

Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem

von

WOLFRAM STEINBECK

Die Bedeutung von Heinrich Schütz, den schon die Zeitgenossen als „*Saeculi sui Musicus excellentissimus*“ gepriesen haben¹, liegt ohne Zweifel in der besonderen Weise seiner Wortvertonung. Hierüber ist sich die Schützforschung seit den wegbereitenden Arbeiten vor allem Philipp Spittas einig, hierauf richten sich die meisten Analysen und Werkbetrachtungen.

Zugleich aber hat Schütz wie kaum ein anderer Komponist seiner Zeit erkannt, daß die unmittelbare Bindung an das Wort für die kompositorische Gestaltung ein Problem von grundsätzlicher Bedeutung geworden war. War noch im 16. Jahrhundert das Verhältnis von Musik und Sprache ein eher ungebrochenes, geprägt von der jeweils gültigen, auf lehr- und lernbaren Kompositionsregeln begründeten Norm des musikalischen Satzes, so entdeckte man mit Beginn des 17. Jahrhunderts, ausgehend vom Norden Italiens, völlig neuartige Möglichkeiten der Textvertonung. Musik wurde bewußt in den Dienst der Textaussage gestellt, sie hatte Wörter nachzumalen, Sinn, Bedeutung und im Text vorgegebene Affekte auszudrücken. Sie tat dies in einer grundsätzlich neuen Art, gesteuert von dem geradezu radikalen Willen, das Alte, die Regelmäßigkeit des herkömmlichen musikalischen Satzes zu sprengen und zu überwinden. Nicht die gezügelte Norm kontrapunktischer Regelerfüllung, sondern das „*muovere l'affetto dell'anima*“² wurde maßgebend. Es war die *seconda prattica*, die zum Inbegriff eines von den Fesseln des alten Gesetzes sich rigoros befreienden, höchst subjektiven musikalischen Ausdruckswillens wurde.

Mit dem Auseinanderbrechen in einen *stile antico* und einen *stile nuovo* (moderno) in Italien und mit dem Bewußtsein grundsätzlich unterschiedlicher musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten gerieten Musik und Sprache in Widerspruch zueinander, ihr Verhältnis wurde zum kompositorischen Problem. Wo man die bis dahin gültigen, festgefügtten Regeln des alten Stils aufgab und statt ihrer die Musik auf die „*fondamenti della verità*“³ stellte, dort mußte nicht nur die Frage aufkommen, auf welche Weise die grammatikalische und syntaktische Anlage des Textes kompositorisch nachvollzogen und wie Inhalt, Sinn und Bedeutung musikalisch vermittelt werden könnten. Man hatte sich vielmehr auch damit auseinanderzusetzen, ob und wie über die Sprachbezogenheit hinaus der Musik Eigenständigkeit und eine spezifisch musikalische Gültigkeit, wie im alten Stil, zu erhalten wäre. Monteverdi hatte die totale Unterordnung der Musik unter den Text und dessen Aussage gefordert und unter Berufung auf die „*Fundamente der Wahrheit*“ der Musik jene an Regeln gebundene Grundlage genommen, die die Theoretiker des 16., aber auch noch des 17. Jahrhunderts das Komponieren als lehr- und lernbare Wissenschaft darstellen ließ.

Für Schütz aber gilt nicht wie für die „*freieren und aufgeklärteren*“⁴ Italiener⁴, daß die „*Sprache die Herrin über die Musik und nicht ihre Dienerin*“ sein solle⁵. Bei ihm, dem „*Germaniae lumen*“⁶ — wie überhaupt bei den Komponisten des deutschen Barock — stehen Fortschritt und

1 Inschrift auf Schütz' Grabstein. Vgl. Philipp SPITTA, *Heinrich Schütz' Leben und Werke*, in: Ph. SPITTA, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 36.

2 Vgl. das Vorwort zu CACCINI'S „*Nuove Musiche*“ von 1607.

3 „*E credete che il moderno Compositore fabrica sopra li fondamenti della verità*“, schreibt Claudio MONTEVERDI im Vorwort zu seinem V. Madrigalbuch von 1606.

4 Hermann ZENCK, *Grundformen deutscher Musikanschauung*, in: *Jb. der Akademie der Wissenschaften*, Göttingen 1941/42, Neudruck in: H. ZENCK, *Numerus und Affectus*, Kassel 1959, S. 31.

5 „*L'oratione sia padrona del armonia non serva*“. Vgl. Giulio Cesare MONTEVERDI'S „*Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madrigali*“, dem Nachwort zu Claudio MONTEVERDI'S „*Scherzi musicali*“ von 1607.

6 So eine Inschrift auf seiner Grabtafel (vgl. SPITTA, a.a.O., S. 36).

Neuerung nicht auf der Grundlage radikaler Ablehnung und Überwindung einer Vergangenheit, die als veraltet und unmodern empfunden würde. Schütz hat im Gegenteil Fortschritt und Neuerung stets nur im bewußten Bewahren des Alten und Tradierten, das ihm Vorbild war, verwirklicht. Und er hat zugleich mit sich darum gerungen, trotz enger Koppelung an Struktur und Aussage des vertonten Textes der Musik gleichsam „jenseits des Textes“⁷ Eigenständigkeit und einen spezifisch musikalisch begründeten Sinnzusammenhang zu verleihen und zu erhalten.

Dies Problem, vor das sich Schütz zeit seines Lebens gestellt sah, bringt er im Vorwort zur ‚Geistlichen Chormusik‘ von 1648 selbst zur Sprache. Mahnend erinnert er dort an das „rechte Fundament eines guten Contrapuncts“, ohne das „bey erfahrenen Componisten ja keine einzige Composition“ bestehen kann. Das „rechte Fundament“ zu erwerben bedeute, daß „in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen / und dieselbigen gebührlich . . . tractiren könne“, wenn er sich nicht „vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet/ und darneben die zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisita wohl eingeholet“ habe. Als „Requisita“ nennt Schütz „(unter andern) . . . die Dispositiones Modorum; Fugae Simples, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio Vocum: Connexio subjectorum, &c.“.

Daß Schütz Grund genug sieht, an die traditionelle Grundlage eines soliden handwerklichen Könnens zu erinnern, entspringt jener tief verwurzelten Grundhaltung des Komponisten, die nach Ausgleich zwischen Tradition und Fortschritt, nach Verschmelzung überkommener mit neu entwickelten musikalischen Gestaltungsmitteln sucht. Dieses für Schütz wesensbestimmende Moment bewahrenden Fortschritts ist die Grundlage für die Lösung jenes Formproblems, das aus dem Verhältnis von Musik und Sprache erwächst: Je intensiver Schütz das lebendige Sprechen seiner Texte musikalisch gestaltete, je mehr er ihre Botschaft musikalisch deutete und durch „Übersetzen“ in die Musik verständlich machte, desto gravierender mußte ihm die Schwierigkeit erscheinen, das „rechte Fundament eines guten Contrapuncts“ zu bewahren und mit seinen spezifischen Gestaltungsmitteln eine „regulirte Composition“ zu schaffen, die auch über den Textbezug hinaus „bestehen“ kann. Und es mag bezeichnend sein, daß Schütz bei der Aufzählung der „Requisita“ ausschließlich rein musikalische, d. h. nicht auch wortbezogene Gestaltungsmittel nennt.

