

Zum Werkstil der »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz

(Teil 1)

von

WERNER BREIG

Heinrich Schütz hat selbst sein 1648 veröffentlichtes Druckwerk *Geistliche Chormusik* einem bestimmten Stil zugeordnet, nämlich dem »Stylus ohne den Bassum continuum«. In diesem Stil gedachte Schütz, wie er im Vorwort mitteilt, »ein Wercklein [...] anzugehen«, um damit die jungen deutschen Komponisten »anzufrischen«, mittels Übung im generalbaßlosen Satz für sich die Fundamente des Kompositionshandwerks zu legen.

Allerdings wird durch dieses Kriterium der Stil der *Geistlichen Chormusik* noch nicht als Werkstil eingegrenzt. Gewiß ist die Abwesenheit der Besetzungskomponente »Generalbaß« (die allenfalls als ad-libitum-Zutat geduldet wird) mehr als eine Äußerlichkeit: Fehlt der Generalbaß, so muß die Komposition aus einem Stimmenverbund bestehen, der den Raum zwischen höchster und tiefster Lage als Kontinuum erfüllt; und die obligaten Stimmen sind nicht nur für die lineare Gestaltung verantwortlich, sondern auch dafür, daß der Zusammenklang in jedem Augenblick die nötige Fülle aufweist (d. h. im Normalfall dreitönig ist und einen gut klingenden vertikalen Aufbau hat) – Forderungen, die im Generalbaßsatz nicht gestellt werden.

Dennoch kann die Einhaltung dieser Bedingungen, wie sich aus Schütz' eigenem Oeuvre ablesen läßt, zu sehr verschiedenen Resultaten führen. Denn ohne Generalbaß ist auch die ältere Motettensammlung *Cantiones sacrae* von 1625¹, ein Opus, das sich in seinem stilistischem Profil deutlich von der *Geistlichen Chormusik* abhebt. Und auch Schütz' frühes italienisches Meisterstück, die Madrigale op. 1 – die Vorrede der *Geistlichen Chormusik* spielt auf sie an – repräsentieren den »Stylus ohne den Bassum continuum«. Mit dem Generalbaß-Kriterium wird also kein Werkstil definiert und nicht einmal der Gattungsstil der Motette, sondern ein satztechnisches Prinzip, das im 17. Jahrhundert zu sehr verschiedenen Konkretisierungen führen konnte.

Für einen Versuch, den Stil der *Geistlichen Chormusik* als Werkstil zu umreißen, kann Schütz' eigene Begriffsbildung nur ein Rahmen sein, der auszufüllen ist durch Kriterien, die aus den Kompositionen selbst gewonnen sind.

Daß das Opus von 1648 einen charakteristischen Werkstil hat, ist schon immer betont worden. Er wird in der Schütz-Literatur gern, und sicherlich nicht zu

1 Bekanntlich hat Schütz auch für dieses Opus die generalbaßlose Kompositionsart *expressis verbis* betont: Zur Hinzufügung eines Continuo-Stimmbuchs im Druck, so erfahren wir aus der Vorrede an die Organisten, habe ihn der Verleger genötigt (»Bibliopola [...] Bassum istum generalem mihi extorsit«). Nur in einigen wenigen Stücken dieses Opus hat der Generalbaß eine selbständige Funktion, was der Komponist in der Vorrede erklärt.

Unrecht, umschrieben mit dem Hinweis auf die Rücknahme von satztechnischen und expressiven Wagnissen, wie sie für die Italienischen Madrigale und die *Cantiones sacrae* bezeichnend sind. So sah Hans Joachim Moser in der *Geistlichen Chormusik* im Vergleich zu den *Cantiones sacrae* »jegliche Lust am artistischen Experiment, jede jesuitierende Verzückung von damals [...] verschwunden, der Grundzug ist ein ernsthaft schlichtes, biderb-teutsches Luthertum geworden, das sich freudig und vorbehaltlos in den Dienst der lebendigen Kirchengemeinschaft stellt«; und einige Zeilen später bescheinigt Moser dem Opus »eine edle Klassizität ohne Zucker- und Pfefferwürzen [...], die in ihrer Überzeitlichkeit dennoch starke Wärme ausstrahlt [...]«². Auf künstlerische Qualitäten wird mit einer solchen Charakterisierung freilich allenfalls in zweiter Linie abgehoben.

Eine Spur von Verlegenheit gegenüber der *Geistlichen Chormusik* als Kunstwerk scheint auch noch bei Joshua Rifkin³ mitzuschwingen. Er betont den lehrhaften Charakter dieses Werkes, mit dem Schütz einen »abschließenden und höchst praktischen Kommentar zu der vorangehenden Kontroverse« (zwischen Siefert und Scacchi) lieferte, und sieht in der Komposition der *Geistlichen Chormusik* einen Akt »anhaltender kritischer Reflexion«, »ein beredtes Zeugnis für das, was man seine musikalische Gewissenhaftigkeit [...] nennen mag«. »Aus rein musikalischer Sicht«, so schreibt Rifkin abschließend, »bleiben die Motetten Ausnahmewerke; auch wenn über ihren künstlerischen Wert kein Zweifel bestehen darf, wird man kaum sagen können, daß sie auf der Hauptlinie von Schütz' Weg als Komponist liegen«.

Das Ziel der folgenden Darstellung ist es nicht, Urteile wie »biderb-teutsch«, »Klassizität«, »Überzeitlichkeit« zu bestätigen oder abzulehnen oder über die zentrale oder periphere Stellung des Opus im Gesamtwerk zu befinden. Urteile wie die zitierten stützen sich zwar auf Eigenschaften von Schütz' Komposition, sind aber kaum zwingend aus ihnen abzuleiten und stehen immer in der Gefahr, eher Perspektiven des Betrachters widerzuspiegeln⁴. Gefragt werden soll hier zunächst nach den Grundelementen der Kompositionstechnik der *Geistlichen Chormusik*.

