

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Kuhoktaven, Roßquinten und ‚Tigerquarten‘: Zu einem deutschen Madrigalismus bei Heinrich Schütz

von Manfred Hermann Schmid, Tübingen

Organumpraktiken sind aus der Musikgeschichte nie gänzlich verschwunden. Sie haben nur ihren Ort gewechselt. Sind sie erst von den Zentren der Mehrstimmigkeit an die Peripherie gewandert, wie deutsche Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts zeigen, und haben daneben, folgt man den frühesten Quellen der Tastenmusik vom *Robertsbridge Codex* bis zum *Buxheimer Orgelbuch*, den Weg vom Vokalen zum rein Instrumentalen und damit vom Liturgischen zu Weltlichem genommen<sup>1</sup>, so verließen sie schließlich überhaupt den Bereich der kunstvollen, an Theorie und Schrift gebundenen Musik, um auf eine unreflektierte Ebene volkstümlichen Musizierens abzusinken<sup>2</sup>. Ethnologische Forschung, zu deren Quellen auch ein anschaulicher Bericht Leopold Mozarts aus Italien gehört<sup>3</sup>, hat ein Weiterwirken des Parallelsingens bis ins 20. Jahrhundert hinein nachgewiesen<sup>4</sup>.

Der Weg des Organums in der Geschichte ist ein Weg permanenten sozialen Abstiegs. Was am Anfang feierlichste Zierde gewesen war, wird am Ende als niedrig und kunstlos verachtet. In der Sprache der Gebildeten spiegelt sich distanzierende Kritik spätestens seit dem 16. Jahrhundert. Ein Name wie *villanella* für Stücke, die an Quintieren erinnern, soll auf den dörflichen Charakter verweisen, über den sich eine städtische und höfische Kultur belustigt: Es würde ein Singen nach Art ungebildeter Bauernburschen und -mädchen dargestellt, erklärt Lodovico Zacconi 1596<sup>5</sup>. Michael Praetorius schreibt 1619 ganz ähnlich, solche „Bauernliedlein“ würden durch absichtliche Quinten nachgeahmt, „contra regulas Musicorum: Gleich wie die Bawren nach der Kunst nicht singen“<sup>6</sup>.

Daneben bürgert sich im Deutschen des 17. Jahrhunderts ein neues Schlagwort ein, das den unfeinen Charakter aller Musik ‚wider die Regeln‘ drastisch herausstrich: Man sprach von Kuhoktaven und Roßquinten. Das Vieh des Bauern durfte seiner Musik den Namen geben. So heißt es in einem Gedicht J. G. Dietrichs von 1696 über ungelernete Musiker:

„Roßquinten machten sie und schöne Küh-Octaven  
und was im Lämmerstall der lieblichste Conccent,  
das war in ihrem Satz das beste Fundament.“<sup>7</sup>

Mit ähnlichen Worten kritisiert Burckhart Großmann schon 1623 den kriegsbedingten Verfall. Stümperhafte Musiker machten sich breit, die nichts Besseres als „Octaven“ und „bißweilen ein bahr Roßquinten drein“ kennen würden<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961.

<sup>2</sup> Werner Bachmann, *Die Verbreitung des Quintierens im europäischen Volksgesang des späten Mittelalters*, in: *Festschrift Max Schneider*, Leipzig 1955, S. 25–29.

<sup>3</sup> Leopold Mozart, Brief vom 1. Dezember 1770 (*Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. v. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 1, Kassel usw. 1962, S. 407).

<sup>4</sup> Erich Moritz von Hornbostel, *Phonographierte isländische Zwiegesänge*, in: *Deutsche Islandforschung 1930*, Bd. 1, Breslau 1933, S. 300ff.

<sup>5</sup> Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venedig 1592, <sup>2</sup>1596, f. 81<sup>v</sup> (deutsche Übersetzung bei Friedrich Chrysander in: *VfMw* 9, 1893, S. 304–306).

<sup>6</sup> Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619 (Faksimile Kassel usw. 1958), S. 21.

<sup>7</sup> Zitiert nach Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, <sup>2</sup>1954, S. 596.

<sup>8</sup> Ebd., S. 15.