Daß Schütz immer darauf bedacht war, eine gleichgewichtige Beteiligung von Sprache und Musik am Gesamt der Sprachvertontung zu realisieren, hat schon sein Schüler Christoph Bernhard gesehen. In seinem um die Mitte des 17. Jahrhunderts geschriebenen ‚Tractatus compositionis augmentatus‘⁸ werden drei Stilarten unterschieden, deren Begründung sich aus drei verschiedenen Formen des Verhältnisses von Musik und Sprache herleitet. So nimmt der *stylus gravis* „nicht so sehr den Text als die Harmonie in Acht“⁹ oder, wie es an anderer Stelle heißt: im *stylus gravis* ist „die Musik die Herrin über die Sprache“¹⁰. Das Gegenstück hierzu, von Bernhard auch *stylus antiquus* genannt, „weil dieses Genus allein den Alten bekandt gewesen“¹¹, ist der *stylus theatralis*, welcher wie kein anderer „einen guten Effect im Bewegten der Gemüther . . . zu veruhrsachen pflaget“¹². In ihm ist die „Sprache die absolute Herrscherin über die Musik“¹³. In der Mitte zwischen beiden Stilarten steht der *stylus luxurians communis*, welcher

7 Hans Heinrich EGGBRECHT, *Musikalische Analyse (Heinrich Schütz)*, in: *Muzikološki Zbornik VIII*, Ljubljana 1972, Neudruck als: Heinrich Schütz, in: H. H. EGGBRECHT, *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, = Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 58, Wilhelmshaven 1979, S. 122.

8 Hrsg. von Joseph MÜLLER-BLATTAU als: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, ²/Kassel 1963.

9 A. a. O., S. 42, wobei der Begriff „harmonia“, wie auch schon bei Monteverdi (vgl. Anm. 5), den musikalischen Satz als ganzen meint.

10 Wörtlich: „*Harmonia Orationis Domina*“ (ebenda, S. 83).

11 Ebenda, S. 42.

12 Ebenda, S. 43.

13 Wörtlich: „*Oratio Harmoniae Domina absolutissima*“ (ebenda, S. 83).

„mehr aus guter Aria so zum Texte sich zum besten reimet, . . . besteht“¹⁴. In ihm ist „sowohl die Sprache als auch die Musik die Herrin“¹⁵. Zu den Komponisten des *stylus gravis* zählt Bernhard vor allem Palestrina, zu denen, die den *stylus theatralis* pflegen, an erster Stelle Monteverdi und zu denen, die im *stylus luxurians communis* komponieren, „unter den Deutschen Herrn Schütze“¹⁶.

Nach Aussage seines Schülers Bernhard also gehört Schütz zu jenen Komponisten, die Sprache und Musik gleichberechtigt zu behandeln suchen. So mag es schon von hierher in Zweifel zu ziehen sein, ob, wie Alfred Heuß es einmal formulierte, „der Weg zu Schütz einzig über das Wort“¹⁷ führt oder, wie in neuerer Zeit Hans Eppstein meint, ob die Musik von Schütz „die Tendenz“ habe, „völlig in den Dienst von Wortaussage und -deutung“ zu treten¹⁸. Hat die bisherige Schützforschung vorwiegend die Textbehandlung als grundlegend für das Verständnis der Schützschen Musik betrachtet, so liegt es nahe, im Blick auf Bernhards Gleichgewichtung von Musik und Sprache sowie im Blick auf Schützens eigene Forderung nach stärkerer Beachtung der für eine „Regulierte Composition nothwenidge(n) Requisita“ gerade das spezifisch Musikalische seines Werkes in den Vordergrund zu rücken. Dabei kommt es darauf an zu zeigen, daß der musikalische Satz bei Schütz jedoch keineswegs allein mit lehr- und lernbaren Regeln der zeitgenössischen Kompositionslehren zu erfassen ist. Das Rein-Musikalische ist hier nicht, wie Eggebrecht meint, „durch und durch Stil“¹⁹, sondern vielmehr „durch und durch Schütz“.

Wie sehr nun gerade spezifisch musikalische Gestaltungsmittel auch jenseits des Textes die Vertonung als ganze kompositorisch tragen, soll im folgenden an einem Beispiel aus der ‚Geistlichen Chormusik‘ gezeigt werden, jener Sammlung von fünf- bis siebenstimmigen Motetten, die Schütz mit dem erklärten Ziel zusammengestellt hat, den „angehenden Deutschen Componisten“ Beispiele seiner Vorstellung von einem „guten Contrapunct“ zu liefern. Wir nehmen hieraus die Motette Nr. 18, ‚Die Himmel erzählen die Ehre Gottes‘ (SWV 386), die die Revision einer wesentlich früher entstandenen Erstfassung (SWV 455) ist²⁰. Der Text besteht aus den Versen 2 bis 7 des 19. Psalms in der Luther-Übersetzung, dem Schütz am Schluß, wie oft bei liturgisch verwendbaren Motetten, die Kleine Doxologie angefügt hat²¹.

Zunächst fällt auf, daß der Kernsatz des Psalms (Vers 2) insgesamt dreimal erklingt: am Anfang in den drei Oberstimmen, unmittelbar darauf im vollen Chor sowie am Schluß nach dem 7. Vers, hier erneut vollchörig als tongetreue Wiederholung der zweiten Version. Gerade durch diese letzte Wiederholung des Psalmbeginns entsteht ein Rahmen, der die Motette als formal geschlossen erscheinen läßt, während die Anlage des Psalmtextes durch seine nebenordnende Reihung grundsätzlich als formal offen anzusehen ist²². Daß Schütz hier offenbar mit Absicht eine der Textvorlage entgegengesetzte Formidee verwirklicht, um formale Geschlossenheit zu erreichen, macht ferner die (in der Frühfassung noch fehlende) Vertonung der Kleinen Doxologie deutlich. Ihr Schluß nämlich wird erneut aus der tongetreuen Wiederholung jenes Rahmenteils gebildet, hier nur nicht mit dem Psalmtext, sondern mit dem Schluß der Doxologie

14 Ebenda, S. 43.

15 Wörtlich: „sowohl Oratio als Harmonia Domina“ (ebenda, S. 83).

16 Ebenda, S. 90.

17 Das Heinrich Schütz-Fest in Berlin, ZfM 97, 1930, S. 1011.

18 Heinrich Schütz, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 47 (Hervorhebung von W. St.).

19 A.a.O., S. 113.

20 Die Entstehungszeit der Motette ist bisher nicht genauer bestimmbar als durch das Kasseler Inventarverzeichnis von 1638, das einen Terminus ad quem liefert (vgl. Ernst ZULAUF, Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten, Kassel 1902, S. 130).

