

Deutschland um 1600

MARTIN JUST

Die ersten Vorträge des Heinrich-Schütz-Festes und die Beiträge im Programmheft haben bereits von manchen Wegen, die zu Heinrich Schütz führen, einen Eindruck vermittelt. Hier soll der Blick auf die Musik im deutschen Sprachgebiet am Ende des 16. Jahrhunderts gerichtet werden, und zwar auf die geistlichen Werke in lateinischer oder deutscher Sprache. Dabei werden, um im Bilde zu bleiben, auch Wege zu beschreiten sein, die Schütz kaum betreten hat. Das musikalische Umfeld bis zu seinem ersten Aufenthalt in Venedig ist zu betrachten; dazu zählen eben auch Gattungen, die Schütz wenig gepflegt hat, die aber doch zum musikgeschichtlichen Bild um 1600 in Deutschland gehören. Es scheint nun in der Sache begründet, zunächst weiter auszuholen, aber auch bei der Betrachtung der vielfältigen Erscheinungen und Traditionen immer wieder etwas zurückzugreifen¹.

Einigkeit besteht weitgehend darüber, dass wir um 1600 einen Stilwandel konstatieren können, eine Epochengrenze. Dieser Einschnitt ist zwar nach Regionen zu nuancieren, hat sich aber im allgemeinen Bewusstsein so weit festgesetzt, dass es wieder notwendig scheint, an Zusammenhänge zu erinnern, die über diese griffige Zäsur hinüberreichen. Schaut man von 1600 aus zurück, so überblickt man als größeren musikhistorischen Zusammenhang einen Zeitraum, der etwa 1430 beginnt und dessen Einheitlichkeit auf einem Prozess der Gattungs- und Kompositionsgeschichte beruht. Darin ist die erste Phase der Mehrstimmigkeit des deutschen Sprachgebiets, die Blütezeit des Tenor-Liedes, eingebettet; sie reicht von ca. 1450 bis 1550/60. Da für sie franko-flämische Vorbilder von eminenter Bedeutung waren, ist an die allgemeine Entwicklung der Mehrstimmigkeit zu erinnern. Die führende Gattung war seit Josquin des Prez die Motette, die dann im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts vom Madrigal abgelöst wurde. Mit diesem Wechsel geben zunehmend Italiener den Ton an, nicht mehr Franko-Flamen, obwohl diese noch um 1580 wichtige Stellungen in Deutschland innehatten, wie etwa Lasso, de Monte, Regnart oder Utendal. Was Schütz also, ehe er nach Venedig ging, in Deutschland aufgenommen hat, war bereits mehrfach von italienischen Impulsen berührt.

Unter drei Aspekten lässt sich der genannte Entwicklungsprozess beschreiben: (1) die Angleichung der Stimmen, die Homogenisierung des musikalischen Satzes; (2) ein zunehmender Einfluss der Sprache auf die Satzgestalt, eine Vokalisierung des Satzes; und (3) – hier nur der Vollständigkeit wegen genannt – die Emanzipation der Instrumentalmusik.

Der Prozess der Homogenisierung ist etwa 1550/1560 abgeschlossen, z. B. bei Nicolas Gombert, Clemens non Papa oder Thomas Crecquillon. Durch das Prinzip der konsequenten Imitation entsteht ein Geflecht von untereinander verwandten Stimmen. Diesen internationalen Stil, die sogenannte „klassische Vokalpolyphonie“, haben franko-flämische, französische, italienische, spanische und deutsche Autoren mit regionalen Varianten praktiziert. So haben etwa die französischen – z. B. Claudin de Sermisy – den Aufbau rationalisiert und präzisiert. Die Fünf- und Mehrstimmigkeit beginnt zu dominieren und damit die klangliche Wirkung des insgesamt dichten, gelegentlich zur Homophonie neigenden Satzes. Als eine häufige Anlage

1 Ein Handout mit alphabetisch geordneten Namen von Autoren sollte als Orientierungshilfe dienen.

bildet sich, wahrscheinlich im Anschluss an die Form von Responsorien, die zweiteilige „Reprisesmotette“ heraus nach dem Schema AB/ CB, d. h. die beiden Partes laufen in die gleiche Musik aus.

Der Einfluss der Sprache äußert sich auf unterschiedlichen Ebenen, zum einen bei der akzentgerechten Deklamation innerhalb des vokal geprägten Stimmenstroms: Die Imitationsmotive werden prägnanter durch Syllabik, Tonwiederholungen oder Betonung des Dreiklangs, z. B. bei Adrian Willaert. Zum andern geht es um eine bildliche, gestische Darstellung einzelner Wörter, wie wir es vornehmlich vom Madrigal kennen, und schließlich – damit zusammenhängend – gewinnt der Ausdruck und die Interpretation des Textsinns vorherrschende Bedeutung, wie besonders seit Orlando di Lasso.

In diese Skizze der allgemeinen satztechnischen Entwicklung sind die für das deutsche Sprachgebiet wesentlichen Fakten einzufügen, besonders die Auswirkungen der Reformation auf Musikübung und musikalische Gattungen. Festzuhalten ist, dass trotz der gegenreformatorischen Impulse seit dem Tridentiner Konzil (1545–1563) katholische und evangelische Kirche bis 1600 ein weithin gemeinsames, internationales musikalisches Repertoire aufweisen. Natürlich gibt es Fälle, in denen ein Text evangelisch „gebessert“ worden ist. So wird das Responsorium zu Ehren der Jungfrau Maria, *Candida virginitas*, von Jakob Arcadelt für Jesus Christus modifiziert². Da die lateinische Sprache im evangelischen Gottesdienst nicht nur ihren Platz behauptet hat, sondern im letzten Drittel des Jahrhunderts bei der Figuralmusik sogar vorherrscht, war das Gros des internationalen Bestandes an Motetten, Magnificat-Kompositionen, Hymnen und dergleichen, wie es in Personal- und Sammeldrucken publiziert wurde, unbedenklich zu verwenden.

Eine spezifisch protestantische Musikgattung war das mehrstimmige deutsche Kirchenlied in seinen unterschiedlichen Funktionen: als Lied im Gottesdienst, in der Schule und im Haus. Und da das Bild der evangelischen Kirchenmusik in der Zeit der Gegenreformation vornehmlich vom Kirchenlied bestimmt wird, befassen wir uns als erstes mit dessen Traditionslinien und betrachten erst anschließend die Motette. Die Liedgeschichte führt durchaus zu Heinrich Schütz, auch wenn er Liedweisen, wie bekannt, nur selten in sein Werk integriert hat, z. B. *Alein Gott in der Höb sei Ehr* ins Kleine Geistliche Konzert SWV 327³. Es ließe sich sogar eine direkte Verbindung aus der Reformationszeit bis zu Schütz in zwei oder drei Schritten herstellen über Autoren, die das mehrstimmige Lied gepflegt haben: von Johann Walter in Torgau und Dresden über Matthäus Le Maistre in Dresden und Georg Otto, Sänger in Dresden und Hofkapellmeister in Kassel.

*

Das Kirchenlied hat an Gestalt und Technik des weltlichen Tenorliedes angeknüpft, wie es in den frühen Liederdrucken, dann in Nürnberg von Johann Ott und Georg Forster 1534 bis 1556 publiziert wurde, mit weiteren Auflagen bis 1565. Es ist vor allem das von Luther einge-

2 Vgl. Jacobus Arcadelt (ca. 1504–1568), *Opera omnia*, ed. by Albert Seay, Vol. 10: *Motecta*, Rome 1970, S. 84–93 (= CMM 31,10) und die von Martin Just und Bettina Schwemer vorbereitete Edition *Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (Ratschulbibliothek Zwickau Mus. Ms. 73)*, in: EdM 115b, Nr. III.6 (70).