Einleitend ist die Frage der stilistischen Homogenität der Werksammlung zu klären und damit sozusagen die Versuchsanordnung festzulegen (I); auf dieser Basis soll dann der Werkstil der *Geistlichen Chormusik* unter den Aspekten »Ordnung der musikalischen Zeit« (II) und »Ordnung des musikalischen Raumes« (III) untersucht werden⁵.

2 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel¹/1936, ²/1954, S. 495.

3 Joshua Rifkin, *Heinrich Schütz – Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: *SjB* 9 (1987), S. 5-21; hier S. 16.

4 Man könnte sogar fragen, ob nicht die zitierte Charakterisierung in Hans Joachim Mosers 1935 abgeschlossener Schütz-Monographie weniger eine ästhetische Würdigung darstellt als vielmehr eine Reaktion auf die aus dem gleichen Jahre stammende Äußerung von Herbert Birtner, in der dieser sich die Sprachregelung der nationalsozialistischen Kulturpolitik zueigen gemacht hatte (vgl. die Zitate in Arno Forcherts Beitrag in vorliegendem Band, S. 16). Der von Birtner gepriesenen 'restlosen Eindeutschung' und 'Volkverbundenheit' wäre mit der Formulierung »biderb-teutsch« das Siegel des Beschränkten aufgedrückt worden.

5 Der hier abgedruckte Textteil umfaßt die Abschnitte I und II und entspricht dem in Dresden Vorgetragenen; er soll im nächsten Band des Schütz-Jahrbuchs durch die Darstellung des Aspektes »Musikalischer Raum« fortgesetzt werden.

I. Geplantes Werk oder Sammelbecken?

Die *Geistliche Chormusik* gehört zur Gruppe der in den Jahren 1647 bis 1650 in rascher Folge gedruckten Opera 10 bis 12, mit denen Schütz' Veröffentlichungsaktivität ihren Höhepunkt erreichte: 1647 und 1650 erschienen die Teile II und III der *Symphoniae sacrae*, dazwischen 1648 die *Geistliche Chormusik*. Es scheint, als habe der in seinem siebenten Lebensjahrzehnt stehende Komponist darauf abgezielt, sein künstlerisches Lebenswerk systematisch abzurunden. Darauf deutet auch die Tatsache, daß er in der Publikation von 1647 ein Verzeichnis seiner bisher erschienenen Druckwerke gab und dabei den früheren Werken von den Italienischen Madrigalen (1611) bis zum II. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* rückwirkend die Opusnummern 1 bis 9 zuordnete.

Das Bewußtsein des Autors, in den jeweiligen Gattungen abschließende Publikationen vorzulegen, hat offenbar dazu geführt, daß die einzelnen Sammlungen nicht nur neuere Werke enthalten. Sie dienten gleichzeitig auch dazu, ältere Werke den Zufälligkeiten der handschriftlichen Überlieferung bzw. der Drucküberlieferung in nur wenigen Exemplaren zu entziehen. Dies hat beispielsweise – um den Extremfall zu nennen – dazu geführt, daß Schütz in die Sammlung von 1650 eine mehr als drei Jahrzehnte ältere Hochzeitsmusik für seinen Bruder Georg (SWV 412 bzw. 48) aufnahm (freilich in einer eingreifend revidierten Fassung⁶).

Was die *Geistliche Chormusik* betrifft, so ist sie gewiß als einheitliches Werk geplant; darauf deutet schon Schütz' Angabe, er habe ein der Schulung junger Komponisten dienendes 'Werklein angehen' wollen. Doch hat sich Schütz auch hier die Möglichkeit nicht nehmen lassen, ältere geistliche Kompositionen zum Druck zu bringen, die die Bedingung erfüllten, keinen obligaten Basso continuo zu haben. Dies läßt sich schon anhand von äußeren Indizien für mehrere Stücke erweisen:

1. Das seiner musikalischen Substanz nach älteste Werk der Sammlung ist die Motette *Der Engel sprach zu den Hirten* (Nr. 27, SWV 395); es stammt bekanntlich überhaupt nicht von Schütz, sondern ist eine Verdeutschung von Andrea Gabriellis *Angelus ad pastores ait* aus dem Druck *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli [...]* von 1587⁷.

2. Anlässlich des Todes des Leipziger Thomaskantors Johann Hermann Schein (gest. am 19. November 1630) schrieb Schütz die sechsstimmige Motette *Das ist je gewißlich wahr* und veröffentlichte sie als Einzeldruck (SWV 277). Das Werk wurde dann in einer revidierten Fassung als Nr. 20 in die *Geistliche Chormusik* aufgenommen (SWV 388).

3. Im Jahre 1635 (oder spätestens 1636) sandte Schütz der Kasseler Hofkapelle auf Ersuchen des Landgrafen Wilhelm V. handschriftliche Stimmensätze von unveröffentlichten Kompositionen⁸. Darunter befindet sich die heute noch in Kassel vorhandene Frühfassung der sechsstimmigen Motette *Die Himmel erzählen die*

6 Zum Revisionsvorgang vgl. Werner Breig, *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz*, in: SJB 3 (1981), S. 24-39, speziell S. 33-35.

7 RISM: 1587¹⁶.

8 Ich folge hier der überzeugenden Rekonstruktion des Vorgangs von Joshua Rifkin (Artikel *Heinrich Schütz*, in: New GroveD 17, S. 9).

Ehre Gottes (SWV 386 bzw. 455). Außerdem können wir aus dem Kasseler Inventar von 1638 erschließen, daß zu dieser Zeit zwei weitere (später verlorengegangene) handschriftliche Fassungen von Werken der *Geistlichen Chormusik* in Kassel vorhanden waren. Die Titel⁹ begegnen in der *Geistlichen Chormusik* als Nr. 24 (*Was mein Gott will, das gscheh allzeit* SWV 392) und Nr. 29 (*Du Schalksknecht* SWV 397).