21 Vgl. die Ausgabe der Motette in SGA 8, S. 96 ff. – Im folgenden werden nur wenige zentrale Partien der Motette untersucht. Eine ausführliche Analyse des ganzen Werkes findet sich als: Musikalische Gestaltungsprinzipien bei Heinrich Schütz, in: Chormusik und Analyse, hrsg. von Heinrich POOS, Mainz 1981 (im Druck).

22 Vgl. Willi SCHUH, Formprobleme bei Heinrich Schütz, = Sammlung musikwiss. Einzeldarstellungen, H. 8, Leipzig 1927 (Reprint Nendeln 1976), S. 63.

unterlegt („wie es war im Anfang . . .“). Durch das nunmehr dreimalige Erklängen erhält dieser Rahmenteil den Charakter einer „Leitidee“, die in besonderer Weise geeignet ist, einen spezifisch musikalischen Zusammenhang mit dem Eindruck formaler Geschlossenheit zu stiften²³.

Eben diese der Vertonung als ganze zugrunde liegende Konzeption findet sich auch in der Gestaltung des Rahmenteils selbst wieder, der in einer besonderen Weise auf unmittelbare und einfache Verständlichkeit hin angelegt ist (vgl. Notenbeispiel 1): bis auf die Schlußkadenz syllabisch und ohne Wortwiederholungen; eindringlich-sinnbetonende Textdeklamation durch gewichtiges Anheben des Satzbeginns mit langem Artikel („Die Himmel“); Hervorhebung der zentralen Wörter durch Dehnung, jedoch ohne Beeinträchtigung eines wie natürlich wirkenden Sprachdukts; die plastische Abbildung des Himmelsgewölbes durch den melodischen Bogen d—e—f—d—c und die musikalisch-rhetorische Figur der Hyperbole, die die Höhe des Himmels durch den über dem Liniensystem liegenden Hochton symbolisiert²⁴; die quasi dominante Klangfolge über den drei Quartschritten G—C—F—B im Baß, durch die die Himmel als sicher und fest gefügt erscheinen. (Notenbeispiel 1, S. 61.)

Der Rahmenteil ist deutlich in zwei Teile gegliedert, die mit der Zeilengliederung des Psalmverses übereinstimmen. Beide Teile sind, entsprechend der grammatikalischen Struktur des Verses mit seiner Nebenordnung nahezu gleich konstruierter Hauptsätze (parallelismus membrorum), einander sehr ähnlich gebaut, etwa in der rhythmischen Anlage, in der melodischen Bewegung der klingenden Oberstimme, die zum ersten Halbvers darüber hinaus nahezu spiegelsymmetrisch verläuft (vgl. die Graphik in Notenbeispiel 1). Exakt gleich sogar ist die Länge beider Verszeilen, wobei das Bindewort „und“ auch musikalisch eine Verknüpfung darstellt, und zwar durch die Wiederaufnahme des D-Dur-Klanges sowie durch Bildung einer rhythmischen Synkope, gleichsam einer „musikalischen Kopula“, die die Trennung der beiden parallelen Hauptsätze durch die Pause, das musikalische Komma, mit ihrer verklammernden Wirkung wieder aufhebt, indem sie rhythmisch vorwärtsdrängt, unterstützt wiederum durch einen

übergreifenden latenten Dreiertakt:



All diese kompositorischen Gestaltungsmittel (rhythmische und melodische Ähnlichkeit, Spiegelsymmetrie, gleiche Anzahl von Takten, Synkopierung und Abschnittübergang) haben ihren deklamatorischen, grammatikalischen, abbildenden und deutenden Bezug zum Text. Zugleich aber bilden sie als spezifisch musikalische Mittel einen auch ohne den Textbezug rein musikalisch sinnvollen Satz. Von besonderer Bedeutung dabei ist, daß die Gestaltungsmittel zur Herstellung eines musikalischen Zusammenhangs eingesetzt werden, der diesem Rahmenteil eine besonders evidente formale Geschlossenheit verleiht, welche die grundsätzlich offene auf dem parallelismus membrorum beruhende Anlage des Psalmtextes durchkreuzt. Dieser Zusammenhang besteht in einer nahezu klassisch anmutenden Korrespondenz der beiden einander so ähnlichen Halbverse, wonach der zweite sich gegenüber dem ersten wie eine Beantwortung gegenüber einer vorherigen Aufstellung ausnimmt. Ein tragendes Element dieses Verhältnisses ist im Verbund mit den genannten Mitteln vor allem die harmonische Anlage: Der 1. Halbvers endet offen auf dem quasi dominanten D-Dur-Klang, der zweite endet

23 Daß die Umtextierung in der Doxologie zugleich Deutung des jeweils anderen Textes ist, mag die folgende Kompilation beider Texte zeigen: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ — „jetzt und immerdar“; „und von Ewigkeit zu Ewigkeit“ — „verkündigen sie seiner Hände Werk“. — Vgl. in diesem Zusammenhang z.B. auch das „Magnificat“ von Johann Sebastian BACH, wo im Gloria zu den Worten „Sicut erat in principio“ gleichfalls auf den Anfang zurückgegriffen wird. Vgl. auch bei Schütz die Vertonung des 98. Psalms aus den „Psalmen Davids“ (SWV 35) mit der tongetreuen Wiederholung des 1. Psalmverses als Anfang der Kleinen Doxologie; oder das „Venite ad me“ aus dem 1. Teil der „Symphoniae sacrae“ (SWV 261), das Schütz mit einer leicht abgewandelten Version der Einleitungssinfonia sowie mit dem Textbeginn abschließt, wobei er bezeichnenderweise an das wiederholte „venite“ das Wort „ergo“ anhängt.

24 In der Originalschlüsselung liegt der Hochton auf der 1. oberen Hilfslinie.

geschlossen mit einer ausgeprägten Quintschrittkadenz auf dem Grundklang G-Dur.

