

Monteverdi - Förster - Buxtehude

Entwurf zu einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung

Von SØREN SØRENSEN

Trotz vieler Einzeluntersuchungen aus späteren Jahren über die Kantatenmusik¹ des 17. Jahrhunderts stehen noch zahlreiche Fragen über die stilistischen Voraussetzungen dieser Musik ungelöst hin, was mit der sparsamen Veröffentlichung italienischer Kantatenmusik aus dem 17. Jahrhundert zusammenhängt. Vor allem ist der Mangel einer Gesamtausgabe von Carissimis Werken fühlbar, nicht zuletzt in Bezug auf seine weitreichende Bedeutung als Lehrer für viele der hervorstechendsten Meister in der folgenden Generation, vgl. den Artikel Carissimi in MGG. Und obgleich Monteverdis kirchenmusikalische Werke seit 1942 im Druck vorliegen, hat noch niemand unternommen, den so evidenten Zusammenhang aufzuklären, welcher zwischen Monteverdis Kirchenmusik aus seinen späteren Jahren und dem Kantatenstil besteht, der sich in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Norddeutschland und im Norden durchsetzt und zusammenfassend als Buxtehude-Stil bezeichnet wird. Das Schaffen Monteverdis auf diesem Gebiet wurde immer, und zwar mit Recht, als Höchstleistung im Zusammenhang mit seiner inneren Entwicklung bewertet, aber die musikhistorischen Bezüge reichen – eben auch auf diesem Gebiet – weit über ihn selbst hinaus. In dieser kleinen Abhandlung möchte ich hierauf aufmerksam machen und somit die bisherige, zu einseitige Einschätzung Schützens und der süddeutschen Kantatentradition als Voraussetzung des Buxtehude-Stils revidieren. Meine These ist also die, dass schon von der Kirchenmusik Monteverdis eine direkte Linie zu der Kantatenwelt Buxtehudes geht. Bevor wir uns dieser Entwicklungslinie zuwenden, wollen wir versuchen, einige der wichtigsten Komponenten des Buxtehudischen Kantatenstils einzukreisen.

Bei Buxtehude lassen sich, je nach der Textgrundlage, in der Hauptsache drei Kantatentypen unterscheiden: 1) die Bibel- oder Spruchkantate mit oder ohne Interpolation, 2) die Choralkantate mit oder ohne Interpolation, und 3)

1. E. Noack, *Wolfgang Carl Briegel*; H. Kölsch, *Nicolaus Bruhns*; H. P. Schanzlin, *Gletles Motetten*; *Monteverdi-Monographien* von Schrade, Redlich und Arnold; A. Nausch, *Augustin Pflieger*; A. Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius*; E. Gessner, *Samuel Scheidts geistliche Konzerte*; G. Ilgner, *Matthias Weckmann*, m. m.

die Liedkantate mit einer oder mehreren Melodien. Die Spruchkantate hat als Hauptsatz eine musikalisch freie Komposition, während die Choralkantate als Gattung der Bearbeitung eines *cantus prius factus* angehört. Zwischen der freien Form der Spruchkantate und der Choralkantate steht die Liedkantate, die wie die Choralkantate einen Vers-gebundenen Text hat, in der aber die musikalische Gestaltung frei, d. h. nicht an eine gegebene Melodie gebunden, ist.

Zwischen den Choralkantaten und den Liedkantaten besteht also ein grundsätzlicher Unterschied. Während es nämlich Regel ist, dass die alten, als Kirchenlieder eingesungenen Choräle ihre Melodien behalten, um demnach zu Choralkantaten zu werden, so gilt für die neueren Lieder aus dem 17. Jahrhundert (Lieder von Rist, Homburg, Silesius u. s. w.), die Buxtehude meist mit sowohl Text als Melodie vorgelegen haben, dass er sich diesen neuen Melodien gegenüber weniger verpflichtet gefühlt hat. Dieses Verhalten kann Grenzfälle hervorrufen, wie z. B. die unterschiedliche Behandlung des Liedes von Ph. Nicolai »Wachet auf, ruft uns die Stimme«: die eine mit der dazugehörigen Melodie (Buxtehude, *Werke* Band VI, 60); die andere (deren Echtheit als Buxtehude-Werk doch nicht ganz sichergestellt ist) ohne diese Melodie (Buxtehude, *Werke* Band VII, 100), vielmehr ist sie als ganz freie Vertonung des Liedtextes anzusehen.

