

Michael Praetorius und Heinrich Schütz

THOMAS SYNOFZIK

Etwa 15 Jahre liegen zwischen den Geburtsjahren von Schütz und Praetorius, der Altersunterschied entspricht demjenigen von Mozart und Haydn. Gemeinsam ist beiden Komponistenpaaren zudem die 36jährige gemeinsame Lebenszeit. Bei Mozart und Haydn ist bekannt, dass es Einflüsse in beiderlei Richtung gab; Mozart nahm sich Haydn zum Vorbild, Haydn aber auch Mozart. Sicherlich waren auch die Beziehungen zwischen Praetorius und Schütz in wechselseitiger Hinsicht produktiv. Ob allerdings, wie Kurt Gudewill in der einzigen ausführlicheren Studie zum Thema – einem vor über 40 Jahren gehaltenen Vortrag – behauptet, Praetorius erst von Schütz „monodische Deklamation, madrigalische Bildhaftigkeit und affekthafte Textausdeutung“¹ gelernt haben mag, erscheint zweifelhaft. Auf diese Frage wird zurückzukommen sein.

Ein prinzipieller Unterschied zur Situation in der Wiener Klassik betrifft die Quellenlage: Nicht nur sind große Teile des musikalischen Œuvres sowohl von Schütz als auch von Praetorius verschollen, es gibt zudem kaum schriftliche Dokumente, die Aufschlüsse über die Beziehung beider Komponisten geben könnten. Es wäre verfehlt, allein aufgrund der fehlenden Dokumentierbarkeit direkter Kontakte auf „eine tiefer liegende persönliche Abneigung“² rückzuschließen.

Beide Komponisten sind in Thüringen, allerdings an dessen jeweils westlichsten und östlichsten Grenzen, Creuzburg und Bad Köstritz, geboren. Beide kommen in den Genuss akademischer Bildung, Praetorius als Theologe, Schütz als Jurist. Musikalisch allerdings verläuft ihre Sozialisation höchst unterschiedlich: Während Schütz seine Ausbildung in der Kasseler Hofkapelle empfängt, dann sogar in Italien fortsetzen kann, ist Praetorius offenbar weitgehend Autodidakt und muss beklagen, die italienische Musikkultur niemals vor Ort kennen gelernt zu haben. Doch vielleicht gerade durch diese fehlende traditionelle Ausbildung ist Praetorius offen für all die Neuerungen, die gerade aus Italien zu dieser Zeit um sich greifen. Ebenso wie ein Jahrhundert später Georg Philipp Telemann erarbeitet sich Praetorius seinen eigenen Stil weitgehend frei von traditionellen Dogmen und erweist sich dann nach wenigen Jahren als einzigartig kompetent nicht nur im italienischen, sondern auch im französischen Stil. Er führt 1607 den Generalbass in Deutschland ein und bietet im dritten Band seines *Syntagma musicum* 1619 eine umfassende Erörterung und Dokumentation der neuen italienischen Stilentwicklungen. Die auf französische Vorbilder zurückgehende Tanzsammlung *Terpsichore* ist 1612 der erste Notendruck in Deutschland, in dem es ein Diesis-Kreuz als Systemvorzeichnung gibt – im gesamten Werk von Schütz begegnet so etwas nur in Generalbassstimmen³.

- 1 Kurt Gudewill, *Heinrich Schütz und Michael Praetorius – Gegensatz und Ergänzung*, in: MuK 34 (1964), S. 253–264, hier S. 262.
- 2 Wilibald Gurlitt, *Michael Praetorius (Creuzbergensis) – Sein Leben und seine Werke*, Diss. phil. Leipzig 1914 (Kopie der geplanten Druckfassung in der Musikabteilung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur 47-8968), S. 240.
- 3 Die Generalbassstimme der *Musicalischen Exequien* weist im Gegensatz zu den zugehörigen Singstimmen eine ♯-Vorzeichnung auf.

Es gibt einige Hinweise, dass Schütz und Praetorius schon vor der ersten gemeinsamen Tätigkeit am Dresdner Hof voneinander gehört haben. Gerhard Aumüller hat auf die Zerbst-Kasseler Organistenfamilie von Ende als gemeinsame Bekannte von Praetorius und Schütz hingewiesen: Vielleicht kann Johannes von Ende (*1568), der Sohn des Zerbster Organisten Thomas von Ende, als Mitschüler des drei Jahre jüngeren Praetorius in Zerbst sogar als dessen Mentor gedient haben; es kann als sicher gelten, dass Johannes von Ende später in Kassel seinem Amtsnachfolger Schütz als Organist in der Kasseler Hofkapelle direkte Unterweisung gab⁴.

Da sich Praetorius 1605 und 1609 nachweislich am Kasseler Hof aufgehalten hat, könnte er schon dort auf den begabten jungen Musiker Schütz aufmerksam geworden sein oder zumindest von dessen italienischer Studienreise gehört haben. Nachhaltige Eindrücke empfing Praetorius jedenfalls bei einem dieser Aufenthalte durch die Verbindung von Gemeindegesang mit mehrchörigem Musizieren am Kasseler Hof⁵:

Nach dem Ich vor der Zeit in der F. Landgräfflichen Heßischen Schloß-Capell etliche Geistliche PsalmLieder per Choros zugleich mit der Gemeine in der Kirchen musciren hören: Und ein jeder KirchenDiener den decorum Musicum in der Kirchen zuerweitern[sic] angelegen sein lassen soll.

