

Anhang: Resümees der Beiträge

Englische Resümees

Otto Brodde: Theological Concepts in Polychoral Music

There are many perspectives from which theological concepts become apparent in polychoral music: three of them will be discussed here.

1. Polychoral music is the transformation of antiphonal and responsorial psalmody, which provides a musical realization of the *parallelismus membrorum* of the psalm text and thus illustrates the poetic structure by means of a creative organization of sound. Derived from the poetic structure, the principle of polychoral writing is applied by analogy to text settings which are understood in such a way as to warrant parallelistic structures. This applies both for the composition of a self-contained text and for the composition of a text which is itself being interpreted by another, parallel text. The musico-theological effectiveness of polychorality is thus shown to be a transformation of the *parallelismus membrorum* into a mode of perception even for non-psalmodic texts.

2. Polychoral music is the art of spatially expansive sonorities and as such expresses majestic grandeur: it is the sounding symbol of the glorification of the Lord in time and space.

3. Polychoral music is an image, following Psalm 148 and Isaiah 6, of the ordering of universal musical praise: Our singing here and now represents the lower choir, singing in eternity the upper, heavenly, choir. Polychoral writing is an allegory and a symbol of these biblical images.

Stefan Kunze: Rhythm, Language, the Conception of Musical Space: On the Polychoral Music of Giovanni Gabrieli

Taking as a point of departure a general characterization of polychoral and multi-voiced Venetian music of the first half of the 16th century (festive, stately character, emancipation of sound, expansive spatial disposition) we propose the thesis, that Giovanni Gabrieli's compositional style is a genuinely instrumental style even in his texted music. A discussion of the concept of instrumental style elucidates this aspect. Turning to the question of what is the source of unity in the composition our attention is drawn to a qualitatively new concept of rhythm. It is in this rhythmic quality that "the instrumental origins of polychoral music around 1600 reveal themselves perhaps most clearly." A new approach to the realization of speech is based on an instrumentally conceived rhythm; i.e., in this rhythm, instrumental idiom and text setting coincide. The early history of polychoral music seems to suggest that the origin of this new, instrumentally conceived musical thinking is to be found in simple, declamatory settings. Three examples serve to illustrate the thesis: the motet for triple chorus, "Plaudite Deo omnis terra" (1597), the double-chorus motet "Domine exaudi" (1597), and an earlier double-chorus psalm setting from the Veneto region.

Werner Breig: Polychoral Writing and the Concept of Individuality in the Works of Heinrich Schütz

The present study investigates three ways of differentiating the musical forces employed in Schütz' polychoral music.

1. By distinguishing the choirs that represent the compositional substance of a work (*cori favoriti*) from those that can be added ad libitum „zum starcken Gethön / vnnd zur Pracht“ (to augment the sound and majesty; the *capellae*), the core of the composition can remain limited as to the number of voices and thus retain sufficient linear mobility. By treating the *capellae* separately, their sonority and color become a structural element that can be deployed at will.

2. The distinction between solo or choral realization of the obbligato voices entails structural and expressive differentiations.

3. The function of the separate instrumental choir (chiefly in the standard instrumentation of the Italian trio sonata, i.e., two violins and continuo) is determined by the possibility of its being treated either quasi-vocally and in dialogue with the vocal parts or by fully exploiting the instrumental idiom.

What the individual features above have in common (the first two appear fully developed as early as the *Psalmen Davids* of 1619, while the third occurs to a larger extent no earlier than Part I of the *Symphoniae sacrae* of 1629) is that they raise to compositional significance various alternatives that had previously been considered part of performance practice. Schütz' treatment of these compositional devices seems to be informed by a desire to extract individually profiled works from the polychoral style, a genre which by nature tends toward a more uniform, general style. Such individualistic conceptions are dependent on the nature of the text being set, without being completely determined by it, as a comparison of various settings of the same text demonstrates.

Friedhelm Krummacher: Polychoral Style and Thematic Writing in the Music of Johann Sebastian Bach

The fact that Bach's motets were rediscovered in the 19th century before his other vocal works was due not only to the fascination exerted by their texts but also that of their polychoral organization. While the motets were among the first of Bach's pieces to be revived, they occupy an isolated position within his oeuvre. As "occasional" pieces Bach's motets are exceptions; moreover, they no longer belong to a continuous tradition. Just as the importance of the motet had waned, polychoral writing had also assumed the status of an exception. In his polychoral motets Bach thus combined a genre that was no longer taken for granted with a style of writing that made special demands.