Was die äussere Form betrifft, können die Spruchkantaten einmal einheitlich sein, in welcher Gestalt sie am deutlichsten die Weiterführung der alten Motetto concertato-Form zeigen. Die Grundform ist dann am häufigsten:

Vorspiel – Spruch – evt. Vorspiel repetatur – evt. Schluss-Satz (Amen oder Ähnliches).

Dieser Grundform kann ausserdem eine Interpolation zugefügt werden, so dass die Form folgendermassen erweitert wird:

Vorspiel – Spruch – evt. Vorspiel rep. – Interpolation – evt. Spruch rep.

Die Interpolation ist immer ein geistliches Lied (»Aria« genannt, wenn überhaupt bezeichnet); die Form ist demnach eine Kombination von Spruchkantate und Liedkantate. Diese kombinierte Form hat eine Begründung musikalischer, wie auch theologischer Art. Musikalisch, weil die Form variiert, kontrastreicher wird und so mit einem ausgeprägten Charakteristikum der barocken Musikanschauung übereinstimmt²; und theologisch entspricht diese Form dem Bedürfnis zur Interpretation des Bibelwortes, einer Auslegung in der dogmatischen Richtung, die später zum Pietismus wird. *Erbauung* ist das Schlüsselwort dieser Textinterpolationen: sie können betrachtender Art sein, meist mit stark persönlicher Erkenntnis der Sünde und der dazugehörigen Reue als hervortretenden Faktoren. Oder die Interpolation kann einfach eine Paraphrase des betreffenden Spruchtextes sein, wie das in der Kantate »Herr, wenn ich

2. Vgl. Wilhelm Fischer: »Das 17. Jahrhundert ist die Epoche der Variation« (Adlers Handbuch, Zweite Auflage 1930, S. 541).

nur dich habe« über Ps. 173 (Buxtehude, *Werke* Bd. I, 38) der Fall ist³. Die Paraphrasen-Technik kann auch zu einer kleinen dramatischen Ganzheit ausgenützt sein, so z. B. in der Kantate »Ist es recht, dass man dem Kaiser Zinse gebe?«, wo die Pharisäer die Frage stellen, ob es recht sei, dem Kaiser Zinse zu geben, während die Interpolation diese Frage vertieft mit den Worten: »Meister, Meister, ist es recht, dass dies Volk, von Gott erwählet, wird mit Schatzung so gequälet und muss sein der Heiden Knecht! Meister, Meister, ist es recht?«, um in der dritten Strophe mit folgender heuchlerischen Aufforderung zu schliessen: »Meister mit der weisen Zungen, dem es alles wohl gelungen, was er angefangen hat, gib uns, gib uns deinen Rat!«. Danach folgt die Fortsetzung des Spruches: die entspannende Antwort Jesu, die in einem entsprechend ruhigen Satz erfolgt: »Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist.« Die Form: Spruch I – Interpolation – Spruch II, ist also hier in oratorisch-dramatischer Richtung ausgenützt worden (vgl. den Wechsel zwischen Spruchsätzen und Interpolationssätzen in der Kantate »Ich suchte des Nachts in meinem Bette«, Buxtehude, *Werke* Bd. III, 41).

Die äussere Formenwelt Buxtehudes spiegelt die Situation nach 1650 ab, wo das einsätzliche geistliche Konzert immer häufiger zur mehrsätzigen interpolierten Form oder zur reinen Liedkantate übergeht. Buxtehude steht selbst in hohem Masse als Förderer dieser Entwicklung.

Nach der Mitte des Jahrhunderts zeigt sich, noch ganz primitiv, das Bedürfnis, den Spruchtext, und damit die Form, zu erweitern. Bei Andreas Hammer Schmidt, *Musikalische Gespräche über die Evangelia*, 1655–56, tritt zum erstenmal eine gewisse Technik der Tropierung auf. Die Tropierungen Hammerschmidts sind Prosa, es sind erläuternde Appositionen zu den Bibeltexten, oder es sind Fragen, die vom Bibelwort beantwortet werden. Gereimte Zusätze kommen nur als abschliessende Choralstrophen vor, so im Osterkonzerte »Wer wälzet uns den Stein«, das mit einer Bearbeitung von »Christ ist erstanden« schliesst.

