

Schütz-Jahrbuch 1981



Sächsische 3

MZ 8°

414

Landesbibl.

Bärenreiter

| | |
|------|-------|
| WK | |
| Kubi | 30.1. |
| Kubi | 31.1. |
| D | 31 |
| | 5.2. |

h
h

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WERNER BREIG

in Verbindung mit

HANS MICHAEL BEUERLE, FRIEDHELM KRUMMACHER,

STEFAN KUNZE

3. Jahrgang 1981



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON 1981

Die Beiträge von Otto Brodde, Stefan
Kunze, Werner Breig, Friedhelm Krummacher
und Wolfram Steinbeck
sind KURT GUDEWILL zum 70. Geburtstag
am 3. Februar 1981 gewidmet

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK
- Musikabteilung -
806 Dresden
Merienallee 12 - Fernsprecher 52677



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1981 by Bärenreiter-Verlag Kassel
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Bärenreiter-Druck Kassel
ISBN 3-7618-0667-1
ISSN 0174-2345

INHALT

| | |
|--|----|
| ABKÜRZUNGEN | 4 |
| Zum Inhalt des dritten Jahrgangs | 5 |
| ASPEKTE DER MEHRCHÖRIGKEIT | |
| OTTO BRODDE (Ammersbek), Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik . . | 7 |
| STEFAN KUNZE (Bern), Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung — Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis | 12 |
| WERNER BREIG (Wuppertal), Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz | 24 |
| FRIEDHELM KRUMMACHER (Kiel), Mehrchörigkeit und thematischer Satz bei Johann Sebastian Bach | 39 |
| WOLFRAM STEINBECK (Kiel), Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem | 51 |
| RENATE BRUNNER (Düsseldorf), Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1926—1950 . . | 64 |
| ANHANG. Resümees der Beiträge (englisch, französisch, schwedisch) | 82 |
| BERICHTIGUNG | 88 |

Abkürzungen

| | | | |
|----------------|--|-----------|---|
| AfMw | Archiv für Musikwissenschaft | | |
| Bd., Bde. | Band, Bände | | |
| CMM | Corpus Mensurabilis Musicae | | |
| Diss. | Dissertation | | |
| DDT | Denkmäler deutscher Tonkunst (Erste Folge) | | |
| EdM | Das Erbe deutscher Musik | | |
| Faks. | Faksimile | | |
| GroveD | Grove's Dictionary of Music and Musicians | | |
| Habil.-Schrift | Habilitations-Schrift | | |
| Hrsg., hrsg. | Herausgeber, herausgegeben | | |
| Jb. | Jahrbuch | | |
| Krit. Ber. | Kritischer Bericht | | |
| Mf | Die Musikforschung | | |
| MGG | Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. I – XVI, Kassel 1949–1979 | | |
| ML | Music and Letters | | |
| MOSER Sch | Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel ² /1954 | | |
| mschr. | maschinenschriftlich | | |
| MuK | Musik und Kirche | | |
| NBA | Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. | | |
| | | | vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig und Kassel 1954 ff. |
| | | NSA | Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff. |
| | | RD | Das Erbe deutscher Musik, Erste Reihe: Reichsdenkmale |
| | | SCHÜTZ GB | Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller, = Deutsche Musikbücherei, Bd. 45, Regensburg 1931 |
| | | SGA | Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927 |
| | | SJb | Schütz-Jahrbuch |
| | | SWV | Schütz-Werke-Verzeichnis – Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb I, 1979, S. 63 ff. |
| | | ZfM | Zeitschrift für Musik |

Zum Inhalt des dritten Jahrgangs

Die ersten vier Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf ein Kolloquium zurück, das die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft am 15. Mai 1980 in Kassel aus Anlaß ihres fünfzigjährigen Bestehens veranstaltete. Es hatte das Generalthema „Aspekte der Mehrchörigkeit“ und stand in Beziehung zu einem Konzert, das am gleichen Tage in der Martinskirche Kassel unter Leitung von Klaus Martin Ziegler stattfand und unter dem Motto „Raummusik“ mehrchörige Werke von Giovanni Gabrieli, Heinrich Schütz, Samuel Scheidt und Johann Sebastian Bach vereinigte. Die Referate des von Kurt Gudewill moderierten Kolloquiums erscheinen hier in leicht überarbeiteter Fassung (lediglich der dritte Beitrag wurde gegenüber dem Referatstext stark erweitert).