Wird durch die festgefügte, kompakte Anlage dieses Satzes, dem Kernstück des Psalms, eine besondere, auf Eindringlichkeit und leichte Textverständlichkeit zielende Bedeutung gegeben, so entsteht zugleich eine rein musikalische und mit spezifisch musikalischen Gestaltungsmitteln erzeugte Sinneinheit, die eine formale Funktion in der Gesamtanlage der Motette erfüllt: Ihre geschlossene Faktur ist die Voraussetzung für ihre Wiederholbarkeit, für ihre Funktion als Rahmenteil, die auch die Möglichkeit der Umtextierung einschließt.

Eng verknüpft mit der Herausbildung dieses Abschnitts als musikalischem Kernstück der Motette ist die vorausgehende erste Vertonungsversion des 2. Verses, der eigentliche Motettenbeginn (vgl. Notenbeispiel 2). Schütz hat diesen Teil, ganz im Sinne der Zeit, als Einleitung angelegt und damit eine Norm erfüllt, wie sie in der zeitgenössischen Kompositionslehre in Anlehnung an Vorbilder aus der Rhetorik begründet wird. So empfiehlt schon Joachim Burmeister 1606 im XV. Kapitel seiner *„Musica poetica“*, neben dem *„corpus carminis“* und der *„finis periodorum“* auf die Beschaffenheit des *„exordium“*, der Einleitung einer *„oratio“*, besonders zu achten²⁵. Den Einleitungscharakter realisiert Schütz äußerlich ganz im Sinne Burmeisters und durchaus traditionell: durch imitierende Einsätze und den allmählichen Übergang zu homophonem Satz²⁶.

Darüber hinaus aber wird der Einleitungscharakter auch getragen durch eine besonders herausgebildete Beziehung zum Rahmenteil der Motette: Alle dort ausgebildeten Elemente sind im Prinzip auch hier vorhanden, jedoch durchweg in einer weniger ausgeprägten, in einer gleichsam *„vorformulierten“* Weise. So ist bei beiden Abschnitten die Textdeklamation im wesentlichen gleich. Die abbildhafte Darstellung von *„Himmel“* und *„Feste“* dort ist hier jedoch flacher in der bogenförmigen Melodik der Oberstimme und noch ohne die Hyperbole. Die Halbversentsprechung des Rahmenteils findet sich auch in der Einleitung, jedoch sind die Teile noch nicht gleich lang: mit dem auch hier dominantischen D-Dur-Klang am Ende des ersten Halbverses korrespondiert der Schlußklang auf G, der jedoch noch ein leerer, terzloser Oktavklang ist und mit sehr viel sparsamerer Kadenz erreicht wird. Auch die musikalische Kopula des Rahmenteils ist in der Einleitung vorgebildet, jedoch ist die Spiegelsymmetrie hier verkürzt und nur im Ansatz vorhanden. (Notenbeispiel 2, S. 62.)

Die Beziehungen von Rahmenteil und Einleitung erschöpfen sich jedoch nicht nur in Entsprechungen, sondern sind in gleichem Maße getragen von Gegensätzen in der Stimmenzahl: hier drei-, dort sechsstimmig, verbunden mit dem dynamischen Kontrast von solistisch besetztem Teilchor und vollem Chor; in der Satzart: hier imitierende Einsätze, dort homophoner Satz; in der Harmonik: hier Beginn in g-Moll mit kleiner Sexte es, dort Beginn in G-Dur mit großer Sexte e, wobei sich die harmonischen Übereinstimmungen sonst nur auf die Kadenzen beschränken. Auch die Beziehung der beiden Halbverse zueinander wird, im Gegensatz zu ihrem Verhältnis im Rahmenteil, in der Einleitung nicht durch gleiche Satzart unterstützt, sondern durch den Wechsel von polyphonem Beginn zu homophonem Schluß durchkreuzt. Freilich ist es gerade der 2. Halbvers der Einleitung, der wiederum zum Rahmenteil überzuleiten vermag, indem durch ihn auf den folgenden Satz vorbereitet wird. Zwei einander widerstrebende Kompositionsprinzipien also tragen das Verhältnis von Einleitung und Rahmenteil und schaffen in gegenseitiger Durchdringung wiederum mit speziell musikalischen Mitteln einen auf Übereinstimmung und Kontrast gleichermaßen beruhenden Sinnzusammenhang.

Das Besondere, das in höchstem Maße Kunstvolle dieser Einleitung zeigt sich über den Beziehungsreichtum hinaus schließlich auch in der Verschränkung zweier Gestaltungsebenen: Die Beziehung der beiden Einleitungsteile zueinander entspricht dem Verhältnis, das zwischen der

25 Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Martin RUHNKE, = *Documenta musicologica* 1/10, Kassel 1955.

26 Bei Burmeister heißt es: *„Exordium, est prima carminis periodus ... Fugā ut plurimum exornata, quā auditoris aures & animus ad cantum attenta redduntur“* (S. 72).

Einleitung als ganzer und dem Rahmenteil besteht. Man kann dieses Verhältnis in Abwandlung eines Wortes von Arnold Schmitz als „vermittelten Kontrast“ bezeichnen²⁷. Wie nämlich die Halbverse der Einleitung z. B. in der Satzart von einander abgehoben und dennoch zugleich in vielfältigen Übereinstimmungen einander vermittelt sind, so kontrastiert die Einleitung selbst zum Rahmenteil, dem sie gleichwohl durch eine Vielzahl an Entsprechungen verbunden ist. Dies ist spezifisch musikalisch realisiertes Einleiten, weit ab von jeder lehr- und lernbaren Norm, ein jenseits des Textes und des rhetorischen Bezuges, fast möchte man sagen: instrumental begründetes Vorspiel²⁸, das dem Volleinsatz des Chores, dem eigentlichen Hauptbeginn der Motette, und damit dem Rahmenteil in seiner Leitfunktion ein wirkungsvolles Gewicht verleiht.

Ein drittes Beispiel für die spezifisch musikalischen Kriterien Schütz'schen Komponierens macht zugleich die grundsätzlichen Probleme der Art seiner Textvertonung deutlich. Es wirft ein bezeichnendes Licht auf die Schwierigkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse, die die vom Komponisten „in Music übersetzte“ Deutung des vertonten Textes in Sprache rückzuübersetzen hat. Beispiel ist der 4. Psalmvers, „Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre Stimme höre“ (vgl. Notenbeispiel 3). Die Vertonung der beiden Halbverse zeigt wiederum einen kontrastartigen Gegensatz: Während die 1. Zeile über einem repetierten, dreistimmigen C-Dur-Dreiklang mit syllabischer und fast skandierender Textdeklamation verläuft, ist die 2. Zeile demgegenüber vierstimmig, melismatisch und polyphon gesetzt mit imitierenden Einsätzen, Klangwechsel und häufigen Dissonanzbildungen. Beide Halbverse aber stoßen nicht unvermittelt aufeinander, sondern werden durch rhythmischen Anschluß sowie durch Aufnahme des B-Dur-Klanges, der zunächst in Terzparallelen aufgelöst wird, fast nahtlos ineinander überführt, so daß der Eindruck eines einheitlichen Satzes entsteht, der von zunächst stehender, dann sich auflösender Dreiklangsrepetition in die polyphone Dichte der vierstimmigen Schlußkadenz übergeht.

