

# Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz

von

MANFRED HERMANN SCHMID

Schütz benutzt mehrfach Trompeten in seinem Werk. In der solistischen Musik der *Symphoniae sacrae* und der *Weihnachtshistorie* treten sie zweifach auf und bilden ein Diskantpaar ähnlich den Geigen und Zinken, mit denen sie bei Bedarf auch ausgetauscht werden können<sup>1</sup>. »Cum duobus Clarinis vel Cornettis« lautet die Anweisung für das Weihnachtsintermedium Nr. 6. Die Trompeten sind aus ihrem zunftmäßigen Verband gelöst und erfüllen moderne Satzfunktionen, wenn auch mit unverkennbar idiomatischen Formeln. In stark besetzten chorischen Werken übernimmt Schütz mit Hinweis auf »Trommeten und Heerpaucken« jedoch auch die vollständige Trompetergruppe des höfischen und militärischen Zeremoniells in sein Werk – und mit ihr eine Musik, die völlig eigenen Regeln folgt. Das bedeutet einen Zusammenstoß archaischer Mehrstimmigkeitstechniken mit artifizieller Komposition, der entscheidende Auswirkungen auf Formbildung und Sprachrealisierung hat.

Aus der Werkgruppe mit dem vollen Trompeterchor ist nur eine einzige Komposition erhalten. Sie steht in den *Psalmen Davids* Opus 2 von 1619<sup>2</sup>. Schütz bietet dort den 136. Psalm in zwei Versionen: zunächst als Nummer 11 in Großbesetzung mit doppelter Capella, dann im Anhang als Nummer 24 in einer noch erweiterten Fassung mit *Trommeten*. Hans Joachim Moser war der Meinung, die zwei Versionen würden sich kaum unterscheiden. Sie ähnelten sich so sehr, »als es nur zwei Kompositionen gleichen Textes, gleichen Meisters und gleichen Druckjahres können, ohne geradezu identisch zu sein«<sup>3</sup>. Dem schloß sich Albrecht Roeseler mit der Behauptung an, die Trompeten würden die Gesamtstruktur weiter nicht berühren und »nur dem dynamischen Kontrast dienen«<sup>4</sup>. Detlef Altenburg hielt die zweite Fassung für »reine Gebrauchsmusik«, durch die zahllosen Wiederholungen der immer gleichen Trompetenmotive sei die Psalmvertonung »ausgesprochen anspruchslos«<sup>5</sup>. Im ganzen Psalmwerk von 1619 bedeutet Steigerung der Besetzung aber immer auch Steigerung des Kompositionsanspruchs. Alfred Einstein hatte schon 1928 betont, daß gerade die

1 SWV 275, 276, 344 und 435/435a.

2 SWV 45. Textkritische Neuausgaben: SGA 3, S. 182-216; NSA 26 (Breig, 1992 [im Druck]), S. 27-84. Für andere Werke dieser Besetzung gibt es nur fragmentarische Quellen (wie den Text zur Geburtstagsmusik für Kurfürst Georg I. 1621, faksimiliert Kassel 1929 für die Teilnehmer des 2. Deutschen Heinrich Schütz-Festes in Celle) oder dokumentarische Belege (wie für die Musik zum Reformationsfest 1617, vgl. dazu Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel<sup>2</sup>/1954, S. 88 f.); zu späteren Berichten aus der Regierungszeit Johann Georg II. s. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden*, Berlin 1961, S. 33-35, und Christhard Mahrenholz, *Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617*, in: *MuK* 3 (1931), S. 197 und 205. – Außer Betracht bleibt in der vorliegenden Arbeit das postum unter Schütz' Namen überlieferte Deutsche Tedeum SWV 472 (SGA 18, S. 140-165; NSA 32, S. 58-100), das wohl kaum als echt angesehen werden darf.

3 Moser, S. 279.

4 Albrecht Roeseler, *Studien zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz*, Berlin 1958, S. 60.

5 Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*, 3 Bände, Regensburg 1973 (= Kölner Studien zur Musikforschung 75), Bd. 1, S. 126.

Stücke mit »reichem und schwerstem Instrumentalapparat von einer biblischen Größe« seien, die »kaum ein Händel mehr erreicht hat«<sup>6</sup>.

Die Komposition von Schütz erschließt sich allerdings ihrem instrumentalen Anteil nach nicht mehr ohne weiteres. Gerade von den Trompeten ist nämlich nur eine einzige Stimme notiert. Das hat zunächst zu dem Mißverständnis geführt, Schütz hätte nur eine Trompete verlangt oder der eine Part wäre von einer Gruppe von Trompetern zu spielen<sup>7</sup>. Der Ensemblecharakter wurde erst von Wilhelm Ehmann erkannt. Sein Ergänzungsversuch von 1954 beruht aber auf falschen Voraussetzungen. Ehmann hielt die notierte Stimme für die erste und oberste<sup>8</sup>. Die irrige Neubenennung mit »Trombetta I« fand auch in Bittingsers Schütz-Werke-Verzeichnis Eingang<sup>9</sup>. Notiertes Trompetenrepertoire bezieht sich aber grundsätzlich auf eine Mittelstimme im Chor<sup>10</sup>.

### I. Quellen zum Trompetenensemble um 1600

Für die Rekonstruktion des vollen Trompeterchores auf der Basis der notierten Einzelstimme gibt es unterschiedliche Zeugnisse, die jeweils einem Teilaspekt gelten, zusammen aber ein geschlossenes Bild ermöglichen.

- 1582 Hans Schlottheim, Trompeterautomat, Augsburg 1582. Mechanisches Orgelregal mit zehn Zungenpfeifen und einem Trommelwerk, erbaut im Auftrag des bayerischen Herzogs Wilhelm V. Heute befindet sich das Werk im Kunsthistorischen Museum Wien<sup>11</sup>
- 1588 Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588<sup>12</sup>
- 1600 Hendrik Lübeck und Magnus Thomsen, Trompetenbücher, zwei Handschriften, Kopenhagen um 1600, Königliche Bibliothek Kopenhagen<sup>13</sup>
- 1609 Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Venedig 1609<sup>14</sup>
- 1614 Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte della Trombetta*, Handschrift Verona, 1614, Accademia Filarmonica Verona, Nr. 238<sup>15</sup>
- 1619 Michael Praetorius, *In dulci jubilo* aus *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica*, mit Anmerkungen im Vorwort<sup>16</sup>

6 Alfred Einstein, *Heinrich Schütz*, Kassel 1928, S. 29.

7 André Pirro, *Heinrich Schütz*, Paris 1913, S. 175; Moser, S. 279; Alfred Berner, *Die Musikinstrumente zur Zeit Heinrich Schützens*, in: Sagittarius I, Kassel 1966, S. 40.

8 Heinrich Schütz, *Der 136. Psalm* – Partiturausgabe mit Vorwort, hrsg. von Wilhelm Ehmann, Kassel 1954 (Bärenreiter-Ausgabe 1710).

9 SWV, S. 12 und 13. Vgl. auch Don L. Smithers, *The Music and History of the Baroque Trumpet*, London 1973, S. 141.

10 D. Altenburg, Bd. 1, S. 356 f.; Edward H. Tarr, *Die Trompete*, Bern und Stuttgart 1977, S. 49 f.

11 Abbildungen bei Julius Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Wien 1920, Tafel XXXI-XXXII; Klaus Maurice, *Die deutsche Räderuhr*, 2 Bände, München 1976, Bd. 2, Nr. 388; John Henry van der Meer, *Musikinstrumente*, München 1983, S. 231.

12 Faks.-Ausgabe New Jersey 1966, S. 283 f.

13 Neuausgabe in: *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke*, hrsg. von Georg Schünemann, Kassel 1936 (= RD 79).

14 Faks., hrsg. von Adolf Sandberger, Augsburg 1927.

15 Faks., hrsg. von Edward H. Tarr, Kassel 1975 (= Documenta musicologica II/5).

16 Neuausgabe: Michael Praetorius, *GA der musikalischen Werke*, Bd. 17, hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel und Berlin 1933, S. 566-598.

- 1619 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619<sup>17</sup>, S. 20 und 32-33; Bd. 3: *Termini Musici*, Wolfenbüttel 1619<sup>18</sup>, S. 169-172
- 1638 Girolamo Fantini, *Modo per imparare a sonare di Tromba*, Frankfurt 1638<sup>19</sup>

Wichtige neue Erkenntnisse bot vor allem die erst 1975 von Edward Tarr entdeckte Handschrift von Bendinelli, des Veronesers am bayerischen Hof in München. In der Diskussion blieben bisher die Angaben von Zarlino und vor allem der Augsburger Trompeterautomat unberücksichtigt. Die Aussagen der Quellen sind im folgenden katalogartig nach Einzel Gesichtspunkten geordnet.

1. Ein Trompeterchor bestand aus fünf Spielern. Wirklich vollständig ist das Ensemble aber erst bei der doppelten Zahl, weil dann zwei Fünfergruppen alternieren können.

Bedinelli zählt alle fünf Spieler numerierend mit ihren Namen auf (1. »il grosso, 2. Vulgano, 3. Alto e Basso, 4. quel che posteggia, 5. il Clarino«) und beschreibt das Zusammenwirken von zehn Spielern in zwei Gruppen (»volendo sonare à due poste non ponno esser manco di .10. cioè .5. per posta«, f. 8<sup>v</sup>). Genau dieses Bild geben die Figuren auf der Plattform des Trompeterautomaten von Schlottheim; getrennt sind die beiden Fünfergruppen durch einen einzelnen, erhöht stehenden Pauker. Die Fünzfzahl des Trompetenchors bestätigt Monteverdis Orfeo-Toccata. Das Alternieren der Chöre zeigte der Schlottheimsche Automat, gekoppelt ans musikalische Programm, auch optisch an<sup>20</sup>. Über Steuerungsscheiben wurden Figuren bewegt und hoben bzw. senkten ihre Instrumente. Eine exakte Rekonstruktion ist wegen zahlreicher Reparaturen nicht mehr möglich<sup>21</sup>. An den Steuerungsscheiben wird aber erkennbar, daß die Chöre sich nicht nur ablösten, sondern auch zusammen spielten.

2. Für den Chor zu Fünfen gibt es im 17. Jahrhundert zwei Erweiterungsmöglichkeiten. Ein sechster Spieler kann das oberste Register verdoppeln und ein siebter den Baßton oktavierern.

Praetorius spricht von »fünff, sechs oder sieben Trommeter[n] neben oder ohne einem Heerpauker« und nennt die zusätzlichen Parte »das ander Clarin« wie das »Fladdergrub« (*Syntagma* III, S. 170 f.; der Ton C der Baßoktav erscheint als schwarz gekennzeichnete Zusatzton auch in der Tabula universalis von *Syntagma* II, S. 20).

