

Zum Concerto-Satz bei Heinrich Schütz

WALTER WERBECK

Werner Breig zum 70. Geburtstag

Heinrich Schütz hat aus seinen Vorstellungen von den musikalischen Stilen, über die in seiner Zeit so intensiv diskutiert wurde, keinen Hehl gemacht. In der Vorrede an den „günstigen Leser“, die der Komponist seiner 1648 gedruckten *Geistlichen Chormusik* voranstellte, unterscheidet er den konzertierenden Stil mit Generalbass vom Stil ohne den Generalbass, der als Grundlage des Komponierens unverzichtbar sei: eine „harte Nuß“ zwar, aber der „rechte Kern/ und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts“. Wie er selbst in Italien dieses Fundament zu beherrschen lernte, so will er auch mehr als 30 Jahre später alle angehenden Komponisten dazu ermuntern, sich vor dem Schreiben von Konzerten zunächst im Stil „ohne den Bassum Continuum“ zu üben¹.

Schützens Trennung zwischen dem konzertierenden Stil und dem ihn fundierenden kontrapunktischen Stil folgt zwar grundsätzlich der Trennung in Alt und Neu, wie wir sie aus der bekannten Unterscheidung von *Prima* und *seconda pratica* bei Monteverdi oder eines *Stylus „veterum“* von einem *Stylus „juniorum & modernorum“* bei Marco Scacchi kennen². Dennoch gibt es eine deutliche Differenz. Sie liegt in der Reichweite der beiden Stile. Während nämlich Scacchi, ähnlich wie schon Monteverdi, dem neuen Stil keineswegs nur Generalbassstücke, sondern auch generalbasslose weltliche Madrigale zuordnet, gibt für Schütz die Notwendigkeit eines Basso Continuo den Ausschlag³. Deshalb rechnet er seine eigenen, 1611 veröffentlichten *Italienischen Madrigale* ebenso zum alten kontrapunktischen Stil wie die Motetten der *Geistlichen Chormusik*, denen (wie schon den meisten der 1623 publizierten lateinischen *Cantiones sacrae*) eine Continuo-Stimme nur „auff Gutachten und Begehren/ nicht aber aus Nothwendigkeit“ (so Schütz' eigene Worte im Titel der Sammlung) beigelegt worden sei.

Weitere Kriterien der beiden für Schütz wesentlichen musikalischen Stile zu finden – über die Existenz oder das Fehlen eines Generalbasses hinaus –, fällt für den alten Stil nicht schwer. Der Komponist hat die dazu notwendigen „Requisita“ in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* ausführlich aufgelistet⁴. Weitaus diffiziler verhält es sich mit den Merkmalen für das Concerto, weil Schütz sich dazu nicht weiter geäußert hat. Am ehesten ließe sich noch an obligatorische Besetzungskontraste denken, die die meisten der Schütz'schen Concerti auszeichnen. Der Wechsel von vokalen Tutti- und Solostimmen ist für die drei ausdrücklich so

1 Alle Zitate nach Schütz GBr, S. 192–196.

2 Marco Scacchi, *Cribrum musicum ad triticum Siferiticum*, Venedig 1643, S. 132 u. 134. Vgl. zum Kontext den Überblick bei Claude V. Palisca, *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in: ders. u. a., *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie 7), S. 283–287.

3 Dazu vom Verf., *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, in: SJB 17 (1995), S. 63–79, besonders S. 76–79.

4 Vgl. Anm. 1.

genannten Konzerte der *Psalmen Davids*⁵ ebenso konstitutiv wie die Verwendung von Instrumentalpartien in den drei Teilen der *Symphoniae sacrae*. Nur in den *Kleinen geistlichen Konzerten* fallen diese Merkmale fort. Hier bleiben als äußeres Kennzeichen für den neuen Stil nur die geringe Besetzung und der obligate Generalbass übrig.

Die „zu einer regulierten Composition nothwendigen Requisite“ fundieren den alten Kontrapunktstil. Sie sind auch für das Concerto keineswegs obsolet, aber in welchem Maße man sie hier zu übernehmen hat, ob man sie verändern darf oder vielleicht sogar muss, bleibt offen. Diese Unbestimmtheit ist kein Zufall. Generell fiel es, zumal in Deutschland, am Beginn des 17. Jahrhunderts nicht leicht, den Platz des Concertos zwischen den etablierten Gattungen der Motette und des Madrigals zu bestimmen. Deshalb verbanden sich mit einem Werkstitel „Concerto“, wie Erich Reimer festhielt, im allgemeinen „keine konkreten kompositorischen Vorstellungen“. Der Begriff bedeutete lediglich ein „Zusammenwirken“ einzelner Stimmen sowie „jede Art von Ensemblemusik“⁶. In Italien hat man denn auch geistliche Vokalwerke weiterhin als Motetten bezeichnet – gleich, ob sie mit Generalbass komponiert waren oder nicht⁷ – und damit den für Schütz so wichtigen Gegensatz zumindest terminologisch verwischt.

