die markanten Quintsextakkorde vor der Sub-
dominante aus, die in ihren Wiederholungen - durch Pausen unterbrochen - weiter inten-
siviert werden. Man mag diese Beanspruchung der harmonischen Funktionen überzogen
finden, doch verriete ein solches Urteil auch ein Hören, das die Details aus ihrem Kontext
löst. Nimmt man den Schluß des Werks im Verhältnis zum Formverlauf wahr, so wird die
neue Funktion des Finaleffekts begreiflicher. Gerade die Pausen zwischen den Akkorden
setzen voraus, daß die harmonische Beziehung - über die Zäsur hinweg - eine latente Ver-
klammerung herstellt. Daran wird einsichtig, wie sehr funktionale Harmonik und akzen-
tuierender Takt Prämissen eines Komponierens geworden sind, das auf die hörbare Ver-
deutlichung eines Formprozesses abzielt. Die Tradition der kontrapunktischen Fantasia,
die sich in den Imitationspartien bekundet, dient nur als Hintergrund einer Entwicklung,
die zum Gegenpol einer freien Toccata hinführt. Nicht nur das äußere Format oder das
Maß der Kontraste hat sich gegenüber Froberger verschoben⁷⁷. Im Verlauf einer Form,
die zwischen Kontrasten zu vermitteln sucht, zeichnen sich Umrisse einer Instrumentalmu-
sik ab, die sich an das Verständnis des Hörers wendet.

VI

Ob die freien Orgelwerke Buxtehudes und anderer norddeutscher Musiker im Gottes-
dienst als Nachspiele oder auch in weiteren Darbietungen außerhalb des Gottesdienstes
Verwendung fanden, dürfte kaum leicht zu entscheiden sein. Unabhängig von ihrer Funk-
tion setzen aber Werke solchen Formats, deren Disposition nicht allein durch praktische
Zwecke zu motivieren ist, die Aufmerksamkeit von Hörern voraus, die der Musik zu fol-

gen vermögen. Und folgt die Struktur derart ausgedehnter Kompositionen weder einer normativen Konvention noch einer determinierenden Funktion, so bedingt sie sinnfällige Prinzipien der kompositorischen Ordnung, um im Hören verständlich zu werden. Je weniger also vorgegebene Zwecke und Modelle die Orientierung leiten, desto mehr ist sie auf die Vorgaben im musikalischen Material selbst angewiesen. Zu ihnen dürfte eine prägnant akzentuierende Rhythmik und eine klar erkennbare Motivic ebenso gehören wie die Disposition klanglicher Kontraste und zumal eine harmonische Planung, die tonale Bezugspunkte und funktionale Spannungen markiert. Die deutliche oder sogar einfache Ausprägung der satztechnischen Grundlagen ist die Voraussetzung des regulativen Rahmens, vor dem sich der Stylus phantasticus in der norddeutschen Toccata entfalten konnte. Dabei fehlt freilich noch jene Typisierung, die später das italienische Concerto im regelhaften Wechsel von Tutti und Solo, in der Abfolge harmonischer Blöcke, im Gleichmaß rhythmischer Impulse und im Vorrat figurativer Formeln erreichte. Der Vergleich mit derart festen Formtypen macht aber die Kreuzung von Normierung und Phantastik klarer, die den ästhetischen Rang und die analytische Schwierigkeit der norddeutschen Toccata ausmacht.

Wo sich diese Musik schon dem Frühwerk Bachs zu nähern scheint, da drängen sich unausweichlich auch Vergleiche auf. Und dann dürfte die Figuration der norddeutschen Werke eher spielerisch, die Harmonik weniger farbig und der Kontrapunkt kaum sehr dicht wirken. Anders nehmen sich die Sachverhalte aus, wenn man sie in ihrem historischen Kontext wahrnimmt. Zwar würde man dem Anspruch der Werke kaum gerecht, wollte man ihr Verständnis nur von historischen Kategorien abhängig machen. Doch kann es auch nicht gleichgültig sein, was an ihnen als neu oder was als konventionell zu gelten hat, falls die Interpretation nicht der Willkür verfallen soll. Daß aber die norddeutsche Toccata eigene Qualitäten und nicht nur Konventionen repräsentiert, wird erst im historischen Vergleich einsichtig. Und das Verständnis der Prozesse, die in dieser Musik erprobt werden, dürfte daher auch für den Spieler nicht belanglos sein. Dem Verschleiß von Stücken, die in der Praxis den Schein des Selbstverständlichen gewinnen, hätte auch eine Analyse zu wehren, die das historisch Neue der Musik bewußt machen müßte. Wie wenig es besagt, wenn man Kompositionen zum Zweck ihrer Typisierung auf Formschemata reduziert, wird erst dann erkennbar, wenn man das einzelne Werk im Verhältnis zu Normen der Gattung und Satztechnik analysiert. Auszugehen wäre zwar vom Formverlauf, um dann aber zu fragen, wie sich Teile zueinander verhalten, wodurch sie zu charakterisieren sind, auf welche Weise Kontraste hergestellt und zugleich Vermittlungen erreicht werden, die den Zerfall in beliebige Splitter verhindern. Daß eine Analyse dennoch nicht ein Werk im ganzen erfassen kann, liegt an der Vielfalt einer Struktur, die in keinem Typus mehr aufgeht. Und auch

die kompositorischen Prinzipien, auf die sich hinweisen läßt, sind nicht ohne weiteres auf andere Werke zu übertragen.

Daß die freien Orgelwerke der norddeutschen Komponisten recht ungleich ausfallen, ist vielfach gesehen worden. Indes widerspricht die wechselnde Qualität der Werke auch nicht dem Begriff des *Stylus phantasticus*, Matthesons Hinweise auf die Nähe solcher Musik zur Improvisation nötigen freilich nicht zu der Annahme, die geringe Zahl überlieferter Stücke erkläre sich daraus, daß vieles gar nicht erst notiert worden sei. Doch sind die erhaltenen Toccaten jedenfalls als ausgeführte Werke aufzufassen, auch wenn sie qualitativ unterschiedlich wirken. Gerade die Balance zwischen dem Schein des Improvisierten und der kompositorischen Fixierung macht aber den Werkcharakter von Toccaten im *Stylus phantasticus* aus. Dem Verdacht einer Auswahl, die das Problem der Qualität umgehe, läßt sich am ehesten begegnen, wenn zunächst ein eher durchschnittliches und danach erst ein besonders gelungenes Werk analysiert wird.

Buxtehudes *Toccatata E-Dur* (BuxWV 141) - in der Quelle als "Praeludium" bezeichnet - repräsentiert den Typ vielgliedriger Werke, ohne durch extreme Momente herauszuragen⁷⁸. Der einleitenden Figuration (T. 1-12) folgt eine längere Fuge (T. 13-50), die sich wieder in einen toccatenhaften Abschnitt auflöst (T. 51-59). Sie wird von einem imitatorischen "Presto" abgelöst (T. 60-72), dem nach zwei Takten "con discrezione" (T. 74-75) ein Abschnitt im 12/8-Takt folgt (T. 75-86). Und nach vier Takten "Adagio" im geraden Takt (T. 87-90) schließt ein "Allegro" mit figurativem Anhang (T. 91-110) das Werk ab. Ohne besonderen Umfang zu erreichen, ist die skizzierte Gliederung doch so vielteilig, daß sie im Schema einer fünfteiligen Form nicht aufgeht. Die Einteilung wird bereits problematisch, wenn man sich nicht nur an die äußeren Zäsuren des Wechsels von Tempo oder Taktmaß hält. So klar der toccatenhafte Eingang und die erste Fuge voneinander abgesetzt sind, so sehr geht diese Fuge doch ohne scharfe Trennung in ihren toccatenhaften Anhang über. Danach setzt zwar das "Presto" nach einem Einschnitt neu an, an seinem Ende aber wird durch die zwei Takte "con discrezione" zum 12/8-Abschnitt ein Verhältnis hergestellt, von dem nicht feststeht, ob es als Kontrast oder als Verbindung zu bestimmen ist. Ähnlich schieben sich zwischen den Teil im 12/8-Takt und das abschließende Allegro vier Takte "Adagio", deren Funktion nicht eindeutig zu sein scheint. Obwohl also Kontraste durch das Tempo, die Satzweise oder die Taktart markiert sind, ist die Abgrenzung der Teile keineswegs selbstverständlich. Ihre Schematisierung auf einen Typus hin müßte zwangsläufig auch Übergänge unterschlagen, die über die Teilkontraste hinweg wirken. Von den toccatenmäßigen Partien heben sich zwar fugierte oder imitatorische Teile in festem Taktmaß ab, die zudem durch motivische Zusammenhänge aufeinander bezogen sind. Doch trifft zu-

gleich der Begriff "Toccatenvariantenfuge" nicht zu, der mit der thematischen Verwandtschaft mehrerer Fugen rechnet⁷⁹. Denn der ersten Fuge folgen im weiteren Abschnitte, die zwar imitatorisch ansetzen, ohne doch Fugen zu bilden. Schon der Versuch einer Formbeschreibung, die nach einer faßlichen Gliederung sucht, bedarf also der Ergänzung durch eine Analyse des strukturellen Charakters der Formteile.

Bereits die ersten Takte der einstimmigen Intonation sind ebenso wechselhaft wie planmäßig disponiert (Beispiel 6a). Wird eingangs der Quartraum h' - e'' in Sechzehnteln durchgemessen, so springt die Bewegung gleich wieder um eine Quarte abwärts. Zu den Sechzehnteln treten Zweiunddreißigstel hinzu, doch deutet sich ausgleichend kurz eine Sequenz an. Dem Aufsprung auf den Zielton e'' folgt - fast nur ornamental wirkend - die Gruppe von Zweiunddreißigsteln abwärts, die aber eine subdominante Färbung andeutet (mit d'' statt des Leittons), bevor wieder die Tonika mit aufwärts gerichteten Sprüngen auf ihre Terz und Quint umschrieben wird. Im zweiten Takt erst scheint sich die Melodielinie mit interner Sequenzierung zu begründen, um jedoch im dritten Sequenzglied zur dominantischen Wendung am Taktende umzuspringen. Und erst der dritte - der letzte einstimmige - Takt bietet gleichmäßige Sechzehntelbewegung, die nur die Grundfunktionen umspielt, dabei aber weiteren diastematischen Umfang als zuvor erreicht. Dem wechselvollen Eingang also, der konträre rhythmische, intervallische und harmonische Richtungen andeutet, folgt die zunehmend gleichmäßige Figuration, die zum Tuttiklang in T. 4 hinführt. Daß das Pedal in T. 4 das erste und das letzte Viertel markiert, hat Konsequenzen für den weiteren Verlauf, in dem dreifach analog die Takte im Wechsel von Auf- und Volttakt verkettet werden (T. 6-7, 7-8, 8-9). Dabei ließe sich der harmonische Vorgang - ausgehend von den Baßtönen - als Sequenz umschreiben, die durch die Doppeldominante (T. 5) und dann durch Zwischendominanten (T. 7-9) erweitert wird. Doch wird das harmonische Modell zugleich durch die nur scheinbar improvisatorische Figuration im Manualpart gefärbt. Wird in T. 4 die Tonika erreicht, so lösen sich Sechzehntelketten in parallelen Dezimen ab, die vor dem letzten Viertel abrechnen. Ihre Fortführung - nach knapper Pause - mündet in die Umschreibung der Dominante (T. 5), die in punktierten Repetitionen markiert wird. Von ihr aus entspinnt sich zwar eine durchlaufende Sechzehntelbewegung über dem Sequenzmodell, das vom Baß getragen wird. Die skalenweise Bewegung verengt sich jedoch schrittweise (T. 6-7), um auf dem tiefsten Punkt erneut die Dominante zu umkreisen (T. 8). Und besonders planvoll ist die fast schweifend anmutende Kadenzgruppe ausgeformt (T. 9-12). Die komplementäre Ablösung von Sechzehntelgruppen wird durch Überbindungen bzw. Pausen verdeutlicht (T. 9), die dadurch abgehobenen Takteile werden durch Gruppen von Zweiunddreißigsteln gefüllt (T. 10), und stellt sich die Ausgangsordnung wieder her (T. 11), so

lösen sich sequenzierende Sechzehntel, unterbrochen durch Pausen, nun in der Oberstimme ab.

Was man gemeinhin als eine toccatenhafte Eröffnung zu bezeichnen pflegt, bildet also nicht nur - wie Hedar meinte - eine "Apostrophierung mit improvisatorischem Fortspinnen ohne eigentlichen Themenkern"⁸⁰. Dem Anschein spontaner Improvisation liegt eine genaue Disposition zu Grunde. Zwar ist die Folge der Glieder kaum vorhersehbar oder strikt geordnet, was dem Begriff des Stylus phantasticus widerspräche. Doch ist das Phantastische des Ablaufs durchaus planvoll balanciert. Dem Beginn in drei einstimmigen Takten entspricht die Auflösung der drei Schlußtakte mit wachsender Akzentuierung der Oberstimme. Und wo in der Mitte die Sequenz der Baßschritte harmonische Konsequenz zu verbürgen beginnt, schreitet die Figuration ihren Raum desto weiter aus. So wie die eröffnende Intonation auf den vollen Tonikaklang hinzielt, von dem aus sich der Gang der Modulation im Kontrast von Pedalregion und Manualbereich entspinnt, so setzt die rhythmische Auflockerung genau dort ein, wo die harmonische Sequenz ihr Ziel erreicht. Und daß sich in den letzten Takten rhythmische Freiheit mit harmonischer Spannung zur Kadenz hin paart, exemplifiziert nochmals in gedrängter Weise den Ausgleich der Momente als Folie des Phantastischen.

Das Thema der Fuge wirkt - zumal gegenüber dem Satzbeginn - recht prägnant, und gewiß ist es profiliert als andere Fugenthemen Buxtehudes (Beispiel 6b). Auch der Verlauf der Fuge scheint in der Folge von drei Durchführungen, in denen erst am Ende die regelmäßige Reihe der Stimmeneinsätze von der Oberstimme zum Pedal hin modifiziert wird, kaum analytische Probleme mitzubringen. Zwischen dem Fugenthema und der Motivik der späteren imitatorischen Formglieder bestehen gewiß variative Beziehungen, die Hedar als tragendes Gerüst auffaßte. Spitta sprach vorsichtig von drei "Neubildungen", die aber "alle abgekürzt und nur auf die ersten beiden Töne des Themas gebaut" seien⁸¹. Doch treten solche Bezüge hinter der Vielfalt des Verlaufs zurück, und sie allein dürften kaum das Werk zusammenhalten. In dem Fugenthema selbst ist einerseits eine Analogie zum Beginn der "Apostrophierung" durch den Quartrahmen (h' - e') angedeutet. Belangvoller ist aber der Gegensatz zwischen den Vierteln des Themenkopfes und den Sechzehnteln der Fortspinnung, womit gleichfalls ein latentes Prinzip der Einleitung deutlicher artikuliert wird. Folgt man von da aus dem weiteren Ablauf, so wird bei allem Regelmäß auch deutlich, daß sich die Bewegung der Fortspinnung komplementär verdichtet (ab T. 32), um in der letzten Durchführung nochmals gebremst und danach erneut intensiviert zu werden (T. 36 ff., 44 ff.). Dieser Vorgang aber vermittelt dann zu dem toccatenhaften Anhang (T. 47 ff.), der aus der Fugierung hervorgeht, über dem abschließenden Orgelpunkt ge-

steigert wird und sich erst dann (ab T. 51) im Wechsel von "trillo longo" des Pedals und akkordischer Auffüllung im Manualpart als ein eigenes Formglied erweist. Doch nicht nur rhythmisch, sondern ebenso harmonisch deutet dieser Einschub als eine durch Zwischen-dominanten erweiterte Kadenz auf den Eingangsteil des Werkes zurück. Und dieses harmonische Gerüst bildet die Basis für eine schärfere Kontrastierung der klanglichen Bereiche wie der rhythmischen Figuren, einmündend in ausgeschriebene, dann in Parallelführung verdoppelte Trillerfiguren (T. 56-57). Vor dem Halbschluß auf der Dominante aber (T. 58-59) staut sich die toccatenhafte Bewegung in der harmonischen Spannung (Beispiel 6c). Über dem Baßton (cis) löst sich in der Oberstimme der umspielte Vorhalt (h') zum doppeldominantischen Leitton (ais') auf, dazu wird im nochmals überhöhenden Ansatz der Oberstimme der dissonierende Spitzenton (g'') eingeführt, der desto nachdrücklicher - quasi mit "verminderter" Wirkung - die Auflösung nach sich zieht.

Der Anspannung des toccatenhaften Einschubs entspricht als pointierter Kontrast das "Presto", das erstmals auf die Pedalregion verzichtet (T. 60-72, Beispiel 6d). Auf das frühere Fugenthema beziehen sich motivisch nur die ersten Töne als umschriebenes Terzintervall, zu denen aber sofort komplementär der Einsatz der Gegenstimme tritt. Damit wird die komplementäre Rhythmik thematisiert, die als Verfahren der Verdichtung in der Einleitung wie in der ersten Fuge begegnete. Und zugleich folgt den komplementären Gruppen, die gemeinsam die Viertelnoten aus dem Kopf des Fugenthemas vertreten, die Fortspinnung in sequenzierten Sechzehnteln, die dem Anhang des Fugenthemas entspricht. Vom Wechsel beider Momente wird der rasche Zwischensatz mehr geprägt als von strengem Kontrapunkt, für den sich die knappe Motivik kaum eignet. Und statt von thematischen Durchführungen wäre von immer neuen Ansätzen zu reden, in denen die komplementären Kurzmotive zu den Kadenzen gebündelt werden, während sich der Satz durch ligierte Halbtöne klanglich auffüllt. Mit der Verdichtung solcher Überbindungen, denen einmal schon eingeschobene Zweiunddreißigstel vorangehen (T. 68), paart sich die Verlängerung der Sechzehntelgruppen (T. 69 ff.) als Vorbereitung der Kadenz zur Parallele (cis-moll), die aber ohne Auflösung auf der Dominante abbricht (T. 72). Obwohl die zwei folgenden Takte "con discrezione" scheinbar unvermittelt eintreten, sind sie doch andererseits auch in den Verlauf integriert (T. 73-74). Nach einstimmiger "Apostrophierung" wird der Satz durch das Pedal einmal aufgefüllt, und zugleich wird die Kadenz zur Parallele nur in der einstimmigen Linie angedeutet, um vollstimmig dann zur Tonika zurückzulenken. Was zunächst als bloßer Einschub wirkt, erweist also seine schließende und zugleich vermittelnde Funktion - ein Muster planvoller Disposition im Stylus phantasticus.

Mit dem "Presto" hat der folgende Abschnitt im 12/8-Takt weniger motivische Bezüge als den dreistimmigen Satz ohne Pedal gemeinsam (T. 75-86). Auch das Verhältnis zum ersten Fugenthema beschränkt sich auf eine Umspielung der fallenden Terz (h-gis), doch läßt sich der Satz - im Unterschied zum "Presto" - als dreistimmiges Fugato mit zwei Durchführungen auffassen (T. 75 ff., 79 ff.). Die tanzmäßige Rhythmik jedoch, die an eine Gigue erinnert, wird sogleich abgefangen, wobei die variierte Wiederholung in der Unterstimme auf Tonrepetitionen der Oberstimme trifft (T. 84-86). Die Paarung von kontrapunktischem Satz und tänzerischer Rhythmik lockert sich also auf, bevor der Abschnitt auf der Dominante endet (Beispiel 6e). Und wiederum konträr schiebt sich ein viertaktiges "Adagio" ein, das mit Zutritt des Pedals erstmals einen akkordischen Satz bildet (T. 87-90). Doch schließt es nicht nur die Kadenzierung zur Tonika hin ab, sondern es umschreibt fast das gleiche Baßgerüst wie die früheren Abschnitte im freien Stil. So homophon sich der Satz gibt, so linear sind gerade hier die Außenstimmen geführt, wie die ligierten Vorhalte mit ihren Auflösungen anzeigen (T. 88 ff.). Das abschließende "Allegro" beginnt dann erneut als Fugato, das sich motivisch klarer auf den tanzmäßigen Abschnitt als auf die erste Fuge bezieht (T. 91 ff.). Mit der rhythmischen Prägnanz des Kopfmotivs paart sich aber eine Fortspinnung in Achteln, um eher auf die Struktur des ersten Fugenthemas hinzudeuten. Vollständig ist nur die erste vierstimmige Durchführung, der zwei weitere Einsätze beider Oberstimmen folgen (T. 91-97), während danach der Satz gleich durch Parallelführung der Stimmen gestrafft wird (T. 98 ff.). Mit der Versetzung des Themenkopfes um einen halben Takt (T. 93 und 102) wird die taktweise Gruppierung modifiziert, und die auf Halbtakte verkürzte Gliederung, die nur noch den Themenkopf verwertet, wird im Wechsel von Manual- und Pedalpart zusätzlich markiert (T. 104 ff.). Die derart geraffte Struktur bleibt bis zum Abschluß bewahrt, doch werden zweimal auf der ersten Zählzeit Skalenfiguren in Zweiunddreißigsteln eingeblendet, die einerseits auf die Kadenz hinzielen und andererseits an den toccatenhaften Satz erinnern (T. 106, 109). Und dabei wird auch - erstmals im ganzen Werk - eine Gruppe von drei Takten wiederholt (T. 104-106 analog T. 107-109), die als doppelte Schlußbildung den Satzablauf wirksam abriegelt.

Im Rückblick zeigt sich, daß die erste Fuge nicht so sehr mit ihrer Thematik den Kern des Werks ausmacht. Vielmehr bildet ihre Struktur im Verhältnis zu der Introduction ein Reservoir, von dem der weitere Verlauf zehrt. Anders gesagt: der variative Prozeß des Satzes geht von den strukturellen Kriterien aus, die in den beiden ersten Abschnitten definiert werden. So wenig der Ablauf vorherzusehen ist, so wenig ist er doch auch regellos. Denn er wird durch die wechselnde Relation offener Kontraste und latenter Analogien bestimmt, und je mehr überraschende Einbrüche hervortreten, desto genauer sind sie durch

vermittelnde Momente ausgeglichen. Nicht grundlos sprach Spitta von der "leitenden Idee", nach der das Werk "gegen den Schluß hin immer energischer" zusammengefaßt werde, weswegen auch "die erste Fuge von sehr gemäßigter Haltung" sein könne⁸². Maßgeblich ist dafür das wechselseitige Verhältnis von strengem und freiem Satz: während die fugierten Phasen zur Auflösung des kontrapunktischen Verfahrens tendieren, werden die toccatenhaften Partien immer enger in den Kontext integriert. Daß sich die gegenläufigen Prozesse durchdringen und ergänzen, verbürgt bei aller Vielfalt die Geschlossenheit der Komposition im Stylus phantasticus.

Die Toccata fis-moll (BuxWV 146) ist - zusammen mit den Pendants in e-moll und g-moll - seit Spitta immer wieder als Hauptwerk Buxtehudes gerühmt worden. Es mag daher genügen, ergänzend einige Züge hervorzuheben, zumal der Satzverlauf hier kaum angemessen zu analysieren ist. Formal ließe sich auch dieses Werk - im Anschluß an Hedar - recht einfach gliedern⁸³. Einem "Präludium" (T. 1-29) folgen demnach zwei "Fugen" (T. 29 bis 50, 50-78), die im Tempo kontrastieren, aber durch Themenvarianten verknüpft sind, während die beiden Schlußteile als "Zwischensatz mit Orgelrezitativ" (T. 78-90) und als "Coda" mit einem variiert "ostinaten Thema" (T. 91-129) anzusehen wären. Zwei fugierte Abschnitte würden also von freieren Partien umrahmt, die quasi als Prä- und Postludium fungierten. Doch bedarf nicht nur das Verhältnis beider Fugen der Bestimmung, sondern ebenso die Struktur der Einleitung und die Relation beider Schlußglieder. Denn einerseits weist die Introduction eine so kontrastreiche Zweiteilung auf, daß die Zusammenfassung unter einem Begriff fraglich wird. Und andererseits unterscheiden sich beide Fugen derart, daß sie kaum noch als parallele Formteile gelten können. Und die abschließenden Formglieder haben in ihrer Ausdehnung ein Gewicht, dem die Bezeichnungen "Zwischensatz" und "Coda" nicht gerecht werden. Was aber bedeutet es, daß die fugierten Abschnitte von denen im freien Satz dermaßen in den Hintergrund gedrängt werden?

Der eröffnende Abschnitt konfrontiert unvermittelt zwei Satzgruppen (T. 1 ff., 14 ff.). Zur durchgehenden Figuration in Sechzehnteln einerseits kontrastieren gleichmäßige Akkordfolgen in Vierteln andererseits. Und beide Gruppen werden - rechnet man zur zweiten noch zwei Anhangtakte zu - durch Kadenz auf der Tonika abgeschlossen (T. 13, 29). Gemeinsam ist beiden aber nicht nur ihre interne Geschlossenheit, sondern auch eine latente Dreiteilung, in der sich jeweils eröffnende, fortführende und schließende Taktgruppen ablösen. Und die verdeckten Analogien reichen weiter, indem sich beide Formglieder im harmonischen Verlauf wie auch - abgerechnet die Anhangtakte - in der Ausdehnung aneinander annähern.