Die nächste Phase dieser Tropierung zeigt sich bei Wolfgang Carl Briegel in seinem Hauptwerk *Evangelische Gespräche*, I 1660, II 1662, III 1682. Schon im ersten Teil ist die Kombination Bibeltext mit Liedaria voll entwickelt⁴. Dieser Impuls, die Liedaria zu verwenden, ist auf Adam Krieger zurückzuführen; wir wissen, dass Briegel und Krieger einander nahe gestanden haben, und stilistisch als Liederkomponisten sind sie ebenfalls einander nah verwandt⁵. Auch in den übrigen Sammlungen Briegels ist die Interpolationstechnik festgehalten. In dem *Evangelischen Blumengarten*, 1666–68, sind die Liedtexte speziell für dieses Werk verfasst, und in den beiden zusammengehörigen Kantatensammlungen *Musikalische Trostquelle* und *Musikalischer Lebens-*

3. Siehe näher meine Abhandlung *Diderich Buxtehudes vokale kirchmusik*, 1958, S. 73.

4. Vgl. Elisabeth Noack, *Wolfgang Carl Briegel*, 1963, S. 33 ff.

5. Ibid. 38.

brunn, 1679 und 1680, sehen wir noch eine musikalische Erweiterung, indem die einzelnen Strophen wechselweise von *verschiedenen* Solostimmen vorge-tragen werden statt von einer einzelnen Solostimme oder vom Chor.

Der grösste Teil der Komponisten aus Briegels Generation stellt sich aber dieser Neubildung abwartend gegenüber. Bis 1680 haben sich nur Christoph Bernhard, und aus der jüngeren Generation Christian Geist in der kombinierten Form versucht. Die Beispiele bei Bernhard sind der Dialog »Euch ist gegeben zu wissen das Geheimnis des Reiches Gottes« und das Canticum Simeonis »Herr, nun lässest du deinen Diener«, insgesamt also 2 Beispiele. Ebenfalls gibt es von Christian Geist, dessen Kantaten in den 1670er Jahren entstanden sind, 2 Beispiele: »Die mit Tränen säen« und »Es war aber an der Stätte« (Christian Geist, *Kirchenkonzerte*, Band 48 in *Erbe deutscher Musik*, S. 16 u. 105). Die zusammengesetzte Form kommt also vor Buxtehude nur sporadisch vor; das Kantatenwerk Buxtehudes, das hauptsächlich in den 1680er Jahren entstanden ist, bedeutet formal eine Einbürgerung der zusammengesetzten Form in der konzertierenden Kirchenmusik. Eine kleine Statistik kann diese Behauptung unterstützen.

Von den Ktn. Buxtehudes sind	31	Bibelkantaten ohne Interpolation (hiervon 17 Ktn. für eine Stimme, 8 Ktn. für 2–3 Stimmen, 6 Ktn. für Chor)
- - - - -	25	Bibelkantaten mit Lied-Interpolation (hiervon 3 Ktn. für eine Stimme, 9 Ktn. für 2–3 Stimmen, 13 Ktn. für Chor (einschl. die 7 Membra-Ktn.), 4 von diesen 13 Ktn. haben verschiedene Einschiebsel)
- - - - -	16	Choralkantaten ohne Interpolation (hiervon 2 Ktn. für eine Stimme, 4 Ktn. für 3 Stimmen, 10 Ktn. für Chor)
- - - - -	4	Choralkantaten mit Lied-Interpolation (hiervon 2 Ktn. mit mehreren Ein- schiebseln, alle 4 Ktn. für Chor)
- - - - -	40	Liedkantaten (hiervon 8 für eine Stimme, 23 für 2–3 Stimmen und 9 für Chor, von den Liedkantaten sind 5 mit einer Melodie, 35 mit mehreren Melodien komponiert)
- - - - -	2	Parodie-Kantaten (geistlich parodierte Liedkantaten)
Insgesamt		118 Kantaten ⁶

6. Ein Verzeichnis des gesamten Kantatenmaterials ist in meiner Abh. *Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik*, 1958, S. 27–44, zu finden. Von den da verzeichneten Kantaten sind zwei Werke abzuziehen, und zwar »Laudate Dominum« und »Erarm dich mein«, die von dem Buxtehude-Schüler Ludwig Busbetzky, dessen Identität neuerdings bestätigt wurde, komponiert sind (siehe Martin Geck in *Die Musikforschung* 1963, S. 175).