Derjenige, der in Deutschland erstmals versuchte, den Begriff Concerto nicht nur kompositorisch zu etablieren, sondern auch zu definieren, war Michael Praetorius im 3. Teil seines *Syntagma Musicum*. Weil das Wort vom lateinischen concertare (= wettstreiten) abzuleiten sei, könne man vor allem dann von einem Concerto sprechen, wenn in der Musik verschiedene Chöre, vokale wie instrumentale, „gegen einander streiten“. Gleiches gelte für gering besetzte Stücke, wenn ihre Stimmen ganz ähnlich wie in der Mehrchörigkeit „gleichsam miteinander concertieren“⁸. Praetorius zieht mit seiner Definition die Konsequenz aus unübersehbaren Veränderungen innerhalb der ehrwürdigen Motette. Denn die Mehrchörigkeit hatte sich gewissermaßen ihr eigenes Terrain erobert, sei es in großer oder in kleiner Form (als „reduzierte Mehrchörigkeit“⁹), wie sie insbesondere Viadana in Deutschland populär gemacht hatte. Die Etikettierung dieser neuen Kompositionen mit dem Begriff „Concerto“ setzte sich hierzulande weithin durch¹⁰.

Schütz jedoch teilte Praetorius' Ansicht ganz offenkundig nicht: Mehrchörige geistliche Stücke rechnete er, wie seine *Psalmen Davids* zeigen, nicht zu den Konzerten, sondern zu den Motetten, weil sie keinen obligatorischen Generalbass erforderten¹¹. Das scheint konsequent,

5 Es handelt sich um die Nr. 18: „Lobe den Herren, meine Seele“ (SWV 39), Nr. 25: „Zion spricht, der Herr hat mich verlassen“ (SWV 46) und Nr. 26: „Jauchzet dem Herren, alle Welt, singet, rühmet, lobet“ (SWV 47).

6 Erich Reimer, Art. *Concerto/ Konzert*, in: HMT, S. 6 f.

7 Arno Forchert, *Die Motette am Anfang des 17. Jahrhunderts*, in: Herbert Schneider (Hrsg.), *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, Mainz u. a. 1991 (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 205–215.

8 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band III. Faks.-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, hrsg. u. mit einer Einführung versehen von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, S. 5 und 8. Vgl. auch Reimer (wie Anm. 6), S. 7 f.

9 Vgl. dazu die noch immer einschlägige Arbeit von Adam Adrio, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Berlin 1935 (= Neue deutsche Forschungen. Abteilung Musikwissenschaft, Bd. 1), S. 43.

10 Reimer (wie Anm. 6, S. 8) bezeichnete Praetorius' Definition als „grundlegend“ für die nachfolgende Zeit in Deutschland.

11 Zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang auch an die die doppelchörige und generalbaßlose Vertonung des „Herr, wenn ich nur dich habe“ (SWV 280) aus den *Musicalischen Exequien*, die Schütz als Mo-

wirft allerdings wenigstens zwei Fragen auf: Hat Schütz tatsächlich mehrchörige, eher homophon gesetzte Stücke, wie sie in den *Psalmen Davids* dominieren, als Paradigmata des alten kontrapunktischen Stils verstanden? Und anders herum: Reicht die reduzierte Mehrchörigkeit, reichen Werke also mit obligatem Generalbass und wenigen Stimmen, deren kleine Chöre genau wie große miteinander „scharmützeln“¹², aus, um von einem neuen Stil zu sprechen? Es liegt nahe, beide Fragen mit nein zu beantworten: die erste, weil es in der großbesetzten Mehrchörigkeit auch der *Psalmen Davids* eher auf Klangeffekte als auf differenzierte Kontrapunktik ankommt (was nicht bedeutet, dass der Kontrapunkt außer Kraft gesetzt wäre), und die zweite, weil es eine nicht zuletzt von Praetorius propagierte und verbreitete Arrangierpraxis gab, bei der Reduktionen großer ebenso wie Erweiterungen geringer Besetzungen an der Tagesordnung waren.

Schütz trennt also in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* zwei Stile voneinander, die in der Praxis, und zwar der Praxis der groß- und kleinbesetzten Mehrchörigkeit, eng miteinander zusammenhängen – natürlich auch wegen des gemeinsamen kontrapunktischen Fundaments. Zwischen den Extremen der alten geringstimmigen, kontrapunktisch durchgearbeiteten Motette und dem vom Generalbass abhängigen Concerto gab es die Zone der Mehrchörigkeit, in der die Merkmale des alten Stils nicht mehr und diejenigen des neuen noch nicht oder jedenfalls kaum in ihrer jeweiligen reinen Form ausgeprägt waren. In der Regel stützte sich das Konzert, wie von Praetorius betont, auf die Mehrchörigkeit, und zwar in allen Spielarten. Schütz hingegen griff weiter aus: Der großbesetzten Mehrchörigkeit ohne Einsatz von Solisten verweigerte er die Bezeichnung als Concerto, zielte vielmehr auf den obligaten Generalbass als entscheidendes Kriterium, mithin auf die kleine Besetzung. Damit, so ganz offenbar seine Überzeugung, war eine neue Kompositionsweise möglich geworden, die den alten motettischen Stil hinter sich ließ.

Zweifellos spielten für Schütz' Einschätzung des Concertos als einer neuen Art der Musik verschiedene Faktoren eine Rolle: der differenzierte Umgang mit dem Text ebenso wie die gesteigerten Anforderungen an die Aufführungspraxis. Neu aber war vor allem, dass jetzt den so beliebten wechselnden Besetzungen – Tutti/Soli, instrumental/vokal – wechselnde Kompositionstechniken korrespondierten oder doch korrespondieren konnten: traditionelle ohne obligaten Generalbass und moderne, für die er unentbehrlich war. Damit stellt sich die Frage nach der neuen, concerto-typischen Schreibweise bei Schütz selbst und ihren satztechnischen Grundlagen. Ihr soll im weiteren nachgegangen werden.