17 Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (= Documenta Musicologica I/14).

18 Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (= Documenta Musicologica I/15).

19 Faks. Mailand 1934.

20 Ähnlich beschrieb Philipp Hainhofer ein Dresdener Uhrwerk: »[...] etlich trommeter wechselweise blasen, ain heerpauker auf den Kesselbaucken schlegt« (Maurice, Bd. 1, S. 120).

21 Eine erste Reparatur ist bereits 1637 verbürgt (zu den Dokumenten s. Maurice, Bd. 1, S. 120 f.). Noch 1920 muß das Werk aber einigermaßen funktioniert haben, denn Julius Schlosser spricht von den Figurenbewegungen und der dazu erklingenden »possierlich schnurrenden Symphonie« (Schlosser, S. 76). 1980 war der Automat als Leihgabe im Bayerischen Nationalmuseum (vgl. den Ausstellungskatalog *Die Welt als Uhr*, München 1980, S. 288-290). Die dort vorgesehene Restaurierung erwies sich als kaum mehr realisierbar, da die Koppelung der unterschiedlichen und unabhängigen Steuerungsmechanismen nicht mehr zu leisten ist. Dennoch lassen die Mechanikteile eine Reihe von klaren Aussagen zu. Für Auskünfte, Zeichnungen und Fotos danke ich Herrn Peter Frieß, München. Unser gemeinsames Vorhaben, in Wien das Programm des Automaten unter technischen und musikalischen Gesichtspunkten möglichst genau zu dokumentieren, scheiterte am Kunsthistorischen Museum. Es ließ entsprechende Anfragen unbeantwortet.

Den Sechserchor mit zwei Clarinpartien notiert Monteverdi in der geänderten Toccafassung der Marienvesper, desgleichen Praetorius, der in seiner Vorbemerkung zur *Polyhymnia* aber zudem erklärt, wie zu verfahren ist, wenn man nur einen Clarinspieler einsetzen kann, also im Fünferchor musiziert.

3. Den Trompetern standen zehn Töne zu Verfügung, fünf Dreiklangstöne und fünf Skalentöne (= 2. bis 12. Partialton ohne den 7.).

Alle Spieler benutzten ähnliche, in der Rohrlänge identische Instrumente, bei denen sich nur die Mundstücke unterschieden<sup>22</sup>. Die möglichen Töne verzeichnet Bendinelli mit seinem ersten Notenschema (»Li nomi et voci«, f. 1<sup>v</sup>). Im Repertoire selbst kommt bei Beispielen der Clarinlage noch als oberster Nebenton das *a*'' hinzu (f. 54<sup>v</sup>-58<sup>v</sup>); den Zusatzton verlangen auch Monteverdi (Toccatà T. 5), Fantini (S. 7) und Praetorius (*Polyhymnia*), der aber gleichzeitig das *g*'' Bendinellis als Normalgrenze bestätigt (*Syntagma* II, S. 20). Die gewöhnlichen zehn Töne von *c* bis *g*'' haben mit hoher Wahrscheinlichkeit auch die zehn Zungenpfeifen des Regals im Schlottheimschen Trompeterautomaten produziert.

4. Die Töne wurden auf die Spieler bindend verteilt. Für das Zusammenwirken galt ein festes Modell.

#### Beispiel 1

The musical notation for Example 1 consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Brackets above the staff indicate intervals: a bracket from C4 to E4 is labeled '3.', and a bracket from G4 to C5 is labeled '5. (+ 6.)'. The lower staff is in a bass clef and shows notes: C3, D3, E3, F3, G3. A bracket below the staff from C3 to G3 is labeled '4. = Prinzipal'. Below the bass staff, the notes (7.) 1. 2. are written.

Die Namen in der eigenen Zunftsprache der Trompeter – Termini, »wie sie bey den Trommetern gebrauchlich sind«, schreibt Praetorius (*Syntagma* III, S. 171) – stimmen mit kleinen Varianten in den unterschiedlichen Quellen überein<sup>23</sup>.

22 Daniel Speer (*Grundrichtiger kurtz leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst*, Ulm 1687, <sup>2</sup>1697, S. 209) empfahl für den Flattergrob ein »Quart Posaunen Mundstück«.

23 Bekannt sind die Namen noch 1697 bei Daniel Speer und 1732 bei Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexikon*). Auf die eigene Sprache der Trompeter könnte auch Mozarts Erwähnung der »Trompeter mit ihren Handwercks Possen« anspielen (13. 10. 1781, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 3, Kassel 1962/63, S. 168).

Nr.	Bandinelli	Monteverdi	Fantini	Praetorius
1.	Grosso	Basso	Basso	Grob, rechter Baß
2.	Vulgano	Vulgano	Vulgano	Volgan
3.	Alto e Basso	Alto e Basso	—	Alter-Baß
4.	La Sonada	Quinta	—	Sonata, Quinta, Prinzipal
5.	Clarino, Clareto	Clarino	—	Clarin
6.	—	—	—	das ander Clarin
7.	—	—	Sotto basso	Fladdergrob

Das pausenlose Erklängen der unteren Quint ist aus Monteverdis Orfeo-Toccata bekannt. Daß die Noten nicht angestoßen, sondern zusammengebunden werden, belegt der Schlottheimsche Trompeterautomat. An der hölzernen Programmscheibe ist das absatzlose Durchhalten der beiden tiefsten Töne direkt abzulesen. Praetorius notiert in seiner *Polyhymnia* die unteren Trompeten-Stimmen wegen ihrer festliegenden Töne überhaupt nicht und stellt nur fest, daß sie »von eim jeden darzu gebraucht und gefunden werden« können. Ferner präzisiert er, daß die Stimmen allezeit in einem Ton bleiben, »nemblich im g« und im »c, auff vier Fueß Thon« bzw. »FladderGrob« im »C, auff 8. FueßThon« (*Syntagma* III, S. 172). Die archaische Bordunwirkung nach Art einer Drehleier oder eines Dudelsacks erwähnt im Zusammenhang der »Trombe militari« Zarlino, wenn er jene einfache Form der Mehrstimmigkeit darlegen will, die man sich seiner Meinung nach für die Antike vorzustellen habe<sup>24</sup>. In den italienischen Quellen heißen die beiden Unterstimmen »Basso« und »Vulgano«; die zweite Bezeichnung dürfte sinngemäß mit dem gewöhnlichen »Schlechtblasen oder dem langen Aushalten in einem Tone« zusammenhängen, das Altenburg noch 1795 erwähnt<sup>25</sup>.

Der Raum zwischen den Randbereichen von Basisquint und oberen Skalentönen, die allein der höchsten fünften Stimme gehören, wie Bandinellis Beispiele (f. 54<sup>v</sup>-58<sup>v</sup>) und Monteverdis Toccata zeigen, ist von zwei Stimmen besetzt, die sich ausnahmsweise überschneiden, weil die untere der oberen wie ein Schatten im Abstand eines Naturtons folgt. Für diese Technik gibt es nur einen einzigen Beleg, nämlich Bandinellis Sonate Nr. 245 (f. 37<sup>v</sup>), wo ausnahmsweise beide Mittelstimmen hintereinander notiert sind. Das dichte Folgen beschreibt indirekt aber auch Praetorius, wenn er von der dritten Stimme sagt, daß sie mit der vierten »allezeit mit Tertien, Quartan [...] einstimmet vnd fortgehet« – die Töne *c'-c''* haben immer Terz oder Quart unter sich –, dagegen nur »selten mit Quinten« (*Syntagma* III, S. 172); sie kommt alternativ für die Terz nur beim *g'* in Frage. In Monteverdis Toccata bewegt sich die dritte Stimme freier, allerdings in den gleichen festgelegten Grenzen. Mit der »Schatten-Technik« könnte auch der seltsame Name zusammenhängen. »Alto e Basso« bei Bandinelli und Monteverdi besagt nur, daß die Stimme prägnant sein muß. Beim »Alter-Baß« nach

24 Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*, 1588, S. 283 f.: »[...] che gli Antichi cantavano e sonavano in consonanza alcune sorti d'Istrumenti antichissimi; com'è la Sinfonia ò Cornamusa, le Trombe militari, nelle quali non si può sonare altro Tuono che questo che segue« (damit ist das Notenbeispiel mit den durchklingenden Basistönen *c-g-c'* angesprochen); vgl. dazu David Pickering Walker, *Der musikalische Humanismus*, Kassel und Basel 1949, S. 60-62.

25 Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795 (Faks. Dresden 1911), S. 23. David Speer nennt die obere Aushaltestimme auf *g* wegen ihrer Unbeweglichkeit »Faulstimme« (?/1697, S. 209).

Praetorius könnte hingegen präziser eine »zweite tiefe Stimme« gemeint sein, eine »voce altera più bassa«.

5. Wichtigste Stimme ist die vierte (»Prinzival«). Wenn ausnahmsweise etwas aufgeschrieben wurde, dann stellvertretend für das Ganze diese obere Mittelstimme. Ihr Spieler ist zudem der Dirigent des Trompeterchors.

Das musikalische Repertoire der Trompeter ist hermetisch in sich abgeschlossen und bewahrt archaische Merkmale. Dazu gehört, daß es nur mündlich weitergegeben wird. Der bayerische Herzog Wilhelm V. antwortete 1584 auf die Anfrage seiner Schwester in Graz nach Trompetenmusik lakonisch: »Die music wie es meine trummeter brauchen, [...] das selbig ist nit geschribn, vnnd machens nur aus dem Synn.«<sup>26</sup> Sein Oberhoftrompeter, eben Cesare Bendinelli, wird erst 1614, lange nach Beendigung seiner Dienstzeit, einen Teil des Repertoires aufzeichnen: unter der Beschränkung auf die Hauptstimme. An ihrem Tonraum sind auch die älteren Niederschriften der sächsischen Trompeter Lübeck und Thomson in Kopenhagen orientiert.

Die notierte Stimme heißt bei Bendinelli »la sonada«, was zeigt, daß mit ihr das ganze Stück identifiziert wird. Auch Praetorius kennt diesen Namen, neben dem er zur Kennzeichnung der besonderen Wichtigkeit aber noch einen zweiten benutzt, nämlich »Principal«, und hinzufügt, daß an ihm »am meisten gelegen« sei. Als weitere Bezeichnung erwähnt er in Übereinstimmung mit Monteverdi die »Quint« oder »Quinta«, was sich vermutlich weniger von der quinta vox der Figuralmusik als dem Quintton  $g'$  im Oktavraum  $c'-c''$  herleitet, mit dem die meisten Stücke beginnen und der als Einzelton bei Bendinelli wie Fantini eben »quinta« heißt<sup>27</sup>. Damit keine Mißverständnisse entstehen, wiederholt Praetorius die verschiedenen Begriffe aneinandergereiht und hebt nochmals die zentrale Rolle der mit ihr bezeichneten Stimme hervor: »Der Principal, Quinta, oder wie es etliche nennen Sonata, ist der rechte Tenor/der den ganzen Chor der Trommeter vnnd Heerpaucker regiert vnnd führet« (Syntagma III, S. 171).