Damit sind fünf Werke – der Zahl nach reichlich ein Sechstel des Gesamtrepertoires – nachgewiesen, die auf jeden Fall bereits längere Zeit vor der Drucklegung der *Geistlichen Chormusik* existierten.

Die Besetzungstypen der *Geistlichen Chormusik* sind dabei unterschiedlich stark repräsentiert. Nicht vertreten ist der Typus der fünfstimmigen Motette mit doppelter Belegung entweder der Diskant- oder der Tenorlage (Nr. 1-12). Von dem zweiten standardisierten Typus, nämlich der sechsstimmigen Motette mit zwei Sopran- und zwei Tenorstimmen (Nr. 13-23), sind für zwei Werke (SWV 386 und 388) Frühfassungen bekannt.

Drei der früher nachweisbaren Werke aber gehören zur Gruppe der letzten sechs Stücke der *Geistlichen Chormusik*, die sämtlich singuläre Besetzungen haben, deren Gemeinsamkeit darin besteht, daß sie gemischt vokal-instrumental sind und/oder mehr als sechs Stimmen haben. Sie sind in der folgenden Tabelle zusammengefaßt. Die Schlüssel-Abkürzungen sind aus Bittingers SWV übernommen¹⁰; Großbuchstaben sind für textierte, Kleinbuchstaben für untextierte Stimmen verwendet; die Nummern der bereits früher belegbaren Kompositionen sind mit einem Sternchen bezeichnet:

Nr.	SWV	Textanfang	Besetzung
24*	392	Was mein Gott will, das gscheh allzeit	A T t b ^r b s ^b
25	393	Ich weiß, daß mein Erlöser lebt	S S M A T B ^r B
26	394	Sehet an den Feigenbaum und alle Bäume	v S a T t b ^r b
27*	395	Der Engel sprach zu den Hirten ¹¹	S a T t t b b
28	396	Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört	A A t t b ^r b s ^b
29*	397	Du Schalksknecht, alle deine Schuld	T t b ^r b ^r b s ^b s ^b

Daß ein Stück früher entstanden ist, besagt nicht unbedingt, daß es stilistisch am Rande steht. Die beiden sechsstimmigen Motetten SWV 386 und 388 offenbaren für den, der ihre Vorgeschichte nicht kennt, nicht ohne weiteres, daß sie älteren Datums sind. Bei den Nummern 24, 27 und 29 aber trifft die frühere Entstehung mit einer deutlich ausgeprägten stilistischen Randstellung zusammen. Sie repräsentieren eine Art »stile antico« und erwecken den Eindruck, daß sie weitaus früher als in den 1630er Jahren entstanden sind. Die anderen drei Stücke mit Sonderbesetzung

9 Die Angaben lauten: »Du Schalksknecht à 7. H. S.« und »Waß mein Gott wil. à 6. H. S.«; vgl. Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902, S. 129.

10 S, M, A, T, Br, B und Sb stehen für Sopran-, Mezzosopran-, Alt-, Tenor-, Bariton-, Baß- und Subbaß-Schlüssel.

11 Für SWV 395 gibt der Originaldruck als Besetzungsmöglichkeiten für die 6. Stimme »Instrumentum quartum vel vox« an; ungeachtet der Instrumentalangaben sind alle Stimmen textiert.

unterscheiden sich in ihrer stilistischen Haltung in ähnlicher Weise von den Motetten mit den Standardbesetzungen¹².

Die in der Überschrift dieses Abschnitts gestellte Frage ist also nicht eindeutig zugunsten der einen oder der anderen Alternative zu beantworten, sondern nur im Sinne eines »Sowohl – als auch«.

Daß eine Gruppe von Stücken als stilistisch peripher eingestuft wird, enthält kein Urteil über die Originalität und die Qualität dieser Stücke; und es steht außer Frage, daß sie in einer umfassenden Würdigung der *Geistlichen Chormusik* ihren Platz haben müßten. In unserem Zusammenhang aber soll es zunächst darum gehen, sozusagen die stilistische Mitte der *Geistlichen Chormusik* zu beschreiben. Für die folgenden Erörterungen bleiben die letzten sechs Stücke des Druckes deshalb außer Betracht. Material für die Untersuchung bilden demnach jene vier Fünftel des Werkes, deren gemeinsame Merkmale Fünf- bis Sechsstimmigkeit, Beschränkung auf die vier Vokalschlüssel (Sopran, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) und durchgehende Textierung sind. Die Homogenität und das zahlenmäßige Gewicht dieser Gruppe berechtigen zu der Annahme, daß der Werkstil, den Schütz in der *Geistlichen Chormusik* ausprägen wollte, in erster Linie in ihnen repräsentiert ist.

II. Die Ordnung der musikalischen Zeit

a) Vorbemerkungen

Bei der Beschreibung der musikalischen Zeitordnung in der *Geistlichen Chormusik* ist zunächst zu berücksichtigen, daß wir es mit Vokalpolyphonie zu tun haben. Musikalische Zeitordnung ist also stets zugleich Textrhythmisierung.

Eine weitere Beobachtung ist vor auszuschicken: Der Textvortrag in der *Geistlichen Chormusik* tendiert zur syllabischen Deklamation. Nicht daß Melismen grundsätzlich vermieden würden: es gibt sie an einer Reihe von Stellen. Sie sind aber eine Sonderform der Textdeklamation, die Schütz gezielt und sparsam anwendet. Man könnte sagen, es handelt sich um »Figuren« im rhetorischen Sinne der Abweichung von der Normalsprache¹³.