3 Das Stück erklang im Konzert III am Freitag, 10. Oktober 2003: *Motetten und Concerti in Deutschland*, aufgeführt vom Ensemble *Alte Musik Dresden* unter der Leitung von Norbert Schuster.

leitete *Geystlich gesangk Buchleyn* Johann Walters von 1524, das im geistlichen Bereich die ersten Anregungen gegeben hat und bis 1551 in sechs jeweils erweiterten Auflagen erschien⁴. 1544 publiziert der Wittenberger Drucker Georg Rhaw *Neue deudsche Geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen*⁵. Der Druck enthält 123 Lieder, auch von Autoren, die sich nicht zur Reformation bekannt haben, z. B. elf Sätze von Ludwig Senfl. Hier finden wir zum ersten den traditionellen Bearbeitungstyp mit der Melodie im Tenor, z. B. Nr. 13, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, von Martin Agricola. Die Nebenstimmen sind allerdings bereits von der melodischen Substanz des Liedes berührt und textiert, so dass auch hier Homogenisierung und Vokalisierung des Satzes zu beobachten sind. Dadurch ist der Übergang fließend zu dem zweiten Typ, den imitatorisch, motettisch geprägten Kompositionen. Solche Sätze steuert vor allem der Niederländer Lupus Hellinck bei, z. B. Nr. 107, *An Wasserflüssen Babylon*. Zum dritten begegnen uns Sätze, immer noch mit der Melodie im Tenor, die zur homorhythmischen Faktur tendieren, wie etwa Nr. 111, *Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn*, von Arnold von Bruck.

Alle drei Bearbeitungstypen leben in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts weiter, wenn auch mit Modifikationen und in unübersehbaren Stilmischungen unter dem Einfluss von Chanson und Madrigal, von Villanella und Canzonette. Lassos Tenorlieder etwa werden wegen ihrer imitatorischen Qualitäten sowie wegen freier Einschübe und Zeilenwiederholungen im Cantus firmus gelegentlich schon zu den „Choralmotetten“ gezählt, wie etwa sein fünfstimmiges *Vater unser im Himmelreich* von 1567⁶. Vergleichsweise traditionell verläuft das dreiteilige, sechsstimmige *Der König wird seyn wolgemut* von 1590⁷. Tenor 1 trägt in der *tertia pars* die Melodie vor, aber auch die Nebenstimmen nehmen zunächst alle, dann nur noch Discantus 2 und Bassus, an der Liedweise teil; die Schlusszeile wird wiederholt, und es folgt ein kurzes Supplementum. Lasso hat auffälligerweise Tenorlieder gerade über geistliche Texte geschrieben. Immerhin geht die Tendenz bei ihm dahin, auch die geistlichen Lieder ohne einen Cantus prius factus zu komponieren, also nur als Verse zu vertonen, quasi wie ein deutsches Madrigal, und zwar selbst dort, wo eine Melodie vorhanden gewesen wäre, wie bei *Von Gott will ich nit lassen* (1590, Nr. 9)⁸.

Bei Lassos Zeitgenossen neigen die Liedsätze mehr und mehr dazu, nach dem Vorbild der französischen Chanson die Melodie der Oberstimme zu geben und die Begleitstimmen zu einem kompakten, frei polyphonen, vier- oder fünfstimmigen Komplex zu verdichten. Die Zeilenzäsuren werden kaum überbrückt, so dass die liedhafte Struktur erhalten bleibt. Beispiele finden sich noch 1599 bei Andreas Raselius⁹ oder 1619 bei Adam Gumpelzhaimer¹⁰,

4 Johann Walter, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Otto Schröder, Band 1–3, Kassel u. Basel 1953–1955.

5 *Neue Deudsche Geistliche Gesenge*, hrsg. v. Johannes Wolf, Leipzig 1908, in Neuaufl. hrsg. v. Hans Joachim Moser, Wiesbaden-Graz 1958 (= DDT 34); *Neue deutsche geistliche Gesänge*. Faks.-Neudruck. Mit einem Nachwort v. Ludwig Finscher, Kassel etc. 1969.

6 *Orlando di Lasso. Zweite nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Band 18: *Kompositionen mit deutschem Text I*, neu hrsg. v. Horst Leuchtman, Wiesbaden 1970, S. 1–3.

7 *Ibid.*, Bd. 20: *Kompositionen mit deutschem Text II*, neu hrsg. v. Horst Leuchtman, Wiesbaden 1971, Nr. 8, S. 128–134.

8 *Ibid.*, Bd. 20, S. 134–140.

9 *Regensburgischer Kirchencontrapunkt [...] mit 5 Stimmen gesetzt [...]*, Regensburg 1599. Vgl. Konrad Ameln u. a. (Hrsg.), *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik III: Das Gemeindelied*, Teil 2, Göttingen 1974, S. 3, 16 und 111.

10 *Wirtzgärtlins, Teutsch und Lateinischer Geistlicher Lieder, Erster Theil [...]*, 4–5 voc., 1619; *dass. Ander Theil*, 4–5 voc., 1619. Vgl. Ameln (wie Anm. 9), Bd. III/2, S. 14 oder 161.

und zwar sowohl mit Tenor- als auch mit Sopranmelodie. Etwas kunstvoller sind die fünfstimmigen Liedsätze des Lasso-Schülers Johann Eccard, *Der Erste* und *Der Ander Theil Geistlicher Lieder auf den Choral*, Königsberg 1597¹¹, die an den Zeilenzäsuren die Nebenstimmen kurz an der Liedsubstanz beteiligen, ohne den kompakten Satz in Imitationen aufzulösen, vgl. das wohl allgemein bekannte *Vom Himmel hoch*¹².

Die motettische Liedbearbeitung begegnet als eigentliche „Choralmotette“ bereits bei Johann Walter¹³, dann bei Lechner (1577)¹⁴ oder Eccard (5stimmig, 1578)¹⁵, die alle zeilenweise imitatorische Satztechnik anwenden.

Die Traditionslinie der homorhythmischen Sätze findet ihre Zuspitzung in dem, was wir als Kantionalsatz bezeichnen und mit dem Stuttgarter Theologen Lucas Osiander verbinden. In Anlehnung u. a. an Claude Goudimels Vertonung des Hugenottenpsalters von 1564 veröffentlicht er 1586 *Fünffzig Geistliche Lieder und Psalmen*. Der Druck enthält die wichtigsten evangelischen Kirchenlieder im homorhythmischen, vierstimmigen Satz, wobei die Melodie in der Oberstimme liegt. Die Begründung lautet im Titel: „[...] also gesetzt das ein gantze Christliche Gemein durchaus mit singen kann.“ Dieser Druck ist zum Vorbild für viele jüngere Musiker geworden, die sich aber zumeist für den kunstlosen Satz entschuldigen. Schon bei Osiander heißt es: „Wie auch diese meine ringfügige arbeit nicht für treffliche Musicos, sondern für die Schule und Christliche Gemeine, fürgenommen worden“. Es war also allen bewusst, dass ein Unterschied zwischen der einfachen Gebrauchsmusik für die Gemeinde zum Mitsingen und der kunstvollen Figuralmusik bestand.

Zu den Nachfolgern Osianders gehören u. a. Andreas Raselius, 1591 und 1599¹⁶, Georg Weber, 1588¹⁷, Sethus Calvisius, 1597¹⁸, Hans Leo Hassler, 1608¹⁹, und Michael Praetorius, 1609/1610²⁰. Von Rogier Michael, dem Vorgänger von Schütz in Dresden, gibt es ebenfalls eine solche Sammlung von 53 Kantionalsätzen aus dem Jahre 1593²¹; sie sind aber deutlich an den Zeilenschlüssen polyphon aufgelockert, bilden also einen Übergang zu den bereits erwähnten Sätzen Eccards²². Auch Schütz selbst können wir mit seinem *Beckerschen Psalter* von 1628 zu den Nachfolgern Osianders zählen, wenn er auch für die Reimpsalmen Cornelius Be-

11 Beide Teile hrsg. v. Friedrich von Baußnern, Wolfenbüttel 1928 und 1963.

12 Hermann Meyer u. Karl Vötterle (Hrsg.), *Nun singet und seid froh. Alte Weihnachtslieder*, Kassel 5/1935, S. 30–31.

13 Z. B. *Christum wir sollen loben schon*, in: Ameln (wie Anm. 9), Bd. III/2, S. 19–21, oder *Erbalt uns, Herr*, in: Walter (wie Anm. 4), Bd. 6, S. 3 ff.