Die Widmung an Kurt Gudewill, der sich Wolfram Steinbeck mit seinem Beitrag anschließt, möchte als ein Zeichen des Dankes für die langjährige fruchtbare Tätigkeit des Jubilars als Schütz-Forscher, Editionsleiter der Neuen Schütz-Ausgabe sowie als Vizepräsident und – seit 1976 – Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft verstanden werden.

Außer den genannten Beiträgen wird im vorliegenden Band die in Jahrgang I begonnene Verzeichnung des Schütz-Schrifttums fortgesetzt. Ein dritter Teil soll die Schütz-Literatur von den Anfängen bis 1925 erfassen. Daß die bis 1975 reichenden drei Teile der Bibliographie in rückläufiger Folge erscheinen, ergab sich daraus, daß die neueren Titel relativ leicht zu eruieren und zu überprüfen waren, während die Ermittlung älterer Titel teilweise sehr zeitaufwendig ist. Die Fortsetzung der Bibliographie über das Jahr 1975 hinaus soll zu gegebener Zeit in Form eines Verzeichnisses für das Dezennium von 1976 bis 1985 erfolgen.

Der Herausgeber

Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik

von
OTTO BRODDE

Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik zeigen sich in vielen Perspektiven; drei von diesen sollen hier angedeutet werden:

1. Mehrchörigkeit ist Transformation der Antiphonie und ihrer Intentionen;
2. Mehrchörigkeit ist Raumkunst mit gleichnishafter Bedeutung;
3. Mehrchörigkeit nimmt in der Perspektive Urbild/Abbild die biblischen Vorstellungen und Bilder vom himmlischen Musizieren auf.

I

Hinweise des Neuen Testamentes¹ und ebenso außerbiblische Zeugnisse der NT-Zeit zeigen, daß der Psalm die Musik der ersten christlichen Gemeinden ist, gleichsam der Archetypus der christlichen Musik. Damit war sowohl von der dichterischen Struktur her als auch von der musikalischen Ausführung her Mehrchörigkeit vorgegeben. Das poetische Konstruktionsprinzip des Parallelismus membrorum¹ setzt Zweiteiligkeit als konstitutives Element. Psalmvers-Zweiteiligkeit heißt aber nicht „Wiederholung“, sondern korrespondierende Zweiteiligkeit: die zweite Hälfte eines Verses steht in Parallelität zur ersten. Dabei ist wichtig zu bemerken, daß es um *parallele Gedanken*, parallele Aussagen geht. Bekanntlich ergeben sich in der schöpferischen Bewältigung des PM typische Varianten: synonyme PM – antithetische PM – synthetische PM – klimaktische PM – externer PM – Gruppen-PM usw. Die für den Psalm-Vers konstitutive Zweiteiligkeit verlangt als textgemäße musikalische Entsprechung zwei Ausführende. Zwar gibt es auch solistische Psalmen, aber die Struktur einer Psalm-Gruppe und ebenso bestimmte Hinweise im Alten Testament¹ zeigen, daß hinsichtlich der musikalischen Ausführung bestimmte Psalmen auf Wechsel angelegt sind, und zwar Wechsel zwischen Solist und Gruppe oder Wechsel zwischen zwei Gruppen. Wechsel zwischen Solist und Gruppe setzen die Kehrsalmen voraus – auf Wechsel zwischen zwei Gruppen weist die Einsetzung der geteilten Priesterchöre in 1. Chronik 6 hin. In der abendländisch-christlichen Musik sind diese Ausführungspraktiken übernommen, wie der (gregorianische) Choral belegt. Dabei fällt auf, daß im Choral Solopsalmodie verhältnismäßig selten ist: lediglich der Tractus ist solistisch. Alle anderen Psalm-Gestaltungen sind entweder Wechsel zwischen Solist und Gruppe – also responsorisch – oder Wechsel zwischen zwei Gruppen (Chor und Gemeinde, zwei Chorthälften, zwei Chöre) – also antiphonisch.