*

Als Merkmale des Concertos, zumal in kleiner Besetzung, sind immer wieder genannt worden die Bevorzugung kurzer, eben typisch „konzertanter“ Motive in den Oberstimmen, die sich, meist eher kurzatmig, imitieren, die Gleichrangigkeit solcher konzertierender Stimmen, die nicht mehr als Sopran, Alt, Tenor oder Bass zu verstehen sind, sondern als Oberstimmen (in

tette deutlich von den sie umgebenden Konzerten trennt. Allerdings ist bemerkenswert, daß Schütz sein „Absonderlich Verzeichnüs“ mit den Worten beginnt: „In diesem Musicalischen Wercklein seynd nur dreyerley Stücke o d e r *Concert* zu befinden.“ (Schütz GBr, S. 130; Sperrung durch W.W.).

12 Praetorius (wie Anm. 8), S. 5.

verschiedenen Registern) über dem Generalbassfundament, die Auflockerung des Satzes durch eine neue Beweglichkeit der Stimmführung, aber auch die Neigung zu homophonen, durch den Generalbass dominierten Satzstrukturen¹³.

Stefan Kunze¹⁴ hat in diesem Zusammenhang von Kennzeichen eines spezifischen Concerto-Satzes gesprochen, dessen Entstehung er in der späten venezianischen Mehrchörigkeit Gabrielischer Faktur beobachtete. Hier habe sich eine Spaltung des musikalischen Satzes in zwei Ebenen vollzogen: einerseits die klangliche Organisation durch bassgestützte Akkordsäulen und ihre durch Korrespondenzen strukturierte Progressionen, andererseits darüber komponierte vokale oder instrumentale Stimmen, von der Pflicht zur Bildung eines strengen Satzes befreit. Auch Kunze hob die Gleichberechtigung der Stimmen über dem Bass hervor, die „sowohl melodisch als auch untereinander die Struktur von Oberstimmen annehmen“ (an anderer Stelle sprach er von Stimmen „mit Cantusfunktion“)¹⁵. Als Merkmale solcher funktionaler Oberstimmen bestimmte Kunze ihre nicht zuletzt aus der Instrumentalmusik herrührende Bildung aus kurzen Floskeln, eingebettet „in einen Klangstrom“¹⁶, was die Verwendung großer oder verminderter Intervalle erlaube, die mit den Stimmführungsregeln des strengen Satzes nicht mehr zu erklären seien. Aber auch Sequenzbildungen, kanonische Führungen, Terzengänge und häufige Stimmkreuzungen (bei lagengleichen Partien) seien für die Behandlung der Oberstimmen im Concerto-Satz charakteristisch. Der ursprünglich mit ihnen eng verknüpfte instrumentale Bass werde immer mehr auf seine Rolle als Klangträger beschränkt und hebe sich damit auch in seiner melodischen Führung deutlich von den Oberstimmen ab¹⁷.

Kunze beschränkte sich bei der Herleitung und Beschreibung des Concerto-Satzes auf Werke Giovanni Gabriels, den Schütz lebenslang als seinen Lehrer rühmte. Zu fragen wäre also, ob sich auch Schütz diesem Satzprinzip in seinen Concerti verpflichtet fühlte oder sich ihm, immer unter Wahrung eines kontrapunktischen Fundaments, doch zumindest angenähert hat. Bislang herrscht allerdings in der Forschung eher die Ansicht vor, in Deutschland habe sich der Concerto-Satz von den Prinzipien des alten motettischen Satzes kaum wesentlich entfernt. Dabei hat man Schütz als maßgeblichen Komponisten herangezogen: Gerade er sei, wie das Insistieren auf dem Kontrapunkt als der Grundlage aller Musik belege, in seinen Konzerten im Grunde vom motettischen Prinzip des Komponierens nie abgewichen. Wolfram Steinbeck¹⁸ hat, um Schütz' Eigenart zu verdeutlichen, auch die zeitgenössi-

13 In diesem Sinne äußerten sich schon Anna Amalie Abert (*Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones Sacrae“ von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935, Reprint Kassel u. a. 1986 [= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 20], S. 20 ff. und Adrio (wie Anm. 9), passim, aber jüngst auch noch Heide Volckmar-Waschk, *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung · Texte · Analysen*, Kassel u. a. 2001, S. 139 ff.

14 Stefan Kunze, *Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabriels*, in: AfMw 21 (1964), S. 81-110.

15 Kunze ebd., S. 86 u. 88. Ähnlich hatte Adrio (wie Anm. 9, S. 43) an einem Concerto von Agostino Agazzari beobachtet, die Stimmen seien „gleichgeordnet“, mithin „[...] nicht – wie in der mehrstimmigen polyphonen Motette – Glieder eines Stimmverbandes, die zwar gleichberechtigt an dem Verlauf einer Motette teilnehmen, deren Verlauf und Gestalt aber unlösbar mit dem Verlauf der anderen gleichberechtigten Stimmen verbunden sind.“

