

Zum Werkstil der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz

(Teil 2)

von

WERNER BREIG

III. Die Ordnung des musikalischen Raumes

a) Musiktheorie und kompositorische Praxis

Das folgende Kapitel schließt sich an die Untersuchungen zur musikalischen Zeitordnung im ersten Teil dieses Beitrages¹ an. Die Fragen, die hier zur Diskussion stehen, lassen sich mit den Stichworten Tonsystem, Stimmenumfänge und Modus benennen. Zentral ist dabei der zuletzt genannte Begriff, der auch in der Musiktheorie der Schützzeit² noch eine gewichtige Rolle spielt.

Schütz' Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* könnte den Eindruck vermitteln, als basiere das Opus auf einem Regelwerk, das „die gelehrten *Theorici* weittläufig“ beschrieben hätten. Der Versuch aber, aus zeitgenössischen Lehrwerken die Prinzipien zu eruieren, nach denen der modale Aufbau der Stücke geregelt ist, stößt nicht nur auf Lücken der Theorie, sondern auch auf Diskrepanzen zwischen ihr und der kompositorischen Praxis. Wir wissen nicht, ob Schütz, wenn er seine Motetten schrieb, einfach – um Arnold Schönbergs Ausdruck zu verwenden – einem nicht näher erläuterbaren „Formgefühl“ folgte oder ob seine Prinzipien sich zu einer Art von Theorie verdichteten, in der in Schütz' eigener „*Scholâ Practicâ* die *Studioli Contrapuncti* mit lebendiger Stimme unterrichtet“ wurden. Sicher ist aber, daß die schriftlich niedergelegte zeitgenössische Musiklehre eine „explizite Theorie“ nicht bereitstellt, aus der Schützens Praxis erklärbar wäre. So muß versucht werden, die „implizite Theorie“³ dieses Stils aus der Analyse der Werke zu gewinnen.

Dagegen ist es sinnvoll, die Elemente unserer Beschreibungssprache aus der Musiklehre der Schützzeit zu entnehmen. Dies betrifft in erster Linie die Benennung der Modi, bei der wir versuchen, uns an Schütz' eigenem Sprachgebrauch zu orientieren, sowie diejenige der Kadenztypen, für die wir auf die Traktate von Schütz' Schüler Christoph Bernhard zurückgreifen.

1 Sjb 18 (1996), S. 65-81.

2 Siehe dazu aus jüngerer Zeit: Walter Werbeck, *Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Sjb 12 (1990), S. 131-149; Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Zweiter Teil: *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8/II).

3 Über „explizite und implizite Theorie“ reflektierte Carl Dahlhaus in seinem Beitrag *Was heißt „Geschichte der Musiktheorie“* in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, Darmstadt 1985 (= Geschichte der Musiktheorie 1), S. 8-39 (speziell S. 8-11).

b) Zur Nomenklatur der Modi

In den Motetten Nr. 1-23 der *Geistlichen Chormusik*, die unser Untersuchungsfeld bilden⁴, kommen sechs Modi vor. Wir zählen sie wie folgt:

Modus-Nr.	Finalis	System
1	<i>d</i>	Cantus durus (vorzeichenlos)
2	<i>g</i>	Cantus mollis (b-Vorzeichnung)
5	<i>c</i>	Cantus durus
6	<i>f</i>	Cantus mollis
9	<i>e</i>	System mit # -Vorzeichnung
10	<i>a</i>	Cantus durus

Der Ausdruck „Nonus Tonus“ ist im Vorwort zu den *Musikalischen Exquien* belegt; Schütz bezeichnet damit den in den Singstimmen mit hohen Schlüsseln notierten *a*-Modus, der im Basso continuo eine Quarte nach unten transponiert ist. Die übrigen Modus-Numerierungen stützen sich auf das Inhaltsverzeichnis des *Schwanengesangs*⁵. Nicht ganz sicher ist, ob Schütz den authentischen *c*-Modus generell mit der Ordnungszahl 5 belegte oder ob die Modusbezeichnung im *Schwanengesang* (Nr. 10) durch die Verwendung einer Psalmton-Intonation begründet ist. Da aber die Zählung des ionischen Moduspaars als 5./6. Modus im *Schwanengesang* nicht singular ist⁶, soll sie auch in unserem Zusammenhang gelten. Als Substantiv verwendet Schütz' das Wort „Tonus“ das wir durch die gebräuchlichere Bezeichnung „Modus“ ersetzen.

Daneben ist die „pseudoklassische“ Bezeichnungsweise, d. h. die Verwendung der griechischen Stammesnamen, dann nützlich, wenn es darum geht, gemeinsame Eigenschaften der Moduspaare 1/2, 5/6 und 9/10 zu beschreiben. In diesem Sinne wären die Modi 1 und 2 als authentisches und plagales Dorisch zu bezeichnen, die Modi 5 und 6 als authentisches und plagales Ionisch, die Modi 9 und 10 als authentisches und plagales Äolisch.

c) Zur Nomenklatur der Kadenztypen

Für die Benennung der Kadenztypen orientieren wir uns an Christoph Bernhards Abhandlung *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*⁷. Dort

4 Vgl. Sjb 18 (1996), S. 67-69.

5 Faks. in der durch Wolfgang Steude besorgten Erstausgabe des Werkes, Leipzig 1984, S. XXIV.

6 Bernhard Meier, *Alte Tonarten, dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1992, S. 33 f. u. ö.

7 Ausgabe in: Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, ²/Kassel 1963, S. 132-153. – Auch in Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* (Ausgabe ebd., S. 40-131) findet sich eine entsprechende Kadenzsystematik; jedoch werden die beiden Formen der bassierenden Kadenz hier rein mathematisch danach unterschieden, ob sie „*harmonicè*“ oder „*arithmetice*“ (S. 58) steigen oder fallen, ohne daß die werdenden Termini „perfekt“ und „imperfekt“ verwendet werden. – Zum Begriff des Perfekten vgl. Braun (wie Anm. 2), S. 238-243.

sind in Kapitel III (*Von den Imperfect-Consonantien insgesamt*)⁸ die Kadenzen nach dem Intervallschritt der der Unterstimme gegliedert, „indem solche entweder *Basiret* oder *Tenorisiret*“⁹. Unter den bassierenden Kadenzen, d. h. denjenigen mit Quart- bzw. Quintsprung der Unterstimme, wird zwischen perfekten und imperfekten unterschieden, je nachdem ob der Baß einen Quintfall bzw. Quartaufstieg vollzieht (perfekt) oder einen Quartfall bzw. Quintaufstieg (imperfekt). Von tenorisierenden Kadenzen wird gesprochen, wenn die Unterstimme eine Tenorklausel (Sekundabstieg) ausführt. Wir werden für die drei Kadenzformen die Kurzbezeichnungen „tenorisierend“ „perfekt“ und „imperfekt“ verwenden.