6. Bei der Notierung im eigentlich fremden Schriftsystem der Vokalmusik gibt wahlweise F oder C den Tonartbezug.

Bendinelli stellt die Naturtöne auf F dar, Fantini auf C. In der Repertoireaufzeichnung benutzen sie übereinstimmend und auch in Gemeinschaft mit Monteverdi und Praetorius die C-Notierung. Aus den beiden Möglichkeiten auf zwei verschiedene Stimmungen im Quartabstand zu schließen<sup>28</sup>, mißverstehen die Notierungsintention.

26 Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lasso's Wirkungskreis – Neue archivalische Studien*, Kassel 1963, S. 24. Vgl. noch J. E. Altenburg, S. 45: »[...] die man ohnedies nicht gerne auf Noten setzt«.

27 Auch die anderen Töne der Prinzipaloktav haben jeder für sich einen Namen: »c' striano«, »e' toccata« bzw. »mezzoponto« und »c'' schil«. Die Bedeutung ist unklar. Aber individuelle Namen, die eine Qualität ausdrücken, sind charakteristisch für mündliche Tradition und ihre eigene Sprache.

28 Tarr 1975, Nachwort Sp. 2. Bendinellis erhaltenes eigenes Instrument mit dem bayerischen Wappen (vgl. John Henry van der Meer und Rainer Weber, *Catalogo degli Strumenti musicali dell'Accademia filarmonica di Verona*, Verona 1988, S. 66-70) ist keinesfalls eine F-Trompete. Der Münchner Chorlon lag allen Indizien nach bei  $a'$  ca. 460/465 Hz (vgl. dazu Manfred Hermann Schmid, *Die Blockflöten des Musikinstrumentenmuseums München*, in: *Bericht über das VI. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus*, hrsg. von Eitelfriedrich Thom, Blankenburg 1986, S. 18-39, speziell S. 30). Mit der kürzestmöglichen Rohrlänge – tiefere Stimmungen lassen sich durch Setzstifte und Krümmbögen erreichen – müßte für

Ein und dasselbe Instrument kann auf verschiedene Weise ans Schriftsystem gekoppelt werden. Denn es geht nicht um Tonhöhe, sondern um Systemzuordnung und -einpassung. *F* und *C* sind verwandte Töne, auswechselbare Transpositionsformen des gleichen Lydischen bzw. Ionischen. Die *F*-Form hat den Vorzug, den Tonvorrat innerhalb der traditionellen *Scala decemlinealis* verfügbar zu machen<sup>29</sup>. Die *C*-Notierung erleichtert hingegen ein gemeinsames Schriftbild im Zusammenhang mit anderen Instrumenten. Zur Angleichung an die reale Tonhöhe dienten Aufsteckbögen, die von Praetorius ausführlich im *Syntagma* wie in der *Polyhymnia* beschrieben werden<sup>30</sup>.

7. Zu den Trompetern in einfachem oder doppeltem Chor zählt ein einzelner Pauker.

Die Sonderstellung des Trompeterchors, der sich keineswegs den Regeln einer ausgebildeten *ars musica* unterwirft, ist nicht nur hörbar, sondern wird am Pauker auch sichtbar. Die europäischen Fürsten schätzten hier fremdländische Schwarze. Einen solchen Mohren zeigt auch die Mittelfigur des Schlottheimschen Automaten. Ein Pauker genügt für den doppelten Trompeterchor. Zwei Pauker sind erst bei dreifachem Trompeterchor erforderlich. Die Dokumente zu den Reformationsfeierlichkeiten 1617 in Dresden nennen 18 Trompeter und zwei Pauker<sup>31</sup>. Über ihre Rolle schweigen die schriftlichen Quellen. Einziger Anhaltspunkt ist der genannte Automat. Für den Pauker hatte er ein eigenes Federwerk, das zwei Schlägel an einer Membran der Unterseite des Gehäuses betrieb. Durch feine Darmsaiten waren die Schlägel mit den beweglichen Armen der Figur verbunden. Eine separate Steuerscheibe löste die Aktion aus und bestimmte auch die Drehung der Figur von Instrument zu Instrument, so daß die beiden stummen Päcklein unterschieden waren, obwohl akustisch nur ein Ton erklang, der allerdings mittels einer Spannvorrichtung zu stimmen war<sup>32</sup>. Der Mechanik zufolge wirbelte der Pauker seine Schlägel. Mit dieser bevorzugten Technik stimmt auch eine Zeichnung Leonardo da Vincis überein, der eine mechanische Wirbelvorrichtung ersonnen hatte<sup>33</sup>. Die Steuerungsscheibe am Automaten läßt ferner erkennen, daß der Pauker in regelmäßigen Abständen spielt und pausiert. Diese gleichlangen Einheiten sind wesentlich kürzer als die Spieldauer eines einzelnen Chores. Die Spieleinheiten fallen auch nicht mit den Drehbewegungen der Paukerfigur zusammen. Gewirbelt wird fast nur auf einem der beiden Instrumente, das auch die stärkeren Abnutzungserscheinungen aufweist. Ein Nachklang solch ungleicher Verteilung könnte im *Aufzug* erhalten sein, den Daniel Speer 1687 mitteilt und bei dem das zweite Instrument nur interpunktierend an den Kadenzstellen Verwendung findet<sup>34</sup>.

---

F-Stimmung die Bendinelli-Trompete bei  $a' = 440$  Hz einen Grundton Fis ergeben; sie steht aber einen Ganzton niedriger (Tarr, Fußnote 14; van der Meer und Weber geben S. 67 als Rohrlänge 203 cm an).

29 Tarr sah in der tiefen Oktavlage Bendinellis »einen offensichtlichen Fehler« (1975, Nachwort, Sp. 2). Der Vorrang traditioneller Ambitusgrenzen ist aber sehr wohl beispielsweise auch aus der Querflöten-Griffabelle bei Martin Agricola bekannt (*Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529, Faks. Hildesheim 1989, f. 13 f.).

30 Aus der Textstelle »an der Mensur erlengert« in *Syntagma* II (S. 33) geht entgegen Tarr nicht der Wandel von einer *F*- zu einer *C*-Trompete hervor. Zur Diskussion steht der wechselnde Bezug zwischen Chor- und Kammerton.

31 Moser, S. 89.

32 Abbildung der Unterseite bei Schlosser, Tafel XXXII.

33 Herbert Tobischek, *Die Pauke – Ihre spiel- und bautechnische Entwicklung in der Neuzeit*, Tutzing 1977 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 1), S. 22 und 28.

34 Hrsg. von Georg Schünemann in RD 7, 1936, S. 65f.

Über die Bauweise frühbarocker Pauken geben zwei erst 1982 entdeckte Instrumente aus dem Jahr 1619 Aufschluß. Sie gehören als Paar zu den Hofbeständen des Bayerischen Nationalmuseums und waren im Besitz eines Albrecht von Wartenberg, Neffen des bayerischen Herzogs Wilhelm V.<sup>35</sup> Auffälligstes Ausstattungsmerkmal der Pauken sind lärmende Schnarrsaiten. Von der Größe der Kessel her ist außerdem zu vermuten, daß nicht die Töne *G-c*, sondern *c-g* erklangen<sup>36</sup>. Die Pauken wären somit an der Bordunquint von Basso und Vulgano beteiligt<sup>37</sup>.

## II. Die Fanfare bei Schütz

Schütz kennt in seinem Werk die doppelte Zuordnungsmöglichkeit an die Tonarten *F* und *C*. Er notiert Trompetenstimmen zwar generell in *C*, also mit klingendem wie geschriebenem *c* für den 8. Partialton, setzt sie aber mit Soloaufgaben ausschließlich in Stücken mit der Finalis *F* ein. Auch wenn Trompetermusik ohne die Instrumente assoziiert werden soll, bevorzugt Schütz den *F*-Modus<sup>38</sup>.

Beim kompletten Trompeterchor im 136. Psalm aber decken sich System- und Klangnotierung. Die Trompeten in *C* setzen auch ihre Tonart durch. Notiert ist die eine Prinzipalstimme. Die Art der Aufzeichnung verrät, daß ihr Spieler den ganzen Trompeterchor leitet. Das Stimmheft enthält nämlich mehr als die Partie des Prinzipals. Anstelle der Pausen ist jeweils der Generalbaß eingesetzt. Das ist ein Merkmal von Direktionsstimmen. Schütz kennzeichnet mit Schlüsselwechsel und Zusatzvermerken »Continuus« bzw. »Trommeten« das Einsetzen wie Pausieren. Die Notierung setzt voraus, daß der Anführer die »Music verstehen und [...] auß den Noten zu wegen bringen« kann, was Praetorius vom Prinzipalspieler fordert (*Syntagma* III, S. 170).

Mit der Prinzipalstimme steht der größte Teil der Ensemblefanfare fest, weshalb Praetorius zurecht sagen kann, daß es weiter keiner Noten bedarf: »Die andern als der Volgan, Grob/ Fladdergröb und Heerpaucker richten sich allein/ nach dem der den Principal führet/ vnd können ihr Partey vor sich selbst wol finden/ also das sie gar keiner Noten von nöten haben« (*Syntagma* III, S. 171). Lediglich für die Clarinpartie bleibt ein freier Spielraum. Da ihr aber nur fünf Töne zur Verfügung stehen, sind die Möglichkeiten formelhaft eingegrenzt. Irgendwelche Satzregeln in Bezug auf Konso-

35 Manfred Hermann Schmid, *Pauken in den Münchner Museen*, in: Bericht über das 7. Symposium zu Fragen des Instrumentenbaus hrsg. von Eitelfriedrich Thom, Blankenburg 1987, S. 18-49, speziell S. 25-36 (mit Abbildungen).

36 Ebenda S. 30-32 und 35.

37 Für die Quint *c-g* gibt es einen Beleg auch bei Daniel Speer 1687, S. 219f. Ausnahmeweise tritt die Quint statt der Quart auch noch in italienischen Quellen des 18. Jahrhunderts auf, so in Florian Gassmanns *Issipile* (Pauken notiert in *d* und *a*, nicht *d* und *A*; vgl. die Edition von H. C. Robbins Landon, Wien und München 1966).