16 Kunze (wie Anm. 16), S. 93, zum folgenden auch S. 94 f.

17 Ebd., S. 88.

18 Wolfram Steinbeck, *Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit. Monteverdi – Schütz – Schein*, in: Sjb 11 (1989), S. 5–14. Als wesentliche Gewährleute für die Trennung zwischen mo-

sche Unterscheidung zwischen motettischer und madrigalischer Kompositionsart herangezogen. Madrigalisch komponieren, so Steinbeck, hieß solistisch zu besetzen, den Rhythmus beweglich zu halten und die Klanglichkeit nicht mehr als Resultat der Stimmführung, sondern von bassgestützten Akkorden zu verstehen. In diesem neuartigen Klangverständnis berühre sich, wie man bei Monteverdi sehen könne, die madrigalische Schreibart in Madrigalen wie Konzerten auch mit der Monodie der frühen Oper. Weil aber Schütz die Prinzipien des Kontrapunkts nie zugunsten akkordischer Klanglichkeit verlassen habe, habe er letztendlich immer motettisch komponiert, selbst in seinen Madrigalen und natürlich auch in seinen Konzerten¹⁹. Steinbeck pointierte also einerseits, durchaus im Sinne von Schütz, die enge Zusammengehörigkeit von Sammlungen wie den *Italienischen Madrigalen* und der *Geistlichen Chormusik*, verwischte aber andererseits den Kontrast zum konzertierenden Stil, weil er auch diesen bei Schütz als motettisch begriff; allenfalls „immanent“ habe sich in dessen Konzerten der kontrapunktische Satz erweitert. Der Gegensatz zwischen dem alten Stil einerseits und der Kompositionsweise über einem Generalbass andererseits, den Schütz trotz seines Beharrens auf dem rechten Fundament so pointiert hatte, schrumpft zu einer bloßen Modifizierung des hier wie dort grundlegenden traditionellen Kontrapunkts.

Die These vom unveränderten motettischen Komponieren in Schütz'schen Konzerten ist vor allem dann nicht schwer zu belegen, wenn man vielstimmige Stücke heranzieht. Dazu nur ein Beispiel, eine kurze Passage aus dem fünfstimmigen „Was betrübst du dich, meine Seele?“ aus dem 2. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* (T. 10 ff.).

Beispiel 1: „Was betrübst du dich, meine Seele“ (SWV 335)

tettischem und madrigalischem Komponieren gelten für das späte 16. Jahrhundert Pietro Pontio (den Steinbeck heranzog) und für das frühe 17. Jahrhundert Michael Praetorius.

19 Steinbeck, S. 10: „Das madrigalisch-monodische Prinzip hat Schütz, anders als Monteverdi, auf sein geistliches Werk im Grunde nicht übertragen. Seine Musik bleibt im engeren Sinne motettisch. Dies gilt selbst für seine Madrigale, insbesondere aber dort, wo Schütz, wie in der Mehrzahl seiner Werke, über den ‚rechten Kern‘ hinaus zu ‚dem concertierenden Stylo schreitet‘“.

Diese Musik unterscheidet sich nicht grundsätzlich von ähnlichen Abschnitten beispielsweise aus Motetten der *Geistlichen Chormusik*: Die Vokalstimmen, die einander imitierend einsetzen, bilden einen eigenständigen Satzverband, der Generalbass fungiert als entbehrlicher Basso seguente. Ähnlich verhält es sich mit dem Schluss des Stückes; allerdings erinnert hier die Musik mit ihrer Kombination aus raschen („dass er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist“) und ruhigen („und mein Gott ist“) Motiven eher an das Madrigal als an die Motette. Wie auch immer: Das vielstimmige Concerto bei Schütz kann, daran besteht kein Zweifel, in seiner Satzweise dem Kontrapunkt von Motette oder Madrigal außerordentlich nahe kommen. In den größer besetzten Stücken der *Symphoniae sacrae* verhält es sich, ungeachtet der Beteiligung obligater Instrumente, kaum anders. Und dass Schütz klangprächtige Concerti besonders schätzte, steht außer Frage.

Unterschiede zwischen den Merkmalen des Concerto-Satzes, wie sie Kunze zu bestimmen suchte, und den Prinzipien motettischen Komponierens, die Steinbeck als für Schütz gültig beschrieb, treten deutlich hervor. Klangprogressionen beispielsweise als harmonische Basis rechnete Steinbeck weniger zum Concerto als vielmehr zum madrigalischen Satz, der für Schütz gerade nicht typisch sei. Und die alten Regeln des motettischen Satzes, die Steinbeck für Schütz reklamierte, sind im Concerto-Satz à la Kunze auf das Verhältnis zwischen den von kontrapunktischer Rücksichtnahme aufeinander weitgehend befreiten Oberstimmen und dem Bass reduziert.

Man könnte die Differenzen einerseits national, durch den Gegensatz zwischen Deutschland (alter Stil) und Italien (neuer Stil) erklären, andererseits, wie angedeutet, mit der Präferenz für unterschiedliche Besetzungsstärken. Schütz bevorzugte größere Besetzungen, während der Concerto-Satz, wie Kunze ihn beschrieb, mit seiner Spaltung in Oberstimmen und Klangfundament gerade auch geringstimmige Kompositionen einbezieht, in denen Randlagen (Sopran und Bass) die Hauptrollen spielen. Solche Argumente greifen jedoch zu kurz. Denn als concertotypisch erweist sich bei Schütz gerade der Wechsel zwischen großen und kleinen Besetzungen, wie schon die *Psalmen Davids* zeigen. Vor allem macht erst die kleine Form des Konzerts den Generalbass zu einem obligaten Bestandteil der Musik. Schütz hat denn auch bei seiner Unterscheidung von altem und neuem Stil in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* ohne Zweifel vor allem das kleine Concerto im Blick (ob nun eingefügt in größere Besetzungen oder nicht). Es liegt deshalb nahe, sich zur Beantwortung der Frage nach einem Concerto-Satz bei Schütz kleinen Konzerten mit Randstimmenbesetzung zuzuwenden. Schon durch ihre spezifische rhythmische Gestaltung – bewegte Oberstimmen, ruhiges Fundament – entsprechen sie einem in der geistlichen Vokalmusik eher neuen, aus der instrumentalen Ensemblesmusik stammenden Satztyp, der sich vom motettischen Satz alten Stils, in dem alle Stimmen rhythmisch gleichmäßig fließen, unterscheidet. Andererseits dokumentieren Konzerte mit der beliebten Besetzung von zwei Sopranstimmen und Generalbass aber auch noch die Verbindung zur älteren großbesetzten Doppelchörigkeit. Gerade solche Stücke, die gelegentlich als „Ausgangspunkt und Grundlage“ für das Vokalkonzert in Deutschland bezeichnet worden sind²⁰, könnten für Schützens Stiltrennung das Fundament gewesen sein: Con-