Die Benennungen von Kadenztypen als perfekt und imperfekt in dem hier gemeinten Sinn – entsprechend der späteren Unterscheidung der tonalen Akkordfolgen V-I und I-V bzw. IV-I – ist möglicherweise eine terminologische Neuprägung Bernhards. Siegfried Schmalzriedt weist diesen Sprachgebrauch, ohne Bernhard zu erwähnen, in Walthers *Musikalischem Lexikon* nach und meint, Walther gebrauche, „zumindest was die lat. und ital. Version betrifft, den Terminus falsch“¹⁰. Was Bernhard charakterisieren wollte, ist offenbar die Abstufung der beiden Baßschritte in ihrer Schlußkraft. Die „perfekte“ Kadenz hat der „imperfekten“ voraus, daß sie über zwei schlußkräftige melodische Abschlüsse verfügt (Tenor- und Diskantklausel, letztere meist mit Synkopen-Dissonanz) und daß ihr Baßschritt von einem nachgeordneten Bestandteil des Ultima-Klanges zu dessen Grundton führt. Über die beiden Formen des Quint- bzw. Quartschrittes urteilte Jacques Handschin: „Nun hat der Quintenfall offenbar etwas 'Abschließendes', 'Affirmatives', der Quintenaufstieg etwas 'Öffnendes', und darauf beruht der Unterschied zwischen den beiden Kadenzformen.“¹¹

Während sich mit Bernhards Ausdrücken für die Kadenztypen Schütz' Praxis in der *Geistlichen Chormusik* treffend beschreiben läßt, ist es unzulässig, seine hierarchisch geordneten Termini für die Kadenzstufen zu übernehmen¹². Sie basieren auf der Vorstellung, daß es in allen Modi zwei Hauptgruppen von Kadenzen gibt, und zwar regulares und irregulares, und daß in der Gruppe der Cadentiae regulares die Zielklänge stets auf den Stufen I (Cadentia finalis), V (Cadentia confinalis principalis) und III (Cadentia confinalis minus principalis) stehen. Dieses System, das auf Zarlinos Moduslehre zurückgeht, ist mit dem Usus von Schütz ebensowenig zur Deckung zu bringen wie die bei anderen Theoretikern zu findende Klassifizierung der Kadenzen als *clausulae primariae, secundariae, tertiariae* und *peregrinae*¹³. Auch Systeme, die zwei reguläre Kadenzstufen von vier irregulären unterscheiden (Calvisius, Corvinus)¹⁴, lassen sich auf das hier untersuchte Repertoire nicht an-

8 Daß die Kadenzlehre in diesem Kapitel abgehandelt wird, erklärt sich daraus, daß im Paenultima-Klang der perfekten Kadenz der Leitton nötigenfalls durch Verwandlung der skaleneigenen kleinen in die große Terz erzeugt werden muß.

9 Müller-Blattau (wie Anm. 7), S. 136.

10 Siegfried Schmalzriedt, Artikel *Kadenz* in: HmT (1974), S. 10f.

11 Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948 (Reprint Darmstadt 1995), S. 262. – Man könnte auch auf Arnold Schönbergs *Harmonielehre* (Wien ³/1922, S. 141 ff.) verweisen, wo von „starken“ und „fallenden“ Verbindungen gesprochen wird.

12 Bernhard, *Tractatus* (wie Anm. 7), S. 94-97.

13 Vgl. die Tabelle bei Schmalzriedt (wie Anm. 10), S. 4-6.

14 Vgl. Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen*, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1), S. 58.

wenden. Wir werden deshalb für die Einteilung der Kadenzstufen neue Kategorien aufzustellen haben.

d) Das Tonsystem

„In der Skala erscheint die Musik über die Epochen hinweg unverändert, fundamental. Hier hätten sich ein Vokalist des späten Mittelalters und einer des 17. Jahrhunderts sofort verstanden [...].“ Was Werner Braun hier unter dem Stichwort „Vorratskammer“ feststellt¹⁵, ließe sich ohne weiteres auf das Verhältnis von Schütz' *Geistlicher Chormusik* zur Klassischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts anwenden. Hier wie dort enthält die „Vorratskammer“ jene zwölf Tonqualitäten¹⁶, die sich auf der mitteltönig gestimmten Orgel¹⁷ finden, nämlich die Quintenreihe *es-b ... fis-gis*. Der Bezug zur Orgelstimmung wird dadurch konkret, daß Schütz den Organisten nahelegt, „wohl und genaw mit einzuschlagen“, also den mehrstimmigen Satz mitzuspielen¹⁸.

Dieses System unterscheidet sich essentiell von dem scheinbar ebenfalls zwölf-tönigen, in Wirklichkeit aber unbegrenzten System der Tonqualitäten in der harmonischen Tonalität, deren akustisches Äquivalent die gleichschwebende Stimmung bildet. In der gleichschwebenden Temperatur kann jede Taste mit mehreren Bedeutungen verbunden werden (*disis = e = fes* usw.). In der mitteltönigen Temperatur dagegen hat jede Taste nur eine Bedeutung: Die Obertaste zwischen *g* und *a* ist als *gis* gestimmt und kann als große Oberterz von *e*, aber nicht als große Unterterz von *c* verwendet werden; *b* ist nicht als Leitton zu *h* brauchbar; usw.

Stellt man die Tonqualitäten graphisch als Quintenfolge dar, so ergibt sich eine Gerade, deren Außenstationen – im Unterschied zum Quintenzirkel der gleichschwebenden Temperatur – nicht zum Kreis zusammengebogen werden können.

Der Bestand von zwölf Tonqualitäten wird im einzelnen Werk nicht vollständig ausgeschöpft. Vielmehr findet jeweils einer der beiden Außentöne der Quintenreihe keine Verwendung, je nachdem ob das Stück ohne generelle Akzidentienvorzeichnung ist (Cantus durus) oder eine *b*-Vorzeichnung hat (Cantus mollis). Im ersten Falle wird der Ton *es*, im zweiten der Ton *gis* nicht verwendet. Die „Reservetöne“ an den Außenpositionen der Quintenreihe ermöglichen es (dies wird im folgenden Abschnitt konkretisiert werden), daß authentische und plagaler Modus über den – auf die Finalis bezogen – gleichen Vorrat an Tonqualitäten verfügen.

In einem Stück der *Geistlichen Chormusik*, und zwar der Motette Nr. 12, *Also hat Gott die Welt geliebt*, benutzt Schütz noch ein drittes System, nämlich das mit #-Vor-

15 Braun (wie Anm. 2), S. 69.

16 Unter „Tonqualität“ ist die von der Oktavlage unabhängige, intervallisch definierte Bedeutung eines Tones zu verstehen. D. h. die Göne *gis, gis', gis''* usw. haben die gleiche Tonqualität; doch sind *gis'* (beispielsweise als Leitton zu *a'*) und *gis''* (beispielsweise als Terz eines f-Moll-Dreiklanges) verschiedene Tonqualitäten.

17 Eine Anleitung zur mitteltönigen Einstimmung von Tasteninstrumenten findet man bei Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Teil II (*De Organographia*), Wolfenbüttel 1619; Faks.-Neudruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (= DM I/14), S. 150 ff.

18 Entsprechende Rücksicht auf die Orgelstimmung hat Schütz in den *Cantiones sacrae* nicht genommen; am Schluß von SWV 58 findet sich beispielsweise eine perfekte Kadenz nach *h* mit dem Leitton *ais'* im Diskant.

zeichnung, wenngleich durch die Notierungsweise (Vokalstimmen als Cantus durus, Generalbaß mit #-Vorzeichnung) dieses System als uneigentlich gekennzeichnet wird. (Näheres darüber wird weiter unten zu sagen sein.)