Dieser komplizierte Versabschluß wird durch eine in höchstem Maße auffällige Kadenz gebildet: Die beiden Außenstimmen nämlich enden mit einer phrygischen Kadenz auf d, wobei der typische abwärtsführende Halbtonschritt im Baß (es—d) und der aufwärtsgehenden Ganztonschritt (c—d) nach einem gleichfalls charakteristischen Septvorhalt in der Oberstimme liegen. Über dem ausgehaltenen d in Baß und Alt schließen nun aber die beiden Mittelstimmen ihrerseits mit einer Quinsschrittkadenz in typischen Quartvorhalten über dem dominantischen e im Baß zum Grundklang nach a. Dabei entsteht jedoch auf dem 1. Taktschlag über dem Schlußton e eine scharfe Dissonanz in Form einer quarta deficiens²⁹, die der phrygischen Kadenz in den Außenstimmen wiederum ihre Schlußwirkung nimmt — eine Kadenz mit doppeltem Boden. (Notenbeispiel 3, S. 63.)

Ist die tragende Kadenz nun aber nicht die phrygische, sondern die dominantische der Mittelstimmen und ist G der Zielklang, wo bleibt dann die für die Kadenz maßgebliche Klausel, der Quint- bzw. Quartsprung vom d zum g im Baß? Er wird nicht ausgeführt, er wird verschwiegen und durch eine Pause ersetzt.

Die Außergewöhnlichkeit einer solchen Bildung fordert offensichtlich in besonderem Maße

27 Vgl. Arnold SCHMITZ, Beethovens „Zwei Prinzipie“, Berlin 1923, und seinen Begriff von der „kontrastierenden Ableitung“.

28 Vgl., um nur zwei Beispiele zu nennen, die Einleitungssinfonia von ‚Sei gegrüßet, Maria‘ (‚Ave Maria‘) aus dem II. Teil der ‚Kleinen geistlichen Konzerte‘ (SWV 333 bzw. 334), die auch als Ritornell in der Mitte des Konzerts wiederholt wird; oder die von ‚In te, Domine, speravi‘ aus dem I. Teil der ‚Symphoniae sacrae‘ (SWV 259). Beide Einleitungen nehmen den Beginn der Vokalpartien im wesentlichen instrumental vorweg.

29 Die quarta deficiens wird bei Bernhard als musikalische Figur behandelt und zu den Consonantiae impropriae gerechnet. Sie wird im stylus gravis als Transitus, als Durchgangsnote, in den Mittelstimmen erlaubt (vgl. Kap. XVII, a. a. O., S. 64 f.). Dabei zeigt das von Bernhard zunächst gegebene Beispiel eine verminderte Quarte auf dem 1. Taktschlag wie bei Schütz (a —cis—f'), die auf dem 3. Schlag in die kleine Terz d'—f' weitergeführt wird. In einer unmittelbar folgenden Anmerkung nimmt Bernhard aber dieses Beispiel wieder zurück, da es doch keinen eigentlichen Transitus zeige und es „beßer wäre das # ausgelassen zu haben... wegen... der bösen Relation“. Anschließend gibt er ein korrektes Beispiel. Im übrigen wird die quarta deficiens unter den Figuren des stylus luxurians communis geführt.

dazu auf, ihren Textbezug zu untersuchen und zu fragen, was die verwendeten kompositorischen Mittel hinsichtlich der Textaussage, deren Deutung Schütz vertonte, zu ‚bedeuten‘ haben. Fragt man zunächst nach der Aussage der Textstelle als solcher, so stellt sich heraus, daß zwei einander völlig konträre Auslegungsmöglichkeiten existieren und offenbar auch schon zu Schütz' Zeiten geläufig waren. Die Schwierigkeit wird allerdings durch die Art, wie Luther diesen Vers übersetzt hat, verdeckt, da sie bemerkenswerterweise beide Deutungen zuläßt: Zum einen besagt der Text, daß die „Stimme“, mit der „die Himmel“ „die Ehre Gottes erzählen“, eine unhörbare, in „keiner Sprache noch Rede“ vernehmbare Stimme ist³⁰. So scheint auch Schütz diese Stelle zu deuten: Den 1. Halbvers, „Es ist keine Sprache noch Rede“, setzt er in leerer Ton- und Klangrepetition, vergleichbar etwa dem Anfang von Teil I der ‚Musikalischen Exequien‘ von 1636 („Nacket werde ich wiederum dahinfahren“) mit seiner gleichfalls leeren, das „nacket“ nachahmenden Dreiklangswiederholung³¹. Den 2. Halbvers, „da man nicht ihre Stimme höre“, vertont Schütz zunächst durch synonyme Fortführung in Klangwiederholungen, übergehend dann zu jener doppelbödigen Kadenz mit der scharfen Dissonanz, die für das (an den strengen Satz gewöhnte)³² menschliche Ohr ‚unverständlich‘ bleiben muß; mit dem ‚schweigenden‘ Pausieren der Außenstimmen, dem ‚unhörbaren‘ Kadenzschritt im Baß und dem Versiegen des vollen vierstimmigen Satzes zu einem einzigen Ton, dem Einklang auf a. Obgleich die Himmelsstimme, so die musikalische Exegese durch Schütz, existiert, die Kadenz als ‚Tatsache‘ deutet darauf hin³³, ist sie doch unhörbar, ohne (menschliche) Sprache und keinem (menschlichen) Gesetz gehorchend.

Der Psalmvers in der Luther-Übersetzung läßt aber zum andern aufgrund der doppelten Negation in den Zeilen auch die genau gegenteilige Deutung zu, wonach in jeder „Sprache“ jene „Gottes Werk“ „verkündende“ „Stimme“ zu vernehmen ist und es keine „Rede“ gibt, in der man sie nicht doch hören kann³⁴. Auch diese Auslegung scheint, so paradox es erscheinen mag, in Schützens Vertonung enthalten: Die Ton- und Klangwiederholung des 1. Halbverses ist nämlich zugleich auch als Psalmodieren, als Ausdruck des ausgedehnten Sprechens und Mitteilens zu verstehen, als Mittel des *stile recitativo* oder, wie Schütz selbst sagt, eines Satzes in *Stylo Oratorio*³⁵. Das Sprechen geschieht – anders als im Beispiel aus den ‚Musikalischen Exequien‘ – im Dur-Dreiklang, der *trias harmonica perfecta*, wie die zeitgenössische Kompositionslehre sagt, schön und vollkommen. Und was man hört, ist eine Stimme – eine Kadenz –, die in besonderem Maße von sich hören macht, ja ganz und gar außergewöhnlich ist. Sie ist nichts, was schon bekannt wäre – keine der gewöhnlichen Kadenzen –, sie ist, in des Wortes doppelter Bedeutung, un-erhört.