38 SWV 9, 35 und 343; im ersten Fall ruft das Wort »ferire« Waffen- und damit Trompetenvorstellung hervor, im zweiten die direkte Formulierung »mit Trommeten«, im dritten das Wort »Herrscher«. SWV 356 bedient sich hingegen der *G*-Ebene; Schütz folgt hier bekanntlich Monteverdis *Armato il cor*. Das *G* Monteverdis hat die Rolle eines chortönigen *F*, wie das 8. Madrigalbuch ständig im Wechsel eines kammertönigen *D/G* auf Worte wie »Martes«, »battaglia«, »guerra«, »armi«, »vittoria« zeigt, das chortönigen *C/F* entspricht. Eine Notierung auf *F* kommt bei Monteverdi nicht vor, hingegen die seinige auf *G* einmal ausnahmeweise bei Bendinelli (Nr. 330, f. 53<sup>v</sup>). Auf einem *G* läßt Schütz in SWV 359 die Fanfare zum Wort »Krieg« einsetzen, wechselt danach aber sofort ins *C*.



nanzten oder Dissonanzen gibt es nicht<sup>39</sup>. Es gilt lediglich eine Art negativer Orientierung an der Prinzipalstimme: Oktaven mit ihr sind zu vermeiden. »Il Clarino, il qual ha da schivar le ottave perche dissonano, et non si usano à che intende la Musicha«, lautet Bendinellis Anweisung für den Spieler des Clarinregisters (f. 8<sup>r</sup>). Die Begründung vermischt Fortschreitungs- mit Zusammenklangsverböten der Kontrapunktlehre. Aber die ist für Trompeter ohne Belang. Praetorius beklagt, daß sie nicht einmal das Parallelenverbot ernsthaft einhalten. Er hätte die Clarinstimme eigens in Noten gesetzt, »dieweil gar gebreuchlich/ daß die Quinta und Clarien [...] meistentheils in Octaven miteinander gehen/ welches dann einem erfahrenen Musico frembd vorkompt« (*Syntagma* III, S. 172)<sup>40</sup>.

Nach den Regeln ist um die Hauptstimme herum, die Schütz angibt, eine Rekonstruktion der ganzen Fanfare möglich.

### Beispiel 2

The musical score for Example 2 consists of four staves. The top staff is for Clarino, written in treble clef with a melody of quarter and eighth notes. The second staff is for Prinzipal Alter-Baß, also in treble clef, with a bass line of quarter notes. The third staff is for Volgano Basso, in bass clef, with a bass line of quarter notes and a slur over two measures. The bottom staff is for Pauke, in bass clef, with a drum line consisting of a trill (tr) and a wavy line above it.

Die Pauke dürfte im Normalfall das *c* durchhalten, bei Wiederholung des Abschnitts seltener auch einmal das *g*, gelegentlich ganz aussetzen oder in den *c*-Wirbel gegen Ende ein *g* einschalten, wie es im Notenbeispiel oben vorgeschlagen ist. Die alternative Fassung a 6 verlangt zwei Clarinstimmen. Sie sind völlig selbständig denkbar (Beispiel 3 a), aber auch in Anlehnung an die beiden Oberstimmen der Schützischen Capella, die sich mit Ausnahme des einen *h'* auffällig im Clarinregister bewegen (Beispiel 3 b). Mit der parallelen Führung würden die Trompeten allerdings etwas von ihrer charakteristischen Unabhängigkeit aufgeben. Das ist eher unwahrscheinlich.

39 Vgl. dazu auch Jirí Sehnal, *Hudba pro trompetu v 17. a 18. století na Morave* (Musik für Trompete im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren), in: *Acta Musei Moraviae* 75 (1990), S. 173-203; dort sind Beispiele für großzügigen Umgang mit Satzregeln, vor allem im dissonanten Aufeinandertreffen bei *e'+f'* und *e'+d'*, noch in Aufzügen des späten 17. Jahrhunderts angeführt (S. 179 f., deutscher Kommentar S. 202).

40 Solche Oktaven zeigt die »Clausula finalis« des Trompetenchors im deutschen Te Deum SWV 472 (zur Frage der Autorschaft vgl. Anm. 2).

Beispiel 3 a

Musical score for Example 3 a. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, the third is in bass clef, and the bottom is in bass clef. The top staff has a melody with a dotted quarter note followed by eighth notes. The second staff shows a chordal accompaniment with a bracket over the first two measures. The third staff has a wavy line labeled 'tr' (trumpet) and a few notes. The bottom staff has a few notes.

Beispiel 3 b

Musical score for Example 3 b. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, the third is in bass clef, and the bottom is in bass clef. The top staff has a melody with a dotted quarter note followed by eighth notes. The second staff shows a chordal accompaniment with a bracket over the first two measures. The third staff has a wavy line labeled 'tr' (trumpet) and a few notes. The bottom staff has a few notes.

Capella:

Musical score for the Capella part, consisting of a single staff in treble clef with a melody.

Denn sei-ne GÜ - te wä-h-ret e - wig-lich

Schütz sagt nicht ausdrücklich, mit wieviel Trompetern er rechnet, mit fünf, sechs oder sieben. Indizien sprechen aber für einen Sechserchor. Die Komposition ist der Grundstruktur nach wie alle Werke in Opus 2 doppelchörig. Zu den acht Favoritstimmen tritt dann noch eine fünfstimmige Capella. Damit ist der Satz dreizehnstimmig: 4+4/5. Dem entspricht die Überschrift im Index wie den Stimmen der Favoritchöre und des Continuo: *Psalmus 136. à 13. Mit Trommeten*. Der letzte Zusatz verweist auf die nicht gezählten Stimmen des Sonderchors. Sein Prinzipal steht im Stimmheft IV der Capella und hat eine eigene Überschrift, nämlich *Parte per le Trombette. à 13. Mit Trommeten und Heerpaucken* (vgl. das Faksimile auf S. 40 f.<sup>41</sup>). Die italienische Pluralform läßt es zumindest als möglich erscheinen, die hinzugefügte Zahl 13 auf die Capella zu beziehen, zumal sämtliche Stimmangaben in den Capellaheften ausschließlich der Zahl ihrer Stimmen gelten. Das *à 13* für die Trompeter wäre dann ein Hinweis auf zwei Sechserchöre und einen Pauker (6+6+1). Im Generalindex lautet die Zusatzangabe *Capella secunda à 4*. Man wird hier zunächst eine Zeilenvertauschung erwägen müssen. Immerhin läßt sich aber auch diese Notiz sinnvoll im Trompeterkontext verstehen. Im Sechserchor haben vier Spieler echte Stimmen, eben jene, die Praetorius in der *Polyhymnia* ausschreibt, wo der Chor trotz der sechs Spieler in der Zählung als vierstimmig verstanden wird. Das errechnet sich indirekt aus der Gesamtangabe »à 20«, wenn die 16 Stimmen der vier anderen Chöre abgezogen werden.

Auf doppelte Clarinstimmen und damit den Sechserchor lassen auch archivalische und bildliche Quellen aus Dresden schließen. Ein Dresdner Spielwerk um 1590 zeigt figurlich sechs Trompeter mit einem Pauker<sup>42</sup>. Die Bilderfolge eines Festzugs zur Fasnacht 1574 schließt zweimal sechs Trompeter samt Pauker ein; ein Bericht zu den Hochzeitsfeierlichkeiten von 1614 schließlich erwähnt den »Kessel Paucker vnd 12 Trombter«<sup>43</sup>.

### III. Die Gattungen der Trompetermusik

Im militärischen Bereich waren die Trompeter für Signale der Kavallerie wie Satteln oder Aufsitzen verantwortlich<sup>44</sup>. Am Hof hatten sie jedoch repräsentative Aufgaben. Durch die Musik ihrer fahngeschmückten Instrumente traten sie als sichtbare wie hörbare Zeugen der Macht auf. Sie begleiteten den Fürsten bei allen wichtigen Auftritten und spielten, wenn er öffentlich speiste, zur Tafel<sup>45</sup>. Dazu dienten ihnen zwei unterschiedliche musikalische Formen, die *Intrada* und die *Sonata*.

41 Für die freundliche Genehmigung zur Reproduktion nach dem Exemplar der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel (Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Sign.: 2° Mus. 23) sei Herrn Bibliotheksdirektor Dr. Wiedemann verbindlichst gedankt.

42 Abbildungen bei Maurice, Bd. 2, Nr. 387.

43 Irmgard Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste* (Diss. Heidelberg 1941), Kassel 1951, S. 32 und 54.

44 Bendinelli teilt auf f.3 f. unter anderem die Töne für »Butasella« und »a cavallo« mit (vgl. auch die Verballhornungen »Pottesella« und »Monttacawalla« bei Hendrik Lübeck in RD 7, S. 58). Monteverdi zitiert solche Signale im achten Madrigalbuch zu den Worten »Butta la sella«, »Tutti a cavallo« und »Tutti al suo posto« (GA 8, S. 77, 79 und 81).

45 Ein Dresdner Dokument von 1665 belegt sowohl Eingangs- als auch Tafelmusik: »Beym Eingange der Churf. Herrschaft warteten in Churf. Vorgemach die Trompeter und Paucker auff und befanden sich bey der Taffel« (Schmidt, S. 34, Anm. 42; vgl. das Protokoll zu einem feierlichen Auszug ebenda

Die Intrada, auch Toccata genannt, ist kurz und ohne interne Gliederung. Sie will ähnlich den Feldstücken munter und gut markiert gespielt werden, doch ohne enge Bindung an den Takt, so daß es nicht schadet, wenn man einen Schlag voraus oder hinterher ist: »Le sonate di guerra et toccade vogliono esser fatte con allegria, ariose, et con puoccho obligo di battuta, ma ben pronontiate, [...] et restando inanzi o indietro meza battuta, non importa«, schreibt Bendinelli im Vorwort<sup>46</sup>. Noch Altenburg erwähnt Stücke, die zwar Lärm genug machen, in denen aber weder Kunst noch Ordnung sei<sup>47</sup>. Monteverdis Orfeo-Toccata gehört dieser Gattung an. Der Tusch hat zwar ein rationales Maß von insgesamt 16 Semibreven mit gelängtem Schlußton zum Aufhängen von Überhängen, aber keinerlei zählbare Gliederung in sich<sup>48</sup>. Intradan stehen laut Praetorius zu Beginn und am Ende: »Intrada, ist gleich wie ein praeambulam vnd final, dessen sie sich zum anfang/ ehe sie ihre Sonaden/ wann zu Tisch geblasen wird/ anfangen/ vnd auch zum außhalten vnd final gebrauchen« (*Syntagma* III, S. 171). Sie umrahmen also den eigentlichen musikalischen Vortrag, in dessen Mittelpunkt die Sonate steht.

