

## Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den "Kleinen geistlichen Konzerten" von Heinrich Schütz

von  
MARTIN JUST

Die "Kleinen geistlichen Konzerte" mit ihren vielfältigen Besetzungen, Texten und Satztechniken sind in der Forschung mehrfach herangezogen worden, wenn es darum ging, Grundsätzliches zu demonstrieren<sup>1</sup>. Auch hier sind sie eher um ihrer prägnanten Gestalt willen gewählt worden, als daß in ihnen eine von anderen Schützschen Konzerten abweichende Behandlung von Rhythmus- und Klang zu erwarten wäre. Um bei der Vielfalt aber doch keine unübersichtliche Zahl von Momenten berücksichtigen zu müssen, sind drei Werkgruppen von der Betrachtung ausgeschlossen: Konzerte über Kirchenliedtexte, über lateinische Texte und Konzerte mit Partien in dreizeitiger Mensur<sup>2</sup>. Die verbleibenden deutschsprachigen Werke in gerader Mensur sind nach Modus und Stimmenzahl sowie dank ihrer motettischen, monodischen und konzertierenden Elemente unterschiedlich genug<sup>3</sup>. Es ist zu erwarten, daß die Modi die klangliche Disposition bestimmen. Daß aber die Prinzipien der Klangprogressionen von Modus zu Modus wechseln, ist eher unwahrscheinlich. Bei der Wahl der Beispiele ist deshalb der Streuung nach Modi keine grundlegende Bedeutung zugemessen. Anders steht es mit der Besetzung: Vom ein- zum fünfstimmigen Konzert ändern sich die Bedingungen und Möglichkeiten des musikalischen Satzes, und so sind durchaus Modifikationen der Klangbehandlung denkbar.

Die Aufmerksamkeit soll dem Zusammenwirken von Klang und Rhythmus gelten, so weit es der Gliederung, der Konstitution von Korrespondenzen, der Integration der Teile zum Ganzen dient. Das Gebiet erstreckt sich von den unmittelbaren Progressionen, dem Harmonischen Rhythmus, über den Konnex zwischen Kadenzstufen oder sonstigen klanglichen Attraktionsstellen kleinerer Ordnung bis zum Zusammenhang zwischen Zielpunkten längerer Partien und den Beziehungen der Hauptschlüsse untereinander. Dieses Zusammenspiel ist ein spezifisch musikalischer Sachverhalt; musikalische Zeitstruktur wird darin greifbar. Erst die meßbare, proportionierte Entfaltung in die Zeit bringt die Organisation des Tonraumes, die Verwandtschaft der Klänge, zur Wirkung und umgekehrt: erst die Bindung an definierte Tonbeziehungen macht Rhythmus in mehreren Schichten faßbar. Im Zusammenhang zumindest dieser beiden Faktoren konstituiert sich die musikalische Analogie zu sprachlich syntaktischen Einheiten. Wir nähern uns also den Werken nicht mit ihrer zeitgenössischen Terminologie und Betrachtungsweise, sondern mit einem analytischen Instrumentarium aus jüngerer Zeit. Die Wirkung der Konzerte, ihre "ästhetische Gegenwart", mag dadurch in manchen Zügen verständlicher werden, wie etwa der Eindruck von musikalisch-tektonischer Beherrschtheit, der sich mit hohem Pathos in der Aussage verbinden kann.

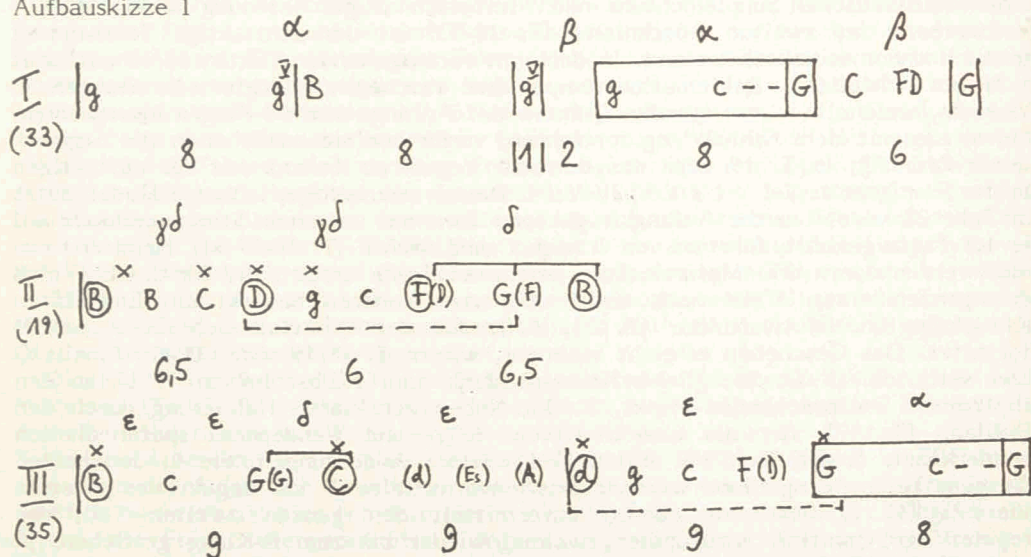
So wirkungsvoll Klang und Rhythmus aber den Gesamteindruck prägen, so sehr führt ihre Isolierung von den Details des musikalischen Vollzugs in die Abstraktion. Die Rechtfertigung eines solchen Verfahrens ist im Generalbaß zu sehen, der als rhythmisch bestimmte Abstraktion des klanglichen Verlaufs gelten kann, als Konzentrat des Komponierten, ohne die Profilierung der klanglichen Oberfläche. Wir gehen nur darin ein paar Schritte weiter, daß wir auch die Beziehungen auf größere, rhythmisch faßbare Distanzen beachten. Die so ermittelten umfassenderen Zeitstrukturen sind wiederum darin musikalisch, daß sie kaum noch "anschaulich" zu machen sind. Die hörende Wahrnehmung solcher Proportionen oder Klangverhältnisse ist durch den Hinweis auf das Notenbild, auf den Generalbaß, oder durch Graphiken aus Zahlen und Chiffren nicht zu ersetzen, wiewohl, wenn man derartige Sachverhalte nur irgendwie plausibel machen will, kaum etwas anderes übrig bleibt, es sei denn die akustische Demonstration des auf das Klanggerüst reduzierten Geschehens.

Andere Elemente des Satzes können bei dieser Erörterung nur gelegentlich angedeutet werden, wie etwa das melodische Verhalten der Generalbaßstimme, Korrespondenzen zwischen Spitzentönen und dergleichen.

\*

Da es um die Darstellung einer bestimmten Methode und ihrer Ergebnisse geht, soll ein erstes Beispiel ausführlicher behandelt werden, während weitere Konzerte zur Bereicherung der Aspekte und zur Bestätigung der Beobachtungen auch nur in Teilen herangezogen werden. Das Konzert für fünf Stimmen in g-dorisch "Was betrübst du dich, meine Seele?" (SWV 335)<sup>4</sup> ist als Ausgangspunkt und Hauptbeispiel geeignet, weil es eine größere Zahl anderer Werke repräsentieren kann. Es gehört zu den 21 Werken im g-dorischen Modus; sein Umfang von 87 Semibreven entspricht etwa dem Durchschnitt; nach der Textprovenienz gehört es mit seinem Psalmvers zur größten Gruppe. Die Gliederung geht von den Texteinheiten aus (vgl. Aufbau-skizze 1). Schütz bildet fünf Textabschnitte (α-ε), die er zu drei Teilen zusammenfaßt: zwei etwa gleich lange mit 33 und 35 Takten umschließen einen kürzeren von 19 Takten<sup>5</sup>. Der erste Teil stellt die Basis dar, die von der Finalis des dorischen Modus am Anfang und Ende bestimmt ist; der zweite entfaltet sich im wichtigsten Nebenbereich: B, und der dritte führt von B zurück nach G<sup>6</sup>.

Aufbauskiizze 1



Die Prinzipien der Symmetrie, der Proportion und der planvollen Klangfolgen finden wir in den Teilen selbst wieder. Der erste zerfällt in 16+16 Takte, wobei die isolierte Ultima in T. 17 die Mitte darstellt. Diese Beobachtung macht ein paar grundsätzliche Bemerkungen nötig: Bei den Proportionen zwischen Taktgruppen können wir für die Ultima einer Kadenz drei Möglichkeiten unterscheiden, die Schütz offenbar sorgfältig bedacht hat, weil dadurch Taktgruppen gegeneinander verschoben werden können und ihr Zusammenhalt unterschiedliche Grade erreicht. Die Ultima läßt sich einmal als Ziel- oder Haltepunkt ansprechen, der außerhalb der Korrespondenz steht, wie hier T. 17. Durch eine solche außerordentliche musikalische Interpunktion, die den Wert einer Semibrevis oder einer Minima haben kann, scheinen die intendierten Zahlenverhältnisse ab und zu gestört. Die Ultima als

Haltepunkt kann zweitens in die Entsprechungen einbezogen sein, wie hier am Schluß des ersten Teils, T. 33. Die dritte, oft anzutreffende Möglichkeit besteht darin, daß mit der Ultima zugleich oder gar noch vor ihr eine neue Taktgruppe beginnt und dadurch wiederum die glatten Proportionen verschleiert oder gerade erst erreicht werden. Diese reizvollen Unregelmäßigkeiten lassen den Textvortrag nicht in völligem Gleichmaß erstarren, sondern verknüpfen faßbare Proportionen mit der Flexibilität des sinnvoll artikulierten Sprechens.