Ganz allgemein läßt sich von der metrisch-rhythmischen Ordnung der *Geistlichen Chormusik* sagen: Sie beruht einerseits auf derjenigen der Klassischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts und modifiziert diese Ordnung andererseits durch Elemente aus der Tradition des Madrigals.

12 Dies gilt am wenigsten für die rein vokale siebenstimmige Motette *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*.

13 Hier die charakteristischsten Stellen mit melismatischer Textdeklamation in der *Geistlichen Chormusik*: Nr. 3 *Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes*: »Werken«; Nr. 5 *Gib unsern Fürsten: führen«*, »Amen«; Nr. 7 *Viel werden kommen*: »(Zähne-)klappern«; Nr. 10 *Die mit Tränen säen*: »säen«, »weinen«; Nr. 11 *So fahr ich hin zu Jesu Christ*: »ewigen (Leben)«; Nr. 13 *O lieber Herre Gott*: »Herre«; Nr. 15 *Ich bin eine rufende Stimme*: »Weg«, »Wasser«; Nr. 18 *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*: »laufen«, »(Ehre sei dem) Vater«; Nr. 20 *Das ist je gewißlich wahr*: »Amen«; Nr. 21 *Ich bin ein rechter Weinstock*: »Reben«; Nr. 22 *Unser Wandel ist im Himmel*: »verklären«; Nr. 25 *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*: »umgeben«. – Nicht berücksichtigt sind hier jene Melismen, die lediglich dazu dienen, nacheinander einsetzende Stimmen gleichen Textes zu einer gemeinsamen Kadenz zu führen.

Als Ausgangspunkt der Beschreibung wähle ich die Klassische Vokalpolyphonie, da sie, anders als das Madrigal, ein einheitliches Regelsystem hat, das zudem bereits vor längerer Zeit in wesentlichen Punkten exakt analysiert worden ist¹⁴. Ich beschreibe dieses System hier nur so weit, wie es nötig ist, um eine Basis für die Analyse des Stils der *Geistlichen Chormusik* zu gewinnen. Dabei beschränke ich mich auf das binäre Metrum, das sowohl in der Klassischen Vokalpolyphonie als auch in der *Geistlichen Chormusik* die Grundform der Zeitordnung ist. Das ternäre Metrum stellt davon eine Abweichung dar, die – ebenso wie die melismatische Deklamation im Verhältnis zur syllabischen – den Charakter einer »Figur« hat.

b) Normaldeklamation

Die zentrale Tondauer der Klassischen Vokalpolyphonie ist die Minima (die ich im folgenden mit dem modernen Ausdruck »Halbenote« oder kurz »Halbe« belegen werde).

»Zentral« ist die Halbe schon in einem äußerlichen Sinne, indem sie den mittleren von fünf Notenwerten darstellt, die innerhalb eines »Tempus« (einer Brevisseinheit) vorkommen: Brevis – Semibrevis (= Ganzenote) – Halbe – Viertel – Achtel. Zentral ist sie aber auch deshalb, weil sie in ihren satztechnischen Eigenschaften gewissermaßen im Schnittpunkt der Möglichkeiten der längeren und der kürzeren Notenwerte steht.

Die Halbenote steht in einem vierfachen Kontext: 1. mit den anderen Elementen der Zeitstruktur, 2. mit den Betonungsverhältnissen des unterlegten Textes, 3. mit der Melodieführung, 4. mit dem Zusammenklang. Dazu im einzelnen:

1. Die Halbe ist der größte rhythmische Wert, dessen Geltung durchweg davon bestimmt wird, ob sie als erste oder zweite, also betonte oder unbetonte Note ihrer Größenordnung steht.

Die in Partiturausgaben übliche Taktstrichsetzung in Brevisabständen läßt zwar auch auf der höheren metrischen Ebene, nämlich bei den Semibreven (Ganzenoten), einen Unterschied zwischen erster und zweiter Hälfte einer Brevis ersehen, und dieses Verhältnis wird auch durch das originale Mensurzeichen ausgesprochen (Tempus imperfectum diminutum). Doch kommt diese Unterscheidung in der Satztechnik nur in Ausnahmefällen zum Tragen; ich vernachlässige sie deshalb hier.

Die Unterscheidung zwischen betonter und unbetonter Halber schlägt auf den nächstkleineren Wert durch. Das heißt: Die Geltung einer Viertelnote bemißt sich zunächst danach, ob es sich um das erste (betonte) oder das zweite (unbetonte) von zwei Vierteln handelt; darüber hinaus aber werden betonte Viertel noch danach unterschieden, ob sie auf betonter oder unbetonter Halber stehen.

Die Stellung der Halben im gesamten Betonungssystem läßt sich durch das folgende Diagramm veranschaulichen¹⁵:

14 Vgl. Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925. Eine didaktische Anwendung seiner Analysen gab Jeppesen in seinem Buch *Kontrapunkt – Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1935.

15 Achtelnoten kommen in der Regel nur paarweise und auf unbetontem Viertel vor; zu ihrer Behandlung vgl. Jeppesen, *Kontrapunkt*, S. 73 f.

Tempus

Brevis

Semibrevis (Ganze)

Minima (Halbe)

Seminima (Viertel)

Fusa (Achtel)

2. Die Halbe ist der kleinste Dauerwert, der uneingeschränkt syllabisch textierbar ist, wobei tendenziell betonte und unbetonte Silben mit betonten bzw. unbetonten Halben verbunden werden.

3. Die Halbe ist der kleinste Wert, der melodisch ohne Einschränkungen in der Diastematik ist; d. h. alle nicht grundsätzlich stilwidrigen Intervalle können in der Halbe-Bewegung verwendet werden (im Unterschied zu Viertelnoten, die in dieser Hinsicht Einschränkungen unterliegen).