20 Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung*, Berlin 1959 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 55. Werner Breig hat die Verwendung von Außenlagen als „ausgesprochene Concerto-Besetzungen“ bezeichnet; vgl. seinen Aufsatz: *Zur Werkgeschichte der „Kleinen geistlichen Konzerte“ von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95–116, hier S. 104.

certi, die mehr sind als aufführungspraktische Varianten der alten generalbasslosen Mehrchörigkeit, weil sich in ihnen satztechnische Konsequenzen aus der Besetzungsreduktion manifestieren.

*

Im folgenden sollen Spezifika des Schützchen Concerto-Satzes näher gezeigt werden, und zwar in erster Linie an dem Konzert für zwei Sopranstimmen und Generalbass „Der Herr ist groß“ (SWV 286) aus dem 1. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte*.

Beispiel 2: „Der Herr ist groß“ (SWV 286), T. 1–14

The musical score consists of three staves. The top staff is Cantus 1, the middle is Cantus 2, and the bottom is Basso continuo. The lyrics are distributed across the vocal staves. The Basso continuo part includes figured bass notation: # 4 #, 5 6, # 4 #, # #, 5 6, 5 6, # 4 #.

Das Stück beginnt mit einem Soggetto aus Cantus 1 und Generalbass, die einen Außenstimmensatz bilden. Die Zweistimmigkeit ist durchgehend kontrapunktisch geregelt: Nacheinander erklingen Quinte, Terz, Oktave und Quinte (jeweils mit Oktaverweiterungen). Der Contrapunctus simplex wird allerdings gleich zu Beginn gewissermaßen modern eingefärbt, denn im Bass erklingen die Töne $g \rightarrow c \rightarrow G$ geradezu demonstrativ wie ein grundtöniges, nicht mehr vokales, sondern instrumentales Klangfundament. Die gleiche Grundtönigkeit begegnet in der abschließenden Kadenz; doch liegt in der Koppelung von Sopran- und Bassklausel auch noch ein konventionelles Moment des Satzes (der Quintfall im Bass konnte un-

verändert aus dem alten in den neuen Stil übernommen werden). In dem Moment, wo der Bass (in T. 2) zur Ganzen verlangsamt und das Satzgerüst zu schlichten Dezimenparallelen vereinfacht wird, kommen die Chancen des Concertos ins Spiel: Schütz nutzt den klanglichen Stillstand und den einfachen Parallelgang zu einer üppigen Koloratur der Oberstimme. Zur Dreistimmigkeit erweitert wird der Satz im folgenden durch nicht viel mehr als eine Auffüllung des Modells. Schütz realisiert das in einzelnen Abschnitten; zuletzt steigert er das Verfahren zur reinen Parallelität.

Zunächst wird das Soggetto wiederholt, wobei der Cantus 1 gleichsam als Füllstimme fungiert – freilich eine thematisch gebundene, den Cantus 2 in der Unterquinte imitierende Füllstimme. In den Takten 7 und 8 spaltet Schütz den Beginn des Soggetto ab, nicht ohne ihn zu modifizieren: Ober- und Unterstimme werden zu Klauseln – Diskant und Bass – umgeformt, die durch die jeweils zweite Oberstimme klanglich ergänzt werden: zunächst in der Untersexta (Cantus 2), dann, nach Stimmtausch, in der Oberterz (Cantus 1). Ist diese kurze, das Stück harmonisch vorantreibende Sequenz vorbei, lässt Schütz es in den folgenden Takten wieder ruhiger angehen. Der zweite, koloraturenreiche Teil des Soggetto erklingt im zweistimmigen Satz, und zwar zweimal mit überlappendem Einsatz in T. 10. Den Schluss des Abschnitts bildet eine durch Verlängerung gesteigerte Variante der Koloratur: Zum Modell aus Cantus 1 und Bass tritt als Füllstimme, zuletzt in Oberterzparallelen geführt, der Cantus 2.

Die Kunst besteht vor allem darin, einfachste, durch den Bass vorgebene harmonische Verhältnisse mittels Verwendung von melodischem Material des Modells mit Leben zu erfüllen. Besonders typisch verfährt Schütz bei der Parallelführung der Vokalstimmen in T. 13. Sie resultiert aus einem Kanon: Der Cantus 1 in T. 11f. wird durch den Cantus 2 in T. 12 im Einklang imitiert. Die strenge Nachahmung ist jedoch angesichts der klanglichen Statik kein besonderes Kunststück. Es handelt sich um kaum mehr als eine äußere satztechnische Nobilitierung zweier Stimmen in Terzparallelen, die Schütz auf die durch den Bass festgelegten Klänge abgestimmt hat.