Die einstimmige Introduction scheint nichts anderes als eine toccatenhafte Figuration zu bilden, die einheitlich in Sechzehnteln abläuft (T. 1-4) (Beispiel 7a). Auf engstem Raum werden jedoch im ersten Takt Tonika und Dominante in vierfacher Wiederholung derselben Terzintervalle umspielt. Rasche Bewegung, harmonischer Wechsel und insistierende Repetition paaren sich zur widersprüchlichen Kreuzung von Motorik und Stillstand. Wird das rhythmische Gleichmaß in T. 2-4 übernommen, so wird der engräumige Funktionswechsel von weiträumiger Dreiklangsbrechung ersetzt, die sich aber auf den Tonikaklang beschränkt. Bei konstanter Rhythmik tauschen also harmonische und intervallische Momente die Funktionen. Was phantastisch schweifend anmutet, erweist sich als höchst ökonomisch geplant. Wo in T. 5 das Ziel der abwärts gerichteten Figuration erreicht wird, da wird der Grundton zum Orgelpunkt verfestigt, der bis T. 13 durchweg erhalten bleibt. Indem sich der Satz nun über dem Orgelpunkt klanglich auffüllt, wechselt zugleich die harmonische wie die diastematische Orientierung. Aufwärts gerichtet wird die vierte Stufe eingeführt, deren große Terz jedoch (T. 5 dis) melodisch zusammen mit dem später folgenden Leitton (T. 7 eis) zum Grundton hinzielt. An der Nahtstelle bei Beginn des Orgelpunkts wird im Wechsel der harmonischen Funktionen zudem die Rhythmik ornamental modifiziert (T. 5). Und dem Sprung zum Spitzenton der Oberstimme (h''), der bei Eintritt der Dominantebene als freie Dissonanz ansetzt, folgt der zweimalige melodische Abstieg (T. 5-7). Wird er zuerst durch parallele Konsonanzen aufgefüllt, so staut er sich im zweiten Ansatz zu stilisierten Trillern über liegendem Dominantklang und dem Orgelpunkt der Tonika. Nach der gespannten Entwicklung dieser drei Takte haben die übrigen fünf Takte abschließende Funktion (T. 8-11/12). Während gleichmäßige Viertel - über dem Orgelpunkt - die Mittelstimme markieren, füllt komplementär die Oberstimme in durch Pausen unterbrochenen Sechzehnteln aus. Ihrer intervallischen Verengung zur Mitte hin (T. 10) entsprechen weitere Brechungen in den Außengliedern (T. 8-9, 11-12). Werden zuerst nur Tonika und Dominante umkreist (T. 8-9), so sind die folgenden Takte durch die absteigende Linie der Mittelstimme verkettet (T. 10-13). Und die chromatischen Schritte (dis-d, ais-a) weisen dabei auch auf Analogien in der vorangegangenen Figuration zurück (T. 5-6).

Durchaus ähnlich exponiert der folgende Formteil zunächst ein Satzmodell, das durch Konstanz und Variabilität in einem charakterisiert ist (T. 14-19) (Beispiel 7b). So kompakt der Satz in homorhythmischen Vierteln anmutet, so kontrapunktisch ist er gedacht, wie sich am Verhältnis der Außenstimmen zeigt. Den sequenzierten Tonrepetitionen der Oberstimme, die jeweils von unbetonter auf betonte Zählzeit zielen, entspricht keine gleichmäßige Sequenz im Baß. Auch wo das Modell der Quintschrittsequenz durchscheint, wird die Baßstimme wechselnd sprungweise, schreitend oder chromatisch geführt. Durchweg je-

doch entfallen auf betonte Takteile - zur jeweils zweiten Note der Tonrepetitionen in der Oberstimme - Dissonanzen, deren Auflösung den Fortgang des Satzes verbürgt. Bei gleicher Struktur hebt sich die mittlere Taktgruppe (T. 19-23) durch die Wendung zur Molldominante bei Umkehrung des melodischen Ablaufs der Oberstimme ab. Dabei tendiert die Baßstimme zu sprungweisen Sequenzen, während sich in den Gegenstimmen die Chromatik verdichtet (T. 22-23). Und die abschließende Taktgruppe (T. 24-27) übernimmt das Modell der Baßsequenz in die Oberstimme, die in einstimmiger Apostrophierung ansetzt, wozu die repetierte Kette von Vorhalten in den Baß übergeht. Das Verfahren des Stimmtausches wird also mit Varianten verknüpft. Bei Erreichen der Dominante stagniert der Satz, um erstmals toccatenhafte Figuration einzuführen (T. 27-29). Die schweifenden Figuren treiben aber den Satz nicht voran, sondern fungieren umgekehrt schließend - ein Beispiel der Umkehrung konventioneller Normen.

Daß der intervallische Rahmen des Fugenthemas einer Traditionskette folgt, bedarf so wenig der Hervorhebung wie die rhythmische Profilierung, die durch die punktierten Auftakte zustande kommt (Beispiel 7c). Zu verfolgen wäre an diesem "Grave" aber auch, wieviel Prägnanz die Führung der Gegenstimmen wahrt, die zunächst durch feste Kontrastsubjekte geprägt ist. Im weiteren aber erfährt die Thematik rhythmische und geradezu motivische Varianten, die den kontrapunktischen Satz durchdringen. Mit der Abspaltung des rhythmisch konzisen Kopfmotivs paart sich eine Auflockerung der Struktur, die in der komplementär-rhythmischen Stauung der Kadenzgruppe mündet (T. 47-50). Hier wiederum bilden schreitende Viertel des Basses das Gerüst, das auf analoge Bildungen innerhalb der Einleitung zurückweist (T. 8 ff. und 14 ff.). An die erste Fuge, die demnach eher zur Auflösung als zur Verdichtung tendiert, schließt das "Vivace" an, das ganz so wie im "Presto" der E-Dur-Toccata von komplementären Kurzmotiven bestritten wird. Freilich ist der Satz strenger imitatorisch angelegt, doch verbietet sich der Terminus Fuge, sofern er eine Ordnung des Verlaufs und keine bloße Folge von Einsätzen meint. Denn schon nach einer ersten Durchführung treten Abspaltung und motivische Variation an die Stelle strengen Kontrapunkts. Und nach einer Andeutung toccatenmäßiger Figuren (T. 61 ff.) schlägt der Satz vollends in das Gegenbild seines imitativen Beginns um (Beispiel 7d). Alle Stimmen lösen sich in komplementären Gruppen derart ab, daß sie paarweise in Vierteln und in nachschlagenden Sechzehnteln zusammenkommen, wobei zusätzlich noch eine Stimme auftaktige Achtel mit anschließender Viertel einwirft (T. 65-78). Die Struktur entspricht ganz der des ersten Teilschlusses der Einleitung (T. 9-12), doch wird sie zugleich klanglich wie rhythmisch weiter intensiviert. Zumal in den Kadenzgruppen (T. 67 f. und 74 ff.) verbinden sich mit engräumigen, gleichsam atemlosen Sechzehntelfiguren, die faktisch



nur Tonwiederholungen umspielen, skalenweise schreitende Viertel in Baß- und Altlage. Wiederum also kreuzen sich Antrieb und Stauung als gegenläufige Vorgänge.

Die beiden fugierten Satzteile zielen gleichermaßen auf die Auflösung der kontrapunktischen Faktur ab, und der Anschein strengerer Dignität im "Grave" dient nur als Folie des radikalen Umschlags im "Vivace", das zu durchaus toccatenhafter Struktur kommt. Es wäre verfehlt, solche Abschnitte als "Fugen" zu klassifizieren, um dann deren geringe Konsequenz zu bemängeln. Umgekehrt gewinnen sie spezifische Qualität gerade in dem Maß, in dem sie die Konvention des strengen Satzes verlassen, den steten Prozeß der Form vorantreiben und die konträren Satzarten in die Toccata einbinden. Das entspricht der Definition Matthesons, der zufolge der Stylus phantasticus keine "förmlichen Fugen" zuläßt, aber die Verfahren anderer Gattungen in sich zu integrieren vermag⁸⁴. Mehr als thematische Bezüge bindet die kontradiktorische Kombination von strenger Satztechnik und stufenweiser Auflösung die Glieder des Formprozesses.

Als "fesselloses Orgel-Recitativ" bezeichnete Spitta den folgenden Abschnitt, der sich in der Tat extrem phantastisch ausnimmt (T. 79-90)⁸⁵. Der Terminus "Recitativ" trifft zwar nur ungenau die Struktur, doch deutet er immerhin die sprechende Expressivität der Musik an. Zu dem harmonischen Vorgang, den Hedar schematisch skizzierte⁸⁶, wäre ergänzend auf die halbtaktige Gruppierung zu verweisen, die den Verlauf - ausgehend von den Baßschritten - trotz mancher Varianten bestimmt. So sehr der Satz an schweifende Partien in Frescobaldis Toccaten gemahnt, so sehr unterscheidet ihn davon die Spannung der Akkordfolgen, die durchweg die Hierarchie der Funktionen voraussetzt. Und die exzessive Aufsplitterung des Satzes ist nicht nur im Verhältnis zu den vorangehenden fugierten Teilen zu sehen, deren Ausführlichkeit sich damit rechtfertigt. Sie bildet vielmehr auch den Widerpart zur gestrafften Figuration im abschließenden Formteil, der freilich alles eher ist als nur ein knapper Anhang (T. 91-129). Denn er knüpft an jene Struktur an, die im zweiten Fugato - analog zum ersten Teilschluß der Einleitung - erreicht wurde, um dann im weiteren konstitutive Momente aus dem ganzen Werk zu resümieren (Beispiel 7e). Zunächst wird die komplementäre Paarung schreitender Viertel und nachschlagender Sechzehntel aufgegriffen (T. 91 ff.), die zuerst in der Einleitung präsentiert wurde (T. 8 ff.). Tritt nach mehreren Pausentakten das Pedal wieder hinzu, so werden zur durchgehenden Figuration die Einwürfe mit auftaktigen Achteln akkordisch markiert (T. 96 ff.), die ebenso im zweiten Fugato begegneten (T. 65 ff.). Nach kurzer Herstellung der anfänglichen Struktur (T. 99-100) wird mit Einsatz des Pedalsolos die Gruppierung auf taktweisen Wechsel von Pedal- und Manualsatz gedehnt (T. 101-106), wobei nun die Pausen innerhalb der Figuration entfallen. Harmonisch liegen dem vollstimmigen Satz hier wie zuvor (T. 96 ff.)

Quintschrittsequenzen zu Grunde, die dem zweiten Teil der Einleitung entsprechen. Wird kurz nochmals der von Pausen durchbrochene Satz angedeutet (T. 107), so stabilisiert er sich sogleich zu komplementären Figuren im Manualpart bei gehenden Achteln im Pedal (T. 108-110). Von hier an bis zum Schluß basiert der Satz - wie zu Beginn des Werks - auf Orgelpunkten (H - Fis) bei durchlaufender Figuration im Oberstimmensatz. Durchbrochen wird das Prinzip zweifach, indem einerseits das Pedal Achtelgänge einschaltet (T. 114-117), während es andererseits noch einmal die markant auftaktigen Einwürfe zielt (T. 119-120). Beidemal stagniert dazu der Manualpart in stilisierten Trillern über mehrere Takte hin, wogegen sich die Figuration erst zu den Orgelpunkten diastematisch ausweitet. Mit dem Resümee motivischer und rhythmischer Formeln verbindet sich also wieder der Ausgleich motorischer und retardierender Vorgänge. Er reicht bis in die Schlußgruppe hinein (T. 123-127), in der zum Orgelpunkt nur noch die Mittelstimme die Figuration weiterträgt, wozu in der Oberstimme die schreitenden Viertel in dreitaktiger Repetition des Grundtons auslaufen. Dann erst werden zwei Takte in freiem Satz angeschlossen, die einerseits die Kadenzfunktionen umschreiben und andererseits an jene Nahtstelle der Einleitung (T. 5) erinnern, an der sich der Satz zum Orgelpunkt stufenweise klanglich auffüllte.

So beziehungsreich der Schlußsatz ist, so wenig liegt ihm doch ein "ostinates Thema" zu Grunde. Die Kette schreitender Viertel, die Hedar als Ostinato ansah (T. 94-95), kehrt zwar mitunter genauer (T. 99, 123) oder figurativ umspielt (T. 101 und 114 im Pedal) wieder⁸⁷. Doch hat sie - gemessen an den Ostinatowerken Buxtehudes - nicht den Status eines ostinaten Themas. Vielmehr ist sie selbst - zumal in der Paarung mit Komplementärfiguren - ebenso abgeleitet wie das übrige Material des Schlußteils. Mit all diesen resümierenden Momenten ist aber auch die interne Entwicklung des Schlußsatzes verkoppelt, dessen Funktion damit in der Tat den Vergleich mit der Coda im späteren Sonatenprinzip nahelegt. Keineswegs sind dabei die Differenzen zu verringern, doch läßt sich auch nicht übersehen, wie planvoll die phantastischen Momente in die Disposition der Toccata integriert sind. So wenig die Form von der Setzung thematischer Gebilde ausgeht, so sehr zehrt sie von rhythmischen und melodischen Formeln, die erst im Verlauf ihre motivische Funktion erweisen. Und wieder bildet nicht die erste Fuge für sich den thematischen Kern, sondern zentral ist ihr strukturelles Verhältnis zur Einleitung und ihre variative Entfaltung im Formprozeß. Nicht nur die "hohe contrapunctische Kunst" und die "strahlende, alle Mittel der Orgel entfesselnde Technik" wußte demgemäß Spitta zu rühmen. Was die Komposition zum "wahren Meisterwerke" macht, ist vorab "die völlige Einheitlichkeit des Gedanken-Materials" und "der wohlüberlegte Wechsel und Fortschritt in den Stimmungen"⁸⁸.

Der Charakter des Phantastischen also, verkettet mit der Konsequenz der Struktur, begründet eine ästhetische Qualität, die den Vergleich historischer Musik mit aktueller Kunst zu legitimieren vermag.

*

Daß die Orgelmusik Buxtehudes im 19. Jahrhundert als phantastische Kunst entdeckt wurde, beruhte weder auf Zufällen noch auf Mißverständnissen. Möglich wurde diese Auffassung nur, weil ihr kompositorische Sachverhalte entsprechen, die in den Werken selbst angelegt sind. Sucht eine Interpretation den Kunstrang von Musik zu erfassen, so kann sie sich nicht auf die Rekonstruktion historischer Kategorien eingrenzen, die kaum die alleinige Instanz des ästhetischen Urteils markieren. Zur Substanz der Werke gehört ebenso auch die Geschichte ihrer Rezeption, sofern sie erst den Fundus jener Qualitäten zum Vorschein bringt, die in der Werkstruktur enthalten sind. Diese Einsicht gilt aber nicht nur für Kunst des 19. Jahrhunderts, sondern auch für frühere Werke, falls sie nicht nur als historische Dokumente zu begreifen sind. Für ihr Verständnis können dann nicht nur solche Kriterien verbindlich sein, die etwa aus der historischen Musiktheorie zu ermitteln sind. Maßgeblich wäre vielmehr auch das Potential der Eigenschaften, die über das historische Interesse hinaus eine aktuelle Erfahrung erlauben. Diese Qualitäten weisen freilich umgekehrt auch auf geschichtliche und kompositorische Voraussetzungen zurück, die den Prozeß der ästhetischen Rezeption erst möglich machen.

Die zersplitterte Überlieferung mag die Folgerung nahelegen, der norddeutschen Orgelmusik komme nur begrenzt historische Bedeutung zu. Gleichwohl wäre es voreilig, aus der geringen Verbreitung der Werke auf ihren peripheren Rang zu schließen. Denn mit der prekären Quellenlage verbinden sich nicht nur Fragen der Echtheit oder des Einflusses. Zur historischen Position der Werke gehören vielmehr auch die Probleme ihrer einstigen Bestimmung und Verwendung. Offenbar geht diese Musik um so weniger in liturgischen Funktionen auf, je mehr sie sich an das Verständnis ihrer Hörer richtet. Die These, gerade der schweifende Gestus einer Toccata appelliere an den Hörer, mag zunächst widersprüchlich wirken. Ihr entsprechen jedoch einerseits die Versuche der Theorie, den Stylus phantasticus im Verhältnis zu Gattungen wie der Fantasia und der Toccata zu definieren. Und andererseits setzen diese Ansätze normative Kriterien voraus, in deren Rahmen die Freiheit des Phantastischen erst faßlich werden kann. Daß sich diese Normen zwischen Frescobaldi und Buxtehude fundamental veränderten, wird am Vergleich der satztechnischen Grundlagen einsichtig. Und diese Änderungen, deren Korrelat der Wechsel von

der Fantasia zur Toccata als Paradigma des Stylus phantasticus ist, bilden zugleich die Prämissen für die großräumige, latent mehrsätzliche Anlage der norddeutschen Toccata. Ihre ebenso freie wie genaue Disposition wäre nicht denkbar ohne die Vorgaben funktionaler Harmonik und akzentuierender Rhythmik, die erst die konzise Formulierung von Themen und Varianten, von Kontrasten und Vermittlungen erlaubten. Einer solchen Dialektik der Satzarten und Formteile bedurften die Toccaten Frescobaldis nicht, zu deren exklusiver Esoterik die stete Fluktuation des Satzes gehört. Was an diesen Werken experimentell oder progressiv wirkt, bedeutet eher eine Summe von Traditionen des kontrapunktischen Satzes, der mensuralen Rhythmik und der modalen Tonalität, ohne vom Hörer den Nachvollzug formaler Prozesse zu verlangen.

Am Verhältnis der Toccaten Frescobaldis und Buxtehudes, das durch Differenzen der Formen und der Satzarten gekennzeichnet ist, wird die Unangemessenheit einer Stilkritik deutlich, die sich auf isolierte Analogien stützt, um Beziehungen oder Abhängigkeiten zu behaupten. Und einsichtig werden auch die Grenzen und Chancen, die für die spätere Rezeption in der Musik Frescobaldis und Buxtehudes liegen, auch wenn sich die Gattungen mit ihrem Vokabular zu gleichen scheinen. So sehr Frescobaldis introvertierte Kunst noch an satztechnische Grundlagen des 16. Jahrhunderts gebunden ist, so sehr rechnet wenig später die Musik Buxtehudes mit konträren Kategorien, die zugleich ihre Affinität zur Konvention des 19. Jahrhunderts markieren. Gewiß wäre es irreführend, auf Buxtehude und sein Werk Vorstellungen von Kunst und Künstler zu projizieren, die erst weit später Geltung bekamen. In ihrer historischen Situation aber impliziert Buxtehudes Musik auch ästhetische Ansprüche, die auf die Anforderungen späterer Instrumentalmusik hinweisen dürften. Das Ausmaß an freiem kompositorischem Ermessen, das über die Ausfüllung vorgegebener Funktionen hinausführt, deutet zugleich auf eine Eigenständigkeit voraus, die vollauf erst später einer autonomen Musik zufiel. Damit werden weder vage Analogien noch historische Vorgriffe postuliert. Und keineswegs sind all die stereotypen Figuren und konventionellen Floskeln zu leugnen, die an Buxtehudes Musik oft gerügt wurden. Sie fordern aber nicht nur die Frage nach ihrer Funktion im Kontext heraus, sondern die Kritik an ihnen verweist ebenso wie die Möglichkeit konträrer Urteile auf ästhetische Probleme der Werke. Daß sich seit der Aufklärung eine Ästhetik autonomer Instrumentalmusik ausbilden konnte, setzte einen Bestand von bereits vorliegenden Modellen voraus. Und zu solchen Modellen, die der aufgeklärten Reflexion Matthesons einen Halt gaben, zählte nicht zuletzt die norddeutsche Orgeltoccata als Paradigma des Stylus phantasticus. Der Historiker hätte also das Faktum zu akzeptieren, daß eine stilgeschichtliche Einordnung kaum genügt, um

den Qualitäten gerecht zu werden, die in dieser Musik zu entdecken sind. Sie rechtfertigen zugleich auch eine Interpretation, die den Vorwurf des Anachronistischen nicht zu scheuen hat, sofern sie dem ästhetischen Rang historischer Musik Rechnung trägt.

Anmerkungen

- 1 Die Schwierigkeiten der Überlieferung skizzierte bereits Spitta in den Vorworten seiner Ausgabe (Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen, hrsg. von Philipp SPITTA, Bd. I-II, Leipzig 1875-76). Zu den weiteren Ausgaben von Max SEIFFERT (Leipzig 1903-04, Ergänzungsband ebenda 1939), Hermann KELLER (Leipzig 1939), Walter KRAFT (Wiesbaden 1952), Josef HEDAR (København 1952) und Klaus BECKMANN (Wiesbaden 1972) vgl. die Nachweise in: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude (BuxWV), hrsg. von Georg KARSTÄDT, Wiesbaden 1974, S. IX-XVI.
- 2 Auch die Orgelwerke Buxtehudes wie Frescobaldis liegen nur in Ausgaben vor, die sich primär auf den praktischen Gebrauch richten. Zu Frescobaldi vgl. die Gesamtausgabe der Orgel- und Klavierwerke, hrsg. von Pierre PIDOUX, Kassel 1948 ff.
- 3 Zu nennen wären die zusammenfassenden Darstellungen von Willi APEL, Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel 1967, besonders S. 438 ff. und S. 593 ff., sowie Gotthold FROTSCHER, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Bd. I-II, Berlin 1935-36, ³/1959, besonders Bd. I, S. 360 ff. und 436 ff. Beispiele typologischer Stilkritik bilden etwa die Arbeiten von Günther KITTLER, Geschichte des protestantischen Orgelchorals von seinen Anfängen bis zu den Lüneburger Tabulaturen (Diss. Greifswald 1931), Ückermünde 1931, sowie von Fritz DIETRICH, Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert, = Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1, Kassel 1932. Vgl. auch Fritz DIETRICH, J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln, in: Bach-Jb. 1929, S. 1-89, und Gisela GERDES, Die Choralvariationen J. P. Sweelincks und seiner Schüler, Diss. Freiburg i. Br. 1956 (mschr.). Vereinzelt blieb dagegen eine so intensive Analyse exemplarischer Werke wie die von Werner BREIG, Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann, = Beihefte zum AfMw, Bd. 3, Wiesbaden 1967.
- 4 Philipp SPITTA, Joh. Seb. Bach, Bd. I, Leipzig 1873, S. 256-308; ein Gegenstück dazu bildet die Würdigung Frescobaldis durch August Wilhelm AMBROS, Geschichte der Mu-

- sik, Bd. IV, hrsg. von Gustav NOTTEBOHM, Leipzig 1878, ³/1909 (hrsg. von Hugo LEICHTENTRITT), S. 710-750.
- 5 SPITTA, a. a. O., S. 282.
 - 6 Ebenda, S. 266 f. (zur Ciacona d-moll BuxWV 159).
 - 7 Ebenda, S. 264.
 - 8 Ebenda, S. 262ff. (zu BuxWV 142).
 - 9 Ebenda, S. 266 (zu BuxWV 149) und S. 269 (zu BuxWV 141).
 - 10 Ebenda, S. 270 (zu BuxWV 143).
 - 11 Ebenda, S. 272 ff. (zu BuxWV 146).
 - 12 Ebenda, S. 271 und 267.
 - 13 Ebenda, S. 282 f.
 - 14 Das gilt auch für die Arbeiten von Josef HEDAR, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke*, Stockholm und Frankfurt a. M. 1951, und Hans-Jakob PAULY, *Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes*, = *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 31, Regensburg 1964. Zur Überlieferungslage vgl. ferner die in Anm. 20-27 genannte Literatur.
 - 15 Vgl. Carl DAHLHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte*, = *Musik-Taschen-Bücher*, Theoretica Bd. 15, S. 35 ff., 91 ff. und 139 ff.
 - 16 Margarete REIMANN, Artikel 'Frescobaldi' in: *MGG IV* (1955), Sp. 912-926, besonders Sp. 925. Dieser Feststellung scheint der unbezweifelte Rang zu widersprechen, der Frescobaldi in den Musikgeschichten seit Ambros zukommt. Gewiß war Ambros vom Kunstcharakter der Musik Frescobaldis überzeugt, und so konnte er über die Werke - kaum anders als Spitta über die Buxtehudes - mit den ästhetischen Kategorien der eigenen Zeit sprechen. So apostrophierte er etwa die Choralbearbeitungen als "Kirchenstücke ohne Worte", und während er an den Toccaten "den Charakter thematischer Arbeit" aufzuweisen suchte, umschrieb er ihren ästhetischen Gehalt mit Worten von Jean Paul (vgl. AMBROS, a. a. O., S. 725, 734 und 736). Dennoch bestehen Unterschiede zur Entdeckung Buxtehudes durch Spitta. Zum einen war Frescobaldis Kunst, soweit sie in Drucken vorlag, kaum gleichermaßen verschollen. Zum anderen zielte ihre Würdigung durch Ambros primär auf eine historische Einordnung ab. Und schließlich blieb demgemäß ihre Rezeption in der Praxis offenkundig enger begrenzt.