4. Der Anfang einer Halbe-Position ist meist konsonant. Die wichtigste Ausnahme davon bildet die vorbereitete Synkopardissonanz. Dagegen sind Halbe als Durchgangsdissonanzen – also Fux' und Jeppesens »zweite Art« – in der Klassischen Vokalpolyphonie sehr selten; Durchgänge haben normalerweise den Wert von Viertelnoten.

Dieses in sich schlüssige und stabile System sei an einem kurzen Ausschnitt aus einer Motette von Giovanni Pierluigi da Palestrina¹⁶ exemplifiziert (Beispiel 1).

Beispiel 1: Palestrina, Motette *Domino, quando veneris* (1581), I. pars

22

u - bi me ab - scon - dam a vul - tu i - - rae

8

u - bi me ab - scon - dam a vul - tu

8

u - bi me ab - scon - dam a vul - tu i - rae tu - ae, i - rae

u - bi me ab - scon - dam a vul - tu i - rae tu - ae,

16 Palestrina, *Le opere complete* (ed. Casimiri) 11, S. 3.

Der Text besteht aus zwei Bestandteilen, die in sich trochäisch-jambischen Rhythmus haben:

úbi mé abscóndam / a vúltu írae túae

Die Betonungsstruktur des Textes lenkt den musikalischen Rhythmus, ohne ihn zu knechten. Das Betonungsgefälle zwischen ersten und zweiten Halben ist unmißverständlich und in seinem Bezug auf die Textakzente jederzeit deutlich; Anfang und Ende der Textteile können (bzw. müssen) frei gehandhabt werden. Die Halben bewegen sich kleinschrittig, nutzen hier also ihren melodischen Bewegungsspielraum nicht extensiv aus. Mehrmals treten Synkopensdissonanzen auf (T. 23, 3. Halbe; T. 24, 3. Halbe, T. 26, 1. und 3. Halbe, T. 27, 1. Halbe). Daß die Brevis-Einheit ohne Bedeutung für den Verlauf ist, läßt sich daran ablesen, daß das Wort »ubi«, das zunächst dreimal auf der 2. Halben einer Brevis einsetzt, im Alt (T. 26) auf einer 4. Halben beginnt, ohne daß dies als »Taktverschiebung« empfunden würde. –

In der *Geistlichen Chormusik* gibt es große Strecken, die den Regeln der klassischen Vokalpolyphonie vollkommen entsprechen. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß Schütz sich der schon im frühen 17. Jahrhundert selbstverständlich gewordenen rhythmisch verkürzten »madrigalischen« Schreibweise bedient, bei der eine Viertelnote der Halben in der klassischen Vokalpolyphonie entspricht. Michael Praetorius stellt in Band III seines *Syntagma musicum* den Beginn einer Motette von Orlando di Lasso in der »bey Orlandi zeiten¹⁷« üblichen Schreibweise (Zeile 1) mit derjenigen seiner Zeit (Zeile 2) synoptisch untereinander:

Beispiel 2: Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III (1619), S. 49



Ein Beispiel für die Übernahme der »klassischen« Ordnung bieten in der *Geistlichen Chormusik* die Anfangstakte der ersten Motette – fast als wollte Schütz gleich zu Beginn des Opus die Norm seines Motettensatzes kenntlich machen (Beispiel 3).

Die Deklamation orientiert sich, analog zum Palestrina-Beispiel, an der Folge von betonten und unbetonten Viertelnoten. Deutlich ist zu erkennen, daß Deklamation auf der Basis des Prinzips »Deklamation in Vierteln« keineswegs zu rhythmischer Eintönigkeit führt. So sind bereits von den acht Silben der ersten Texteinheit

¹⁷ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel [etc.] 1958 (Documenta musicologica I/15), S. 49.

Beispiel 3: Schütz, *Es wird das Zepter von Juda nicht entwendet werden* SWV 369

Es wird das Zep - ter von Ju - da nicht -
 Es wird das Zep - ter von Ju - - - da
 Es
 ent - wen - det wer - - - den,
 nicht ent - wen - det wer - den, nicht ent - wen -
 wird das Zep - ter von Ju - da nicht ent - wen -
 Es wird das Zep - ter von Ju - da
 Es wird das Zep - ter

6 5 6 2
 5 4 # 6 7 6

im Cantus drei, im Quintus (Tenor II) vier mit Halbe-Werten verbunden. In diesen Abweichungen (oder richtiger: Konkretisierungen) prägt sich die jeweilige Gestalt des Textes als musikalischer Rhythmus aus. In jedem Falle ist für das Übergehen in andere Notenwerte ein Grund zu erkennen, und zwar a) die Anfangssituation (zu Beginn eines Stückes steht keine auftaktige Viertelnote), b) die Durchbrechung der alternierenden Betonungsfolge im Text (Zépter von Júda), c) der Phrasenschluß mit folgender Pause, der ohne die schließende Halbe zu einer »Abruptio« geraten

wäre¹⁸. Eine weitere Durchbrechung der reinen Viertelbewegung ist der synkopierte Einsatz der zweiten Texteinheit »nicht entwendet werden«, den man als »Anschluß-Synkope« bezeichnen könnte. Eine Abweichung von der Viertelbewegung stellen schließlich die Melismen in T. 3-4 und 6-7 dar; sie haben die Funktion, den Deklamationsvorsprung einer Stimme im Vorfeld einer Kadenz auszugleichen. Deklamation in Viertelbewegung und rhythmische Abläufe in anderen Werten stehen also im Verhältnis von Norm und Abweichung. Erst wenn es für Abweichungen Gründe der beschriebenen Art (oder ähnliche) nicht mehr gibt, kann von einer Änderung der Norm gesprochen werden.