Die Sonate ist sehr viel länger und verlangt taktfestes Spiel. »Si ha da sonare acio a tempo batti«, vermerkt Bendinelli zu Beginn der Notierung von Sonaten auf folio 8<sup>v</sup>. Sonaten nehmen in den Repertoireaufzeichnungen von Lübeck, Thomsen und Bendinelli den Hauptteil ein. Der Ablauf funktioniert in ständig gleicher Weise. Die Prinzipalstimme stellt ein Modell an den Anfang, das die Grundeinheit absteckt und immer ähnliche Tonfolgen ausbildet.

## Beispiel 4

The image displays five lines of musical notation for trumpet parts. Each line is labeled with a number and a name: Lübeck Nr. 6, Lübeck Nr. 15, Bendinelli Nr. 1, Lübeck Nr. 38, Bendinelli Nr. 2, Lübeck Nr. 55, and Schütz. The notation is in a 12/8 time signature. Each line shows a sequence of notes, with the final note being significantly longer than the others, creating a 'zäsurbildende Pause' (caesura-forming pause) at the end of each phrase.

Alle Formeln sind gleich lang. Sie beanspruchen den Einheitswert von vier Semibreven mit einer zäsurbildenden Pause bei der letzten Minima. Gemeinsam ist die ste-

S. 35. Trompetenspiel zur Tafel erwähnt schon 1584 Wilhelm V. von Bayern (»Alls wie man Zu tisch Plast«, s. Anm. 25).

46 Vgl. die deutsche Übersetzung im Nachwort der Faks.-Ausgabe von Edward H. Tarr 1975.

47 J. E. Altenburg, S. 91.

48 Motivisch hat Monteverdis Quintastimme im Ansetzen auf *c*<sup>2</sup> und dem repetierten *e*<sup>1</sup> am Schluß Ähnlichkeit mit Bendinellis Intrada auf *f*. 8<sup>2</sup>, die allerdings im Dreiertakt steht.

Parte per le Trombette, à 13. Mit Trommeten und Steyppauken.

This musical score consists of 13 staves. The first staff is a vocal line with a decorative initial 'A' and the text 'Andert / etc.' below it. The second staff is labeled 'Continuar'. The remaining 11 staves are for instruments, with labels 'Tromm.' (drum) and 'Tromb.' (trumpet) appearing on various staves. The notation includes various rhythmic values and rests.

Parte per le Trombette.

This musical score consists of 10 staves. The first staff is a vocal line. The second staff is labeled 'Conti.'. The remaining 8 staves are for instruments, with labels 'Tromb.', 'Conti.', and 'Continuar' appearing on various staves. The notation includes various rhythmic values and rests.

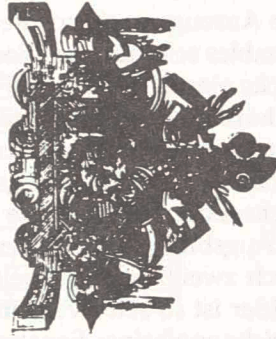
Heinrich Schütz, Psalmen Davids (Dresden 1619), Stimmbuch Capella, Quarta et ultima pars: SWV 45, Parte per le Trombette (Anfang: fol. E II<sup>v</sup>-E III<sup>r</sup>)

*Parte per le Trombette.*

Continuo.

Trom.

Rocauß wird stude  
aus Inreda zum  
Final gelaufen.



*Parte per le Trombette.*

Trom.

Cont.

Trom.

Cont.

Trom.

Cont.

Trom.

Cont.

Trom.

Cont.

Trom.

Continuo.

Trom.

Cont.

Trom.

Cont.

Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* (Dresden 1619), *Stimmbuch Capella, Quarta et ultima pars: SWV 45, Parte per le Trombette* (Fortsetzung und Schluß: fol. E III<sup>v</sup>-E IV<sup>r</sup>)

reotype Schlußwendung mit dreimaligem *c'*; den Anfang macht überwiegend das *g'*. Der so geschaffene Quintraumen erfährt verschiedene figurative Ausgestaltungen. Nach diesen Merkmalen ist die Stimme, die Schütz für den 136. Psalm notiert hat, unverkennbarer Prinzipal einer Sonate. Er hat den gleichen Tonvorrat, die gleiche Länge, beginnt auf *g'* und schließt mit dem typischen repetierten *c'*. Doch auch die Gattung Intrada kommt bei Schütz zu ihrem Recht. Ganz am Ende des 136. Psalms läßt Schütz wie Praetorius beim *In dulci júbilo* in den Schlußtakt der Vokalchöre hinein die Trompeten ihre Auszugsmusik schmettern. Die Direktionsstimme für den Leiter des Trompeterensembles schreibt nach Beendigung des letzten Sonatenabschnitts vor: »Darauff wird stracks eine Intrada zum Final geblasen«<sup>49</sup>. Für die unregelmäßig beliebige Musik schien Schütz eine genauere schriftliche Festlegung nicht sinnvoll. Jedenfalls aber koppelt er die beiden zusammengehörigen Formen der Trompetermusik, die in der Folge Intrada-Sonata Eröffnungs- und der umgekehrten Anordnung Sonata-Intrada Beschlußcharakter haben. Beide Formen waren mit einiger Wahrscheinlichkeit auch auf dem Augsburger Trompeterautomaten vereinigt, der den Stoppstellen der Mechanik nach zwei Stücke gespielt haben muß, ein kurzes und ein langes. Die Kombination beider ist so selbstverständlich, daß Bendinelli trotz Trennung der Gattungen die Aufzeichnung seiner Sonaten auf folio 8 mit der Eröffnungsfolge Intrada-Sonata beginnt. Die umgekehrte Anordnung bei Schütz dürfte den Hinweis darauf geben, daß der 136. Psalm in der Trompetenvertonung als Schlußteil eines feierlichen Dankgottesdienstes vorgesehen ist.

#### IV. Der Aufbau von Trompetensonaten

Rhythmische Ordnung kommt in die Sonate durch Addieren gleichlanger Bausteine. Das Längenmaß legt die Eröffnungsformel der Prinzipalstimme fest. Es sind im geraden Takt fast ausnahmslos die erwähnten vier Semibreven. Im Verlauf der Sonate erfahren die Bausteine unter Beibehaltung der Länge variative Abwandlungen. Das folgende Beispiel Bendinellis stammt als Anfangsnummer aus einer Gruppe von kürzeren Sonaten (»le sonate alla curta«). Immer nach acht oder spätestens 16 Semibreven steht ein Wiederholungszeichen. (Beispiel 5 auf S. 43)

Der Ablauf hat die gleiche Tendenz, die aus bordunbezogenen Wiederholungsketten schriftloser Musizierpraxis verschiedenster Kulturen wohlbekannt ist: das steigende Auflösen der Ausgangsformel in zunehmend kleinere Werte<sup>50</sup>. Die Varianten dieser Formeleinheit sind im folgenden mit den Großbuchstaben A, A', A'' gekennzeichnet. Mit der Diminution verbindet sich auch eine Erweiterung des Tonraums, der bis an seine Grenzen erschlossen wird, falls die Grundformel ihn nicht schon ausgefüllt hatte. An der Diminution beteiligt sich den Beispielen von Bendinelli (f. 55<sup>r</sup>-57<sup>v</sup>) und der Beschreibung von Praetorius zufolge (»mit auff: vnd niederlauffenden Diminutionibus oder Coloraturen«, *Syntagma* III, S. 171) auch der Clarinspieler. Zur Ausschmückung kommt als zweites Veränderungselement das Fragmentieren hinzu. Die

49 Vgl. das mitgeteilte Faksimile. Die Edition von Philipp Spitta ergänzt am Schluß dagegen zwei Noten *c'*.

50 Manfred Hermann Schmid, *Fortschrittsdenken und Zeitbewußtsein in der Musik*, in: *Musicological Annual* 26 (1990), S. 5-16.

erste Hälfte der Formel wird abgespalten, wobei immer neue Varianten auftreten. Doch in keinem Fall steht das neue Teilstück allein. Es verdoppelt sich in immer gleicher Paarbildung, die in der rhythmischen Struktur begründet ist. Denn so entsteht mit a-a oder a<sup>1</sup>-a<sup>1</sup> das Grundmaß von vier Semibreven wieder.

Beispiel 5

The musical score consists of three systems, each for a trumpet part (1. Posten, 2. Posten, 3. Posten). Each system contains two staves of music. The notation includes various rhythmic values (semibreves, minims, crotchets, quavers) and rests. Above the staves, there are brackets and labels indicating specific rhythmic units: 'A' for a full unit, 'a' for a half-unit, and 'a<sup>1</sup>' for a quarter-unit. The first system is labeled '1. Posten' and has two 'A' brackets. The second system is labeled '2. Posten' and has 'a', 'a', and 'A' brackets, with a text annotation 'ein viertel Post' above the second 'a' bracket. The third system is labeled '3. Posten' and has 'a<sup>1</sup>', 'A<sup>2</sup>', 'a<sup>2</sup>', 'a<sup>2</sup>', 'A<sup>3</sup>', 'a<sup>3</sup>', 'a<sup>3</sup>', 'A<sup>4</sup>', and 'A<sup>5</sup>' brackets. The music is written in a 15/8 time signature.

Für die Formbildung – und das gilt so gut wie für alle Sonaten – ist das Ersetzen der Einheit AA durch die gleichlange aa ein typischer Vorgang. Dabei wird eine Pause überspielt, da im Übergang von a nach A die Teile zäsurlos zusammengefügt sind. So entsteht die größere Einheit von acht Semibreven, die sich schon in der Gruppe AA abzeichnet, wenn deren Schlüsse nach Art von ouvert und clos korrespondieren. Auch die Doppelteile können noch enger verbunden werden. Denn der



häufig bei a/A entstehende Auftakt läßt sich zur Verkürzung der Pause auch umgekehrt zwischen A und aa benutzen.

Die Stabilität der rhythmischen Gruppen mit ihrer abzählbaren Gliederung galt Praetorius als Charakteristikum von Trompetersonaten. Sie seien aus Abschnitten, nämlich »Posten« gebildet, die sich wiederum gleichmäßig unterteilen lassen: »Eine Post helt 16. Tact in sich: Ein halbe Post 8. Tact: Ein viertel Post 4. Tact«<sup>51</sup>. Wann abgebrochen wird und wieviele Posten gespielt würden, gäbe der Prinzipal an (*Syntagma* III, S. 171). Damit dürfte auch das von Bendinelli gebrauchte »posteggiare« zusammenhängen<sup>52</sup>, das den vierten Spieler als denjenigen charakterisiert, der die Einheiten bestimmt: »che posteggia«<sup>53</sup>. Notiert wird im Tempus imperfectum diminutum. Der »Tact« hat so den Wert einer Brevis (*Syntagma* III, S. 49). Der »viertel Post« als selbständigem Unterabschnitt entspricht die kleinste geschlossene musikalische Sinneinheit AA bzw. aaA, an der sich Wiederholungen orientieren. In diesem Abstand stehen die meisten Doppelstriche. Die mitgeteilte Sonate Bendinellis umfaßt danach zwei ganze Posten und einen angefangenen dritten, der sich durch mehrfache Wiederholungen des Schlußstücks oder durch die »Rotta«, wie Schlußpartien der Sonaten heißen<sup>54</sup>, komplettieren läßt.