Wenn es Schütz auf eine musikalische Textauslegung angekommen ist, und die Anlage insbesondere der Kadenz deutet darauf hin, so ist freilich kaum anzunehmen, daß er beide sich gegenseitig ausschließenden Versionen gleichzeitig hat vertonen wollen, obgleich die Musik augenscheinlich offen läßt, welche von ihnen gemeint sein könnte. Sollte sich Schütz an die Auffassung Luthers gehalten haben, so müßte seine Vertonung von der Hörbarkeit der Himmelsstimme ausgehen. Luther selbst nämlich schreibt in seiner mehrfach gedruckten Auslegung des 19. Psalms³⁶ über die Bedeutung des 4. Verses: „Es sol auch das Euangelion ynn allen landen, Nation und sprachen gepredigt werden Und nicht allein bey und unter den Jüden . . ., sondern ynn allen zungen“. Diese Interpretation dürfte im übrigen auch den lateinischen und griechischen

30 Im Sinne von: „Es gibt keine Sprache und keine Rede, in der die Stimme der Himmel zu hören ist“.

31 Vgl. EGGBRECHT, a.a.O., S. 118 f.

32 Vgl. Schütz' Äußerungen im Vorwort zur ‚Geistlichen Chormusik‘.

33 Vgl. EGGBRECHT, a.a.O., S. 121.

34 Im Sinne von: „Es gibt keine Sprache und keine Rede, in der die Stimme der Himmel nicht doch zu hören ist“.

35 Vgl. das erste der ‚Kleinen geistlichen Konzerte‘, Teil I (SWV 282).

36 ‚Ein sehr Christliche kurzte auslegung vber den neuntzehenden Psalm...‘, Zwickau 1531, enthalten in: Martin Luthers Werke, Bd. 31, 1. Abt., Weimar 1913, S. 578 ff.

Fassungen des Psalmverses entsprechen. In der Vulgata heißt es: „non sunt loquellae neque sermones, / quorum non audiantur voces eorum“. Offensichtlich ist die Luther-Auslegung auch die allgemein gültige gewesen. Noch 1950 übersetzt Artur Weiser den Psalmvers mit: „Es gibt keine Sprache noch Rede, in der ihre Stimmen nicht gehört würde“³⁷. Auch in den vielen Vertonungen des Textes nach Schütz findet sich die gleiche Deutung, so z. B. in Bachs Kantate 76, ‚Die Himmel erzählen die Ehre Gottes‘, in der die Sopran-Arie mit den an den 4. Vers anknüpfenden Worten beginnt: „Hört, ihr Völker, Gottes Stimme, eilt zu seinem Gnadenthron“; oder in Haydns ‚Schöpfung‘, wo es im Chor über diesen Psalm heißt: „In alle Welt ergeht das Wort, jedem Ohre klingend, keiner Zunge fremd“; oder schließlich in dem von Beethoven vertonten Gellert-Lied ‚Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre‘: „vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort“³⁸.

Demgegenüber ergibt sich jedoch aus der hebräischen Bibel die genau gegenteilige Auffassung. Hier ist vom „Wort“ der Himmelmächte die Rede, das für den Menschen unhörbar bleiben muß. Dieser Deutung wiederum wird offenbar seit neuester Zeit wieder der Vorrang gegeben. 1960 übersetzt Hans-Joachim Kraus den Psalmvers: „Ohne Wort und ohne Rede — mit nicht vernehmbarer Stimme“³⁹, und in der 1964 revidierten Lutherbibel lautet die Stelle: „ohne Sprache und ohne Worte; / unhörbar ist ihre Stimme“.

Schütz hat sich bekanntlich bei seinen Bibeltexten im allgemeinen eng an die Luther-Übersetzungen gehalten, ohne jedoch darauf zu verzichten, die hebräische Bibel zu Rate zu ziehen⁴⁰. So ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, daß er die gegensätzlichen Fassungen kannte und bemerkt hat, daß Luthers Deutung mit der hebräischen Bibel nicht übereinstimmte, auch wenn seine Übersetzung sich nicht festzulegen schien. Welche aber hat Schütz nun mit seiner Vertonung gemeint, die Luther-Version, die Geschichte gemacht hat, oder die ursprüngliche und heute wieder gültige? Oder hat Schütz keines von beidem konkret, sondern etwas allgemeineres gedacht, etwa lediglich im Sinne eines besonderen Aufmerksammachens auf das Außergewöhnliche, Un-erhörte, das da geschieht? Immerhin könnte sich so jener Widerspruch lösen, nachdem nun nicht die Hör- bzw. Unhörbarkeit, sondern die unerhörte Besonderheit der kündenden Himmelsstimme die wesentliche Aussage wäre.

Die Fragen sind jedoch offenbar nicht zu beantworten. Bleiben die beiden ersten Deutungen unvereinbar, gleichwohl aber in der Rückübersetzung des Notentextes, der eine Deutung des Komponisten zu enthalten scheint, gleichermaßen gültig, so kann die zuletzt genannte Version deshalb kaum befriedigen, weil sie im Blick auf die Außergewöhnlichkeit der musikalischen Faktor der Vertonung zu allgemein und unverbindlich wäre.

Gerade die so offensichtlich textexegetisch angelegte Kadenz ist es, die mit aller Deutlichkeit die Schwierigkeiten und Grenzen sinnfällig macht, vor denen die musikalische Analyse der Sprachvertonung bei Schütz steht. Insbesondere die evidente Diskrepanz zwischen kompositorischem Aufwand und Deutungsergebnis verweist auf die Frage, ob nicht über den Text hinaus gerade spezifisch musikalische Kriterien die Besonderheit dieser Fälle zu klären helfen: Die Kadenz spricht rein musikalisch für sich, auch ohne den Text. Die Außenstimmen zeigen eine exakte Spiegelung des Tonhöhenverlaufs (vgl. die gestrichelten Kästchen in Notenbeispiel 3), während die Innenstimmen in annähernder Umkehrung und rhythmisch versetzt aufeinander bezogen sind. Die verminderte Quarte entsteht sozusagen „nur“ dadurch, daß der Quintus ein Viertel zu früh (nämlich auf dem 1. statt auf dem 2.) das b erreicht, wie Notenbeispiel 4 (S. 62) verdeutlicht.