Die für die Psalmen geltenden Musizierweisen werden dann auf andere Stücke übertragen, gleichsam selbstverständlich auf die Psalm-Hymnen des NT, also die Christus-Psalmen Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis, Philipper 2, Kolosser 1, 1. Petrus 2 und andere. Ist das bei diesen Texten von der Form her selbstverständlich, so ist bemerkenswert, daß responsoriale und antiphonische Ausführung auch für andere, nicht aus der Bibel kommende Texte eingebracht wird. Das ‚Laudamus‘ des ‚Gloria in excelsis‘ und das ‚Tedeum‘ sind antiphonal, also mehrchörig angelegt. Orationsformen – etwa das große Dankgebet der Didache und der Typus der Ekte-

1 Im vorliegenden Beitrag werden als zusätzliche Abkürzungen verwendet:

AT Altes Testament

NT Neues Testament

PM Parallelismus membrorum

nie – sind responsorial angelegt. Als sich aus der Ektenie die Litanei entwickelte, wurde das responsoriale Ausgangsmodell in eine antiphonische Praxis transformiert, so daß die Litanei gleichsam die Chor-Ektenie darstellt. Als dann aus der Litanei das neunmalige Kyrie entstand, blieb es antiphonal, also mehrchörig. Handelt es sich hier um Stücke, bei denen entweder der Gedankenreim (also psalmogene Dichtungsart) oder der daraus abzuleitende Akklamationsstil gestaltbestimmend ist, so muß festgehalten werden, daß die antiphonische Vortragsweise auch für nicht-psalmogene Texte – zum Beispiel für den Strophen-Hymnus – übernommen wurde: Bruno Stäblein weist in seinem MGG-Artikel ‚Hymnus‘² darauf hin, daß in Mailand der Hymnus ein Lied der Kleriker war, in das die Gemeinde mit dem versifizierten ‚Gloria Patri‘ als Kehrstrophe einfiel; er macht weiter darauf aufmerksam, daß noch bei Beda Venerabilis – also um 700 – die antiphonische Ausführung der Hymnen verlangt wird. Schließlich sagt er noch, daß die Prozessions-Hymnen im Wechsel zwischen Solisten und Schola – gegebenenfalls Gemeinde –, also responsorisch gesungen wurden. Ferner ist zu erinnern, daß die antiphonischen Ausführungsweisen auch noch für die sekundäre Choral-schicht belegt sind, so etwa für das Singen der Kyrie-Tropen oder der Sequenzen.

Eine weitere Besonderheit der responsorischen Praxis ist Vorbild für das nichtchorale Musizieren: Responsorialstil heißt ursprünglich Wechsel zwischen einem Psalter (einem Solisten) und Gemeinde (oder Chor). Im Laufe der Entwicklung kommt es aber dazu, daß die Soloteile nicht nur von einem, sondern von ein bis vier/fünf Solisten gesungen wurden. Hier ist das Urbild des Gegenübers von Favoritchor und Kapellchor.

Als die Mehrstimmigkeit entstand, wurde die Mehrchörigkeit beibehalten und bekam eine andere Perspektive: ein Chor sang die chorale Einstimmigkeit, der andere die Mehrstimmigkeit, zunächst in der Vorform der vielleicht improvisierten, fauxbourdon-ähnlichen Art oder in der Art der englischen Sight-Technik und danach dann auskomponiert: Psalmen, NT-Hymnen, aber auch Meß-Ordinarium und Meß-Proprium wurden choral-figural – im Wechsel zwischen einstimmigem Choral und mehrstimmiger Figuralkomposition (zunächst unter Beibehaltung des Cantus firmus) – realisiert. Es war dann nur folgerichtig, daß aus dem Choralchor im Lauf der Zeiten ein zweiter Figuralchor und damit die eigentliche Mehrchörigkeit erreicht wurde. Es war weiterhin folgerichtig, daß die Zweichörigkeit aus der (mindestens theoretisch denkbaren) Praxis der Gegenüberstellung von Choralchor, Figuralchor und Gemeinde gleichsam „multipliziert“ wurde und dadurch dann Drei-, Vier- und andere Vielfachchörigkeit entstand, die sich zu den bekannten Hochformen im Venedig Willaerts und Gabriellis, bei Hans Leo Haßler und Hieronymus Praetorius sowie bei Michael Praetorius und Heinrich Schütz entwickelte – und in der weiteren Musikgeschichte lebendig blieb bis in die jüngste Gegenwart.

Man darf vielleicht zusammenfassen: Mehrchörigkeit ist die organische Entfaltung der den PM musikalisch realisierenden responsorialen und antiphonischen Psalmodie.

Unsere bisherigen Überlegungen gingen von den Fragen der musikalischen Praxis, der musikalischen Realisierung der Psalmen und dem damit gegebenen alternierenden Singen aus. Daneben stehen als mindestens ebenso wichtige Fragen die der geistig-geistlichen Intention. Auch hier muß wieder vom Psalm ausgegangen werden.