Die Bibelkantaten machen 47 % des gesamten Kantatenmaterials aus, und von diesen sind 44 % mit Lied-Interpolation versehen. Die Choralkantaten machen 17 % (von diesen sind 25 % Lied-interpoliert), und die Liedkantaten 36 % des Werkes aus. Von den gesamten 118 Kantaten sind 71 Kantaten oder 60 % entweder reine Liedkantaten oder Lied-interpolierte Spruch- und Choralkantaten. Das geistliche Lied des 17. Jahrhunderts ist also mit dem Kantatenwerk Buxtehudes grundsätzlich in der Kirchenmusik eingebürgert.

*

Gehen wir von der äusseren Form zur Umkreisung einiger charakteristischer Stilzüge über, möchte ich besonders zwei hervorheben, die für den Buxtehude'schen Vokalstil als typisch anzusehen sind. Der eine ist die *Kleinmotivik*, d. h. die Aufteilung der melodischen Phrasen in ganz kleine Einheiten, die jede für sich kleine abgeschlossene Kadenzverläufe bilden; sie können wiederholt, sequenziert oder mit Melismen ornamentiert werden, sind aber immer durch die kleinen, übersichtlichen Verläufe gekennzeichnet (Beisp. 1 und 2).

Es geht bisweilen so weit, dass die Choralzeilen in den Choralbearbeitungen unterteilt werden, um die Kleinmotivik hervorzurufen, so z. B. in der Kantate »Befehl dem Engel, dass er komm«⁷. Wir sehen das wieder bei Bach, der im ersten Choral der Johannes-Passion, »O grosse Lieb, o Lieb ohn alle Masse«, die erste Choralzeile unterteilt.

Die Kleinmotivik ist wohl der Zug, der sich am deutlichsten von der Melodiebildung des Stile antico unterscheidet. Eben die langen Kurven, das direkte Gegenteil der Kleinmotivik, sind für den Motettenstil des 16. Jahrhunderts typisch; in den Melodiekurven des Motettenstils, wie er bei Palestrina verkörpert ist, ist es, wie Jeppesen in seinem Kontrapunktbuche sagt, kaum möglich, »auch nur eine Messerspitze zwischen zwei Töne zu zwängen.« In der Kleinmotivik dagegen ist es eben möglich, die Messerspitze an der einen nach der anderen

Beisp. 1

Alles was Ihr tut, alles was Ihr tut mit Worten oder mit Werken, mit Worten oder mit Werken, das tut alles

7. Vgl. Søren Sørensen, Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik, S. 116 f.

Beisp. 2

S II
A
T
B
Bc

Fürchte dich nicht, fürchte dich nicht. So du durchs Was-ser durchs
Was-ser geh-est, will ich bei dir sein,

5 6 4 3 b 6

Stelle hineinzustecken und die Phrase in eine Reihe von kleinen motivischen Stücken aufzuteilen.

Der andere Zug, den ich für den Stil hervorheben will, ist die mit der Kleinmotivik nahe zusammenhängende *vereinfachte Harmonik*, die in engen funktionellen Beziehungen zwischen den Akkorden und in kleinen, in sich geschlossenen Kadenzbildungen verläuft, und zwar mit der Terz und der Sexte als stark hervortretenden Intervallen im Klangbilde. Die Ausformung der Harmonik, der wir hier begegnen (Beisp. 3 und 4), ist (besonders von Moser) als *Reizharmonik* bezeichnet worden⁸. Überhaupt ist die Vorliebe für die »weichen« Zusammenklänge und die Parallelführung von Terzen und Sexten sehr typisch. Ich verweise hier auf meine Aufzählung des Akkordmaterials bei Buxtehude auf Grund der ersten 25 Seiten der Denkmäler-Ausgabe seiner Kantaten, DDT XIV⁹. Es zeigte sich, dass von den 778 Akkordbildungen die 232 Sextakkorde waren. Berücksichtigen wir auch noch die Akkordkategorie mit der

8. Siehe z. B. H. J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, 1953, S. 154.

9. Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik, S. 291.

Beisp. 3

Violin I (VI I) and Soprano (S) parts are shown. The Bassoon (Bc) part includes figured bass notation: 6, 4 5 4#, 6, 4 5 4#, 6, 4 5 4#, 6. The lyrics are: "Herr, auf dich trau-e ich, Herr, auf dich trau-e ich, lasz mich nimmer-mehr zu Schan-den werden,".