14 Z. B. *Christ ist erstanden*, in: Leonhard Lechner, *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen* 1577, hrsg. v. Uwe Martin, Kassel u. a. 1954 (=Lechner Werke 3), S. 8–10.

15 *Christ ist erstanden*, in: Ameln (wie Anm. 9), Bd. I/2, S. 151–153.

16 *Psalmen und geistliche Lieder*, 5 voc., sowie *Cantica sacra [...] geistliche Psalmen und Lieder*, 5 voc., Handschriften, Bischöfliche Zentralbibliothek, Regensburg.

17 *Geistliche Lieder und Psalmen [...] Dr. Mart. Lutheri [...] mit 4 Stimmen [...] gesetzt*, 1588.

18 *Harmonia Cationum Ecclesiasticarum. Kirchengesänge und geistliche Lieder D. Lutheri [...] mit 4 Stimmen kontrapunktweise richtig gesetzt*, Leipzig 1597.

19 *Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder, auf die gemeinen Melodeien mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt*, Nürnberg 1608.

20 *Musae Sioniae* VI–VIII, in: Praetorius Werke VI–VIII, Wolfenbüttel 1939.

21 *Der ander Teil. Die gebräuchlichsten [...] Gesänge D. Martini Lutheri*, Dresden 1593 (2. Teil des Dresdner Gesangbuchs von 1593).

22 Vgl. Ameln (wie Anm. 9), Bd. III/2, S. 155 oder 407.

ckers eigene Weisen erfunden hat. Und auch er betont in der Vorrede „An den guthertzigen Leser“, dass „diese meine neue Melodeyen [...] nicht von großer Kunst vnd Arbeit sind“²³.

Neben diesen drei in allen möglichen Mischformen noch erkennbaren Grundtypen der Liedbearbeitung seit Johann Walter und Georg Rhaw sind zum einen die zwei- und dreistimmigen, zum anderen die mehrhörigen Liedsätze zu erwähnen. Bicinien und Tricinien wurden vornehmlich im Umfeld der protestantischen Lateinschulen und der dazu gehörigen musikalischen Elementarlehren gebraucht. Hier sind u. a. Caspar Othmayrs *Bicinia sacra*, 1547 (?)²⁴, Balduin Hoyouls *Geistliche Lieder und Psalmen mit dreyen Stimmen*, 1589²⁵, anzuführen oder von Michael Praetorius die *Musae Sioniae* IX, 1610 (bekannt sind daraus z. B. *In dulci jubilo* à 2 und à 3)²⁶. Choralgebundene, zwei- und mehrhörige Werke finden wir 1596 bei Georg Weber²⁷, z. B. *Gott der Vater wohn uns bey*²⁸ und wiederum bei Michael Praetorius in seiner Sammlung *Urania* von 1613²⁹.

Damit ist das Repertoire an Liedsätzen aber noch nicht erschöpft. Unter dem Einfluss der italienischen Villanella publiziert der Niederländer Jacob Regnart 1576/1577 *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen nach Art der Neapolitanen oder welschen Villanellen*³⁰. Italienische Vers- und Strophenformen, also eine neue Art von Dichtung, und ein homorhythmischer Satz mit führender Oberstimme haben einen neuen Typ des deutschen Liedes auf den Weg gebracht. Das berühmteste Beispiel ist die Kontrafaktur von *Venus, du und dein Kind* zu *Auf meinen lieben Gott*, die u. a. von Bartholomäus Gesius (1605) und Melchior Vulpius (1609) bearbeitet wurde. In ähnlicher Weise sind Canzonetten und Balletti italienischer Meister wie Giovanni Giacomo Gastoldi oder Orazio Vecchi in Deutschland rezipiert worden. Dieser Satztyp wurde allerdings vor allem im weltlichen Bereich akzeptiert, etwa durch Valentin Haußmann. Bekannt ist wiederum eine Kontrafaktur, Gastoldis *A lieta vita* als *In dir ist Freude* (1598)³¹.

*

Mit manchen Erscheinungen, die wir unter dem Begriff „Lied“ subsumiert haben, sind wir bereits in das Gebiet der Motette eingedrungen. Die Motette im deutschen Sprachgebiet, angefangen bei der klassischen Vokalpolyphonie, wie sie Lasso in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts vorgefunden hat, zeigt recht unterschiedliche Möglichkeiten der Satztechnik: Cantus-firmus-Bearbeitung, Homorhythmik, Polyphonie, Imitation oder Konfrontation von

23 Schütz GBr, Nr. 19, S. 82–83.

24 Caspar Othmayr. *Ausgewählte Werke*, Teil II, hrsg. v. Hans Albrecht, Frankfurt/Main 1956 (= EdM 26), S. 61ff.

25 Vgl. Ameln (wie Anm. 9), Bd. III/2, S. 12, 109–110, 154.

26 Praetorius Werke, Bd. IX, Nr. 12 und 36; außerdem Bd. V, Nr. 81 oder *Nun singet und seid froh*, ebd., S. 10–15.

27 *Geistliche Deutsche Lieder und Psalmen [...] erstlichen mit 4 Stimmen, Jetzund aber alle mit 8 Stimmen auf 2 Chöre zu singen*, 1596.

28 Im Konzert III (s. Anm. 3) ausgeführt.

29 Praetorius Werke, Bd. XVI.

30 *Jakob Regnart's deutsche dreistimmige Lieder nach Art der Neapolitanen nebst L. Lechner's fünfstimmiger Bearbeitung*, hrsg. v. Robert Eitner, Leipzig 1895 (= Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts, Bd. 19).

31 Vgl. dazu Werner Braun, *Die evangelische Kontrafaktur*, in: JbLH 11 (1966), S. 89–113.

Stimmengruppen. Dies alles stellt Lasso in den Dienst der Textdarstellung, der Textdeutung und des musikalisch sinnvollen Aufbaus.

Die textbezogenen Praktiken hat die Musiktheorie im Zusammenhang mit den Regeln und Begriffen der Rhetorik gesehen. Schon Gallus Dreßler spricht in seinen *Praecepta musicae poeticae* von 1563 von den Parallelen zur Rhetorik³², besonders von der Disposition eines Werkes nach exordium, medium und finis, und erwähnt bereits Lasso als einen Meister. Für die Betrachtung Lassoscher Motetten ergiebiger ist dann Joachim Burmeister in seiner *Musica poetica* von 1606³³, der für Details des musikalischen Satzes in Analogie zur Rhetorik Begriffe verwendet, die als Namen für rhetorische Figuren bis zu Heinrich Schütz, dem „Musicus poeticus“³⁴, und seinem Schüler Christoph Bernhard die Kompositionslehren durchziehen³⁵. Mit wohlklingenden Begriffen wie Anadiplosis, Hypotyposis, Hyperbole usw. soll aber hier nicht operiert werden, sondern am Beispiel der Motette *In me transierunt* lediglich in Stichworten eine Vorstellung von dem Motettenstil vermittelt werden, der bis ins 17. Jahrhundert vorbildlich gewesen ist. Diese Motette, eine Kompilation aus den Psalmen 87 und 37³⁶, wurde erstmals 1562, dann 1571 und 1582 gedruckt. Gehen wir vom Text aus.