Wie bereits gesagt, ist das konstitutive Gestaltungsprinzip der Psalm-Dichtung der *Parallelismus membrorum*. PM ist nicht die Technik der Invention der Synonyma, sondern die Kunst des Gedankenreims. Der Dichter ist nicht auf synonyme Repetition bedacht, sondern er will eine Aussage unter verschiedenen Aspekten zum Ausdruck bringen, gewissermaßen eine Art der gedanklich-dichterischen Bitonalität: „Nicht die Schärfe des Begriffes wird hier angestrebt, sondern die Schärfe in der Nachzeichnung der gemeinten Sache, und zwar möglichst in ihrer ganzen Breite“³. Gerade im variierten Einsatz der verschiedenen Möglichkeiten des PM – synonym-

2 MGG VI (1957), Sp. 1017 f.

3 Gerhard von RAD, Weisheit in Israel, Neukirchen-Vluyn 1970, S. 43.

mer PM, antithetischer PM, synthetischer PM usw. – läßt sich die jeweilige Aussage unter den verschiedensten Perspektiven darstellen und damit erschöpfende Fülle anstreben. Und „gerade in und mit (dieser) poetischen Konzeption ereignet sich Erkenntnis“⁴. Damit ist gesagt, daß es Erkenntnisse und Erfahrungen geistlicher Art gibt, die sich nur in, mit und unter der Kunst erkennen und erfahren lassen und auch nur in künstlerischer Form ausgesprochen werden können. Gerhard von Rad macht beispielsweise darauf aufmerksam, daß es einen „ganzen Sektor von (Natur-)Erkenntnissen“ gab, „die offenbar nur in hymnischer Form ausgesprochen werden konnten“⁵. Und er weist mehrfach darauf hin, daß gerade bei der biblischen Dichtung die Formen von den Inhalten nie zu trennen sind.

Übertragen auf das Prinzip Mehrhörigkeit heißt das: Polychorie tritt da auf, wo es die inhaltliche Eigenart eines Textes verlangt; besser und genauer gesagt: wo der Inhalt eines Textes so erfahren wird, daß er parallelistisch dargestellt werden muß. Mehrhörigkeit ist eine Weise, einen Text mit antiphonischen Techniken, das heißt mit musikalisch alternierenden Mitteln, sinnfällig zu machen; eine Weise, die verschiedenen Perspektiven einer Aussage musikalisch zu realisieren, sie gleichsam zu „entwickeln“. Das gilt vordergründig von Psalmtexten. Indem der Komponist die dichterische Struktur musikalisch aufnimmt, macht er zugleich die Aussage transparent. Dabei kann er alle kompositorischen Mittel einsetzen, die bei mehrhörigem Gestalten möglich sind.

Beispiele dafür sind etwa die Steigerung durch den Wechsel zwischen antiphonischem Alternatim und akzentsetzendem Plenum (in Schützens Psalm 2⁶ der Beginn „Warum toben die Heiden“ als Gegenüber zu „und die Leute . . .“), dialogische Gebilde (im gleichen Werk: „Dien dem Herren . . .“ – „Küsst den Sohn“), Echotechniken (Psalm 100⁷) und dergleichen mehr.

Diese vom Psalm-PM herkommenden und darum bei der Psalm-Vertonung gleichsam sachentsprechend eingesetzten Techniken werden auf die Gestaltung anderer Texte übertragen, wofür sich etwa in den mehrhörigen Magnificat-Vertonungen bei den verschiedenen Komponisten der klassischen Polychorie zahlreiche Beispiele finden. Entsprechend ist der Einsatz des Kapellchores in einer Reihe von Stücken des III. Teils der ‚Symphoniae sacrae‘ von Schütz, etwa in der Vertonung des Gleichnisses vom viererlei Ackerfeld⁸ die jeweilige Hinzuziehung des Complementchores bei der „Anwendung“ des Textes („Wer Ohren hat zu hören . . .“), zu verstehen.

