

Gabrieli und Schütz: Die Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken

von

KONRAD KÜSTER

Instrumentale Aufgaben in Vokalmusik nicht nur der Schütz-Zeit sind auf unterschiedliche Weise denkbar; ein wesentliches Unterscheidungskriterium ergibt sich aus der Motivik. Eine Möglichkeit ist, daß Instrumenten und Singstimmen bei gleichzeitigem Musizieren die gleiche Motivik übertragen wird. Eine weitere: Während Singstimmen musizieren, tragen Instrumente etwas motivisch Andersartiges vor¹. In beiden Fällen kann es zu einer Unterscheidung von Hauptstimme und Begleitung kommen. Drittens: Man kann eigene Instrumentalabschnitte vorsehen – und deren Motivik wiederum kann entweder spezifisch instrumental oder vokal (etwa im Rahmen der Vorwegnahme eines Singstimmeneinsatzes) gestaltet sein. Schließlich können instrumentale Funktionen auch durch etwas anderes definiert werden als die Motivik, etwa in klanglicher Hinsicht (Erweiterung des Klangspektrums durch Verstärkung einzelner Stimmen oder Addition von Stimmen außerhalb des vokalen Musizierens). Welche dieser Techniken anspruchsvoller oder schlichter, älter oder jünger sind, ist nicht unmittelbar aus ihrer Konstitution zu erschließen.

Bei der Betrachtung von Schütz' Œuvre neigt man hingegen dazu, die Techniken in einer historischen Abfolge zu ordnen und in dieser eine Entwicklung zu sehen. Die musikalischen Funktionen, die Schütz Instrumenten überträgt, werden primär über Einflüsse beschrieben und erklärt, die auf ihn gewirkt haben: Man sieht die damit verbundenen Aspekte in Abhängigkeit von den Eindrücken seiner beiden Reisen nach Venedig. Erst mit den *Symphoniae Sacrae* I von 1629 (also im Zusammenhang der zweiten Venedig-Reise) habe Schütz gelernt, in seinen Werken eigenständige Instrumentalabschnitte vorzusehen – solche, die von Vokalabschnitten abgesetzt sind und denen eine eigenständige, an der Idiomatik der jeweils beteiligten Instrumente orientierte Motivik zugrundegelegt ist. Im Rahmen des ersten Aufenthalts habe er für sein Schaffen eher die Beherrschung italienischer Vokalpolyphonie hinzugewonnen und in ihr Instrumenten lediglich so weit Eigenständigkeit eingeräumt, wie sich durch die Mitwirkung von Singstimmen definieren ließ.

Allerdings gibt es instrumentale Anteile auch schon in Schütz-Werken der Zeit vor 1628, etwa im Umkreis der *Psalmen Davids* von 1619; dies gilt es also näher zu bestimmen. Zudem war sein Lehrer Giovanni Gabrieli ein Meister auch im kompositorischen Umgang mit instrumentalen Ensembles, sei es in reiner Instrumentalmusik, sei es in Vokalwerken; hat Schütz von ihm auf diesem Sektor also nichts gelernt?

Die *Psalmen Davids* sind nach Schütz' Worten „auff Italienische Manier, zu welcher ich von meinem lieben vnd in aller Welt hochberühmten Praeceptore Herrn

1 Dies muß nicht unbedingt aus instrumentaler Idiomatik zu begründen sein, wie man etwa an untextierten Unterstimmen von Madrigalen des frühen 16. Jahrhunderts sieht.

Johan Gabrieln, so lange in Italia ich mich bey ihme auffgehalten, mit fleiß angeführet worden, componiret“². Er konkretisiert dies nicht; im Gegensatz zu den Detailbeschreibungen, die er in der 'musikalischen' Vorrede gibt, findet sich diese Bemerkung in der Widmungsadresse an den sächsischen Kurfürsten, und sie ist in ihr die einzige, die die Werkgestalt erläutert. Deshalb kann man aus diesem Satz nicht schließen, Schütz habe mit ihm nur die Textbehandlung oder die Mehrchörigkeit allgemein gemeint; es ist nicht auszuschließen, daß sich diese Bemerkung auch auf die konkrete Zusammensetzung des Ensembles und auf weitere Details bezieht.

Das Spektrum der Besetzung reicht in den *Psalmen Davids* von einer rein vokalen über einen ad-libitum-Ersatz einzelner Singstimmen durch Instrumente hin zur klar definierten Instrumentalbesetzung einzelner Stimmen. Manche dieser Differenzierungen teilt Schütz direkt in den Kopfzeilen der Stimmendrucke mit, manche pauschal in der Vorrede, und für einige Kompositionen bleibt völlig offen, wie sich Schütz die Besetzung wünschte. Richtschnur bei der Ausführung scheint lediglich zu sein, daß der zugrunde gelegte Text komplett vorgetragen wird; daher schlägt Schütz für vier Kompositionen auch konkret vor, daß bei weitgehendem Einsatz von Instrumenten dennoch „auff jedem Chor eine Stimme darneben gesungen wirdt“³. Die Funktionen der Instrumentalstimmen sind allerdings in allen Fällen prinzipiell gleich, d. h. sie sind davon unabhängig, wie strikt Schütz die instrumentale Besetzung formuliert. Es kann also genügen, ein einziges Beispiel näher zu betrachten – sinnvollerweise eines, in dem Schütz die Instrumentalmitwirkung besonders weit ausgreifen läßt (ein solcher Fall gehörte also damals zu dem von Schütz für möglich Gehaltenen): *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*.

Die Komposition ist dem Originaldruck zufolge vierchörig für je zwei Favorit- und Capellchöre. Die Besetzung der beiden Capellchöre ist nicht näher festgelegt; ihre Stimmen heißen lediglich Cantus, Altus, Tenor und Bassus. Sie treten erst zur Komposition hinzu, als der zu vertonende Text bereits von den beiden Favoritchören komplett behandelt ist, und bekräftigen somit die Schluß-Aussage („Darum bricht mir mein Herz gegen ihn, daß ich mich sein erbarmen muß, spricht der Herr“). Für die weiteren Betrachtungen können diese Abschnitte (und damit die Verhältnisse der Capellae insgesamt) außer Betracht bleiben⁴. Die Stimmen der Favoritchöre hingegen sind genauer bezeichnet: Im ersten Chor legt sich Schütz für die dritte Stimme auf eine Instrumentalbesetzung fest („Cornetto o Trombon“) und läßt für die drei übrigen offen, ob sie vokal oder instrumental ausgeführt werden sollen („Cornetto o voce“). Auch daraus lassen sich die Bedingungen instrumentalen Musizierens also nicht weiter aufhellen. Im zweiten Favoritchor jedoch tritt eine „Voce“ neben drei ausdrücklich mit „Trombon“ bezeichnete Stimmen; an dieser Stelle können präzisere Untersuchungen ansetzen.