Bach's reasons for so doing must be sought in the differences obtaining between motet style and choral writing in cantatas. Above all, he had to compensate for the absence of instrumental parts in the motets. For, despite their unique features, the motets no more lack a conception of closed form which gives thematic unity to the work than do cantata movements. The first formal complex of „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ serves to demonstrate the extent to which Bach's motets are defined by thematic procedures. The polychoral techniques are not limited merely to the alternation of ensembles of sonority; they in fact enable the thematic relationship to be intensified in the first place. The development of a sounding space, from which polychoral writing originated, became, in Bach's motets, the precondition for their thematic development.

Wolfram Steinbeck: Text setting in the Music of Heinrich Schütz as an Analytical Problem

The importance of Heinrich Schütz is based on his particular manner of setting words. Schütz scholarship, in its efforts to date to approach Schütz' music analytically, has generally sought to gain an understanding of his music by considering textual relationships and exegesis. The present study, in accordance with Bernhard's demand that equal emphasis be given to text

and music, attempts to show that beyond its relation to the text, Schütz' music is not merely to be understood as a "texture of norms", as "nothing but style" (Eggebrecht). On the contrary, Schütz' compositional procedures, despite being intimately linked to the text, manifest a variety and complexity that cannot be taught and exhibit a richness of specifically musical relations and meanings that make them a perfectly and purely musical creation. Selected passages from the motet „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (SWV 386) serve as an illustration. Next to contemporary musical theory it is above all Schütz' preface to this collection of motets that challenges us to penetrate beyond the tempting variety of textual relations and make a greater effort toward genuine analysis and an understanding of Schütz' purely musical and highly individual approach to the compositional process.

(Translated by Traute M. Marshall)

Französische Resümees

Otto Brodde: Conceptions théologiques de la musique à plusieurs choeurs

La musique à plusieurs choeurs peut être l'expression de plusieurs conceptions théologiques; nous en aborderons trois ici:

1. La pluralité des choeurs constitue la transformation du chant des antiphones et des répons; il veut réaliser en musique le „parallelismus membrorum“ des psaumes et en démontrer ainsi la structure poétique. Le principe de la pluralité des choeurs tiré de la structure poétique peut être de la même manière transposé sur un texte façonné de sorte que son contenu doit être exprimé de manière parallèle. Ceci vaut tant pour la mise en musique d'un texte complet que pour la mise en musique d'un texte interprété parallèlement à un autre texte. Le modèle musico-théologique de la pluralité des choeurs se manifeste ainsi en tant que métamorphose du „parallelismus membrorum“ sous une forme obligatoire valable même pour des textes non psalmodiés.

2. La pluralité des choeurs constitue un art décoratif sonore, et exprime en tant que tel une magnificence majestueuse. La pluralité des choeurs constitue une parabole sonore de l'adoration glorieuse du Seigneur, dans l'espace et dans le temps.

3. D'après le psaume 148 et Isaïe chap. 6, la pluralité des choeurs constitue l'image de l'ordre musical en général: le chœur inférieur représente le chant ici et maintenant, le chœur supérieur (céleste) représente le chant de l'éternité. La pluralité des choeurs constitue une allégorie de cette représentation biblique.

Stefan Kunze: Rythme, langage, représentation de l'espace musical: au sujet de la pluralité des choeurs chez Giovanni Gabrieli

Si l'on part d'une caractéristique générale de la musique à plusieurs choeurs et à plusieurs parties pendant la première moitié du 16ème siècle à Venise (caractère solennel représentatif, émancipation sonore, disposition stéréophonique), on obtient la thèse selon laquelle il faut considérer la méthode de composition musicale liée au langage de G. Gabrieli comme de la musique essentiellement instrumentale. Une digression sur la notion „instrumentale“ met cet aspect en lumière. La question suivante, de savoir ce qui suscite la cohésion d'une composition, attire