- 17 Vgl. die Edition *Ausgewählte Orgelwerke*, hrsg. von Franz Xaver HABERL, Leipzig 1888, sowie die in Anm. 2 genannte Ausgabe von Pierre PIDOUX. Zu weiteren Editionen vgl. die Angaben in MGG IV, Sp. 925.
- 18 Friedrich BLUME, Artikel 'Buxtehude', in: MGG II (1952), Sp. 548-571, besonders Sp. 565; ferner von dems.: *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes*, in: JbP 47, 1940, S. 10-39.
- 19 Martin GECK, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 15, Kassel 1965, besonders S. 60-68.
- 20 Friedrich Wilhelm RIEDEL, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, = Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 10, Kassel 1960, S. 178-210, besonders S. 194ff.
- 21 Ders., Artikel 'Orgelmusik', in: MGG X (1962), besonders Sp. 349. Vgl. dazu Friedhelm KRUMMACHER, *Orgel- und Vokalmusik im Oeuvre norddeutscher Organisten um Buxtehude*, in: Dansk Aarboeg for Musikforskning 1968, S. 63-90.
- 22 Neben den in Anm. 19-21 genannten Arbeiten vgl. dazu Arnfried EDLER, *Der nordelbische Organist - Sozialstatus, Funktion, Werk*, Habil.-Schrift Kiel 1977 (mschr.), S. 27-79.
- 23 Dazu vgl. RIEDEL, *Quellenkundliche Beiträge ...*, S. 181 ff. und 197-203 sowie KRUMMACHER, a. a. O., S. 72-81.
- 24 Vgl. zusammenfassend Lydia SCHIERNING, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts - Eine quellenkundliche Studie*, = Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 12, Kassel 1961, sowie den Überblick bei APEL, a. a. O., S. 339-376. Ferner vgl. die in Anm. 3 zitierte Arbeit von Werner BREIG und von dems. *Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A 1 und A 2 - Eine quellenkundliche Studie*, in: AfMw 25, 1968, S. 96-117 und 223-236.
- 25 Vgl. RIEDEL, a. a. O., S. 203 ff., sowie APEL, a. a. O., S. 593 ff., ferner das Vorwort SPITTAs zu Bd. I seiner Ausgabe, S. VII f.
- 26 Dazu vgl. Friedhelm KRUMMACHER, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, = Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10, Berlin 1965, sowie den in Anm. 21 genannten Aufsatz.

- 27 GECK, a. a. O., S. 64 ff. und 67 f.
- 28 RIEDEL, a. a. O., S. 205 ff. und 207-219; dazu Klaus BECKMANN, Textkritische Überlegungen zu Buxtehudes Orgelwerken, in: MuK 38, 1968, S. 106-113, sowie von dems. die Einleitung zu Bd. I seiner Ausgabe (Sämtliche Orgelwerke, Bd. I: Freie Orgelwerke), Wiesbaden 1972, S. VII ff.
- 29 HEDAR, a. a. O., (vgl. Anm. 14), passim.
- 30 Dazu s. Stefan KUNZE, Zur Kritik des Stilbegriffs in der Musik, in: Kgr. -Ber. Kopenhagen 1972, Bd. II, S. 527-531, sowie Erich KATZ, Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts, Diss. Freiburg i. Br. 1926.
- 31 Willi APEL, Neapolitan Links between Cabezon and Frescobaldi, in: MQ 24, 1938, S. 419 ff.; ders., Die süditalienische Clavierschule des 17. Jahrhunderts, in: AMI 34, 1962, S. 128-141.
- 32 BECKMANN, Einleitung zu Bd. I seiner Ausgabe (s. o. Anm. 28), S. IX.
- 33 Hans Heinrich EGGBRECHT, Studien zur musikalischen Terminologie, = Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1955, Nr. 10), Wiesbaden 1955, ²/1968, S. 898-926, besonders S. 906 ff.; vgl. Hans HERING, Das Toccatische, in: Mf 7, 1954, S. 277-294.
- 34 EGGBRECHT, a. a. O., S. 907 und 924 f.; dazu vgl. Erich VALENTIN, Die Entwicklung der Tokkata im 17. und 18. Jahrhundert (bis J. S. Bach), Münster 1930.
- 35 Michael PRAETORIUS, Syntagma musicum, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faks. -Nachdruck, hrsg. von Wilibald GURLITT, = Documenta musicologica I/15, Kassel 1958, S. 21 ff.
- 36 Peter SCHLEUNING, Die freie Fantasie - Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik, = Göppinger Akademische Beiträge, Bd. 76, Göppingen 1973; ders., Die Fantasie, Bd. I, = Das Musikwerk, Bd. 42, Köln 1971, Einführung S. 5-22.
- 37 SCHLEUNING, Die freie Fantasie, S. 13; ders., Die Fantasie, S. 9.
- 38 SCHLEUNING, Die Fantasie, S. 13.
- 39 Athanasius KIRCHER, Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni, Tomus I-II, Rom 1650, I Liber VII: De Musica Antiqua & Moderna, Pars 3: De Musica patheticae eiusque ritè instituendae modo ac ratione, Caput V: De vario

- stylorum harmonicorum artificio, S. 585. Vgl. dazu SCHLEUNING, Die freie Fantasie, S. 15 ff., sowie KATZ, a. a. O., S. 45.
- 40 SCHLEUNING, Die freie Fantasie, S. 17.
- 41 KIRCHER, I S. 243 und 311.
- 42 Ebenda, S. 465; das Beispiel folgt ebenda, S. 466-475.
- 43 SCHLEUNING, Die freie Fantasie, S. 35
- 44 Johann MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Margarete REIMANN, = Documenta musicologica I/5, Kassel 1954, S. 87. Vgl. dazu SCHLEUNING, Die freie Fantasie, S. 36 ff.
- 45 MATTHESON, a. a. O., S. 88.
- 46 Ebenda, S. 232.
- 47 Johann MATTHESON, Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713, Pars II, Caput IV: Von der Composition unterschiedenen Arten und Sorten, S. 176. Vgl. dazu Der vollkommene Capellmeister, S. 88.
- 48 MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister, S. 88 ff.; vgl. dazu von dems.: Kern Melodischer Wißenschaft ..., Hamburg 1737, S. 23 f. und 122 f.
- 49 Johann Gottfried WALTHER, Musicalisches Lexikon ..., Leipzig 1732, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Richard SCHAAL, = Documenta musicologica I/3, Kassel 1953, S. 584 und 610.
- 50 MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister, S. 88 f.
- 51 SCHLEUNING, Die freie Fantasie, S. 71.
- 52 MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister, S. 477.
- 53 SCHLEUNING, Die freie Fantasie, S. 73.
- 54 Ebenda, S. 72 und 43 f. Vgl. MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister, S. 88 und 477.
- 55 MATTHESON, ebenda, S. 478; dazu SCHLEUNING, Die freie Fantasie, S. 44.
- 56 Friedrich Wilhelm RIEDEL, Strenger und freier Stil in der nord- und süddeutschen Musik für Tasteninstrumente des 17. Jahrhunderts, in: Norddeutsche und nordeuro-

- päische Musik, hrsg. von Carl DAHLHAUS und Walter WIORA, = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 16, Kassel 1965, S. 63-70.
- 57 Zur Datierung der Drucke und ihrer Auflagen im Verhältnis zu den Angaben der Ausgabe von PIDOUX vgl. die Übersicht bei APEL, a. a. O., S. 439 f.
- 58 Vgl. dazu APEL, a. a. O., S. 448; Gerhard VÖLKL, Die Toccaten Claudio Merulos, Diss. München 1969; Erich VALENTIN, Die Tokkata, = Das Musikwerk, Bd. 17, Köln 1958.
- 59 APEL, a. a. O., S. 460 f.; vgl. auch AMBROS, a. a. O., S. 734 ff.
- 60 Zu den Vorreden s. APEL, a. a. O., S. 447 f. und 461, sowie die Vorworte zur Ausgabe von PIDOUX, Bd. III und IV.
- 61 Bd. III der Ausgabe von PIDOUX, S. 40 ff.
- 62 Ebenda, Bd. V, S. 34 ff.; vgl. dazu APEL, a. a. O., S. 469 f. Schwierigkeiten bereitete die Chromatik Frescobaldi schon Ambros, der von "großem Reiz" und "frappanter Kühnheit" der "Harmonie" sprach, ohne doch ihre "Härten und Herbheiten" zu übersehen (a. a. O., S. 724).
- 63 Roland JACKSON, On Frescobaldi's Chromaticism and Its Background, in: MQ 57, 1971, S. 255-269; ders., The Inganni and the Keyboard Music of Trabaci, in: JAMS 21, 1968, S. 204-208.
- 64 JACKSON, MQ 57, S. 262 ff. und 266 f.
- 65 Carl DAHLHAUS, Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos, in: *Analecta Musicologica* 4, 1967, S. 77-96; ders., Gesualdos manieristische Dissonanztechnik, in: *Convivium musicorum - Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag*, Berlin 1974, S. 34-43; Ludwig FINSCHER, Gesualdos "Atonalität" und das Problem des musikalischen Manierismus, in: *AfMw* 29, 1972, S. 1-16.
- 66 DAHLHAUS, *Analecta Musicologica* 4, S. 83 ff. und 91 ff.
- 67 Bd. V der Ausgabe von PIDOUX, S. 18 f.
- 68 Vgl. HEDAR, a. a. O., S. 123-134, besonders S. 132 ff.; vgl. schon AMBROS, a. a. O., S. 762 ff. und 767 ff.
- 69 KIRCHER, *Musurgia Universalis*, S. 465; APEL, a. a. O., S. 537-546.

- 70 Zu ergänzen wäre allerdings, daß Frobergers Capricci nicht nur in imitatorische Abschnitte mit Themenvarianten gegliedert sind, sondern auch knappe Einschübe oder Anhänge mit toccatenhafter Figuration aufweisen; vgl. etwa DTÖ IV/1 (Johann Jakob FROBERGER, Orgel- und Clavierwerke I, hrsg. von Guido ADLER, Wien 1897), Capriccio I, IV oder VII. Eine solche Kreuzung der Satzarten ist übrigens eher auch in den Canzonen, kaum aber in den Fantasien und Ricercaren zu verfolgen.
- 71 Vgl. DTÖ IV/1, Toccaten V-VI ("Da sonarsi alla Levatione"), S. 14-18.
- 72 DTÖ X/2 (Johann Jakob FROBERGER, Orgel- und Clavierwerke II, hrsg. von Guido ADLER, Wien 1903), Toccata XVIII, S. 48-51.
- 73 Vgl. dazu insgesamt Carl DAHLHAUS, Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert, in: AfMw 18, 1961, S. 223-240; ders., Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, = Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2, Kassel 1968.
- 74 Kaum sichtbar wird das jedoch in den Darstellungen von APEL (a. a. O., S. 537 ff.) und von HEDAR (a. a. O., S. 129 ff. und 100 ff.).
- 75 Vgl. die Ausgabe in Organum, IV, Reihe, H. 3, hrsg. von Max SEIFFERT, Leipzig o. J., Nr. 1, S. 3-7. Ferner Richard BUCHMAYER, Aus historischen Klavierkonzerten ..., H. II, Nr. 5, S. 19 ff., 39 ff.
- 76 Gerhard ILGNER, Matthias Weckmann (ca. 1619-1674) - Sein Leben und seine Werke, = Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6, Wolfenbüttel und Berlin 1939, S. 33 f. Zur Fantasia d-moll ebenda, S. 76 ff.
- 77 Vgl. auch ILGNER, a. a. O., S. 73 ff.
- 78 Vgl. die Ausgaben von HEDAR (Bd. II, Nr. 14) und BECKMANN (Bd. I, Nr. 6).
- 79 HEDAR, Dietrich Buxtehudes Orgelwerke, S. 154 ff. und 148 f.
- 80 Ebenda, S. 181 f.
- 81 Ebenda, S. 181.
- 82 SPITTA, Joh. Seb. Bach, Bd. I, S. 269.

- 83 Vgl. die Ausgaben von HEDAR (Bd. II, Nr. 13) und BECKMANN (Bd. I, Nr. 11), Ferner HEDAR, Dietrich Buxtehudes Orgelwerke, S. 186 ff.
- 84 MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister, S. 88.
- 85 SPITTA, a. a. O., S. 272 f.
- 86 HEDAR, a. a. O., S. 187.
- 87 Ebenda, S. 187 f.
- 88 SPITTA, a. a. O., S. 272.

Bsp. 1 G. Frescobaldi: Toccata Undecima, aus: Das erste Buch der Toccaten ..,
Orgel- und Klavierwerke, hrsg. von P. Pidoux, Bd. III, S. 40 f.

Musical score for the first system of G. Frescobaldi's Toccata Undecima. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a 3/4 time signature. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The piece is labeled "Toccata Undecima" at the bottom left of the system.

Musical score for the second system of G. Frescobaldi's Toccata Undecima, starting at measure 5. The notation continues with intricate rhythmic patterns in both hands, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The right hand has a more active melodic line, while the left hand maintains a rhythmic accompaniment.

Musical score for the third system of G. Frescobaldi's Toccata Undecima, starting at measure 9. This system shows a continuation of the complex rhythmic texture. There are some rests in the right hand, and the left hand continues with its accompaniment. The piece is marked with a forte dynamic (f) at the beginning of this system.

Musical score for the fourth system of G. Frescobaldi's Toccata Undecima, starting at measure 13. The music concludes with a final cadence. The right hand has a series of sixteenth notes leading to a final chord, while the left hand provides a supporting bass line. The piece is marked with a forte dynamic (f) at the beginning of this system.

Esp. 2 G. Frescobaldi: Recercar cromatico post il Credo, aus: Fiori musicali, Orgel- und Klavierwerke, hrsg. von P. Fidoux, Bd. V, S. 34 ff.

RECERCAR CROMATICO
post il Credo

Bsp. 3 G. Frescobaldi: Toccata cromatica per l'Elevatione, aus: Fiori musicali, Orgel- und Klavierwerke, hrsg. von P. Pidoux, Bd. V, S. 18 f.

Adasi(o)

TOCCATA CROMATICA
per l'Elevatione

Bsp. 4 J.J. Froberger: Toccata XVIII, aus: Orgel- und Klavierwerke, Bd. III,
DTÖ Jg. X/2, Bd. 21, hrsg. von G. Adler, S. 16 ff.

Toccata.
XVIII.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a whole note chord and a bass staff with a whole note chord. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system continues the melodic and rhythmic development. The fourth system shows a more complex texture with multiple voices in both hands. The fifth system, starting at measure 10, features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system, starting at measure 15, continues the melodic and rhythmic development.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more complex melodic line in the treble.

Second system of musical notation, starting with a measure number of 30. The treble staff contains a melodic line with some rests, while the bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, showing a continuation of the piece with intricate melodic and harmonic textures in both staves.

Fourth system of musical notation, starting with a measure number of 35. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both staves.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.

Bsp. 5 M. Weckmann: Fantasia, aus: 14 Praeludien, Fugen und Toccaten, Nr. 1, Sammlung Organum, Vierte Reihe, Heft 3, hrsg. von M. Seiffert, S. 3 ff.

Moderato (♩ = 63)

Manual.

Pedal.

5

37

tr.

41

rit.

89

94

100 *Allegro* (♩=104)

105

108 *rallentando* *Adagio.*

70 Bsp. 6 D. Buxtehude: Praeludium E-Dur BuxWV 141 aus: Sämtliche Orgelwerke, hrsg. von J. Hedar, Bd. II Nr. 14, S. 79 ff.

Bsp. 6a T. 1-12

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simpler bass line. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simpler bass line. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simpler bass line. The system concludes with a double bar line.

15

20

72 Bsp. 6c T. 54-61

Musical score for Bsp. 6c, measures 54-61. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 55 is marked with a '55'. The tempo is marked '60 Presto' at measure 60. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Bsp. 6d T. 70-77

Musical score for Bsp. 6d, measures 70-77. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 70 is marked with a '70'. The tempo is marked 'con discrezione' above the staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

85

Musical score for measures 85-89. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the Treble staff and a supporting bass line in the Bass staff. Measure 85 starts with a piano (p) dynamic. The lower Bass staff contains a whole rest.

84 Adagio

Allegro

90

Musical score for measures 84-89. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is Adagio. The music features a melodic line in the Treble staff and a supporting bass line in the Bass staff. Measure 84 starts with a piano (p) dynamic. The lower Bass staff contains a whole rest.

95

Musical score for measures 90-94. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is Allegro. The music features a melodic line in the Treble staff and a supporting bass line in the Bass staff. Measure 90 starts with a piano (p) dynamic. The lower Bass staff contains a whole rest.

Bsp. 7 D. Buxtehude: Praeludium fis-moll BuxWV 146 aus: Sämtliche Orgelwerke, hrsg. von J. Hedar, Bd. II Nr. 13, S. 72 ff.

Bsp. 7a T. 1-13

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a continuous melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature, and they contain a simple harmonic accompaniment consisting of a single note per measure.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature. It contains a melodic line with a fermata over the first measure. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature, and they contain a harmonic accompaniment. A brace groups the bottom two staves across the system.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature. It contains a melodic line with a fermata over the first measure. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature, and they contain a harmonic accompaniment. A brace groups the bottom two staves across the system.

Bsp. 7b T. 14-29; Bsp. 7c T. 30-40 (unmittelbar anschließend)

The image displays two systems of musical notation for piano exercises. The first system, Bsp. 7b, consists of two staves (treble and bass clef) with measures 14 through 29. The second system, Bsp. 7c, also consists of two staves (treble and bass clef) with measures 30 through 40. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo marking 'Grave' is present above the first staff of the second system. Measure numbers 15, 25, 30, 35, and 40 are clearly marked. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Vivace
50

Musical score for measures 50-52. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 50 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 51 continues this pattern with some rests. Measure 52 shows a continuation of the rhythmic motif.

70

Musical score for measures 70-72. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 70 begins with a sixteenth-note rest followed by a rhythmic pattern. Measure 71 continues the pattern with some rests. Measure 72 shows a continuation of the rhythmic motif.

75

Musical score for measures 75-78. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 75 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 76 continues this pattern with some rests. Measure 77 shows a continuation of the rhythmic motif. Measure 78 concludes the system with a final rhythmic pattern.

This musical score is for a piece titled "Bsp. 7e T. 95-113". It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 95, 100, 105, and 110. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The violin part has a more melodic line with some slurs and accents. The piece concludes with a final measure in the fourth system, marked with a fermata.

Heinrich Schütz - die historische Begegnung der deutschen Sprache mit
der musikalischen Poetik Italiens¹

von

WOLFGANG OSTHOFF

Johann Mattheson schreibt in seiner Grundlage einer Ehrenpforte über Heinrich Schütz: "Man nannte ihn nur den Vater aller Musikorum, dem es die Teutschen zu danken hätten, daß sie es nunmehr eben so hoch, wo nicht höher bringen konnten, als die Italiäner"². Wenn wir aus diesem späten Zeugnis ableiten wollten, Schütz sei der Schöpfer der deutschen Musik, so wäre dies ein ebenso falscher wie richtiger Schluß. Falsch unter dem Gesichtspunkt des Chronisten, da die deutsche Musik - d. h. mehrstimmige Musik von Deutschen geschrieben und zum Teil auch auf deutsche Texte - schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts mehr und mehr eine bemerkenswerte Stellung errang. Richtig unter dem Gesichtspunkt der eigentlichen Geschichte, d. h. jener Geschichte, in der sich die entscheidenden Vorgänge konzentrieren, da erst mit Schütz die große Zeit der deutschen Musik beginnt, die sich bis ins 19. oder, wenn man will, bis in unser Jahrhundert erstreckt. Mit einer derartigen Betonung des deutschen Charakters von Schütz scheint unser Thema in Widerspruch zu stehen. Denn es soll ja von der Begegnung deutscher und italienischer Elemente bei Schütz, in Schütz die Rede sein. Schütz selber schreibt 1648 von Italien als "der rechten Musicalischen hohen Schule"³. Und wie hat er in diesem Italien gelernt! Als er noch an der Marburger Universität studierte, schlug ihm der Landgraf von Hessen vor, nach Italien zu gehen. Schütz berichtet dies in seinem Memorial vom 14. Januar 1651 an den sächsischen Kurfürsten: "Weil dero Zeit in Italia, zwar ein hochberühmter, aber doch ziemlich alter Musicus und Componist noch am leben were, So solte Ich nicht verabseumen, denselbigen auch zu hören, undt etwas von Ihm zu ergreifen ..."⁴. So wurde Schütz mit einem Stipendium seines Herrn im Jahre 1609 Schüler von Giovanni Gabrieli, bei dem damals viele junge Musiker aus dem Norden studierten. Gleichsam als Gesellenstück veröffentlichte Schütz 1611 noch in Venedig ein Buch fünfstimmiger italienischer Madrigale, Musik also einer bewußt traditionellen Gattung, komponiert auf die üblichen Texte der Guarini, Marino usw. Das letzte dieser Stücke ist allerdings achttimmig. Sein Text, der an den Landgrafen gerichtet ist und die Widmung des Madrigalbuches an diesen dichterisch noch einmal zusammenfaßt, stammt sehr wahrscheinlich vom Komponisten selber⁵. Während Schütz, wie er in dem Memorial weiter berichtet, seine Studien auch nach dieser Veröffentlichung fortsetzte, "Begab sichs eben, das ober-

wehnter mein Praeceptor, zu Venedig verstarbe" und "Er mir auf seinem thodbette, aus sonderbahrer affection, einen aus seinen hinterbliebenen Ringen zu seinem guten andencken verordnet gehabt ..."⁶. Dieses letzte Geschenk, dessen Schütz noch nach 40 Jahren gedenkt, läßt uns etwas von dem ahnen, was die beiden Männer verband.

Erst 1619, also geraume Zeit nach seiner Rückkehr in die Heimat, veröffentlichte Schütz in Dresden sein erstes Werk auf deutsche Texte: die mehrhörigen 'Psalmen Davids'. Betrachten wir den Schluß, d. h. die kleine Doxologie des 111. Psalms ('Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen', SWV 34)⁷:

(Beispiele 1a und 1b auf den folgenden beiden Seiten)

Auch hier, wie im Schlußmadrigal von 1611, haben wir es mit einer Ehrung zu tun. Diesmal aber betrifft sie Schützens Lehrer. Das Stück ist eine "Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli"⁸, wie Schütz im Originaldruck erläutert. Möglicherweise stammt diese Canzone Gabrielis sogar aus seiner deutschen, d. h. Münchner Zeit⁹. Über diese erklärte "Nachahmung" hinaus sind alle "Teutschen Psalmen" von Schütz "auff Italianische Manier"¹⁰ komponiert, wie er es in der Widmung formuliert¹¹.

Die deutsche Musik - dafür ist der wiedergegebene Ausschnitt ein gutes Beispiel - scheint sich mit diesen mehrhörigen Psalmen aus jeglicher Enge, Verschnörkelung und Pedanterie zu befreien, sie scheint sich selber zu finden, und doch verleugnet sie keineswegs den italienischen Einfluß, sie rühmt sich seiner vielmehr offen. Damit werden wir wieder auf die anfangs erwähnte Paradoxie verwiesen: Selbstverwirklichung durch Aneignung des Fremden. Aber dies gerade ist unser Thema, denn es ist ein echtes deutsches Thema. Nietzsche hat es mit einem denkwürdigen Aphorismus umschrieben, der beginnt: "Gut deutsch sein heißt sich entdeutschen"¹². Suchen wir somit das "Gut deutsch sein" von Schütz in seiner schöpferischen Begegnung mit der italienischen Musik.

Die Möglichkeiten sachlicher und direkter Beziehungen, von denen der Fall der Gabrieli-Canzone und der Psalmdoxologie ein erstes Beispiel darstellt, müssen allerdings differenziert werden. Die einfachste Beziehung zeigt sich in der bloßen Anpassung einer bereits vorformulierten Übersetzung an eine Musik, die unverändert bleibt. Dergestalt hat Schütz in der Geistlichen Chormusik eine Motette Andrea Gabrielis, 'Angelus ad pastores ait', mit dem entsprechenden Luthertext versehen ('Der Engel sprach zu den Hirten' [SWV 395])¹³. Die Aneignung nimmt persönlichere Züge an, sobald es sich um eine eigene Übersetzung handelt, wie höchstvermutlich bei der deutschen Fassung der Canzonetta 'Chiome d'oro' ('Güldnes Haare, gleich Aurorae', SWV 440)¹⁴ von Monteverdi¹⁵. Im Falle der von uns zitierten Canzone Giovanni Gabrielis unterwirft Schütz sowohl den Text als auch die Musik einer Umformung. Während er die madrigalesken Verse durch die Luthersche

1 a

Concerto a 8.

Per cantar et sonar.

Musical score for Concerto a 8, featuring vocal parts and instruments. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The lyrics are: Lie - to go - dea, go - dea se - den - do, go - dea se - . The second system also has four staves with the same vocal and piano parts. The lyrics are: Lie - to go - dea, lie - to go - dea, go - dea se - den - do.

1 b

Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli.

Musical score for Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The music is a complex imitative setting of the previous piece.

Sinfonia.