Vielleicht ging 1614 die Anregung, Schütz zu den Tauffeierlichkeiten nach Dresden zu holen, sogar auf eine Initiative von Praetorius zurück: Nachdem der Dresdner Kurfürst am 16. August Praetorius um Übernahme des Kapellmeisteramts bei der Taufe gebeten hat⁶, schreibt Johann Georg am 27. August 1614 nach Kassel⁷:

verstehen aber, daß E[ure]. L[andgräfflichkeit]. itziger Zeit einenn Organistenn haben, mit nahmen Heinrich Schütz, welchenn [...] wier gern hören möchten.

Die Formulierung „verstehe aber“ macht jedenfalls die vereinzelt geäußerte These⁸, dass Schütz bereits 1613 im Gefolge seines Landgrafen mit nach Dresden gereist sei und der Kurfürst ihn daher kannte, unwahrscheinlich. Eher denkbar wäre die Anwesenheit von Schütz im Frühjahr 1613 beim Fürstentag in Naumburg, wo er dann auf jedem Fall mit Michael Praetorius, dem musikalischen Leiter, in Kontakt gekommen wäre.

Spätestens am 18. September 1614 wirken Praetorius und Schütz gemeinsam bei Tauffeierlichkeiten am Dresdner Hof, Praetorius als kommissarischer Kapellmeister für den kränkelnden Rogier Michael, Schütz vermutlich als Organist⁹.

4 Gerhard Aumüller, *Wann und wo lernte Michael Praetorius das Orgelspiel*, in: *Ars organi* 55 (2007), S. 177–182. Vgl. zu den Beziehungen zwischen Schütz und der Familie von Ende auch den Beitrag von Aumüller in diesem Band.

5 Michael Praetorius, *Urania* (1613), hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel u. Berlin 1935 (= Praetorius Werke 16), Vorwort.

6 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 230.

7 Werner Dane, *Briefwechsel zwischen dem landgräfflich heßischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614–1619)*, in: *ZfMw* 17 (1935), S. 343–355, hier S. 343.

8 Vgl. z. B. Heinz Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit*. 1. Buch. *Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628*, Leipzig 2/1988, S. 98.

9 Agatha Kobuch, *Neue Aspekte zur Biographie von Heinrich Schütz und zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle*, in: *Schütz-Konferenz Dresden 1985*, Tl. 1, S. 55–68, hier S. 56; Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius – „Capellmeister von Haus aus und Director der Music“ am Kurfürstlichen Hof zu Dresden (1614–1621)*, in: *SJB* 22 (2000), S. 101–128, hier S. 108.

Und spätestens, als im November 1615 erneut eine Taufe am Dresdner Hof ansteht, sind Praetorius und Schütz wiederum gemeinsam in Dresden. Schütz hält sich dort seit mindestens September 1615 auf, Praetorius vielleicht schon seit Anfang des Jahres – ob durchgehend, ist umstritten¹⁰. Den Winter 1615/1616 über wirken nun Schütz und Praetorius gemeinsam als Kapellmeister und Organist in Dresden. Danach ist Praetorius wohl nur noch im Sommer 1617 anlässlich des Besuchs von Kaiser Matthias für einige Zeit in Dresden.

Somit gibt es mindestens drei mehrwöchige, wenn nicht mehrmonatige Phasen, in denen Praetorius und Schütz in Dresden zusammenwirken. Es liegt auf der Hand, dass hier ein Austausch stattgefunden hat. Die Zeit der Begegnungen fällt zusammen mit einer Publikationszäsur in Praetorius' Schaffen. Die von Arno Forchert erstmals herausgestellten Leistungen des Spätwerks von Praetorius¹¹ wären ohne die Dresdner Erfahrungen nicht denkbar. Viele der später veröffentlichten Werke entstanden für die Dresdner Hofkapelle, wo Praetorius andererseits auch in nicht geringem Maße Gelegenheit hatte, neue italienische Musizierpraktiken und Kompositionen zu studieren. Dies einerseits durch Kontakte zu Musikern, die – wie Heinrich Schütz – Kenntnisse italienischer Musik aus erster Hand hatten¹², andererseits über die Möglichkeit zur Anschaffung italienischer Musikdrucke. Ein erhaltenes Exemplar eines Katalogs des Augsburger Musikalienhändlers Kaspar Flurschütz aus dem Jahr 1615 zeigt Praetorius' Initialen auf der Titelseite und zahlreiche Anstreichungen und Eintragungen¹³. Doch auch vorher griff Praetorius offenbar begierig nach allem, was ihm an italienischer oder auch französischer Musik begegnete: 1607 ist es Praetorius, der – gleichzeitig mit Aichinger und Klingenstein – als erster in Deutschland die italienische Neuerung des Generalbass bekannt macht. Seine in diesem Jahr erschienene Sammlung *Musarum Sioniarum motectae et psalmi Latini* enthält zwei Motetten, einstweilen noch keine Eigenkompositionen, mit Generalbass: Ein „Jubilare Deo“ eines bis heute nicht identifizierten „Incertus“¹⁴ und ein „Ecce nunc benedicite“ nicht eines Italieners, sondern des Niederländers Gedeon Lebon.

Möglich ist auch, dass im April 1616 Schütz gemeinsam mit Praetorius bei Tauffeierlichkeiten in Halle wirkte. In den Zeiten, wo Praetorius von Dresden abwesend war, fungierte Schütz als einer seiner Stellvertreter. Das belegt eines von drei Dokumenten, in denen Schütz Praetorius namentlich erwähnt: ein Brief vom 16. Dezember 1616 an den Landgrafen Moritz von Hessen. Schütz entschuldigt sich dort, dass ihn der Kurfürst wohl nicht nach Kassel zurückreisen lassen würde¹⁵,

weil Ihr Churfürstlichen]. Gn[aden]. wegen instehenden Feiertagen, Und im abwesen Michaels Praetorij, als vom Haus aus bestalten Capelmeisters alhier, meiner Wenigen Dienste nicht gern entrathen wollen.