Die Symmetrie des ersten Teils wirkt noch einmal in dessen erste Hälfte hinein. Da die ersten drei Phrasen ineinander geschoben sind, bilden sie nur 3+3+2 Takte, halbieren also nochmals den vorderen Abschnitt. Klanglich wird hier eine Zäsur dadurch geschaffen, daß nach den drei wesentlichen Schritten – nach Stufen in g-dorisch gezählt: I-V, IV<sup>6</sup>-V, I-V – der nächste Einsatz unvermittelt auf B erfolgt. Der Tenor beginnt erst im Zieltakt des vorausgehenden Ablaufs, und so besteht die zweite Abteilung aus zweimal 4 Takten. Bis zur Mitte bestimmen "fragende" musikalische Merkmale, nämlich melodischer und harmonischer Anstieg, die Schlüsse. Zwar endet nur die erste Phrase in einer mi-Klausel, in Analogie dazu sind aber auch die darauf folgenden gleichartigen Halbschlüsse T. 7/8, 12/13 (in c) und 16/17 zu hören. Die Tuttfassung dieses Fragesatzes (T. 20-27) nutzt beide Deutungen des steigenden Quintschrittes: In T. 28 fordert er als Halbschluß die Fortsetzung heraus, während er am Ende des Werkes eher als Plagalschluß dient. Dort geht ein kräftiger authentischer Schluß auf G voraus, der das Wiederaufgreifen der Anfangsfrage zu einem musikalischen Supplementum macht mit nachhaltiger Betonung der IV. Stufe.

Innerhalb des zweiten Abschnittes (T. 18-33) ist der achttaktige Tuttivortrag textlich und musikalisch isoliert. In den ihm vorausgehenden Takten 18/19 entfaltet sich ein schnelleres Deklamationstempo über rascheren Klangfortschreitungen in Vierteln, welche die ansteigenden Quinten des Anfangs mit V-I-Folgen beantworten. Indem sie mit dem Schlußklang fortfahren, verbleiben sie zunächst in der Schwerleicht-Ordnung; in T. 19 wird das dann zur regulären Kadenz mit der auftaktigen Stufe V umgepolt: V-I V-I / V-VI-IV-V / I. Dieses zweitaktige, lebhaftige Modell setzt in Takt 28 wiederum die Anfangsfrage fort: Zweimal um einen Stimmeneinsatz auf je 1,5 Takte gekürzt, führt es von G nach C und nach F (T. 28-29-31). Beim drittenmal werden durch drei Motiveinsätze jene zwei Takte erfüllt, die für das Ebenmaß des ganzen ersten Teils noch nötig sind, zum anderen bewirkt ein Eingriff in Klangfolge und Motivstruktur (T. 31, Alt), daß der Quintfall sich nicht nach B fortsetzt. Das Geschehen erreicht vielmehr, wie in T. 18/19, über D die Finalis G und setzt damit die klangliche Korrespondenz zum Halbschluß in T. 17 an den rhythmisch entsprechenden Punkt, T. 33. Neben der klaren Halbierung durch den D-Klang (T. 17), der als eine Art von Höhe- und Wendepunkt später ähnlich wiederkehrt, finden sich im ersten Teil weitere Andeutungen, die in den beiden übrigen Teilen ausgeführt werden: Das unvermittelte B zu Beginn des zweiten Viertels (T. 9) bestimmt ebenso unvermittelt den ganzen zweiten Teil; der regelmäßige Quintfall wird später zweimal wieder bis zum F-Klang getrieben, ja sogar beidemale durch die Wendung über D nach G beendet. Während also bestimmte Stufen oder Stufenfolgen des g-Dorischen zu wiederkehrenden Funktionen im Verlauf tendieren, sind andere – z.B. a und es – von untergeordneter Bedeutung.

Die auf das Nebenzentrum B ausgerichteten 19 Takte des Mittelteils gliedern sich in 6,5+6+6,5 Takte mit den Begrenzungen B – D – F – B, also mit den Positionen einer Trias harmonica major als Attraktionspunkten. Verbunden werden sie zumeist von Taktpaaren, deren Kadenzen innerhalb jeder Teilstrecke gleichartig gebaut sind. Die erste Strecke rückt in Ganztonschritten aufwärts, beginnend mit einer auf 2,5 Takte erweiterten Basis: B – C – D (T. 34-40). Die zweite: D-F, verläuft bei einem auf die Grundschritte reduzierten Baß in zweitaktig angeordneten Quintfällen: D – g – c – F (T. 40-46). Die dritte Strecke, nur noch mit dem Text "denn ich werde ihm noch danken" (♯)<sup>7</sup>, dehnt das bisherige Modell auf drei Takte aus, die über die Dominantorgelpunkte D bzw. F die Kadenzen auf G und B anstreben. Die Ultima der

letzten Kadenz bildet die zusätzliche Minima, welche die vollständige Symmetrie des Mittelteils herstellt. Zugleich leitet sie unmittelbar zum nachfolgenden, im gleichen Klang beginnenden dritten Teil über<sup>8</sup>.

Der Übergang zur Dreitaktigkeit im Mittelteil hat seine Konsequenzen für den Schlußteil, der sich, vom Supplementum abgesehen, in dreimal neun Takte gliedert. Sie werden von den Klängen B - C - d - G begrenzt, die damit in größerem Maßstab den Kadenzverlauf zu Beginn des Mittelteils wiederholen (T. 36-38-40-42 bzw. T. 53-62-71-80). Dieser Verlauf läßt sich summarisch als Anstieg zum Wendepunkt D beschreiben, von dem es in Quintfällen zur Finalis geht. Die Teilstrecken erfüllen diese weiträumigen Bewegungen auf unterschiedliche Weise. Die erste (T. 53-62) zerfällt zwar nochmals in dreimal drei Takte, die von den Positionen B - c - G - C markiert werden, die Wege dazwischen sind aber nicht nur verschieden, sie führen sogar hin und her: c - G - C, und können damit als Prolongationen eines an sich einfachen Weges bezeichnet werden, die den Dauern Ebenmaß geben. Beim dritten Weg G - C folgt die Progression dem Modell des Mittelteils (s. Anm. 8). Das dominierende Achtermotiv "daß er meines Angesichtes..." ist als Terz, Quint und Oktav über dem Baß verwendbar, so daß es die Disposition des ganzen dritten Teils an die Harmonik abtritt und den Harmonischen Rhythmus weithin auf Minimen fixiert. Demgegenüber ist es eben gerade der dreitaktige, umspielte Orgelpunkt G (T. 59-61), der der Ultima C das größere Gewicht vor den Zwischenkadenzen gibt.

In der mittleren neuntaktigen Teilstrecke von C nach d vollzieht sich während der Klangprogressionen in Minimen allmählich die Rückkehr von Dreitaktgruppen zu Taktpaaren. Das ist sowohl an den Motiveinsätzen wie an der Art der harmonischen Schritte abzulesen. Die ersten drei Takte (62-64) werden einmal von den halbtaktig einsetzenden Stimmen geprägt, zum andern von dem Anstieg in Quinten, der bis d vordringt aber nicht kadenziert (T. 65). Danach bleibt die innere Gliederung doppeldeutig: Folgt man dem unvollständigen Baßmotiv "und mein Gott", so neigt man zu zweimal 1,5+3 Takten, also zu einer Fortsetzung der Dreiergruppen. Für eine Gliederung in Taktpaare sprechen die einander wieder ganztaktig folgenden Einsätze des Hauptmotivs, das Auftreten, wenn auch synkopisch, des ganzen Textschlusses "und mein Gott ist" im Tenor (T. 67/68), das zugleich für zwei Takte den Klangrhythmus auf Viertel beschleunigt, und die harmonische Gruppierung in Takt 66, die als Halbschluß in B von den drei Unterstimmen hervorgehoben wird. Mögen die Taktpaare 65/66 und 67/68 noch schwach profiliert sein, so hat sich doch beim Orgelpunkt A die Zweitaktigkeit wieder durchgesetzt.

Die letzte Strecke d - G (T. 71-80) bildet, wie schon erwähnt, eine Parallele zum Mittelteil (T. 40-49). Nicht nur die Quintfälle in zweitaktigem Abstand kehren auf denselben Positionen wieder: d - g - c - F, sondern auch die Dehnung auf drei Takte (F+D) bereitet wieder den Zielklang G vor (T. 77-79). Während im Mittelteil allerdings die Folge der Grundtöne und Kadenzen die harmonischen Progressionen deutlich markiert, ist hier der diatonische Abstieg mit dem Schlußmotiv lediglich ein Mittel, die Folge nebengeordneter Klänge zu regulieren; nach je vier Schritten ist der nächst tiefere Quintklang an der Reihe (vgl. Tenor und Baß T. 71 ff.). Nur von den Stufen her betrachtet, lassen sich sogar die letzten beiden Taktpaare der mittleren Strecke (T. 67 ff.) bereits in die Quintfälle einbeziehen, mit den entfernteren Stufen Es und A.