1. In me transierunt irae tuae,	3x	E ^{mi} Br
2. et terrores tui / conturbaverunt me:	2x / 4x	G-C-F Br / a-a-a-d
3. cor meum / conturbatum est,	2x / 3x	a-E-a-E-a / A
4. dereliquit me virtus mea,	1x	a Br-E Br
5. dolor meus / in conspectu meo semper:	2x / 5x	a ^{mi} / a
6. ne derelinquas me, / domine deus meus,	3x / 1x	e ^{mi} / A Br
7. ne discesseris a me.	3x	G-G a-E

Lasso gliedert ihn, der Syntax folgend, in sieben Abschnitte, die er je ein- bis fünfmal vortragen lässt (2. Spalte) und die zwar untereinander verknüpft sind, aber doch von Kadenz oder Schlussklängen begrenzt werden (3. Spalte; „Br“ zeigt an, dass der Klang für die Dauer einer Brevis beibehalten wird). Die Sätze 2 und 3 sowie 5 und 6 sind unterteilt – Satz 2, 3 und 5 nach Subjekt (je zweimal) und Prädikat, Zeile 6 trennt die Anrufung ab – und bringen so eine quasi symmetrische Gliederung zustande: die Sätze 1, 4 und 7 werden zusammenhängend vorgetragen, und zwar dreimal, einmal und wieder dreimal; dazwischen je zwei unterteilte Satzpaare.

Weitere Beobachtungen am Notenbeispiel 1 (Anhang S. 103–105³⁷):

32 Gallus Dreßler, *Praecepta musicae poeticae*, hrsg. von Bernhard Engelke, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50 (1914/1915), S. 213–250.

33 Joachim Burmeister, *Musica Poetica*, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1955 (= DM I/10).

34 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959, verb. u. erw. Neuausgabe, Wilhelmshaven 2/1985.

35 Vgl. Joseph M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926.

36 Psalm 87,17; 37,11, 18 und 22.

37 Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke*, Bd. IX, *Magnum opus musicum* 5. Theil (*Cantiones V vocum*), Leipzig 1897, S. 49–52, Nr. 355.

1. Exordium: Stellt den phrygischen Modus vor, schließt auf E^{mi} Brevis; Motivik expressiv (aufsteigende Sexte bei „transierunt“); Gegenmotiv den a-Klang bekräftigend.
2. Teilschluss mit Quintfall G-C-F Brevis / dann in Minimen bewegter, viermal 3st. Fauxbourdon absteigend, zweimal hoch/tief besetzt, auf a-a-a-d endend.
3. langsames Klangpendel in Breven als Kontrast: a-E-a-E-a, quasi Stillstand / „conturbatum“ als Analogie zu „conturbaverunt“ (2.) in Minimen, dreimal 4st., tief, hoch, tief besetzt, Schluss auf A.
4. Zentraler Teil: nur einmal vorgetragen, sinkender Tutti-Satz („derelinquat me virtus“), Bassus mit A-E in Breven, (tiefster Ton des Werkes); Superius Quartabstieg a'-e'.
5. „dolor“ mit Halbton e'-f' im S und a-b in T1 und B sowie mit Klangprogression a-F⁶-B, Schluss auf a^{mi} / längster Abschnitt („semper“ fünfmal), Schluss auf a.
6. Vier-, drei-, vierstimmig, Schluss auf e^{mi} / einmal Anrufung mit Quintanstieg C-G-d-a-E-A Brevis, emphatischer Halt.
7. nach dem Haltepunkt klanglicher Bruch: A-G („discesseris“), homorhythmische G-G-Kadenz mit Spitzenton e'', Rückweg nach a und Supplementum, Korrespondenz mit Schluss des zentralen Teils: a-E Br und mit dem Klangpendel (3.).

Halten wir fest: Bei Lasso und seinen deutschen Schülern und Nachfolgern sind die motettischen Prinzipien der Alla-Breve-Mensur bewahrt: die gemäßigte gravitas der Imitationen und der breit fließende Klangstrom. Madrigalische Momente, wie etwa starke Bewegungskontraste oder weiträumige, rasche Motivik, dringen erst bei Lechner und Hassler spürbar in den motettischen Satz ein. Mit diesem Motettenstil, dem *stylus gravis*, ist Schütz aufgewachsen. Viele solcher Werke sind in den Noteninventaren von Weißenfels³⁸ bzw. 1613 in Kassel³⁹ genannt, darunter Kompositionen von Georg Otto, Michael Altenburg, Philipp Dulichius, Melchior Vulpus bzw. von Johann Walter, Leonhard Paminger, Gallus Dreßler, Jakob Gallus usw. Dies Erbe prägt zum Teil noch die Konzerte von Schütz und natürlich die *Geistliche Chormusik* von 1648, in deren Vorrede an den „Günstigen Leser“ Schütz auf kontrapunktische Fertigkeiten, auf „die zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisites in dem Stylo ohne den Bassum Continuum“ verweist.

*

Die weitgehende Einheitlichkeit des lateinischen oder deutschen Motettenstils in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts umfasst im einzelnen: vollständige Psalmen und Evangelien sowie biblische Sprüche, Andachtstexte, deren Bestimmung nicht immer geklärt ist, ferner Historien und Passionen sowie liturgische Gattungen wie etwa Introiten, Hymnen, Magnificat-Kompositionen, Antiphonen oder Responsorien, die zumeist ihre choralische Vorlage bewahren. Dies umfangreiche, vielschichtige Motetten-Repertoire, das keineswegs hinreichend erforscht ist, lässt sich auch unter den drei folgenden, üblichen Aspekten kaum befriedigend disponieren, nämlich nach der Textprovenienz, nach bestimmten Arten der Satztechnik oder nach der li-

38 Vgl. Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel u. a. 2/1954, S. 24, oder Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel u. a. 1972, S. 22.

39 Moser, *ibid.*, S. 32, Anm. 8.

turgischen oder sonstigen Funktion. Die Kriterien überschneiden sich ständig, so dass es am günstigsten scheint, bei wechselnden Aspekten Werkgruppen mit eigenen Traditionen herauszugreifen, also eine Art Kompromiss zu suchen, aus dem wenigstens die Vielfalt der Erscheinungen zu erahnen ist.

Bis ins 17. Jahrhundert hinein galten die mehrstimmigen Psalmen von Josquin des Prez als vorbildlich. Sie wurden im deutschen Sprachgebiet immer wieder überliefert und haben eine große Zahl von Nachahmungen gefunden, wie u. a. die Psalmen-Sammeldrucke von 1538, 1539, 1542, 1553 und 1554 belegen⁴⁰. Einer seiner ersten deutschen Nachahmer war Thomas Stoltzer mit fünfzehn lateinischen Psalmen. Seine vier deutschen Psalmen, von denen der sechsstimmige Psalm 12, *Hilf, Herr, die Heiligen haben abgenommen*, im Konzert III zu hören war⁴¹, haben wiederum eine Reihe mitteldeutscher, protestantischer Kantoren angeregt, außer lateinischen auch deutsche Psalmen zu vertonen. Hier seien ein paar Autoren aus der Mitte des Jahrhunderts genannt, die zum Teil die kritischen Situationen der Protestanten während des Schmalkaldischen Krieges in den Psalmen reflektieren: Balthazar Arthopius, Lucas Bergkholz, Wilhelm Breitengraser, Wolfgang Figulus, Johann Heugel – der Vorgänger Georg Ottos in Kassel –, Valentin Rab, Johann Reusch⁴² und David Köler, von dem in dem gleichen Konzert der sechsstimmige Psalm 70, *Eile, Gott, mich zu erretten*, aufgeführt wurde⁴³.