2 Zit. nach Schütz GBr, S. 64.

3 Vorrede der *Psalmen Davids* 1619, zit. nach Schütz GBr, S. 64. Zu den Besetzungsdifferenzierungen vgl. auch Konrad Küster, *Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der „Psalmen Davids“ von Schütz*, in: SJB 18 (1996), S. 39-51, hier S. 44-48.

4 – zumal sie möglicherweise erst nachträglich zur Komposition hinzugefügt worden sind; vgl. Werner Breig, *Zur Vorgeschichte zweier Werke von Heinrich Schütz: „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“ (SWV 40) und „Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall“ (SWV 410)*, in: SJB 16 (1994), S. 87-98, hier S. 87-91. Trotz dieser ungewissen Vorgeschichte kann das Werk aber beispielhaft betrachtet werden, da die 1619 publizierte Gestalt eben zum Spektrum dessen gehörte, was Schütz auf dem Gebiet der Instrumentenmitwirkung für möglich erachtete.

Ihr Ergebnis ist ebenso klar wie die Vorgaben: Ehe die Singstimme einsetzt, etablieren die drei Unterstimmen einen rein instrumentalen Satz. Er ist in allen Details von vokalen Prinzipien getragen: Seine Motivik erweist sich beim Eintritt der Singstimme als direkt vom Text abhängig (der Eindruck wird bereits für den Benutzer des Originaldrucks dadurch bestätigt, daß die Musik textiert ist), und die Einsatzfolge der Stimmen richtet sich nach Prinzipien des streng polyphonen Vokalsatzes. Diese Singstimmen-Bezogenheit scheint also die eingangs geäußerten Beobachtungen über Schütz' damalige Instrumentenbehandlung zu bestätigen: Die Funktion der Instrumentale scheint darauf beschränkt zu sein, gewissermaßen durch einen Ersatz vokaler Stimmen das Eintreten der einen tatsächlich gesungenen vorzubereiten.

Grundsätzlich findet man diesen am Vokalen orientierten Umgang mit Instrumenten auch in Kompositionen Gabrielis, auch in Werken aus den postum edierten *Sacrae Symphoniae* II von 1615 oder den nur in Kasseler Manuskripten überlieferten Werken⁵. Doch gerade der Hinweis auf Gabrieli führt eigentlich zu nichts, denn diese Besetzungspraxis war in der europäischen Musikkultur schon deutlich vorher verbreitet; sie ist beispielsweise 1588 in den *Psalmes, Sonets, and songs of sadnes and pietie* von William Byrd belegt, hier auf die Praxis der englischen Consort Music bezogen⁶. In ihr äußert sich also gerade keine „Italienische Manier“.

Schütz geht allerdings über diese allgemeine Praxis hinaus. In der Eröffnung von *Ist nicht Ephraim* wählt er diese Besetzungsart nicht nur als ein momentanes Aufführungsprinzip, sondern sie hat weitreichende Folgen. Diese zeigen sich, wenn man den gesamten Eröffnungsabschnitt betrachtet: nicht nur den Einsatz des zweiten Favoritchors, sondern auch den des ersten und die Zusammenführung beider Chöre. Denn erst mit dem gemeinsamen Schluß beider Chöre zum Text „und mein trautes Kind“ in Mensur 26⁷, den der Chor II in Mensur 11 lediglich einführt, ist das Abschnittsende erreicht.

Nicht nur in diesem Abschnitt wird der Textvortrag bereits von den Favoriti II garantiert, sondern auch in allen weiteren Teilen der Komposition; durchgängig sind die Favoriti I in der Textbehandlung also den Favoriti II nachgeordnet⁸. Folglich hat man es mit einer Komposition zu tun, in der man das von Schütz in der Vorrede dargelegte Regelwerk, das auch für Byrd Richtschnur der Interpretation ist, besonders weitgehend auslegen kann: Man muß nicht einmal eine einzige Stim-

5 Vgl. Giovanni Gabrieli, *Opera omnia*, hrsg. von Richard Charteris, Bd. 7 u. 8: *Motets in Manuscript Sources and Printed Anthologies* I u. II, Band 9: *Incomplete Motets, Miscellaneous Works and Contrafacta in Manuscript Sources and Printed Anthologies*, Neuhausen-Stuttgart 1991 und Neuhausen 1996 (= CMM 12, 7-9).

6 *The Collected Vocal Works of William Byrd*, edited by Edmund H. Fellowes, Bd. 12, London 1948. Byrd gibt für manche Werke an, daß genau eine Stimme gesungen werden müsse („the first singing-part“) und die anderen instrumental besetzt sein könnten; vgl. die Vorrede des Herausgebers (S. VI) und Byrds „Epistle to the Reader“ (S. XXXVI).

7 Mensur-Angaben hier und in allen späteren Fällen jeweils auf der Grundlage von SGA (hier SGA 3; gleiche Angaben in der Einzelausgabe von Hermann Stern, Neuhausen-Stuttgart 1963 bzw. Stuttgart 1992). Taktangaben der NSA ergeben sich durch eine Verdoppelung der Mensurangaben.

8 Die anschließenden Worte „Denn ich gedenk noch wohl daran, was ich ihm geredet habe“ werden nur von den Favoriti II musiziert; dann eröffnen beide Favoritchöre gemeinsam bereits den Vortrag des abschließenden Textteils. Dies dürfte bereits für die Grundgestalt der Komposition (ohne Capellae) gegolten haben (vgl. oben Anm. 4).

me der Favoriti I singen lassen. Oder anders: Es genügt, von allen acht Stimmen der Favoritchöre nur eine einzige, die Oberstimme der Favoriti II, mit einer Singstimme zu besetzen. Ohne daß der Abschnitt etwas von seiner Textaussage einbüßte, könnte also nach einer längeren, rein instrumental vorgetragenen Passage (Favoriti I, Mensur 11-21) die Altstimme der Favoriti II neuerlich mit „und mein trautes Kind“ einsetzen und damit an den Schluß der allerersten, von den Favoriti II musizierten Strecke anknüpfen, ehe das Gesamtensemble den Eröffnungsabschnitt abschlosse.