Musical score for Sinfonia. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The music is a complex imitative setting of the previous piece.

und dem Sohn, und
 Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn, und

und dem Sohn
 Eh-re sei dem Va-ter, Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn

Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn, und
 Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn, und
 Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn, und
 Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn, und

Eh-re sei dem Va-ter, Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn
 Eh-re sei dem Va-ter, Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn
 Eh-re sei dem Va-ter, Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn
 Eh-re sei dem Va-ter, Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn

4 (f) 3 # # # # 4 (f) 3 4 (f) 3

Fassung der Doxologie ersetzt, erweitert er die Musik nicht nur bezüglich des Klangvolumens (Hinzufügung der acht voces instrumentales der Capellae I und II), sondern modifiziert sie auch in der Abfolge der Abschnitte (Weglassen von Gabrielis Tripeltakt-Passage, Verzicht auf seine rundende Wiederholung der Anfangsmusik bei "Onde n'havrò") und in vielen charakteristischen Einzelheiten (z. B. schon in der ersten Kadenzierung). Vergleichbar damit ist sein Vorgehen bei einer Symphonia sacra, 'O Jesu süß, wer dein gedenkt' (SWV 406), die auf einer konzertierenden Motette von Alessandro Grandi beruht¹⁶. Anstelle ihres Marientextes, 'Lilia convallium', paßt Schütz der Musik eine deutsche Version des Jubilus des Hl. Bernhard aus dem 16. Jahrhundert an.

Alle diese Adaptionen verdienten eine eingehende Untersuchung. Bezeichnender jedoch sind die freieren Aneignungen. Mit seinen Bearbeitungen, die ein vorgegebenes fremdes Modell lediglich als Anregung benutzen, folgt Schütz der Parodietechnik des 16. Jahrhunderts. So kennen wir von ihm ein fünfstimmiges "Madrigale spirituale" 'Ach Herr, du Schöpfer aller Ding' (SWV 450)¹⁷, dessen italienische Quelle vor noch nicht langer Zeit von Wolfram Steude aufgrund der Angabe auf den Manuskripten einer Frühfassung (SWV 450a, dreistimmig mit Continuo) der Schützschen Parodie entdeckt worden ist¹⁸. Ausgangspunkt für Schütz war der Eröffnungssatz des 7. Buches der fünfstimmigen Madrigale von Luca Marenzio, das 1595 erschienen war¹⁹. Schütz stellte sich die Aufgabe, dieses Madrigal auf einen Text aus Guarinis 'Pastor fido'²⁰ in eine Komposition über die 9. Strophe des Luther-Chorales 'Vom Himmel hoch, da komm ich her' zu verwandeln. Betrachten wir die Anfänge des Modells und seiner Umformung:

2 a (Marenzio)

Deh — poi ch'e - ra ne' fa - ti ch'i do-ves - - si A-mar

Deh poi ch'e - ra ne' fa-ti ch'i do-ves - - si A - - mar

Deh poi ch'e - ra ne' fa-ti ch'i do-ves - - - si

Deh poi ch'e - ra ne' fa-ti ch'i do-ves - - si A-mar la mor -

Deh poi ch'e - ra ne' fa-ti ch'i do-ves - - si A-mar

2 b (Schütz)

Die Musik Marenzios vollzieht die Akzente ausdrucksvollen Deklamierens nach: "Deh poi ch'era nei fati ch'i[o] dovessi / Amar (la morte ...)". Der Akzent auf "Deh" wird musikalisch durch den Hochtön wiedergegeben, der auf "fati" durch den punktierten Rhythmus. Schütz gebraucht dieselben Bauelemente, wendet sie jedoch anders an, entsprechend den anders gelagerten Akzenten des Lutherschen Verses: "Ach Herr, du Schöpfer aller Ding". Es ist ersichtlich, daß Schütz von Marenzio auch die besondere Technik des Beginns übernimmt, d. h. den Einsatz mit nur einem Teil des Gesamtkörpers, dem die übrigen Stimmen dann folgen. Doch bei Schütz hat diese Technik einen präzisen Grund. Jedes der beiden Anfangsworte des deutschen Textes, "Ach Herr", die ja auch die beiden Anfangssilben sind, ist gleichgewichtig: "Ach" als Affektäußerung und "Herr" als Bedeutung. Schütz verleiht infolgedessen nicht nur dem "Ach", das dem "Deh" Marenzios entspricht, sondern ebenso dem "Herr" Gewicht, und zwar durch die deutliche und nachdrückliche Deklamation des für sich geführten Tenors (jeweils auf Schlag 1 des "Taktes") und durch das akkordisch nachhallende Echo des übrigen Ensembles.

Indem die deutsche Musik sich die Techniken der musikalischen Poetik des italienischen Cinquecento aneignet, gewinnt sie selber mehr und mehr Sprachcharakter. Dies gilt in verstärktem Maße, wenn Schütz seine Modelle aus jener neueren Musik wählt, in der "l'orazione sia padrona dell'armonia e non serva"²¹. Um entsprechende Erfahrungen zu machen und seinen Horizont in Hinsicht auf diese neue Musik noch einmal zu erweitern, tritt Schütz in reifem Alter eine zweite Pilgerfahrt nach Italien an. Er bleibt ein Jahr in Venedig und veröffentlicht dort wieder am Ende seines Aufenthaltes eine Sammlung, wenn

man so will: als Probestück seiner neuen Studien. In der Widmung dieser 'Symphoniae sacrae' von 1629 an den sächsischen Erbprinzen überwältigt ihn noch einmal die Erinnerung an seinen verstorbenen Lehrer und an seine Zeit bei ihm: "Quum Venetias appulissim, hic anchoram ieci, ubi adolescens sub magno Gabrielio meae artis posueram Tyrocinia. At Gabrielius, Dij immortales, quantus vir ..." ²². Diese menschliche Erfahrung seiner Jugend kann durch keine spätere übertroffen werden.

Doch wird ein anderer Name entscheidend für die künstlerische Erfahrung seines zweiten venezianischen Aufenthaltes. Dies bezeugen, wenn nicht die Schützsche Musik selber, auf jeden Fall zwei Verse in dem Gedicht, das David Schirmer auf den Tod von Schütz geschrieben hat:

Der Edle Mont de verd wies ihn mit Freuden an
Und zeigt ihm voller Lust die oft gesuchte Bahn ²³.

Schützens Übersetzung von 'Chiome d'oro' wurde schon erwähnt. Diese Canzonetta war 1619 in Monteverdis 7. Madrigalbuch herausgekommen, also knapp 10 Jahre vor dem zweiten Venedigaufenthalt von Schütz. Dieser hat jedoch Monteverdische Stücke der neuen Art auch regelrecht bearbeitet, indem er sie, der Parodietechnik entsprechend, zum Ausgangspunkt für die Entfaltung der eigenen Erfindungskraft nahm. So bekennt er in der Vorrede an den Leser seiner 'Symphoniae sacrae' II von 1647: "Dieweil ich auch in dem Concert: Es steh GOTT auff / etc. des Herrn Claudii Monteverdens Madrigal einem Armato il Cuor, etc. so wohl auch einer seiner Ciaccona, mit zweyen Tenor-Stimmen / in etwas wenigens nachgangen bin ..." ²⁴. Die beiden konzertierenden Duo-Madrigale 'Armato il cor' und 'Zefiro torna' (Ciaccona) sind 1632 in Monteverdis 'Scherzi musicali' und 1651 in seinem postumen 9. Madrigalbuch erschienen, 'Armato il cor' auch 1638 in seinem 8. Madrigalbuch. Alles dies sind retrospektive Sammlungen. Es besteht daher durchaus die Möglichkeit, daß Schütz die Stücke im Manuskript schon 1628/29 in Venedig kennengelernt hat. Schon der Anfang des von diesen Madrigalen Gebrauch machenden geistlichen Konzerts erhellt die neue künstlerische Erfahrung Schützens in charakteristischer Weise. Es ist auf den 68. Psalm, 'Es steh Gott auf', komponiert (SWV 356) ²⁵. Die allgemeine musikalische Poetik schon des späten 16. Jahrhunderts legte für das Wort und Bild "aufstehen" eine aufsteigende musikalische Figur nahe. Dementsprechend hatte Schütz nicht lange Zeit vor seiner zweiten italienischen Reise die Beckersche Fassung dieses Psalmes vierstimmig komponiert (SWV 165; Nr. 68 des Becker-Psalters von 1628) ²⁶:
(Beispiel siehe folgende Seite)

1. { Es steh Gott auf, dass sei . ne Feind
Und all, die ihm zu . wi . der seind,

Hier sind die Worte "Es steh Gott auf" durch den aufsteigenden Dreiklang wiedergegeben. Die Grundregeln dieser Poetik bleiben in Kraft, doch die neue italienische Musik befolgt sie auf neue Art, indem sie die musikalischen Bilder auch im übertragenen, interpretierenden Sinn verwendet und gleichzeitig als musikalische Motive zunehmend individualisiert. So gebraucht Monteverdi in 'Armato il cor'²⁷ den aufsteigenden Dreiklang zur Kennzeichnung des Liebeskrieges, der "aufsteht", entsteht. Das "parlar musicalmente"²⁸ gewinnt mit solcher Musik individuellen Charakter. Im Verfolgen dieser Tendenz erfindet Monteverdi sogar ein neues musikalisches Genus, das imstande ist, den menschlichen Affekt und Ausdruck der Erregung musikalisch wiederzugeben. Dieses "concitato genere" sei, wie er in der Vorrede zu seinem 8. Madrigalbuch schreibt, "tanto necessario all' arte Musica, senza il quale è stata, si può dire con ragione, sino ad hora imperfetta, non havendo havuto che gli duoi generi, molle e temperato"²⁹. Dies ist der Passus, auf den sich Schütz explicite in seiner Vorrede bezieht³⁰: "... wordurch doch nach des scharfsinnigen Herrn Claudii Monteverdens Meynung / in der Vorrede des achten Buchs seiner Madrigal / die Music nunmehr zu jhrer entlichen Vollkommenheit gelanget seyn soll".

Betrachten wir den Anfang von 'Armato il cor':

Ar . ma . to il cor, ar . ma . to il cor, ar . ma . to il cor d'a . da . man . ti . na

fe . de nell' a . mo . ro . so . re . gno à mil . li . tar, à mil . li . tar, à mil . li . tar, à mil . li . tar . ne

Indem Schütz von ihm Gebrauch macht, verleugnet er also nicht den konventionellen Gemeinplatz der Figurenlehre. Er verwendet den aufsteigenden Dreiklang für seinen Text "Es steh Gott auf". Allerdings erfüllt er die Figur nun mit dem Leben der neuen musikalischen Sprache und präzisiert gleichzeitig ihren Gehalt im Sinne des "Kriegerischen", indem er seinem Textbeginn die Musik Monteverdis adaptiert. Die Rechtfertigung für dieses Vorgehen liegt in der Fortsetzung des Textes: "Es steh Gott auf, dass seine Feind zerstreuet werden":

5

Es steh Gott auf, es steh Gott auf, es steh Gott auf, es steh Gott auf, dass seine Feind, dass seine Feind zerstreue .
 et werden,

The image shows a musical score for a vocal line and a basso continuo line. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Es steh Gott auf, es steh Gott auf, es steh Gott auf, es steh Gott auf, dass seine Feind, dass seine Feind zerstreue . et werden,". The basso continuo line is in a bass clef with the same key signature and time signature. The music features a prominent ascending triad in the vocal line.

Interessanter ist aber der dritte Teil des Konzertes. Sein Modell, Monteverdis Ciaccona 'Zefiro torna',³¹ beginnt folgendermaßen:

6

Ze-fi.ro, Ze-fi.ro,
 Ze-fi.ro, tor .
 Ze-fi.ro, Ze-fi.ro,
 Ze-fi.ro, Ze-fi.ro,
 na, Ze-fi.ro, tor . na, Ze-fi.ro, tor . na,

The image shows a musical score for a three-part setting of 'Zefiro torna'. It consists of three staves: two for the vocal line (treble clef) and one for the basso continuo line (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Ze-fi.ro, Ze-fi.ro, Ze-fi.ro, tor . Ze-fi.ro, Ze-fi.ro, Ze-fi.ro, Ze-fi.ro, na, Ze-fi.ro, tor . na, Ze-fi.ro, tor . na,". The music features a characteristic ciaccona rhythm.

Die Kadenzformel der Ciaccona wird von Monteverdi 61mal gebracht. Sie war, ausgenommen ihr in dieser Weise konsolidierter Rhythmus, keine Erfindung Monteverdis. Doch

es blieb ihm vorbehalten, die strukturellen Möglichkeiten ganz zu erfassen, die dieser Ostinato dem neuen Komponieren bot. In 'Zefiro torna' führt er sie uns vor³². Die stetige Wiederholung der Baßformel und des mit ihr verbundenen Akkordgerüsts, das einen permanenten Wechsel von Entspannungs- (Tonika) und Spannungsklängen (Dominante) mit sich bringt, hat gleichsam die Funktion eines festen, unveränderlichen Rahmens. Innerhalb dieses Rahmens, d. h. über dem ständig wiederholten Generalbaß, entfaltet sich die Aktion der Sprechenden und gleichzeitig singenden menschlichen Stimmen. Innerhalb des Rahmens genießt die Aktion der Stimmen bis zu einem gewissen Grade Unabhängigkeit und Freiheit: der Anfang oder das Ende ihrer Phrasen muß nicht unbedingt mit Anfang oder Ende der einzelnen Baßformeln genau zusammenfallen, nicht einmal die jeweiligen rhythmischen Akzente brauchen übereinzustimmen³³. Es entsteht somit eine musikalische Konzeption auf zwei Ebenen. Der Ebene des Festen und Unveränderlichen wird die Ebene der menschlichen Sprache und Aktion, d. h. die Ebene der Freiheit entgegengesetzt. So gesehen³⁴ erweist sich die neue musikalische Struktur als analog zur Struktur des Theaters, wie sie sich seit der Renaissance konsolidiert hatte. Der feste Rahmen der unablässig wiederholten Baßformeln einerseits und innerhalb dessen das freie Sich-Entfalten der menschlichen Stimmen (oder einer einzigen Stimme) andererseits entsprechen dem festen Bühnenraum (der "Guckkastenbühne") und der sich in seinem Rahmen entfaltenden freien Aktion der Menschen, d. h. der Schauspieler. Durch eine solche neue Konzeption schafft Monteverdi die Voraussetzungen für dasjenige musikalische Theater, das mehr ist als ein "parlar musicalmente", wie es den frühesten Opern eignet³⁵. Dieses Neue, daß nämlich die Musik aus sich selber heraus dramatische Qualität zu gewinnen begann, hatte wohl auch Schütz im Sinn, als er in seinem ersten Brief aus Venedig am 3. November 1628 berichtete, "das ... die Jenige Music welche zu fürstlichen Taffeln, Comedien Balleten undt derogleichen representationen dinlichen ist, sich itzo merklichen verbessert undt zugenommen hatt ..."³⁶. Es sei daran erinnert, daß genau zu der Zeit, als dieser Brief geschrieben wurde, d. h. im November 1628, in Parma die Aufführung der Intermedien und des Torneo bevorstand, die Monteverdi für die herzogliche Hochzeit Farnese-Medici in Musik gesetzt hatte³⁷.

Um das über die neue musikalische Struktur Monteverdis Gesagte klarer zu veranschaulichen, greife ich noch ein paar andere Takte aus seiner Ciaccona heraus und stelle ihnen den Anfang des dritten Teiles von Schütz gegenüber:

7 a (Monteverdi)

3/2 3/2 (15/2) 4/2 4/2 4/2

tor - na, Ze - fi - ro, Ze - - - - - fi - ro, tor - na, e di so - a - vi ac - cen - ti
na, Ze - - - - - fi - ro, tor - na,

3/1 = 6/2
Basso ostinato

Detailed description: This musical score for Monteverdi's '7 a' features a complex rhythmic structure. It consists of three systems of staves. The top system includes vocal lines with lyrics and a basso continuo line. Above the staves, time signatures are indicated: 3/2, 3/2, (15/2), 4/2, 4/2, and 4/2. A bracket under the first two 3/2 time signatures is labeled '3/1 = 6/2'. The basso continuo line is marked 'Basso ostinato' and has a long horizontal line with vertical tick marks below it, indicating a sustained bass line.

7 b (Schütz)

3/1 4/2 4/2 (3/1) 4/2 4/2 4/2

A - ber, aber die Gerech - ten, die Gerech - ten müs - sen sich freu - en,
A - ber, aber die Gerech - ten, die Gerech - ten müs - sen sich freu - en,

1 4/2 3/1 4/2

aber die Gerech - ten müs - sen sich freu - en, müs - sen sich freu -
aber die Gerech - ten müs - sen sich freu - en, müs - sen sich freu -

Detailed description: This musical score for Schütz's '7 b' is divided into two main sections. The first section has three systems of staves. The top system includes vocal lines with lyrics and a basso continuo line. Above the staves, time signatures are indicated: 3/1, 4/2, 4/2, (3/1), 4/2, 4/2, and 4/2. The second section has three systems of staves. The top system includes vocal lines with lyrics and a basso continuo line. Above the staves, time signatures are indicated: 1, 4/2, 3/1, and 4/2. The lyrics are repeated in the second system of the second section.

Monteverdis Basso ostinato behält eine unveränderte Ausdehnung von zwei Takten, d. h. er umfaßt 6 Halbe (Minimen). Er wirkt als unveränderlicher Rahmen. Ganz anders sind die Singstimmen gehalten. Die Ausdehnung und der Rhythmus ihrer einzelnen Glieder "variano di momento in momento", wie ein Zeitgenosse zutreffend für die Darstellung der Affekte in Monteverdis venezianischen Opern gesagt hat³⁸. So finden wir Glieder in der Länge von drei und andere in der Länge von vier Halben. Ihr Beginn fällt nur selten mit demjenigen der Baßformel selber zusammen. Die einzelnen Gesangsglieder können vielmehr auf der zweiten, fünften, dritten, ersten Halben anfangen (so in Beispiel 7a), womit die Möglichkeiten keineswegs erschöpft sind. Es entsteht so der Eindruck von kleinen freien Gesten und damit implizite der Eindruck von Theaterhaltung.

In ähnlicher Weise könnte Schützens dieser Ciaccona "in etwas wenig nachgehender" dritter Teil interpretiert werden, wie sein Anfang erweist. Doch fassen wir seinen Text ins Auge! Er beginnt in Luthers Fassung: "Die Gerechten aber müssen sich freuen". Der vorangehende Teil hatte mit der Feststellung geschlossen, daß die Gottlosen umkommen müssen. Der sich hieraus ergebende Kontrast wird von Schütz noch dadurch verschärft, daß er die Folge der Anfangsworte umkehrt. So heißt es bei ihm: "Aber die Gerechten müssen sich freuen". Außerdem nimmt er dieses "Aber" isoliert voraus, bevor er es im Zusammenhang mit der Fortsetzung des Textes vortragen läßt. Auch Schütz also bringt Gesten. Doch sind es nicht, und damit unterscheidet er sich von Monteverdi, dramatische, sondern eher rhetorische Gesten, im guten Sinn verstanden. Im dritten Teil des Konzertes handelt es sich weniger um eine implizit szenische Aktion als vielmehr um ein sinnfälliges Ausdeuten, Entfalten des Textes. Solches Entfalten seiner einzelnen Bestandteile hat analytischen und zugleich synthetischen Charakter:

Aber = Konjunktion mit dem Charakter eines Ausrufs;
aber die Gerechten = Subjekt, in Gegensatz gebracht zum
Subjekt des vorangehenden Satzes (die Gerechten gegen
die Gottlosen);
die Gerechten müssen sich freuen = der vollständige Satz;
aber die Gerechten müssen sich freuen = der vollständige
Satz, in Gegensatz gebracht zum vorangehenden.

Schützens Haltung, die Worte zu interpretieren und zu akzentuieren, entspricht der des Predigers. Auch der durch das Echo der beiden Violinen bewirkte Nachdruck unterstreicht die Absicht, zu überzeugen. Nicht zufällig gehen alle hier beschriebenen Umformungen - und es sind die interessantesten Fälle - von weltlichen Modellen aus und

führen zu geistlichen Werken. Nicht als ob Schütz es abgelehnt hätte, weltliche Gattungen zu pflegen. Er beklagt im Gegenteil noch 1653 den Mangel an poetischen Madrigalen in deutscher Sprache und hat, wie er gesteht, "zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammen gerspelt / was michs aber für Mühe gekostet / ehe Ich demselben nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können / weiß ich am besten"³⁹. Manches sicherlich zu dieser niemals veröffentlichten Sammlung gehörende Stück, das im Manuskript erhalten ist, verrät die Mühe, die es Schütz kostete, die neue italienische Art der deutschen Dichtung anzupassen. Tatsächlich nährt sich der Musiker Schütz so sehr von den Kräften der Sprache, daß er notwendigerweise schwächer werden muß, sobald er es mit solchen gekünstelten, geschwollenen, affektierten oder pedantischen Versen zu tun hat, wie sie ihm die damalige deutsche Dichtung fast ausschließlich zu bieten hatte. Deshalb hat man wohl auch nicht den Verlust eines Wunderwerks in Gestalt der Schützschen 'Dafne' zu beklagen, welche die "erste deutsche Oper" war (Torgau 1627) und, was den Text betrifft, eine Bearbeitung von Ottaviano Rinuccinis Pastorale durch Martin Opitz. Der wirklich große Schütz kann sich dort verwirklichen, wo seiner Musik die kräftige, einfache und wahre Sprache Luthers zugrunde liegt⁴⁰. Diese Sprache aber ist für ihn unlösbar mit dem religiösen Inhalt verbunden.

Andererseits verdeutlicht die Orientierung gerade auch an den weltlichen italienischen Modellen, wie stark diese neue weltliche Musik seine schöpferischen Kräfte anregte. Daß bestimmte Züge der zeitgenössischen musikalischen Poetik Italiens auch unabhängig von ihrer Verbindung mit einer konkreten sprachlichen Gestalt auf Schütz einwirkten, erscheint ziemlich klar. Als Beleg hierfür genüge der Dialog 'Vater Abraham'⁴¹, der nicht nur - wie es in der handschriftlichen Quelle heißt - "in stylo recitativo" komponiert ist, sondern sich ganz offenkundig auf eines der hervorragendsten Beispiele des neuen Stils stützt: auf den großen Bittgesang des Monteverdischen 'Orfeo' (3. Akt) vor dem Unterweltsfergen Charon⁴². Die Abhängigkeit zeigt sich vor allem in den Ornamenten der solistischen Violinen, die sich um den Gesang des reichen Mannes legen. Die Kette von Analogien, welche Schütz eine derartige Umformung erlaubt, schließt auch zwei Stellen aus Monteverdis erstem Magnificat von 1610 ein, wo dieser spezifische Aspekt des Orfeo-Gesanges (1607) so "geistlich parodiert" erscheint:

- 1) Orfeo im Inferno, d. h. hinsichtlich seiner im Drama vorangehenden und überhaupt normalen Lebenssituation "umgekehrt", bittet um göttliche Gnade, welche die Rückkehr der Euridice aus dem Totenreich ins Leben ermöglichen soll.
- 2) Sittliche und geistliche Verallgemeinerung einer solchen 'Umkehrung' der Lebenssituation im Magnificat: "Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles" und, vorher schon, "Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen ejus"⁴³.

3) Schütz: Der reiche Mann im Inferno, all seines Besitzes und seiner Macht entsetzt (gleichsam "depositus"), bittet Abraham, Lazarus, der ja "einer von den Toten" ist⁴⁴, aus dem Jenseits auf die Erde zu senden, damit er wenigstens die Brüder des Reichen ermahne und dadurch bewirke, "dass sie nicht auch kommen an den Ort der Qual"⁴⁵. - Ein direkter inhaltlicher Anklang des Schütz'schen Dialoges an Orfeos Unterweltgesang mag in Abrahams Hinweis auf die Kluft zwischen sich und Lazarus einerseits (Himmel) und dem reichen Mann andererseits (Hölle) gesehen werden. Diese Kluft ist so groß, "daß die da wollten von hinnen hinabfahren zu euch, könnten nicht und auch nicht von dannen zu uns herüberfahren"⁴⁶. Das im griechischen Original (Lukas 16, 26) benutzte Verbum (διαπερῶσι) meint wörtlich ein Überschiffen - ebenso wie Orfeo ja zunächst einen für Sterbliche unüberquerbaren Strom bewältigen muß. Dies ist das unmittelbare Objekt seiner Bitte⁴⁷.

Diese Komposition und andere ihrer Art bezeugen die Bedeutung, die nicht nur der venezianische, sondern ebenso der mantuanische Monteverdi für Schütz besaß. Der 'Orfeo' und das genannte Magnificat (aus der Vesper von 1610) sind ja in jenem Mantua entstanden, wo - wie Schütz 1629 schreibt - "die Music uber alle ander höffe in gantz Italia ohn lengst floriret hatt"⁴⁸. Die Einwirkung des mantuanischen Monteverdi läßt sich auch an dem ersten der 'Kleinen geistlichen Konzerte' von 1636 beobachten, das Schütz ausdrücklich "in Stylo Oratorio" komponiert hat (SWV 282)⁴⁹. Schon die erste Geste dieser Monodie erinnert an eine Stelle des 'Lamento d'Arianna'⁵⁰:

8 a

In Stylo Oratorio.