Heinrich Schütz war das Wort von den Roßquinten wohlbekannt. Ein scherzhaftes Gedicht zu seiner Hochzeit 1619 schließt in der zehnten Strophe mit dem Aufruf, den Bräutigam jetzt ungestört walten zu lassen — um diese eher eindeutigen Worte in den Schlußzeilen korrigierend auf die Kunst, die zu Anfang gepriesen worden war, zurückzubeziehen:

„Irrt ihn nicht in sein Sachen /  
Roßquinten möcht Er machen  
Der Kunst zu wieder.“<sup>9</sup>

Die sprachliche Verschiebung von ‚wider die Regeln der Kunst‘ auf „Roßquinten“ und „Küh-oktaven“ eröffnet über das Bäurische hinaus einen neuen Sinnzusammenhang. Denn in der unausgesprochenen Gegenüberstellung Mensch/Tier können die Schimpfworte auch besagen, der vernunftbegabte Mensch solle sich nicht gebärden wie das unwissende Tier, solle kultiviert und nicht grob sein, empfindend und nicht gefühllos.

Auf einen solchen Sinn bezog sich Heinrich Schütz in einem Ausnahmefall. Für seine Madrigalsammlung op. 1 von 1611 hatte er den Text einer Liebesklage zu vertonen, die extreme Metaphern aufweist<sup>10</sup>. Der Dichter Alessandro Aligieri vergleicht die abweisende Geliebte zweifach mit einem leblosen Felsen und einem seelenlosen Geschöpf: Sie müsse von wilden Tieren aufgezogen worden sein, um so unerbittlich bleiben zu können: e dalle tigri ircane il latte avesti<sup>11</sup> (und von wilden Tigern hast du die Milch bekommen).

Die einzelnen Verse sind in getrennte Imitationsabschnitte gefaßt, wodurch die üblichen Textverschiebungen des motettischen Satzes entstehen. An einer Stelle beim zitierten dritten Vers koppelt Schütz jedoch zwei Stimmen für ein Mal deklamierend zusammen, für das „e da le tigri ircane“<sup>12</sup>. Und mit dem Eintritt des Worts „tigri“ wechselt er vom gewöhnlichen Parallelintervall der Sext auf die fremdartige Quart.

Heinrich Schütz, *Madrigal Nr. 6*

The image shows a musical score for Heinrich Schütz's Madrigal Nr. 6. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The vocal line has the lyrics 'e da le ti-gre ir-ca - - ne'. A box highlights the interval between the vocal line and the lute line during the phrase 'da le ti-gre ir-ca - - ne'. The lute line has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

<sup>9</sup> Ebda., S. 93.

<sup>10</sup> Eine kurze Interpretation des Textes sowie eine Charakterisierung der Komposition gibt Siegfried Schmalzriedt (*Quel dolce amaro. Manieristische Ästhetik und Kompositionsweise in Schütz' Madrigalbuch von 1611*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kongreß-Bericht Stuttgart 1985*, hrsg. v. Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Bd. 1, Kassel usw. 1987, S. 39f.).

<sup>11</sup> Das Bild der wilden Tigerin dürfte auf Vergil zurückgehen („Hyrcanae tigres“, *Aeneis* 4/367, vgl. Karl Ernst Georges, *Lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Den genauen Stellennachweis danke ich dem Tübinger Kollegen Prof. Dr. Eberhard Heck), wobei das Wort ‚hyrcanus‘ bzw. ‚ircano‘, abgeleitet von dem iranischen Wort für Wolf, sich auf einen Volksstamm Persiens bezieht (lat. Hyrcani), der wegen seiner Wildheit verrufen war (*Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft* IX/1, Stuttgart 1914, Sp. 454).

<sup>12</sup> Im modernen Italienisch ist ‚tigri‘ die Form für Femininum und Maskulinum. Entsprechend gibt Siegfried Schmalzriedt die Stelle in der *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* (Band 1, Stuttgart 1984, S. XII sowie Bemerkung zu den Editionsgrundsätzen S. X) mit „dalle tigri ircane“ wieder. Für Schütz selbst scheint eine Femininform ‚tigrā‘ zu gelten. Im Druck von 1611 lautet der Text „da le tigre ircane“ (vgl. auch Heinrich Schütz, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Philipp Spitta, Band 9, Leipzig 1890, S. 27).