Ohne Zweifel entsprechen die intervallischen Relationen der Oberstimmen zum Bass den alten Regeln. Aber sie sind auf einfachste Konsonanzen reduziert (Dissonanzen spielen zu Beginn des Stückes im Grunde keine Rolle), und gerade weil die Beziehungen zwischen den Außenstimmen so sehr vereinfacht sind, kann Schütz zum Mittel der Koloratur greifen und einen Kontrast zwischen Fundament und Gesangspartien etablieren, der die Musik weit vom motettischen Stil entfernt. Daran ändert die zweite Oberstimme nichts. Vom Erbe der Mehrchörigkeit sind nur noch Restbestände vorhanden. Zwar erscheinen die Vokalstimmen rhythmisch wie melodisch als gleichberechtigte Oberstimmen. Aber wenn sie zusammen erklingen, ist eine immer der anderen nachgeordnet und wird, insbesondere bei den so häufigen Parallelgängen, zwischen die Außenstimmen eingefügt. Lediglich zu den Kadenzten, wenn die Soprane Diskant- bzw. Tenorklauseln bilden, fallen sie für kurze Zeit in ihre alten Rollen zurück.

Von solchen Partien sind die wirklich mehrchörigen Passagen des Konzerts deutlich abgesetzt, wie etwa der Abschnitt T. 25–31 „Kindeskind werden deine Werke preisen“ erkennen lässt (Beispiel 3 auf der nächsten Seite). Hier gibt es ein neues, kürzeres Soggetto: zwar mehr als nur eine Floskel, aber doch durch seine rhythmische Prägnanz typisch für die Motivik eines Concertos. Ihm ist, auch das äußerst charakteristisch, ein rhythmisch nur mäßig langsamerer, in Vierteln voranschreitender Bass hinzugefügt. Zwar erscheint der Gerüstsatz wiederum eher einfach, konsonant, aber im Gegensatz zum Beginn des Stückes verzichtet Schütz jetzt auf längere Parallelgänge und vor allem auf den starken rhythmischen Kontrast,

Beispiel 3: „Der Herr ist groß“, T. 25–31

25
Kin-des - kind werden dei-ne Werke preisen, Kin-deskind wer-den dei-ne Wer-ke
Kindekind wer-den dei-ne Werke prei-sen, Kindekind werden dei-ne Wer-ke prei-sen, Kin-des-kind werden
6

28
prei - sen, Kindekind, Kindekind werden dei-ne Wer-ke prei - sen und von deiner Ge-walt sa - gen,
dei-ne Werke preisen, Kindekind werden dei-ne Wer-ke prei - sen und von dei-ner Ge - walt sa - - - gen,
6 6 6 6 4 4

der dem ersten Soggetto mit der Kombination von ruhigem Bass und kolorierter Oberstimme eigen war²¹. Zur Fortsetzung werden die aus der Mehrchörigkeit vertrauten Techniken verwendet: zunächst Wiederholung bzw. Sequenz, mit Chorwechselln verknüpft, und am Ende in T. 28 f. Zusammenfassung der Stimmen, die wieder parallel verlaufen.

Hier ist der Ort für die schon so oft beobachteten concertotypischen gleichberechtigten Oberstimmen. Es fehlt aber der ruhige Fundamentbass, der die klanglichen Verhältnisse unbeeinflusst vom Miteinander der Vokalstimmen reguliert. Stattdessen erscheint der Bass vielmehr umgekehrt von den Vokalstimmen abhängig zu sein: Beim Einklangskanon in T. 27 f. verliert er für kurze Zeit seine Eigenständigkeit und gleicht sich (zu Beginn von T. 28) dem Verlauf der Soprane an. Die nachfolgende Kadenz in T. 29 schafft freilich wieder klare Verhältnisse: Der Bass legt das Gerüst fest, in das die Oberstimmen, deren erneuter Einklangskanon jetzt über wenige Töne nicht hinauskommt, mühelos eingepasst werden.

Erst recht dominieren der Bass und mit ihm eine fundierende Klangfolge in der direkt anschließenden Passage („und von deiner Gewalt sagen“). Über dem ruhenden *c* scheint der Cantus 2 gleichsam rezitativisch einzusetzen, und kurz darauf erlaubt Schütz sich durch den Text („Gewalt“) provozierte Härten (verminderter Quintsprung *d''* → *gis'* im Cantus 2, der in eine verminderte Quarte zum Cantus 1 mündet), die den herkömmlichen Stimmführungsregeln widersprechen, sich aber dennoch problemlos in den vom Bass bestimmten klanglichen Kontext einfügen.

Die Dissonanzen resultieren aus zwei traditionellen Stimmverläufen, die Schütz modifiziert und neu auf seine beiden Oberstimmen verteilt. In Beispiel 3 ist der überkommene Satzverlauf und seine Bearbeitung durch Schütz angedeutet: I steht gewissermaßen für die Urfassung, II für eine erste Stufe der Veränderung (Wegfall der 7-6-Vorhaltsdissonanz in der Oberstimme und Klangverschärfung durch verminderte Quarte), und III bietet eine reduzierte Version von T. 30–31. Die Mittelstimme in I besteht aus nicht mehr als einer gedehnten

21 Sind die Akzent-Oktavparallelen bei „deine Werke“ in T. 25 ein Indiz dafür, daß ein Komponist in solche Gerüste nicht allzu viel Ehrgeiz investierte?

Diskantklausel. Sie beginnt in III mit dem a' im Cantus 1 (dreimal in T. 30) und setzt sich dann mit dem Pendeln zwischen gis' und a' im Cantus 2 fort. Die Oberstimme in I besteht aus einer absteigenden, in einer Tenorklausel mündenden Linie. Anfang und Schluss dieser Stimme sind auch in III noch erkennbar: beginnend mit dem d''' im Cantus 2 und endend im Cantus 1 mit der Tenorklausel $b' \rightarrow a'$. In I bilden beide Stimmen untereinander und mit dem Bass einen regulären dreistimmigen Satz. Schütz übernimmt das Modell weitgehend, kann jedoch, wie III zeigt, die Oberstimmen neu disponieren und so weitere Dissonanzen (vor allem den verminderten Quintsprung im Cantus 2) gewinnen. Denn jetzt zählt nicht mehr der horizontale Stimmenverlauf, sondern der vertikale Klang über dem Bass, für dessen Realisierung der Komponist freie Hand hat, ohne die traditionellen Progressionen noch penibel beachten zu müssen.