Der Systembereich von jeweils elf Tonqualitäten wird von Schütz in der *Geistlichen Chormusik*, von wenigen Ausnahmen abgesehen, einerseits bis an die Ränder ausgenutzt; andererseits werden seine Grenzen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, respektiert¹⁹.

e) System, Ambitus und Finalis als Konstituenten des Modus

Zu den Indikatoren des Modus gehören die Schlüssel. Denn an ihnen läßt sich der Ambitus der Stimmen ablesen, der seinerseits vorgibt, ob der Finalton eines Stückes sich in der betreffenden Stimme an den Grenzen eines Oktavbereiches oder in der Mitte eines solchen befindet. Im ersten Falle prägt die Stimme einen authentischen Modus, im zweiten einen plagalen aus; und nach traditioneller Auffassung ist der Modus von Tenor und Diskant zugleich der Gesamtmodus des Stückes.

Gegenüber seinen früheren Sammlungen von Werken ohne Generalbaß hat Schütz in der *Geistlichen Chormusik* die Zahl der Schlüssel reduziert. Während in den *Italienischen Madrigalen* (1611) und den *Cantiones sacrae* (1625) noch für eine Reihe von Stücken die hohe Schlüsselung (Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Bariton-schlüssel) verwendet worden war, gibt es in den für uns maßgeblichen Nummern 1-23 der *Geistlichen Chormusik* fast ausschließlich die tiefe Vierschlüsselkombination (Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel)²⁰. (Einzige Ausnahme ist Nr. 12, worüber noch zu sprechen sein wird.)

Setzt man als Rahmenbedingungen a) das Elftonsystem in den Varianten Cantus durus und Cantus mollis und b) das System der tiefen Vokalschlüssel, und läßt man darüber hinaus c) die traditionelle Unterscheidung von authentischen und plagalen Modi nach dem Tenor- bzw. Diskantumfang gelten, so läßt sich aus diesen Bedingungen ein Tonartensystem konstruieren, das die modalen Möglichkeiten der *Geistlichen Chormusik* in sich enthält.

Den Kernbereich des Ambitus der einzelnen Stimmen bilden die Töne, die im Fünfliniensystem ohne Hilfslinien notierbar sind; das heißt für den Tenor *c* bis *f'*, für den Sopran *h* (*b*) bis *e''* (*es''*). Der Überschneidungsbereich beider Stimmen ist die Dezime *c* bis *e'* bzw. *c'* bis *e''*. Er enthält drei Oktavräume, die von den Tonqualitäten *c*, *d* und *e* begrenzt werden und aus denen sich jeweils ein authentischer und

19 Schütz' Gewissenhaftigkeit in diesem Punkt zeigt sich etwa in der Motette *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* SWV 386 an der (bei Baßängern sehr unbeliebten) Stelle „zu laufen den Weg“, wo in T. 73 als Spitzenton des melodischen Aufstieges über eine Dezime der Ton *a* statt eines – zumal nach vorangehendem *es* – erwarteten *as* steht, das im System nicht vorhanden ist. (An den beiden folgenden Parallelstellen steht jeweils der erwartete Spitzenton *es* bzw. *b*.) Die Quellen – neben dem Originaldruck gibt es noch eine handschriftliche Frühfassung – lassen keinen Zweifel daran, daß Schütz *a* und nicht *as* notieren wollte.

20 Das Verschwinden der hohen Schlüssel aus der vokalen Notationspraxis ist ein im 17. Jahrhundert allgemein zu beobachtendes Phänomen, dessen Ursachen vermutlich sowohl aufführungspraktischer als auch kompositionstechnischer Art sind. Vgl. dazu neuerdings Wolfgang Hirschmann, Art. *Chiavette*, in: MGG2, Sachteil 2 (1995), Sp. 656-663.

ein plagaler Modus ableiten läßt, je nachdem ob die Ecktöne *c*, *d* und *e* als Finales fungieren oder den Quart-Quint-Rahmen für die Finales *f*, *g* und *a* bilden²¹.

Das folgende Diagramm soll die möglichen und die tatsächlich vorgenommenen Modusableitungen aus diesen Voraussetzungen illustrieren. (Die in der *Geistlichen Chormusik* nicht verwendeten Modi sind in Kleindruck gegeben.)

Cantus durus				Cantus mollis		
c-Oktave	d-Oktave	e-Oktave	c-Oktave	d-Oktave	e-Oktave	
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5	1	8	3	10	7	6
5						

nuo, gleichsam inoffiziell, als aufführungspraktische Hilfe angewendet. Dabei mußte in Kauf genommen werden, daß der sonst vermiedene Ton *dis* gelegentlich vorkommt, der als Leitton zur Finalis unentbehrlich ist.

Man könnte geneigt sein, den 9. Modus, zumal da er in der *Geistlichen Chormusik* nur in einem kurzen und stilistisch eher peripheren Stück vorkommt, als Randphänomen zu betrachten, wäre er nicht auch in einem Hauptwerk von Schütz verwendet, nämlich den *Musikalischen Exequien* (Teil I, SWV 279). Die Notierungspraxis ist dort die gleiche wie in SWV 380: Die Vokalstimmen sind hochgeschlüsselt und in *a*-Äolisch notiert; der Generalbaß steht auf *e* und hat #-Vorzeichnung. Schütz teilt in seiner *Ordinanz* mit, er habe den Basso continuo „den Sängern zum Vortheil / vnd zu berührung deren auff der Orgel zu diesen Wercke mir gefälligen *chorden* eine *Quarta* niedriger *transponiret*“. Aufschlußreich ist seine Fortsetzung: „ohngeachtet mir nicht ohnwissend / daß *ad Quintam inferius*, es auff der Orgel naurlicher kommen / damit auch vielleicht den ohngeübten Organisten eines theils besser gedienet gewesen were.“ Theoretisch läßt sich das Verfahren also für Schütz nicht begründen, und den Organisten ist es eher unbequem. Sein Sinn ist nach Schütz' Argumentation nur ein gesangspraktischer, indem den Sängern allzu tiefe Lagen nicht zugemutet werden.

Das Tonarten-System der *Geistlichen Chormusik* besteht aus sechs Modi, und zwar dem dorischen (1/2), dem ionischen (5/6) und dem äolischen Paar (9/10); damit ist der Zustand erreicht, den später Johann Gottfried Walther beschreibt, wenn er in seinen *Praecepta* sagt, es seien „bey denen heütigen *Musicis* nicht mehr als *Dorius*, *Aeolius* und *Jonicus* im Gebrauch“²². Drei Modi sind als Cantus durus ausgeprägt (1., 5. und 10. Modus), zwei als Cantus mollis (2. und 6. Modus), einer steht, gemessen an der Continuo-Stimme, im System mit #-Vorzeichnung.