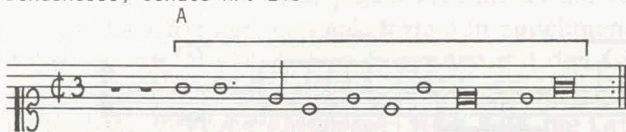
Praetorius erwähnt ferner, daß Sonaten nach Tanzvorbild gerne in Zweiergruppen gespielt würden, als »Sonaten ohne den Tripel« und »mit den Tripel« (*Syntagma* III, S. 171). In der Tat finden wir das Sonatenrepertoire auch im Dreiertakt notiert. Das Parallelstück zur zitierten geradtaktigen Nummer 29 bei Bendinelli ist die Sonate Nr. 270. Der Notierung nach bleibt die Brevis konstant. In anderen Fällen vergrößern sich auch die Notenwerte nach der Notierungspraxis der proportio tripla.

### Beispiel 6

Bendinelli, Sonate Nr. 270



Bendinelli, Sonate Nr. 245



51 Praetorius bemängelt gleichzeitig, daß »etliche / eine Post auff 4 Tact [...] rechnen« (*Syntagma* III, S. 171), die dann statt 16 Breven nur 16 Semibreven enthält. In diesen Postenabständen notiert Hendrik Lübeck seine Signale (vgl. RD 7, S. 35).

52 Tarr übersetzte im Nachwort seiner Faksimileausgabe von 1975 mit »führen«, vgl. aber seine Anm. 21.

53 Vgl. oben Teil 1, Punkt 1.

54 Bendinellis Bezeichnung ist aus »rompere« (abbrechen) gebildet. Bei Hendrik Lübeck findet sich die deutsche Übersetzung »Abbrüche« (RD 7, S. 11: »Rotta Das seind die abbrüche Ihn di Sonada«).

Die Teilaspekte der Sonatengliederung lassen sich allesamt auch im 136. Psalm von Schütz nachweisen. Die Formeln wechseln genau nach dem beschriebenen Variationsmodell. Ohne die Wiederholungen und Pausen aneinandergesetzt ergeben sie eine reguläre Sonate mit dem Umschlag in den Dreiertakt bei korrekter proportio tripla-Notierung.

## Beispiel 7

The image shows three staves of musical notation. The first staff is in 4/4 time and contains two phrases: 'A' and 'A¹'. The second staff is in 4/4 time and contains two phrases: 'a a A'. The third staff is in 3/4 time and contains two phrases: 'a a A'.

Einen ersten Schritt bedeutet die Auflösung in kleinere Notenwerte bei Erweiterung des Tonraums (A'), den zweiten das Abspalten des Kopfmotivs, mit dem sich die typische Umgruppierung von AA auf aaA vollzieht.

## V. Der 136. Psalm und seine Gliederung

Die 26 Verse des 136. Psalms zeichnen sich durch ein Wiederholungsmuster aus. Ihre zweite Hälfte bleibt ständig gleich. Die Technik responsorialen Psalmvortrags ist hier gewissermaßen zum Text selbst geworden. Diese liturgische Vorgabe ist für Schütz bindend. Den jeweils wechselnden Text der ersten Vershälften läßt er ausschließlich eine kleine Gruppe vortragen, der mit dem »Denn seine Güte währet ewiglich« der zweiten Vershälfte unverrückbar eine große Gruppe antwortet.

In der Fassung ohne Trompeten verwirklicht Schütz dieses Gruppenprinzip durch Zuordnung der ersten Vershälften an einen der beiden Favoritchöre (I oder II, vgl. das folgende Schema). Der Refrain der zweiten Vershälfte bleibt dem jeweils anderen Favoritchor, der zusätzlich von der Capella Verstärkung erfährt. Mit dem Führungswechsel der Favoritchöre gliedert Schütz den Text in fünf große Abschnitte. Ihr Abschluß wird durch herausgehobene Kadenzen markiert. Jeweils im letzten Vers vereinigen sich beide Favoritchöre und schließen gemeinsam in rhythmischer Verbreiterung, die den Kadenzgang auf Semibrevis ebene bringt, während alle vorausgehenden Verskadenzen, soweit sie überhaupt eine synkopierte Diskantklausel mit Interpunktionskraft ausbilden, sich auf Minimaebene bewegen. Eine Sonderrolle kommt dem allerletzten Vers 26 zu, wenn sich alle Ausführenden schon zur ersten Vershälfte versammeln und auch noch die bisher ausgesparte Capella secunda hinzutritt.

ohne Trompeten  
SWV 32 (SGA 2, S. 143-170)

Erste Vershälfte	Refrain	Vers
I	II / Cap	1-5
II	I / Cap	6-9 / 6-12
I	II / Cap	10-15 / 13-15
II	I / Cap	16-25
I/II/Cap	I/II/Cap	26

mit Trompeten  
SWV 45 (SGA 3, S. 182-216)

Erste Vershälfte	Refrain	
II	Cap	I
I	II/Cap + Tr	
II + Cap	I	II
I	I/II/Cap + Tr	
I/II/Cap	I/II/Cap + Tr	III

Mit den musikalischen Großabschnitten stellt Schütz die fünf Sinneinheiten des Textes dar. Der erste Teil spricht von Gott in seinem Reich, der zweite vom Schöpfer, der dritte vom Besieger seiner Feinde, der vierte vom Beschützer des erwählten Volkes, der fünfte, rückkehrend zum Anfang, von Gott im Himmel.

Die Fassung mit Trompeten weist trotz ähnlicher Gliederungstechnik wesentliche Unterschiede auf. Im ersten Teil wird die Antwortgruppe allein durch die Capella gebildet. Die Komposition ist also nicht wie andere in Opus 2 auf eine doppelchörige Aufführung mit den Favoritstimmen allein reduzierbar. Wenn schon Trompeten verlangt sind, bedarf es generell eines großen Instrumental- und Vokalapparates. Die Trompeten haben wiederum nur die eine Rolle der Refrainverstärkung. Wenn sie erklingen, lautet der Text mit Gewißheit »Denn seine Güte währet ewiglich«.

Trotz dieser Einschränkung in der Beteiligung üben die Trompeten entscheidenden Einfluß auf die Gesamtform aus. Sie setzen in der Fünfergruppierung eine übergeordnete Dreiteilung durch. Die fünf Abschnitte werden zu 2+2+1 zusammengefaßt. Die Textdarstellung ist unter ein gemeinsames Motto gestellt, das den mehr episodischen Charakter der alten Fassung überwindet. Der erzählende dritte Teil ist allein auf das Beispiel vom Zug durch das Rote Meer – eine Szene, die auch zum Bildprogramm der Hofkapelle zählte<sup>55</sup> – konzentriert, das aber nur den Vorspann für den größeren Zusammenhang in der Anrufung Gottes als des Beschützers bildet. Die Einhalt gebietenden Schlußverse heben im Zeichen der Macht, das den Trompeten zukommt, geradezu theatralisch drei Aussagen über Gott den Herrn hervor: »Durch mächtige Hand und ausgereckten Arm«, »Der allem Fleische Speise gibt«, und »Danket dem Gott vom Himmel«.

Die dreiteilige Form, die den Text neu interpretiert, gewinnt ihren musikalischen Sinn aus dem Alternieren eines doppelchörigen Trompeterensembles. Erst spielt die eine Gruppe, dann die andere, schließlich beide gemeinsam. Eben diese einfache Folge bildet sich auch im Text der verlorenen Geburtstagsmusik für den Kurfürsten von 1621 ab<sup>56</sup>:

55 Walter Blankenburg, *Der Conradsche Stich von der Dresdner Hofkapelle*, in: W. Bl., *Kirche und Musik – Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, Göttingen 1979, S. 138.

56 Text nach dem Faks. von 1929, vgl. Anm. 2.

Vivat! vivat! der mächtig Held von Sachsen [Trompeterchor I]

Sein Ehr vnd Ruhm sol nun vnd Ewig wachsen  
 Der Edlen Raut in ihren lustgen Garten  
 Mit ihren Zweiglein all so schöner arten  
 Wolln all die Götter selbsten stetig warten.

Vivat! vivat! der mächtig Held zu Sachsen [Trompeterchor II]

Sein Ehr vnd Ruhm sol nun vnd ewig wachsen  
 Sein Land sol Pietas zieren  
 Justicia regiren  
 Mars allzeit exuliren  
 Ein ewigr Fried floriren

Vivat! vivat! der mächtig Held zu Sachsen [Trompeterchor I+II]

Sein Ehr vnd Ruhm sol nun vnd ewig wachsen.

Die Worte »Held« und »Ruhm« zeigen, daß die im Titel des Textdrucks erwähnten »Trommeten« und »Heerpaucken« erst zum Schlußchor einsetzen, und zwar auf das Signal »Vivat!«, das ritornellartig die erforderlichen drei Male erscheint.

Die Beteiligung der Trompeten hat aber noch weitere Auswirkungen auf die Form. Sie diktieren zunehmend die rhythmische Struktur. Im ersten Großteil, zusammengesetzt aus den beiden Abschnitten von Vers 1-5 und 6-12 (T. 1-18 und 18-55), kann sich der Text nach Belieben entfalten. Wenn die Trompeten hinzutreten, ist zwar das Vier-Semibreven-Maß für den Refrain »Denn seine Güte währet ewiglich« festgelegt. Das zeigen die Buchstaben für die Fanfarenformeln im folgenden Schema an. Die wechselnden ersten Vershälften sind jedoch frei. Ihre Länge kann sich nach der Silbenzahl richten. Im Schema sind die Versanfänge mit Kästchen wiedergegeben; wieviele Semibreven sie erfordern, besagt die eingetragene Ziffer. Die Zahl wechselt zwischen drei und sechs. Im zweiten Großteil, der mit Vers 13-15 und 16-25 in sich abermals zweigegliedert ist (T. 56-70 und 71-100), beginnt sich der Ablauf jedoch vereinheitlichend zu regulieren. Mit dem ersten Trompeteneinsatz bei Vers 16 wird er auf eine geradzahlige Ordnung ausgerichtet. Die neuen Textteile müssen sich jetzt einer vorgegebenen Länge anpassen, der Länge, die genau der Fanfarenformel a entspricht. An dieses Maß wird selbst das trompetenfreie Stück bei Vers 22 gebunden, wo die zweite Vershälfte wegen der tonartlichen Rückung nach *D* ohne Trompetenverstärkung bleibt. Die gleiche Unterbrechung mit Höherrückung nach *D* wiederholt sich im dritten Großteil T. 101-131, diesmal beim Text des Refrains (im Schema stehen die Ziffern deshalb ohne Kästchen). Auch hier bleibt die Zählung nach Vierer- und Zweier-Einheiten aufrechterhalten.