Die inhaltliche Funktion der wiederholten Grundfrage "Was betrübst du dich, meine Seele?" findet in der musikalischen Reprise, zugleich Supplementum, ihre äußere Entsprechung<sup>9</sup>. Nicht ganz so klar scheint die grundlegende Symmetrie herausgearbeitet; zu den dreimal neun Takten treten eben nur 7+1 Takte. Die Mitte des dritten Teils fällt somit nicht zwischen Penultima und Ultima der d-Kadenz, sondern auf den letzten Takt Penultima (T. 70), auf den harmonischen Wendepunkt, den A-Klang, der in der Palette dieses Werkes den höchsten Platz einnimmt. Die musikalisch-tonale Aufgabe des Supplementums liegt wohl darin, daß es dem authentischen Schluß, der den Grundklang in T. 80 trotz der vorbereitenden Dehnung noch

nicht hinreichend bekräftigt hat, die nötige Bestätigung gibt. Zugleich bildet es den Schlußstein in einem musikalischen Gebäude, dessen Struktur von unmittelbaren Korrespondenzen ebenso geprägt ist wie von Entsprechungen über weitere Entfernungen hinweg. Obwohl die Proportionen der Dauer in Zahlen faßbar sind (Symmetrien, gleichbleibende Phrasenlängen), verliert sich die rechnerische Genauigkeit doch hier und da. Wesentlicher ist die Flexibilität, mit der die konzis gefügten Einheiten verknüpft werden, damit die Lebendigkeit des Textvortrags an den musikalischen Interpunktionsstellen erhalten bleibt. Die rhythmische Organisation der verschiedenen Zeitebenen wird aber hörbar an dem Klangrepertoire eines Modus, u.a. durch die Entsprechungen von Kadenzstufen (z.B. Teil I: D und G), durch die Repetition bestimmter Klangfolgen (z.B. Quintfallreihen in Teil II und III) oder durch die Augmentation kurzzügiger Klangschritte zu weiträumigen Progressionen des Verlaufs (z.B. Anfang Teil II – Teil III).

\*

Nach diesem eingehender erörterten Beispiel für das Zusammenspiel von Rhythmus und Klang in mehreren Dimensionen soll das nächste einige bestätigende Ergänzungen im Hinblick auf Symmetrie, Taktgruppenbildung und metrische Ansätze geben. Das Konzert für zwei Soprane und Tenor "Herr, wann ich nur dich habe" (SWV 321) in d-dorisch gliedert sich in zwei etwa gleich lange Teile, von denen der erste sich aus einem Solovortrag und dessen Tuttiwiederholung zusammensetzt<sup>10</sup>. Die Ausprägung von symmetrischer Geschlossenheit beim Solovortrag des Tenors (T. 1-19), die auch textlich in der abschließenden Repetition des ersten Satzteils hervortritt (T. 16-19), wird gegen Schluß der Tuttiwiederholung durch die imitatorische Erweiterung um zwei Takte verschleiert (T. 34-40)<sup>11</sup>, so daß nun die Mitte des Werkes auf die beiden kadenzierenden Takte 39/40 fällt. Das Tenorsolo wiederum setzt sich aus fünfmal vier Takten zusammen, die durch eine zweimalige Reduktion der Haltepunkte auf Minimen (T. 8 und 16) um einen Takt zusammenrücken. Dadurch bildet T. 10 das Zentrum, in welchem wir auch die Mitte eines melodischen Gebildes wahrnehmen, vgl. Generalbaß und Tenor bei "(fra-)ge ich nichts nach / Himmel und Er-(den)"<sup>12</sup>. Die Attraktionspunkte – Anfangsklang und Kadenzultimae – deuten Symmetrie an den Rändern an: D – F – g – d – F – d.

Der zweite Teil (T. 41ff.) läßt eine solche Symmetrie nur noch in seinem ersten, neuntaktigen Abschnitt ahnen (T. 41-49). Sie kommt in einer Gruppierung mit Haltepunkten zum Ausdruck, die den zweimaligen Textvortrag des Satzteil "wann mir gleich Leib und Seele verschmacht" im Tenor umgreifen: 1(d)+3+1(C+F)+3+1(FV). Beide Male führt der Weg zum C-Klang (als C<sup>I</sup> bzw. F<sup>V</sup>), dem die Neuansätze auf F (T. 46 und 50) ungewollt folgen. Dabei tritt bereits das Motiv "so bist du doch, Gott" auf, und zwar sogleich in den Funktionen, die es immer wieder zu erfüllen hat: eine Kadenz zu vollenden oder eine Zäsur zu überbrücken, vgl. T. 44/45, 48/49, 51/52 usw. Im weiteren Verlauf dominiert das Prinzip des harmonischen Anstiegs. Er vollzieht sich stufenweise, zunächst immer wieder auf F ansetzend, in dreierlei rhythmischen Einheiten. Es beginnt T. 50 mit zwei Taktpaaren, vgl. Tenor, dann Sopran II. Der Einzeltakt 54 ist als Halt einmal an den Motiven in Sopran I und II, zum andern an dem Quintfall G – C – F zu erkennen. Mit T. 55 setzt die Bewegung neu an, die in T. 59 nach zwei Taktpaaren wiederum G kadenzierend erreicht, dann aber, in zweimal zwei Takten nach F zurückfällt. D.h. der mittlere Abschnitt der zweiten Werkhälfte ist rhythmisch von Taktpaaren, mit dem eintaktigen Halt in T. 54, klanglich vom F-Bereich und dem Versuch, sich daraus zu erheben, bestimmt. Ein Rest von Symmetrie deutet sich an, wenn Baß und Tenor vom ersten Taktpaar (T. 50/51) als Baß und Sopran I im letzten wiederkehren (T. 61/62).

Von T. 63 an, der den vorigen Abschnitt beschließt und zugleich den nächsten beginnt, wechseln Rhythmus und Klangprogression. Der Anstieg kommt dreimal taktweise und dreimal in Schritten von drei Takten voran: F – g – a (T. 63-65), dann

d-B / Es-C / F- / D (T. 66-75), zunächst also rasch und quasi in nebengeordneten Klängen, dann kadenzierend und in breiter Steigerung. Dabei ist wohl zu beachten, daß die von den Sopranen kadenzierend erreichte Stufe zunächst in den je dritten Takt fällt oder zumindest einen Haltepunkt von der Dauer einer Semibrevis bildet und erst beim letztenmal (T. 72ff.) durch die Verbreiterung der Kadenz mit dem ersten Takt einer neuen Dreiergruppe eine metrisch gewichtigere Position gewinnt, die nach einem wiederum dreitaktigen Supplementum auch dem Schlußklang zufällt. Daß Schütz hier wirklich mit metrischen Qualitäten operiert, mag man daraus ersehen, daß die "Eins" der vorangehenden Dreiergruppen jeweils dominantisch, mit einem Quartsprung im Baß erreicht und von dem interpunktierenden Motiv in Sopran I oder II als Neuansatz bekräftigt wird, vgl. T. 65/66, 68/69, 71/72. Obwohl die Disposition des Konzertes sich kaum in genauen Proportionszahlen demonstrieren läßt –  $19+19(+2)/9+14(-1)+16$  –, bleibt das Gefühl für Ausgewogenheit lebendig, weil die ebenmäßigen Taktgruppen, welche die Satzteile in feste rhythmische Formen fassen, durch Kontraktionen oder Erweiterungen miteinander verknüpft sind. Die Abweichungen heben sich gegen das jeweils gesetzte Maß von vier oder drei Takten ab.

\*

Bei den beiden Konzerten mit fünf bzw. drei Singstimmen strukturiert Schütz den Verlauf durch rhythmisch organisierte Klänge oder durch den Wechsel der Stimmenzahl. Darin scheint er venezianische Praktiken der Mehrhörigkeit modifiziert fortzuführen<sup>13</sup>. Konzerte für eine Singstimme und Generalbaß mögen insofern stärker von der Monodie beeinflusst sein, als Textvortrag und -deutung in einer einzigen Stimme gegenüber der vom Generalbaß repräsentierten musikalischen Struktur größere Unabhängigkeit, Freiheit oder gar Dominanz realisieren könnten. Wieweit dennoch die bisherigen Beobachtungen auch für solche Konzerte gelten, soll an dem folgenden Beispiel geprüft werden. Das erste Konzert der Sammlung von 1636, "Eile, mich, Gott, zu erretten" (SWV 282) in d-dorisch<sup>14</sup>, bietet sich dafür besonders an: Der originale Hinweis "In Stylo Oratorio" könnte nicht nur die besondere Rolle der Deklamation, sondern auch eine andere Anlage des Ganzen meinen. Ein weiterer Vorteil mag sein, daß dies Werk bereits mehrfach Gegenstand von Analysen gewesen ist und daß weitgehend Einigkeit über dessen Gliederung herrscht: Man konstatiert eine Folge von sechs Teilen, die nach dem dritten von einer Symphonia unterbrochen wird (s. Aufbauski­z­ze 2)<sup>15</sup>. Dargestellt wurde bisher die Abhängigkeit der Disposition vom Textsinn, die Repetition von Textteilen, die Funktion der Melodik, ihrer Bewegungsrichtungen und ihrer Spitzentöne<sup>16</sup>. Die Gewichtungen in Bezug auf "textbedingte" bzw. "rein musikalische" Form sind allerdings unterschiedlich gesetzt, und so mag eine erneute Interpretation mit dem Blick auf den jeweiligen Zusammenhang, auf die zeitliche Ordnung der Klangfolgen gerechtfertigt sein<sup>17</sup>.