Mit dieser Besetzungsvariante käme ein längerer, rein instrumentaler Teilabschnitt zustande. Er würde aber kaum als selbständig klassifiziert, weil seine Motivik restlos von derjenigen der Favoriti II abgeleitet ist, also von den Strukturen, die sich aus der Textvertonung für die einzige zwingend vokal zu besetzende Stimme herleiten. Diese Gestaltung beruht aber nur indirekt auf einer künstlerischen Entscheidung zugunsten vokaler Satzstrukturen an sich; sie ergibt sich aus allgemeineren kompositorischen Prämissen.

Die Stimm-Einsätze lassen erkennen, daß der Abschnitt von Gesetzen streng polyphoner Musik bestimmt wird. Sie erfordern thematische Geschlossenheit; wenn die Stimmen gleichartig behandelt werden sollen, kann es keine geben, die an der Grundthematik des Abschnitts keinen Anteil hat. Je stärker ein Komponist dabei von Concerto-Techniken (im Sinne der italienischen Begriffstraditionen)⁹ ausgeht, desto wichtiger wird auch dies: Wenn die beteiligten Kräfte während des Abschnitts ihr Musizieren zunehmend aufeinander abstimmen und dabei zum vollstimmigen Ensemble verbunden werden sollen, müssen sie alle obligat sein. Im vorliegenden Abschnitt ist dies dadurch potenziert, daß das „Aufeinander-Abstimmen“ zunächst in den beiden Chören allein stattfindet, dann im gesamten achttimmigen Favoriti-Ensemble. Dabei ist aber für nachgeordnete Begleitstimmen kein Platz, sondern (umgekehrt) allenfalls für eine geringfügig herausgehobene Stimme als eine *prima vox inter pares*; alle gleichermaßen obligaten Stimmen präsentieren somit das gleiche Material. Deshalb aber wird die Musik der ersten 18 Mensuren fast durchgängig vom 'vokalen' Imitationsthema bestimmt (textierbar mit „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“); abgesehen von dem eher akkordischen „und mein trautes Kind“ ergeben sich für einzelne Stimmen nur kürzere Füllstimmen-Abschnitte außerhalb des Themas.

Doch die Stimmen sind im Druck sämtlich textiert. Dies braucht kein Hinweis auf vokale Ausführung zu sein, sondern kann auch der Sicherstellung einer korrekten Artikulation gedient haben. Im Falle dieses Themas dürfte zwar unstrittig sein, wie es musikalisch zu gliedern ist: Es besteht aus einer Halbtonausweichung nach oben („Ist nicht Ephraim“) und einer streckenweisen diminuierten Abwärtsbewegung, die von oben zum Einsatzton zurückkehrt („mein teurer Sohn“). Selbst bei einer instrumentalen Ausführung einzelner Stimmen ist die Artikulation also aus der musikalischen Faktur heraus festgelegt. Dies aber ist zugleich eine Folge aus dem regelmäßigen Bau des Textes, in dem betonte und unbetonte Silbe miteinander abwechseln („Ist nicht Eph-ra-im mein teu-rer Sohn – und mein trau-tes Kind“)¹⁰.

9 Vgl. übersichtsweise Konrad Küster, *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität*, Kassel 1993 (= Bärenreiter Studienbücher 6), S. 15-18.

10 Diese Textbezogenheit kann auch für Schütz nur als Idealvorstellung des Musizierens angesehen werden, denn die Instrumentalstimmen ließen sich nicht völlig problemlos textieren. Die letzten fünf Töne, die die erste Posaune der Favoriti II zu dem Eröffnungsabschnitt beiträgt (Mensur

Es gibt aber durchaus auch andere Fälle. Wer als Instrumentalist etwa die Motivik des Abschnitts „was ich ihm geredet habe“ (Mensur 28-30) spielen sollte, hätte mehrere Möglichkeiten der Phrasierung – dann, wenn er aus einer Einzelstimme spielte, die nicht textiert ist (und keine Taktstriche enthält). Mit der Textierung garantiert Schütz also auch gerade in den Instrumentalstimmen eine korrekte Betonung und Gliederung der musikalischen Abläufe. Zwar läßt sich fragen, weshalb Schütz an der Sicherstellung der Artikulation derart überdurchschnittlich interessiert war. Gerade im Rahmen der Vorbildwirkung, die mit der Publikation der *Psalmen Davids* offenkundig verknüpft war¹¹, würde ein solches Anliegen aber verständlich.

Weder der streng polyphone Satz noch die Textierung lassen eindeutig auf eine Vorrangstellung des Vokalen schließen; sie äußert sich nur darin, daß ein Thema, das in einem gemischt vokalen und instrumentalen Satz von gleichberechtigten Stimmen durchgeführt werden soll, auch singbar sein muß. Kann aber in einem derartigen musikalischen Ablauf nichts spezifisch Instrumentales mehr zum Vorschein kommen? Anders gefragt: Wäre ein Argumentieren, das an dieser Stelle haltmache, nicht allzu stark davon geprägt, daß man die Motivik zum Hauptkriterium erhebt? Wie weit kann in einem solchen Satz also die Definitionskraft des Instrumentalen reichen?