l'attention sur une nouvelle qualité de rythme. C'est lui qui „manifeste peut-être le plus clairement l'origine instrumentale de la musique à plusieurs choeurs avant 1600“. Le rythme traité de façon instrumentale est à la source d'une nouvelle prise de conscience de la langue, ou plutôt, grâce au rythme, le caractère instrumental rejoint la mise en musique du langage. L'histoire du début de la musique à plusieurs choeurs permet d'envisager que l'origine de la pensée musicale instrumentale nouvelle doit être recherchée dans les compositions simplement déclamatoires. Trois exemples servent d'illustration: Le motet à trois choeurs de G. Gabrieli „Plaudite Deo omnis terra“ (1597), le motet à double-choeur „Domine exaudi“ (1597), et un psaume à double-choeur de Vénétié.

Werner Breig: Compositions à plusieurs choeurs et conception individuelle de l'oeuvre chez Heinrich Schütz

Trois méthodes de différenciation de la distribution des compositions pour plusieurs choeurs de Schütz sont analysées dans cet article:

1. En faisant la différence entre les choeurs qui sont indispensables à la composition (cori favoriti) et les choeurs supplémentaires ad libitum „pour renforcer la sonorité / et pour la somptuosité“ (capellae), on peut délimiter la composition centrale dans le nombre de parties qui la forment, et préserver une liberté de mouvement linéaire suffisante; le traitement séparé des „capellae“ permet à leur sonorité et à leur colorit de constituer un élément structurel libre.

2. La distinction entre une distribution soliste et chorale à l'intérieur des parties vocales obligées conduit à une différenciation structurelle et expressive.

3. Le rôle du choeur instrumental séparé (principalement dans la distribution standard de la sonate en trio italienne: deux violons et basse continue) est déterminée par le fait qu'il dialogue d'une part avec les parties chantées, presque vocalement, et d'autre part qu'il utilise toutes les ressources du langage instrumental.

La caractéristique commune à ces traits (dont nous rencontrons les deux premiers dès les „Psaumes de David“ de 1619 et le troisième, plus largement, dans la première partie des „Symphoniae sacrae“ de 1629) réside dans le fait qu'elles rendent disponibles pour la composition des alternatives déjà connues de la pratique de l'exécution. La manière dont Schütz manie ces moyens de composition semble tendre à faire revêtir à l'écriture pour plusieurs choeurs une conception individuelle – individuelle alors qu'elle représente par nature une catégorie de style homogène. Cette conception de l'oeuvre dépend à chaque fois du texte mis en musique, sans toutefois qu'elle soit déterminée par lui, comme il ressort de la comparaison entre différentes compositions sur un même texte.

Friedhelm Krummacher: Pluralité des choeurs et composition thématique chez Jean-Sébastien Bach

Si au 19^{ème} siècle on a découvert les motets de Bach avant ses autres oeuvres vocales, il faut comprendre que la fascination qui se dégageait de ces oeuvres est due, outre au texte qui leur servait de base, également à leur distribution pour plusieurs choeurs. La position isolée des motets par rapport au reste de l'oeuvre de Bach s'oppose à leur réception rapide. Les motets de Bach étaient des oeuvres de circonstance; ils constituent de ce fait une exception et ne s'appuient pas non plus sur une tradition continue de ce genre. Avec la signification réduite des motets, la composition pour plusieurs choeurs revêt également un statut d'exception. Dans ses motets à plusieurs choeurs, Bach renoue avec un genre qui n'était plus évident, avec une technique qui posait des problèmes spéciaux.

Il faut chercher les raisons de la façon d'agir de Bach dans la différence entre la composition des motets et celle des chœurs de cantates. En particulier, il fallait compenser le manque de parties instrumentales obligées dans les motets. Car malgré leur singularité, les motets ne renoncent nullement à réaliser une liaison thématique en introduisant une forme fermée, tout comme les cantates. Le premier complexe formel de „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ prouve jusqu'à quel point les motets de Bach sont influencés par la thématization de la composition. La technique à plusieurs chœurs ne se limite pas à l'alternance des groupes sonores, mais permet d'intensifier les rapports thématiques. L'épanouissement de l'espace sonore sur lequel s'appuie la musique à plusieurs chœurs devient dans les motets de Bach la condition même de leur développement thématique.