Oktaven oder Quinten zur Darstellung des Wilden und Tierhaften verboten sich. Ein musikalischer Satztypus, der Regeln bis an ihre äußersten Grenzen strapaziert, hebt seinen Sinn selbst auf, wenn er banal gegen Grundnormen verstößt. Möglich aber war als Ersatz der Quint die Quart — vorausgesetzt, sie wurde durch einen stützenden Baß legitimiert. Virtuoso schafft Schütz ein Stimmengeflecht, das bei regelrechter Quartbehandlung den Eindruck der Rauheit des „ircano“ noch steigert. Anfang und Ende der Quartkette bleiben ohne echte Stütze, weil der Baß sich durch Synkopenbildung verspätet. Wenn er endlich kommt, liefert er zwar für das *h-e'* die korrekte Unterterz, ‚beißt‘ sich jedoch in direktem Querstand mit dem vorausgehenden *g'* des Quinto, der während des Vorhalts ein *g* als Lösung im Baß gefordert hatte. Im Weiterschreiten rücken die drei Unterstimmen zu einem neuen Sextklang nach oben. Jetzt stellt sich aber der Canto gegen den Fortgang. Sein überhängendes *h'* bildet einen extremen Tritonus-Vorhalt zum *f'* der oberen Quartstimme.

Nach den Satzregeln gelten Querstand und intensivierter Vorhalt als „durezza“<sup>13</sup>. Wenn Schütz jede Stelle der Kette mit einer künstlichen Dissonanzwirkung schärft, umschreibt er das „ircano“ der Quarten zusätzlich mit dem ‚duro‘ der übrigen Stimmen — mit dem Ergebnis, daß die kadenzierenden und modustragenden Quartestimmen des phrygischen Satzes jede leitende Funktion verlieren und wie Fremdkörper wirken: als wären sie falsch<sup>14</sup>. Schütz gelingt das Paradox, in der satztechnischen Legitimation der Quarten eben diese als Fehlbildung zu isolieren.

Das Bild des wilden Tiers ließ Schütz in einer Assoziation mit den deutschen Handwerksausdrücken Kuhoktav und Roßquint an primitive und rohe Parallelentechnik denken. Ob ein Italiener freilich dieser Anspielung ohne weiteres folgen konnte, bleibt dahingestellt.

## Zur Theorie des variablen Metronomgebrauchs

von Wolfgang Auhagen, Köln

Im Jahre 1980 stellte Willem Retze Talsma die Theorie auf, Metronomangaben des frühen 19. Jahrhunderts seien in zweifacher Weise zu interpretieren: zum einen in der uns vertrauten Art, zum anderen so, daß jeweils zwei Schläge des Metronoms (eine Hin- und Herbewegung) die notierte Tempoeinheit bedeuten. Notiert  $\downarrow = 90$  MM bedeute also im zweiten Fall  $\downarrow = 90$  MM<sup>1</sup>. Seit einiger Zeit gewinnt diese Theorie zunehmend an Popularität, es finden bereits Konzertaufführungen im ‚Originaltempo‘ statt. Clemens von Gleich vertritt die Theorie in einer Reihe von Artikeln<sup>2</sup> und hat sie dabei gegenüber Talsmas Version etwas modifiziert: die zweite genannte Metronom-Lesart kann seiner Meinung nach auch bei langsamen Sätzen vorkommen, während Talsma sie auf Tempi ab Allegretto beschränkte. Ferner verzichtet von Gleich auf eine Ableitung dieser Lesart aus der angeblichen Doppeldeutigkeit des ‚Schlag‘-Begriffes und der Pendel-Angaben des 18. Jahrhunderts<sup>3</sup>.

<sup>13</sup> Vgl. S. Schmalzriedt, a. a. O., S. 40.

<sup>14</sup> In der deutschen Figurenlehre des 17. und noch 18. Jahrhunderts gelten Quartreihen wirklich als Mittel zur Realisierung von ‚Falschem‘ oder ‚Traurigem‘ (vgl. Dagmar Hoffmann-Axthelm, Artikel *Faburdon*, in: *HmT*, Wiesbaden 1972, S. 4).

<sup>1</sup> W. R. Talsma, *Wiedergeburt der Klassiker*, Bd. 1: *Anleitung zur Entmechanisierung der Musik*, Innsbruck 1980.

<sup>2</sup> Cl. von Gleich, *Das Metronom und seine Deutung. Mälzel und die Folgen im 19. Jahrhundert*, in: *NZfM* 147 (1986), Januar, S. 19–23; ders., *Interpretation im „klassischen Tempo“? Reaktionen auf einen umstrittenen Artikel*, in: *ÖMZ* 41 (1986), S. 493–496; ders., *Die frühesten Quellen zur Temponahme bei Mozart*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 35 (1987), S. 106ff.; ders., *Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs*, in: *Mf* 41 (1988), S. 46–49.

<sup>3</sup> Cl. von Gleich, *Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs*, S. 46 u. 49.