- 10 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 246, und Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius. „Diener vieler Herren“. Daten und Deutungen*, Aachen 1981, S. 12f.
- 11 Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung*, Berlin 1959 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1).
- 12 Praetorius beruft sich in der Vorrede zum 3. Teil (*Termini musici*, fol. 5^v) seines *Syntagma Musicum* (Wolfenbüttel 1619) auf Informationen, die er „von guten Leuten, die in Italia versiret, durch Mündlichen Bericht eingenommen“.
- 13 Richard Schaal, *Die Kataloge des Augsburger Musikalien-Händlers Kaspar Flurschütz 1613–1628. Mit einer Bibliographie zur Augsburger Musikgeschichte 1550–1650*, Wilhelmshaven 1974 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 7), S. 15.
- 14 Vgl. die Analyse bei Forchert (wie Anm. 11), S. 116.
- 15 Dane (wie Anm. 7), S. 350.

Ähnlich heißt es in einem Brief des Geheimen Rates Christof von Loß an Johann Georg vom 11. Dezember 1616¹⁶:

Denn obwohl E[uer]. K[urfürstliche]. G[naden]. Herrn Prätorium auch noch in der Bestallung haben, so wissen doch dieselben gnedigst, dass er nur von Hause aus dienet, und aus der fürstlichen braunschweigischen Kapell nicht allewege abkommen kann. Dahero seines Abwesens (da es ohne Heinrich Schützen wäre) in der Kirchen kein Concert anzustellen.

Zwar nicht namentlich, aber wohl immerhin indirekt, nimmt Praetorius im zweiten Band seines *Syntagma musicum* auf Schütz Bezug, wenn er „gute Leute zu Dreßden, Halla, Leipzig, Quedlinburg“ rühmt, die mit den Neuerungen des italienischen Stils gut vertraut seien¹⁷.

Zur letzten Begegnung von Schütz und Praetorius kommt es, als sich beide mit Samuel Scheidt und Johann Staden im August 1619 in Bayreuth zur Einweihung der Fritzsche-Orgel versammeln. Schütz ist hier als Orgelsachverständiger und Organist geladen. Während von Praetorius sowohl theoretische Schriften über Orgelbau als auch zwei Gruppen von Orgelkompositionen¹⁸ erhalten sind, ist von Schütz nichts dergleichen überliefert.

Bei beiden Komponisten liegt der Schwerpunkt auf geistlicher Vokalmusik, überwiegend auf deutsche, teils auch auf lateinische Texte. Von Praetorius ist außerdem noch die Instrumentalsammlung *Terpsichore* überliefert, weitere Instrumentalwerke sollten im Druck erscheinen, sind aber nicht überliefert; bei Schütz gibt es andererseits einige weltliche Vokalwerke, darunter nicht zuletzt die frühen Madrigale. Während der überwiegende Teil von Praetorius' Schaffen choralgebunden ist und auf das protestantische Liedgut zurückgreift, ist das bei Schütz nur in einzelnen Fällen zu beobachten, häufiger noch versieht er traditionelle Choraltexte mit neuen Melodien.

Am 15. Februar 1621 stirbt Praetorius. Folge ist für Schütz eine Gehaltsaufbesserung, und in diesem Zusammenhang gibt es drei weitere Dokumente, in denen er Praetorius namentlich erwähnt¹⁹. In einem Brief vom 22. September 1626 schreibt Schütz an den Dresdner Kurfürsten²⁰:

So hab Euer Churfürstlichen Durchlaucht ich in Unterthenikeit und nicht ohne erheischende Noht anzuflehen. Das von meiner extraordinari Besoldung, welche nach Absterben beyder Capellmeister Michaelis Praetorii und Rugier Michaels seeliger mir zugelegt worden, 250 fl so mir daran restiren, itzigen Markt in Leibzigk durch dero Cammermeister auszahlet werden möchten.

In einer wohl im Herbst 1627 notierten Aufstellung gedenkt er erneut der „nach Praetorii und Rogier Michaels Thode betagten Besoldungszulage“²¹, die ausstehenden Zahlungen waren im Vorjahr also nicht erfolgt. 25 Jahre später, als Schütz mittlerweile selbst dem Pensionsalter nahe ist, erbittet er sich vom kurfürstlichen Sekretär Christian Reichbrodht ähnliche Zugeständnisse, wie sie Michael und Praetorius erhalten hatten²²:

16 Ebd., S. 348.

17 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. II, Faks.-Reprint der Ausg. Wolfenbüttel 1619, hrsg. [...] v. Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, fol. 11^r (recte 13^r).

18 Insgesamt acht Orgelchoräle finden sich in *Musae Sioniae* VII (1609) und *Hymnodia Sionia* (1611).

19 Vogelsänger (wie Anm. 9), S. 119, beachtet nur das erste der Dokumente.

20 Agatha Kobuch, *Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden. Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 119–162, hier S. 134.