Wolfram Steinbeck: La mise en musique du langage chez Heinrich Schütz – un problème analytique

La signification propre de Schütz réside dans la manière particulière dont il mettait en musique les mots. La recherche spécialisée sur Schütz, là où elle s'efforçait d'être analytique, a jusqu'alors cherché généralement à comprendre sa musique en s'appuyant sur le langage et l'exégèse des textes; l'article présent cherche, dans l'esprit de Bernhard selon lequel le texte et la musique ont la même valeur, à prouver que la musique n'est pas seulement „un assemblage de normes“ qui constitueraient „le style dans son entier“ (Eggebrecht), sur un texte. Bien plus, la manière dont il compose, malgré la relation très étroite avec les mots, constitue un processus parfaitement et purement musical, grâce à sa multiplicité innée et à sa complexité, grâce à sa richesse en rapports musicaux spécifiques et en contextes intelligibles. L'auteur cherche à présenter cette thèse à l'aide d'extraits du motet „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (SWV 386). Outre la théorie musicale moderne, la préface écrite par Schütz lui-même pour son recueil de motets invite à s'attacher plus intensément à l'analyse et à l'étude de la méthode de composition musicale remarquablement individuelle de ce musicien, sans se laisser tromper par les rapports textuels multiples.

(Traduction: Geneviève Geffray)

Schwedische Resümee

Otto Brodde: Teologiska konceptioner i flerkörig musik

Teologiska konceptioner i flerkörig musik framträder i olika perspektiv; tre av dessa skisseras här.

1. Flerkörighet är transformationen av den antifonala och den responsoriala principen, som musikaliskt förverkligar psalm-diktningens parallelismus membrorum och därmed demonstrerar den poetiska strukturen i klingande form. Flerkörighetens princip, som vunnits ur den poetiska strukturen, överförs till texter, vars innehåll uppfattas så att det måste framföras enligt parallelismen. Detta gäller såväl för kompositionen av en i sig sluten text som för kompositionen av en text, vilken tolkas genom förbindelsen med en parallell text. Den musikaliska och teologiska pregnansen i flerkörigheten framträder sålunda som en metamorfos av parallelismus membrorum även vid icke psalmodiska texter.

2. Flerkörighet är klangmässig rumkonst och ger som sådan uttryck för majestätisk prakt. Flerkörighet är en klingande liknelse av den lovprisande tillbedjan som tillkommer herren utöver tid och rum.

3. Flerkörighet är enligt Psalm 148 och Jesaja 6 en avbild av det totala musicerandets ordning. Sången här och nu framförs av den undre kören och sången i evigheten av den övre (himniska) kören. Flerkörigheten är alltså ett allegoriskt tecken för dessa bibliska föreställningar.

Stefan Kunze: Rytmspråk, musikalisk rumföreställning – Om Giovanni Gabriellis flerkörighet

Den flerköriga och flerstämmiga musiken i Venedig under 1500-talets förra hälft karaktäriseras av festlig representativ stil, klangemancipation och rumskapande disposition. Detta föranleder tesen att kompositionssättet även i Gabriellis språkbundna musik kan uppfattas som genuint instrumentalt. En exkurs över begreppet „det instrumentala“ förtydligar denna aspekt. Den fortsatta frågan, varigenom det kompositoriska sammanhanget framkallas, leder uppmärksamheten till rytmsens nya kvalitet. Härefter visar sig kanske tydligast flerkörighetens instrumentala ursprung omkring 1600. I den instrumentalt använda rytmen grundläggs ett nytt sätt att aktualisera språket. I rytmen sammanfaller instrumentalitet och språkets tonsättning. Flerkörighetens tidiga historia föranleder t.o.m. tanken att betrakta den enkla deklamatoriska kompositionen som utgångspunkt för den nya instrumentalt präglade uppfattningen. Tre exempel åskådliggör detta: G. Gabriellis treköriga motett „Plaudite Deo omnis terra“ (1597), den dubbelköriga motetten „Domine exaudi“ (1597) och en tidig dubbelkörig psalmtonsättning ur Veneto.

Werner Breig: Flerkörighet och individuell verkkonception hos Heinrich Schütz

Föreliggande bidrag undersöker tre sätt av besättningens differentiering i Schütz' flerkörighet.