Vom Modus-System der Klassischen Vokalpolyphonie hat sich Schütz damit beträchtlich entfernt. Die Moduspaare 3/4 (Phrygisch) und 7/8 (Mixolydisch) sind aufgegeben. Andererseits herrscht auch kein bipolares System mit einem Grobterz- und einem Kleinterz-Modus, das man als verkapptes Dur-Moll-System bezeichnen könnte, denn es gibt noch zwei mollare Moduspaare, das dorische und das äolische. Diese beiden Paare unterscheiden sich in ihrem Bestand an Tonqualitäten und damit in den melodisch-harmonischen Möglichkeiten, über die der Komponist gebietet. Dabei spielt das, was den Unterschied zwischen diesen beiden Modi in der Einstimmigkeit ausmacht, also große (dorische) versus kleine (äolische) Sexte, überhaupt keine Rolle. Auch die dorische Thematik verfügt über die kleine Sexte; es genüge, an die Eingangs-Soggetti von *Die mit Tränen säen* SWV 378 und *Ich bin eine rufende Stimme* SWV 383 zu erinnern. Der tatsächliche Unterschied ergibt sich – auf die Quintenreihe bezogen – an den Außenpositionen des Systems: Das Dorische verfügt über den Leitton zur V. Stufe, kann also die V. Stufe mit einer perfekten Kadenz erreichen, hat aber nicht die erniedrigte II. Stufe. Im Äolischen sind die Verhältnisse umgekehrt; wie sehr die erniedrigte zweite Tonartstufe zur Charakteristik eines Werkes beitragen kann, zeigt die Partie „Aber darum ist mir Barmherzigkeit widerfahren“ in der Motette *Das ist je gewißlich wahr* (Nr. 20, SWV 388, T. 65 ff.; Ton *b* in T. 67-68, 84, 94-95, 100).

Das Modus-System der *Geistlichen Chormusik* hat die Eigenschaft, daß jeder der sechs als Finalton tauglichen Hexachordstufen von *c* bis *a* mit einem und nur einem Finalton besetzt ist. Ob dies ein gewolltes oder nur ein zufälliges Ergebnis ist, läßt

²² Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708), hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2), S. 164.

sich kaum entscheiden. Wäre das erstere der Fall, so ergäbe sich ein weiterer Grund für die Position des 9. Modus auf der – nach Fortfall des phrygischen Moduspaars – unbesetzten Stufe *e*, ein Grund freilich, der wohl im Sinne von Schütz nicht „theoriefähig“ war.

Die Zuordnung der einzelnen Kompositionen zu den Modi ist aus der Tabelle auf S. 85 zu ersehen. Die Verteilung der Modi auf das Repertoire läßt folgende allgemeine Feststellungen zu:

1. Dominierend sind die Moduspaare 1/2 und 5/6, also ein mollares und ein durales Paar; in mehr als vier Fünfteln der Einzelstücke herrscht eine dieser Tonarten. Daß demgegenüber das äolische Moduspaar quantitativ nur eine marginale Position einnimmt, ist wohl darauf zurückzuführen, daß ihm der Leitton zur V. Stufe fehlt, so daß – aus dem Blickwinkel der harmonischen Tonalität gesehen – die Doppeldominante nicht gebildet werden kann.

2. Auffällig ist die Bevorzugung des Cantus mollis, in dem zwei Drittel der Einzelwerke stehen. Eine zwingende Erklärung dafür ist schwer zu finden. Eine Rolle könnte spielen, daß die Finales der beiden Cantus-mollis-Modi, *f* und *g*, vom Baß in der tiefsten Lage (große Oktave) gesungen werden können.

f) *Modus und Kadenz*

Aus den Kriterien „System“ „Finalis“ und „Stimmumfänge“ läßt sich mit Sicherheit der Modus eines Stückes erschließen. Für den Komponisten garantiert die Einhaltung dieser Kriterien freilich noch nicht die modusgerechte Komposition. Dies ist aus einer Bemerkung im Vorwort der *Musikalischen Exequien* zu ersehen. Es geht dabei um die Behandlung des Modus im I. Teil, der im Originaldruck sogenannten „Begräbnis-Missa“, den Schütz als „Nonus Tonus“ bestimmt. In der *Ordinanz* zur *Missa* heißt es unter Punkt 5: „Weil die Gesetzlein [Strophen] der Teutschen KirchenGesänge von allerhand *Tonis*, ich in ein *Corpus* zusammenbringen sollen / hoffe ich verständige *Musici* mir verzeihen werden / wo ich aus den Schrancken *Noni Toni* bißweilen ausschweiffen vnd solchen Kirchen Melodeyen nachgehen müssen.“

Was sind die „Schrancken *Noni Toni*“? Der neunte Ton ist der in die Unterquarte transponierte und mit genereller *fis*-Vorzeichnung versehene *a*-Modus. Im vorzeichenlosen System umfaßt er die Tonqualitäten der Quintenreihe *b-f ... cis-gis*, in der Transposition dementsprechend *f-c ... gis-dis*. Aus den damit bezeichneten Schranken ist Schütz nur an einer Stelle „ausgeschweift“, nämlich im Choralsatz *Er ist das Heil und selig Licht*, im dem die zweite Zeile in einer perfekten Kadenz nach *h* endet, die den Ton *ais* benötigt. Einmal ist aber nicht „bisweilen“; deshalb kann, wenn man Schütz' Aussage genau nimmt, mit den Schranken nicht nur der Vorrat an Tonqualitäten gemeint sein. Offenbar gilt auch eine Kadenzordnung wie die der Choralstrophe *Er sprach zu seinem lieben Sohn g - g - g - g - d - g - g - e* als Abweichung von den Gesetzen des Modus, da sie den Grundton des 9. Modus nur einmal am Schluß, in der angehängten Wiederholung der Schlußzeile, als Kadenzstufe ausprägt.

Im folgenden werden wir das Kadenzensystem der *Geistlichen Chormusik* beschreiben und versuchen, die Gesetzmäßigkeiten aufzufinden, die die Häufigkeit von Kadenzstufen in den einzelnen Modi regeln.

Übersicht über die Moduszugehörigkeit der Motetten Nr. 1-23 der *Geistlichen Chormusik*

VORRAT AN TONQUALITÄTEN*

es b f c g d a e h fis cis gis dis

Cantus durus (♭)

Cantus mollis (♮)

System mit #-Vorzeichnung

MODI IM CANTUS DURUS

5. Modus (Ionisch) Finalis: c
11. So fahr ich hin

1. Modus (Dorisch) Finalis: d
10. Die mit Tränen säen 15. Ich bin eine rufende Stimme 17. Das Wort ward Fleisch

10. Modus (Hypoäolisch) Finalis: a
1. Es wird das Zepter Juda 2. Er wird sein Kleid in Wein 20. Das ist je gewißlich wahr

MODI IM CANTUS MOLLIS

6. Modus (Hypoionisch) Finalis: f
7. Viel werden kommen 8. Sammet zuvor das Unkraut 9. Herr, auf dich traue ich 16. Ein Kind ist uns geboren 21. Ich bin ein rechter Weinstock 23. Selig sind die Toten

2. Modus (Hypodorisch) Finalis: g
3. Es ist erschienen die heilsame Gnade 4. Verleih uns Frieden genädiglich 5. Gib unsern Fürsten 6. Unser keiner lebet ihm selber 13. O lieber Herre Gott 14. Tröstet, tröstet mein Volk 18. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes 19. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr 22. Unser Wandel ist im Himmel

MODUS IM SYSTEM MIT #-VORZEICHNUNG

9. Modus (Äolisch) Finalis (Bc.): e
12. Also hat Gott die Welt geliebt

* Die zur diatonischen Skala gehörigen Töne sind durch Balken markiert.

Zunächst sei eine Statistik der vorkommenden Kadenzziele gegeben. Zweierlei ist dazu im voraus zu bemerken:

1. Die Gesamtmenge der zu zählenden Nummern 1-23 erniedrigt sich um zwei auf 21, da Nr. 2 und Nr. 5 jeweils als *Secunda pars* mit Nr. 1 bzw. 4 zusammen ein Werk bilden.