Beisp. 4

Soprano (S) and Bassoon (Bc) parts are shown. The lyrics are: "Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia,". The Bassoon part includes figured bass notation: 4 2.

Terz im Basse, den Quintsextakkord, gibt es noch 31, so dass wir durch dieses repräsentative Material feststellen können, dass etwa ein Drittel des gesamten Akkordmaterials aus Sextakkorden besteht, entweder in der reinen Form oder in der Form als kadenzierende Quintsextakkorde. Von den Dissonanzen wird mit Vorliebe ausser dem Quintsextakkord der Sekundakkord benutzt, welches, ausser seiner Eigenwirkung, in Fortsetzung des eben Angeführten durch seine Auflösung in den Sextakkord leicht erklärlich ist.

Diese beiden Züge, die Kleinmotivik und der funktionsharmonische Reiz, sind, was kaum näheren Nachweis erfordert, italienischer Herkunft; sie sind von der Entwicklung innerhalb der Generalbass-begleiteten Monodie und der italienischen Oper geschaffen. Sie sind auf Venedig und Rom zurückzuführen, auf Cavalli und Cesti in Venedig und auf Carissimi in Rom; besonders Carissimi war der bevorzugte Lehrer der europäischen Oratorien- und Kantatenkomponisten¹⁰, und die erwähnten Stilzüge sind für Carissimi so charakteristisch, und seine Position unter den Zeitgenossen war so bedeutend, dass man zuweilen den ganzen Stil als Carissimi-Stil bezeichnet hat¹¹.

Wie ist nun der Carissimi-Stil nach dem Norden geführt worden? Ja, natürlich auf mehreren Wegen, aber einen Komponisten wollen wir, im Anschluss an Buxtehude, hervorheben, und zwar Kaspar Förster d. J., der am direktesten diese Vermittlung zwischen dem Carissimi-Stil und dem Buxtehudischen Kantatenstil personifiziert.

Kaspar Förster, in Danzig geboren und unter Einfluss des italienischen Kapellmeisters Marco Scacchi aufgewachsen, später in Rom (mutmasslich bei Carissimi) und Venedig weitergebildet¹², wirkte in zwei wichtigen Perioden in Kopenhagen, das erste Mal 1652–55, und danach 1661–68, wo er Leiter der Hofkapelle war, also eben in den Jugendjahren Buxtehudes. Von einer direkten Beziehung zwischen Buxtehude und Förster wissen wir nichts, wir wissen aber, dass der Einfluss Försters ausserordentlich gross war. Die weltliche Hofmusik und die Kirchenmusik entfaltete sich unter Försters Leitung in Kopenhagen und auf dem Frederiksborgers Schloss, eben zu der Zeit, wo Buxtehude in dem naheliegenden Helsingør (44 km von Kopenhagen und 24 km von Frederiksborg) tätig war. Mit den Beziehungen Buxtehudes zu den führenden Musikkreisen in Kopenhagen (durch Johann Lorenz) liegt es nahe mit Hammerich anzunehmen, dass er die Förstersche Entfaltung auf erster Hand erlebt hat¹³. Es lässt sich leider nur einmal nachweisen, dass Buxtehude in Kopenhagen gewesen ist, und zwar 1666, den 12. Februar. An diesem Tage passierte er das Osttor (Østerport), im Wagen zusammen mit einem anderen Reisenden namens Cornelius van der Welt von Helsingør kommend¹⁴. Nach dem zweiten Aufenthalt in Kopenhagen war Förster kurze Zeit in Hamburg tätig – und zu derselben Zeit war Buxtehude als Marien-Organist nach Lübeck übersiedelt –, und es geht aus dem Zeugnis Matthesons hervor, wie grosses Aufsehen Förster in Hamburg eben wegen seiner italienischen Orientierung erregte¹⁵.

10. Siehe MGG, *Carissimi*.

11. Siehe z. B. K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil im 18. Jahrh.*, 1929, S. 81 ff.

12. Über das biographische Quellenmaterial, siehe MGG und *Dansk Biografisk Leksikon*.

13. Angul Hammerich, *Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700*, 1921, S. 208.

14. Siehe Bo Lundgren, Einleitung zu *Diderich Buxtehude, Vier Suiten für Clavichord oder Laute*, 1955, S. 2 Fussnote 2.

15. Mattheson, *Ehrenpforte*, 1740, S. 68 ff.

Beisp. 5

Förster: BENEDICAM DOMINUM, T. 15 ff.