Um die Zeitverhältnisse genau messen zu können, müssen wir uns von den Takten, wie sie im Originaldruck und den Neuausgaben eingezeichnet sind, lösen, weil sie ungleiche Einheiten abgrenzen; stattdessen ist auf eine konstante Größe zu rekurrieren, die Semibrevis (= Sb)<sup>18</sup>. Wenn wir den Schlußklang mitzählen, besteht das Werk aus zweimal 34 Semibreven, deren Gruppen den Versen 2-6 von Psalm 70 zuzuordnen und klanglich wie folgt begrenzt sind:

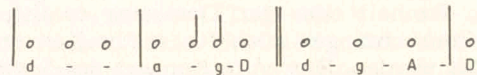
#### Aufbauski­z­ze 2

I	II	III	Symph.	IV	V	VI
10	6 + 6	6 + 6	4	3 + 6	6 + 3 + 3	8 + 1
d - D	d-A a-D	d-a F-D	d - D	dE -----	DG C-A	a - D
Vs. 2 + 3a	Vs. 3b + 4	Vs. 5 - - - -		Vs. 6 - - - - -		

Die ungleich langen Textabschnitte sind offensichtlich in musikalische Abmessungen von großer Regelmäßigkeit gefaßt. Die in der Aufbauski­z­ze 2 angegebenen

jeweiligen Zielklänge werden alle durch V-I-Kadenzen erreicht, einzig der A-Klang in Teil II folgt als V. Stufe auf die IV., kann also immerhin als Halbschluß gelten. Da es außer den verzeichneten Kadenzen aber auch keine weiteren gibt<sup>19</sup>, repräsentieren sie deutlich die Disposition. Diese wird dadurch verstärkt, daß der jeweilige Neuansatz in sechs von acht Fällen durch den Wechsel zur kleinen Terz der gleichen Stufe hervorgehoben ist: D/d bzw. A/a<sup>20</sup>. In Teil III ist die Zäsur stattdessen vom Wechsel a/F markiert, und einmal, in Teil V, geht es Schütz offensichtlich darum, die beiden Strecken von je drei Semibreven Länge eng aneinander zu binden durch eine Folge von Minimen in fallenden Quinten: Kadenz A-D, dann ein G-Klang, der zum Neubeginn auf C vermittelt. Mit diesem Ausnahmefall einer Zäsurenüberbrückung hält Schütz aber an einem Prinzip fest, das in Teil IV und V weitgehend den Klangverlauf bestimmt.

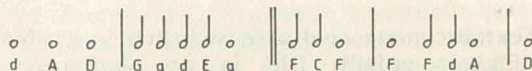
Teil I mit seinen zehn Semibrevis-Einheiten scheint die weitere Folge von einander entsprechenden Zeitdauern nicht anzukündigen. Die 3+3+3+1 Semibreven sind jedoch als modale Basis der Entfaltung dadurch abgesondert, daß sie die Ultima als zusätzlichen Haltepunkt darstellen, der diesem Teil geradezu metrische Geschlossenheit verleiht. Die auch von der Deklamation suggerierte Gliederung in drei Phasen ist klanglich als Basis (dreimal d), Abweichung mit Rückkehr als Plagalschluß (a-ag-D) und Kadenz (d-g-A-D) zu interpretieren. Dabei benutzt Schütz, abgesehen von den oben genannten Hauptzäsuren, nur hier, innerhalb eines Teils, den Wechsel zur kleinen Terz, um den Einschnitt vor den Kadenzstufen sinnfällig zu machen (T. 4)<sup>21</sup>. Diese bedeutungsvolle Zäsur teilt den Ablauf in zwei ungleiche aber einander ergänzende Zeilen, die durch ihre Schlüsse – weiblicher Plagalschluß und männlicher authentischer Schluß – zu einem relativ festen Gefüge verbunden werden:



Die volle Wirkung dieses Modells hätte allerdings erst ein dreizeitiger Zielklang ausgelöst; dem kommt der Beginn von Teil II mit dem d-Klang zuvor (T. 6).

Teil II gliedert sich in Vorder- und Nachsatz, die von einem Halb- bzw. Ganzschluß begrenzt sind (T. 6-12). Dadurch bildet der harmonische Weg, der wie in Teil I mit drei Semibreven d beginnt, einen umfassenden Bogen, in welchen bereits die entfernteren Klänge C und E eingebaut sind. Die Kongruenz von gesungenen Phrasen und klanglichen Einheiten des ersten Teils weicht hier einer Überschneidung, die den Konnex innerhalb der beiden sich ergänzenden Hälften stärkt, denn die drei Texteinheiten der ersten Hälfte überlagern zweimal drei Semibreven und die zwei Texteinheiten der anderen Hälfte werden von dreimal zwei Semibreven unterbaut, vgl. die Klangfolge (etwas vereinfacht): ddd – CgA / aa – EE – AGAD.

Vorder- und Nachsatz des dritten Teils (T. 12-16) bereichern die klangliche Palette weiter, indem die Stufe a bei der Zäsur mit authentischem Schluß bestätigt und die Stufe F nicht nur eingeführt, sondern auch quasi kadenzierend befestigt wird<sup>22</sup>. Texteinheiten und Generalbaß kongruieren hier wieder, wie überhaupt eine Analogie zum ersten Teil zu beobachten ist, die besonders in der gewichtigen Interpunktion der Schlußkadenz ad Semibreven bekräftigt wird. Die zweimal sechs Semibrevis-Einheiten gliedern sich in 3+3 bzw. in 2+3+1 Werte, wobei die Zielklänge stets durch einen Quintfall markiert werden und die Asymmetrie innerhalb der gleichen Abmessungen dadurch zustande kommt, daß die isolierte Ultima nicht, wie in Teil I, addiert, sondern zuvor eingespart ist und damit dem Zielklang bei vorgegebener Zeitstrecke ein größeres Gewicht verleiht.



Die Symphonia ist zwar rechnerisch zur zweiten Werkhälfte zu zählen (s.o., Aufbau-skizze 2), gehört aber ihrer Tendenz und Faktur nach als Bestätigung zur ersten. Sie erweitert den Klangvorrat nochmals, um die Stufe B, wodurch nunmehr alle Positionen des dorischen Modus vertreten sind. Die rhythmische Parallelität zweier Zeilen mit dem Anfangston d und von drei Minimem Dauer grenzt wiederum die Ultima aus. Die Haltepunkte auf g und A beziehen sich auf die "Hauptstufen", während das tiefe D auf den Schluß des Vokalteils zurückweist.

Der weitere Textvortrag (T. 18ff.) beginnt mit neuen Prinzipien der Progression, durch welche in anderer Weise sämtliche Stufen des Modus berührt werden. Nach dem Neuansatz auf d durchlaufen die Klänge zunächst eine vollständige Quintfallreihe von der höchsten Position E bis zum B (T. 27). Dabei kommt die scheinbare Unregelmäßigkeit der Dauern dadurch zustande, daß nach dem Initialschritt vom d zum E-Klang: "Ich aber ...", die weiteren Schritte sich stets zur letzten betonten Silbe einer Texteinheit hin vollziehen<sup>23</sup>, während der jeweils neue Satzteil über dem gleichen Klang fortfährt. Die Gliederung der Teile IV und V orientiert sich also an den Textzeilen, die mit ihren korrespondierenden Repetitionen auch die Dauern der Quintfallstufen regulieren, wenn auch gegen den Text um eine Minima (= Mn) verschoben (T. 18-27)<sup>24</sup>:

Singst.	2,5 +	Mn/	2 Sb +	Mn/	3 Sb + Mn/	2 Sb + Mn/	3 Sb + Mn/
	...	und	ärm;	...	zu	mír,	...
				...	zu	mír,	...
				...	Err	érter;	...
				...	zu	mír,	...
				...	Err	érter,	
Klang	d E	A <sup>6</sup>	D	G	C	F	B
		/Mn + 1 +	1 Sb	/Mn + 3 Sb	/Mn + 2 Sb	/Mn + 3 Sb	/Mn

Bei aller Regelmäßigkeit von Textvortrag und Klangfolgen entsteht der Eindruck des Vorwärtsdrängens, und zwar nicht allein durch die gestraffte Deklamation des "Gott, eile, eile zu mir", sondern auch dadurch, daß der mit dem Klangwechsel auf der je letzten betonten Silbe erzeugte Nachdruck immer nur für die Dauer einer Minima anhält. Die erwartete regelmäßige Folge von Semibreven mit ihrer Unterteilung in eine schwere und eine leichte Zeit wird also durch jeden neuen, gleichsam voreilig beginnenden Textansatz umgepolt, wie sich das schon bei "élend und arm" (T. 19) andeutet und wie man an den Positionen der Wörter "Hélfer" und "Errérter" sehen kann, deren Akzente bei den regelmäßig gesetzten Abteilungsstrichen scheinbar auf die "leichten" Zählzeiten fallen, musikalisch aber dank dem Wechsel der Harmonien immer als schwer gehört werden. Der Rhythmus der Generalbaßstimme nimmt zumeist darauf Rücksicht, indem der neue Klang zunächst nur als Minima notiert ist und dann nochmals, quasi auf schwerer Zeit, angestoßen wird, vgl. T. 22, 23/24, 26<sup>25</sup>.

Die Rückkehr zu den Ordnungsprinzipien des Anfangs beginnt mit dem Abbruch der Quintfallreihe, die mit der Wendung VI-V in die Kadenzstufen übergeht (T. 27/28). Der Impetus des Vorwärtsdrängens bleibt dabei nicht nur durch eine letzte Umorientierung des Schwerpunktes erhalten: "Errérter, mein Gótt", sondern kulminiert bei dem auf Minimem beschleunigten Harmonischen Rhythmus in den Kadenzschritten, reicht sogar, wie bereits angedeutet, in fallenden Quinten A - D - G - C über die Ultima D hinaus in eine weitere Kadenz auf A. Erst nach diesen zweimal drei Semibrevis-Einheiten (T. 28-31) und dem Halt auf einer Semibrevis markiert der Wechsel zur kleinen Terz für Teil VI die völlige Rückkehr in die straffe Disposition des Anfangs.

Wie in Teil I (T. 6) und beim mittleren Abschluß (T. 16) wird die Ultima der Kadenz ad Semibreven (T. 35) aus der rhythmischen Korrespondenz herausgenommen. Im Gegensatz zu dem vorzeitigen Verknüpfen der Satzteile in Teil IV und V bleibt in Teil VI der ebenmäßige Pulsschlag beim Übergang "Erreter, mein Gott" (T. 33) erhalten. Dennoch zittert die Erregung nach; denn abgesehen von der modalen Spannung, die mit dem Schluß auf A noch nicht abgebaut ist<sup>26</sup>, wird die Korrespon-



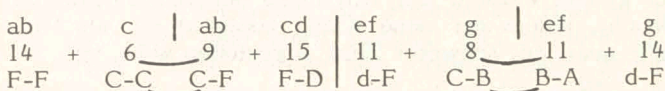
denz der zweimal vier Semibreven ungleich strukturiert, nämlich, der Generalbaßstimme und der sich verbreiternden Deklamation folgend, in 1,5+2,5/1+1+2/+1 Semibreven gegliedert.