Mit weiteren Namen reichen wir bis ins neue Jahrhundert: Matthäus Le Maistre, Leonhard Schröter, Leonhard Lechner, Philipp Dulichius, Sethus Calvisius, Michael Praetorius. Obwohl grundsätzlich die Psalmkompositionen zunehmend frei konzipiert werden, gibt es immer wieder Werke, die einen Cantus prius factus einarbeiten. So verwendet Le Maistre in seinem umfangreichen 90. Psalm von 1566 eine vornehmlich in Semibreven fortschreitende und mehrfach repetierte vierzeilige Melodie als Cantus firmus⁴⁴. Diese Technik des wiederholten, transponierten, kombinierten und breit mensurierten melodischen Materials verleiht dem Werk geradezu archaische Züge.

Eine andere Satztechnik wendet Philipp Dulichius in seinen achtstimmigen Kompositionen an, die er 1607 und 1608 publiziert, die aber wohl schon vor 1604 entstanden sind⁴⁵. Die Texte stammen nicht nur aus dem Psalter, sondern auch aus anderen Teilen des Alten und Neuen Testaments, aus Evangelien und Episteln. Wir haben es stets mit einer doppelchörigen

40 Z. B. RISM 1538⁶, *Tomus primus psalmsorum selectorum* [...], Nürnberg, J. Petreius, 1538, oder RISM 1554¹¹, *Tomus quartus psalmsorum selectorum* [...], Nürnberg, J. Montanus & U. Neuber, 1554.

41 Siehe Anm. 3. Thomas Stoltzer, *Ausgewählte Werke*, Zweiter Teil: *Sämtliche Psalmotetten*, hrsg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt 1969 (= EdM 66), S. 110–127.

42 Johann Reusch, *Zeben deudsche Psalm Davids*, zu vier Stimmen, Wittenberg 1551.

43 Siehe Anm. 3. David Köler, *Zehn Psalmen Davids*, zu 4, 5 und 6 Stimmen, Leipzig 1554. Vgl. David Köler, *Drei deutsche Psalmen*, hrsg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wolfenbüttel 1959 (= Chorwerk 71), Nr. 2, S. 15–27.

44 Ameln (wie Anm. 9), Bd. II, S. 239–256. Der Cantus planus erscheint in der fünfstimmigen Prima pars auf *d'* und auf *a'* in der Oberstimme, in der sechsstimmigen Secunda pars in zwei Oberstimmen kombiniert auf *d'* und *a'*, und in der sechsstimmigen Tertia pars in zwei Tenorstimmen je in wiederholten Teilen zusammengesetzt. Die bewegteren Nebenstimmen sind jeweils untereinander imitatorisch gebunden; vgl. die Abschnitte der Tertia pars „Lehre uns bedenken“, „auf daß wir klug“, „Fülle uns früh mit deiner Gnade“.

45 Philippus Dulichius, *Prima pars Centuria Octonum et Septenum Vocum*, Stetini 1607, hrsg. v. Rudolf Schwartz, in Neuaufl. hrsg. und krit. rev. v. Hans Joachim Moser, Wiesbaden-Graz 1958 (= DDT 31). Vgl. ferner Otfried von Steuber, *Philipp Dulichius – Leben und Werk. Mit thematischem Werkeverzeichnis*, Kassel u. a. 2003 (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 10).

Anlage zu tun, obwohl die Stimmen nicht nach den beiden Chören bezeichnet, sondern bis zur Octava vox durchgezählt sind. Teils sind sie gleich gruppiert, also zweimal C1-, C3-, C4- und F4-Schlüssel. Das geschieht besonders bei den Psalmen, wodurch die Alternatim-Praxis des Psalmvortrags angedeutet bleibt. Teils wird eine höhere Gruppierung von einer tieferen unterschieden, also nach Schlüsseln etwa: C1, C1, C3, C4 – C3, C4, C4, F4. Der motettische, polyphone Satz Lassoscher Prägung ist beibehalten. Imitationen konzentrieren sich auf Satzanfänge, und die Tendenz besteht zu einer geringfügig aufgelockerten homorhythmischen Deklamation. Bei den Konfrontationen der Chöre ergeben sich weniger Repetitionen als klangliche Fortführungen, an denen die zunehmende Bedeutung des Bass-Fundamentes zu erkennen ist. Vgl dazu Notenbeispiel 2 (Anhang S. 106): Psalm 122, *Ad te levavi*⁴⁶, M. 8–15, M. 16–22 und M. 22–24. Durch die Quintfallreihen E-A-D-G-C- [-E^m], A-D-G-C- -C und A-D-G-C-F⁴⁷, je mit aufgelockertem Schluss, wird das Spektrum der Klänge im Phrygischen durchmessen und zugleich das klangliche Fundament für den weiteren Verlauf gelegt. Selbst aus solchen punktuellen Beobachtungen mag deutlich werden, dass diese ältere Doppelchörigkeit von neueren konzertierenden Sätzen zu unterscheiden ist: Ihre Ursprünge reichen in Italien bis vor 1550 zurück, bis zu Willaert und Jachet von Mantua.

Blicken wir weiterhin auf die Textprovenienz, so können wir die große Gruppe der lateinischen oder deutschen Evangelienmotetten hier anschließen, aber auch Motetten, die lediglich einen einzelnen Spruch, vornehmlich aus den Psalmen oder den Evangelien, vertonen. Neben verstreuten Einzelwerken und sechs Sammeldrucken aus den Jahren 1554 bis 1556⁴⁸ gibt es von manchen Autoren lateinische Evangeliums-Zyklen, die dem Kirchenjahr folgen, wie etwa von Homer Herpol das *Novum et insigne opus musicum, in quo textus evangeliorum totius anni [...] exprimitur*, Nürnberg 1565, dann wiederum Philipp Dulichius mit dem *Fasciculus novus continens dicta insigniora ex evangelis*, 1598 und 1599, sowie Georg Otto mit dem *Opus musicum novum, continens textus evangelicos*, in drei Bänden: zu acht Stimmen für die Festtage, zu sechs für die Sonntage und zu fünf für die Wochentage, Kassel 1604. Dem sind für den Kasseler Hof die in Distichen paraphrasierten Evangelien hinzuzufügen, die von Valentin Geuck komponiert, nach dessen Tod (1596) vom Landgrafen Moritz vollendet wurden und, ebenfalls 1604, unter dem Titel *Novum et insigne opus continens textus metricos sacros Festorum, Dominicarum et Feriarum [...] erschienen*. Daraus war in Konzert V das achttimmige *Mortales causam perpendite, discite, quaeso* für den Sonntag Palmarum zu hören⁴⁹.

Entsprechende deutsche Evangelien begegnen in Motettensammlungen, z. B. 1575 von Antonio Scandello⁵⁰, aber auch wiederum in Zyklen, etwa von Andreas Raselius: *Teutscher Sprüche aus den Sonntäglichen Evangelis*⁵¹ bzw. *Teutscher Sprüche auf die Fürnemsten Järlichen Fest*, 1594 und 1595. Einen Jahrgang sechsstimmiger Evangelienmotetten bietet Christoph Demantius 1610 mit dem Druck *Corona harmonica*. Satztechnisch bewegen sich alle diese Werke in

46 Ibid., Nr. XII, S. 69 ff.

47 Die letzten beiden Stufen nicht mehr im Notenbeispiel.

48 Z. B. RISM 1554¹⁰, *Evangelia dominicorum et festorum dierum*, Nürnberg, J. Montanus & U. Neuber.

49 Publiziert in: Friedrich Blume (Hrsg.), *Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen*, Kassel 1931, Nr. 11, S. 39–43. Konzert V: *Musik der Kasseler Hofkapelle zur Zeit des Landgrafen Moritz von Hessen*, am

41 Sonnabend, 11. Oktober 2003, vom Barock Consort Bremen/Leipzig unter der Leitung von Klaus Eichhorn und Arno Paduch.

50 Z. B. *Wie viel Tagelöhner hat mein Vater*, in: Ameln (wie Anm. 9), Bd. II, S. 273–279.

51 Daraus bei Ameln (wie Anm. 9), Bd. II, S. 280–288: *Hosianna dem Sohn Davids* u. a.

der Nachfolge Lassos, allerdings in der Regel bereits mit rascherer Deklamation, in Stimmengruppen, mit homorhythmischen Partien und naheliegenden Textdarstellungen, wie bei „Denn wer sich selbst erhöht“ (ansteigendes Motiv), „der wird erniedrigt werden“ (sinkendes Motiv), so bei Demantius⁵².