Beispiel 3:

Wenn die Besetzungsverhältnisse auch keine größeren Klangwechsel erlauben – auf wechselnde Satztechniken verzichtet Schütz selbst in einem kleinen Concerto nicht. Er beginnt mit einer Schreibart, die partiell dem von Kunze bei Gabrieli beschriebenen Typus nahekommt: Es gibt einen ruhigen Bass, der den Verlauf der Oberstimmen regelt, ohne besonders auffällig in ihren Wechsel einbezogen zu sein, und es gibt Oberstimmen, die intervallisch zwar an den Bass gebunden sind, rhythmisch-melodisch aber in diesen Grenzen frei bewegt werden. Schütz konnte in anderen Konzerten die Unabhängigkeit von Oberstimme und Bass bis zur Übernahme des Opernrezitativs (des „Stylus oratorius“, wie es im Eröffnungstück der *Kleinen geistlichen Konzerte* heißt) steigern; der Unterschied zu den Verhältnissen hier liegt weniger in der Satztechnik als vielmehr in der ganz anderen Behandlung von Sprache und Rhythmus. Solche rezitativischen Passagen begegnen allerdings nicht allzu häufig; vermutlich wollte sich Schütz der Gefahr, zugunsten der Expressivität und des Textvortrags die Bindungen an den Kontrapunkt zu verlieren, nicht aussetzen. Er behielt den „guten Contrapunct“ bei, reduzierte ihn allerdings auf einfachste Intervallverhältnisse, die, wenn sie durch einen ruhigen Bass über längere Strecken gedehnt werden, Gelegenheiten zu allen Spielarten vokaler Selbständigkeit bieten. Die Emanzipation der Gesangsstimmen vom instrumentalen Fundament ist evident. Sie bedeutet zugleich eine erhebliche Distanzierung vom alten motettischen Satz, der solche Unterschiede zwischen Sopran und Bass nicht kannte, und sie lässt gerade in der rhythmischen Differenzierung den Einfluss der Instrumentalmusik erkennen.

Die Verbindung zur Mehrchörigkeit ist noch zu bemerken. Aber eigentlich handelt es sich um kaum mehr als äußere Dekoration. Das zeigt sich schlagend an der Behandlung der Vokalstimmen. In ihrer Lage ebenso wie ihrer rhythmischen wie melodischen Faktur sind sie nicht voneinander zu unterscheiden. Erklingen sie aber, wie meistens im ersten Teil, zusammen, so erhalten sie in der Regel die Funktionen einer Oberstimme und einer Füllstimme, bei der auch das rhythmische Profil nicht über die klangliche Funktion hinwegtäuschen kann. Zwar mag Schütz von der Imitation nicht lassen. Aber der Satz lebt nicht mehr vom sukzessiven Klangaufbau, weil der Generalbass den Klang von vornherein fixiert. Der Contrapunct-

tus simplex im Generalbass reguliert zugleich die Verhältnisse der Einzelstimmen zum Bass. Es gibt einen einfachen Außenstimmensatz, in den die jeweils dritte Stimme (eine der beiden Soprane) eingefügt wird. Die Imitationen oder Kanons, die Schütz zu einer derart einfachen Satzgrundlage schreibt und die die alte Mehrchörigkeit noch einmal beschwören, erweisen sich als geistreiche Accessoires, die die Musik schmücken, aber nicht mehr fundieren.

Zu Partien derartigen Zuschnitts stehen die Abschnitte mit reduzierter Mehrchörigkeit in deutlichem Kontrast. Hier haben Imitationen, zu Wiederholungen bzw. Sequenzen gesteigert, noch immer ihren Platz. Und hier begegnen die concerto-typischen gleichrangigen Oberstimmen (deren Stimmlage in der Tat beliebig ist). Hinsichtlich ihrer Satztechnik scheint die Differenz zu den Verhältnissen am Beginn des Stückes allerdings nicht allzu groß zu sein: Schütz setzt wiederum auf eher konsonante Relationen zwischen den Außenstimmen. Doch deren ähnliche rhythmische Anlage bleibt nicht ohne Wirkung. Der Bass kann, wenn die Chorwechsel sich eng verzahnen, seiner Selbständigkeit beraubt werden und sich völlig den Gesangsstimmen anpassen, fast zu einem Basso sequente degradiert werden. Im ganzen bleibt die Satztechnik hier ebenso wie der musikalische Verlauf deutlich noch den Verfahren der großbesetzten Mehrchörigkeit des ausgehenden 16. Jahrhunderts verpflichtet.

Allerdings kommt es bei Schütz gelegentlich auch zu solchen Verfahren, wie Kunze sie umrissen hat. Ein kurzes Beispiel aus dem Konzert „Anima mea liquefacta est“ (SWV 263, 1. Teil der *Symphoniae sacrae*) mag das belegen (Beispiel 4).

42

vox e - nim e -

vox e - nim e - jus,

Die reduzierte Mehrchörigkeit ist noch deutlich zu erkennen. Aber die Oberstimmen sind zu kurzen instrumentalen Floskeln geschrumpft, die auf ruhigem Fundament einander abwechseln. Ermöglicht wird das wiederum durch einfachste Konsonanzverhältnisse. Sie erlauben alles: Mehrchörigkeit, im alten Stil oder gleichsam zum Concerto zugespitzt, genauso aber auch breit ausschwingende Koloraturen mit Füllstimmen.