2. Wir fassen von Anfang an die Moduspaare 1/2 (Dorisch), 5/6 (Ionisch) und 9/10 (Äolisch) in der Statistik zusammen, da sie sich im allgemeinen in der Häufigkeit der Kadenzziele nicht wesentlich unterscheiden²³.

Ein Problem der statistischen Erfassung besteht darin, daß der Anteil der Moduspaare am Gesamtrepertoire sehr unterschiedlich ist. Beherrschend ist die dorische Gruppe, der mehr als die Hälfte der Stücke angehören; die ionische Gruppe nimmt ein Drittel ein und die äolische nur ein Siebentel. Besonders in der sehr kleinen äolischen Werkgruppe ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß Besonderheiten der Einzelwerke stärker zur Geltung kommen als in den größeren Modusblöcken; wir werden darauf zurückkommen.

Wir geben zunächst eine Übersicht über die Anzahl der vorkommenden Kadenzziele in den drei Moduspaaren, ergänzt durch Prozentzahlen, die auf zwei Stellen hinter dem Komma abgerundet sind:

Stufe	Dorisch		Ionisch		Äolisch	
	Anzahl	Prozent	Anzahl	Prozent	Anzahl	Prozent
I	85	29,01	52	32,5	21	39,62
II	15	5,12	19	11,88		
III	55	18,77	14	8,75	11	20,75
IV	25	8,53	16	10	8	15,09
V	81	27,65	35	21,88	6	11,32
VI			24	15		
VII	32	10,92			7	13,21
Summe	293		160		53	

Ordnet man in den verschiedenen Modi die Kadenzziele nach ihrer Häufigkeit, so ergibt sich folgendes Bild:

Dorisch	I V III VII IV II
Ionisch	I V VI II IV III
Äolisch	I III IV VII V

23 Die auffälligste Ausnahme von dieser Regel ist Nr. 11 (*So fahr ich hin*), das einzige Stück im 5. Modus. Hier tritt die Stufe V als Kadenzziel zurück (sie kommt nur ein einziges Mal vor); stattdessen ist die VI. Stufe das nach der Finalis häufigste Kadenzziel. Da der authentische ionische Modus nur durch dieses Stück vertreten ist, läßt sich nicht feststellen, ob es sich hier um einen Unterschied zwischen 5. und 6. Modus handelt oder – wohl das Wahrscheinlichere – um eine Eigentümlichkeit dieses Stückes.

Für das dorische Moduspaar entspricht die Häufigkeit der Bewertung durch die historische Moduslehre: Die Kadenzen auf den Stufen I, III und V sind „regulares“ die übrigen „irregulares“; unter der ersteren Gruppe ist die Rangordnung I - V - III. Die beiden anderen Moduspaare fügen sich dieser Regel nicht. Im folgenden soll gezeigt werden, daß eine allgemeinere Fassung der Regel von den Kadenzprioritäten möglich ist, mit der sich die empirische Wirklichkeit erfassen läßt.

1. Grundsätzlich stehen in jedem Modus sechs Kadenzstufen zur Verfügung, nämlich die diatonischen Stufen des jeweiligen Systems mit Ausnahme derjenigen, die keine reine Quinte über sich hat (*h* im Cantus durus, *e* im Cantus mollis, *fis* im System mit #-Vorgezeichnung). Die als Kadenzziele geeigneten Stufen lassen sich als Hexachorde über *c*, *f* bzw. *g* darstellen. Angewandt auf die drei vorkommenden Moduspaare ergibt dies folgenden Vorrat an kadenzgeeigneten Stufen:

Ionisch	I	II	III	IV	V	VI	
Dorisch	I	II	III	IV	V		VII
Äolisch	I		III	IV	V	VI	VII

In den meisten Stücken werden alle sechs verfügbaren Kadenzstufen auch tatsächlich verwendet.

2. Stufe I, die Finalstufe des Modus, nimmt als Kadenzziel den ersten Rang ein. Sie markiert nach alter Motettentradition regelmäßig bereits kurz nach Beginn des Stückes den geltenden Modus, steht am Schluß des ganzen Stückes und erscheint darüber hinaus mehrfach als Ziel von Binnenkadenzen. Nicht in jedem Einzelwerk zieht Stufe I die größte Zahl der Kadenzen auf sich; doch führt durchschnittlich ein Drittel bis ein Viertel der vorkommenden Kadenzen zur Finalis.

3. Während die herausgehobene Stellung der I. Stufe sich modusübergreifend beschreiben läßt, ist für die anderen Stufen eine Differenzierung zwischen den Moduspaaren erforderlich. Innerhalb des Hexachords der Kadenzziele ist die „Mi“-Stufe, also *e* im Cantus durus, *a* im Cantus mollis und *h* im #-System, für das Kadenzieren mit einem Manko behaftet: Sie kann nicht mit einer perfekten Kadenz erreicht werden, weil sie keinen systemeigenen Leitton unter sich hat. Auf die Modi bezogen, handelt es sich um die Stufen III im ionischen, II im dorischen und V im äolischen Moduspaar. Zu diesen Stufen sind also nur tenorisierende oder imperfekte Kadenzen möglich; daraus ergibt sich, daß die „Mi“-Stufe im Kadenzsystem den letzten Platz einnimmt.

4. Nach der Hauptstufe gibt es noch eine oder zwei Stufen, die besonders oft erreicht werden und die als wichtigste Ausweichungsstufen im Modus fungieren. Zur Bezeichnung dieser Funktion wären die Adjektive „confinalis“ oder „secundaria“ geeignet, wenn die historische Modustheorie diese Termini nicht auf eine einzige Stufe, und zwar im allgemeinen Stufe V, festgelegt hätte²⁴. Für diese „Sekundär“-Rolle eignen sich die Stufen III und V in besonderem Maße; als Bestandteile des diatonischen Dreiklangs über der Finalis haben sie zu dieser ein deutlich ausgeprägtes Verhältnis von Nähe und zugleich Untergeordnetheit. (Hier scheint eine stil- und epochenübergreifende Konstante vorzuliegen: Die Stufen III und V sind

24 Vgl. Schmalzriedt (wie Anm. 10), S. 4f.

auch in der spätbarocken Forma bipartita die Haupttonarten für den Teilschluß und in der klassischen Sonatenform die regulären Positionen für den Seitensatz.) Dabei kann die Oberquinte als das nächstverwandte Intervall zur Finalis den höheren Rang beanspruchen.

Diese hochrangige Position können die Stufen III und V allerdings nur dann einnehmen, wenn sie nicht „Mi“-Stufe sind und dadurch als Ziel perfekter Kadenzzen ausscheiden. Daraus folgt: Im dorischen Moduspaar wird die zweithöchste Kategorie von den Stufen V und III (in dieser Reihenfolge) gemeinsam gebildet; dagegen bleibt für diesen Rang im ionischen Moduspaar nur die V. Stufe, da die III. die „Mi“-Stufe ist. Beim äolischen Moduspaar verhält es sich umgekehrt: Hier ist die V. Stufe die „Mi“-Stufe, so daß die III. Stufe allein die zweite Kategorie repräsentiert.