Ei - le mich, Gott, zu er - ret - ten, Herr, mir zu hel - fen. Es müssen sich schämen und zu Schanden

werden, die nach meiner Seelen ste - hen,
♯ ♭ 6 5 4 ♯ ♯

Son que - ste le co - ro - ne, On - - de m'a dor - ni il cri - ne? Que - sti gli

scett - ri. so - no, Que - ste le gem - me, e gli o - ri? La - sciar - mi in ab - ban - do - no

Wenn man die beiden Ausschnitte miteinander vergleicht, kommt man auch hinsichtlich des Stile recitativo zu ähnlichen Schlüssen, wie sie sich anhand der konzertierenden Gattung ergaben. Monteverdis Musik wendet sich nach außen, sie ist dramatisch. In den stetigen Wiederholungen der ersten musikalischen Geste, die der Folge von ironischen und bitteren Fragen des Textes entsprechen, steigert sich der Affekt des Zornes: "Son queste le corone - Onde m'adorni il crine? - Questi gli scettri sono - Queste le gemme e gl'ori". Doch danach ein Gegensatz: der Affekt kehrt sich um, er wandelt sich in Klage: "Lasciarmi in abbandono ...". Schützens Dynamik wendet sich dagegen nicht nach außen, ist nicht auf Zuschauer hin angelegt. Ausschließlich geht es ihr um die musikalische Verwirklichung der Sprache und ihres Inhalts durch die Mittel der rhythmisch-melodischen Deklamation und Akzentuierung (verbunden mit kadenzartigen Gliederungen). Kleine melodische Züge, die beiden Kompositionen gemeinsam sind, haben darum eine verschiedene Bedeutung. So erhält die Synkope, durch die Monteverdi eine Verstärkung des Vorwurfs "Son queste le corone, / Onde m'adorni il crine" bewirkt, bei Schütz die Würde einer sozusagen absoluten Hinwendung zu dem Angeredeten: "Eile mich, Gott, zu erretten, Herr, mir zu helfen". Die Eindringlichkeit dieser Synkope beruht übrigens darauf, daß ihr Einsetzen auf "schlechter" Zeit an dieser Stelle des Stückes noch unverbraucht ist. Wohl deshalb hat Schütz Luthers Text "Eile, Gott, mich zu erretten" umgestellt, weil sonst "Gott" wahrscheinlich auf Schlag 2 des Taktes gefallen wäre.

Was also hat Schütz in Italien gelernt, und was hat er daraus, abgesehen von allen materiellen Einflüssen, in seinem Werk gemacht? Zunächst hat er ein reiches musikalisches Vokabular erworben, mit dem er seine musikalische Sprache vervollkommen konnte und das ihm alle Mittel an die Hand gab, mit denen die musikalische Poetik Italiens auf die deutsche Musik angewandt werden konnte. Dieses Vokabular brauchte er nicht nur von Persönlichkeiten ersten Ranges zu lernen, nicht nur von Gabrieli und Monteverdi. Er konnte es vielmehr der gesamten reichen musikalischen Kultur entnehmen, die

er in Italien vorfand. Was die Aneignung des Vokabulars betrifft, ist es z. B. lehrreich, Schützens Beziehungen zu einem Musiker wie Alessandro Grandi zu studieren⁵¹. Doch das Vokabular bildet lediglich die Grundlage für die Anwendung der eigentlichen musikalischen Poetik, mit deren Vorstellungen und Bildern sich Schützens schöpferische Phantasie füllt. Das Ergebnis dieses Prozesses besteht schließlich - und wie könnte es anders sein - in Konzeptionen und Werken, die ganz neu sind und ganz ihm gehören. Kehren wir mit einem letzten Beispiel zu dem Lehrer von Schütz zurück.

Giovanni Gabrieli hat einen so großartigen Prunk, einen so prächtigen Glanz entfaltet, wie ihn die Musik bis dahin nicht gekannt hatte. Sein nicht nur akzidentieller Einsatz der Instrumente führte die Musik bis an die strukturelle Verwendung von Klangfarben heran. Niemand vor ihm hat die klanglichen Massen mit solcher Virtuosität gehandhabt. Betrachten wir den Anfang seiner dreichörigen Motette für 14 Stimmen über das Canticum Simeonis, die 1597 gedruckt worden ist⁵²:

(Beispiel 9 auf den folgenden beiden Seiten)

Der Einsatz von verschiedenen und an verschiedenen Orten postierten Chören (die Frage der instrumentalen Besetzung hier einmal beiseite gelassen) entspricht einer räumlichen Konzeption der Musik, die sich wahrscheinlich an der Architektur der venezianischen Markuskirche orientiert⁵³. Wie Schütz sich eine solche räumliche Konzeption zu eigen macht, zeigt - neben vielen anderen Kompositionen seit den 'Psalmen Davids' - auch seine Vertonung des Canticum Simeonis in den 'Musikalischen Exequien' (SWV 281)⁵⁴ von 1636. Der "Primus Chorus werde", wie Schütz vorschreibt, "allernechst bey die Orgel / Secundus Chorus aber in die ferne geordnet ..."⁵⁵. Der I. Chor ist fünfstimmig und trägt Simeons Worte vor, der II. ist dreistimmig und singt den Text: "Selig sind die Toten ...":

(Beispiel 10 auf S. 96)

Die mehrchörige Disposition, mit der Gabrieli strukturelle Symmetrie und klangliches Gleichgewicht erreichen wollte, erhält bei Schütz eine neue Bedeutung. Er stellt in seiner Bestattungsmotette dem alten Simeon, der den nahen Tod vor Augen hat, einen Stimmenverband gegenüber, der aus zwei Seraphim und der "Beata anima", d. h. dem verstorbenen Heinrich Reuß Posthumus, besteht. Die Worte, die dieser II. Chor singt, kommen ja in der Apokalypse (14, 13) von einer Stimme vom Himmel. Schütz stellt dem Diesseits das Jenseits gegenüber, der Gegenwart die Zukunft, dem Zeitlichen das Ewige. Die Gabrieli-sche Konzeption orientierte sich an einer Raumvorstellung, die Schützsche orientiert sich an einer Zeitvorstellung. Wenn es erlaubt ist, mit aller gebotenen Vorsicht Schützens all-



Nunc di-mit-tis ser-vum tu-um Do-mi-ne :

Cappella

C Se-cun-dum ver-bum tu - - um in pa - - - - ce:

A Se-cun-dum ver-bum tu-um in pa - - - - ce:

6 Se-cun-dum ver-bum tu-um in pa - - ce:

5 Se-cun-dum ver-bum tu - - um in pa - - - - ce:

T Se-cun-dum ver-bum tu - - um in pa - - - - ce:

11a Se-cun-dum ver-bum tu - - um in pa - - ce:

12a Se-cun-dum ver-bum tu - - - um in pa - - ' ce:

11b Se-cun-dum ver-bum tu - - - - um in pa - - ce:

12b Se-cun-dum ver-bum tu - - um in pa - ce:

7 Se-cun-dum ver-bum tu - - um in pa - - - - ce: Qui-a vi-

8 Se-cun-dum ver-bum tu-um in pa - - ce: Qui-a vi-

9 Se-cun-dum ver-bum tu-um in pa - - ce: Qui-a vi-

10 Se-cun-dum ver-bum tu-um in pa - - ce: Qui-a vi-

B Se-cun-dum ver-bum tu - - 'um in pa - - ce: Qui-a vi-

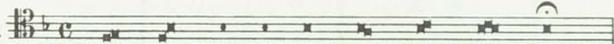
Quod pa-
Quod pa-ra -
Quod pa-

Quod pa-
Quod pa-ra -
Quod pa-ra -
Quod pa-ra -
Quod pa-ra -

de-runt o-cu-li me - - i sa-lu-ta-re tu- - um: Quod
de - runt o - cu-li me - i sa-lu-ta - - re tu - - - um: Quod pa-
de - - - runt o - cu-li me - - i sa-lu-ta - re tu - - um: Quod pa -
de - runt o - cu-li me - i sa-lu-ta - - re tu - um: Quod
de - runt o - cu-li me - i sa-lu-ta - - re tu - um: Quod pa-

gemeine Haltung in dieser Richtung zu interpretieren, dürfen wir uns daran erinnern, daß nach Kant die Zeit, im Gegensatz zum Raum, "nichts anders" ist "als die Form des innern Sinnes, d. i. des Anschauens unserer selbst und unsers innern Zustandes"⁵⁶. Wir beginnen zu begreifen, warum diese Schützsche Musik eine echte deutsche Musik ist. Und wenn wir auf die Vergleiche zurücksehen, die wir zwischen Schütz und Monteverdi ange-stellt haben, gewinnt auch Hegels Gedanke, der die Musik der subjektiven "Innerlichkeit"

Canticum B. Simeonis „Herr nun lässest du deinen Diener“

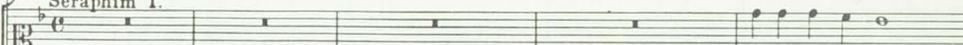
Intonatio. 

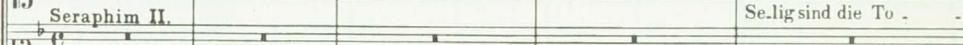
Herr nun läs - sest du dei - nen Die - ner

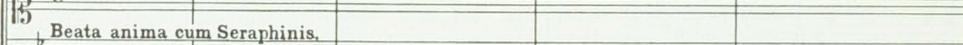
CHORUS I.

fortiter. in Frie - de, in Frie.de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -
fortiter. in Frie - de, in Frie.de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -
fortiter. in Frie - de, in Frie.de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -
fortiter. in Frie - de, in Frie.de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -
fortiter. in Frie - de, in Frie.de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -
fortiter. in Frie - de, in Frie.de fah - ren, in *submisse.* Frie - de fah -

CHORUS II.

Seraphim I. 

Seraphim II. 

Beata anima cum Seraphinis. 

Se.lig sind die To -



submisse.

fortiter. ren, *fortiter.* wie du
fortiter. ren, wie du ge. sagt *fortiter.* hast,
fortiter. ren, wie du ge.sagt hast, *fortiter.*
 fah - ren, wie du ge. *fortiter.*
 ren, wie *fortiter.*

dten, die in dem Her - ren ster - ben,
 Se.lig sind die To - dten, die in dem Her - ren ster - ben,
 Se.lig sind die To - dten, die in dem Herren ster - ben,

fortiter.

zuordnet⁵⁷, eine besondere Bedeutung. Das durchdachte allmähliche Herstellen des Satz-
ganzen, wie wir es bei "Aber die Gerechten ..." beobachtet haben, ist Ausdruck dafür,
wie die Bedeutung des Gesagten schrittweise im Innern des Menschen sich herstellt. Ver-
gleichbar hiermit ist auch die nachdrückliche und nachdenkliche isolierte Vorausnahme
von "in Friede" zu Beginn des Canticum Simeonis.

Wenn ich die "Innerlichkeit" nenne, möchte ich nicht mißverstanden werden. Hegels
Gedanke kann uns die Richtung weisen, in welcher voranschreitend wir Schützens Haltung
besser verstehen. Doch seine Anschauung von Musik fällt nicht mit derjenigen des
Philosophen zusammen. Wenn für Hegel "... die eigentliche Region seiner [des Musikers]
Kompositionen ... die formellere Innerlichkeit, das reine Tönen ..." bleibt⁵⁸, so hielt
für Schütz die Musik genau die Mitte zwischen dem reinen harmonischen "Tönen" und dem
Sagen von konkreten Inhalten. Noch ganz im Geiste des mittelalterlichen Systems sah er
die Musik in der Mitte der artes liberales, d. h. genau zwischen den artes der Zahl (Geo-
metrie, Arithmetik und Astronomie) und denen der Sprache (Grammatik, Dialektik und
Rhetorik), als "diejenige Profession, welche nichts minder (: als die Sonne unter den Sie-
ben Planeten:) also auch unter den Sieben freyen Künsten, in deren Mitten helle glentzet
und weit leuchtet"⁵⁹. Für ihn hat die Musik an beiden Gruppen teil. Aber das Sprechen
hat die deutsche Musik durch ihn vor allem in Italien gelernt. Diese ihre Sprachwertung
war die Voraussetzung dafür, daß Bach und die Wiener Klassiker dasjenige sagen konnten,
was sie gesagt haben, wenn sie auch - im Gegensatz zu Schütz - unmittelbar von der In-
strumentalmusik herkamen. Schütz vollzieht das Sich-Finden und die erste Selbstverwirk-
lichung der deutschen Musik in ihrer Symbiose mit der italienischen. Die Zeitgenossen
empfanden das ähnlich, wie aus einem der Gedichte hervorgeht, die den Druck der Klei-
nen geistlichen Konzerte von 1636 begleiteten. Das Distichon des Leipziger Professors
M. Andreas Rivinus heißt⁶⁰:

Prae reliquis Italae palmaris adorea Musae
Parta; sed est major Italo-Teutonicae.

(Vor allen andern gebührt italischer Muse der Siegespreis

Aber der größere kommt deutsch-italienischer zu).

Anmerkungen

- 1 Vom Autor übersetzte und stellenweise erweiterte deutsche Fassung seines Vortrags: Heinrich Schütz - l'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nel Seicento, Venezia 1974 (Centro tedesco di studi veneziani, Quaderni 1).
- 2 Johann MATTHESON, Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910 (Nachdruck 1969), S. 75.
- 3 SGA VIII (1889), S. 5 ('Geistliche Chormusik', Vorrede an den Leser).
- 4 SCHÜTZ GBr, S. 209.
- 5 SGA IX (1890), S. 80-85 und 3.
- 6 SCHÜTZ GBr, S. 210.
- 7 SGA II (1886), S. 200-205.
- 8 Die 'Canzone' (1587 in den 'Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli' veröffentlicht) ebenda, S. 209-213.
- 9 Denis ARNOLD, Giovanni Gabrieli, London 1974, S. 24.
- 10 SGA II, S. 3.
- 11 Eine in Kassel anonym, jedoch im Zusammenhang mit Schützens 'Madrigale spirituale' (vgl. oben S. 78) überlieferte sechsstimmige Motette, 'Jesu dulcissime', hat Werner Breig als Parodie der ebenfalls sechsstimmigen Motette 'O Jesu Christe' von Giovanni Gabrieli nachgewiesen und "mit größter Wahrscheinlichkeit als ein Werk von Heinrich Schütz" angesprochen (Werner BREIG, Heinrich Schütz' Parodiemotette "Jesu dulcissime", in: Convivium musicorum - Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag, Berlin 1974, S. 13-24; das Zitat von S. 23). Breig hat das Stück 1974 unter dem Namen von Schütz im Chor-Archiv (Bärenreiter-Ausgabe 6228) vorgelegt. Damit würde also eine zweite unmittelbare Beziehung zwischen Kompositionen von Schütz und Giovanni Gabrieli greifbar. - Auf den Zusammenhang zwischen der ebenfalls in Kassel überlieferten doppelchörigen Komposition 'Cantate Domino' (SWV 463; Erstdruck in SSA, hrsg. von Günter GRAULICH, Stuttgart-Hohenheim 1967, Hänssler XX/463) mit dem textgleichen Stück aus den 'Sacrae Symphoniae' II von Giovanni Gabrieli (1615; Neuausgabe in: Giovanni GABRIELI, Opera omnia III, hrsg. von Denis ARNOLD, = CMM 12/III, Rom 1962, S. 87-96) hat bereits Heinrich Spitta aufmerksam gemacht (SGA XVIII, S. XVI). Da jedoch 1. die wesentlichste Abweichung der Kasseler Fassung

gegenüber der des Druckes in der Kürzung um zwei Abschnitte von je 11 Semibrevis-Takten besteht, 2. die Signierung der Kasseler Handschrift nicht eindeutig zu sein scheint und 3. der Gabrieli-Druck erst postum erschienen ist, dürfte eine exakte Bestimmung des Überlieferungs- und Bearbeitungsvorganges vorerst kaum möglich sein. (Die vorstehenden Angaben zu SWV 463 beruhen auf Mitteilungen von Werner Breig.)

- 12 Menschliches Allzumenschliches, 2. Band, Nr. 323.
- 13 SGA VIII, S. 171-176. Andrea Gabrielis Motette (wieder aus den 'Concerti' von 1587) ebenda, S. 191-195.
- 14 SGA XV (1893), S. 91-94. 'Chiome d'oro' in: Tutte le opere di Claudio MONTEVERDI a cura di G. Francesco MALIPIERO, Bd. VII, Wien o.J., S. 176-181. Vgl. Alfred EINSTEIN, Schütz-Miszellen, in: ZfMw V, 1922/23, S. 432 f.
- 15 Mit großer Wahrscheinlichkeit stammt auch eine zeitgenössische deutsche Fassung des Monteverdischen 'Combattimento di Tancredi e Clorinda' von Heinrich Schütz. Vgl. Wolfgang OSTHOFF, Monteverdis Combattimento in deutscher Sprache und Heinrich Schütz, in: Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag, Tutzing 1961, S. 195 bis 204 und 205-227 (Faksimile der Handschrift mit der erhaltenen Testo-Stimme).
- 16 SGA X (1891), S. 89-95 ('Symphoniae sacrae' III). Vgl. MOSER Sch, S. 519-522.
- 17 SGA XIV (1893), S. 105-107.
- 18 Wolfram STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 1967, S. 45-47.
- 19 Übertragung nach dem Exemplar in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.
- 20 I. Akt, 2. Szene. Anstelle von "Deh" heißt es bei Guarini "Ma".
- 21 'Dichiaratione' von Giulio Cesare MONTEVERDI, in: MONTEVERDI, Tutte le opere X, S. 69.
- 22 SGA V (1887), S. 3.
- 23 MOSER Sch, S. 609.
- 24 SGA VII (1888), S. 6.
- 25 Ebenda, S. 87-97.
- 26 SGA XVI (1894), S. 60 f.
- 27 SGA VII, S. 191-193.

- 28 Vgl. den Brief Carlo Magnis vom 23. Februar 1607 über Monteverdis 'Orfeo', in: Emil VOGEL, Claudio Monteverdi, in: VfMw III, 1887, S. 343, Anm. 5.
- 29 MONTEVERDI, Tutte le opere VIII (Vorrede an den Leser).
- 30 SGA VII, S. 5.
- 31 Ebenda, S. 193-198.
- 32 Vgl. zum Folgenden auch die auf anderer Grundlage gewonnenen Erkenntnisse von Siegfried HERMELINK in seiner Studie: Das rhythmische Gefüge in Monteverdis Ciaccona 'Zefiro torna', in: Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo - Relazioni e comunicazioni a cura di Raffaello Monterosso, Venezia, Mantova, Cremona 3-7 maggio 1968 (1969), S. 323-334.
- 33 Besonders die auf solchen Divergenzen beruhende Struktur hat Hermelink analysiert.
- 34 Vgl. Wolfgang OSTHOFF, Monteverdi-Funde, in: AfMw XIV, 1957, S. 265 ff.
- 35 Vgl. Nino PIRROTTA, Li due Orfei, Torino 1975, S. 280-284.
- 36 SCHÜTZ GBr, S. 96.
- 37 13. und 21. Dezember 1628.
- 38 G. Francesco MALIPIERO, Claudio Monteverdi, Milano 1929, S. 54 (aus dem 'Laconismo delle alte qualità di Claudio Monte Verde del molto illustre, e reverendissimo Matteo Caberlotti piovan di S. Thomà').
- 39 SCHÜTZ GBr, S. 236.
- 40 Vgl. Thrasybulos G. GEORGIADES, Heinrich Schütz zum 300. Todestag, in: Sagittarius 4, Kassel 1973, S. 57-70; Wiederabdruck in: GEORGIADES, Kleine Schriften, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 26, Tutzing 1977, S. 177-192.
- 41 SGA XVIII, S. 37-50. Vgl. die Bemerkungen Heinrich Spittas ebenda, S. VIII.
- 42 Claudio MONTEVERDI, L'Orfeo ..., Venetia 1609, S. 52-65 (Faksimile, eingeleitet und hrsg. von Adolf SANDBERGER, Augsburg 1927).
- 43 MONTEVERDI, Tutte le opere XIV, S. 303-307 und 294-297.
- 44 SGA XVIII, S. 43.
- 45 Ebenda, S. 42.

- 46 Ebenda, S. 41.
- 47 Eine verwandte Bedeutung könnten die ähnlichen Ornamente der beiden Violinen in dem spätestens 1635 entstandenen geistlichen Konzert 'Herr, nun lässest du deinen Diener im Friede fahren' aus den 'Symphoniae sacrae', Teil II (SGA VII, S. 65 f.) haben. Wenn der alte Simeon in diesem Canticum sagt: "wie du gesagt hast", so bezieht sich das eben auf die Prophezeiung seines besonderen Überganges vom Leben zum Tod, wie es der Anfang des Textes ausdrückt und wie es vorher in Lukas 2, 26 heißt: "er sollte den Tod nicht sehen, er hätte denn zuvor den Christus des Herrn gesehen". Auch die Vorstellung vom deponere und exaltare spielt in den Gesichtern des alten Simeon eine Rolle, der (Lukas 2, 34) zu Maria sagt: "Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall und Auferstehen vieler in Israel ..."
- 48 SCHÜTZ GBr, S. 99.
- 49 SGA VI (1887), S. 5 f.
- 50 VOGEL, a. a. O., S. 446.
- 51 Vgl. Martin SEELKOPF, Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz, in: *Mf* XXV, 1972, S. 452-464.
- 52 Giovanni GABRIELI, *Opera omnia II*, hrsg. von Denis ARNOLD, = CMM 12/II, Rom 1959, S. 207-218.
- 53 Daß dieser faktische Zusammenhang nicht mit Gegebenheiten begründet werden kann, die in San Marco günstiger als in entsprechenden anderen Kirchen gewesen wären, geht aus den Überlegungen von Wladyslaw MALINOWSKI hervor: *La tecnica musicale della scuola veneziana e l'architettura sacra*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* VIII, 1973, S. 24-37. Malinowskis sehr skeptische Äußerungen halten auf jeden Fall zur nötigen Vorsicht an.
- 54 SGA XII (1892), S. 104-111.
- 55 Ebenda, S. 60.
- 56 Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. von Ingeborg HEIDEMANN, Stuttgart 1966, S. 97.
- 57 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Werke*, Bd. 15 (Vorlesungen über die Ästhetik III), Frankfurt a. M. 1970, S. 131 ff.

58 Ebenda, S. 141.

59 SCHÜTZ GBr, S. 144. Vgl. auch MOSER Sch, Tafel XXXII (vor S. 449), Abb. 41:

"Ut Sol inter Planetas, Ita Musica inter Artes liberales in medio radiat."

60 SGA VI, S. VI.

Anmerkung des Herausgebers: Herrn Professor Dr. Hans-Georg Beck (München), dem Vorsitzenden des Deutschen Studienzentrums in Venedig, sei für seine Einwilligung zur erneuten Publikation des vorstehenden Textes (vgl. Anm. 1) verbindlichst gedankt.

Tonartenprobleme in den Passionen von Schütz¹

von

WOLFGANG WITZENMANN

Will man sich mit den Tonarten in der Musik des 17. Jahrhunderts befassen, so sieht man sich vor die Tatsache gestellt, daß der gegenwärtige Forschungsstand auf diesem Gebiet noch keine systematischen Ergebnisse zeitigt. Gilt diese Feststellung im allgemeinen, so gilt sie insbesondere auch für die Passionen von Schütz, obwohl diese häufig als offenkundige Beispiele für einen Zusammenhang mit dem modalen System betrachtet werden.

Die Unsicherheit bezüglich der Tonartenfrage in der zu untersuchenden Werkgruppe scheint kategorialer Art zu sein; denn bei der Tonartbestimmung für diese Werke im ganzen bzw. für einzelne Stellen hat sich unter den bedeutendsten Schützforschern kein Konsens darüber herausgebildet, ob das modale System Glareanscher Prägung (sei es mit oder ohne Unterscheidung von authentisch und plagal) oder das tonale System zugrunde zu legen ist. Wie noch zu zeigen ist, stützt sich Gerber² auf das letztere, wogegen Moser³, meiner Ansicht nach mit Recht, die Passionen in ihrer Gesamtheit dem modalen System zuordnet. Wenn jedoch Mosers Analyse ins Detail geht, verwischen sich auch bei ihm häufig die Kategorien.

Mein methodischer Ansatz beruht auf einer rigorosen - und anfänglich ausschließlichen - Anwendung der zwölf Modi in der ersten Zählung Zarlinos auf die Passionen von Schütz, womit ich einen Weg beschreite, den als erster Bernhard Meier in seinem Buch 'Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie' (Utrecht 1974) gewiesen hat⁴. Zu diesem Zweck mußte ich die Stimmumfänge der einzelnen Rollen verzeichnen, eine Statistik der Kadenzstufen erstellen und versuchen, mit größtmöglich erreichbarer Sicherheit die "commixiones modorum" zu bestimmen, d. h. diejenigen melodisch-harmonischen Vorgänge, die den Modulationen im tonalen System entsprechen.