Der nächste Schritt konsequenter Transformation des klimaktischen PM ist die Kombination von an sich nicht zusammengehörigen Texten, die sich aber gegenseitig ergänzen, indem der zweite Text den ersten interpretiert. So wird im Dialog vom zwölfjährigen Jesus im Tempel⁹ durch Psalm 84 die Lukas-Perikope erklärt und gewissermaßen legitimiert. Ähnlich arbeitet Schütz in der Motette, die er zum Kurfürstentag 1627 schrieb¹⁰, mit der Gegenüberstellung des Textes der Antiphon ‚Da pacem‘ und den ‚Vivat‘-Rufen zur Begrüßung derer, die um der Pax willen zusammengekommen sind. Eine Hochform der Metamorphose des klimaktischen PM zeigt sich in den ‚Musikalischen Exequien‘. In der Gloria-Paraphrase der Begräbnis-Missa demonstriert das Gegenüber und Miteinander von Bibeltext und Kirchenliedstrophe in einzigartiger Weise, daß PM eine Form der Erkenntnisbindung und Erkenntnisgestaltung ist; um Gerhard von Rad zu variieren: gerade in und mit dieser musikalischen Gestaltung ereignet sich Erkenntnis und wird sinnfällig dargestellt. Dem entspricht es, wenn Schütz im Schlußsatz der ‚Exequien‘ demonstriert, daß transformierter PM nicht nur ein schöpferischer Kunstgriff, sondern ein Gleichnis der Inkarnation des Glaubens ist. Er sagt ausdrücklich selber, daß es um die Interpre-

4 Ebenda, S. 39.

5 Ebenda, S. 41.

6 ‚Psalmen Davids‘ (1619), Nr. 2, SWV 23.

7 Ebenda, Nr. 15, SWV 36.

8 ‚Symphoniae sacrae‘ III, (1650), Nr. 11, SWV 408.

9 Ebenda, Nr. 4, SWV 401.

10 SWV 465.

tation – das ist doch Sinnfälligmachen des Textes – geht, wenn es in der „Ordinantz“ heißt: „Mit welcher invention oder Choro Secundo der Autor die Freude der abgelebten Sehligen Seelen im Himmel / in Gesellschaft der Himmlischen Geister vnd heiligen Engel in etwas einführen vnd *anduten* wollen“.

Zusammenfassend: Die musikalisch-theologische Präganz der Mehrchörigkeit liegt darin, daß sie als Metamorphose des PM erkenntnisbindende Form ist. Für sie gilt in besonderer Weise Hans-Georg Gadamers Satz: „Kunst ist Erkenntnis, und die Erfahrung des Kunstwerks macht dieser Erkenntnis teilhaftig“¹¹.

II

Mehrchörigkeit ist Raumkunst. Sie bedeutet insbesondere bei räumlich getrennter Aufstellung der vokal-instrumentalen Chöre klangliche Füllung des Raumes; in diesem Sinne ist sie Raumkunst als (zugleich) musikalische Prachtentfaltung. So wird sie im Erlebnis der Majestät Gottes als adäquate Festmusik eingesetzt. Auf festliche Musik, auf majestätische Klangfülle zielt es, wenn Schütz im Vorwort zu den ‚Psalmen Davids‘ 1619 sagt, daß die „Capellen zum starken Gethön / vnnnd zur Pracht eingeführet werden“. Auf klangliche Bewältigung und Erfüllung des *ganzen* Raumes zielt es, wenn Schütz im gleichen Vorwort verlangt, daß die Chöre „creutzweiss“ gestellt werden. In diesem Zusammenhang sind alle anderen entsprechenden Regieanweisungen zu sehen. Sie zeigen, daß und wie Mehrchörigkeit klangfüllende Raumkunst ist; sie zeigen damit zugleich, daß Mehrchörigkeit Ausdruck majestätischer Pracht ist. Liturgisch formuliert: Klangfüllende Mehrchörigkeit ist ein Zeichen der rühmenden Anbetung des Herrn über Raum und Zeit. Mehrchörigkeit erfüllt, was in den Hallel-Psalmen gefordert und vorgeformt ist.