Natürlich verzichtet Schütz nicht gänzlich auf Dissonanzen. Ihre bevorzugten Orte sind einerseits die Kadenzabschnitte. Hier begegnen noch immer die alten Klauselformen mit ihren Vorhaltsdissonanzen. Und hier vor allem erscheinen die Vokalpartien, so modern sich zuvor geführt sein mochten, mit ihren spezifischen Klauseln noch immer als Diskant-, oder Tenorstimmen, die zusammen mit dem Bass einen seit Jahrhunderten streng geregelten Satz bilden. Daneben allerdings gibt es auch eine neue, moderne Art der Dissonanzbehandlung. Härten können aus Freiheiten der Stimmführung entstehen: eine Konsequenz, die die Komponisten aus der Existenz des Generalbasses und des durch ihn fixierten Klanges gezogen haben. Es war möglich, in diesen Klang die einzelnen Stimmen im Extremfall nach Belieben einzupassen; und diese Möglichkeit haben nicht nur italienische, sondern auch deutsche Komponisten zu nutzen gewusst. Schütz' Verfahren in T. 30 f. von „Der Herr ist groß“ be-

ruht zwar wiederum auf typischen Kadenzmustern, kommt aber – insbesondere im Cantus 2 mit dem Schritt vom *d''* zum *gis'* – im Ergebnis dem nahe, was sein Schüler Christoph Bernhard später in seinem *Tractatus compositionis augmentatus* als „Ergreifung einer anderen Stimme“²² beschrieben und als „Heterolepsis“ bezeichnet hat. Zwar meinte Bernhard vor allem den konsonanten Sprung in eine Dissonanz zum Bass²³, während Schütz genau umgekehrt einen dissonanten Sprung in eine Konsonanz zum Bass schreibt. Aber weil die Bedingungen für beide Verfahren gleichartig sind, ähneln sich auch die Resultate²⁴. Das ist insofern bemerkenswert, weil Bernhard die Heterolepsis bekanntlich zum „Stylus theatralis“ rechnet, also zum modernsten, was er kannte. Bernhards Methode, selbst solche modernen Dissonanzen als Varianten eines noch immer nach den alten Gesetzen kontrapunktisch geregelten Satzes zu rechtfertigen, dürfte ganz im Sinne seines Lehrers gewesen sein, entsprach sie doch Schützens innerster Überzeugung, wonach eine Musik ohne dieses Fundament nur eine „taube Nuß“²⁵ genannt werden könne.

Schütz wusste um die Attraktivität gerade des kleinen Concertos. Das satztechnische Potential, das es verlangt, ist vergleichsweise gering. Nach der Fixierung einfacher, vorzugsweise konsonanter Gerüstsätze bestand die Kunst allenfalls darin, diese Fundamente durch profilierte Oberstimmen nach Möglichkeit in den Hintergrund treten zu lassen. Wer sich, wie er selbst in den *Kleinen geistlichen Konzerten*, mit wenigen Vokalstimmen und Generalbass begnügte, dem mochte die Beherrschung des alten satztechnischen Regelsystems entbehrlich erscheinen. Die Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* war auch als eine Warnung vor dem Irrglauben zu verstehen, der Generalbass entbinde von der Pflicht, den Kontrapunkt und seine Gesetze zu beachten²⁶.

Bekanntlich gehen die spärlichen Besetzungen der *Kleinen geistlichen Konzerte* wesentlich auf die Nöte des großen Krieges zurück. Schütz fühlte sich mit solchen Stücken ohne Zweifel unterfordert. Ihn drängte es zu einer Vermehrung der Stimmenzahl, wie die am Kriegsende in rascher Folge publizierten *Symphoniae sacrae* II und III demonstrieren. Dass hier der Kontrapunkt umfassender als in reinen Solokonzerten zu seinem Recht kommen musste, liegt auf der Hand. In solchen Stücken, die er abwechslungsreich besetzte, mit Instrumenten und Sängern, solistisch ebenso wie im Ensemble, hat Schütz deshalb immer beides im Blick: die älteren Techniken ebenso wie die neuen Verfahren. So entschieden er in seinen Konzerten gelegentlich die Motette ebenso wie das Madrigal und die Mehrchörigkeit anklingen ließ, so entschieden konnte er sich, trotz seines Festhaltens am Kontrapunkt, von der alten Schreibweise entfernen. Erst in seinem Opus ultimum sollte er noch einmal ganz zu ihr zurückkehren.

22 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, in: ders., *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 87.

23 Eine erste Form der Heterolepsis trete auf, so Bernhard, „wenn ich nach einer *Consonantz* in eine *Dissonantz* springe oder gehe, so von einer andern Stimme *in transitu* konnte gemacht werden.“ (ebd.)

24 Das von Bernhard beschriebene Verfahren war allerdings moderner, weil sich auf diese Weise Sept- oder Quintsextakkorde zu Klängen verfestigen konnten, die man bislang noch immer als Resultate von Stimmprogressionen begriffen hatte.

25 Vgl. noch einmal Anm. 1.

26 Darauf hat schon Alfred Einstein hingewiesen und bezeichnenderweise vom „Sündenfall der konzertierenden Kunst“ gesprochen: *Heinrich Schütz*, in: ders., *Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker*, Zürich/Stuttgart 1957, S. 9–24, hier S. 13 f.