Entsprechend ist die Synkopendissonanz auf Viertel bezogen; man sehe die Folge: T. 3, 4. Viertel: konsonierende Vorbereitung, T. 4, 1. Viertel: Dissonanz, T. 4, 2. Viertel: Auflösung; mehrere weitere Stellen werden entsprechend behandelt. Auch hier besteht zwischen erstem und drittem Viertel im allgemeinen kein Geltungsunterschied, wie aus den rhythmischen Positionen der Stimmeneinsätze hervorgeht (Alt und Sopran am Taktanfang, die anderen Stimmen in der zweiten Takthälfte). Wir haben hier einen Werkausschnitt vor uns, der die Regularien der klassischen Vokalpolyphonie mit großer Treue übernimmt.

c) Geraffte Deklamation

Die Deklamation auf der Basis der Viertelnote als Norm ist für die *Geistliche Chormusik* fundamental. Doch ist sie nicht die einzige. Sie bildet vielmehr einen »mittleren«, »normalen« Bereich, neben dem es einerseits geraffte Deklamation in Achteln, andererseits gedehnte Deklamation in Halben gibt. Wie ordnen sich die abweichenden Deklamationstempi in den Gesamtstil ein?

Beginnen wir mit der »gerafften« Deklamation, bei der die Silben doppelt so schnell wechseln. Zwei Möglichkeiten sind dabei grundsätzlich denkbar:

1. Die Deklamationsgeschwindigkeit wird als Bestandteil eines festen satztechnischen Beziehungsgefüges betrachtet, das als ganzes diminuiert wird. Eine Raufung des Deklamationstempos zieht also eine Veränderung der Zeitwerte für die Dissonanzbildung nach sich.

2. Das Deklamationstempo wird als isolierbarer Parameter behandelt; das bedeutet, daß diminuierte Deklamation nicht Diminution der übrigen Elemente des Satzes bedingt.

Schon in der geistlichen Musik von Orlando di Lasso gibt es Werkteile, in denen das Deklamationstempo gerafft ist¹⁹. Dabei tendiert das Verfahren zur ersten Möglichkeit, d. h. zur Diminution des Gesamtgefüges. Ähnlich verhält sich Hans Leo Haßler in seinen *Cantiones sacrae* von 1591, aus dem Beispiel 3 stammt²⁰. Die

18 Eine textmotivierte Abruptio findet sich in Motette Nr. 18 *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (SWV 386) bei »(an der Welt) Ende«.

19 Für die Messen vgl. dazu Rufina Orlich, *Die Parodiemessen von Orlando di Lasso*, München 1985 (Studien zur Musik 4).

20 Neuausgabe: Hans Leo Haßler, *Cantiones sacrae für vier bis zwölf Stimmen*, hrsg. von Hermann Gehrman, neu hrsg. und krit. rev. von C. Russell Crosby jr., Wiesbaden und Graz 1961 (DTB 1/2), S. 94-99; der zitierte Ausschnitt aus der Prima pars steht auf S. 95.

Beispiel 4: Hans Leo Haßler, *Deus noster refugium* (*Cantiones sacrae*, 1591)

25 27 29

pro-pter - e - a non ti - me - bi - mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et
pro-pter - e - a non ti - me - bi - mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe -
pro-pter - e - a non ti - me - bi - mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon -
mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra
mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon -
mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon -
mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon -

normal
diminuiert
normal

Notationsweise ist die ältere (*Tempus imperfectum diminutum*). Die erste Phrase »propterea non timebimus« verläuft in der normalen Deklamationsgeschwindigkeit, bei der die Halbe sowohl Deklamationswert als auch Fortschreitungseinheit für die Synkopardissonanz ist; die Viertelnoten-Textierung ist auf den bekannten Fall einer Einzelnote nach punktierter Halber²¹ beschränkt. Die folgende Phrase »dum turbabitur terra« hat dagegen diminuierte rhythmische Werte. Die syllabische Deklamation ist jetzt auf die Viertelwerte verlegt; gleichzeitig findet auch die Synkopardissonanz in der diminuierten Wertordnung statt. Mit der Einsetzung der Viertelnote als Deklamationswert wird also das ganze Satzgefüge diminuiert. Die Verschnellerung – daß sie textbezogen ist, liegt auf der Hand – bleibt Episode: mit der folgenden Phrase »et transferentur montes« wird die ursprüngliche Wertordnung wiederhergestellt.

Vergleichen wir dieses Verfahren mit der gerafften Deklamation bei Schütz, für die als Beispiel einige Takte aus der Motette *O lieber Herre Gott* (Nr. 13) stehen mögen.

Beispiel 5: Schütz, *O lieber Herre Gott* SWV 381

49

und dir mit rei-nem Her - zen zu die - nen, und
und dir mit rei-nem Her - zen zu die - - -
und dir mit rei-nem Her-zen zu die - nen, und
und dir mit rei-nem Her-zen zu die - nen, und

21 Vgl. Jeppesen, *Kontrapunkt* (wie Anm. 14), S. 128.

Beispiel 5 (Fortsetzung)

52

die - nen, und dir mit rei-nem Her - zen, und
 nen, zu die - nen, und dir mit rei-nem Her -
 dir mit rei-nem Her - zen zu die - nen, und dir mit rei-nem
 nen, und dir mit rei-nem
 und dir mit rei-nem Her - zen zu die - nen,
 dir mit rei-nem Her - zen zu die - nen,
 6 # 2 b 6

In der Phrase »und dir mit reinem Herzen zu dienen« ist der kleinste Wert für syllabische Deklamation nicht mehr die Viertel-, sondern die Achtelnote. (Im Vergleich zum Haßler-Beispiel ist wieder die Umstellung des Notationssystems auf kleinere Werte zu beachten.)

Die rhythmische Diminution bleibt hier eine Sache der Einzelstimme, ohne sich auf das Gesamtgefüge des Satzes auszuwirken. Entscheidendes Kriterium dafür ist, daß die Synkopen-Dissonanz auf Viertel-Basis stattfindet (T. 53, Anfang) und nicht etwa auf Achtel-Basis.