III

Gerade in den Hallel-Psalmen wird eine weitere Perspektive der betend-anbetenden Polychorie angesprochen. In Psalm 148, 1 heißt es: „Halleluja! Lobet im Himmel den Herrn / lobet ihn in der Höhe!“ Diese Aufforderung wird dann in den Versen 2 bis 6 entfaltet. Den Versen 2 bis 6 stehen die Verse 7 bis 14 gegenüber: „Lobet den Herrn auf Erden!“ Dieses Gegenüber von himmlischem und irdischem Lob findet sich aber nicht nur in den Psalmen. So redet die Jesaja-Vision (Jesaja 6) vom himmlischen Lob. Und die alte Kirche denkt und liturgiert: Das Singen hier und jetzt ist ein Mittun, ein Einfallen in den himmlischen Lobgesang. Das bringt seit den frühesten Zeiten die Praefation zum Ausdruck, in der es (frei übersetzt) heißt: „Durch Christus loben die Engel Deine (Gottes des Vaters) Herrlichkeit / beten Dich an die Mächte / und erben vor Dir die Gewalten. Die Kräfte des *Himmels* und die Himmelscharen preisen Dich mit einmütigem Jubel: mit ihnen laß *auch unsre Stimmen* sich vereinen / und anbetend ohne Ende lobsingen . . .“. Das Singen hier und jetzt stellt den unteren Chor, das Singen in der Himmelswelt den oberen Chor. Mehrchörigkeit ist ein Abbild dieser Ordnung, eine allegorische Parallele. Darauf hat besonders Walter Blankenburg in seiner Betrachtung des Conradschen Stiches von der Dresdner Hofkapelle aufmerksam gemacht: „Wichtig für das Verständnis von Conrads Allegorie ist seine Darstellung mehrchörigen Musizierens, das sich allenthalben vollzieht, bei den vier Instrumentalgruppen vor der Orgel und schließlich auch bei der Kantorei. Dahinter steht nicht nur die tatsächliche Musizierpraxis des 17. Jahrhunderts, sondern vor allem deren theologische Begründung und Rechtfertigung für den Gottesdienst. Diese Musizierpraxis sollte

11 Hans-Georg GADAMER, Wahrheit und Methode, Tübingen 1972, S. 92.

nämlich nichts anderes als eine Verwirklichung der Jesaja-Vision, gleichsam die irdische Fortsetzung der Worte ‚und riefen einander zu‘, darstellen“¹². In diesem Zusammenhang ist ein Titelbild von mehreren Ausgaben der ‚Musae Sioniae‘ von Michael Praetorius aufschlußreich, worauf ebenfalls Walter Blankenburg aufmerksam machte: Da findet sich ein Chor bei den Worten ‚Pleni sunt coeli‘ oben links auf dem Bild, ein zweiter bei den Worten ‚Gloria tua‘ oben rechts und ein dritter bei den Worten ‚et terra‘ unten in der Mitte des Bildes. Was damit gesagt werden soll, dürfte unmißverständlich klar sein.

12 Walter BLANKENBURG, Der Conradsche Stich von der Dresdner Hofkapelle – zum theologischen Verständnis des gottesdienstlichen Raums in der altprotestantischen Orthodoxie, in: Sichtbare Kirche – Festschrift für Heinrich Laag zum 80. Geburtstag, Gütersloh 1973; hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: W. BLANKENBURG, Kirche und Musik, Göttingen 1979, S. 138 f. (das Zitat ist hier zusammengefaßt und gekürzt).

Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung

Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabriellis¹

von

STEFAN KUNZE

Die venezianische Vielstimmigkeit und Mehrchörigkeit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist, wie man weiß, sprachgebundene sowie instrumentale Festmusik. Aus dem festlich-repräsentativen Charakter läßt sich einleuchtend und unwiderleglich die besondere Klangstruktur dieser Musik ableiten. Die Stichworte sind: Entdeckung und Emanzipation des Klangs als eines eigenwertigen und eigengewichtigen Bauelements. Die Gegebenheiten etwas vereinfachend könnte man sagen: Der Klang als vertikal strukturiertes, kompaktes Gebilde wird kompositorisch nicht mehr in erster Linie als Resultat horizontal geführter Stimmen und ihrer Intervallabstände (intervallischer Satz) begriffen. Die Stimmführung sowie die kontrapunktisch-polyphonen Techniken muten vielmehr häufig an als kontrapunktische Mittel zur Herstellung von sinnfällig zusammenhängend konstruierten Klangabläufen, als Mittel zum Zweck also. Polyphonie, Kontrapunkt erscheinen somit von innen heraus verwandelt.