Es mag deutlich geworden sein, daß selbst in diesem Werk, das Schütz ausdrücklich als "In Stylo Oratorio" gekennzeichnet hat, die Disposition der Klänge in einander entsprechende Abmessungen ein "rein musikalisch" sinnvolles Gefüge ergibt, das keineswegs nur eine lockere Stütze für die frei und erregt den Text deklamierende Singstimme darstellt, sondern durch nuanciert gesetzte Zielklänge, durch wiederkehrende Zeitstrukturen, an den Höhepunkten des Vortrags teilnimmt, wenn nicht gar ihn festigt und steuert. Das betrifft sowohl die Anlage im großen als auch die Unterteilungen und die unmittelbaren Progressionen. Die Vielfalt der nach Stufen, Stufenfolgen (z.B. IV-V, IV-I, V-I) und Dauern (z.B. ad Semibreven, ad Minimam) zu differenzierenden Schlußbildungen stellt Schütz dabei in den Dienst einer hierarchischen Ordnung, durch welche ein Netz von Beziehungen sich über kurze und längere Distanzen erstreckt.

\*

Da mehr als die Hälfte der "Kleinen geistlichen Konzerte" dem dorischen Modus auf d bzw. g zugehören, liegt es nahe, daß auch die bisherigen Beispiele diesem Modus folgen. Für die Frage nach dem Zusammenwirken von Rhythmus und Klang ist diese Einseitigkeit, wie eingangs angedeutet, aber wohl von sekundärer Bedeutung. Dennoch soll wenigstens einmal auch ein anderer Modus, und zwar möglichst einer mit großer Terz über der Finalis, berücksichtigt werden. Das nächste Konzert im F-Modus ist aber nicht nur deshalb gewählt worden, sondern auch weil es bei ihm um die speziellen Möglichkeiten geht, die zwei Vokalstimmen dem musikalischen Satz gewähren. Zwei Vokalstimmen bedeuten gegenüber einer einzigen nicht einfach eine Vergrößerung der Zahl, sondern eröffnen erstmals die vielfältigen Chancen von Konfrontationen, Imitationen, Kanons, Parallelen oder dergleichen, die gerade im Hinblick auf die zeitliche oder klangliche Disposition von Einfluß sein können.

Der Text des Konzerts für zwei Tenöre "Eins bitte ich vom Herren" (SWV 294) besteht aus dem Psalmvers, Ps. 27,4, der in sieben Kola (a-g) gegliedert ist<sup>27</sup>. Sie verteilen sich auf die Abschnitte des Konzerts nach folgendem Plan (Zahlen bedeuten Semibrevis-Werte, Bindebögen deuten Überschneidungen der Gruppen an, so daß die Summe sich jeweils um eine Semibrevis verringert):

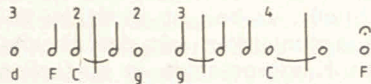


Abgesehen von der Anordnung der Kola, vermittelt diese Skizze zunächst keinen Eindruck von Regelmäßigkeit. Bei näherer Betrachtung bemerkt man aber, daß das Werk sich in zweimal 43 Semibreven zerteilt, wobei der Wechsel von der großen zur kleinen Terz selbst in diesem Modus als besonderes Mittel der Zäsurbildung angewandt ist (T. 22). Als intendiertes Ebenmaß mag weiter gelten, daß gerade der Beginn der Textrepetition in beiden Hälften mit dem vorausgehenden Abschnitt verklammert ist (T. 10 bzw. 31), während überall dort, wo sich der Text fortsetzt, die Kola bzw. Kolapaare durch Semibrevis-Haltepunkte voneinander getrennt sind.

Verklammerungen halten auch kleinere musikalische Einheiten zusammen. So umfaßt der zweistimmige Vortrag von Kolon a nur neun statt zehn Semibreven (T. 1-5) und der von Kolon e nur fünf statt sechs (T. 22-24). In beiden Fällen entsteht gerade durch die Überschneidung der Phasen ein Ebenmaß der Klangfolgen, welches das jeweilige Ziel auf einander entsprechende Positionen setzt. Man empfindet das den Semibreven übergeordnete Tempus, weil die ersten Klangfolgen sich auf die Stufen I, IV und V beschränken und außerdem während der ersten fünf Takte die

Stufe I der je ersten Semibrevis eines Tempus vorbehalten. Da in diesen fest gefügten Ablauf auch Kolon b einbezogen ist (T. 3), führt dessen vorzeitiger, transponierter Einsatz (T. 4/5) nicht nur nach C, sondern orientiert auch die nächsten regulär angeschlossenen Einsätze und deren Schwerpunkte auf die geradzahligen Semibreven (T. 5, 6 und 7). Kolon c ist weniger fest gefügt. Deklamation und Baßrhythmus tendieren allenfalls zu einer Rückorientierung auf die "Eins", und so stellen die mit der ersten Textzeile ad Brevem imitierenden Einsätze quasi die regelmäßige Taktordnung auf "Zwei" wieder her (T. 10ff.)<sup>28</sup>.

Die Kombination zweier Vokalstimmen nutzt Schütz sogar zu Verschiebungen im Bereich der Minima. Wie aus dem obigen Schema zu ersehen ist, umfassen die Textteile e und f beidemale elf Semibreven. Die innere Struktur ist jedoch jeweils verschieden, obwohl die Satzprinzipien grundsätzlich gleich bleiben; e erscheint je einmal in jeder Stimme, f je zweimal als Kanon ad Minimam. Während aber in T. 33-36 der Kanon sich in beiden Ansätzen an der Folge der Semibreven ausrichtet, verschiebt sich in T. 25 das Modell um eine Minima, weil die erste Stimme und der Generalbaß den ersten Durchgang nur mit kadenzartigen Schritten in Vierteln beschließen; der zweite Durchgang beginnt dadurch bereits mit der vierten Minima von T. 25. Vor der Kadenz (T. 27) wird jedoch die Verschiebung wieder eingerenkt. Eine solche reizvolle Unregelmäßigkeit wendet Schütz kurz vor Schluß nochmals an (T. 40ff.). Die Worte "und seinen Tempel" überschneiden sich auf unterschiedliche Weise, so daß, unterstützt von den Progressionen des Generalbasses, für kurze Zeit eine Verschiebung der Schwerpunkte spürbar wird, ehe eine Verbreiterung des Rhythmus zur Kadenz ad Semibreven führt. Das stellt sich in Minima-Zahlen, Notenwerten und Klängen so dar:



Da die Korrespondenzen der zeitlichen Einheiten durch Verklammerungen, Verschiebungen oder Schlußverbreiterungen gestärkt, verschleiert oder geschwächt werden, ist auch das Gewicht der Klänge an den Zäsuren oder im direkten Konnex differenziert. Die Palette der Großterzklänge reicht von A bis Es, die der Kleinterzklänge von a bis c, wobei die Stufe Es dem Verlauf einen mixolydischen Einschlag verleiht. Bis auf vier, nämlich a, G, c und Es, kommen alle Klänge auch als Kadenzultima vor, so daß trotz der dur-tonalen Dichte des Anfangs modaler Stufenreichtum vorherrscht. Während sich dort Repetitionen, Imitationen und Parallelen der beiden Stimmen mit rhythmischen Korrespondenzen und den Hauptstufen zu einem festen Gefüge verbinden, arrangieren sich die Formfaktoren in den übrigen Abschnitten auf immer neue Weise und prägen dadurch wechselnde Grade von Festigkeit des Satzes aus, ohne je wieder die des Anfangs zu erreichen. Auf der Basis des gleichbleibenden Deklamationsrhythmus etwa bei Kolon c und cd bewegt sich der vornehmlich einstimmige Vortrag auf jeweils anderen harmonischen Wegen: C-C (T. 8-10), F-g<sup>V</sup>-g (T. 15-18), g-d-D (T. 18-22); die letzte Strecke berührt sogar die extremen Positionen Es und A. Das suggeriert Farbigkeit und Steigerung, während das Moment der klanglichen Entsprechung allenfalls im sequenzierenden Ansatz zur Geltung kommt (T. 15ff. und 18ff.).

In der zweiten Werkhälfte wechseln die mit dem wiederkehrenden Text sich wiederholenden melodischen Modelle ihre Klangprogressionen und ihre zeitlichen Proportionen, so daß allenfalls in kürzeren Bereichen Entsprechungen entstehen. Kolon e, "zu schauen", ist zunächst als Beziehung von Vorder- und Nachsatz zu hören mit den Zielen F und B (T. 22-24). Bei seiner Wiederkehr aber, verklammert mit den angrenzenden Teilen und stärker ineinander geschoben, ist es ein einziger ruhiger Komplex im extremen Klangbereich Es/B, der quasi im Halbschluß endet (T. 31-33). Umgekehrt verhalten sich die Kanons des Kolon f: so deutlich sie im ersten

Durchgang (T. 24-27) sequenzierend ansetzen, auf f bzw. g, und so sehr der harmonische Verlauf sich auf die Stufen B-F und C-F konzentriert, versagt doch die oben beschriebene Minimenverschiebung und die unproportionierte Dauer dem Komplex eine feste Konsistenz. Beim zweiten Durchgang dagegen (T. 33-36) entsprechen sich die beiden ungleich langen Kanons so weit, daß trotz ihrer Verschränkung die harmonischen Strecken als Vordersatz und sich verbreitender, zur mi-Klausel öffnender Nachsatz wirken:  $\overline{F - G - C} - d \dots A$ . Wieder anders Kolon g, dessen melodisch-rhythmischem Bogen eine zweitaktige, kadenzierende Klangfolge entspricht (T. 28/29). Hier ist es die Nebenordnung der zweistimmigen Wiederholung:  $C - C + g/B - B$ , die trotz der homorhythmischen Parallelführung nur eine offene Korrespondenz hervorruft<sup>29</sup>. Im eigentlichen Schlußteil bleibt es zunächst bei einer Nebenordnung der Einzelstimmen, die durch Verschränkung etwas gemildert wird (T. 37-40) und klanglich wieder an ihren Ausgangspunkt zurückkehrt. Diese zweigliedrig einstimmige Prolongation der Stufe d läßt die unregelmäßige polyphone Struktur der Schlußzeile besonders hervortreten, zumal da Tenor I in T. 40 wie in T. 37 beginnt. Dreimaliger Ansatz, rhythmische Verbreiterung sowie die Hervorhebung der Stufe g schwächen die Finalwirkung der Schlußkadenz ab.