Durch diesen höchst einfachen Kunstgriff (der im Notenbeispiel 4 gleichsam rückgängig gemacht wurde) ist der Ton fis im 1. Tenor nun nicht als Zielton und als große Terz des Grund-

37 Die Psalmen, übersetzt und erklärt von Arthur WEISER, = Das Alte Testament Deutsch — Neues Göttinger Bibelwerk, Teilbd. 14/15, Göttingen 1950, S. 124.

38 6 Lieder von Christian Fürchtegott GELLERT op. 48, Nr. 4.

39 Psalmen, 2 Teilbde, = Biblischer Kommentar: Altes Testament, Bd. 15, Neukirchen 1960, S. 152.

40 Vgl. Hans Heinrich EGGBRECHT, Heinrich Schütz. *Miscus Poeticus*, = Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 84, S. 10.

klanges eines phrygischen Schlusses aufzufassen, sondern als Terz des dominantischen Quintklanges und als Leitton zum unmittelbar folgenden g. Dieses zunächst wie eine Auflösung wirkende g ist jedoch gleichfalls dissonant, da es als Quartvorhalt fungiert, geschärft durch die Sekundreibung zur Quinte a (vgl. Notenbeispiel 3), ein Ton wiederum, der zugleich auch als Auflösung des dissonierenden b und damit als Rest der phrygischen Kadenz aufgefaßt werden kann, zumal, da er schon auf dem 2. Viertel erklingt. (Notenbeispiel 5, S. 62.)

Durch gleichsam zu frühes Einsetzen des Quartvorhalts g bzw. des auflösenden a (vgl. Notenbeispiel 5a) entsteht erneut eine irreguläre Dissonanz, die Sekunde g—a, welche jedoch entschärft wird durch die verzierungsartige Wendung im 2. Tenor, die das a zum — freilich wiederum irregulären — Durchgang macht (vgl. Notenbeispiel 5b)⁴¹.

Zugleich sind alle Stimmen für sich durchweg von einer sehr zügigen, auf ihren jeweiligen Endton zielstrebig ausgerichteten Linearität, die durch die rhythmische Vielfalt im Verbund mit Vorhaltsbildungen und der Folge der vertikalen Klänge von einer besonders vorwärtsdrängenden Dynamik geprägt sind. Diese Kadenz spricht uns — textlos — an durch ihr Raffinement, durch die Vielfältigkeit der Beziehungen im musikalischen Gefüge, dessen Mittel doch so einfach erscheinen.

Darüber hinaus erfüllt diese Kadenz eine Funktion in der Vermittlung der Motettenabschnitte, und zwar auf eine ganz besondere Art: War in der Geschichte des Komponierens die Kadenz an sich von jeher ein Ort musikalisch legitimer Freiheit, des Experimentierens und Erneuerns auf dem Boden geregelter Ordnung, wie sie in der zeitgenössischen Kompositionslehre als die jeweils gültige Norm der Schlußbildung beschrieben und gelehrt wurde, so nützt Schütz die Kadenz und ihre lizenzierten Möglichkeiten hier für ein sich ihr im Grunde widersetzendes Kompositionsprinzip, nämlich für die Verknüpfung von Abschnitten, ohne jedoch damit ihre eigentliche Funktion als Mittel der musikalischen Zäsur- und Schlußbildung gänzlich unwirksam zu machen. Die Doppeldeutigkeit einer aus zwei Schlußbildungen verschachtelten Kadenz, die sich gegenseitig zu behindern scheinen, das Fehlen der Baßklausel⁴², das Versiegen, das von der Dezime bis zum Einklang g sich gleichsam verjüngende Abnehmen der Stimmen, die unmittelbare, nahtlose Wiederaufnahme eben dieses Zieltones g im folgenden Abschnitt (Tenor, „Ihre Schnur gehet aus“) mit der allmählichen Wiederbelebung der Stimmen durch rasche Aufwärtsbewegung, das Wiederauffüllen des Einklangs durch die kleine Terz bis zum vollen Dreiklang (Altus, Tenor und Quintus) — all dies steht im Dienste der Idee, die Schlußwirkung der Kadenz — im dialektischen Sinne des Wortes — aufzuheben.

So schafft Schütz einen Übergang, der sich wie ein retardierendes Moment im Bewegungsablauf, wie ein Sammeln, ein Konzentrieren der Kräfte vor dem nachfolgenden Aufschwung des nächsten Abschnitts ausnimmt, der durch die Vielzahl und Dichte der Stimmeinsätze und durch das konzertierende Hin- und Herwerfen zweier Skalenmotive einen geradezu dramatischen Höhepunkt der Motette bildet. Zur Realisierung einer solch kunstvollen Abschnittsverknüpfung werden wiederum spezifisch musikalische Mittel eingesetzt, welche zur Lösung jenes Formproblems beitragen, das den Komponisten einen auch jenseits des Textes rein musikalisch sinnvollen Zusammenhang der Teile und ihrer Komponenten zu schaffen auffordert, so daß Bernhard recht behält, wenn er sagt, daß „sowohl Oratio als Harmonia Domina ist“.

Die Betonung des Innermusikalischen bei Schütz darf, wie eingangs bemerkt, selbstverständlich nicht als Leugnung des Textbezuges seiner Musik mißverstanden werden. Schütz hat es in

41 Bernhard nennt diese Bildung Quasi-Transitus (vgl. Kap. XVIII, a.a.O., S. 65). In der Frühfassung dieser Stelle hatte Schütz den Quintus bemerkenswerterweise noch im Sinne des Notenbeispiels 5a gesetzt, wie die eingeklammerten und kleingedruckten Noten zeigen.

42 Daß letztlich doch die Quintschrittkadenz nach a die eigentlich gemeinte sein dürfte, zeigt sich an der Generalbaßstimme, die Schütz entgegen seiner generellen Absicht der ‚Geistlichen Chormusik‘ doch beigegeben hat: Der Baß führt den Quintschritt aus, jedoch nicht, wie es im Sinne des basso seguente üblich wäre, zum Einklang mit Tenor und Quintus ins g, sondern durch den Quintfall ins G. Ob Schütz freilich den Generalbaß selbst geschrieben hat oder nicht, ist unbekannt.

der Tat wie kein anderer seiner Zeitgenossen verstanden, das Wort beim Worte zu nehmen und Sprache in Musik zu übersetzen. Aber der „*Saeculi Sui Musicus excellentissimus*“ Heinrich Schütz, den man zu Lebzeiten auch schon als „*parentem Musicae nostrae modernae*“⁴³ bezeichnete, hat es zugleich wie kein anderer seiner Zeitgenossen verstanden, jenseits des Textes und über den Sprachbezug hinaus ein musikalisches Gefüge zu gestalten, das in sich als rein musikalisches begreifbar und sinnvoll bleibt.