5. Die übrigen zwei bzw. drei Stufen bilden ein Feld von mittlerer Wertigkeit; sie werden meist als Kadenzziele berücksichtigt, erscheinen aber seltener als die Stufen der beiden ersten Kategorien.

Aus diesen systematischen Vorgaben läßt sich das folgende in einer vierstufigen Hierarchie geordnete System von Kadenzzielen ableiten:

Kategorie	1./2. Modus (Dorisch)	5./6. Modus (Ionisch)	9./10. Modus (Äolisch)
A	I	I	I
B	III, V	V	III
C	IV, VII	II, IV, VI	IV, VI, VII
D	II	III	V

Die Übereinstimmung mit der empirisch ermittelten Kadenzhäufigkeit ist nahezu vollkommen. Nicht aus unserem konstruierten System abzuleiten ist lediglich das Fehlen der VI. Stufe als Kadenzziel in den äolischen Stücken der *Geistlichen Chormusik*. Vermutlich reicht die kleine Zahl von Exempla dieses Moduspaars nicht dazu aus, ein vollständiges Bild des Möglichen zu geben. Zieht man Schütz' umfangreichstes äolisches Stück zum Vergleich heran, den I. Teil der *Musikalischen Exequien*, so zeigt sich, daß die VI. Stufe als Kadenzziel nicht grundsätzlich modusfremd ist²⁵.

Was das Verhältnis der hier aufgestellten Kategorien zu denen der historischen Moduslehre betrifft, so taucht das I/V/III-System ebenso auf (nämlich im dorischen Moduspaar) wie das 2+4-System (in den ionischen und äolischen Moduspaaren), beide aber als Sonderfälle eines allgemeiner gefaßten, einheitlichen Regelsystems, das die tatsächlichen Verhältnisse in allen vorkommenden Modi zu erklären vermag.

25 Es gibt in diesem Stück immerhin sieben Kadenzzen zur VI. Stufe; sie stehen an folgenden Stellen: T. 73 („so sterben wir dem Herren“), 87 („Herr Gott, Heiliger Geist“), 228 („des Herren“), 242 („seinem verklärten Leibe“), 363 („rühret sie an“), 420 („und mein Teil“), 564 („umgeben werden“).

g) Exkurs: Zur Frage des werkinernen Moduswechsels in der „Geistlichen Chormusik“

In einer Analyse der Motette *O lieber Herre Gott* (Nr. 13 der *Geistlichen Chormusik*, SWV 381) hat Siegfried Schmalzriedt²⁶ die Auffassung vertreten, im Mittelteil dieses Stückes wechsle die Tonart vom II. Modus, den die Außenteile ausprägen, zum transponierten ionischen Modus (Finalis *f*). Er stütze sich dabei auf die Tatsache, daß in T. 44 nach der Stufe *a* kadenziert wird, was innerhalb des II. Modus irregulär ist. Erklärbar wird die *a*-Kadenz nach dieser These, wenn man sie als erstes Glied einer auf *f* bezüglichen Kadenzfolge *a* (T. 44) - *f* (T. 57) - *c* (T. 62) auffaßt, womit der *f*-Modus durch Kadenzen auf den Tönen seiner „Trias harmonica“ ausgeprägt wäre. Mit der *a*-Kadenz hätte demnach ein Moduswechsel stattgefunden, der nach der *c*-Kadenz wieder rückgängig gemacht wird; die Phrase „und dir mit reinem Herzen zu dienen“ leitet den Schlußteil ein, der mit den Kadenzstufen *d*, *b* und *g* zur „Trias harmonica“ des II. Modus zurückkehrt.

Wäre werkinerner Moduswechsel der beschriebenen Art ein Kompositionsmittel Schützens, dann bedürfte das Thema „Modus und Kadenz“ einer entsprechenden Differenzierung. Ist *O lieber Herre Gott* eine Beleg für diese Technik?

Schmalzriedt geht bei seiner Deutung der Kadenzfolge von der aus der historischen Moduslehre gewonnenen Voraussetzung aus, daß ein Modus durch Kadenzen auf seinen Stufen I, V und III bestimmt wird. Nun ist zwar die perfekte Kadenz nach *a* im 2. Modus in der Tat irregulär, doch ist die Grenze, die sie überschreitet, eine des Systems: Der Ton *gis* gehört normalerweise nicht zum Tonvorrat des Cantus mollis. Deshalb ist die Kadenz mit Bezug auf eine Finalis *f* im Cantus mollis nicht weniger irregulär als im *g*-Modus. Es gibt in der Tat in den sechs Stücken der *Geistlichen Chormusik*, die im 6. Modus stehen, keine einzige perfekte Kadenz nach *a*. Daß Schütz in *O lieber Herre Gott* einen Moduswechsel komponiert hat, ist demnach auszuschließen.

Das „Ausschweifen“ aus den Grenzen eines Modus ist nicht grundsätzlich stilfremd; das zeigt die oben zitierte Passage aus dem Vorwort der *Musikalischen Exequien*. Aus ihr ist aber gleichzeitig zu ersehen, mit welcher Deutlichkeit der alte Modus verlassen und der neue etabliert sein muß, wenn von einem Moduswechsel die Rede sein soll. In Teil I der *Musikalischen Exequien* erfolgt der Moduswechsel dadurch, daß Kirchenlieder ihren eigenen Modus zeitweise gegen den der Gesamtkomposition zur Geltung bringen. Schütz läßt durchblicken, daß der Moduswechsel nicht künstlerischer Absicht entspringt, sondern ihm durch den Kompositionsauftrag aufgezwungen wurde: Er hatte die Liedstrophen „in ein Corpus zusammenbringen sollen“. Vergleichbare Situationen gibt es in der *Geistlichen Chormusik* nicht²⁷.

26 Siegfried Schmalzriedt, *Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung: Heinrich Schütz - Motette „O lieber Herre Gott“ zu sechs Stimmen aus der „Geistlichen Chormusik“ (Dresden 1648)*, in: Werner Breig u. a. (Hrsg.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1984, S. 110-127.

27 Vom Moduswechsel zu unterscheiden ist der Systemwechsel, der zwangsläufig mit einem Moduswechsel einhergeht. Wir kennen ihn bei Schütz im sechsteiligen Psalm 116 (SWV 51), der insgesamt im 1. Modus steht (Finalis *d* im vorzeichenlosen System), dessen Terza parte aber in den Cantus mollis wechselt und dem 2. Modus zuzurechnen ist.

h) *Modus und Einzelwerk*

Die vorangegangenen Untersuchungen basierten auf Durchschnittswerten, die statistisch aus mehr oder weniger umfangreichen Werkgruppen abgeleitet wurden. Die Behandlung des Themas „Modi in der *Geistlichen Chormusik*“ wäre freilich unvollständig ohne einen Blick auf das Verhältnis von konkreten Einzelwerken zu dem Modus, in dem sie stehen²⁸. Wir betrachten zu diesem Zweck zwei Motetten der *f*-ionischen Gruppe, wobei wir die modale Kadenzierungspraxis im Zusammenhang mit den anderen Komponenten des Stückes zu beschreiben versuchen. Zur leichteren Orientierung sollen die Aufbausketzen auf den Seiten 92 und 93 dienen²⁹, in denen außer der Kadenzfolge der Text mit seinen Wiederholungen und die jeweils aktiven Stimmen angegeben sind.