Die biblischen Historien und Passionen, sowohl lateinisch als auch deutsch, gehören als Texte des Alten und Neuen Testaments ebenfalls hierher. Sie bilden in ihren starken Impulsen zur Veranschaulichung und Verinnerlichung der Heiligen Schrift eine eigene Tradition. Im Hinblick auf Schütz können wir die durchkomponierten Passionen, wie etwa die von Joachim a Burck⁵³ (1568) und die von Lechner⁵⁴ (1593) nur beiläufig erwähnen, auch wenn wir annehmen dürfen, dass Schütz zumindest das Werk Lechners gekannt hat. Der Typ der „responsorialen“ oder „dramatischen“ Passion beginnt vor 1550 mit Johann Walters Matthäus- und Johannes-Passion⁵⁵. Beide Werke wurden später modernisiert, indem die chorische Rezitation der Turbae-Chöre zu motettischem Satz weiter entwickelt wurde, wie das in selbstständiger Weise Jacob Meiland in seinen drei Passionen, 1567–1570, praktiziert⁵⁶. Bei dieser „responsorialen“ Form, bei der der Evangelist nach einem „Passionston“ rezitiert, lassen sich Werke, in denen nur die Turbae mehrstimmig gefasst sind – wie auch bei Schütz – von anderen unterscheiden, welche auch die Soliloquenten je nach Rang zwei- bis vierstimmig sprechen lassen. Das hat, nach italienischem Vorbild, der in Dresden wirkende Scandello in seine Johannes-Passion von 1561 eingeführt. Darin ist ihm u. a. Bartholomäus Gesius mit seiner Johannes-Passion von 1588 gefolgt⁵⁷. Auch bei der Auferstehungs- und der Weihnachtshistorie kann Schütz an ältere Werke anschließen. Sein Vorgänger in Dresden, Rogier Michael, hat 1602 eine Weihnachtshistorie publiziert, worin der Chor zwei- bis sechsstimmig die Worte der Engel, der Hirten, der Weisen usw. vorträgt⁵⁸.

*

Unter dem Aspekt der Satztechnik waren bereits bei den Liedsätzen Bicinien und Tricinien zu erwähnen, die im Zusammenhang mit dem Musikunterricht an Lateinschulen stehen. In ihrer zumeist kontrapunktischen Struktur dienten sie der musikalischen Übung und, soweit ihre Texte aus der Bibel genommen waren, unterstützten sie die protestantische Erziehung. In den frühesten Sammlungen, etwa in Georg Rhaws *Tricinia* von 1542 und den *Bicinia gallica, latina, germanica* von 1545⁵⁹, finden sich mancherlei Exzerpte aus umfangreicheren Werken der großen Meister, z. B. Messenteile von Josquin und anderen, die mit Bibeltexten kontrafaziert sind, eine Praxis, die auch in weiteren Publikationen beibehalten wurde. Daneben gab es neu

52 Vgl. Christoph Demantius, *Vier deutsche Motetten*, hrsg. v. Anna Amalie Abert, Wolfenbüttel 2/1936 (= Chorwerk 39), Nr. 3, S. 14–17.

53 Veröffentlicht in: *Die junge Kantorei* 2, Stuttgart-Hohenheim o. J. (1950).

54 *Historia der Passion und Leidens unsers einzigen Erlösers*, in: Lechner Werke 12, Kassel u. a. 1960.

55 Walter (wie Anm. 4), Bd. 4, Kassel u. a. 1973.

56 Die Markus-Passion in: Ameln (wie Anm. 9), Bd. I/3, S. 62–69 und Bd. I/4, S. 39–43.

57 Vgl. *ibid.*, Bd. I/3, S. 92–98 und Bd. I/4, S. 56–74.

58 *Ibid.*, Bd. I/3, S. 5–12 und Bd. I/4, S. 15–25.

59 *Tricinia: Georg Rhau. Musikdrucke* IX, hrsg. v. Thomas Noblitt, Kassel u. a. 1989; *Bicinia: ibid.* VI, hrsg. v. Bruce Bellingham, Kassel u. a. 1980.

verfasste Sammlungen, wie die bereits erwähnten *Bicinia sacra* von Othmayr, 1547, ferner die *Bicinia Sacra ex variis autoribus in usum iuventutis scholasticae collecta*, von Friedrich Lindner, Nürnberg 1591, oder Georg Ottos *Opusculum*, handschriftlich Kassel 1601. Notenbeispiel 3 (Anhang, S. 107) zeigt daraus das Bicinium über Lukas 18,13 aus dem Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner für den 11. Sonntag nach Trinitatis: *Stans a longe publicanus*⁶⁰.

Der Verlauf des g-dorischen Duos ist klar nach den syntaktischen Einheiten durch modale Kadenzstufen gegliedert:

Stans a longe publicanus	g (12)
nolebat oculos ad coelum levare,	B (17)
sed percutiebat pectus suum dicens:	g (20), B (23)
Deus (d), propitius esto mihi peccatori.	d ^{mi} (26), a ^{mi} (29), d (32), g (35).

Die beiden mi-Kadenz, M. 26 und 29, und die Repetitionen bringen quasi die Demut des Publicanus und die Intensität seines Bittens zum Ausdruck. Die Motivik der Imitationen zeigt sowohl illustrative Züge als auch Ansätze zur Vereinheitlichung: zum einen den Quart- und Oktavsprung bei „ad coelum“ (M. 14) und die rhythmisch ineinander „schlagenden“ Tonwiederholungen bei „percutiebat“ (M. 17 ff. und 20 ff.); zum andern bildet das Anfangsmotiv mit dem charakteristischen Halbton bei „longe“ (M. 3, 6 und öfter) den Anknüpfungspunkt für die nächsten, quasi diminuierten Motive bei „nolebat“ (M. 12 f.: d^{mi}-es) und die Umkehrung g^{mi}-fis) sowie bei „percutiebat“ – wiederum d^{mi}-es) (M. 17) und g^{mi}-fis) (M. 20) – und angedeutet bei „propitius“ (g^{mi}-fis, M. 24). Die letzte Imitation des kunstvollen Satzes rundet das Ganze durch das Gewicht einer Augmentation in der Unterstimme ab, M. 32 ff.

Triciniensammlungen sind u. a.: Christian Hollanders *Triciniorum [...] fasciculus*, 1573⁶¹, Calvisius' *Tricinia*, 1603⁶², oder Konrad Hagius' *Neue deutsche Tricinia*, Frankfurt/Main 1604⁶³. Diese Bicinien- und Tricinienkunst über Bibelsprüche oder Lieder reicht insofern bis in die Werke von Heinrich Schütz, als die zwei- und dreistimmigen *Kleinen geistlichen Konzerte* von 1636 und 1639 letztlich an die ältere Kontrapunktik anknüpfen.