Ein umfassender harmonisch-rhythmischer Plan ist in diesem Konzert weniger deutlich erkennbar als in den Konzerten für eine oder fünf Stimmen. Das könnte daran liegen, daß der musikalische Satz bei zwei Vokalstimmen stärker von den Möglichkeiten der Polyphonie zehrt, als es das einstimmige Konzert erlaubt und es beim vielstimmigen üblich ist, das die Stimmen eher zusammenfaßt. Die Orientierung an zwei gleichberechtigten, rhythmisch aber oft gegeneinander versetzten Stimmen unterläuft des öfteren eingeleisig zu denkende Entsprechungen, so daß die Ausgewogenheit der beiden Werkhälften eine Vielfalt von regelmäßigen, aber auch unebenen Binnenstrukturen in sich schließt. Dabei ist nicht zu übersehen, daß in der ersten Hälfte das Ebenmaß im Zusammenwirken mit den Hauptstufen überwiegt; selbst ihr letzter Abschnitt breitet das Klangspektrum in einfachen Verhältnissen aus. In der zweiten Hälfte setzt sich von einem ersten, bereits unregelmäßig strukturierten, aber eng um die Finalis orientierten Abschnitt der weitere Verlauf durch einen Reichtum an Kombinationen und Klängen ab, in welchem die Stufe F stark zurücktritt. Erst nachdem sie als B<sup>V</sup> (T. 30/31ff.) gedient hat und im Umkreis einer Binnenkadenz kurz wieder als Grundklang aufgetaucht ist (T. 38), beendet sie den weiten harmonischen Bogen in der Schlußkadenz. Die Situation von Schütz zwischen Modalität und Dur-Moll-Tonalität wird hier auf eigenartige Weise demonstriert: das Konzert beginnt in dichten tonalen Fügungen und endet in eher locker gerähten, modal-farbigem Komplexen, die zur Finalis auslaufen, ohne die tonale Festigkeit des Anfangs wieder herzustellen.

\*

Die folgenden zwei Konzerte stehen dem traditionellen motettischen Stil näher. Das äußert sich beim Zusammenwirken von Rhythmus und Klang in einem geringeren Ebenmaß. Wohl aber gilt, was wir bisher beobachtet haben, für einzelne Teile, in denen punktuell sogar besondere klangliche Wirkungen angestrebt sind. Das Konzert für Sopran, Alt, Tenor, Baß in g-dorisch "Ist Gott für uns" (SWV 329) ist solch ein Werk, das mehrfach die Satztechnik wechselt<sup>30</sup>. Vers 32 aus dem achten Kapitel des Römerbriefes (T. 14-27) ist im wesentlichen homorhythmisch, ohne Textwiederholungen, in drei Komplexen vertont, die je mit einer Kadenz schließen, auf C, G und B. Obwohl die Abmessungen nur annähernd Beziehungen erkennen lassen – der mittlere Abschnitt ist durch eine aufgelockerte Kadenz gestreckt –, ist Konnex und Spannung spürbar. Rhythmisch-klangliche Parallelen verknüpfen die Anfänge der ersten beiden Komplexe:  $D - g - F$  (T. 14-15/16) bzw.  $C - F - Es$  (T. 18-19/20). Sogar der dritte beginnt noch in ähnlicher Weise:  $G - c$  (T. 23/24). Anders aber als die stetigen melodischen Steigerungen der Oberstimme ( $fis' - gis' - a', g' - a' - b'$

und nochmals h' - c'') verlaufen die harmonischen Wege: D-C (zwei Quinten abwärts), C-G (Quinte aufwärts) und G-B (drei Quinten abwärts). Der z.T. in Gegensätzen argumentierende Text mag auch die klangliche Organisation angeregt haben; den drei Halbschlüssen des Anfangs (T. 1-13) stehen hier drei Ganzschlüsse gegenüber. Der mittlere Satz setzt, harmonisch gesehen, tiefer an und erweitert den klanglichen Bereich um die Stufen B und Es, schließt dann aber höher, auf G, während der dritte das Prinzip des ersten wieder aufgreift, fast das ganze klangliche Repertoire nochmals berührt und nach einem raschen Quintfall, einer merklichen Entspannung, endet. Der äußere Zusammenhang ist dadurch gewahrt, daß die Schlußklänge nach den Zäsuren in gleicher Lage wieder aufgenommen werden, sogar schon in T. 13/14.

Von komplizierterer Art sind die harmonischen Mittel in Vers 34 des Textes (T. 34/35-60). Die dreimalige Konfrontation von Frage und Antwort ("Wer will verdammen? Christus ist hie, der gestorben ist") wird mit einem melodisch-klanglichen Bruch verdeutlicht, der sich mit jedem Mal vertieft. Melodisch haben wir in der Continuo- bzw. Baßstimme an den Übergängen die Schritte H-es (T. 35), cis-B (T. 39/40) und fis-f (T. 44/45), harmonisch die Distanzen G-c, A-g und D-F, d.h. eine, zwei und drei Quinten<sup>31</sup>. Ob die übermäßige Sekunde nach der verminderten Quart melodisch eine Vertiefung des Bruchs bedeutet, mag dahingestellt bleiben, beim Wechsel von fis zu f jedoch verbindet sich die melodische Chromatik mit einem harmonischen Schritt, bei welchem der Grundton f die große Terz des vorangehenden D-Klanges annulliert, so daß hier wirklich der Gegensatz verstärkt wird<sup>32</sup>. Weitere Beobachtungen am Detail mögen belegen, wie differenziert die Textrepetitionen gesteigert sind. Mit Vers 33 (T. 28-34) ist dieser Textteil durch drei Quinfälle verknüpft: A-D-G-c. Die üblichen Grundtonschritte aber sind in den auffälligen Baßverlauf a-d-H-es verändert, dessen Querstand zum Tenor (H gegen b) und verminderter Quartschritt selbst bei der einfachen Klangverbindung einen Kontrast hörbar machen. Der Bruch wird dann aber deutlicher, weil er durch einen Quintanstieg in Minimen vorbereitet wird: c-g-d-A<sup>6</sup> / g<sup>6</sup> (T. 38-40) bzw. F-c-g-D / F (T. 43-45). Rhythmische Mittel tragen schließlich ebenso dazu bei.

$$\begin{array}{ccccccc} \overbrace{2} & + & \overbrace{6} & & \overbrace{5(-2)} & + & \overbrace{6} & & \overbrace{5(-1)} & + & \overbrace{6} \\ D & G^6 & | & c^6 & - - - & c & g & d & A^6 & | & g^6 & - - - & g & F & c & g & D & | & F & - - - & F \end{array}$$

Während die "Antwort" jeweils über sechs Minimen als Kadenz ausgebreitet ist, die von Anfang an den Zielklang - c, g bzw. F - ins Spiel bringt<sup>33</sup>, wird die "Frage" zunächst einfach gestellt, im Tenor (2 Mn), dann jeweils in allen Stimmen (je 5 Mn). Die Wirkung einer Verbreiterung vom zweiten zum dritten Mal erzielt Schütz dadurch, daß in T. 42/43 die Frage erst nach der Kadenzultima auftaktig beginnt, während die erste Wiederholung der Frage bereits in die Kadenz eingreift (Tenor in T. 37/38).

Hat Schütz in dem Gegensatz zwischen dem Anstieg in Quintschritten und den klanglich tiefer ansetzenden Kadenzen das intensiviertere Fragen und die gleichbleibend gelassene Antwort "in die Music versetzt", so mag sich die Erweiterung des Quintanstiegs, der nun taktweise von F bis E schreitet (T. 48-53), an dem "ja vielmehr" oder an dem "auferwecket" entzündet haben. Das ist vom Text her gesehen zwar unlogisch, denn die mit "ja vielmehr" beginnende Aussage verstärkt nicht die Frage, sondern bekräftigt die Antwort; musikalisch aber scheint es legitim, die anfängliche Konfrontation durch die Überhöhung des gleichen satztechnischen Mittels in einen größeren zusammenfassenden Bogen hineinzunehmen. Wieder ist es ein rascher harmonischer Abstieg (s. T. 23-25), der von dem Wendepunkt E aus (T. 53) die Kadenz auf D (T. 57) vorbereitet, ehe die verbreiterte Kadenzwiederholung zur Finalis G sinkt. Besonders auffällig ist, wie die in den d- und a-Klang eingebettete Tonfolge im Tenor (T. 51/52) als Oberstimme des homorhythmischen Satzes

(T. 53/54), mit wechselnden Klängen beschwert, das harmonische Gefälle vor der Kadenz gleichsam retardiert.