21 Ebd., S. 140.

22 Schütz GBr, S. 219 f.

das[s] Ihre Churfurst Durchl in meinem nunmehr erlangten hohen alter, mir die gnade auch erweisen, welche Sie den vorigen, zweyen Capelmeistern Michael Praetorio undt Rugier Michaeln haben wiederfahren lassen, welche Ich beyde, als ich erstmahls anhero nacher Dresden kommen, noch in Churfl bestallung gefunden, ich aber für Sie beyde, weil Ich noch Jung war, ahlier für Sie auffgewartet, vndt ihre besoldung Ihnen gleichsamb vor verdienet habe.

*

Im zweiten Teil der Studie sollen einige Stilmerkmale im direkten Vergleich einzelner Werke von Praetorius und Schütz herausgearbeitet werden. Schütz hat Praetorius um 51 Jahre überlebt. Sinnvollerweise vergleichbar sind deshalb nur seine bis in die 1620er Jahre veröffentlichten Werke – auch wenn damit das Spätwerk des einen dem Frühwerk des anderen gegenübergestellt wird. Unter den choralgebundenen Werken bieten sich zunächst einmal die im *contrapunctus simplex* gesetzten Kantionalsätze an. Schütz übernimmt in seinem *Becker-Psalter* elf der traditionellen Chormelodien. Bei Praetorius finden sich entsprechende Sätze in den *Musae Sioniae* VI–VIII. Schon 1971 verglich Martin Ruhnke einen exemplarischen Choralsatz „Ein feste Burg“ in sechzehn Vertonungen, darunter drei von Praetorius und eine von Schütz²³; ich habe in einer eigenen Untersuchung sämtlichen elf Sätzen von Schütz die jeweils ähnlichste Melodievariante bei Praetorius gegenübergestellt²⁴. Bei beiden Untersuchungen zeigte sich, dass Praetorius' Sätze auffällig darum bemüht sind, auch im Bass und in den Mittelstimmen Kantabilität zu wahren und springende Intervalle somit vergleichsweise selten sind. Das impliziert automatisch einen stärkeren Gebrauch der Nebenstufen, weil die drei Hauptstufen Quart- bzw. Quintsprünge im Bass mit sich bringen. Dreiklangsumkehrungen, speziell Sextakorde sind zeitstilistisch bedingt selten, bei Praetorius aber prinzipiell häufiger als bei Schütz.

Ein weiterer interessanter Punkt betrifft die Kadenzbildung. Möglicherweise ist hier tatsächlich eine Konsequenz aus Praetorius' Autodidaktikertum zu sehen. Praetorius missachtet häufig die traditionellen Klauseln und erreicht damit eine ungewöhnliche Vielfalt unter den von ihm verwendeten Kadenzformen. Meist steht dabei ein vollständiger Dreiklang im Schlussakkord einer Kadenz. Zu den von Schütz vermiedenen Formen zählt beispielsweise die zweite Kadenz in Nr. 149 „Wo Gott zum Haus“ der *Musae Sioniae* VII (vgl. Notenbeispiel 1 auf der folgenden Seite). Hier regiert offenkundig harmonisches Denken, denn der kadenzgeschichtlich entscheidende Schritt von der imperfekten zur perfekten Konsonanz fehlt: Bei Schütz steht bei dieser Kadenz im Alt ein *f'*. So schreiten Diskant und Alt von der Terz in den Einklang, die Tenorklausel ist in den Diskant, die Diskantklausel in den Alt versetzt. Bei Praetorius regiert offenkundig die Bassklausel, die Stimmen darüber füllen lediglich harmonisch aus. Dabei endet der Alt zudem noch in Stimmkreuzung höher als der Diskant, mit einem nicht gerade sanglichen Quartschritt aufwärts.

23 Martin Ruhnke, *Michael Praetorius*, in: MuK 41 (1971), S. 229–242.

24 Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637)*. Cantilena est loquela canens. *Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit Thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000, S. 78–82.

Notenbeispiel 1: Praetorius, „Wo Gott zum Haus“ (*Musae Sioniae* VII, Nr. CXLIX)

Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst, da ar-beit je-der-mann umb-sonst,
 Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst, da ar-beit je-der-mann umb-sonst,
 Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst, da ar-beit je-der-mann umb-sonst,
 Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst, da ar-beit je-der-mann umb-sonst,

Obwohl es sich um strophische Gesänge handelt, scheint zuweilen der Text der ersten Strophe maßgeblich für derartige Traditionsbrüche bei Praetorius²⁵. Im folgenden Notenbeispiel endet der Alt mit Bassklausel, der Diskant ist dadurch mit einer Oktave Abstand von den drei Unterstimmen getrennt. Die Quint ist im Schlussklang verdoppelt und es gibt Quintparallelen zwischen den Außenstimmen Bass und Diskant, die nur notdürftig als Akzentparallelen verschleiert sind.

Notenbeispiel 2: Praetorius, „In dich hab ich gehoffet“ (*Musae Sioniae* VII, Nr. XXII)

noch e-wig-lich zu Spot-te,
 noch e-wig-lich zu Spot-te,
 noch e-wig-lich zu Spot-te,
 noch e-wig-lich zu Spot-te,

Gehen wir zu den übrigen „echten“ Choralbearbeitungen, so ist die Auswahl vergleichbarer Beispiele geringer, denn nach Arno Forcherts Zählung gibt es im Schaffen von Schütz nur 26 Choralbearbeitungen, wobei Forchert zu Recht darauf hingewiesen hat, dass beim Vergleich der Quantität von Choralbearbeitungen im Werk von Schütz und Praetorius auf der Grundlage des Schaffens zeitgenössischer Komponisten weniger die vergleichsweise geringe Zahl bei Schütz als die einzigartig hohe Zahl bei Praetorius ungewöhnlich ist²⁶. Nahe liegt der Vergleich jedoch bei der Canzone „Nun lob, mein Seel, den Herren“ SWV 41 aus den *Psalmen Davids* von Schütz, wobei sich hier gleich zwei Vergleichswerke bei Praetorius aufdrängen.