*

Betrachten wir schließlich das Motettenrepertoire unter dem Aspekt der Funktion, so bieten die eigentlich liturgischen Gattungen das klarste Bild. Mehrstimmige Bearbeitungen von Introiten, Magnificat, Hymnen, Responsorien und dergleichen werden zumeist umstandslos zu den Motetten gerechnet, denen sie ja auch satztechnisch weithin gleichen. Es gibt jedoch eigene Traditionen, die von schlichten Bearbeitungen der jeweiligen Chormelodie ausgehen, aber auch in der motettischen Form am Prinzip der Choralbearbeitung festhalten. Die Komposition von Messenteilen, Ordinarium oder Proprium, lässt gegen Ende des Jahrhunderts deutlich nach, nachdem Georg Rhau mit seinen Drucken ein Repertoire für den protestanti-

60 Blume (wie Anm. 49), Nr. 7, S. 25.

61 *Triciniorum, quae cum vivae voci, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt, fasciculus*, München 1573.

62 *Tricinia. Auszerlesene Teutsche Lieder*, [...]Leipzig 1603. Neuauflage von Paul Rubardt, Berlin 1949.

63 Daraus Psalm 133, *Siehe, wie fein und lieblich ist*, in: Ameln (wie Anm. 9), Bd. II, H.3, S. 38–39.

schen Gottesdienst begonnen hat und noch 1550/1555 Isaacs Propriensammlung *Choralis Constantinus* im lutherischen Nürnberg gedruckt worden war. Jüngere Sammlungen sind z. B. Johann Knöfels *Cantus choralis* von 1575⁶⁴ oder Leonhard Pamingers postum von seinen Söhnen in vier Bänden publizierte *Ecclesiasticae cantiones* von 1573–1580. Fünfstimmige Introiten erschienen von Georg Otto in dem Druck von 1574: *Melodiae continentis Introitus totius anni* oder 1603 von Rogier Michael unter dem Titel *Introitus Dominicorum dierum*. Der Pfingstintrotitus *Spiritus domini replevit orbem terrarum* von Georg Otto, in welchem die Imitationen die Chormelodie aufgreifen⁶⁵, war in Konzert V zu hören.

Für den Vespergottesdienst hat Georg Rhau ebenfalls ein Repertoire angelegt, vornehmlich Magnificat-Kompositionen und Hymnen. Spätere Hymnensammlungen bleiben vergleichsweise konservativ, halten an den Melodien streng fest⁶⁶, z. B. bei Leonhard Schröter (*Hymni sacri*, 4–6 voc., Erfurt 1587), Sethus Calvisius (*Hymni sacri latini et germanici*, Erfurt 1594), Bartholomäus Gesius (*Hymni quinque vocum*, Wittenberg 1595) oder Michael Praetorius (*Hymnodia Sionia*, 1611⁶⁷). Neben Lasso, der über hundert Magnificats, zum großen Teil als Parodien, verfasst hat⁶⁸, haben auch deutsche Autoren diese Gattung gepflegt, zumeist mit Exemplaren für jeden Modus: Gallus Dressler 1571⁶⁹, Lechner 1578⁷⁰, Haußmann 1591⁷¹ sowie wiederum in Kassel Landgraf Moritz um 1600, und Georg Otto 1607⁷².

*

Bei der Beschäftigung mit der geistlichen Musik in Deutschland vor und um 1600 war eine Fülle von Traditionen zu beobachten, die zum Teil in den Anfang des 16. Jahrhunderts zurückreichen und die letztlich, wenn vielleicht auch nur auf Umwegen, Heinrich Schütz erreichen. Dabei stellen sich manche Fragen, von denen hier wenigstens eine, die gelegentlich erörtert wird, nochmals aufgegriffen sei: Hat Schütz – ehe er nach Venedig ging – ernsthaft komponiert? Natürlich kann diese Frage hier nicht schlüssig beantwortet werden. Das Werkverzeichnis im neuesten Grove-Dictionary zumindest nennt keine Werke vor den Madrigalen von 1611. Auch wenn die Glaubhaftigkeit des „Unterthänigsten Memorials“ von 1651 hier und da bezweifelt wird – man vermutet taktische Gründe, welche die Darstellung gefärbt oder gar die Wahrheit verbogen haben –, seien die einschlägigen Passagen daraus über seine kompositorische Vorbildung nochmals zitiert⁷³. Schütz betont darin, dass er in Venedig

64 *Cantus choralis, musicis numeris quinque vocum inclusus [...] per totum anni circulum [...]*, Nürnberg 1575.

65 Vgl. Blume (wie Anm. 49), Nr. 3, S. 19–21.

66 Vgl. Siegfried Gissel, *Untersuchungen zur mehrstimmigen protestantischen Hymnenkomposition in Deutschland um 1600*, Kassel u. a. 1983.

67 Praetorius Werke, Bd. XII, bearb. v. Rudolf Gerber, Wolfenbüttel o. J.

68 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe*, Bd. 13–17, *Magnificat 1–110*, hrsg. v. James Erb, Kassel u. a. 1980–1988.

69 *Magnificat octo tonorum, quatuor vocum*, Magdeburg 1571.

70 *Sanctissimae Virginis Mariae Canticum secundum octo vulgares tonos, quatuor vocibus*, Nürnberg 1578 (Lechner Werke 4, hrsg. v. Walther Lipphardt, Kassel u. a. 1960).

71 *Magnificat 8 voc.*, hs. 1591.

72 *Magnificat* (deutscher Text), 12 voc., hs. 1607.

73 Schütz GBr, S. 209.

„die Wichtigkeit und Schwere des mir fürgenommenen Studii der Composition, und das hirinnen ich noch einen vngegründeten schlechten anfang hatte, bald vermercket, vndt dahero mich fast sehr ge-reuet gehabt, das von denen auff den Teutschen Universiteten gebrauchlichen, und von mir albereit zimlich weit gebrachten Studiis Ich mich abgewendet, Habe ich mich doch nichts desto minder zur gedult bequemen, und demjenigen, worumb ich dahin gekommen war, obliegen müssen, Derowegen auch von solcher Zeit an, alle meine vorigen Studia ausser handen gelegt, und das Studium Musicos alleine mit allem möglichsten grösten fleis zu tractiren, und zu versuchen wie solches mir von statten gehen wollen, angefangen [...]“

Noch nach seiner Rückkehr hat er laut Martin Geier erwogen⁷⁴, seine juristischen Studien fortzusetzen. Es heißt dort:

„Nachdem aber sein vorgenannter Herr *Præceptor* zu Venedig verstorben/ hat er sich *Anno 1612.* da-selbst weg begeben/ und wiederumb nach Teutschland zu dem hochgemelten Herrn Landgraffen ge-wand/ welcher ihn auch alsobald 200. Gülden biß zu einer gewissen Bestallung setzen lassen/ weil ihm aber nicht gefallen solcher gestalt bey der *Music* zu verbleiben/ hat er lieber seine Bücher wieder vor die Hand nehmen wollen/ umb dasjenige was er in Italia darinnen versäümet/ zu ersetzen/ und ne-benst diesen die *Music* als ein *parergon* zu anderweiten Beförderung zu gebrauchen [...]“

Schließlich ist nochmals daran zu erinnern, dass Schütz zwar vereinzelt Kirchenlieder ver-wendet hat, aber doch eher nur als Material für musikalische Formen eigener Prägung, wie bei *Allein Gott in der Höb* (SWV 327) oder *O hilf, Christe Gottes Sohn* (SWV 295)⁷⁵. Wenn man be-denkt, welche Rolle das evangelische Kirchenlied zu seiner Zeit sonst gespielt hat – bei Prae-torius, Schein und Scheidt, um nur diese drei zu nennen –, ist das auffällig und könnte u. a. mit seinem Studium in Venedig zusammenhängen, das ihn eher zur Vertonung von madrigali-schen und biblischen Texten als zur Bearbeitung von Kirchenliedern angeregt haben dürfte.

Die musikalischen Erscheinungen, die hier zu besprechen waren, müssen ihn dennoch schon vorher tief beeindruckt und seine Vorstellung von geistlicher Musik geformt haben. Denn wir wissen aus eigener Erfahrung, wie sehr die Eindrücke bis zum 20. Lebensjahr uns prägen. Und so dürfen wir annehmen, dass Schütz wenn schon vielleicht nicht als Komponist, so doch zumindest als Sänger und Instrumentalist spätestens in Kassel unter Georg Otto die Traditionen der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland gründlich rezipiert hatte.