VI. 1 2

S A

Bc

Be - ne - di - cam Do - mi - num in om - ni tem - po - re,

B

Be - ne - di - cam Do - mi - num in om - ni tem - po -

VI 1 2

S A

B

Bc

Be - ne - di - cam Do - mi - num in om - ni tem - po - re,

- re,

semper laus e - ius in o - re me - - - o,

semper laus e - ius in o - re; in o - re me - - - o,

Von Förster sind in der Düben-Sammlung in Upsala 35 Kantaten bewahrt, alle Bibel- oder Devotionskantaten mit lateinischen Text¹⁶. Die Formenwelt spannt sehr weit, von kleinen solistischen Konzerten bis zu mehrsätzigen kantatenähnlichen Werken, und der Stil ist in ersten Reihe durch die früher erwähnten Züge gekennzeichnet: die Kleinmotivik, die Aufteilung in kleine in sich abgeschlossene Kadenzverläufe, die vereinfachte Funktionsharmonik und die vorherrschende Parallelführung der unvollkommenen Konsonanzen (Beispiel 5, S. 95).

Rücken wir indessen noch eine Generation weiter zurück, zu der Generation vor Förster und vor Carissimi und Cavalli, finden wir dieselben stilistischen Züge, mit denen wir uns hier beschäftigen. Wir finden sie sogar in kantatenmässiger Ausformung, und zwar in der Kirchenmusik *Claudio Monteverdis*. Die kleinmotivische Aufbauung, die vereinfachte Funktionsharmonik und die vorherrschende Parallelführung in Terzen geht aus Beisp. 6 hervor, dem Anfang des

Beisp. 6

The musical score for Claudio Monteverdi's «Laudate Dominum» is presented in three systems. The first system features Soprano I, Soprano II, and Basso continuo (with the note 'Nicht: uad. uad. ladi') singing the lyrics 'Lau-da-te, lau-da-te Do-mi-num om-nes gen-tes,'. The second system shows Violin I and Violin II providing a harmonic accompaniment. The third system continues the vocal parts with the lyrics 'lau-da-te, lau-da-te e-um om-nes gen-tes.' The score is written in C major and 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Satzes »Laudate Dominum« aus der Sammlung Monteverdis »Selva Morale e Spirituale«. Die »Selva Morale ...« ist 1641 in Venedig erschienen, der Inhalt aber ist durch eine längere Reihe von Jahren nach Monteverdis Antritt als Markus-Kapellmeister 1613 entstanden. Auch in formaler Hinsicht zeigen sich die konzertierenden Kirchenwerke Monteverdis als klare Vorläufer des Försterschen und Buxtehude'schen Kantatenstils. Die Konzerte aus der »Selva Morale ...« und der posthumen Sammlung 1650 wechseln zwischen Soli und Chor

16. Eine Ausgabe dieser Kantaten, von Bo Lundgren und dem Verf., ist in Vorbereitung.

und sind bisweilen zu einer rondoartigen Form ausgebaut, so im Konzert »Beatus vir qui timet Dominum« (ebenfalls aus der »Selva Morale«). Die Formbildung ist hier ganz bewusst architektonisch mit dem ständig wiederkehrenden Kehrreim als motivischem Kern (Beisp. 7, S. 97–99).

Das Werk, »Beatus vir«, hat drei Hauptabschnitte, der erste steht in C-Dur und ist über die vier ersten Verse des Psalmes vertont. Der zweite Abschnitt bildet zu dem ersten einen Kontrast sowohl in der Tonart als in der Taktart: die Tonart wechselt in a-moll, die Tonikaparallele, über, ein Wechsel, der auch später für Buxtehude sehr charakteristisch ist; und die Taktart wechselt vom zweiteiligen Takt in den dreiteiligen über (Beisp. 8, S. 99). Der dritte Hauptabschnitt steht wieder in C-Dur, und der Übergang vom zweiten zum dritten Abschnitt wird durch den Kehrreim vermittelt. Die Doxologie schliesst diesen Teil und damit das Werk ab.

Die Madrigalwurzeln der konzertierenden Kirchenmusik Monteverdis lassen sich gerade in diesem Werke, Beatus vir, leicht erkennen. Das Stück ist nämlich eine Parodie über das Madrigal »Chiome d'oro« aus dem siebenten Madrigalbuch Monteverdis ¹⁷.