25 Ruhnke (wie Anm. 23), S. 240–242 weist auf musikalische Interpretationen der Worte „Ein feste Burg“, „sein grausam Rüstung“ und „Winter“ hin.

26 Arno Forchert, *Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 57–67.

1614 komponierte Praetorius sein *Epithalamium* über denselben Choral²⁷. Ebenso wie das Werk von Schütz ist es vierchörig. Während Schütz allerdings vier vierstimmige Chöre kombiniert, ist bei Praetorius der dritte Chor fünfstimmig. Das ist charakteristisch, wie sich auch bei einer Vergleichsübersicht (vgl. die beiden Tabellen im Anhang) über die beiden mehrchörigen Sammlungen von Schütz und Praetorius aus dem Jahr 1619 erkennen lässt: Bei Praetorius gibt es deutlich mehr Ausnahmen gegenüber der Norm der Vierstimmigkeit. Und während es bei Schütz zwei fakultative Kapellchöre gibt, das Grundgerüst also dem traditionellen Muster der doppelchörigen Achtstimmigkeit folgt, sind bei Praetorius drei Chöre selbstständig, nur der vierte ist ein Kapellchor. Der Begriff „selbstständig“ allerdings gilt nur mit für Praetorius charakteristischen Einschränkungen: Nicht nur die Bassstimmen der drei Chöre bewegen sich meist im Unisono oder in Oktav- und Antiparallelen, sondern auch die Diskantstimmen werden unisono geführt, was Praetorius nicht hindert, für die Diskantstimme des 3. Chores noch die Abwärtsoktavierung als Tenor anzubieten – der Choral würde dann gleich dem Gemeindegang oktaviert vorgetragen.

Zu den Parallelführungen, besonders der Bassstimmen, gibt es wiederholt theoretische Äußerungen von Praetorius, sowohl in den Vorworten, als auch im *Syntagma musicum*. Hier sei exemplarisch die Begründung im Vorwort der *Urania* von 1613 zitiert²⁸:

Dieweil der Baß, als das Fundament, an allen Ortern, sonderlich, wenn die Chore in der Kirchen weit von einander unterschiedlich angestellet, eben so wol als der Choral im Discant eigentlich gehört werden muß. Denn wenn der eine Bass in der Quint [...] über dem rechten fundament-Bass (welcher an einem andern weit abgelegenen Orte nicht kan gehört werden) stehet, so gibt es gar eine unliebliche Harmony: Dieweil als denn der Tenor oder Cantus (welcher sonsten mit dem rechten fundament Baß in einer Octaven stehet) über diesem Basse in einer Quart dissoniret und gar einen übeln Laut von sich gibt: [...] Darumb dann auch numehr itziger Zeit in Italia und andern Ortern (do die Chor weit voneinander geordnet und gestellet) die unterste Bässe alle in Unisono, und auch bißweilen, wie imgleich auch die Mittelstimmen in der Octava ohn einig bedencken gesetzt werden. Inmassen dann in des vortrefflichen Componisten und Organisten, Herrn Johan Gabriels sehr lieblichen [...] Lateinischen Muteten zuerschen.

Praetorius beruft sich also auf Schütz' venezianischen Lehrer. Doch weder Gabrieli noch Schütz verfahren wirklich streng in der Behandlung dieser Regel. Eine Stimmführung wie die in Notenbeispiel 3 (auf der folgenden Seite) aus dem Psalm „Herr, unser Herrscher“ ist bei Schütz nicht ungewöhnlich. Mehrfach ergibt sich hier ein Quintabstand zwischen den Bässen beider Chöre, und die betreffenden Töne werden auch ohne Bedenken repetiert. Allerdings zeigt sich bei Schütz ein Zusammenhang mit der Schlüsselung der Chöre: Bei doppelchörigen Motetten mit gleicher Schlüsselvorzeichnung für die beiden Chöre gibt es nur in einem Fall einen entsprechenden Quintabstand zwischen den beiden Bassstimmen.

In Schütz' Choralkanzone „Nun lob, mein Seel, den Herren“ gibt es keine derartigen Quintintervalle, trotzdem aber viel weniger Parallelführungen der Bassstimmen als bei Praetorius. Formal bieten die beiden Parallelvertonungen ungeachtet der mehrchörigen Anlage wenig Vergleichsmöglichkeiten, denn Schütz vertont nur die erste Strophe. Praetorius bietet eine per omnes versus-Vertonung. Derartige großformal angelegte Choralbearbeitungen sind von Schütz nicht überliefert.

27 Michael Praetorius, *Gesammelte Kleinere Werke*, hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel u. Berlin 1930/33 (= Praetorius Werke 20), S. 40–79.

28 Praetorius, *Urania* (1613) (wie Anm. 5).

Notenbeispiel 3: Schütz, „Herr, unser Herrscher“ SWV 27, T. 58-64

Du wirst ihn zum Her-ren ma-chen ü-ber dei-ner Hän--de Werk.

Du wirst ihn zum Her-ren ma-chen ü-ber dei-ner Hän--de Werk.

Du wirst ihn zum Her-ren ma-chen ü-ber dei-ner Hän--de Werk.

Du wirst ihn zum Her-ren ma-chen ü-ber dei-ner Hän--de Werk.