Die dergestalt experimentell unternommene Analyse hat sich Schritt für Schritt als sinnvoll erwiesen, wenngleich an den Rändern des zu untersuchenden Feldes eine diffuse Zone betreten wird, die keine eindeutigen Lösungen mehr zuläßt. Ob das Ergebnis zu einem besseren Verständnis der Passionen von Schütz führt, stelle ich dem Urteil der Schützforschung anheim. Daher ist es angebracht, daß ich einige Probleme aufgreife, bei deren Lösung die angewandte Methode sich bewähren soll.

Hinsichtlich der Gesamttonart wirft die Lukas-Passion die meisten Fragen auf. Die Tatsache, daß in der Handschrift Grundig⁵, der einzigen erhaltenen Quelle, die Chöre und Rezitative tonartlich voneinander unterschieden erscheinen (die Rezitative haben in den meisten Fällen ein Schlüsselakzidens \flat , während die Chöre keine Akzidentien vorzeichnen), zwingt uns nicht unbedingt zu der Annahme, daß in der Gesamtkomposition zwei unterschiedliche Tonarten zur Anwendung gelangen. Eine solche notationsmäßige Unterscheidung könnte im Bereich des 5. vorglareanischen Kirchentons vorkommen, wo sie das eine Mal die lydische Qualität, das andere Mal die (im modernen Sinn verstandene) "Dur"-Qualität hervorheben würde⁶.

Aber in unserem Falle ist der Unterschied nicht nur notationsmäßiger Art, sondern greift auch in die musikalische Substanz ein: da in den Rezitativen, so wie sie in der Abschrift Grundigs überliefert sind, die IV. Stufe nur ein einziges Mal als h erklingt

1

Evangelist

und das nur am Ende des ganzen Werkes - darüber hinaus noch in einer Wendung des 9. und nicht des 5. Modus -, in den Chören hingegen das h weit häufiger vorkommt, eröffnet sich ein tiefer Riß zwischen Chören und Rezitativen. Diese Feststellung erscheint mir als ziemlich alarmierend, so daß sich mir die Frage stellt, ob die Vorzeichnung des \flat in der Handschrift Grundig, dort wo sie auftritt, wirklich authentisch ist, d. h. aus Schütz' Feder stammt. Diese Frage ist bis heute nie gestellt worden, doch muß sie ernsthaft in Betracht gezogen werden.

Welche sind nun die Fakten, die mich zweifeln lassen?

1. Die einzige überlieferte Quelle für die Lukaspassion ist die bereits genannte Handschrift von Johann Zacharias Grundig, die um 1690 datiert werden kann, also eine posthume Quelle darstellt.
2. Die notationsmäßige Unterscheidung zwischen Chören und Rezitativen kommt hinsichtlich der Gesamttonart in den anderen Passionen Schützens nicht wieder vor.
3. In der Schütz-Literatur liest man seit Philipp Spitta⁷ öfter, daß ein überflüssiges \flat vor einer Note deren Akzentuierung im Zusammenhang mit einem betonten Textwort anzeige⁸. Mir leuchtet dies offengestanden nicht ein, was ich anhand einiger Beispiele erläutern muß, in denen (überflüssige) \flat -Vorzeichnungen vor Noten stehen, die keinerlei Akzent tragen:

a) Pilatus

Was hat denn die-ser Üb-(es ge-tan?

b) Evangelist

und furch-ten sich für-dem Volk.

c) Jesus

Das ist der Kelch

Ich glaube, daß die Deutung dieser und anderer Been als Hinweise auf Akzentuierung zu der nicht kleinen Gruppe von Mythen gehört, die im Zusammenhang mit Schütz in die Welt gesetzt worden sind. Man müßte sonst fragen, warum Schütz diese "Akzentuierungen" nur in der Lukaspassion und nicht auch in den beiden anderen Passionen anwendet.

In der Abschrift Grundigs finden sich 13 Stellen, an denen das Rezitativ in der Vorzeichnung kein \flat trägt. Dies ist dreimal beim Evangelisten⁹ der Fall; weitere viermal ebenfalls beim Evangelisten, wo jedoch im folgenden System das \flat in die Vorzeichnung aufgenommen wird¹⁰; dann weitere zweimal wiederum beim Evangelisten, wo das \flat zunächst vorgezeichnet wird, jedoch im folgenden System fehlt¹¹. Das \flat in der Vorzeichnung fehlt überdies noch bei der Magd¹², beim 1. Knecht¹³, einmal bei Petrus, wo es zu Beginn des folgenden Systems erscheint¹⁴, und gleicherweise beim 2. Schächer¹⁵.

Wo müssen wir die Erklärung dieser Fakten suchen? Der Herausgeber der Neuen Schütz-Ausgabe¹⁶, welcher der älteren Ausgabe von Philipp Spitta folgt, legt die angeführten Fälle von Vorzeichnungen ohne \flat offenbar als Inkonsequenzen oder Nachlässigkeiten des Kopisten Grundig aus und fügt stillschweigend die fraglichen Been hinzu. Gewiß, Grundig erweist sich in der Behandlung des Akzidens in der Vorzeichnung als nicht immer ganz konsequent. Doch die Frage ist, ob es sich nur um Nachlässigkeit handelt, oder ob hier nicht vielmehr ein Aspekt des Schützschen Autographs überliefert wird, in dem die Rezitative möglicherweise kein \flat in der Vorzeichnung gehabt haben. Wie sonst könnte man die Tatsache erklären, daß Grundig in der Matthäusp passion das \flat in der Vorzeichnung nie vergißt? Dies gilt übrigens auch für die Markusp passion, die zwar nicht von Schütz

stammt, aber in unserem Zusammenhang herangezogen werden muß, wo es darum geht, die Notationsgewohnheiten des Kopisten Grundig zu untersuchen. Im großen und ganzen erweist sich Grundig als zuverlässiger Gewährsmann, der in der Matthäus- und in der Johannespassion sicherlich die Notation des Schützchen Originals im ganzen getreu wiedergibt. Nur die Lukaspassion scheint für ihn ein Rätsel darzustellen, dessen Lösungsversuch ihm mißlingt. Wie könnte man sonst die vielen absolut überflüssigen Akzidentien vor den Noten¹⁷ erklären, die in diesem Ausmaß in der restlichen Handschrift nicht mehr vorkommen? Die einzige rationale Rechtfertigung für ein eigentlich überflüssiges Akzidentens ist in der Funktion zu suchen, die man als "Warnungsakzidentens" bezeichnet, wofür es eindeutige Beispiele in den beiden anderen Passionen von Schütz gibt:

3

a) Matthäuspassion .

Chor (Der ganze Haufe)

Evangelist

Kin - - der!

Kin - - der!

Da gab er ih-nen Bar-ra-bam los

b) Johannespassion

Jesus

Relatio non harmonica

Was schlä-gest du mich?

Die Situation würde sich grundlegend verändern, wenn man in der Lukaspassion das vorgezeichnete \flat als nicht authentisch und somit ungültig betrachten würde. Dann wären alle bisher überflüssigen Been unentbehrlich. (An anderen Stellen müßten allerdings Been ergänzt werden, vgl. die Tabelle im Anhang.) Für den Part des Evangelisten ebenso wie für einige Nebenrollen würde sich überdies die Möglichkeit anbieten, daß die IV. Stufe in mehreren Fällen als h interpretiert werden könnte (vgl. Tabelle). Der Gegensatz zwischen dem Part des Evangelisten und dem transponierten 2. Modus einiger Partien Jesu (eine Tonart, die immer das \flat verlangt) würde auf diese Weise kräftiger, lebendiger und wirkungsvoller werden.

4. Das Rezitativ des Evangelisten berührt selten die IV. Stufe des 5. Modus. Dieses Zeichen der Zurückhaltung von seiten Schützens könnte als Anknüpfung an die protestantische Tradition gesehen werden, insbesondere an den "tonus passionis" von Walter, was bedeu-

ten würde, daß es sich um ein bewußt archaisierendes Moment handelt.

Wenn im Rezitativ des Evangelisten das vorgezeichnete \flat nicht authentisch wäre, dann gäbe es noch eine weitere Erklärung für den seltenen Gebrauch der IV. Stufe: dieses Rezitativ würde sich ohne theoretische Widersprüche einfügen in den Bereich des 5. Modus, und zwar so wie dieser um 1660 beschrieben wird. Die zeitgenössische Theorie kennzeichnet ihn gelegentlich als "herb" bzw. "bitter" ("aspro")¹⁸, aufgrund des Tritonus zwischen seiner Finalis und der IV. Stufe, einer "relatio non harmonica". Man versteht, daß Schütz das Spezifische des Lydischen mit Zurückhaltung verwenden mußte, wenn er den ästhetischen Sinn seiner Zeit nicht allzu sehr beleidigen wollte.

5. Folgt man Grundigs Abschrift, so eröffnen sich auffällige Widersprüche zwischen den melodischen Wendungen der Turbae und den Rezitativen des Evangelisten, ein Zwiespalt, der in den beiden anderen Passionen absolut unbekannt ist. Hier einige Beispiele:

4

a) Tenor (Eingang)

Musical notation for Tenor (Eingang). The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A circled note (B4) is marked with an 'h' above it. The lyrics are: Das — Lei — — — den —

b) Evangelist

Musical notation for Evangelist. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A circled note (B4) is marked with a 'b' above it. The lyrics are: Und er nahm das Brot, dan - ket und brach's,

c) Evangelist

Musical notation for Evangelist. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A circled note (B4) is marked with a 'b' above it. The lyrics are: und die Ü-bel-tä - - ter mit ihm,

d) Evangelist

Musical notation for Evangelist. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A circled note (B4) is marked with a 'b' above it. The lyrics are: und brachten ihm Es-sig und spra - chen:

e) Die Kriegsknechte (Tenor)

Musical notation for Die Kriegsknechte (Tenor). The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A circled note (B4) is marked with an 'h' above it. The lyrics are: Bist du der Ju-den Kö-nig

Derart aneinander sich reibend, bilden zwei Modi untereinander eine Dissonanz, wenn sie sich im übrigen gleichen, nämlich beide dieselbe Finalis haben, beide authentisch sind und beide die große Terz über der Finalis aufweisen. Ohne das \flat in der Vorzeichnung

könnten melodische Formeln der Turbae als Modelle verstanden werden, nach denen die entsprechenden melodischen Wendungen des Evangelisten und der Nebenpersonen ausgerichtet werden müßten.

Aus dem Angeführten ergibt sich meine Hypothese: ich halte das \flat in der Vorzeichnung der Rezitative der Lukaspassion, wie es sich in der Abschrift Grundigs vorfindet, für nicht original. Akzeptiert man diese Hypothese, so ergeben sich aus ihr zwei Folgerungen. Die erste ist theoretischer Art: geht man vom System der zwölf Modi aus, so steht die Passion als Ganzes gesehen im 5. Modus, der, neben seinen unverkennbaren Tendenzen auf das moderne F-Dur hin, den lydischen Charakter auch in den Rezitativen in einem gewissen Maße wahrt, wie dies in den Chören dieser Passion konsequent der Fall ist. Die zweite Folgerung ist praktischer Art: die Wiedereinführung der natürlichen (d. h. unalterierten) IV. Stufe wird an einigen Stellen der Rezitative zu einer notwendigen Alternative zum Text der bisher vorliegenden Ausgaben.

Was die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal betrifft, so können wir uns noch ein wenig bei der Lukaspassion aufhalten, weil diese eine solche Unterscheidung in klarer und unmißverständlicher Weise ermöglicht.

Der Evangelist, der den Hauptteil des Rezitativs zu bewältigen hat, exponiert den 5. Modus auf F im Umfang der Tenorstimme. Auch in der Mehrzahl der Chöre exponiert der Tenor den 5. Modus, der sich in jeder Hinsicht als die Grundtonart für die ganze Passion erweist. Jesus, eine Baßpartie, sowie die anderen Bässe, Pilatus, 2. Knecht und Kriegsknecht, singen hingegen im 6., d. h. in dem zum 5. korrespondierenden plagalen Modus. Was die anderen Nebenpersonen betrifft, so haben wir als Tenöre Petrus (5. und 12. Modus), den 1. Knecht (12. Modus) und den 2. Schächer (5. und 9. Modus), sodann als Alt den 1. Schächer (6. Modus) und schließlich als Sopran die Magd (5. Modus). Alles in allem befolgen die Personen die Chordisposition und somit die traditionelle Anordnung der Figuralmusik zu vier gemischten Stimmen, bei der der Tenor und der Sopran den 5. Modus als Satzgrundlage darstellen, während der Baß und der Alt den Satz mit dem 6., plagalen Modus vervollständigen.

Um dies zu verdeutlichen, gebe ich eine schematische Darstellung der Stimmumfänge aller Personen:

(Beispiel 5 auf der folgenden Seite)

Angemerkt sei, daß der Evangelist über den 5. Modus hinaus auch den 12. auf C und den 9. auf A berührt, daß Jesus ausgedehnte Stellen auch im nach G transponierten 2. Modus singt und darüber hinaus den 1. Modus auf D sowie den nach C transponierten 7. Modus

5
a) Tenor

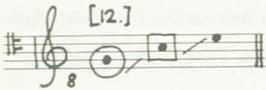
Evangelist



Petrus



1. Knecht



2. Schächer



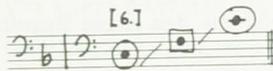
b) Sopran

Magd



c) Baß

Jesus



Pilatus

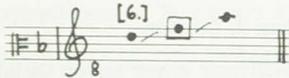


Hauptmann und 2. Knecht



d) Alt

1. Schächer



berührt; daß Pilatus auf kurzen Strecken auch im nach G transponierten 2. und im nach C transponierten 7. Modus singt, der auch vom Kriegsknecht berührt wird. Weiter sei hervorgehoben, daß alle Personen, Jesus und Pilatus ausgenommen, in die Schranken "defizienter" Modi verwiesen werden, um den Terminus Christoph Bernhards¹⁹ zu gebrauchen: in den authentischen Modi fehlen eine oder zwei Noten der Quartspezies, während in den plagalen die Quart (mit Ausnahme des 1. Schächers) vollständig ist, nicht hingegen die Quintspezies, die ohne die beiden oberen Noten auskommt.

Die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal erweist sich in den beiden anderen Passionen nicht immer als ebenso leicht und eindeutig. Die Analyse muß hier der Tatsache Rechnung tragen, daß das traditionelle theoretische Modell der vier gemisch-

ten Stimmen nicht mehr so klar wie in der Lukaspassion zum Ausdruck kommt. Andererseits ist dieses Modell aber noch wirksam und kann mit einem Kompaß verglichen werden, den man im Auge behalten muß, will man nicht die Orientierung verlieren.

In der Matthäuspassion z. B. exponieren sowohl der Evangelist als auch Jesus den nach G transponierten 2. Modus. Der Komponist läßt den Evangelisten in Baritonlage singen und bezieht sich hierbei auf ein Charakteristikum des transponierten 2. Modus, den wir ohne jeglichen Zweifel die Passion in ihrer Gesamtheit beherrschen hören. Andererseits sollte man nicht die Tendenzen verkennen, die den transponierten 2. Modus der Matthäuspassion in Richtung auf ein einheitliches g-Dorisch hin erweitern, das zuweilen - besonders im 'Beschluß' - die modernen Eigenschaften von g-Moll annimmt. Zeichen einer Entwicklung hin zu einer einheitlichen Tonart ist z. B. auch die Tatsache, daß der Baß Christi in den baritonalen Ambitus des transponierten 2. Modus gehoben wird, während er der Regel folgend sich im tieferen Bereich des transponierten 1. Modus hätte bewegen müssen. Vergleichbare Versetzungen nach oben erfahren auch die Stimmen der Nebenrollen.

Das Problem der "commixtio modorum" betreffend kann gesagt werden, daß Schütz dieses Verfahren ziemlich elastisch handhabt und sich dabei häufig von den engen Regeln der traditionellen Theorie entfernt²⁰.

Nicht alle Kadenzen außerhalb der Grundstufen sind bereits Anzeichen einer "commixtio". Die Statistik zeigt uns, daß Schütz als Kadenzstufen die Noten aus dem Ambitus-Zentrum einer Rolle bevorzugt. Dieses Prinzip umfaßt auch die sogenannten "irregulären" Kadenzen, insbesondere die II. Stufe im 5. und im transponierten 2. Modus.

Die "commixtio" erkennt man folglich vor allem an der Einführung einer neuen Quint- oder Quartspezies.

6

Pilatus

11. transpon.

denn ich ha-be euch zu ihm ge-sandt, und sie-he, man hat nichts auf ihn bracht,

das des To-des wert sei, da-rum will ich ihn züch-ti-gen und los-ge-ben.

Das Beispiel exponiert zu Anfang die Quartspezies des 6. Modus und biegt dann zu einer "clausula peregrina" auf der VI. Stufe ab; diese leitet uns in die Quintspezies des trans-

ponierten 11. Modus auf B über, um uns bereits innerhalb desselben zur Ausgangstonart, dem 6. Modus, zurückzuführen.

Nicht immer liegen die Dinge so einfach, vor allem wenn Schütz *commixiones* mit unvollständigen Quinten und Quartan verwendet. Aber auch wenn diese vollständig sind, reicht das Auftreten eines einzigen neueingeführten Penta- oder Tetrachords nicht immer aus, um uns die Empfindung einer neuen Tonart zu vermitteln. Offenbar stehen wir vor einer sehr flexiblen und differenzierten Technik, die keine rational eindeutigen Lösungen mehr zuläßt. Oft jedoch gibt uns auch hier der Gesamtambitus einer Rolle sowie eine Untersuchung aller von ihr berührten Modi Hinweise an die Hand, die zu zumindest wahrscheinlichen Lösungen führen.

Eine sorgfältige und differenzierte modale Analyse der Passionen von Schütz bietet auch eine neue Grundlage für deren hermeneutische Deutung. Will man zum affektiven und symbolischen Gehalt bestimmter modellhafter Wendungen gelangen, die auf Charakterzüge einer Rolle hindeuten, so sind Hinweise, wie sie die "klassische" Theorie und die der Schützzeit bieten, unentbehrlich.

Vor allem führt uns die modale Analyse zu dem Ergebnis, daß das klassische System der zwölf Modi in den Passionen von Schütz noch einmal im Zentrum steht, während die Sphäre der Tonalität zwar häufig berührt wird, jedoch peripher bleibt. Die Tatsache, daß Gerber die Relationen genau umgekehrt sieht und Schütz von seinem eigenen, im tonalen System verwurzelten Standpunkt aus begreift, führt ihn zu einer Kette von widerlegbaren Interpretationen. Nur wenn wir uns davon überzeugen, daß das Auftreten modalen Wendungen nichts an sich Seltsames oder Außergewöhnliches bedeutet, können wir eine von Vorurteilen freie Deutung wagen.

Die häufig aufgeworfene Frage nach den Bedeutungen der von Schütz verwendeten Grundtonarten stellt sich nunmehr in einem neuen Licht dar. Die Lukaspassion steht im 5. Modus, den Zarlino als "fröhlich, bescheiden und vergnüglich" ("giocundo, modesto e dilettevole"²¹) definiert. (Christoph Bernhard schreibt "modest und fröhlich"²².) Für den mildesten, den barmherzigsten, vielleicht den menschlichsten der Evangelisten paßt die Symbolik dieses Modus gut, ganz abgesehen von der Tradition, die den Ausgangspunkt für diese Passion festlegt. Es sei diesbezüglich daran erinnert, daß Luther den 5. Kirchenton für die Lektion des Evangeliums wählt, "weil Christus", wie er sagt, "solch ein freundlicher Herr ist"²³. Die Rezitative Jesu setzt Schütz hingegen zum Teil im transponierten 2. Modus, den Zarlino als "tränenreichen, demütigen und flehentlichen Modus" ("modo lagrimevole, humile e deprecativo"²⁴; Bernhard: "kläglich, demüthig"²⁵) kenn-

zeichnet. Derselbe 2. Modus, nach G transponiert, stellt die Grundtonart der Matthäuspassion dar. Im 3. Modus steht die Passion des Johannes, in einer Tonart also, von der Zarlino sagt, "sie rühre zu Tränen" ("commuove al pianto"²⁶). Mit letzterer Wahl zeigt sich Schütz, wie es scheint, vom Bericht des Johannes stark bewegt: er empfindet Christi Leiden offenbar dort als besonders tief, wo Christus in seiner ganzen Majestät als der "König der Wahrheit" erscheint.

Wenn wir die charakteristischen Eigenheiten der einzelnen Personen einer näheren Prüfung unterziehen, können wir beobachten, daß Schütz auch hier einer herkömmlichen, im modalen System verwurzelten, affektiven und symbolischen Ästhetik folgt. Nehmen wir als Beispiel Pilati Weib aus der Matthäuspassion:

7

Pilati Weib

8 Ha-be du nichts zu schaf-fen mit die-sem Ge-rech-ten. Ich ha-be
8 heu-te viel er-lit-ten im Traum von sei-net-we-gen.

Gerber, für den diese Passion in g-Moll steht, sieht in dem zitierten modalen Passus schon für sich genommen etwas Außergewöhnliches²⁷. Folglich klingt die Schlußklausel des Beispiels (die ohne den Leitton ist) für Gerber "völlig abstrakt und unwirklich"²⁸. Die "clausula in mi" zu den Worten "erlitten im Traum", wie sie ähnlich öfter in den Passionen von Schütz begegnet, bleibt für Gerber "nebelhaft und verschwommen"²⁹. Kurz, unsere so einfache, indessen eindeutig modal geprägte Wendung läßt für Gerber Pilati Weib eine "Somnambule" werden, durch die hindurch die Traumekstase ein höheres als das normale Bewußtsein offenbart: Eine solche Deutung, unternommen etwa in der Art von C. G. Jung, könnte ja ziemlich interessant sein, wenn sie auch nur irgend etwas mit der Poetik Schützens zu tun hätte. Eben dieses müssen wir jedoch ausschließen. Das einzige, was wir mit gutem Gewissen aufrechterhalten können, ist, daß Schütz das Weib des Pilatus in einer demütigen, traurigen Tonart singen läßt.

Zu analogen Ergebnissen würde uns eine Betrachtung der Person des Judas aus derselben Passion führen. Ich deute lediglich die Fragen an, die von der modalen Konzeption auch dieser Person herrühren:

Judas

a

Wel-chen ich küs-sen wer-de, der, der ist's, den grei - fet!

b

Ge-grü - bet seist du, Rab - bi!

Beide Stellen stehen im transponierten 2. Modus (das erste akzidentielle "es" ist durch den absteigenden Melodiegang gerechtfertigt, das zweite durch die Notwendigkeit, eine "relatio harmonica" zwischen b und es herzustellen). Die zweite Stelle interpretiert Gerber in der gleichen Weise wie die besprochene von Pilati Weib, d. h. als Zeichen nebulöser Formen eines ekstatischen Seelenzustandes, der Judas die Orientierung im tonalen Raum verlieren läßt³⁰. Die Poetik Schützens hingegen gestattet uns höchstens, zwischen den beiden Stellen derart zu unterscheiden, daß die erste, an die Kriegsknechte gerichtete, offensichtlich rhetorischer ist als die zweite, die, in Anbetracht ihrer Einfachheit, Scheinheiligkeit und falsche Bescheidenheit bedeuten könnte.

Zum Abschluß bleibt mir noch die Frage, in welchem Maße der italienische monodische Stil die Rezitative der Passionen von Schütz beeinflusst haben mag. Hierin bin ich mit der Mehrheit der Forscher einig, die einen solchen Einfluß sehen, ihn aber nicht überbewerten. Ein Vergleich zwischen dem Anfang des 'Lamento d'Olimpia' von Monteverdi und einem Passus aus der Matthäuspassion macht die Herkunft des melodischen Zuschnitts deutlich:

9

a) Monteverdi, 'Lamento d'Olimpia'

Olimpia

Vo - glio, vo - glio mo - rir, vo - glio mo - ri - re!

alle diese Merkmale drängen bei Schütz die neugregorianische Konzeption hin auf einen deklamatorischen Stil unverwechselbarer persönlicher Prägung. Daß dieser Stil gewissen modernistischen Versuchungen widersteht, verleiht seinen Passionen jene Frische und Lebendigkeit, die sie noch in unserer Zeit ausstrahlen.