\*

Ebenfalls teilweise motettisch gearbeitet ist das Konzert für zwei Soprane und Baß in g-dorisch "Das Blut Jesu Christi" (SWV 298)<sup>34</sup>. Den Text, einen einzigen Satz, gliedert Schütz in drei Kola: Subjekt – Apposition – Prädikat, die jeweils an einem musikalischen Gedanken festhalten. Das eigentlich konzertierende Thema ist dem Prädikat zugeteilt. Es folgt dem in Minimen fortschreitenden harmonischen Modell von Quartfall und Terzanstieg: g – d – F – c – Es – B – d (T. 9ff.). Dies Modell läßt drei Kanons zu, die nach dem ersten, einfachen Auftreten des Themas stets genutzt werden: halbtaktig als Einklangs- oder Oktavkanon und Quintkanon (T. 63ff., 15ff. / 41ff. und 32ff.) bzw. ganztaktig als Unterquartkanon (T. 46ff.). Seine regelmäßig wechselnden schweren und leichten Positionen bewirken vor allem in den halbtaktigen Kanons eine Art von "metrischer Polyphonie". Dieser Effekt steigert sich nochmals, wenn im Thema die schweren Zeiten nicht taktweise, sondern nach je eineinhalb Takten eintreten wie in T. 32ff.: "von allen", wo der Quintkanon mit dem cantus-firmus-artigen Subjekt-Thema kombiniert ist und erst in T. 39 alle drei Singstimmen mit ihrer schweren Zählzeit wieder zusammentreffen. "Metrische Polyphonie" soll im Unterschied zur "linearen Polyphonie" jene Mehrstimmigkeit bezeichnen, bei der die beteiligten Stimmen geradezu taktartig, aber doch mit gegeneinander versetzten Zeiten gegliedert sind, so daß sie wie aus Bausteinen fest geprägter Größe zusammengesetzt erscheinen. Das Modell tritt in T. 69ff. sogar in melodischer und harmonischer Umkehrung auf, also mit Quartsprung und Terzfall: F – B – g – c / C – a – d – B. Offensichtlich dient es in dieser Gestalt als Kontrapost um der Schlußwirkung willen.

\*

Bei der Erörterung des Zusammenwirkens von Rhythmus und Klang ging es vornehmlich um die Frage, wie der musikalische Konnex jeweils entsteht, inwieweit die textlich-musikalischen Einheiten auch "rein musikalisch" sinnvoll gefügt sind. Aus der Reihe der Formfaktoren sind Klang und Rhythmus als Untersuchungsobjekte herausgegriffen, weil in ihrem Zusammenspiel – obgleich ihr Effekt immer auch von anderen Elementen des Satzes abhängt – die Unterschiede gegenüber der älteren Motette am deutlichsten hervortreten. Während die Modi mit ihren Nebenzentren die Disposition im großen nach wie vor festlegen, hat sich die innere Gliederung von einer Kette ungleicher Abschnitte zu einer Architektur aus proportionierten Komplexen gewandelt, in welcher die Beziehungen zwischen den Klängen und ihre Progressionen einen quasi notwendigen Zusammenhang konstituieren. Sie folgen einander in sinnfälligen Rhythmen und vermögen daher rhythmisch, gelegentlich auch klanglich, bestimmte Erwartungen zu wecken. Das gilt nicht nur für den unmittelbaren Fortgang, sondern auch für weiterreichende Abmessungen oder gar für ganze Formteile. Eine derart präzisierte Erwartung wiederum kann auch Abweichungen von suggerierten Normen als bedeutungsvolle Verbreiterungen, als vorzeitigen Anschluß und dergleichen auffassen. Diese rhythmisch gefaßte Klangordnung bewährt sich sogar in einer Kombination selbständiger Stimmen, die ich "metrische Polyphonie" genannt habe, weil dabei durch regelmäßige Schwerpunkte profilierte Stimmen gegeneinander gesetzt werden. Das einsinnige Zusammenwirken von Rhythmus und Klang kann dadurch für kurze Strecken aufgebrochen werden zu zwei unabhängigen proportionierten Zeitverläufen, die ein übergeordnetes, in Zahlen ablesbares Ebenmaß verhindern.

Von Metrik können wir nur gelegentlich sprechen. Denn die zahlhafte Regelmäßigkeit geht sehr oft nicht über einen Taktgruppenkomplex hinaus, setzt vielmehr in

anderer Form mit den nächsten Abschnitten neu an. Die Freiheit der Übergänge – sie bewegen sich zwischen Verschränkungen der Teile und zusätzlichen Haltepunkten – läßt zumeist kein durchgehendes Metrum zustande kommen, sondern bewahrt der Musik ihren Charakter von Prosa: Dicht gefügte "Satzteile" werden von sinnvoll bemessenen Zäsuren interpunktiert. Aber auch die Klangfolgen selbst sind noch nicht von jener Schlüssigkeit, mit der zusammen erst, etwa im Werk der Klassiker, die Synthese "Metrum" entsteht. Bei Schütz haben wir es zumeist noch mit Nebenordnung zu tun, bei der nicht selten melodische Bewegungen unmittelbar in Klänge transformiert sind. Als selbständige Stufen widersetzen diese sich stärker dem harmonischen Zusammenhang. Das trifft bei unmittelbaren Progressionen nicht nur für stufenweise fortschreitende Klänge zu, sondern auch für Modelle aus Quart- und Terzschriften. Nebenordnung beobachten wir sogar in größeren Distanzen. Korrespondierende Kadenzen stehen häufiger im Verhältnis benachbarter Stufen oder Terzen zueinander – darin ist das modale Erbe bewahrt – als in der Dominant-Tonika-Beziehung. Das einzelne Konzert ist also kein Gefüge von über- und untergeordneten, fest verbundenen Teilen, sondern eher ein flexibel proportioniertes Ganzes, dessen prägnant geformte Teile gelegentlich nur leicht verbunden oder gar durch präzise Einschnitte voneinander getrennt sind, aber ein Ganzes, das sein rhythmisches und klangliches Gleichgewicht hält.

Wie weit dies Bild im einzelnen Fall zu nuancieren ist, hängt von den unterschiedlichen Voraussetzungen ab. Die Modi haben im Detail wohl keinen allzu starken Einfluß auf die rhythmisch-klangliche Konstitution der Taktgruppen, wiewohl F-, C- oder G-Modus, wie das Konzert "Eins bitte ich vom Herren" nahelegt, eine größere Affinität zu fest gefügten, tonalen Strukturen besitzen. Die höhere Stimmenzahl, so weit sie nicht motettisch, im Stile antico etwa, entfaltet wird, bietet zumeist eine klare Gesamtdisposition, die auch in der Untergliederung faßbar bleibt. Daß auch ein Konzert für eine Singstimme eine so regelmäßige Zeit- und Klangordnung aufweisen kann wie "Eile, mich, Gott, zu erretten", ist schon weniger zu erwarten. Die besonderen Möglichkeiten der Konzerte für zwei Singstimmen können gelegentlich das einfache Ebenmaß des Verlaufs aufspalten, aber doch nicht die grundsätzlichen Entsprechungen der Teile stören. Bei Bearbeitungen von Kirchenliedern<sup>35</sup>, selbst wenn Schütz deren Melodie nur andeutet, ist zu vermuten, daß die Versstruktur des Textes von vornherein das Agieren der Formkräfte steuert. Die lateinische Sprache mag Züge traditioneller Gattungen stärker ins Spiel bringen<sup>36</sup>. Die Proportio tripla schließlich mit ihrer Affinität zum Tanz tendiert zu ebenmäßigen Abmessungen, zu unmittelbaren Korrespondenzen, die, ähnlich den Liedzeilen, von vornherein den Verlauf prägen.