Du wirst ihn zum Her-ren ma-chen ü-ber dei-ner Hän--de Werk.

Du wirst ihn zum Her-ren ma-chen ü-ber dei-ner Hän--de Werk.

Du wirst ihn zum Her-ren ma-chen ü-ber dei-ner Hän--de Werk.

Du wirst ihn zum Her-ren ma-chen ü-ber dei-ner Hän--de Werk.

Arno Forchert hat jedoch auf die engen formalen Beziehungen zwischen der Canzone von Schütz und dem im gleichen Jahr in der *Polyhymnia Caduceatrix* von Praetorius veröffentlichten dreistimmigen Choralkonzert über „Nun lob, mein Seel, den Herren“ hingewiesen²⁹. Hier beschränkt sich auch Praetorius auf die erste Strophe und verarbeitet jede Choralzeile zunächst in freier Imitation, dann im homorhythmischen Tutti-Vortrag im Dreiermetrum – eine bei Praetorius häufiger zu findende Form der Choralbearbeitung, die Schütz sich offenbar zum Vorbild genommen hat.

Es handelt sich in der Sammlung von Schütz um das Stück mit den meisten Taktwechseln; mehr als die Hälfte der 26 Nummern in den *Psalmen Davids* verzichtet gänzlich auf Taktwechsel. Grund für die Taktwechsel ist in diesem Fall offenkundig, dass die Chormelodie im Dreiermetrum steht. Bei Praetorius gibt es unter den 27 mehrhörigen Sätzen nur ein Stück ohne Taktwechsel (vgl. die Tabellen).

Die Auswahl für vergleichbare Stücke im Bereich der nicht choralgebundenen Werke ist auf Seiten von Praetorius beschränkt. Unter den lateinischen Werken gibt es keine Parallelvertonungen. Immerhin aber haben zwei der drei deutschsprachigen Psalmvertonungen aus dem Spätwerk von Praetorius Parallelen in gleichzeitigen Kompositionen von Schütz: der 6. Psalm, von dem Vertonungen in den beiden mehrhörigen Sammlungen von Schütz und Praetorius aus dem Jahr 1619 enthalten sind, und der 116. Psalm, den beide Komponisten für die 1623 erschienene Sammlung von Burckhard Großmann vertont haben.

²⁹ Forchert (wie Anm. 26), S. 64.

Beim 6. Psalm „Ach Herr, straf mich nicht“ geht Praetorius frei mit der Lutherschen Textvorlage um, die er am Anfang zu „Ach, mein Herre, mein Herre, straf mich doch nicht“ verändert. Abgesehen von der Tatsache, dass es sich bei den Kompositionen von Schütz und Praetorius in beiden Fällen um mehrchörige Werke handelt, ist ihre Anlage prinzipiell verschieden. Denn Schütz komponiert im traditionellen doppelchörigen Motettenstil, bei dem die Generalbassstimme nur mit der jeweils tiefsten Stimme *colla parte* geht; Praetorius wählt den modernen Konzertstil mit Sologesang über einem Generalbassfundament. Als Konzession „um der jungen Organisten will, so des General Basses noch nicht gewohnt, und die Mittelstimmen von sich selbst darzu nicht finden können“³⁰, setzt Praetorius einen Instrumentalchor als *Capella Fidicinia* hinzu.

Im Anfangsteil handelt es sich bei Praetorius um ein schlichtes Generalbasskonzert für drei Soprane und Basso continuo, das mit Echotechnik arbeitet. Dabei gibt Praetorius außer zahlreichen dynamischen Angaben auch Anweisungen zur Tempomodifikation, Muster dürfte hier Monteverdis *Marienvesper* gewesen sein. Nach dem Vorbild des „*Possente Spirto*“ in Monteverdis *Orfeo* setzt Praetorius für alle drei Sopranstimmen jeweils eine verzierte und unverzierte Fassung synoptisch übereinander. Im Schlussvers des ersten Teils gibt es zu der traditionellen Falsobordone-Notation, die sich teilweise auch noch in den *Psalmen Davids* von Schütz findet, auf diese Weise auch einen rhythmischen Ausführungsvorschlag. Auch bei Schütz deklamiert an dieser Stelle nur der zweite Chor im einfachen Falsobordone-Stil (vgl. Notenbeispiel 4 auf der folgenden Seite).

Arno Forchert sah in Praetorius' Vertonung der Worte „Wende dich Herr“ eine Art von „monodischer Gestaltung, [...] die sich noch mehr als 15 Jahre später bei Heinrich Schütz in ganz ähnlicher Form wiederfindet“³¹.

In der madrigalischen Ausdeutung des Textes steht Praetorius Schütz nichts nach, trotzdem finden beide Komponisten meist ganz unterschiedliche Wege. Die Worte „denn ich bin schwach“ werden von Schütz synkopisch vertont – zweifellos steht dabei das Konzept der schwachen Taktzeiten bereits im Hintergrund, auch wenn die Terminologie noch nicht geprägt war. Praetorius hingegen nutzt die Vortragsanweisung wie „*Lento. Piano*“, die satztechnisch durch einen Orgelpunkt unterstützt wird. Das Wort „Seufzen“ ist bei Praetorius durch eine Viertelpause („*suspirium*“) zerteilt; Schütz setzt eine entsprechende Pause etwas weniger plakativ vor die Worte „von Seufzen“.