Die Musik eines Werkes mit gemischter Besetzung, aber gleichberechtigten Stimmen muß sich in Bereichen abspielen, in denen sich vokale und instrumentale Möglichkeiten überschneiden. Spezifisch Instrumentales kann sich unter den geschilderten Bedingungen freilich nicht ebenfalls in der Motivik auswirken, durchaus aber in der Satzgestaltung. Schütz eröffnet die Komposition mit einer Imitation; das Thema wird durch alle Stimmen in tonaler Beantwortung durchgeführt. Das Gestaltungsprinzip ist auch an der Folge der Einsatztöne ablesbar, die in der steigenden Quint-Quart-Folge G-d-g-d' angeordnet sind. Doch die höchste Position fällt dem Alt zu; die Vorbereitung erfolgt durch drei als verschieden charakterisierte Stimmen, die unterhalb der Altlage angesiedelt werden. In rein vokaler Musik ließe sich dies nicht realisieren (zumindest solange der Bariton nicht als Stimmelage definiert ist). Die Mitwirkung von Instrumenten wird also nicht nur aus den Besetzungsangaben heraus vorgeschrieben, sondern auch aus der Faktur des Satzes nahegelegt. Daß dies aber nicht nur für die vierte Stimme gilt, eine Stimme noch unter dem Baßregister, ergibt sich aus dem Fortgang des Werks.

Die Einsatztöne im ersten Favoritchor liegen im Spektrum d-g-d'-g', also eine Quint-Position höher als zuvor im zweiten. Folglich liegt nun der Alt-Einsatzton d' an der zweithöchsten Position, wie es im normalen vierstimmigen Vokalsatz korrekt wäre; alle Stimmen wären also singbar. Deshalb wiegen die Bedenken, die sich angesichts der Schlüsselung erheben, auch nicht ganz so schwer wie angesichts der Strukturierung der Favoriti II: Ein streng imitatorischer, vierstimmiger Vokalsatz wie der dargebotene ist in einer Schlüsselkombination zwischen C1 und C4 nicht definiert.

Die Probleme vergrößern sich allerdings, sobald diese beiden Besetzungsfelder, die bereits in sich an Grenzen des vokal Darstellbaren entwickelt sind, miteinander verbunden werden sollen; denn hierfür muß Schütz eine klangliche Rangfolge der

25/26), erscheinen nur mühsam mit „und mein – trautes Kind“ textiert.

11 Küster, *Musik* (wie Anm. 3), S. 41-43.

Stimmen etablieren, die über die Definition der einzelnen Besetzungsfelder hinausgeht. Zunächst ist also zu klären, welche Stimmen überhaupt als Partner aufgefaßt werden sollen. Die einschlägigen Parameter Schlüsselung, Ambitus und Einsatztöne werden jedoch auf unterschiedliche Weise behandelt. Insgesamt lassen sich im Eröffnungsabschnitt nur zwei Stimmpaare tatsächlich als Gruppen auffassen; eine weitere Stimme steht zwischen ihnen, die übrigen drei stehen allein. Auf diese Weise scheinen sechs Satzschichten zu entstehen, die fünf unterschiedliche Stimm-lagen konstituieren (vgl. Tabelle).

Einsatzton	Schlüsselung Favoriti II	Schlüsselung Favoriti I	Stimmbezeichnung	Ambitus bis Mensur 26/51
g'		C1	Cornetto o voce	f'-f''
d'	C3	C2	Cornetto o voce Voce	c'-c'' a-g'/a'
g	C4	C3	Cornetto o Trombon Trombon	g-a' g-d'/es'
d	F3	C4	Trombon Trombon	c-d'/f' c-d'
G	F4		Trombon	E-g

1. Die Unterstimme der Favoriti II steht allein; ihr Ambitus, ihr Einsatzton und ihre Schlüsselung liegen unter dem übrigen Satz.

2. Die dritte Stimme der Favoriti II und die Unterstimme der Favoriti I scheinen, obgleich sie unterschiedlich geschlüsselt sind, gleich behandelt zu werden: Sie haben denselben Einsatzton und bewegen sich in exakt demselben Stimmraum. Nur in Mensur 35/36 wird die Unterstimme der Favoriti I aus ihm nach oben herausgeführt (bis f'). Allerdings vertritt gerade diese Stimme in ihrem Chor das Baßregister; dies wäre bei der näheren Beschreibung dieser Gruppe eigens zu berücksichtigen.

3. Der zweitoberste Part der Favoriti II hat dieselbe Schlüsselung wie die unterste, aber denselben Einsatzton wie die zweitunterste Stimme der Favoriti I. Er steht somit zwischen der zuvor genannten und der nächsten Gruppe. Auch in seinem Ambitus (g-d') wirkt sich diese Zwischenstellung aus: Dies ist der Bereich, in dem sich die beiden Gruppen überschneiden. Klarheit schafft erst Mensur 52/53: Die letzten beiden Töne vor dem Einsatz der Capellae sind d, mit denen sich diese Stimme der vorgenannten Gruppe anzuschließen scheint. Doch bis dahin bleibt die Zwischenstellung erhalten.

4. Die Oberstimme der Favoriti II („Voce“) und die dritte Stimme der Favoriti I (zwingend instrumental besetzt) haben die gleiche Vorzeichnung und fast durchgängig den gleichen Stimmraum; sie setzen lediglich auf zwei verschiedenen Tönen ein. Die beiden Stimmen sind also auffallend ähnlich behandelt, obgleich es sich um

die einzige ausdrückliche Singstimme und um die einzige zwingend instrumentale Stimme der Favoriti I handelt. Auch bei maximaler Vokalbesetzung der Favoriti I wäre also garantiert, daß in jedem Stimmregister (so definiert) mindestens ein Instrument mitwirkt. Allerdings kommt man wohl nicht umhin, die dritte Stimme der Favoriti I als in Tenorlage geführt aufzufassen; ihr 'Partner' hingegen ist die Oberstimme des zweiten Chors.

5. Nur in ihrem Einsatzton ähnelt die zweitoberste Stimme der Favoriti I der Oberstimme des anderen Chores; in ihrem Ambitus und in ihrer Schlüsselung liegt sie klar über dieser.

6. Die Oberstimme der Favoriti I setzt sich in jeder Hinsicht von den tieferen Stimmen ab. Ähnlich wie für die zweite Stimme der Favoriti II geschildert, ändern sich die Verhältnisse unmittelbar vor dem Einsatz der Capellae: Die Stimme erreicht ein d'; ihr Stimmraum nähert sich dem der zweitobersten an.