Teil I: T. 1-55

Vers 1-5      Vers 6-12

35	6	A	3	A	5	A	6	A	3	A	3	A	5	A'	A'	A'	A'	A'
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----

Teil II: T. 56-100

Vers 13-15      Vers 16-21

30	3	a	2	a	2	a	2	a	2	a	2	a	2	2+2+2+2	a	2	a	2	a	2	a	a	a	a	a	a	A	a	A	a	A
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Vers 22

Vers 23-25

Teil III: T. 101-131

Vers 26

12	a	a	A	a	a	A	2+2+4,	2+2+4	a	a	A	a	a	A
----	---	---	---	---	---	---	--------	-------	---	---	---	---	---	---

Die Trompeten bringen aber nicht nur ihr Zählmaß in die Komposition, sondern auch ihre größeren Gliederungsabschnitte. Addiert man im zweiten Teil die Trompetenformeln, so ergibt sich mit achtmaligem a und zweimaligem aaA ein kompletter Posten. Exakt der gleiche Wert eines Postens liegt auch dem dritten Teil zugrunde. Nur sind hier die Abschnitte noch enger zusammengeschlossen. Die Trompeter spielen zweimal einen halben Posten am Stück. Genausolange dauert auch ihre Pause, in der die gleiche Musik um einen Ganzton nach oben versetzt erklingt. Auf diese Weise gelingt es, die Trompeter und ihre Musik unter Wahrung ihrer Eigenständigkeit in die Komposition einzubauen. In Teil I spielt die Gruppe mit dem Anführer, der aus den Noten die Einsätze geben kann. Teil II gehört der anderen Gruppe ohne den Anführer. Sie ist auswendigspielend auf ein verlässliches Zeitmaß angewiesen. Ihr Anteil war nur sicher einzustudieren, wenn sie mit dem Maß eines Postens rechnen konnten, der zwar unterbrochen wird, doch mit Pausen, die der Länge der eigenen Fanfarenformel entsprachen. Noch einfacher wird es in Teil III, wo alle zusammenwirken müssen. Sie spielen einen halben Posten, pausieren dann die gleiche Zeit und setzen schließlich mit dem nächsten halben Posten ihre Sonate fort.

Die Rücksicht auf solche Gesichtspunkte erklärt auch gegenüber der Fassung ohne Trompeten die Abweichungen in der Textgliederung. Während die erste große Formzäsur bei Vers 12 mit einem durchgehenden Fanfarenstück Wort-orientiert ist, nämlich am »mächtig«, wird die zweite nach Vers 15 vom Maß der Trompetensonate bestimmt. Der inhaltlichen Trennung von Vers 15 auf 16 kann die Musik entsprechen, wenn es gelingt, die Ritornelle der Verse 16-25 und die ersten Vershälften der Verse 17-25 der Zeitdauer eines halben Postens anzupassen. Eine erste Schwierigkeit stellt der überlange Vers 23 dar, der auf zwei Semibreven nicht unterzubringen ist, eine zweite die Neunzahl der Verse statt der passenden acht. Als mögliche Lösung wäre die Verschiebung der Binnengrenze auf Vers 16/17 mit den Gruppen 13-16 und 17-25 denkbar. Dem steht aber die inhaltliche Gliederung des Psalms entgegen, die Schütz anzutasten nicht bereit ist. Er löst das Problem durch eine Art tonartlicher Parenthese, mit der Vers 22 und der Anfang von Vers 23 bis zur Flexa aus dem halben Posten ausgegliedert werden.

## VI. Sprachvertonung im Zeichen der Trompeten

In der Fassung mit Trompeten ist der 136. Psalm über der vorgegebenen Form einer Trompetensonate vertont. Das hat Konsequenzen für die Einteilung des Textes, aber auch für Sprachgestaltung und Worhythmus, jene Satzelemente, bei denen Schütz für seine besondere und sinnstiftende Sensibilität bekannt ist<sup>57</sup>.

Solange Trompeten nicht beteiligt sind, ähneln sich die beiden Vertonungen des 136. Psalms im Gestus. Deklamationswert ist die Minima. Der spezifische Rhythmus entsteht durch zwei Betonungen: Güte, ewiglich. Hier dehnt Schütz mit einer Punktierung. Gleichzeitig sind die Akzentwechsel mit Klangwechsel versehen, der den Wortbeginn betont. Die Nebenworte werden dagegen klanglich untergeordnet. »Denn« ist regelmäßig in einem gemeinsamen Klang mit »seine«, »währet« zwar nicht immer, aber häufig mit »Güte« verbunden.

Beispiel 8 a: SWV 32 (nach SGA 2, S. 143)

The musical score is divided into two sections, CHORUS I and CHORUS II. Each section features four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus, along with a Continuos part. The lyrics are: "Danket dem Herren, denn er ist freundlich, dan-". The second part of the score continues with "denn sei-ne Gü-te währet e-wiglich,". The Continuos part includes figured bass notation: "# 7 8 # # # (b) # # (b)".

57 Thrasybulos G. Georgiades, *Musik und Sprache*, Heidelberg 1954, S. 62-70; Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, Göttingen 1959; Theodor Göllner, *Die Sieben Worte am Kreuz' bei Schütz und Haydn*, München 1986.

## Beispiel 8 b: SWV 45 (nach SGA 3, S. 182)

Trombette  
 (e Timpani).

Cantus.  
 Altus.  
 Tenor.  
 Vox inferior.

CHORUS I.

Voce  
 (Cantus).

Trombone.  
 Trombone.  
 Trombone.  
 Trombone.

CHORUS II.

Continuus.

Die Tendenz im Ablauf ist immer zielgerichtet. Der Schluß kadenziiert jeweils auf einer neuen Stufe. Geleitet wird der Refrain vorzugsweise von einem offenen oder latenten Baßgang; *e...d...c*, *e...d-c-b-a*, *a-g-f-e*, *a...b...c* und zuletzt wieder *e...d...c* sind die strukturierenden Töne im Trompeten-Psalms T. 1-18. Anfang und Schluß des Refrains sind nie identisch. Der Anfangsklang wird ausnahmslos vom vorausgehenden Halbvers diktiert. Der Schlußklang bestimmt dagegen ein neues Ziel. So wird der Raum geweitet und dem nächsten Verseinsatz Platz geschaffen. Die beiden Vershälften korrespondieren in stetem Ineinandergreifen. Dieses Prinzip wird in den Teilen ohne die Trompeten selbst beim Sondersvers 13 nicht unterbrochen, obwohl hier die erste Hälfte mit Wechsel beider Chöre in sich geteilt und unter den Textworten »Der das Schilfmeer teilet / in zwei Teil« klanglich durch den Bruch C-Dur/E-Dur auseinandergehalten ist (T. 57-58).

## SWV 45, T. 1-18 und 56-59

	Vers 1-5					Vers 13-14	
1. Vershälfte	C—E	C—E	A—C	E—A	F—E	C/E—E	
	↓	↑				↓	
2. Vershälfte	E—C	E—A	C—E	A—F	E—C	E—A	

Zur tonartlichen Differenzierung tritt eine rhythmische. Damit die Schlüsse nicht gleichförmig werden, wechselt Schütz die Zählpositionen. Die Psalm-Mediatio, also die Kadenz der ersten Vershälfte, ist so gelegt, daß sie gewöhnlich auf eine Semibrevis fällt. Die Terminations der immer gleichen zweiten Vershälfte dagegen treffen regelmäßig auf die nachgeordnete Minima. Das sorgt für einen rhythmischen Ausgleich und läßt der Sprache ihren Prosacharakter.

Die Beteiligung der Trompeten verändert Gestalt und Funktion des Vers-Refrains jedoch grundlegend und damit auch den größeren Bauplan (Beispiel 9). Eine Kadenzierung ist über den ausgeprägten Baßgang *c-d-e-g:c* zwar noch angedeutet. Der Zielpunkt liegt jedoch nicht mehr auf der letzten Silbe. Auch führt er keine neue Tonstufe herbei. Er bestätigt vielmehr den eigenen Einsatzpunkt. Dafür sind die Trompeten verantwortlich. Denn der ganze Ablauf wird von ihrem starren C-Dur Block so überlagert, daß der G-Kadenzklang des Vokalsatzes nur noch auf einer sekundären Ebene Gültigkeit hat. Satzmechanismen scheinen geradezu außer Kraft gesetzt. Die Töne *d'* und *d''* in den Vokalchören bei »währet« kollidieren auf Minima- und somit texttragender Ebene mit dem *e'* der Prinzipalstimme, und das *h* wie *h'* mit dem Trompeten-*c* in seinen verschiedenen Oktaven. Zur Herausarbeitung des autonom vokalen Anteils läßt Schütz die Oberstimmen von Favorit- und Capellchor sogar in Oktaven gehen, Lizenzen für sich in Anspruch nehmend, die Praetorius, wenn »Trommeter [...] nebenst dem Choro Musico einstimmen«, im gleichen Jahr auch verbal konzidiert: »Wiewol es doch allzeit ohne Dissonantien vnd anderen verbotenen Speciebus nicht wol kan gesetzt werden« (*Syntagma* III, S. 172)<sup>58</sup>.

58 In Teil III ab T. 107 werden die Dissonanzen so dicht und zahlreich, daß Philipp Spitta von »verwegenster Rücksichtslosigkeit« sprach (SGA 3, S. XVI).



## Beispiel 9

The musical score for Example 9 is divided into three main sections: Trompeten und Pauken, Capella, and Favorit-Chor II. The Trompeten und Pauken section consists of three staves: a trumpet staff with a melodic line, a drum staff with a rhythmic pattern, and a trill staff labeled 'tr'. The Capella section consists of two staves with a vocal line and a piano accompaniment. The Favorit-Chor II section consists of two staves with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics 'Denn sei-ne Gü-te wäh-ret e-wig-lich' are written below the vocal lines.