Erst im Schlussteil „Weichet von mir alle Übeltäter“ treten bei Praetorius weitere Chöre hinzu, ein „*Chorus Adulorum*“ und jeweils eine vokale und eine instrumentale *Capella*. Auch in der Schütz-Motette singen an dieser Stelle alle acht Stimmen. Der entsprechende Effekt wird jedoch in gewisser Weise verschenkt, da das auch schon auf den vorhergehenden Worten „denn ich allenthalben geängstiget werde“ der Fall ist. Praetorius wechselt gleichzeitig für sieben Tempora in ein Dreiermetrum, Schütz verzichtet auf Taktwechsel.

Ein weiterer charakteristischer Unterschied ist die eröffnende *Sinfonia*, die Praetorius seiner Vertonung des 6. Psalm voranstellt. Auch bei dem Psalm 116 „Das ist mir lieb“, für den der Auftraggeber Burckhard Großmann den fünfstimmigen Motettenstil ohne Generalbass vorgegeben hatte, verzichtet Praetorius nicht auf derartige *Sinfonia*-Teile. Am Anfang jedes

30 Michael Praetorius, *Polyhymnia caduceatrix* (1619), hrsg. von Willibald Gurlitt, Wolfenbüttel u. Berlin 1930/33 (= Praetorius Werke 17), S. 644.

31 Forchert (wie Anm. 11), S. 168.

Notenbeispiel 4a: Praetorius, „Ach Herr, straf mich nicht“ (1619), T. 58–59

Presto

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken?

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken?

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken?

Dem im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken?

Notenbeispiel 4b: Schütz, „Ach Herr, straf mich nicht“ SWV 24 (1619), T. 29–33

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken.

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken.

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken.

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken.

der drei von ihm gewählten Abschnitte steht eine Sinfonia. Schütz teilt den Text in doppelt so viele Abschnitte ein, ohne dass es an irgendeiner Stelle eine Übereinstimmung gäbe. Für den Textvortrag gibt Praetorius genaue Anweisungen, wo Instrumente hinzutreten sollen und welche Abschnitte rein vokal auszuführen sind, ergänzend kommen auch hier dynamische Angaben hinzu.

Arno Forchert formulierte 1959 im Hinblick vor allem auf Kompositionen wie „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ von Praetorius³²:

Die Vorstellung bestimmter instrumentaler Klangwirkungen führt Praetorius nicht selten zu einer Schreibweise, in der sich die Eigentümlichkeiten des intendierten Instruments spiegeln. In dieser Beziehung ist Praetorius moderner als der fast 15 Jahre jüngere Italienfahrer Schütz, in dessen Werken sich typische Instrumentalismen erst nach der zweiten Italienreise bemerkbar machen.

³² Forchert (wie Anm. 11), S. 185.

Die beiden Vertonungen des 116. Psalms von Schütz und Praetorius sind häufig verglichen worden³³. Forchert hat gezeigt, dass dieses Opus ultimum im Gesamtwerk von Praetorius „keine isolierte Einzelercheinung, die gegenüber dem gesamten früheren Schaffen etwas völlig Neues darstellt, [...] sondern als letzte und endgültige Zusammenfassung der musikalischen Erfahrungen seines an Eindrücken reichen Lebens“ bildet. An einzelnen Stellen im Fal-sobordonestil exemplifizierte Forchert, wie sich bei Praetorius teilweise deutlichere Ansätze zu monodischer Behandlung der Sprache finden als bei Schütz und Schein.³⁴ Gemeinsam ist Schütz und Praetorius die Verwendung von Doppelthematik, die Forchert auf Praetorius' Choralbearbeitungs-Technik der „Clausul-Art“ zurückführt³⁵. Auch bei diesen beiden Vertonungen des 116. Psalms sei nochmals auf das erwähnte Charakteristikum der Taktwechsel verwiesen: Bei Praetorius gibt es in jedem der drei Teile mindestens einen Abschnitt im Dreiertakt, insgesamt sind es fünf. In der Vertonung von Schütz hingegen kommen keinerlei Taktwechsel vor.

Arno Forchert hat auf die kalkulierte Arbeit mit Wiederholungsformen bei Praetorius hingewiesen, einerseits Ritornellformen, andererseits aber auch frühe kantatenhafte Reihungen mit Kombination verschiedener Texte³⁶. Tabelle 1a bietet eine schematische Übersicht der vielfältigen Gliederungen in einzelne partes. Solche Formmodelle bieten nach meiner Auffassung³⁷ ein Muster für kommende Generationen, Anknüpfungspunkte, die im Schaffen von Heinrich Schütz – auch im späteren – in dieser Form nicht möglich waren. Doch der Bereich der Rezeption ist Stoff für eine weitere Studie. Im Vorwort³⁸ von Michael Altenburg aus der Vorrede zum ersten Teil seiner *Neuen und zierlichen Intradan* von 1620 stehen beide Komponisten trotz ihres Altersunterschieds bereits gleichrangig Seite an Seite:

von Chur- und fürstlichen Musiken wil ich jetzunder nicht sagen, denn dieselben von Tag zu tage immer je höher steigen, wie solches die herrlichen Opera der fürtrefflichen und hochbegabten Musicorum Praetorij, Schützen und andere mehr genugsam bezeugen.

33 Edmund Sauer, *Höllenangst und ihre musikalische Überwindung. Studien zu Burkhard Großmanns Sammeldruck von 1623*, Diss. phil. Saarbrücken 1994; Helmut Lauterwasser, *Angst der Höllen und Friede der Seelen: Die Parallelvertonungen des 116. Psalms in Burkhard Großmanns Sammeldruck von 1623 in ihrem historischen Umfeld*, Göttingen 1999 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 6).