Anders als in dem Haßler-Beispiel bedarf die Einführung der gerafften Deklamation offensichtlich keiner textlichen Motivierung, sondern dient eher dazu, den Vorrat an musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten zu bereichern²². Schütz hat dieses Prinzip offensichtlich aus der Gattung des Madrigals übernommen²³, wo er es etwa bei Marenzio und Monteverdi finden konnte.

22 Daß geraffte Deklamation durch den Text motiviert sein kann, ist selbstverständlich; vgl. etwa die Phrase »ein Hort, dahin ich immer fliehen möge« in der Motette *Herr, auf dich traue ich* (Nr. 9, SWV 377).

23 Die Anwendung dieser Technik im Madrigal sollte vielleicht die Simultankombination von Themen verschiedener rhythmisch-deklamatorischer Prägung ermöglichen, jener Technik, die Schütz vermutlich mit dem Ausdruck »connexio subjectorum« in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* ansprechen wollte (obwohl sie in dieser Werksammlung nur eine geringe Rolle spielt). Zum Prinzip der Doppelmotivik vgl. Konrad Küster, *Opus primum in Venedig – Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4).

d) Gedehte Deklamation

Auch für die Abweichung von der Normaldeklamation nach der anderen Seite, die gedehnte Deklamation, gibt es Beispiele in der Klassischen Vokalpolyphonie; so ist etwa in Meßkompositionen die Textstelle »Et incarnatus est« im Credo meist in größeren Werten vertont, wofür ein Beispiel von Palestrina zitiert sei²⁴.

Beispiel 6: Palestrina, Credo aus der *Missa »Virtute magna«*

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a polyphonic setting. The text is: "Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne". The score is divided into two systems, with measure numbers 80 and 85 indicated. The notation is a four-part setting with a high degree of consonance and a slow, declamatory pace.

Deklamationswert ist hier statt der Halben die Ganze. Das kontrapunktische Regelwerk ist aufrecht erhalten; d. h. mit der Vergrößerung des Deklamationsrhythmus entstehen keine veränderten Situationen für Dissonanzen, also etwa Synkopenaufösungen auf einer zweiten Ganzen einer Brevis. Die Auflösung c'-h im Tenor in T. 84 spiegelt eine Augmentation dieser Art nur vor; die kontrapunktisch gültige Auflösung, auf die nicht verzichtet werden durfte, ist die auf der 2. Halben. Die Folge ist, daß in einem Satz dieser Art keine Dissonanzen vorkommen, solange nicht in einzelnen Stimmen (hier im Tenor) kleinere Notenwerte eingeführt werden. Die Dissonanzenarmut ist zweifellos eine gewollte Eigenschaft dieser Satzart und entspricht der Würde der herausgehobenen Textaussage.

Auch Schütz' *Geistliche Chormusik* kennt die gedehnte Deklamation, d. h. im herrschenden Notationssystem die Deklamation in Halbennoten.

Grundsätzlich sind dabei zwei Fälle zu unterscheiden. Beim ersten Fall hebt die Halbe-Deklamation ein durch die Stimmen wanderndes Motiv aus dem Satzgewebe heraus, ein Verfahren, das Hans Joachim Moser treffend mit der Formulierung »wie ein Spruchband« charakterisierte²⁵. Hier hat die Augmentation ebensowenig Einfluß auf die Regularien des Satzes, wie das bei der gerafften Deklamation der Fall ist.

Der andere Fall ist der, bei dem die gedehnte Deklamation den ganzen mehrstimmigen Satz erfaßt. Vielfach ist die Augmentation nur für kurze Zeit

24 Erstdruck 1554, 2/1591; *Le opere complete* (ed. Casimiri) 1, S. 74 f.

25 Moser (wie Anm. 2), S. 503. Beispiele für diese Deklamationsart sind etwa in *Er wird sein Kleid in Wein waschen* (Nr. 2, SWV 370) die Phrase »weißer denn Milch«, in *So fahr ich hin* (Nr. 11, SWV 379) das Anfangsmotiv und in *O lieber Herre Gott* (Nr. 13, SWV 381) die Phrase »Jesum Christum«. (Letztere gab Moser Veranlassung, den Ausdruck »Spruchband« zu verwenden.)

wirksam, wobei es sich entweder um kurze, mottoartige Einheiten handelt (»Also²⁶«, »aber«²⁷) oder um herausgehobene einzelne Satzteile (»Gottes«, »Ehre Gottes«²⁸ o. ä.). Für Schütz' Satztechnik sind jedoch die längeren Abschnitte mit augmentierter Deklamation von besonderer Bedeutung. Hier finden sich nämlich Klangbildungen von besonderer Art, zu deren Realisierung Schütz offenbar das langsame Fortschrittempo benötigte, darunter solche, die als Akkorde im Sinne der Harmonielehre erklärt werden müssen. Zwei Stellen mögen dafür als Beispiele dienen.

Beispiel 7: Schütz, *So fahr ich hin zu Jesu Christ* SWV 379

Der Ausschnitt aus der Motette Nr. 11 über den Kirchenliedtext *So fahr ich hin zu Jesu Christ* hat zwei harmonische Besonderheiten. Die erste ist die (nach späterer Ausdrucksweise »mediantische«) Klangfortschreitung von C-dur nach A-dur mit chromatischer Führung der mittleren Stimme. Wir kennen solche querständigen Verbindungen schon beim frühen Schütz (etwa am Anfang des 84. Psalms *Wie lieblich sind deine Wohnungen* aus dem Druckwerk *Psalmen Davids* von 1619), doch gehören sie nicht zum Grundidiom der *Geistlichen Chormusik*. Daß Schütz hier eine solche Wendung schreibt, ist selbstverständlich durch den Text motiviert; musikalisch möglich und verständlich wird es durch die langsame Bewegung der Klangsäulen. Die zweite harmonische Besonderheit ist der Klang auf der zweiten Takthälfte von

26 Also hat Gott die Welt geliebt (Nr. 12, SWV 380), Anfang.

27 Viel werden kommen (Nr. 7, SWV 373) T. 34-35.

28 Beispielsweise *Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes* (Nr. 3, SWV 371), T. 5-6); *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (Nr. 18, SWV 386), T. 5-7 und 15-17. – Die Auszeichnung des Gottesnamens durch gedehnte Deklamation erscheint wie ein Analogon zu der Schreibung mit doppelter Majuskel (GOTT), wie sie sowohl in den zeitgenössischen Bibelausgaben als auch in der Textunterlegung des Originaldruckes der *Geistlichen Chormusik* angewandt ist.