Anders gesagt: Das Exordium besteht aus zwei klar voneinander abgegrenzten hohen Stimmen (gewissermaßen aus zwei unterschiedlich definierten Sopranen), zwei bis drei Stimmen im Alt- oder hohen Tenorregister, entsprechend drei oder zwei Stimmen im tieferen Tenor- oder höheren Baßregister und einer Stimme, die sich von diesem höheren Baßregister abgrenzt und als eine Art Subbaß zu beschreiben wäre. Allein schon an der Begriffswahl erweist sich also, daß eine Stimmcharakteristik mit Begriffen menschlicher Singstimmen an der Komposition vorbeizieht. Schütz bildet das Ensemble nicht aus einem Chorus acutus und einem Chorus gravis; es geht ihm auch nicht nur um eine besondere klangliche Differenzierung oder um die klangliche Summe aus einem vokalen Normsatz und hinzuaddierten Stimmen über der Sopranlage und unter der Baßlage, sondern um eine Fortentwicklung des streng imitatorischen Prinzips über die Grenzen eines vokalen Normsatzes hinaus. Deshalb ist die Mitwirkung von Instrumenten aus der Gestaltung des Exordiums heraus unverzichtbar.

Die Konstruktion des Satzes ist anhand der Lage der Einsatzöne bestenfalls partiell erahnbar. Folglich aber kann das imitatorische Exordium auch nicht die gleiche Funktion beanspruchen wie in einem streng polyphonen Vokalsatz: Es 'verspricht' eine Gestaltung, die im weiteren Werkverlauf nicht eingelöst wird; strenggenommen ist es nur aufgrund des Mitwirkens von Instrumenten als etwas zu verstehen, das zur nachfolgenden, übrigen Komposition bruchlos paßt. Denn was im strengen, zweimal vierstimmigen Vokalsatz schwer vereinbar erscheint, ist in einem Satz, an dem obligate Instrumente beteiligt sind, durchaus möglich, weil der Komponist ihn nicht mehr ausschließlich von den Möglichkeiten menschlicher Stimmregister (in ihren zeitüblichen Definitionen) aus entwickeln muß. Trotz einer Motivik, die als etwas rein Vokales dargestellt wird, enthält der Satz also originär instrumentale Elemente: in der Disposition der Stimmen.

Sogar im Werkensemble der *Psalmen Davids* gibt es also spezifisch Instrumentales. Zwar ergibt sich in *Ist nicht Ephraim* kein Raum für ein Musizieren, das auf instrumental konzipierten Motiven beruht; vielmehr sind die Stimmen der Favoriti I an die Musik gebunden, die auch die Singstimme der Favoriti II darbieten kann. Aus der Geschlossenheit des polyphon gestalteten Abschnitts führt somit kein Weg heraus, mit dem man sich der Definitionskraft jener Singstimmenanteile in der Motivik entziehen könnte. Spezifische Chancen des Instrumentalen hat Schütz aber nicht allein in der Klangfaltung und Abschnittsentwicklung gesucht, sondern

auch in der Satzgestaltung, indem er die polyphonen Prinzipien, die er in seinen italienischen Madrigalen umgesetzt hat, über die Bedingungen menschlicher Singstimmen hinaus auf die eines instrumentalen Ensembles übertrug.

Mit dieser differenzierten Gestaltung ist *Ist nicht Ephraim* zweifellos ein Sonderfall. Daß auch er aber in die kompositorische Vielfalt der *Psalmen Davids* aufgenommen wurde, zeigt, daß Schütz mit dieser Möglichkeit zumindest rechnete. Doch das Spektrum war für ihn auch breiter – letztlich auf der Grundlage der Musik Gabrielis.

Auch bei Gabrieli gibt es keine instrumentalen Begleitstimmen, die außerhalb des gemischt besetzten Concerto-Satzes stehen. Der einzige Weg, der aus dieser Konstruktion herausführte, war, eine Sinfonia zu schreiben, die zwar ebenfalls nach dem Prinzip funktioniert, das Musizieren gleichberechtigter Parts sukzessiv aufeinander abzustimmen, in der dies aber ohne Sprachbezug möglich ist. Gabrieli geht dabei auffallend weit. Die Unterschiede zwischen rein instrumentalen Abschnitten und Abschnitten mit gemischter Besetzung werden auf möglichst vielen Ebenen gesucht.

Surrexit Christus aus den *Sacrae Symphoniae* II von 1615¹² beginnt mit einer Sinfonia für zwei Zinken, vier Posaunen und Generalbaß, *alla breve* notiert. Sie dauert so lange, bis die imitatorisch geführten Instrumentalstimmen alle in den Satz eingetreten sind und gemeinsam kadenzieren haben (T. 7); es ginge zu weit, das Imitationsthema als Ableitung von vokaler Idiomatik verstehen zu wollen. Der Singstimmeneinsatz steht daraufhin im Tripeltakt¹³, und mit ihm bringt Gabrieli eine radikal andere, viel linearer konzipierte Motivik. Nach dem Singstimmenteil folgt (T. 15) eine variierte Wiederholung der Sinfonia, nun mit erweiterter Instrumentalbesetzung; auch an dieser Stelle bleibt das Kontrastprinzip gewahrt. Erst daraufhin werden beide Klangkörper zusammengeführt. Eine einzige Stimme (T. 24) trägt Text vor, und sofort sind die begleitenden Instrumentalstimmen an die Motivik gebunden, die auch gesungen wird; es ist also problemlos denkbar, diese Instrumentalstimmen zu textieren¹⁴. Allerdings ist die Rolle, die die Instrumente in *Ist nicht Ephraim* übernehmen, gegenüber dieser Standardlösung des polyphonen Komponierens mit Singstimmen und Instrumenten wesentlich gesteigert: dadurch, daß Schütz Instrumentales in viel strengeren Satzstrukturen umsetzt¹⁵.

Auffällig ist also, daß Gabrieli „sinfonie“ schroff von Abschnitten mit gemischt konzipierten Besetzungen abgrenzt. Insgesamt ergeben sich derartige Konstellationen allerdings nur in wenigen seiner erhaltenen Werke: in drei Kompositionen der *Sacrae Symphoniae* II und zwei weiteren, die nur in handschriftlichen Kasseler

12 Giovanni Gabrieli, *Opera omnia*, hrsg. von Denis Arnold, Bd. 3: *Motetta. Sacrae Symphoniae* (1615), Rom 1962 (= CMM 12, 3), S. 193-212. Alle Taktangaben nach dieser Edition.