Anhang

Tabelle zu den Rezitativen der Lukaspassion: Vorkommen von b/h ohne Akzidens ad notam und wahrscheinlich von Schütz gemeinte Tonstufe

Nr. ³⁴	Person	Textsilbe	Tonstufe
2	Evangelist	das da <u>Ostern</u> heißt	b
		gelobten <u>ihm</u> Geld zu geben	h
8	Evangelist	Sie <u>gingen</u> hin und	h
9	Jesus	mit euch <u>zu</u> essen	b
11	Jesus	das Reich <u>Gottes</u> komme	b
12	Evangelist	danket <u>und</u> brachs	h
		und gab es <u>ihnen</u>	h
13	Jesus	<u>das</u> tut zu meinem	b
15	Jesus	das für <u>euch</u> vergossen wird	b
		die Hand meines <u>Verräters</u>	b
		doch <u>wehe</u> demselbigen	b
		er <u>verraten</u> wird	b
16	Evangelist	wäre <u>unter</u> ihnen	h
17	Jesus	und der <u>Fürnehmste</u>	b
		<u>Ist</u> es nicht also	b
		in <u>meinen</u> Anfechtungen	b
		und <u>ich</u> will euch	b
		<u>über</u> meinem Tisch	b
		<u>die</u> zwölf Geschlechter	b
19	Jesus	für <u>dich</u> <u>gebeten</u>	b
		Glaube <u>nicht</u> aufhöre	b
		wenn du <u>dermaleins</u>	b
		so <u>stärke</u> deine Brüder	b

Nr.	Person	Textsilbe	Tonstufe
21	Petrus	ich bin <u>bereit</u>	h
		in <u>das</u> Gefängnis	h
23	Jesus	<u>Petre</u> , ich sage dir	b
		heute nicht <u>krähen</u>	b
		du <u>dreimal</u> verleugnet	b
24	Evangelist	sprach <u>zu</u> ihnen	h
29	Jesus	aber <u>nun wer einen Beutel hat</u>	b
		wer aber <u>nicht</u> hat	b
		auch <u>das</u> noch	b
		das <u>geschrieben</u> steht	b
		die <u>Übeltäter</u>	b
		denn was <u>von</u> mir	b
		<u>das</u> hat ein Ende	b
34	Evangelist	Und er ging <u>hinaus</u>	h
35	Jesus	in <u>Anfechtung</u> fallet	b
37	Jesus	Vater, <u>willst</u> du	b
		so <u>nimm</u> diesen Kelch	b
		doch <u>nicht</u> mein	b
39	Jesus	<u>Was</u> schlafet ihr	b
		in <u>Anfechtung</u> fallet	b
41	Jesus	Sohn mit <u>einem Kuß</u>	b
42	Evangelist	Da <u>aber</u> sahen	h
		die <u>um</u> ihn waren	h
47	Jesus	Ich <u>bin</u> täglich bei euch	b
		aber <u>dies ist</u> eure <u>Stunde</u>	b
53	1. Knecht	Du bist auch der <u>einer</u>	h
55	Petrus	Mensch, ich <u>bins</u> nicht	h
59	Petrus	was du <u>sagest</u>	h
75	Pilatus	Bist du der <u>Juden</u> König	b
76	Evangelist	Er antwortete <u>und</u> sprach	h
77	Jesus	Du <u>sagest</u> es	b
83	Pilatus	<u>und</u> siehe, man hat	b
86	Evangelist	abermal zu <u>ihnen</u>	h

Nr.	Person	Textsilbe	Tonstufe
89	Pilatus	dar <u>um</u> will ich ihn	b
91	Jesus	sondern <u>weinet</u> über euch die nicht <u>geboren</u> haben	b b
92	Evangelist	kreuzigten sie ihn <u>daselbst</u> Übeltäter <u>mit</u> ihm	h h
93	Jesus	Vater, <u>vergib</u> ihnen denn sie wissen <u>nicht</u>	b b
96	Evangelist	Essig und <u>sprachen</u>	h
101	2. Schächer	ungeschicktes <u>gehandelt</u>	h
105	Jesus	heute wirst du mit <u>mir</u>	b
107	Jesus	<u>Vater</u> , ich <u>befehle</u> meinen Geist in <u>deine</u> Hände	b b

Anmerkungen

- 1 Referat, gehalten auf dem "Convegno 'Heinrich Schütz e il suo tempo'" in Urbino (29. bis 31. Juli 1978). Die italienische Originalfassung wird in einem Tagungsbericht (hrsg. von Giancarlo Rostirolla) veröffentlicht werden. Für seine Zustimmung zum Vorabdruck in deutscher Sprache sei Herrn Dr. Rostirolla an dieser Stelle herzlich gedankt.
- 2 Rudolf GERBER, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929 (Nachdruck Hildesheim 1973).
- 3 MOSER Sch.
- 4 Von der Darstellung Meiers weichen andere Analysen des modalen Systems ab, vor allem Siegfried HERMELINK, Dispositiones modorum - Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 4, Tutzing 1960; Carl DAHLHAUS, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, = Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2, Kassel 1968.
- 5 Abschrift von der Hand Johann Zacharias Grundigs (Musikbibliothek der Stadt Leipzig); sie enthält vier Passionen, von denen drei mit Sicherheit von Schütz sind (SWV 479 bis 481), während die Markuspassion seit langem als nicht von Schütz stammend er-

- kannt ist und neuerdings als Werk Giuseppe Perandas betrachtet wird (vgl. SJB I, 1979, S. 83-85).
- 6 Eine graphische Unterscheidung zwischen Chören und Rezitativen im Bereich des 5. Kirchentons findet sich in einer Passion aus dem Jahre 1552 von Johann Walter (Balthasar Resinarius?), wo die Chöre ein \flat , die Rezitative jedoch keines vorzeichnen. Vgl. Otto KADE, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631, Gütersloh 1893 (Nachdruck Hildesheim 1971). Es sei daran erinnert, daß in der vorglareanischen Zählung der acht Modi alle Kompositionen auf der Finalis f mit \flat in der Vorzeichnung dem 5. oder 6. Kirchenton zugerechnet werden; vgl. Bernhard MEIER, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974, S. 139-147, 180-190.
 - 7 SGA I (1885), S. XII f. - Edition der Lukaspassion ebenda, S. 97-122.
 - 8 Vgl. GERBER, a. a. O., S. 52 (mit Bezug auf Spitta) und Wilhelm KAMLAH, Vorwort zu NSA II, Kassel 1957 (ohne jeglichen Bezug).
 - 9 In Hs. Grundig auf der 6. und 7. Seite der Lukaspassion.
 - 10 Ebenda, S. 13, 20 und 24 f.
 - 11 Ebenda, S. 12 und 26.
 - 12 Ebenda, S. 11.
 - 13 Ebenda, S. 12.
 - 14 Ebenda, S. 11 f.
 - 15 Ebenda, S. 26.
 - 16 Vgl. Anm. 8.
 - 17 Was die Tenöre betrifft, zweimal im Rezitativ des Evangelisten (NSA II, S. 38 und 45) und einmal in jenem des Petrus (ebenda, S. 42). Was die Bässe betrifft, so braucht man an sich das \flat vor dem h über der 5. Linie gemäß dem zeitgenössischen Usus nicht für überflüssig zu halten, weil es in Hs. Grundig nie in der Vorzeichnung gebracht wird (d. h. zusammen mit dem \flat auf der zweiten Linie). Andererseits wird in der Matthäuspassion bei demselben h über der 5. Linie in keinem Fall das \flat vor der Note verdoppelt, obwohl in dieser Passion derselbe Baßschlüssel wie in der Lukaspassion verwendet wird, d. h. der mit dem \flat auf der zweiten Linie. Es ist kaum anzunehmen, daß sich in dieser offenkundigen Uneinheitlichkeit zwischen den

beiden Passionen eine Uneinheitlichkeit in der Notationsmethode widerspiegelt, die von den Schützischen Originalen selbst herrührt. Aus diesem Grunde halte ich auch die Been für überflüssig, die in der Lukaspassion zum h über der 5. Linie gesetzt sind (gemäß Hs. Grundig). Dies ist 13mal bei Jesus der Fall (NSA II, S. 39, 40, 41 [2mal], 44 [2mal], 45 [2mal], 50, 63 [3mal], 68) und 4mal bei Pilatus (ebenda, S. 58 [2mal], 62 [2mal]).

18 Vgl. z. B. Giovanni Maria BONONCINI, *Musico prattico*, Bologna 1673, Faks.-Ausgabe Hildesheim 1969, S. 147.

19 Joseph MÜLLER-BLATTAU, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, ²/Kassel 1963, S. 91.

20 Beschrieben bei MEIER, a. a. O., S. 274-276.

21 Gioseffo ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1562, IV. Teil, Kap. 22, S. 325.

22 MÜLLER-BLATTAU, a. a. O., S. 96.

23 Vgl. MOSER Sch, S. 563.

24 ZARLINO, a. a. O., IV. Teil, Kap. 19, S. 322.

25 MÜLLER-BLATTAU, a. a. O., S. 95.

26 ZARLINO, a. a. O., IV. Teil, Kap. 20, S. 324.

27 Vgl. GERBER, a. a. O., S. 207 f.

28 Ebenda, S. 207.

29 Ebenda, S. 208.

30 Ebenda, S. 205 f.

31 Ebenda, S. 206.

32 Vgl. ebenda.

33 Vgl. Karl Gustav FELLERER, *Die Lehre vom Cantus gregorianus im 18. Jahrhundert*, in: Kgr.-Ber. Lüneburg 1950, S. 136 ff.

34 Die Satz-Numerierung folgt der Gliederung des Werkes in SWV, S. 138 ff.

Aus dem Italienischen übersetzt von Siegfried Schmalzriedt, Freiburg i. Br.

'Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena'

Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius
und Heinrich Schütz¹

von

JÖRG JOCHEN BERNS

In einer repräsentativen Sammlung seiner zerstreuten Dichtungen, die Justus Georg Schottelius² 1647 unter dem Titel 'Fruchtbringender Lustgarte voller Geistlicher und Weltlicher Neuen erfindungen zu Ergetzlichen Nutz zubereitet' bei Johann Bißmark in Wolfenbüttel drucken ließ, finden sich Belege für eine Zusammenarbeit des Poeten Schottelius mit dem Komponisten Heinrich Schütz. Diese Belege hier auszubreiten und zu kommentieren scheint mir sinnvoll, weil wohl die Schottelius-Forschung, nicht aber - soweit ich sehe - die Schütz-Forschung von dieser Zusammenarbeit bislang Kenntnis genommen hat. Schottelius' 'Lustgarte' bietet auf den Seiten 127-129 folgenden Text:

"/S. 127/

I.

Endschallende Reime

(So bey einer gehaltenen Theatralischen Music / von den heiligen Engelen gesungen,
Diese Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena / hat der weitberühmte
Herr Schuze zu Wolfenbüttel mit grossem Lobe praesentiret.)

FRölig auf jhr Him̄elsVolk / laßt uns diesen Saal umfahren /

Umfahren / mit Paaren / bewahren.

Weil das neue Jahr trit ein / und das alte sich gewendet /

Gewendet / geendet / vollendet;

Schikt uns Gott in dieses Sloß / daß wir sollen uns herswingen /

Herswingen / mit singen / und bringen

Ein recht fröligs neues Jahr unsrem Fürsten hocherhoben

Erhoben / mit Loben / dort oben:

Und der schönsten Princessin / die durch Him̄elsgunst geehret

Geehret / begehret / vermehret.

Jenen jungen Herren auch / so nach hoher Tugend streben /

Wol streben / jhr geben / das Leben.

/S. 128/

Hoherleuchte FürstenKron' jhr solt noch viel gutes sehen /

Viel sehen / wol gehen / fest stehen.

Hier in dieser untren Welt wollen wir euch zubereiten

Bereiten / die Zeiten / ausbreiten:

Daß mit Glück' ein Fürstlichs Glück Euch soll freundlich stets anblicken /

Anblicken / entzükken / erquikken.

II.

Gegentrit

bey vorerwehnter Theatralischer Music gleichfals gesungen.

1.

NUn hat recht die Sünderinn /

Abgelegt den SündenSinn:

Ja es hat den SündenSinn

Abgelegt die Sünderinn.

2.

Heisse Thränen / Seufzer=Gluht /

War das angenehme Guht:

Ein Gott=angenehmes Guht

Heisse Thränen / Seufzer=gluht.

3.

Busse tuhn von Herzen grund /

Macht des Sünders Seel gesund: / S. 129 /

Es wird Sünders Seel gesund

Durch die Buß' aus Herzensgrund.

4.

Gottes Nahme sey geehrt /

Der des Sünders Heil begehrt;

Der des Sünders Heil begehrt /

Dessen Nahme sey geehrt.

5.

Freude bey uns Engelein /

Wan die Sünder selig seyn:

Wan die Sünder selig seyn /
Freude bey uns Engelein."

Daß mit dem von Schottelius erwähnten "Herr Schuze" Heinrich Schütz gemeint sein muß, hat 1967 bereits Marianne Burkhard festgestellt. Im Anhang zu dem von ihr edierten Neudruck des 'Lustgarte'³ merkt sie an: "Offensichtlich ist Heinrich Schütz (1585 bis 1672) gemeint; die Komposition dieser Schottel-Strophen scheint sich nicht erhalten zu haben"⁴. Sie weist auch darauf hin, daß Schottelius später beide Gedichte nochmals in sein Werk 'Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HauptSprache' (Braunschweig 1663) aufgenommen hat und dort ebenfalls - in abweichender Schreibweise - den Komponisten nennt. Das orthographisch und syntaktisch geringfügig überarbeitete Lied "Un hat recht die Sünderinn ..." trägt in der 'Ausführlichen Arbeit' die erläuternde Überschrift: "Gegentritt So bey einer Theatralischen Music / nach Bekehrung der Mariae Magdalenaе von den Engelen gesungen / nach Composition des berühmten Herrn Schutzen"⁵. Und der später ebenfalls geringfügig geänderte Text des Gedichtes "Frölig auf jhr Himmelsvolk ..." wird durch die Überschrift erläutert: "Andere endschallende Reime So bey einer gehaltenen Theatralischen Music von den Engelen in einem herrlichst= vorgestelltem Himmel gesungen Diese neue Vorstellung / so von der Maria Magdalena war / Hat der Weitberühmte Capelmeister und Componist Herr Schütz mit sonderbarem Lobe zu Wolfenbüttel praesentirt."⁶

Die Zeugnisse, die die Zusammenarbeit Schottelius/Schütz belegen, sind also dürftig genug. Zu unterstreichen ist, daß die Kompositionen dieser Gedichte bisher nicht gefunden wurden; daß Schottelius in seinen gedruckten Schriften Schütz sonst nirgendwo erwähnt; daß die Schütz-Forschung von einer Zusammenarbeit mit Schottelius nichts zu berichten weiß; und daß auch keine brieflichen oder sonstigen handschriftlichen Dokumente bekannt sind, die näheren Aufschluß über die Beziehung zwischen Schottelius und Schütz bieten. Freilich ist nicht ausgeschlossen, daß sich in den Wolfenbütteler Beständen des Niedersächsischen Staatsarchivs und der Herzog August Bibliothek noch weitere Zeugnisse finden lassen. Doch sei erwähnt, daß zwar etwa 250 Briefe von und etwa 20 Briefe an Schottelius erhalten sind, daß aber der eigentliche Schottelius-Nachlaß (der bis Mitte des 18. Jahrhunderts existiert haben muß, und der den Briefwechsel mit Gelehrten und Künstlern enthalten haben dürfte) verschollen ist⁷.

Mögliche Motive, die Schottelius bestimmt haben könnten, nur zwei Gedichte - den Text für zwei Engelsgesänge - mit spärlichen Regiehinweisen zu publizieren, lassen sich nennen: Zum einen wäre denkbar, daß er zu dem theatralischen Werk gar nicht mehr als

diese beiden Gedichte beige-steuert hat und daß die übrigen Texte von jemand anderem (etwa von Schütz selbst) stammten. Auffällig ist, daß Schottelius bei jedem Abdruck der beiden Gedichte ausdrücklich darauf hinweist, daß sie im Rahmen einer "Theatralischen Music" intoniert wurden. Demnach dürfte bei diesem Werk die Musik gegenüber der Sprache dominante Bedeutung gehabt haben. Ein Blick auf die übrige Theaterdichtung des Schottelius, der seit Ostern 1638 am Hofe Herzog Augusts des Jüngeren von Braunschweig und Lüneburg (1579-1666)⁸ als Prinzenpræzeptor und hernach als Hofgerichts-assessor, Hofrat und Konsistorialrat bestellt war, stützt diese Vermutung. Denn von den fünf weiteren Theaterwerken, die Schottelius nachweislich verfaßte - 'Ballet der Diana' 1639⁹, 'Neu erfundenes Freudenspiel genandt FriedensSieg' 1642¹⁰, 'Ergetzliche Vorstellung Des WaldGott Pans' 1643¹¹, 'Die Geburt unsers Heylandes' 1645(?)¹², 'Auf die Zeit gerichtetes Ballet' 1646¹³ (bei einigen anderen ist seine Verfasserschaft strittig; wieder andere, die einst existiert haben müssen, sind nicht einmal dem Titel nach mehr bekannt!) -, wird keines als "Theatralische Music" bezeichnet, obwohl alle diese Stücke mit vokal- und instrumentalmusikalischen Einlagen ausgestattet waren, die die Herzogin Sophie Elisabeth, die auch der Schütz-Forschung wohlbekannte dritte Gemahlin Herzog Augusts¹⁴, komponiert hatte¹⁵. Leider sind weder Manuskripte noch gar Drucke weiterer Theaterstücke, die Schottelius schon 1645 in der Erstfassung und 1656 erneut in der Zweitfassung seiner Poetik¹⁶ in Aussicht gestellt hatte, erhalten. Auch ein im 'Lustgarte' angekündigter Notendruck der 'Geburt unsers Heylandes' "nebst anderer derogleichen rühmlichen Kunst-Arbeit"¹⁷ kam offensichtlich nicht zustande. Ob also die Angaben zu der hier interessierenden 'Theatralischen neuen Vorstellung von der Maria Magdalena' nur deshalb so spärlich ausgefallen sind, weil Schottelius als poetischer Inventor daran vielleicht nur sekundären Anteil hatte, oder aber deshalb, weil er an einen baldigen Gesamtdruck dachte, muß dahingestellt bleiben. Der Hauptgrund dafür, daß Schottelius nach 1647 (also nach der 'Lustgarte'-Sammlung) keine Theaterarbeiten mehr publizierte¹⁸, war wohl dadurch gegeben, daß seine Præzeptorentätigkeit im Februar 1646 beendet war. Denn alle seine Theaterdichtungen hatten sich bis dahin aus seiner höfischen Præzeptorenarbeit ergeben. Er hatte seine Stücke - analog zu den Gepflogenheiten des lutherischen Schultheaters - für seine fürstlichen Schüler und deren Pagen konzipiert und hatte sie auch selbst mit diesen aufgeführt¹⁹. Die Theaterinventionen, die nach dieser Præzeptorenphase im Rahmen des höfischen Festzeremoniells Wolfenbüttels wichtig wurden, lieferten dann (so läßt sich aufgrund der heute bekannten Fakten schließen) die Herzogin Sophie Elisabeth²⁰ und später vor allem der poetisch begabteste der Schottelius-Schüler, der Prinz Anton Ulrich²¹.

So dürftig der Überlieferungsstand der 'Theatralischen neuen Vorstellung von der Maria Magdalena' ist, bietet er gleichwohl Hinweise, die die Präzisierung einiger Probleme ermöglichen. Zunächst ist auffällig, daß die Vorstellung, die ja einen biblischen Stoff aktualisierte, weder in der Wolfenbüttelschen Hauptkirche Beatae Mariae Virginis noch auch in der Schloßkapelle inszeniert wurde. Die erste und die fünfte Zeile des ersten Gedichts verraten, daß ein profaner "Saal" des Residenzschlosses der Aufführungsort war. Ferner wird kenntlich, daß beide Gedichte nicht einfach rezitiert, sondern von kostümierten "Engeln" in einem bestimmten Dekorationsrahmen, "in einem herrlichst=vorgesteltem Himmel"²², intoniert wurden. Der dritten und siebten Zeile des ersten Gedichts ist ferner zu entnehmen, daß eine Silvester- oder Neujahrsfeier Anlaß der Vorstellung war. Der Handlungsablauf, den die "Theatralische Music" sinnfällig machte, läßt sich nicht mehr rekonstruieren. Nicht einmal die Zahl der auftretenden Personen läßt sich genau bestimmen. Als gewiß darf gelten, daß neben den Engeln, die die beiden von Schottelius gereimten Gesänge anstimmten, auch die im Titel genannte Maria Magdalena selbst auftrat, wahrscheinlich aber auch Jesus und der Pharisäer Simon, in dessen Haus Jesus ja erstmals der "Sünderin" (von der das zweite Lied spricht) begegnete, die ihm reuig die Füße salbte²³. Ob indes die theatralische Gestaltung sich auf die Szene im Hause Simons beschränkte, ob weitere biblische Szenen wie die der Teufelsaustreibung (Luk. 8), die im Hause der Martha in Bethanien (Luk. 10, 38-42), die der Erweckung des Lazarus (Joh. 11), die Begegnung mit dem auferstandenen Jesus (Mark. 16, Joh. 20) dramatisiert oder ob gar jene üppige Legende reaktualisiert wurde, die die geistlichen Spiele des Mittelalters um die Magdalengestalt gewoben hatten²⁴, muß dahingestellt bleiben.

Die Erwähnung der Wolkendekoration erlaubt Aussagen über den funktionalen Stellenwert der Engelsgesänge in der Aufführung. Die Engel - die im biblischen Text ja gar nicht erwähnt sind - gehören nicht zum eigentlichen dramatischen Personal der Maria Magdalenen-Handlung. Sie sind durch die Wolkenkonstruktion - eine Art Empore oder Oberbühne, die auch für die Inszenierungen anderer Schottelius-Schauspiele wichtig ist²⁵ - dem primären Handlungsraum entrückt und leisten aus dieser Distanz einen dreifachen Dienst: Zum einen stellen sie die Verbindung zwischen Gott und fürstlicher Familie, zwischen metaphysischem und höfischem Raum her ("Schikt uns Gott in dieses Sloß ..." heißt es im I. Lied) und sakralisieren damit anläßlich der Neujahrsfeier den höfisch-profanen Raum. Zum andern überbrücken sie die Distanz von realer (gegenwärtiger) Welt und theatralischer (biblisch-historischer) Welt. Und zum dritten interpretieren sie (im II. Lied) das Bühnengeschehen und verallgemeinern es sentenzenhaft. Das I. Lied dürfte Prologfunktion gehabt haben, während das II. Lied als Zwischenlied nach einem ersten Akt (nach der Salbung im Hause Simons)

oder als Schlußlied (falls weitere Bibelszenen nicht dramatisiert wurden) zu interpretieren ist.

Über die musikalisch-kompositionstechnische Tauglichkeit der beiden Gedichte ist, solange die Notenaufzeichnungen fehlen, schwer zu rechten. Schottelius selbst hat sie nicht gering veranschlagt. Das II. Gedicht, das er in poetologischer Definiertheit als "Gegentritt" oder "Wiedertritt/(Carmen retrogradiens)" klassifiziert, entspricht folgender Regel:

"... ist ein kurzes Wiederkehr / wan nemlich nur zwey Reimwörter Gegentritt halten und alsbald wiederkehren"²⁶. Der Effekt dieser Bindung liegt darin, daß hier nicht bloße Silbenassonanz erstrebt wird, sondern ganze Wörter wiederholt werden. Es handelt sich also gar nicht um Reimbindungen im strengen Sinne. Die Wiederholung ganzer Wörter soll hier vielmehr einem satzenhaft insistierenden, einredenden Redegestus Vorschub leisten. Von der musikalischen Verwendbarkeit seines I. Gedichtes, das "Endschallende Reime" bietet, war Schottelius selbst überzeugt. Denn in seiner poetologischen Erklärung zu dieser speziellen Reimart ("Rhythmus reclagens") heißt es: "Rhythmus reclagens seu resonans quid sit nim: si stantem ultimo loco vocem Rhythmicam subsequuntur (tanquam cum clangore, seu clangorem & sonum continuantes) aliae voces, ipsum Rhythmum semper repetentes, sensu tamen plano & dulci. In Musicis artificii loco callenti esse potest, cujus exemplum dedit Wolferbyti celeberrimus ille Schützius"²⁷. Hervorhebenswert an dieser Argumentation ist, daß die musikalische Verwendbarkeit der Verse für Schottelius ein eigengewichtiges Kriterium ihrer ästhetischen Qualität ist, das auch jenseits rhetorischer und grammatischer Kriterien sich behauptet. In solcher dienenden Zubringertätigkeit für "celeberrimus iste Schützius" konnte er sich mit etlichen Poeten seiner Zeit - vor allem mit Martin Opitz und August Buchner - eins wissen.

Für die Schütz-Biographie ist von besonderem Interesse, daß Schottelius gleich dreimal²⁸ darauf hinweist, daß der Kapellmeister und Komponist Schütz die 'Vorstellung von der Maria Magdalena' in Wolfenbüttel selbst "praesentiret" - und das heißt ja wohl: persönlich geleitet - habe. Zwecks Beantwortung der Frage, bei welcher Jahreswende in den vierziger Jahren Schütz in Wolfenbüttel anwesend gewesen sein könnte, sind folgende Daten zu berücksichtigen: Am 14. September 1643 war die "Hauptfestung" und Residenzstadt Wolfenbüttel, die seit 1627 von kaiserlichen Truppen okkupiert gewesen war, wieder unter die Verfügungsgewalt Herzog Augusts gekommen. Indes waren Schloß und Stadt in einem derart desolaten Zustand, daß die fürstliche Familie und der Hof erst am 26. Februar 1644 von Braunschweig nach Wolfenbüttel übersiedeln konnten. Ein weiteres Grenzdatum bietet die Dedikation des 'Lustgarte': Sie wurde am 5. Februar 1647 unterzeichnet. Überdies ist zu beachten, daß Schottelius bereits seit Februar 1646 nicht mehr im Präzeptorenamt

war. Demnach kommen nur die beiden Jahreswenden von 1644/45 und 1645/46 als Aufführungsdaten der Maria Magdalenen-Vorstellung in Erwägung. Berücksichtigt man die - allerdings lückenhaften - Daten, die die Schütz-Biographen bisher zusammentrugen, so ist die Jahreswende 1644/45 am ehesten für die Präsenz des Komponisten in Wolfenbüttel in Betracht zu ziehen. Denn noch zu Beginn des Monats November und dann wieder spätestens am 23. Februar 1645 war Schütz nachweislich in Braunschweig²⁹, das ja nur eine Marschstunde von Wolfenbüttel entfernt ist. Und daß Schütz etwa an der Jahreswende 1645/46 in Wolfenbüttel weilte, ist deshalb unwahrscheinlich, weil er selbst in einem Brief vom Vorabend des Michaelistages 1645 den sächsischen Kurfürsten bat, ihm bis Ostern 1646 einen Arbeitsurlaub in Weißenfels zu gewähren³⁰. Da in Anbetracht der damals doch sehr aufwendigen Reisebedingungen nicht anzunehmen ist, daß Schütz Mitte November von Braunschweig nach Dresden gereist sei, um noch vor Jahresende zurückzureisen und dann die Maria Magdalenen-Aufführung selbst zu präsentieren, drängen die Indizien zu einer Revision der Behauptung, der Komponist sei noch "Ende des Jahres 1644 ... nach Dresden" zurückgekehrt³¹.