T. 28 (mit * bezeichnet), ein g-moll-Akkord mit Sixte ajoutée. Hier darf und muß von einem »Akkord« im Sinne der Harmonielehre – im Unterschied zu einer bloßen Intervallsummierung – gesprochen werden. Entscheidendes Kriterium dafür ist die Art der Einführung dieses Zusammenklanges. Stünde er in einem Kontext wie dem des folgenden (konstruierten) Beispiels,

Beispiel 8



so handelte es sich um das Ergebnis einer intervallischen Führung von Stimmen, wie sie auch in der Klassischen Vokalpolyphonie vorkommen kann; der Ton d' ist hier nach dem Modell der Synkopen-Dissonanz korrekt behandelt, und es besteht keine Notwendigkeit, von einem Akkord zu sprechen.

In T. 28 von Schütz' Motette aber tritt der gleiche Zusammenklang als echter Akkord ein, da dem dissonanten Bestandteil e-d' die konsonante Vorbereitung fehlt.

Als zweites Beispiel für gedehnte Deklamation diene der Anfang der sechsstimmigen Motette Nr. 23 (Beispiel 9).

Nach durchweg konsonantem Beginn stehen in T. 5 und 6 dissonierende Durchgänge. Von ihnen ist die Viertelnote c in T. 5 ein rein melodisches Ereignis; das c ist dem B-dur-Akkord fremd und wird als eine den kontrapunktischen Gesetzen gehorchende Stimmenbewegung verstanden. Dagegen ist die Halbe g in T. 6 (an der mit * bezeichneten Stelle) nicht nur von melodischer Bedeutung. Sie ist zwar ihrer Bewegungsrichtung nach auch eine Art Durchgangsnote, doch ihr Wert (Halbe) ist dafür strenggenommen zu groß. Sie würde als störendes Klangereignis wirken, wenn das g sich nicht dem B-dur-Klang als Sixte ajoutée einzufügen vermöchte. Die Eigenschaft dieses Zusammenklanges als Akkord kommt hier auf dem Wege eines Umschlages von Quantität in Qualität zustande, d. h. von der Überlänge des scheinbaren Durchgangs zur Eigenschaft des Zusammenklanges als originär harmonisches Phänomen.

Ich fasse zusammen:

Das rhythmisch-metrische System der Geistlichen Chormusik hat in seiner Strenge und Geordnetheit starke Affinität zu demjenigen der Klassischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, ohne jedoch in der Behandlung der einzelnen musikalischen Elemente von diesem begrenzt zu sein.

Zentrum der Zeitordnung ist die Deklamation in Viertelnoten (die den Halben der Klassischen Vokalpolyphonie entsprechen). Der im Metrum vorgegebene Wechsel von betonten und unbetonten Vierteln wird in Parallele gesetzt zu einem – nur abstrakt vorzustellenden – ununterbrochenen jambisch-trochäischen Wechsel

Beispiel 9: *Selig sind die Toten* SWV 391

*

Se - - lig sind die To - - - ten,
 Se - - lig sind die To - - - ten,
 Se - - lig sind die To - - - ten,
 Se - lig sind die To - - - ten,
 Se - - lig sind die To - - - ten,
 Se - - lig sind die To - - - ten,
 Se - - lig sind die To - - - ten,

von Hebungen und Senkungen des Textes. So wie sich aus diesem fiktiven Textrhythmus sprachliche Gebilde konkretisieren, die aus kurzen Textgliedern bestehen, unterschiedlichen Sprachrhythmus haben und zwischen mehr oder weniger bedeutungsschweren Worten unterscheiden, so konkretisiert sich auf der Basis des Viertel-Metrums musikalischer Rhythmus.

Das zentrale Deklamationsmaß wird flankiert von einem diminuierten und einem augmentierten Maß. Das diminuierte, auf Achtelnoten beruhende Deklamationsmaß kann seine Motivation aus Textinhalten herleiten, wird aber auch unabhängig davon als Mittel musikalischer Variatio eingesetzt. Das augmentierte, auf der Halbenote beruhende Deklamationsmaß verbindet sich stets mit Textinhalten.

In der Verbindung von Rhythmus und Zusammenklang ist als Stilideal die Tendenz wirksam, eine mittlere Ereignisdichte beizubehalten. Das bedeutet auf der einen Seite, daß ein Wechsel zur Achteldeklamation nicht mit einer Diminution der Dissonanzbehandlung verbunden ist; die Achtelnote bleibt der typische Wert für die Durchgangsdissonanzen, die Viertelnote für die Synkopen-Dissonanz. Auf der anderen Seite wird durch die gedehnte Deklamation Raum frei für eine Art von »Emanzipation der Dissonanz«²⁹, d. h. für eine expressive Harmonik, die nur mit der modernen Kategorie des Akkordes adäquat zu beschreiben ist.

Fortsetzung folgt

29 In dem hier gemeinten Sinn der Verselbständigung des Septakkordes hat Rudolf Louis (*Der Widerspruch in der Musik*, Leipzig 1893, S. 55) diesen später durch Arnold Schönberg prominent gewordenen Ausdruck gebraucht.