Trompeten und Pauken

tr

Capella

Favorit-Chor II

Denn sei-ne Gü-te wäh-ret e-wig-lich

Denn sei-ne Gü-te wäh-ret e-wig-lich

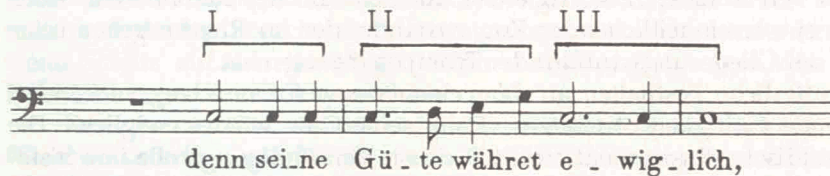
Der neue Baustein des Refrains macht sich im Kontext selbständig. Die Autonomie wird durch geänderte Wortgruppen und einen neuen Rhythmus gestärkt. Von der alten Formel ist ein ganzes Stück unverändert übernommen, so daß es zunächst den Anschein hat, als würde durch behelfsmäßige Adaptierung, zu der jeweils eine Verdopplung von Anfangston und Schlußfloskel gehört, in einem mechanischen Verfahren die nötige Länge von vier Semibreven erreicht.

## Beispiel 10



So läßt sich möglicherweise der Entstehungsanlaß für den neuen Refrain begreifen. Aber das Ergebnis des Verfahrens hat bei den Ansprüchen von Schütz an Sprachrealisierung nur Bestand, wenn die neue Form auch Besonderes leistet. Im Unterschied zum alten Halbvers hat der Trompetenrefrain nun drei Stichworte: »Denn«, »Güte«, »ewiglich«. Nach ihnen gruppieren sich drei rhythmische Partikel.

## Beispiel 11



Die Partikel I und II laufen rhythmisch nahezu parallel. Sie haben den gleichen Umfang, die gleiche Anfangslängung und Endgruppierung mit doppelter Minima. II ist steigende Variante von I, steigend zunächst wegen des treibenden Baßgangs, dann aber vor allem wegen des intensivierten Rhythmus mit der Punktierung. Eben diese Punktierung erscheint in III wieder, doch jetzt auf die doppelten Werte vergrößert. Das letzte Partikel hat aber noch in anderer Weise Schlußkraft. I und II sind mit ihrer Semibrevis nur einsteilig. Sie fordern von sich aus Addition. III hat durch die doppelte Semibrevis zwei Stellen, dadurch eine Rückkehrqualität mit dem Gleichgewicht in sich. Der ganze Refrain folgt so dem elementaren Formprinzip Teilchen-Teilchen-Ganzes, das auch im aaA der Trompetensonate eine Rolle spielt. Die bestätigende und zusammenfassende Rückkehrkraft gewinnt Partikel III zuletzt noch aus dem Wiederaufgreifen der unbewegt starren Tonrepetitionen von Partikel I in allen Vokalstimmen.

Das Gefüge der drei Partikel trägt eine gänzlich neue Sinngänge in sich. Weil eine klangliche Ausbalancierung und ein beschließender Kadenzschritt sich verboten, mußte die Formkraft ausschließlich auf einer anderen Ebene wirksam werden: der des reinen Rhythmus. Dadurch entsteht ausgehend vom gleichen Kernstück eine neue Version, deren Signifikanz aber über den Rhythmus wieder hinausgeht. Partikel III brauchte für sein Zusammenfassen die Erweiterung. Der rhythmische Wert wird gegenüber I und II verdoppelt. Mit dieser Verdopplung verbindet sich aber nicht irgendein Wort, sondern die zentrale Textaussage: »ewiglich«. Es hat sich auf der

rhetorischen Ebene, bei der man üblicherweise nur an Vokales denkt, eine Wortausdeutung ereignet, die erst durch den Einfluß des Instrumentalen möglich war.

Die Formel wird im zweiten Großteil geradezu heftig in ihrer Beschleunigung und unabweisbar regelmäßigen Wiederkehr. Schütz stellt den kompletten Psalmvortrag unter die eine Botschaft des »ewiglich«. Er konzentriert so den Text, der zudem durch die von den Trompeten diktierte Dreiteilung vereinheitlicht wird. Wie die Momente des Episodischen in der Großform durch den Trompetenchor zurückgedrängt werden, so auch im Versfortgang. Im Refrain rückt ein Wort in den Vordergrund, das vorher gar keine Rolle gespielt hatte, das »Denn«. In der alten Vertonung war es das Verknüpfungswort für einen anzufügenden Nebensatz. Jetzt eröffnet es, geradezu explosiv, einen autonomen Hauptsatz. Mit »Denn« meldet sich der mächtige Fanfarenblock. Er ist vollkommen frei geworden von verbalem wie auch musikalischem Kontext. Das »Denn« der Trompeten bestimmt selbstherrlich seinen Auftritt. Beim allerersten Einsatz T. 21 schneidet es den Vorsängern, die sich melismatisch »ausbreiten« wollen, kurzerhand das Wort ab. Der nächste Vers kadenziiert in T. 24 auf A-Dur mit *cis*. Ohne jede Vermittlung stellt der Refrain sein C-Dur entgegen. Welches Ziel die Favoritsänger auch immer ansteuern, ob A oder G, das »Denn« der Trompeten beharrt machtvoll auf seinem C. Schließlich beugt sich der lange widerstrebende Favoritchor und schwenkt in Teil II ab T. 72 korrigierend auf den Ton des Refrains ein. Auch dadurch kommt ein vereinheitlichender Zug zustande, der im Rhythmischen seine Entsprechung in der Gliederungsstruktur der Trompetersonaten hat.

Das unerschütterliche Festhalten an dem elementaren C-Dur-Klang verkündigt die immerwährende Gültigkeit des Satzes »Denn seine Güte währet ewiglich«. Die Trompete als heraldisches Instrument erfüllt in dieser Verkündigungsrolle ihre historisch älteste Aufgabe. Für den Textvortrag bedeutet die Hervorhebung, daß eine gegenseitige Versergänzung nach grammatikalisch eindimensionalem Muster aufgegeben wird. Die beiden Textteile werden in harter Fügung zwei verschiedenen Ebenen zugeordnet. Das stellt den ursprünglichen liturgischen Hintergrund, wonach die zweite Vershälfte einmal Responsum war, in neuer Weise wieder her. Nur ist die Rangordnung geradezu umgekehrt. Das Responsum hat den zentralen Text, dem gegenüber der eigentliche Psalm die Rolle eines kommentierenden Tropus einnimmt.

\*

Die Komposition von Schütz hat alle Züge des Monumentalen. Das Wort Einsteins von der »biblischen Größe« ist bei den Psalmen Opus 2 schlechthin treffend<sup>59</sup>. Was die Werke der frühen Dresdner Jahre von einer älteren Mehrchörigkeit unterscheidet, ist die Capella, der große, vokal und instrumental besetzte Zusatzchor, wie ihn schon Giovanni Gabrieli kennt. Sie dient der Vorrede von Schütz zufolge »zum starcken Gethön und zur Pracht«. Das bedeutet, daß hier auch eine vergleichsweise primitive Schicht wie Trompetenmusik eingehen konnte. Die Komposition wird dadurch aber nicht kunstloser. Im Gegenteil. Es kennzeichnet Schütz, daß er aus dem Elementaren seiner Kunst, sei es in der Sprache, sei es im Klang, etwas Unerhörtes im Sinne des bisher nicht Vernommenen hinzugewinnen kann. Die vokal bestimmte *ars musica*

<sup>59</sup> Vgl. Anm. 6.

erreicht durch den Zusammenstoß mit dem Primitiven einer archaisch instrumentalen Tradition einen noch höheren und bewußteren Grad der Durchgestaltung. Denn Schütz ersetzt nicht Eines mit dem Anderen. Er nimmt Elemente des Instrumentalen auf, von der Tonart C bis zur Dreiteiligkeit des Baus. Aber er gibt deswegen vokale Bindungen keineswegs preis. Seine Psalmvertonung ist nicht *in* der Form, sondern *über* der Form einer Trompetensonate geschrieben. Das antiphonische Prinzip traditionellen Psalmvortrags bleibt unangetastet.

Vokales und Instrumentales berühren sich an dem für Schütz kritischen Punkt des Sprachrhythmus. Die Forschung hat bisher den instrumentalen Anteil vorrangig in Baßmodellen und ihrer konstruktiven Bedeutung für den musikalischen Bau gesehen<sup>60</sup>. Sprachrhythmus gilt als ein demgegenüber unabhängiges, eben durch die Generalbaßverankerung selbständig und frei gewordenes Gestaltungsmittel vokaler Prägung<sup>61</sup>. Mir scheint jedoch, daß die »Körperlichkeit« rhythmischer Bausteine und Wortglieder ihre Voraussetzung nicht nur im harmonischen Hintergrund, sondern im Kern der Erscheinung selbst hat. Die Verfestigung der flüssigen Sprache wird durch instrumentale Realisierung ermöglicht. Kennzeichen der Capella im Unterschied zu den Favoritchören, bei denen allerlei Zierrat einer musica poetica im Interesse inhaltlicher Wortausdeutung seinen Platz hat, ist im ganzen Opus 2, daß Figuren kaum eine Rolle spielen: Vorrang hat der bloße Rhythmus. Die Capella fördert so in Verbindung mit der deutschen Sprache ein Moment zutage, das nicht wieder verlorengelht, auch wenn Schütz auf den gewaltigen Instrumentalapparat wegen der kriegsbedingten Beschränkungen bald völlig verzichten muß.

»Denn seine Güte währet ewiglich«. Niemand kann auch nur annähernd die Worte so sprechen, wie Schütz sie im Zeichen der Trompeten vertont. Die Gestalt ist aus der Reaktion des Vokalen auf das Instrumentale hervorgegangen. Dadurch entsteht etwas Drittes: eine Monumentalisierung der Sprache. Das Wort erträgt keinen Sprecher mehr. Es befreit sich vom individuellen Augenblick und vom Persönlichen. Der Einfluß des Instrumentalen objektiviert es. Einen ähnlichen Qualitätswechsel erfährt Sprache beim Umschlag in Schrift. Die Musik von Schütz nun, im Verschmelzen des Vokalen mit dem Instrumentalen, erlaubt der Sprache, als Erklingendes das zu sein, was sie sonst nur als Stummes sein kann: Schrift. Oder genauer: Inschrift. Tönende Inschrift.

60 Stefan Kunze, *Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz*, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 39-49.

61 Georgiades 1954, S. 62-70; ders., *Heinrich Schütz zum 300. Todestag*, in: Sagittarius 4 (1973), S. 57-70; ders., *Nennen und Erklingen*, Göttingen 1985, S. 181-188.