Postscriptum:

Günter Grass neuerlich, der mehr zu wissen wagt als Historiker, die nur wissen, was war, weiß auch, was zwischen Schütz und Schottelius gewesen sein muß, weil es so gewesen sein könnte. Als Chronist des imaginären 'Treffens in Telgte' beobachtet er auch Schütz: "Dem Angebot der zeitgenössischen Dichter hatte er sich in seinem Hauptwerk, der geistlichen Musik, bis auf Ausnahmen des Beckerschen Psalter und einiger Texte des jungen Opitz, bisher versagt; die deutschen Poeten hatten ihm nichts zu sagen gehabt, so dringlich er uns mit Wünschen nach Texten gekommen war"³². Und weiter: "Sein Mißtrauen den Dichtern und ihren viel zu vielen Wörtern gegenüber habe sich während der letzten Jahre ausgewachsen. Nachdem ihm Rist nichts geliefert hätte und ihm mit Laurembergs Libretti am dänischen Hof nur schlecht gedient worden sei, habe er sich auf eines der Schottelschen Singspiele eingelassen. Dessen Wortgestelze verdrieße ihn immer noch"³³. Indes ist die Wahrheit des Treffens in Telgte von anderer Art als die des Treffens von Wolfenbüttel, das die Kooperation von Schütz und Schottelius ermöglichte. Eben deshalb wird die Schütz-Forschung ebensowenig wie die Schottelius-Forschung den Poeten Grass ins Unrecht setzen können. Ob freilich die Poesie größere Macht habe als die Geschichte, kann nur die Geschichte, nicht aber die Poesie lehren.

Anmerkungen

- 1 Die folgenden Darlegungen basieren auf Studien, die mir die Deutsche Forschungsgemeinschaft Mitte der sechziger Jahre durch Gewährung eines Habilitationsstipendiums zur Erforschung von Leben und Werk des Justus Georg Schottelius ermöglichte.
- 2 Einen Überblick über Gesamtwerk und Leben von Schottelius bietet der von mir unter Mitarbeit von Wolfgang BORM zusammengestellte Katalog 'Justus Georg Schottelius, 1612-1676 - Ein Teutscher Gelehrter am Wolfenbütteler Hof', = Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Nr. 18, Wolfenbüttel 1976. - Ausführlicher meine noch nicht publizierte Arbeit: Justus Georg Schottelius (1612-1676) - Untersuchungen zu Leben und Werk (mschr. Habil.-Schrift, Fachbereich 9 der Philipps-Universität), Marburg 1972.
- 3 Fotomechanischer Neudruck, hrsg. von Marianne BURKHARD, mit einem Nachwort von Max WEHRLI, München 1967.
- 4 Anhang zum 'Lustgarte'-Neudruck, a. a. O., S. XXXIV.
- 5 Ausführliche Arbeit, a. a. O., S. 939.
- 6 Ebenda, S. 945.
- 7 Vgl. Jörg Jochen BERNS, Probleme der Erschließung und Edition des Schottelius-Briefwechsels, in: Briefe deutscher Barockautoren - Probleme ihrer Erfassung und Erschließung, hrsg. von Hans-Henrik KRUMMACHER, = Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 6, Hamburg 1978, S. 95-106.
- 8 Umfassend über diesen informiert der Katalog: Sammler, Fürst, Gelehrter - Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg, 1597-1666, = Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Nr. 27, Wolfenbüttel 1979.
- 9 Lustgarte, a. a. O., S. 276-283.
- 10 Ebenda, S. 287-309 (fragmentarisch). - Selbständiger vollständiger Druck: Wolfenbüttel 1648 (mit Kupferstichen und Notendruck); weitere Auflage: Braunschweig 1649. - Neudruck, hrsg. von F. E. KOLDEWEY, = Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Nr. 175, Halle 1900.
- 11 Lustgarte, a. a. O., S. 209-257.
- 12 Ebenda, S. 88-126.

- 13 Ebenda, S. 284-287.
- 14 Vgl. MOSER Sch und Otto BRODDE, Heinrich Schütz - Weg und Werk, Kassel ²/1979. - Die Dokumente der Beziehungen des Wolfenbütteler Hofes zu Schütz finden sich in SCHÜTZ GBR; vgl. auch Hans HAASE, Heinrich Schütz (1585-1672) in seinen Beziehungen zum Wolfenbütteler Hof, = Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Nr. 8, Wolfenbüttel 1972.
- 15 Daß die Kompositionen zum 'FriedensSieg'- und zum 'Pan'-Schauspiel sowie die zur 'Geburt unsers Heylandes' von Sophie Elisabeth stammen, wissen wir von Schottelius selbst. Die Kompositionen zum 'Diana'- und zum 'Zeit'-Ballett sind ihr mit hoher Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben, obwohl Gustav Friedrich SCHMIDT (Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel, I. Folge, München 1929) als Komponisten für diese Ballette den schon von Herzog Heinrich Julius 1604 und von Herzog August 1638 erneut bestellten Kapellmeister Stephan Körner in Erwägung zieht, ohne indessen Gründe zu nennen. Übrigens ist leider nur die Komposition zum 'FriedensSieg'-Schauspiel (in den Separatdrucken von 1648 und 1649) erhalten, so daß stilkritische Vergleiche nicht möglich sind.
- 16 Teutsche Vers= oder ReimKunst, Wolfenbüttel 1645, S. 317, und in der 2. Auflage, Braunschweig 1656, S. 266.
- 17 Lustgarte, a. a. O., S. 92.
- 18 Eine Ausnahme bildet lediglich das 'FriedensSieg'-Schauspiel, das ursprünglich aus Anlaß des Goslarer Separatfriedens (1642) verfaßt und aufgeführt worden war. Es wurde 1648 und 1649 erneut (in Wolfenbüttel und Berlin) aufgeführt und gedruckt, weil sein Thema durch den Westfälischen Frieden neue Aktualität gewonnen hatte.
- 19 Vgl. Jörg Jochen MÜLLER (nachmals BERNS), Fürstenerziehung im 17. Jahrhundert - Am Beispiel Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig und Lüneburg, in: Barock-Symposium 1974 - Stadt, Schule, Universitäten, Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert, hrsg. von Albrecht SCHÖNE, München 1976, S. 243-260.
- 20 Hans-Gert ROLOFF ediert die Theaterarbeiten der Herzogin Sophie Elisabeth; sie werden noch 1980 in Frankfurt a. M. (Peter Lang Verlag, Reihe: Arbeiten zur Mittleren deutschen Literatur und Sprache, Bd. 5) erscheinen.
- 21 Vgl. Gerhard GERKENS, Die Ballettdichtungen Herzog Anton Ulrichs zu Braunschweig und Lüneburg, in: Braunschweigisches Jahrbuch, Bd. 45, 1964, S. 29-51; ders., Das

fürstliche Lustschloß Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Braunschweig 1974; Etienne MAZINGUE, Anton Ulrich, Duc de Braunschweig-Wolfenbüttel (1633-1714) - Un Prince Romancier au XVII^{ème} siècle, Bd. 1-2, Lille 1974.

22 Ausführliche Arbeit, a. a. O., S. 945.

23 Lukas 7, 36-50. - Vgl. Matthäus 16, 6-13, Markus 14, 3-9, Johannes 12, 1-8.

24 Vgl. F. O. KNOLL, Die Rolle der Maria Magdalena im geistlichen Spiel des Mittelalters, 1934.

25 Vgl. die Kupfer- und Inszenierungshinweise des 'FriedensSieg'-Schauspiels und der 'Geburt unsers Heylandes'.

26 Ausführliche Arbeit, a. a. O., S. 938 f.

27 Ebenda, S. 944.

28 Lustgarte, a. a. O., S. 127; Ausführliche Arbeit, a. a. O., S. 944 und 945.

29 Am 22. Oktober 1644 teilt Schütz von Braunschweig aus der Herzogin brieflich mit, er wolle sie in der übernächsten Woche in Wolfenbüttel besuchen (MOSER Sch, S. 155 f.) - BRODDE (a. a. O., S. 172) weist nach, daß Schütz wegen Übernahme einer Patenschaft am 23. Februar 1645 in Braunschweig war.

30 Vgl. den Brief in SCHÜTZ GBr, S. 159 ff.

31 BRODDE, a. a. O., S. 171.

32 Günter GRASS, Das Treffen in Telgte - Eine Erzählung, Darmstadt und Neuwied 1979, S. 56.

33 Ebenda, S. 59. - Grass dürfte übrigens durch den Schottelius-Katalog (s. oben Anm. 2), der S. 15, 24 und 43 auf die Zusammenarbeit von Schottelius und Schütz hinweist, zur Kenntnis des Tatsachenhintergrundes gelangt sein.

ANHANG

Resümées der Beiträge

Englische Resümées

Friedhelm Krummacher: Stylus phantasticus and "Fantastic Music" - Compositional Procedures in Toccatas by Frescobaldi and Buxtehude

The fact that Buxtehude's organ works were discovered in the 19th century under aesthetic premises — which was not true in the case of Frescobaldi — has ramifications for their standing with both performers and scholars. If we are to understand these works not merely as documents, we must search for the musical qualities that made their reception as art possible (Part I). The source situation as well as socio-historical circumstances point to the historical isolation of North German music, as well as to open questions regarding its actual function (II). While fantasia as a genre is characterized by a highly "artificial" counterpoint, theoretical writings define stylus phantasticus as a procedure applicable to all genres, but represented primarily by the toccata (III). Frescobaldi's toccatas whose roaming character hardly allows of formal regulation, submit, especially in their chromaticism, to the rules of counterpoint (IV). Froberger's toccatas, however, under the premise of a latent functional harmony and accented rhythm, achieve a model which was further modified in North German organ music beginning with the generation of Weckmann (V). The disposition of Buxtehude's works, tightly organized and seemingly free at the same time, make it understandable why compositions in the stylus phantasticus could be understood much later as models of "fantastic art" (VI). They imply the possibility of a reception that would legitimize itself as the aesthetic understanding of historical music.

Wolfgang Osthoff: Heinrich Schütz - The Historical Encounter between the German Language and Italian Musical Poetics

On a deeper level of meaning, Schütz is the creator of German music. He gave to German music the faculty of speech, and thus the prerequisite for the meaning and significance of the (genuinely instrumental) works of Bach and the Classics which were to come. German music achieves self-realization for the first time with Schütz, in the historical encounter between the German language and Italian musical poetics. This

becomes most evident in the way Schütz makes use of Italian models: it ranges from the adaptation of a translation — already existing or prepared by himself — to Italian musical pieces, to the partial musical transformation of his models, and to free parodies which lead finally to completely original compositions of his own. Most important in this context is Schütz' confrontation with Monteverdi, whose dramatic posture Schütz transforms into one more rhetorical. Of equal and continuing importance is the music of his teacher, G. Gabrieli, whose spatial conception is "turned inward" by Schütz.

Wolfgang Witzemann: Problems of Mode in the Passions of Schütz

The present study discusses the passions of Schütz in terms of the system of the 12 church modes, while not failing to recognize the tendencies toward harmonic tonality which they exhibit to a greater or lesser degree. Determining the mode of the St. Luke Passion proves to be especially difficult. In assigning it to the fifth mode, the author hypothesizes that the key signature of one flat to be found throughout the only existing source (Leipzig, Ms. Grundig) constitutes a non-authentic addition.

Jörg Jochen Berns: 'Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena' — Testimony to the Collaboration between Justus Georg Schottelius and Heinrich Schütz

The topic of this study is the collaboration, barely noticed heretofore, between the poet Justus Georg Schottelius (1612-1676) and Heinrich Schütz. It sheds new light on Schütz' practical importance for the musical festival theater at the court of Wolfenbüttel. Two poems by Schottelius together with sparse annotations by the poet make it evident that Schütz composed a "theatrical music" (unfortunately lost) with the title 'Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena' (A New Theatrical Presentation of Mary Magdalen) and "presented" it himself in a hall of Wolfenbüttel castle, presumably for New Year's 1645. This study refers to relationships with other theatrical works by Schottelius and elucidates the extent to which Schottelius, poet and poetic theoretician, took into account the demands of music in the preparation of his texts.

(Translation: Traute M. Marshall)

Friedhelm Krummacher: Stylus phantasticus et musique fantastique - Procédés compositionnels dans les toccatas de Frescobaldi et de Buxtehude

La découverte des oeuvres pour orgue de Buxtehude - autres que celles de Frescobaldi - au XIX^e siècle sous des prémisses esthétiques a eu des conséquences pour leur application dans la pratique comme dans la recherche. Si l'on ne conçoit pas seulement les oeuvres en tant que documents, on peut s'interroger sur les qualités musicales qui permirent de les comprendre en tant qu'art (Première partie). Les circonstances relatives aux sources et à l'histoire sociale renvoient, d'une côté, à l'isolement historique de la musique en Allemagne du Nord, et de l'autre côté, à des problèmes ouverts concernant leur fonction effective (Deuxième partie). Alors que la fantaisie est, comme genre, déterminée par le contrepoint artificiel, le stylus phantasticus est défini par la théorie comme un procédé qui agit à travers le genre, mais qui est représenté de façon primaire par la Toccata (Troisième partie). Les toccatas de Frescobaldi, dont l'écriture errante ne permet à peine des règles formelles, suivant, précisément dans leur chromatisme, les règles d'une composition contrepunctique (Quatrième partie). En revanche, les toccatas de Froberger - sous le postulat d'une harmonie fonctionnelle et d'une rythmique accentuelle - atteignent un modèle qui, à partir de la génération de Weckmann, sera encore modifié (Cinquième partie). Et la disposition tout aussi programmée qu'apparemment libre des oeuvres de Buxtehude fait comprendre que les compositions en stylus phantasticus pourront, bien plus tard, être comprises comme modèle d'art fantastique (Sixième partie). C'est en elle que réside la chance d'une "réception" légitimée comme compréhension esthétique de la musique historique.

Wolfgang Osthoff: Heinrich Schutz - La rencontre historique de la langue allemande et de la poésie musicale italienne

Au sens très profond, Schutz est le créateur de la musique allemande. Par lui, elle est capable de devenir une langue, et elle pose ainsi les préliminaires pour le sens et la signification des oeuvres (originales, instrumentales) de Bach et des classiques. La première réalisation de la musique allemande s'accomplit cependant chez Schutz dans la rencontre de la langue allemande et de la poésie musicale italienne. Ceci est, en particulier, révélé par l'utilisation par Schutz des modèles italiens: depuis l'adaptation d'une traduction préformulée ou propre à des pièces italiennes, à travers la trans-

formation musicale partielle de modèles jusqu'aux libres parodies, qui conduisent à des compositions entièrement personnelles. Il y a ici, en premier lieu, la préoccupation avec Monteverdi dont Schutz transforme la démarche dramatique en un geste oratoire. Toute aussi importante s'avère - pour Schutz - l'expérience de la musique de son maître G. Gabrieli, dont il "intériorisera" la conception spatiale.

Wolfgang Witzemann: Le problème des tonalités dans les Passions de Schutz

La présente étude situe les Passions de Schutz dans le système des douze modes d'Église, sans méconnaître toutefois la tendance à la tonalité harmonique qui est déjà, plus ou moins, opérative dans ces oeuvres. La détermination du mode s'avère être un problème particulier pour la Passion selon Saint Luc; sa classification en cinquième mode repose sur l'hypothèse de l'auteur, selon laquelle l'altération générale d'un bémol dans l'unique source (Leipzig, ms. Grundig) représente un ajout non authentique.

Jörg Jochen Berns: 'Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena' - Un témoignage de la collaboration entre Justus Georg Schottelius et Heinrich Schutz

Cette étude a pour thème la collaboration, sur laquelle on a peu attiré l'attention, du poète Justus Georg Schottelius (1612-1676) et de Heinrich Schutz, et projette ainsi un éclairage neuf sur la signification pratique accordée par Schutz au "Festtheater" de la Cour de Wolfenbüttel. A partir de deux poèmes de Schottelius et de maigres annotations du poète, on apprend que Schutz a composé, en 1644/45, pour une fête de Nouvel An à la Cour une "Theatralische Musik" ("Musique théâtrale") malheureusement disparue, intitulée 'Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena' ('Nouvelle représentation théâtrale de Marie Madeleine') et qu'il l'a sans doute "présentée" personnellement, dans une salle du Château de Wolfenbüttel. L'étude montre des parentés avec d'autres productions théâtrales de Schottelius et explique dans quelle mesure le poète e "poétologue" tint compte des exigences musicales dans la rédaction de ses livrets.

(Traduction: Édith Weber)

Friedhelm Krummacher: Stylus phantasticus och fantastisk musik. Kompositoriska förfaranden i toccator av Frescobaldi och Buxtehude

Att Buxtehudes orgelverk - annorlunda än Frescobaldis - upptäcktes under estetiska premisser på 1800-talet, har haft konsekvenser för deras position i praktiken liksom inom forskningen. Uppfattar man verken inte bara som dokument, så får man fråga efter musikaliska kvaliteter, som tillät deras förståelse som konst (del I). De käll- och socialhistoriska omständigheterna hänvisar å ena sidan till den nordtyska musikens historiska isolering och å andra sidan till öppna frågor om dess funktion (II). Emedan fantasian bestäms av artificiell kontrapunkt, definierar teorin begreppet stylus phantasticus som en metod, vilken verkar tvärs genom genrerna, men som främst representeras av toccatan (III). Frescobaldis toccator, vars utsvävande stil knappast tillåter en formell fixering, följer just i sin kromatik den kontrapunktiska satsens regler (IV). Med latent funktionell harmonik och accentuerande rytmik som förutsättningar uppnår däremot Frobergers toccator en modell, som i den nordtyska orgelmusiken vidare modifieras alltsedan Weckmanns generation (V). Och den såväl konsekventa som skenbart fria dispositionen i Buxtehudes verk gör det förståeligt, att kompositioner i stylus phantasticus mycket senare kunde uppfattas som mönster för en fantastisk konst (VI). I dem finns chansen för en reception, vilken legitimerar sig som estetisk förståelse av historisk musik.

Wolfgang Osthoff: Heinrich Schütz - Det historiska mötet mellan tyska språket och Italiens musikaliska poetik

I en djupare mening är Schütz den tyska musikens skapare. Den får genom honom sin språkförmåga och därmed förutsättningen till innebörd och betydelse i Bachs och klassikernas senare verk, som är genuint instrumentala. Det första självförverkligandet i den tyska musiken sker emellertid hos Schütz i mötet mellan det tyska språket och den musikaliska poetiken i Italien. Detta visar sig särskilt i Schütz' användning av italienska modeller: från adaptionen av en förformulerad eller egen översättning till italienska verk över den delvis musikaliska omformningen av förlagorna ända till fria parodier, som leder till fullständigt egna kompositioner. Här står på första plats uppgörelsen med Monteverdi, vars dramatiska gest Schütz förvandlar till en retorisk. Lika viktig förblir hans erfarenhet med läraren G. Gabrielis musik, vars rumsliga konception Schütz fördjupar.

Wolfgang Witzemann: Tonartproblem i passionerna av Schütz

Föreliggande bidrag ställer passionerna av Schütz i de tolv kyrkotonarternas system utan att därvid underskatta tendenserna till den harmoniska tonaliteten, som redan är mer eller mindre verksamma i dessa verk. Som ett särskilt problem framträder modusbestämmelsen i Lukaspassionen; dess inordning i femte modus baserar på författarens hypotes, att det generella förtecknet av ett be i den enda källan (Leipzig, Ms. Grundig) utgör en icke autentisk tillsats.

Jörg Jochen Berns: 'Teatralisk ny föreställning av Maria Magdalena' - Ett dokument för samarbetet mellan Justus Georg Schottelius och Heinrich Schütz

Uppsatsen behandlar det hittills föga uppmärksammade samarbetet mellan författaren Justus Georg Schottelius (1612-1676) och Heinrich Schütz. Därmed belyses på nytt den praktiska betydelsen, som Schütz hade för den musikaliska festteatern vid Wolfenbüttels hov. Genom två dikter av Schottelius och knappa notiser av författaren bevisas det, att Schütz komponerade en (tyvärr förlorad) "Teatralisk musik" med titeln 'Teatralisk ny föreställning av Maria Magdalena' och presenterade denna personligen - sannolikt vid årsskiftet 1644/45 - i en sal på Wolfenbüttels slott. Uppsatsen hänvisar till förbindelser med andra sceniska försök av Schottelius och förtydligar, huruvida poeten och poetologen vid texternas formulering tog hänsyn till musikaliska behov.

(Översättning: Aina Maria Krummacher)

Lieferbare Bände der **ORPHEUS**-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik

- 1 Martin Vogel, Die Intonation der Blechbläser. Neue Wege im Metallblasinstrumentenbau, 104 Seiten, Halbleinen DM 23,80
- 2 Martin Vogel, Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre, 163 Seiten, Halbleinen DM 28,00
- 3 Martin Vogel, Die Enharmonik der Griechen, Teil I: Tonsystem und Notation, 152 Seiten, Ganzleinen DM 38,00
- 5 Adriaan D. Fokker, New Music with 31 Notes. Translated by Leigh Gerdine, 95 Seiten, broschiert DM 21,00
- 6 Giuseppe Tartini, Traktat über die Musik gemäß der wahren Wissenschaft von der Harmonie, übersetzt und erläutert von Alfred Rubeli, 397 Seiten, Halbleinen DM 66,00
- 7 Rudolf Haase, Kaysers Harmonik in der Literatur der Jahre 1950 bis 1964, 162 Seiten, Ganzleinen DM 26,00
- 11/12 Marianne Bröcker, Die Drehleier, ihr Bau und ihre Geschichte, 2. erweiterte Auflage, 2 Bände, 861 Seiten, 331 Abbildungen, 4 Faksimiles, 64 Notenbeispiele, 67 Zeichnungen im Text, Ganzleinen DM 196,00
- 13/14 Martin Vogel, Onos Lyras. Der Esel mit der Leier, 2 Bände, 740 Seiten, 190 Abbildungen, Ganzleinen DM 145,00
- 15 Sigrun Schneider, Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts, 317 Seiten, 9 Abbildungen, Ganzleinen DM 52,00
- 16 Martin Vogel, Die Lehre von den Tonbeziehungen, mit einem Tafelanhang von Martin Kähler, 480 Seiten, Ganzleinen DM 80,00
- 17 Günter Schnitzler (Hrsg.), Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik, 297 Seiten, Ganzleinen DM 52,00
- 18 Albrecht Schneider, Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft, 272 Seiten, Ganzleinen DM 54,00
- 19 Barbara Münxelhaus, Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadrivieraler Wissenschaft im lateinischen Mittelalter, 286 Seiten, 30 Abbildungen, Ganzleinen DM 56,00
- 20/23 Werner Danckert, Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der Völker, aus dem Nachlaß herausgegeben von Hannelore Vogel, 4 Bände, 1584 Seiten, Ganzleinen DM 320,00
- 24 Hellmuth Christian Wolff, Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950, 294 Seiten, 123 Notenbeispiele, Ganzleinen DM 80,00
- 25/26 Martin Vogel, Chiron, der Kentaur mit der Kithara, 2 Bände, 764 Seiten, 187 Abbildungen, Ganzleinen DM 196,00
- 27 Werner Danckert, Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen Musik, herausgegeben von Marianne Bröcker, 472 Seiten, 144 Notenbeispiele, Ganzleinen DM 120,00
- 28 Jürgen Schläder, Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper, 505 Seiten, Ganzleinen DM 118,00
- 29 Hannelore Thiemer, Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik, 178 Seiten, 20 Abbildungen, Ganzleinen DM 54,00
- 30 Martin Vogel, Musiktheater I: Die Krise des Theaters und ihre Überwindung, 460 Seiten, Ganzleinen DM 60,00, broschiert DM 48,00
- 31 Martin Vogel, Musiktheater II: Lehrstücke; erscheint Anfang 1981; Umfang, Preis, Ausstattung ähnlich Band 30

Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH – Bonn, Viktoriastraße 25