13 In *Jubilate Deo* ist das metrische Verhältnis zwischen Sinfonia und Vokaleinsatz dasselbe, in *Quem vidistis pastores* ergibt sich am Ende der Sinfonia das genaue Gegenteil.

14 Dasselbe Verfahren prägt auch die eingeschobene Sinfonia in *In ecclesiis* oder den Gesamttablauf in *Quem vidistis pastores*.

15 Am nächsten kommen der Technik Schützens allenfalls die nur in Kasseler Quellen überlieferten Kompositionen *Exultet jam angelica turba* (Gabrieli [wie Anm. 6] Bd. 7, S. 183-212) und *Audite caeli* (ebd., Bd. 9, S. 4-44). Allerdings handelt es sich nie um ein ähnliches Spiel mit imitatorischen Techniken; in beiden Fällen muß zudem jeder Chor auch von mindestens einer Stimme gesungen werden, weil der Textvortrag auch zwischen den Chören aufgeteilt wird.

Quellen überliefert sind¹⁶. Ansonsten bieten auch diese wiederum, soweit Instrumente besetzt sind, nur jene Standard-Strukturen gemischter Besetzungen.

Es wäre nicht schwer, gerade diese Sinfonia-Praxis auch in den *Psalmen Davids* umzusetzen – so, wie es durch das Berliner Druckexemplar Johann Crügers belegt ist. Zu zwei Werken wurde eine Einleitungssinfonia hinzukomponiert, zu einem dritten gewann der Bearbeiter (wohl in allen Fällen Crüger selbst) die Sinfonia aus dem von Schütz komponierten Bestand¹⁷.

In den beiden ersten Fällen stellt Crüger Schützschen Kompositionen, die mit einem Tripeltakt-Abschnitt eröffnet werden, einen Alla-breve-Abschnitt voran. Die dabei entstehende Sinfonia zum Echo-Psalm *Jauchzet dem Herren, alle Welt* (Beispiel 1 auf der folgenden Seite) ist weithin homophon gehalten (bis auf einen imitatorischen Schluß) und wird dadurch gekennzeichnet, daß jeweils nach drei bis vier Semibreven eine Fermate erreicht wird, bisweilen vorbereitet mit einer Verlangsamung des zugrundeliegenden presto-Tempos¹⁸. Damit steht die Sinfonia zu den folgenden, gesungenen Abschnitten in keiner Beziehung (zumal auf deren Echo-Strukturen nichts vorausweist).

Dies gilt ebenso für die Sinfonia, die Crüger dem Psalmkonzert *Lobe den Herren, meine Seele* voranstellt (Beispiel 2 auf der folgenden Seite); Ober- und Unterstimme sind (als fließende Melodie und bewegte Baßlinie) von unterschiedlichen Gesichtspunkten her konzipiert, erscheinen aber in jedem Fall nicht als von vokaler Musik abgeleitet.

Der dritte Fall ist hier besonders interessant: Um eine Sinfonia zu Schütz' Vertonung des 23. Psalms zu erhalten, überträgt Crüger den geradtaktigen Eröffnungsteil des ersten Chors vier Instrumenten und läßt erst die doppelhörige Fortsetzung im Tripeltakt vocaliter musizieren. Somit setzt Crüger hier in Schütz' Komposition selbst das Kontrastprinzip um, das Gabrieli jeweils zwischen Sinfonia und Vokaleinsatz gebildet hat; daß sich in der Motivik kein instrumentales 'Profil' entwickeln läßt (weil sie für Singstimmen konzipiert ist), hinderte ihn nicht an seinem Vorgehen. Es gibt keine weiteren Werke in den *Psalmen Davids*, in denen man so den Text hätte eliminieren und durch schlichte Umbesetzung eine Sinfonia hätte schaffen können. Doch diese Komposition zeigt, in welcher enger Beziehung die *Psalmen Davids* von Zeitgenossen zu der Sinfonia-Technik gesehen werden konnten, mit der auch Gabrieli gearbeitet hat.

In *Ist nicht Ephraim* arbeitete Schütz also mit Sing- und Instrumentalstimmen in einem so ausbalancierten Kräfteverhältnis, wie es aus Werken Gabrielis zumindest nicht überliefert ist; so nahe sich *Der Herr ist mein Hirt* von Crüger an jene Sinfonia-

16 Eine davon ist lediglich eine Variante von *Surrexit Christus* (als Himmelfahrts-Stück *Ascendit Christus*), die andere ist das ohnehin nur als experimentell zu wertende *Dulcis Jesu patris imago*, ein Stück, in dem die Singstimmen diesen Text in stets wechselnden Rhythmisierungen und Ausschnitten cantus-firmus-artig durchführen und daneben den Instrumenten Raum zu eigenständiger motivischer Entfaltung lassen. Somit entsteht der Eindruck, daß hier die Freiheit des Instrumentalen durch den strikten Cantus-firmus-Bezug der Singstimmen erreicht wird.

17 Vgl. bereits Küster, *Musik* (wie Anm. 3), S. 50 f. Erhalten geblieben sind jeweils die beiden Außenstimmen eines vierstimmigen Satzes.

18 Die Sinfonia ähnelt somit vordergründig einem Cantionalsatz, ebenso aber beispielsweise dem instrumentalen Einschub, der in Monteverdis *Favola d'Orfeo* dem Gesang „Possente spirto“ vorausgeht (vgl. Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, hrsg. von G. Francesco Malipiero, Bd. 11, Asolo 1930, S. 83).