*

In der bisherigen musikgeschichtlichen Darstellung sind die Voraussetzungen der norddeutschen und nordischen Kantatenkomponisten auf Michael Prätorius und die drei grossen Meister *Schein*, *Scheidt* und vor allem *Schütz* beschränkt.

Beisp. 7

The musical score for 'Beatus vir' (Example 7) is presented in two systems. The first system includes staves for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, and Bass. The lyrics for the first system are: 'Be-a-tus, be-a-tus vir, be-a-tus, be-a-tus vir, be-a-tus'. The second system includes staves for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, and Bass. The lyrics for the second system are: 'vir, qui ti-met Do-mi-num in manda-ta e-jus vo-let ni-mis, be-a-tus, be-a-tus'. The score is in C major and 2/4 time.

17. Denis Arnold, *Monteverdi*, 1963, S. 150 ff.

The musical score is written for a vocal part and two violin parts (I and II). The lyrics are in Latin. The score is divided into four systems, each with a vocal line, a violin I line, and a violin II line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1:

Vocal: *vir, be-a - tus, be-a - tus*
 Violin I: *violin I*
 Violin II: *violin II*

System 2:

Vocal: *Po - - - - tens in*

System 3:

Vocal: *ter-ra e - rit se-men e - - - jus,*
Po - - - - tens in. ter-ra e - rit se - men e - -
Po - - tens in ter-ra e - rit se - - - - men . e - -

System 4:

Vocal: *-jus,*
ge-ne-ra-ti-o rec - to-rum be-ne-di-ce -
-jus,

-tur, ge-ne-ra-ti-o rec-to-rem, be-ne-di-ce-tur. Be-a-tus, be-a-tus

vis be-a-tus, be-a-tus, vir.

Beisp. 8

Sopran I
Sopran II
Basso cont.
(Att. uds. adelu)

Ju-cun-dus, ju-cun-dus, ju-cun-dus ho-mo

Deutlich sehen wir das in Albert Schweitzers Bach-Biographie, wo es folgendermassen heisst: »Giacomo Carissimis Kantaten und Oratorien übten keinen besonderen Einfluss auf die deutsche Kirchenmusik aus, die sich damals vollständig in den von Schütz und Prätorius empfangenen Anregungen weiter entwickelte« (Ausgabe 1952, S. 60). Symptomatisch ist auch die Kapitelüberschrift Riemanns über diese Periode in seinem Handbuch der Musikgeschichte: »Der Übergang der musikalischen Hegemonie auf Deutschland. Die deutschen Kantoren und Organisten«. Und dieselbe Anschauung spiegelt sich in Hans Joachim Mosers sehr anregender »Geschichte der deutschen Musik« von 1922 ab, im Kapitel »Von der Motette zur Kantate«, wo in erster Reihe die drei grossen S – Schein, Scheidt und Schütz – eine Hauptrolle für die Entwicklung spielen.

Diese traditionelle Darstellung der Entwicklung auf Buxtehude und den norddeutschen Kantatenstil zu, wonach Prätorius und die drei grossen S so stark als Basis hervorgehoben werden, ist wohl zu revidieren und zu komplettieren. Der Entwicklungsgang ist, was uns schon Pirro in seinem Buxtehude-Buch 1913 – wegen seines beschränkten Materials jedoch nur andeutungsweise – erkennen lässt, in höherem Masse italienisch beeinflusst. Auch Schütz und durch ihn Schein bekamen ihre Impulse von Italien, eben von Monteverdi. Schütz reinzuchtet

zwar das kleinmotivische Element, aber nicht in der selben Masse das funktionsharmonische; das harmonische Element ist bei Schütz mehr gewürzt, mehr von der Spannung zwischen den Kirchentonarten und der Dur-Moll-Tonalität bestimmt.

Eine Beobachtung der wichtigsten Stilkriterien in Monteverdis Kirchenmusik, die bisher nicht in größerem Zusammenhang betrachtet worden ist, scheint zu zeigen, dass es eine sehr nahe Stilverbindung zwischen Monteverdi und Carissimi auf der einen Seite und Buxtehude und den übrigen norddeutschen Kantatenkomponisten auf der anderen Seite gibt, eine Verbindung, die im Hinblick auf Buxtehude in erster Reihe von Kaspar Förster d. J. vermittelt ist.