Zur Erläuterung der Skizzen sei folgendes gesagt:

Die Taktzahlen sind nach Semibrevisseinheiten angegeben. In der Wiedergabe des Gesangstextes ist das erste Vorkommen eines Textteils fett gedruckt, die Wiederholungen normal. Um den Wechsel von Voranschreiten im Text und Rekapitulation anschaulich zu machen, ist jeder neue Textteil nach rechts gerückt. Für die Kadenzformen gelten die Abkürzungen *t* (tenorisierend), *i* (imperfekt) und *p* (perfekt). Darüber hinaus ist in SWV 377 in der Spalte „*u*“ eine unregelmäßige Kadenz verzeichnet; es handelt sich um eine Kadenzierung nach der V. Stufe mit Quartsprung nach oben im Baß, aber ohne die eine perfekt Kadenz konstituierende Erhöhung von *b* zu *h*. Im gleichen Werk ist eine perfekt Kadenz nach *g* mit einem * versehen, was darauf hindeuten soll, daß eine „*Cadenza sfuggita*“ vorliegt: Der angezielte *g*-Klang wird durch das im Baß daruntergelegte *es* trugschlußartig verändert. Nicht eigens vermerkt ist die Art der Verbindung zwischen den einzelnen Abschnitten; der Normalfall ist, daß während des Schlußklanges einer Kadenz der nächste Abschnitt beginnt.

Zunächst einige Bemerkungen zur Wahl des Modus. Sie ist selbstverständlich abhängig vom vertonten Text. Doch diese Abhängigkeit ist nicht direkt, sondern vielmehr vermittelt durch musikalische Vorstellungen, die vom Text angeregt sind. Daß ein Text für Schütz nicht zwingend einen bestimmten Modus erforderte, ist an den drei Kompositionen des 8. Psalms *Herr, unser Herrscher* zu erkennen, der in den *Psalmen Davids* (Nr. 6, SWV 27) in *g*-Mixolydisch, in Teil II der *Symphoniae sacrae* (Nr. 3, SWV 343) in *f*-Ionisch, in einer einzeln überlieferten Vertonung (SWV 462) in *g*-Dorisch vertont ist. Gewiß gibt es besonders naheliegende Moduszuweisungen; so wird man sich den Text *Die mit Tränen säen* schwerlich in einem duralen Modus

28 In jüngerer Zeit sind mehrere Analysen von Einzelstücken aus der *Geistlichen Chormusik* publiziert worden, deren Verfasser sich dabei (unter verschiedenen theoretischen Prämissen) auch mit Modusproblemen beschäftigt haben. Genannt seien außer der in Anm. 26 genannten Arbeit von Siegfried Schmalzriedt folgende Titel: Wolfram Steinbeck, *Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem*, in: Sjb 3 (1981), S. 51-63 (betrifft SWV 386); Ulrich Siegele, *Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette 'Die mit Tränen säen' aus der 'Geistlichen Chormusik'*, in: Sjb 4/5 (1982/83), S. 50-56; Lukas Richter, *Interpretierende Übersetzung. Analytisches zur Motette 'Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes' aus der 'Geistlichen Chormusik' von Heinrich Schütz*, in: BzMw 27 (1985), S. 13-28; Eva Linfield, *Modal and Tonal Aspects in Two Compositions by Heinrich Schütz*, in: JRMA 117 (1992), S. 86-120 (auf S. 95-107 eine Analyse von SWV 277).

29 Die Darstellungsweise schließt sich an eine frühere Arbeit des Verfassers an; vgl. Werner Breig, *Zur musikalischen Syntax in Schütz' „Geistlicher Chormusik“*, in: Dietrich Berke u. a. (Hrsg.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*. Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, Bd. 1, Kassel u. a. 1987, S. 123-131.

vorstellen können. Die Texte unserer beiden Beispielstücke dürften indessen von sich aus nicht die Vertoung im 6. Modus erzwungen haben; für einen von ihnen (*Selig sind die Toten*) kennen wir sogar eine andere Schützsche Vertoung im 2. Modus³⁰.

Es ist also anzunehmen, daß der Moduswahl schon zumindest eine Text- 'Auffassung' zugrundegelegen hat. Vermutlich stand am Anfang darüber hinaus schon eine mehr oder weniger konkrete musikalisch-thematische Vorstellung, wie etwa in *Selig sind die Toten* die Anfangstakte mit der exponierten Rolle der großen Sexte und das zweimalige, von leuchtenden Dur-Klängen geprägte „Ja, der Geist spricht“; in *Herr, auf dich traue ich* dürfte die modusentscheidende Stelle die Eingangsphrase des Schlußteils „Sei mir ein starker Hort“ sein, die harmonisch auf einer Dur-Kadenz beruht und auch im weiteren Verlauf nicht nach Moll versetzt wird.

Ist der Modus einmal gewählt, so ist damit ein festgelegtes, hierarchisch gegliedertes Kadenzensystem in Geltung gesetzt, von dem eine gewisse Uniformität ausgehen könnte. Daß de facto die Stücke des gleichen Modus sehr unterschiedlich in ihrem kadenziellen Aufbau sind, liegt wesentlich daran, daß Schütz durch eine, wie es scheint, systematische Ausbeutung der Kombinationsmöglichkeiten von Kadenzstufe und Kadenztypus sich eine großes Repertoire an Kadenzierungsmöglichkeiten schafft. Grundsätzlich sind 17 Kadenzformen möglich; bezogen auf den 6. Modus sind es je 3 auf den Stufen I, II, IV, V und VI, 2 auf Stufe III; davon treten in den beiden Beispielstücken 11 (SWV 377) bzw. 13 (SWV 391) auch tatsächlich auf.

Dieses Kadenzensystem trifft im Einzelwerk auf einen in einer bestimmten Weise zubereiteten Text. Der Komponist einer Spruchmotette steht grundsätzlich vor der Aufgabe, einem relativ kurzen Text (in SWV 377 zählt er 70, in SWV 391 38 Silben) eine angemessene musikalische Dauer zu verleihen. In der *Geistlichen Chormusik* geschieht dies weniger durch melismatische Ausspinnung als vielmehr durch Wiederholungen kurzer Textphrasen. So werden in SWV 377 aus 10 Textphrasen 29 musikalische Einheiten gewonnen, in SWV 391 betragen die entsprechenden Zahlen 7 und 27. Wie die Aufbausketzen zeigen, erfolgen diese Textwiederholungen nicht Zeile für Zeile, sondern bilden ein differenziertes System, in dem rhetorische Hervorhebung und 'musikable' Form ineinanderfließen. Die meisten der auf diese Weise entstandenen textlich-musikalischen Einheiten werden mit einer Kadenz abgeschlossen.

Nach welchen Prinzipien sind die Kadenzarten den textlich-musikalischen Abschnitten zugeordnet?

In einigen Fällen hat die Kadenz semantische Bedeutung; dabei kommt vor allem der Kadenztypus in Betracht. So korrespondiert im Schlußteil von SWV 377 die ununterbrochene Folge von zehn perfekten Kadenzen – nachdem unter den vorangegangenen sieben Kadenzen nur zwei perfekte waren – mit den Textworten „starker Hort“. Und umgekehrt steht am Anfang von SWV 391 bei der Komposition der Textzeilen „Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben“ eine Folge von acht nicht perfekten Kadenzen (zunächst imperfekt, dann tenorisierend) als musikalisch-

30 Teil III der *Musikalischen Exequien* (SWV 281). Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß die Moduswahl von dem anderen Text dieses Stückes, dem *Canticum Simeonis*, ausging; überdies sind hier die Worte „Ja, der Geist spricht“ unverändert geblieben.