Wie zu Beginn ausgesprochen (Anm. 5), sollte weitgehend vermieden werden, musikalische Fakten unmittelbar in Beziehung zu Textgehalt oder -gestalt zu setzen. Jedoch, da ein consensus omnium darüber besteht, daß die Schütz'sche musikalische Invention vom Text mannigfaltig durchdrungen ist, scheint es nun doch erforderlich, die betrachteten "rein musikalischen" Verhältnisse mit dem zu verknüpfen, was wir etwa als das intensive Sprechen, als die Prägnanz der Aussage bezeichnen dürfen. Zahlreiche Textwiederholungen, die das Ebenmaß der Formteile oft überhaupt erst konstituieren, lassen erkennen, daß die proportionierte musikalische Gestalt ihren eigenen Wert besitzt. Sie ist nicht nur ein edles Gefäß für das Eigentliche, den eindringlichen Textvortrag, sondern sie wirkt in ihren engeren Dimensionen und unmittelbaren Klangfortschreitungen in diesen Textvortrag hinein, sie ist die Bedingung seiner außerordentlichen Wirkung. Das prägnante Sprechen, der rhetorische Nachdruck erhöht sich an dem Widerstand, den die rhythmisch bestimmte Folge und Ordnung der Klänge, die proportionierte Gestaltung von Zeit und Tonraum leisten. Expressivität und Pathos der Aussage leben von jener Stilisierung und Konzentration, die das sinnvolle Zusammenspiel von Rhythmus und Klang dem Sprechen abfordert.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. u.a. Friedrich BLUME, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925; Hans Heinrich EGGBRECHT, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, Göttingen 1959 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 84), Wilhelmshaven 2/1984 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 92); Helmut HAACK, *Anfänge des Generalbaßsatzes: die "Cento concerti ecclesiastici" (1602) von Lodovico Viadana*, Tutzing 1974 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 22); Stefan KUNZE, *Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Heinrich Schütz*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 39-49. – An spezielleren Studien zu den Kleinen geistlichen Konzerten sind u.a. zu nennen: Carla ROSKOWSKI, *Die "Kleinen geistlichen Konzerte" von H. Schütz*, Phil. Diss. Münster 1947; Calvin B. AGEY, *A Study of the "Kleine geistliche Concerte" and "Geistliche Chormusik" of H. Schütz*, Phil. Diss. Florida State University 1955; Wilhelm EHMANN, *Die "Kleinen geistlichen Konzerte" von H. Schütz und unsere musikalische Praxis*, in: *MuK* 33 (1963), S. 9-23; Martin SEELKOPF, *Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz*, in: *Mf* 25 (1972), S. 452-464.
- 2 Konzerte über Kirchenliedtexte und Konzerte mit Partien in dreizeitiger Mensur habe ich bei dem 30th International Heinrich Schütz Festival and Conference in Urbana-Champaign, Illinois, Oktober 1985, erörtert. Ein Tagungsbericht mit sämtlichen Referaten ist vorgesehen.
- 3 Vgl. EHMANN, a.a.O.
- 4 SGA VI, S. 191-196; NSA 12, S. 58-68.
- 5 Hier wie im weiteren Verlauf sind die Beziehungen der Musik zum Text weitgehend vernachlässigt, nicht weil das unerheblich wäre, sondern weil darüber bereits einiges gesagt worden ist; vgl. u.a. Anm. 1.
- 6 Entgegen BLUME, a.a.O., S. 90, sind die Teile hier also nicht sämtlich auf die Finalis orientiert.
- 7 Der Textteil "harre auf Gott" wird allerdings in Sopran I und Alt, die Abschnitte verknüpfend, nochmals ausgesprochen, T. 46/47.
- 8 Die doppelte syntaktische Zugehörigkeit des Textteils *ſ* – zurück zum "harre auf Gott" wie vorwärts zu "daß er meines" etc. – bringt Schütz damit zum Ausdruck, daß er zunächst *ſ* und *ſ* immer zugleich singen läßt, dann aber *ſ* allein als Vorbereitung für den nachfolgenden Satzteil darbietet. Dieses Verfahren wird dann in Teil III wiederholt mit der Dreitaktgruppe, die nunmehr auf C schließt und ihre Fortsetzung wiederum auf der gleichen Stufe findet, T. 59-62.
- 9 Daß Schütz die anfängliche Frage wiederholt, gibt in kleinerem Maßstab etwas von den Psalmen 42 und 43 wieder, die durch eben diesen vollständigen Psalmvers refrainartig verknüpft werden: Psalm 42, Vers 6 und 12, Psalm 43, Vers 5.
- 10 SGA VI, S. 126-129; Stuttgarter Schütz-Ausgabe HE 20.321/02; NSA 11, S. 23-29, nach e transponiert.
- 11 Da die Imitation Tenor (c'), Sopran I (c''), Sopran II (c''), Tenor (f), T. 34-37 ff., schon in der Kadenz beginnt, erweitert sich der Schlußabschnitt nur um zwei Takte, nicht um drei; auf diese Weise kann Schütz hier auch das Wort "Herr" vom Tenor wiederholen lassen (T. 34), das beim Solovortrag der dichten Fügung zuliebe ausfällt (T. 16).
- 12 Daß hier zugleich das Himmelsgewölbe symbolisiert wird, können ähnliche Beispiele bestätigen.
- 13 Vgl. Stefan KUNZE, *Instrumentalität und Sprachvertmung in der Musik von Heinrich Schütz*, in: *SJb* 1 (1979), S. 9-43.

- 14 SGA VI, S. 5-6; NSA 10, S. 1-3.
- 15 Vgl. BLUME, a.a.O., S. 88-94; Willi SCHUH, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Leipzig 1928, S. 107-109; Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel und Basel <sup>2</sup>/1954, S. 435f.
- 16 Hier könnte man ergänzend die Melodik als dorisch-authentisch charakterisieren: im ersten Teil in die Oktave d'-d'' eingespannt, erweitert sie nach und nach den typischen Ambitus, auf den sie sich am Schluß in den drei Ultimae der Kadenzen d'', a' und d' wieder zurückzieht.
- 17 BLUME, a.a.O., S. 93: "<...> diese Form kommt zustande nicht primär nach musikalischen Gesetzen, sondern aus dem Texte". SCHUH, a.a.O., S. 107, will dagegen doch auch "das rein musikalische Formstreben" beachten wissen, geht dann aber zu stark der Barform nach, so daß manches, gerade in der Interpretation dieses Konzerts, erzwungen scheint, z.B. Teil I bis III als Barform.
- 18 Das ist ein Verfahren, das im 16. Jahrhundert nicht unbekannt war. Selbst für das Tempus imperfectum diminutum zählte man – bei der Notation in Stimmen – die Semibrevis-Werte zur Orientierung.
- 19 Allenfalls in der zweiten Hälfte von Teil III läßt sich eine Klausel auf F annehmen, s.u.
- 20 Vgl. im vorangehenden Beispiel die Mittelzäsur (T. 40/41) mit dem Wechsel von D zu d.
- 21 Die Taktzahlen – nicht zu verwechseln mit der Zählung der Semibreven – geben die in den Ausgaben gerechneten, z.T. ungleich langen Takte an.
- 22 Die NSA ergänzt hier den Generalbaß zu einer Kadenz mit Quartvorhalt.
- 23 Ausnahme: T. 24/25 zweimal die Texteinheit "Gott, eile, eile zu mir" ohne Harmoniewechsel; vgl. Anm. 25.
- 24 Daß die A-Stufe als Terz-Sext-Klang berührt wird (T. 19/20), mag seinen Grund darin haben, daß Schütz zu Beginn der Quintfallreihe nochmals den Kreis der Hauptstufen durch ein enges melodisches Umgreifen der Finalis mit dem Baß betonen wollte: d – e – cis – d.
- 25 Einzig der Klangwechsel zum D (T. 21) bewirkt keine Umorientierung und führt deshalb sogleich zu einer Semibrevis. Dieser Schritt fällt aber auch in die Mitte eines zusammenhängenden, wengleich in sich repetierten Textabschnitts, der bei seiner sequenzierenden Wiederholung über dem C-Klang verharrt (s. Anm. 23). Möglicherweise hat Schütz diesen zusätzlichen Harmonieschritt eingeführt, um die in Anm. 24 angedeutete erste Abgrenzung durch die Stufen I – II – V – I nicht mit dem vollständigen Textabschnitt zusammenfallen zu lassen, sondern das eigentliche Gefälle noch vor der Textzäsur mit der weiteren Stufe IV in Gang zu setzen.
- 26 Es geht deshalb nicht an, Teil VI als Coda des Ganzen aufzufassen, vgl. SCHUH, a.a.O., S. 108.
- 27 SGA VI, S. 29-30; NSA 10, S. 100-102.
- 28 Die weiteren Überschneidungen um Semibrevis-Werte mögen hier nur genannt werden: Kolon d/c T. 18, Kolon e/f T. 24 und 33, Kolon f T. 34, Kolon g T. 38 und 40.
- 29 Generalbaß und Tenor I überbrücken die Zäsur, T. 29/30, und täuschen eine Verschränkung der Modelle nur vor, denn Tenor I setzt parallel zu Tenor II in T. 30 nochmals an.



- 30 SGA VI, S. 160-164; Stuttgarter Schütz-Ausgabe HE 20.329; NSA 11, S. 110-116, nach a transponiert.
- 31 Die Editionen differieren in T. 35 und 40 in der Deutung des Generalbasses. Stuttgarter Edition: G<sup>6</sup> / Es-c bzw. A<sup>6</sup> / B-g; NSA (hier zurücktransponiert): G<sup>6</sup> / c<sup>6</sup>-c bzw. A<sup>6</sup> / g<sup>6</sup>-g. Schütz hat zwar das es (T. 35) und das B (T. 40) unbeziffert gelassen – insofern ist die Aussetzung als Es bzw. B korrekt –, der Zusammenhang scheint aber eher für c<sup>6</sup> und g<sup>6</sup> zu sprechen. Zum einen sind die vorhergehenden Töne H bzw. cis auch unbezeichnet; sie sind allerdings selbstverständlich als G<sup>6</sup> bzw. A<sup>6</sup> zu deuten. Zum andern spricht die Konsequenz der Anlage, wie im Text dargelegt, für einen engen Konnex mit den nachfolgenden Kadenzen auf c und g. Deutet man die fraglichen Töne als Basis von Es und B, so ergibt sich eine Klangfolge an der Bruchstelle, die ihre schwächste Ausprägung am Schluß findet: G<sup>6</sup> / Es, A<sup>6</sup> / B und D / F, d.h. vier, fünf und drei Quinten Abstand.
- 32 Vgl. in diesem Zusammenhang die Argumentation August HALMs bei der Erörterung der Durchführung von Beethovens Pastorale in: Von zwei Kulturen der Musik, Stuttgart <sup>3</sup>/1947, S. 81 ff., besonders S. 90-92.
- 33 Vgl. Anm. 31.
- 34 SGA VI, S. 36-37; Stuttgarter Schütz-Ausgabe HE 20.298.
- 35 Vgl. Arno FORCHERT, Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 57-67.
- 36 Vgl. Reinhard GERLACH, Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz – Eine vergleichende Interpretation zweier Psalmvertonungen, in: Convivium musicorum – Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag, hrsg. von Heinrich HÜSCHEN und Dietz-Rüdiger MOSER, Berlin 1974, S. 83-105.

Der vorstehende Beitrag entstand im Zusammenhang mit dem Schütz-Symposium des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Stuttgart 1985 und der vorbereitenden Tagung in Hofgeismar (September 1984). Die in Stuttgart vorgetragene kürzere Fassung des Textes, die auf das Hauptbeispiel, "Was betrübst du dich, meine Seele", konzentriert war, erscheint gleichzeitig im Kongreßbericht.