Dies spezifisch musikalische Gefüge, auf welches zu achten Schütz allen Komponisten seiner Zeit im Vorwort zu ‚Geistlichen Chormusik‘ aufs dringlichste anempfiehlt, beruht jedoch nicht nur auf „Requisita“, die lehr- und lernbar wären. Und es geht aus der Kompositionstheorie der Zeit keineswegs hervor, daß eine „Regulirte Composition“ *allein* auf einem von der Tradition legitimierten und von der Kompositionslehre in griffige Regeln gefaßten handwerklichen Können beruht, wonach beim Komponisten ein Musik-Werk entsteht wie beim Schuster ein Schuh-Werk. Hinter Begriffen wie „*Differentia Styli*“, „*Modulatio Vocum*“, „*Connexio subiectorum*“ etc. verbirgt sich weit mehr als nur praktisch mitteilbares Wissen. Nicht umsonst dürften so gut wie alle Kompositionslehrer der Zeit, meist am Ende ihrer Ausführungen, fast möchte man sagen: als *ultima ratio*, auf die *Imitatio* verwiesen haben, die Aneignung und Nacheiferung der Werke großer Vorfahren. Im Vorwort zur ‚Geistlichen Chormusik‘ weist Schütz selbst auf „*Alte und Neue Classicos Autores*“ hin, deren „*fürtreffliche und unvergleichliche Opera . . .* als ein helles Liecht fürleuchten/ und auff den rechten Weg zu dem *Studio Contrapuncti* anführen können“. Bernhard sagt sogar, daß „*alle Praecepta ohne Nutzen sind*“, wenn man sich nicht der „*Imitation der vornehmsten Authorum*“, welche „*nützlich ja nöthig ist*“, widme⁴⁴. Und in seinem Einleitungskapitel ‚*Vom Contrapuncte insgesamt*‘ nennt er als Qualitätskriterien einer Komposition neben der „*Observation der General und Special Regeln des Contrapuncts*“ deren „*unterschiedlichen Brauch und natürliche Influentz*“, durch die erst „*eine Composition gut, die andere aber besser ist*“⁴⁵.

Äußerungen dieser Art zeugen ganz offensichtlich von der Einsicht in die Grenzen der Kompositionslehre und vom Eingeständnis, mit den „Regeln des Contrapuncts“ lediglich jenen Teil der Musik erfaßt zu haben, welcher, in Gesetzesformulierungen gegossen, lehr- und lernbar ist. Alles, was mehr ist als reine Regelerfüllung, was eine „*Composition gut, die andere aber besser*“ macht, entstammt dem *ingenium* und der *inventio* des Komponisten, Begriffe der zeitgenössischen Kompositionslehre, die jenen Bereich der Musik benennen, der sich der Lehrbarkeit gerade entzieht.

Das Rein-Musikalische des Schützchen Werkes ist keineswegs allein im Sinne eines „Gefüges aus Normen“ begreifbar, das „*durch und durch Stil*“ wäre. Vielmehr ist die Art des Komponierens in ihrer unerlernbaren Vielfalt und Komplexität, in ihrem Reichtum an spezifisch musikalischen Bezügen und Sinnzusammenhängen vollendetes musikalisches Gestalten, kurz: *durch und durch Schütz*.

An den hier gezeigten wenigen Beispielen (korrespondierende Paarigkeit des Rahmentheils als musikalischem Kernstück der Motette, das Prinzip des vermittelten Kontrastes von Einleitung und Hauptbeginn sowie die Kunst der Abschnittverknüpfung mittels einer ‚aufgehobenen‘ Kadenz) mag zum einen deutlich geworden sein, daß diese Musik jenseits des Textes weit mehr ist als bloße Regelerfüllung. Zum andern mögen die Beispiele, legitimiert durch die zeitgenössische Kompositionslehre, dazu anregen, über den damaligen Begriffsapparat sowie über die Verführung der vielfältigen Textbezüge hinaus sich intensiver auch um das – freilich oft mühsamere – Geschäft der Analyse und um das Erfassen der rein musikalischen, individuellen Gestaltung des Komponisten Heinrich Schütz zu bemühen.

43 Vgl. MOSER Sch, S. 201.

44 A. a. O., S. 90.

45 Ebenda, S. 40. Schon Burmeister hatte seine Kompositionsschüler im Schlußkapitel seiner ‚*Musica poetica*‘ (‚*De Imitatione*‘) bezeichnenderweise darauf hingewiesen, auf „*inventio & dispositio rerum*“ bei den „*praestantissimis Artificibus*“ zu achten.

13 omnes

Cantus
Sextus
Altus
Tenor
Quintus
Bassus
Bc.

Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.
 Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Got-tes und die Fe-ste ver-kün-di-get sei-ner Hän-de Werk.

1. G C F B G₃ D[♯] D G[♯]
 2. G C F B G₃ D[♯] D G[♯]

Spiegelsymmetrie der (klingenden) Oberstimme

Die Him-mel er-zäh-len die Eh-re Gottes und Fe-ste ver-kün-diget Hän-de Werk.

Notenbeispiel 2

Soli

Cantus
Die Him - mel er-zäh-len die Eh - re Got -

Sextus
Die Him - mel er-zäh-len die Eh-re Got - tes, er-zäh-len die Eh - re Got -

Altus
Die Him - mel er-zäh-len die Eh - re, die Eh - re Got -

Bc.
b 5 6 #

7

tes, und die Fe - ste ver-kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.

tes, und die Fe - ste ver-kün - di - get sei - ner Hän - - - de Werk.

tes, und die Fe - ste ver-kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.

6 6 # 4 4 #

Notenbeispiel 3 siehe S. 63

Notenbeispiel 4

Altus
Tenor

Quintus
Bassus

Notenbeispiel 5

Altus
Tenor

Quintus
Bassus

Ⓐ Ⓑ

Notenbeispiel 3

29 (Soli)

Altus
Tener
Quintus
Bassus
Bc.

Es ist kei-ne Spra-che noch Re - de, da man nicht ih-re Stim-me hö-re.
Es ist kei-ne Spra-che noch Re - de, da man nicht ih-re Stim-me hö-re.
Es ist kei-ne Spra-che noch Re - de, da man nicht ih-re Stim-me hö-re.
Es ist kei-ne Spra-che noch Re - de, da man nicht ih-re Stim-me hö-re.

1. 2.

Kadenz

35

omnes
re. re.
Ih-re Schnur ge-het aus in al-le.
Ih-re Schnur ge-het aus in al-le
Ih-re Schnur ge-het
Ih-re Schnur ge-het