Beispiel 1: Johann Crüger, *Jauchzet dem Herren, alle Welt* (Sinfonia)

Sinfonia. à 4. Joh: Crüg:

C1

B1

lento presto lento

lento presto lento

presto lento presto lento presto

presto lento presto lento presto

lento presto lento

lento presto lento

Beispiel 2: Johann Crüger, *Lobe den Herrn, meine Seele* (Sinfonia)

Viol. ov. Flaut:

Trombone

Praxis Gabrieli's heranbewegen ließ, die auf einer schroffen Abgrenzung durch metrische Kontrastierung beruht, so hat Schütz genau diese Technik offenkundig nie umgesetzt. Auch in weiteren Aspekten der Instrumentenbehandlung beschränkt er eigene Wege: Die Frage der Begleitung und der Sinfonia konnte er anders behandeln als sein venezianischer Lehrer – auch schon vor der zweiten Italienreise. Um dies zu beschreiben, braucht man sich nicht auf das Glatteis der Datierung handschriftlich überlieferter Werke zu begeben; vielmehr hilft bereits die 1619 gedruckte Komposition *Siehe, wie fein und lieblich ists* (Psalm 133, SWV 48) weiter, die aus Anlaß der Hochzeit von Georg Schütz und Anna geb. Grosse erschien und die einer breiteren Öffentlichkeit erst 1650 in den *Symphoniarum Sacrarum* III in Überarbeitung zugänglich gemacht wurde.

Das Werk beginnt mit einer dreistimmigen Instrumentaleinleitung. Sie steht zum nachfolgenden Einsatz der Singstimmen zwar in keiner Beziehung, grenzt sich aber auch nicht schroff von diesem ab, sondern geht bruchlos in den Vokalteil über. In Mensur 3 und 5 bildet Schütz jeweils eine Kadenz auf *g*; beide Male setzt er die Musik (rein instrumental) auf ähnliche Weise fort, so daß beim zweiten Mal der Singstimmeneinsatz unerwartet und gewissermaßen mitten im musikalischen Fluß zu stehen kommt. Dieses Vorgehen, die Sinfonia nicht klar vom Vokalteil abzugrenzen, sondern den bruchlosen Übergang sogar als Überraschungseffekt zu gestalten, findet man bei Gabrieli nicht.

Mit dieser Situation ergibt sich für die Instrumentalstimmen in Mensur 6 aber plötzlich ein Gestaltungsproblem. Ihre Motivik kann von Singstimmen nicht übernommen werden, und die Instrumente können mitten aus dem musikalischen Fluß heraus nicht in eine gleichberechtigte Stellung neben den Singstimmen gelangen. Somit ist Schütz gezwungen, instrumentale Begleitstimmen zu schreiben – als Konsequenz aus dem fließenden Übergang der musikalischen Teilabschnitte ineinander; die instrumentalen Parts bewegen sich mit Diminutions-Figuration in dem von den Singstimmen umrissenen Klangraum. Daraufhin kommt Schütz auf die Musik der Sinfonia zurück (ähnlich also wie Gabrieli in manchen Werken); beim zweiten Einsatz der Singstimmen ändern sich die Verhältnisse nicht, sondern erst in dessen Fortsetzung: Das Musizieren der Instrumente allein richtet sich von Mensur 14 an nach dem der Singstimmen, indem sie das jeweils zuvor Gesungene nun in Diminution wiederholen. Trotz der Abhängigkeit vom Vokalsatz sind die Instrumentalstimmen hier kaum textierbar¹⁹.

Somit hat man es mit drei Aspekten zu tun, in denen Schütz anders verfährt als Gabrieli: in der Anlage des Übergangs vom Instrumentalteil zum gemischt besetzten Teil, in der Instrumentalbegleitung mit Figurenwerk, in der Anlage der diminuierten Instrumentalstimmen in Abschnitten, die ein vokales Musizieren wiederholen. Auch dies gehörte um 1619 zu den von Schütz beherrschten Techniken; daß er die Sinfonia-Praxis dieser Werkstrukturen für den Wiederabdruck in den *Symphoniarum Sacrarum* III abänderte, spiegelt lediglich eine Änderung seiner Praxis um die Jahrhundertmitte, sagt aber über die Situation um 1619 selbst nichts aus.

Welche Ziele Schütz verfolgte, wird aus der Entstehungsgeschichte einer anderen Komposition deutlich: aus der von *Anima mea liquefacta est*, 1629 in den *Symphoniarum Sacrarum* I gedruckt. Zuvor war, wie Wolfram Steude dargelegt hat, eine Frühfas-

19 Dieser instrumentale Einschub ist in der Fassung von 1650 gestrichen.

sung entstanden, die aus Pirna überliefert ist²⁰ (vgl. Beispiel 3). In ihr ist das Verhältnis zwischen instrumentaler Einleitung und gemischt besetzter Fortführung ähnlich wie im Hochzeitskonzert über Psalm 133; zwischen beiden Teilen gibt es keine ernstzunehmenden motivischen Ähnlichkeiten, aber beide Werkabschnitte sind musikalisch miteinander verschränkt, und beim Einsatz der Singstimmen übernimmt der Instrumentalapparat eine Figuration, die derjenigen im Hochzeitskonzert bis in die Details der Rhythmik und Melodik ähnelt.

Beispiel 3: Heinrich Schütz, *Anima mea liquefacta est* (Frühfassung)

VI. 1

B

6

A - ni - ma me - a li - que -

A - ni - ma me - a

In der gedruckten Version hingegen sind die Anfänge beider Teilabschnitte aneinander angeglichen, ebenso der Beginn des Fortspinnungsabschnitts (Mensur 3) an die Singstimmen-Motivik für „liquefacta“ (in der späteren Version und nach Spittas Takteinteilung: Takt 5 bzw. 10); in beiden Fällen änderte Schütz für die spätere Fassung also die Strukturen sowohl des Vokal- als auch des Instrumentalabschnitts.

Folglich erscheint mit Blick auf „sinfonie“ um 1619 als sein Ziel, die Grenze zwischen Vokalem und Instrumentalem insgesamt aufzuweichen, ohne aber auf Kosten einer der beteiligten Gruppen zu arbeiten. Dies scheint auch sein Vorgehen in *Ist nicht Ephraim* bestimmt zu haben: in der Arbeit mit Singstimmenmotivik und Strukturen eines instrumentalen Satzes, in der er Polyphonie auf eine besondere Art umsetzen konnte. In den beiden zuletzt betrachteten Konzerten gibt es zunächst nur die fließenden Übergänge zwischen rein instrumentalem Einleitungs- und gemischt besetztem Fortsetzungsabschnitt, die beim Singstimmeneinsatz in die

20 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: *DjBmW* 12 (1967), S. 40-74, besonders S. 48 f. Zur aktuellen Quellenlage und zur Zahl der Frühfassungen (eine, nicht zwei) vgl. Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig: Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 260-264.