74 Vgl. Martin Geier, *Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens Chur-Fürstl. Sächs. Ältern Capell-meisters geführten müheseligen Lebens-Lauff*, Faks.-Nachdruck mit einem Nachwort von Dietrich Berke, Kas-sel u. a. 1972, fol. G^r unten.

75 Vgl. Martin Just, *Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den „Kleinen geistlichen Konzerten“ von Heinrich Schütz*, Teil II, in: SJB 17 (1995), S. 121–140.

Anhang

Notenbeispiel 1: Orlando di Lasso, *In me transierunt*, M. 1-21

1.

Cantus. In me trans - i - e - runt i - - - rae tu - - - ae, in me

Altus. In me trans - i - e - - - runt i - rae tu - ae,

Tenor (I). In me trans - i - e - runt i -

Tenor (II). (s. vox.) In

Bassus. In me trans - i - e - runt

trans - i - e - runt i - - - rae tu - - - ae, in me trans -

in me transi - e - runt i - - rae tu - - - ae, in me trans - i -

4 - - - rae tu - - ae, i - - rae tu - - - ae, in

me trans - i - e - runt, in me transi - e - runt i -

in me trans - i - e - runt,

2.

i - e - runt i - - - rae tu - - - ae, et ter -

- e - - - runt i - rae tu - - - ae, et ter - ro - res

me trans - i - e - runt i - rae tu - ae, et ter - ro - - res

- rae tu - ae, i - - rae tu - - ae, et ter - ro - res tu -

in me transi - e - runt i - - - rae tu - - ae, et

Lasso, *In me transierunt*, M. 22-42

21

ro - res tu - i, et ter - ro - res tu - i con - tur - ba - verunt me,
 tu - i, et ter - ro - res tu - i con - tur - baverunt me,
 tu - i, et ter - ro - res tu - i con - tur - baverunt me, con - tur - ba -
 i, et ter - ro - res tu - i, et terrores tu - i con - tur - ba -
 ter - rores tu - i, et ter - ro - res tu - i con - tur - ba -

G C F a

30

(3)

con - tur - ba - ve - runt me, con - tur - ba - ve - runt me: cor me -
 con - tur - ba - ve - runt me: cor me - um,
 ve - runt me, con - tur - baverunt me: cor me - um, cor me -
 verunt me, con - tur - ba - ve - runt me: cor me - um, cor me -
 verunt me, con - tur - ba - ve - runt me: cor me - um, cor me -

a a d a E a E

39

(4)

um con - tur - batum est, de - re - li -
 um con - tur - batum est, con - tur - ba - tum est, con - tur - batum est, de - re - li -
 um con - tur - batum est, con - tur - ba - tum est, con - tur - batum est, de - re - li -
 con - tur - batum est, con - tur - ba - tum est, de - re - li -

a A

Lasso, *In me transierunt*, M. 43-64

5.

-quit me vir-tus me - a, do - lor me - us

-quit me vir-tus me - a, do - lor me - us, do - lor

-quit me vir-tus me - a, do - lor me - us, do - lor me.

-quit me vir-tus me - a, do - lor me.

-quit me vir-tus me - a, do - lor

a — E —

in conspectu me - o semper, in con - spe - ctu

me - us in conspe - ctu me - o sem - per, in con - spe - ctu me -

-us in conspectu me - o sem -

-us in conspe - ctu me - o sem - per,

me - us, in con - spectu me - o sem - per,

a me

me - o sem - per, in conspectu me - o sem - per, in

- o sem - per, in conspe - ctu me - o sem - per, in conspectu me - o,

- per, in conspe - ctu me - o, in conspectu

in con - spe - ctu me - o sem - per, in conspectu me - o, in con -

in conspectu me - o, in con - spe - ctu me - o sem -

Lasso, *In me transierunt*, M. 65-Ende

52 ⁶⁵ 6.

con.spe.ctu me.o semper: ne de.re.lin.quas me, ne de.re.lin.quas me,
 in con.spe.ctu me.o semper: ne de.re.lin.quas me, ne de.re.lin.quas me, ne
 me.o, semper: ne de.re.lin.quas me, ne
 .spe.ctu me.o semper: ne de.re.lin.quas me, ne
 .per: ne de.re.lin.quas me, ne de.

a

7.

Do.mi.ne De.us me.us, ne dis.cesse.ris
 de.re.lin.quas me, Do.mi.ne De.us me.us, ne dis.cesse.ris
 de.re.lin.quas me, Do.mi.ne De.us me.us, ne dis.cesse.ris
 de.re.lin.quas me, Do.mi.ne De.us me.us, ne dis.cesse.ris
 .re.lin.quas me, Do.mi.ne De.us me.us, ne dis.cesse.ris

e mi C G d a E A G

a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris a me,
 a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris a me,
 a me, ne dis.cesse.ris a me,
 a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris a me,
 a me, ne dis.cesse.ris a me,
 a me, ne dis.cesse.ris a me,
 a me, ne dis.cesse.ris a me.

G a E a E a E

Notenbeispiel 2: Philippus Dulichius, Psalm 122 *Ad te levavi*

Psalmus 122.

Octava vox. Ad te le - va - vi o - culos me - os, qui ha - bitas in coe -

Septima vox. Ad te le - va - vi o - culos me - os, qui ha - bi - tas in coe -

Sexta vox. Qui ha - bi - tas in coe -

Quinta vox. Qui ha - bi - tas in coe -

Discantus.

Altus.

Tenor.

Basis.

8 12 15

.lis. Ec - ce, ec -

.lis. Ec - ce,

.lis. Ec - ce,

.lis. Ec - ce,

A E A D G C - - - - - E mi

Ec - ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum,

Ec - ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum,

Ec - ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum,

Ec - ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum,

16 22

-ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum in ma - ni - bus

-ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum in ma - ni -

-ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum in ma - ni - bus do.

-ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum in ma - ni - bus

ec - ce, ec - ce, ec - ce, in ma - ni - bus

ec - ce, ec - ce, in ma - ni - bus do. mi.

ec - ce, in ma - ni - bus do. mi. no.

ec - ce, ec - ce, in ma - ni - bus do. mi.

A D G C - - - - - C A D G etc.

Notenbeispiel 3: Georg Otto, Bicinium *Stans a longe*

DOM. 11. P. TRINITATIS

Georg Otto

Stans a lon - ge pu - bli - ca - nus, stans a lon - ge pu -

Stans a lon - ge pu - bli - ca - nus,

- bli - ca - nus, stans a lon - ge pu - bli - ca -

stans a lon - ge pu - bli - ca -

nus no - le - bat o - cu - los ad cce - lum le - va -

nus no - le - bat o - cu - los ad cce - lum le - va -

re, sed per - cu - ti - e - bat pe - ctus su - um di - cens, sed per - cu - ti - e - bat pe - ctus

re, sed per - cu - ti - e - bat pe - ctus su - um di - cens, sed per - cu - ti - e - bat pe - ctus su -

su - um di - cens: De - us, De - us, pro - pi - ti - us e - sto mi - hi

um di - cens: De - us, De - us, pro - pi - ti - us e - sto mi - hi pec -

pec - ca - to - ri, pro - pi - ti - us e - sto mi - hi pec - ca - to - ri, pro - pi - ti - us

ca - to - ri, pro - pi - ti - us e - sto mi - hi pec - ca - to - ri, pro - pi - ti - us e -

e - sto mi - hi pec - ca - to - ri, e - sto mi - hi pec - ca - to - ri.

sto mi - hi pec - ca - to - ri, e - sto mi - hi pec - ca - to - ri.