34 Forchert (wie Anm. 11), S. 171.

35 Ebd., S. 170.

36 Ebd., S. 46, 122 f. und 174 f.

37 Synofzik (wie Anm. 24), S. 168 ff. und 268.

38 Michael Altenburg, *Neue und zierliche Intradan*, Erfurt 1620.

Anhang

Tabelle 1a: Michael Praetorius, *Polyhymnia Caduceatrix seu panegyrica* (1619), 2 Teile

Nr.	Textbeginn	Partes	Stimmen/ Capella	Takt- wechsel	Sinfoniae/ Ritornelli
1.	Nun freut euch		2	0	
2.	Nun lob mein Seel		3	5	
3.	Allein Gott in der Höh		3	3	
4.	Ein feste Burg		2+2	0	
5.	Teutsche Messe „O Vater all“		7/5	0	S
6.	Allein Gott in der Höh		6/6	3	S
7.	Das alte Jahr ist nun	4	4/4	3	
8.	Wenn wir in höchsten Nöten	2	4/5	1	
9.	Vom Himmer hoch da komm ich her		4/4	0	S
10.	Wie schön leuchtet der Morgenstern		5+4/4	4	
11.	Gelobet und Gepreiset	2	5+4/4	7	R
12.	Puer natus in Bethlehem/ Ein Kind geboren	2	3+4/4	10	R
13.	Veni sancte Spiritus/ Komm, heiliger Geist	2	3/4+4	5	R
14.	Wir glauben all an	2	3+3+2/4	2	
15.	Aus tieffer Not	3	2+2+4+4	0	
16.	Nun frewdt euch	2	2+2+4+4	2	
17.	Nun komm der Heyden Heiland	2	3+4+5	7	R
18.	Lamb Gottes	2	4+4/4	1	
19.	Mit Fried und Frewd	3	4+2+4+4	2	
20.	Omnis mundus/Seid frölich	1	2+4	4	
21.	Wachet auff rufft uns	3	4+4+2+3+4+2	4	S
22.	Christ unser Herr zu Jordan kam	3	4+2+3+4+4	2	
23.	Jubiliret frölich	1	4+4+4+4	3	
24.	Sihe, wie fein und lieblich	3	4+4/4+4	3	S
25.	In dich hab ich gehoffet Herr	3	6+5/5	3	S
26.	Christe der du bist Tag und Licht	3	4+2+2+4+4	2	S
27.	Alß der gütige Gott	4	5+2+2+2	3	R
28.	Lob sey dem Allmechtigen Gott	2	4+4+4+4	2	
29.	Erhalt uns Herr	2	4+5+4+4	1	
30.	Vater unser im Himmelreich	3	4+4/6+4	3	R
31.	Ach Tott vom Himmel	3	2+2+4+4/4+4	2	
32.	Gelobet seistu Jesu Christ	3	3+4+4/4+5	5	R
33.	Jesaia dem Propheten	2	4+4+3+5+4	3	
34.	In dulci júbilo	2	4+4+4+4/4	1	
35.	Halelujah. Christ ist erstanden	1	5+4+4/4+4	1	R
36.	Wenn wir in höchsten Nöten	2	4+4+4+4+5	4	
37.	Ach mein Herre straff mich doch nicht	1	3+3+3/4+4	2	S
38.	Missa gantz Teutsch	7	4+4+3/4+4	2	S
39.	Herr Christ der einig Gottes Sohn	2	5+6/5	3	S+R
40.	Meine Seel erhebt den Herren	4	5+6/4	6	S+R

Tabelle 1b: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* (1619)

Nr.	Textbeginn	Stimmen/Capella	Taktwechsel
1.	Der Herr sprach zu meinem Herren	4+4/5	1
2.	Warum toben die Heiden	4+4/4+4	2
3.	Ach Herr, straf mich nicht	4+4	0
4.	Aus der Tiefe ruf ich	4+4	0
5.	Ich freu mich des	4+4/4+4	1
6.	Herr unser Herrscher	4+4/5	0
7.	Wohl dem, der nicht wandelt	4+4	1
8.	Wie lieblich sind deine Wohnungen	4+4	0
9.	Wohl dem, der den Herren fürchtet	4+4	0
10.	Ich hebe meine Augen auf	4+4	0
11.	Danket dem Herren	4+4/4+4	1
12.	Der Herr ist mein Hirt	4+4	0
13.	Ich danke dem Herrn	4+4/4+4	0
14.	Singet dem Herrn ein neues Lied	4+4	0
15.	Jauchzet dem Herren, alle Welt, dienet <i>Echo</i>	4+4	2
16.	An den Wassern zu Babel	4+4	0
17.	Alleluja, lobet den Herren in seinem Heiligtum	4+4/4+4	4
18.	Lobe den Herren, meine Seele <i>Concert</i>	4+4	1
19.	Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn <i>Motette</i>	4+4/4+4	0
20.	Nun lob, mein Seel, den Herren <i>Canzone</i>	4+4/4+4	6
21.	Die mit Tränen säen <i>Motette</i>	5+5	0
22.	Nicht uns, Herr, sondern deinem Namen gib Ehre	4+4+4	1
23.	Wohl dem, der den Herren fürchet	4+4/4+4	0
24.	Danket dem Herren, denn er ist freundlich	4+4/5+1	1
25.	Zion spricht, der Herr hat mich verlassen <i>Concert</i>	6+6/4+4	0
26.	Jauchzet dem Herren, alle Welt <i>Concert</i>	5+2+5/5	4