Diminutionsfiguren der Instrumente münden; aus Schütz' Weiterarbeit an *Anima mea liquefacta est* wird aber deutlich, wie weit er die von Gabrieli starr behandelten Grenzen überformen wollte und konnte. Als vorläufiges Ziel seiner Entwicklungen ist also eine lockere Verwandtschaft derjenigen Themen anzunehmen, die für obligate Sing- und Instrumentalstimmen verwendet werden, ohne daß eine der beiden Seiten in der Entfaltung ihrer spezifischen Techniken eingeengt wäre. Also war Schütz an einer prinzipiellen Neudefinition des musikalischen Abschnitts und an größeren Formbögen als denen interessiert, die in streng imitatorischer Vokalmusik möglich waren: an einer Überwindung der Kleingliedrigkeit zeitüblicher Reihungsformen mit Hilfe eines über vokale Strukturen hinaus entwickelten Ensembles.

Als generelles Problem verbleibt, daß man die Motivik, mit der Schütz instrumentale Abschnitte ausstattet, nur begrenzt als etwas instrumental Konzipiertes verstehen kann: allenfalls dadurch, daß man sie in einem Ausschlußverfahren von vokaler Idiomatik abgrenzte. Fraglich ist allerdings, wie hoch man die Aussagekraft dieser Feststellung veranschlagen kann. Soweit Blasinstrumente (vor allem Cornetti und Posaunen) besetzt sind, liegt eine Affinität zu Vokalmusik grundsätzlich nahe; soweit Schütz Besetzungsalternativen angegeben hat (wie im Hochzeitskonzert oder so, wie sie zwischen der Violin- und der Bläserbesetzung der beiden Fassungen von *Anima mea* entstehen), kann man instrumententypische Figuration kaum erwarten. Dennoch mag dies ein Bereich sein, auf dem sich Schütz' Instrumentenbehandlung im Lauf der Zeit verfeinerte. Gerade aber der Angleichungsprozeß zwischen Instrumental- und Vokalbereich, der sich für *Anima mea* beobachten läßt, zeigt, daß Schütz die motivische (oder gar idiomatische) Eigenständigkeit von Instrumentalstimmen sogar in Überarbeitungsvorgängen, die sich dem Umkreis der zweiten Italienreise zurechnen lassen, zur Disposition stellen konnte.

Schütz beherrschte differenzierte Techniken im Umgang mit Instrumenten also auch schon 1619; seine Kenntnisse auf diesem Sektor erschließen sich nicht allein aus den *Psalmen Davids*, sondern bereits aus dem einen, im gleichen Jahr gedruckten Hochzeitskonzert. Dies hat weiterreichende Konsequenzen in mehrfacher Hinsicht.

Erstens: Den kompositorischen Umgang mit obligaten Instrumenten hat Schütz nicht erst bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig gelernt, und wenn er eine Komposition, die er 1619 schrieb und in der sich jene frühe Instrumentalpraxis zeigt, noch 31 Jahre später ohne substantielle Änderungen in ein neues Druckkorpus eingliederte, bedeutet dies, daß seine Techniken sich in der Zwischenzeit nicht grundsätzlich veränderten²¹.

Zweitens: Wenn Schütz Instrumente einsetzt, geht er anders vor als Gabrieli; vielfach geht er weiter als dieser. Weil er auch schon in der Komposition *Ach, wie soll ich doch in Freuden leben*, die stets als besonders frühes Werk angesehen wird²²,

21 Übrigens führt auch nur ein kleiner Schritt von *Ist nicht Ephraim* zu *Buccinate in neomenia tuba* aus den *Symphoniae sacrae I*: Beide Stücke sind als streng polyphone Sätze in gemischten Besetzungen angelegt; nur die kleineren Notenwerte und die Tatsache, daß die Instrumentalstimmen in *Buccinate* ohne Textierung gedruckt wurden (die aber prinzipiell ergänzbar wäre), erwecken den Eindruck der Andersartigkeit.

22 Nachdem in der Zusammenarbeit von Adolf Watty und Werner Breig die mutmaßliche Originalgestalt wiederhergestellt ist, ist deutlich geworden, daß auch hier die rein instrumentale Ein-

mit obligaten Instrumenten arbeitete, kann man annehmen, daß er schon vor seinem ersten Venedig-Aufenthalt Kenntnisse auf diesem Gebiet hatte, die es ihm ermöglichten, Gabrielis Praxis auf die eigene zu beziehen, anstatt sie als Vorbild zu verabsolutieren.

Drittens: Schütz hat, wie das Hochzeitskonzert belegt, in den *Psalmen Davids* nicht alles dargestellt, was er aktuell beherrschte, sondern er hat sich für die Instrumentenbehandlung auf eine der Techniken beschränkt, die er beherrschte. Dies muß die Ursache dafür sein, weshalb er in ihnen keine freie Sinfonia schrieb; auch in *Der Herr ist mein Hirt* – also dort, wo eine solche Konstellation von ihm selbst praktisch schon geschaffen war – hat er den Nutzer der Noten nicht darauf aufmerksam gemacht, daß eine Sinfonia entstehen könne. Vielmehr hat er allenfalls (wenn auch besonders weitgehend) Instrumente und ihre spezifischen Möglichkeiten in die auf mehreren Ebenen nebeneinander entwickelten konzertanten Strukturen eingebaut: nicht nur in das Abwechseln der Chöre, sondern auch in den polyphonen Satz. Dieses repräsentative Werk ist insofern von Concerto-Techniken geprägt, die ausdrücklich Instrumente einbeziehen; der repräsentative, vorbildgebende Charakter erklärte auch die durchgängige Textierung von Stimmen, die ausdrücklich für Instrumente bestimmt sind. In Werken, die außerhalb dieses Spektrums stehen, ist Schütz offenbar auch freier vorgegangen.

leitung der Komposition von der Motivik unabhängig ist, die den Vokalteil bestimmt; auch hier ergibt sich keine scharfe Zäsur zwischen instrumentaler Einleitung und der Fortführung; die Mensurvorzeichnung bleibt unverändert. Vgl. Adolf Watty und Werner Breig, *Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert „Ach wie soll ich doch in Freuden leben“* (SWV 474), in: *SJb* 9 (1987), S. 85-104.