1. Schütz skiljer mellan kompositoriskt konstitutiva körer (Cori favoriti) och ad libitum användbara extrakörer „zum starcken Gethön / vnnd zur Pracht“ (Capellae). Därigenom kan kärnsatsen begränsas i sitt stämmantal och behandlas flexibelt i stämföringen. Den särskilda behandlingen av Capellae gör dess fylliga klang och rika färg till fritt disponibla strukturelement.

2. Skillnaden mellan solistik och korisk besättning inom de obligata stämmornas sats leder till strukturella och expressiva differentieringar.

3. Den särställda instrumentalkören har sin funktion framförallt i den italienska trionsonatens standardbesättning med två violiner och generalbas. Dess roll bestäms därigenom, att den å ena sidan behandlas vokalt och dialogiserande med sångstämmorna, å andra sidan instrumentalt och utnyttjande instrumentens idiomatik.

De två första möjligheterna är redan fullt utbildade i „Psalmen Davids“ (1619), den tredje förekommer i större omfattning sedan del I av „Symphoniae sacrae“ (1629). Deras gemensamma kännetecken är att för kompositionen ställa till förfogande metoder, som redan tidigare var kända inom uppförandep Praxis. Schütz' användning av dessa kompositoriska medel tycks sträva efter att vinna individuella verkkonceptioner ur den flerköriga satsen, som från början snarare tenderar till en enhetlig stil. Sådana verkkonceptioner är beroende av de tonsatta texterna, dock determineras de inte genom dessa, som en jämförelse mellan olika kompositioner med samma text visar.

När Bachs motetter — före hans andra vokalverk — upptäcktes på 1800-talet, var för fascinationen som utgick från verken jämte deras texter även den flerköriga dispositionen ansvarig. I motsats till motetternas tidiga reception står emellertid deras isolerade position i Bachs verk. Som tillfällighetsverk bildar Bachs motetter undantag, och samtidigt stöder de sig inte längre på en oavbruten tradition inom genren. Med motetternas reducerade betydelse hade samtidigt den flerköriga satstekniken blivit ett undantag. I sina flerköriga motetter kombinerade Bach en genre som inte längre var självklar med en satsteknik som ställde särskilda krav.

Anledningen till Bachs teknik måste ses i differenserna som skiljer satsen i motetterna från kantatkörernas sats. Framförallt måste saknaden av obligata instrumentalstämmor kompenseras i motetterna. Bach försöker nämligen i motetterna — trots deras särställning — precis som i kantatsatserna att förbinda en sluten form med en tematisk koncentration. I den första formdelen av „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ kan det påvisas, huruvida även Bachs motetter präglas av en tematisk sats. Den flerköriga tekniken inskränker sig inte bara till ett växlande mellan klanggrupper, utan den möjliggör först en intensifiering av tematiska relationer. Klangrummets utveckling, som hade varit utgångspunkten för flerkörigheten, har i Bachs motetter blivit förutsättningen till deras tematiska utveckling.

Wolfram Steinbeck: Språkets tonsättning hos Heinrich Schütz som analytiskt problem

Betydelsen av Heinrich Schütz beror på hans särskilda sätt att tonsätta orden. Forskningen har hitintills eftersträvat analytiska metoder som förmedlar musikens förståelse genom dess förhållande till språket. Däremot gäller det här att påvisa balansen mellan text och musik som motsvarar Christoph Bernhards teoretiska krav. Sålunda kan musiken inte bara uppfattas som en komposition enligt de traditionella normerna som representerar „uteslutande stil“ (H. H. Eggebrecht). Snarare bildar Schütz' sätt att komponera — trots dess täta förankring i ordet — ett rent musikaliskt formande, som präglas av en ouppnåelig och mångfaldig komplexitet och av rika musikaliska relationer.

Detta påvisas med avsnitt ur motetten „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (SWV 386) ur „Geistliche Chormusik“ (1648). Jämte den samtida musikteorin är det inte minst just Schütz' förord till denna motettsamling som uppmanar att utöver de mångfaldiga textrelationerna intensivare analysera den högst individuella musikaliska strukturen.

(Översättning: Aina Maria Krummacher)

Berichtigung

Im Beitrag von Wolfgang Osthoff in Jahrgang II/1980 sind im Notenbeispiel 8 b (S. 92) die ersten vier Takte der Singstimme eine Terz höher zu lesen.