SWV 377: „Herr, auf dich traue ich“ (Geistliche Chormusik, Nr. 9): Aufbauskitze

Takte	Besetzung	Textabschnitt	Kadenz			
			t	i	p	u
1-6	SSATB	Herr, auf dich traue ich,	c			
6-9	ATB	laß mich nimmermehr zuschanden werden,				d
9-14	SSATB	Herr, auf dich traue ich,	a			
14-18	SSAT	laß mich nimmermehr zuschanden werden,				f
18-22	SSA B	laß mich nimmermehr zuschanden werden;				c
22-23	T	errette mich,				
23-24	SSATB	errette mich,				d
24-25	SSA B	errette mich				c
25-27	ATB	nach deiner Barmherzigkeit,				b
27-28	SSATB	errette mich,				d
28-29		errette mich				c
29-32	SSAT	nach deiner Barmherzigkeit				g*
31-34	SSA B	! : und hilf mir : ! aus,	c			
33-36	SSAT	! : und hilf mir : ! aus!	f			
36-39	ATB	Neige deine Ohren zu mir,	f			
38-42	SSAT	neige deine Ohren zu mir				c
42-44	SSA B	und hilf mir,				g
43-47	SATB	neige deine Ohren zu mir				g
47-49	SSA B	und hilf mir!				d
49-52	SSAT	Sei mir ein starker Hort,				f
52-54	SS TB	ein Hort, dahin ich immer fliehen möge,				c
54-58	SS T	der du hast zugesaget mir zu helfen,				f
58-62	ATB	der du hast zugesaget mir zu helfen,				g
61-65	SSATB	sei mir ein starker Hort,				b
65-68	SSAT	ein Hort, dahin ich immer fliehen möge,				f
68-71	SSATB	ein Hort, dahin ich immer fliehen möge,				c
71-75	SS	der du hast zugesaget mir zu helfen,				b
75-78	SSAT	ein Hort, dahin ich immer fliehen möge,				g
78-83	SSATB	der du hast zugesaget mir zu helfen.				f

Kadenzhäufigkeit

Kategorie	Stufe	Kadenztypus				Summe
		t	i	p	u	
A	I	2		5		7
B	V	2	2	3	1	8
C	II		1	4		5
	IV			3		3
D	VI		2	2		4
	III	1				1
Summe		5	5	17	1	28

SWV 391: „Selig sind die Toten“ (*Geistliche Chormusik*, Nr. 23): Aufbauskizze

Takte	Besetzung	Textabschnitt	Kadenz		
			t	i	p
1 - 7	SSATTB	Selig sind die Toten,		f	
7 - 12	ATTB	die in dem Herren sterben,		a	
13 - 19	SSATTB	! : selig sind :! die Toten,		d	
19 - 24	SSAT	die in dem Herren sterben,	f		
24 - 29	SATTB	die in dem Herren sterben,	c		
29 - 33	S TTB	die in dem Herren sterben,	a		
32 - 36	SSAT	die in dem Herren sterben,	d		
36 - 39		von nun an.	a		
39 - 42	SSATTB	Ja, der Geist spricht,	f		
42 - 45		ja, der Geist spricht:	c		
45 - 48	SSA T	Sie ruhen,	c		
47 - 49	SS T B	sie ruhen	c		
49 - 55	SSATTB	von ihrer Arbeit,	d		
55 - 58	SSAT	sie ruhen,	d		
57 - 59	SS TB	sie ruhen	d		
59 - 65	SSATTB	von ihrer Arbeit,	c		
65 - 68	SA T	und ihre Werke folgen ihnen nach,			
67 - 70	TTB	und ihre Werke folgen ihnen nach,			
69 - 73	SS T B	und ihre Werke folgen ihnen nach,	f		
73 - 75	TTB	sie ruhen,	f		
75 - 77	SSA	sie ruhen	f		
77 - 81		von ihrer Arbeit	g		
81 - 84	SSA T	sie ruhen,	g		
83 - 85	SSAT B	sie ruhen	g		
85 - 91	SSATTB	von ihrer Arbeit,	f		
91-102		und ihre Werke folgen ihnen nach,	f		
101-105		und ihre Werke folgen ihnen nach.	f		

Kadenzhäufigkeit

Kategorie	Stufe	Kadenztypus			Summe
		t	i	p	
A	I	1	4	4	9
B	V	1	2	2	5
C	II		2	1	3
	IV				
	VI	1	3	1	5
D	III	2	1		3
Summe		5	12	8	25

sche Entsprechung für Zurückgezogenheit, der dann das zweimalige „Ja, der Geist spricht“ im sechsstimmigen Tutti nachdrücklich mit zwei perfekten Kadenz auf den Hauptstufen I und V entgegengesetzt wird. Man kann Stellen dieser Art geradezu als eine Exemplifizierung des musikalischen 'Sprachwerts' von perfekten und imperfekten Kadenz betrachten, wie sie uns oben in den Charakterisierungen Handschins und Schönbergs begegneten.

Solche semantischen Bezüge bleiben freilich Ausnahmen. Durchgehend dagegen hat das Kadenzgefüge die Funktion, musikalische Syntax zu schaffen. Einige charakteristische Möglichkeiten seien genannt:

1. Häufig werden durch die Folge von nicht perfekter und perfekter Kadenz gleichsam Vorder- und Nachsatz-Verhältnisse geschaffen, für die sich besonders der Parallelismus membrorum von Psalmtexten als Anknüpfungspunkt eignet. In der Motette SWV 377, der der Beginn des 71. Psalms zugrundeliegt, läßt sich das mehrfach beobachten; doch auch in SWV 391 findet sich Entsprechendes bei der mehrfach wiederholten Folge „sie ruhen, / sie ruhen / von ihrer Arbeit“.

2. Wechsel der Kadenzstufe ohne bestimmte Schwerpunktbildung dient als Mittel dazu, den Ablauf in Fluß zu halten, also unerwünschte Ruhepunkte zu vermeiden; dabei wirkt die Kadenzfolge zusammen mit dem ständigen Changieren der durch Chorspaltung entstehenden Stimmgruppen. Beispiele sind in beiden analysierten Stücken mehrfach zu finden.

3. Genannt werden soll schließlich auch das Selbstverständliche und einer modalen Ordnung primär Erwartete: die Bildung eines festen Formrahmens mit deutlichen Akzenten auf Anfang und Schluß sowie gegebenenfalls die Heraushebung von wichtigen Punkten im Werkinernen.

Insgesamt erweist sich das modale Kadenzgefüge, wie es in der *Geistlichen Chormusik* anzutreffen ist, als ein differenziertes Vermittlungssystem, das dazu dient, die Texte in ihrer sinnreich gestalteten Zubereitung mit der Musik zu verbinden. Dabei wird die Zergliederung der Sprachgestalt einerseits musikalisch verdeutlicht, andererseits in einem Werkganzen wieder aufgehoben. Der Modus mit seinem Kadenzgefüge ist, kaum anders als das System der Tonqualitäten, eine „Vorratskammer“, aus der sich der Komponist bedient, um individuelle Werke zu schaffen.