Unverkennbar ist dies in der instrumentalen Ensemblesmusik Giovanni Gabriellis. Im Prinzip Ähnliches gilt – wie neuere Untersuchungen von Wendelin Müller-Blattau ergeben haben – auch für die geistliche, sprachgebundene Musik von Andrea und Giovanni Gabrieli². Stets und mit Recht ist außerdem der Zusammenhang jener neuen, aus der Eigenqualität des Klangs konzipierten Musik mit der ebenfalls durchaus neuartigen musikalischen Raumarchitektur der Mehrchörigkeit hervorgehoben worden, die sich ja weniger einer konkreten Räumlichkeit, gegebenen Raumverhältnissen (etwa denen von San Marco in Venedig) *anpaßt*, als Räumlichkeit musikalisch eigenständig *schafft*. Die bloße Verteilung der Klangkörper im Raum und die respondierende Vortragsweise, wie sie beispielsweise in den frühen doppelchörigen Psalmvertonungen des Veneto begegnen, ergeben noch keine musikalische Raumarchitektur, sondern stellen allenfalls Bedingungen dar, die sich erst für den musikalischen Bau als produktiv erweisen mußten³.

Doch auch mit dieser Einsicht ist der kompositorische Ansatz in der Vielstimmigkeit und Mehrchörigkeit namentlich Giovanni Gabriellis kaum annähernd an und für sich und schon gar nicht in seiner Tragweite erfaßt. Es gibt insbesondere in Florenz vor und um 1600 eine aus dem vollen, sinnfälligen Klang entfaltete, allerdings ausschließlich weltliche Festmusik, die trotz der Häufung vokaler und instrumentaler Klangmittel kein neues Prinzip der Satzkonstruktion, keine neue musikalische Tektonik erkennen läßt, sondern in der Präsentation großflächig, aber mehr oder minder planlos organisierter Klangblöcke verharret⁴. Das unbestreitbare Faktum, daß

1 Der folgende Text bietet das im wesentlichen unveränderte Kolloquiums-Referat. Um einiges erweitert wurde die Behandlung der Kompositionen, hinzugefügt ein für das Verständnis des Gedankengangs vielleicht nützlicher Exkurs über den Begriff des Instrumentalen. Einzufügen waren außerdem Notenbeispiele und die nötigen Literatur-Angaben. Um nicht allzu häufig verweisen zu müssen, erschien es unumgänglich, auf Gedanken und Formulierungen aus dem Ersten Teil meines Aufsatzes ‚Instrumentalität und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz‘ (SJB I, 1979, S. 9 ff.) zurückzugreifen und manches aus dem ursprünglich für SJB III, 1981, vorgesehenen Zweiten Teil, der sich ausschließlich mit Schütz beschäftigen wird, vorwegzunehmen. Der vorliegende Text stellt demnach ein Bindeglied und eine Art Zusammenfassung dar.

2 Wendelin MÜLLER-BLATTAU, Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli, = Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4, Kassel 1975.

3 Zur frühen Doppelchörigkeit im Veneto vgl. Victor RAVIZZA, Die Anfänge der venezianischen Mehrchörigkeit, Habil.-Schrift Bern 1977 (mschr.).

4 Vgl. dazu Wolfgang OSTHOFF, Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert), = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 14, Tutzing 1969, vor allem S. 332 ff. über die Florentiner Intermedien-Komposition der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

durch den festlichen Charakter die sinnfällige Komponente des Klangs notwendig hervorgekehrt sei, bietet keine hinreichende Erklärung für die raumschaffende musikalische Phantasie, die sich, um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, in Giovanni Gabrielis 12stimmigen dreichörigen Festmotette ‚Plaudite, psallite, jubilate Deo omnis terra‘ aus den ‚Sacrae Symphoniae‘ von 1597 bekundet. In den vier in ihrer Lage gegeneinander abgehobenen Chören (ein hoher, ein mittlerer und ein tiefer, die demnach im Tonraum jeweils an verschiedener Stelle stehen, so daß die Verteilung der Chöre im Raum schon dadurch kompositorisch wirksam wurde) wird nicht nur kompakter, in seiner elementaren Suggestivität und Eigenqualität begriffener Klang entfaltet. Es entsteht vielmehr im Gegen- und Miteinander der Chöre eine in sich kohärente, in ihrem sinnfälligen Erklingen hervortretende Architektur, die den Hörer umgibt, der er sich im genauen Sinn des Wortes *gegenübergestellt* sieht. Der klar gegliederte Gesamtablauf, bei dem ein Glied im Wechsel mit jeweils verschiedenen Abschnitten refrainartig wiederkehrt (der Alleluja-Abschnitt im Tripeltakt) erscheint als choreographisch konzipierter Vorgang. Er weist in schematischer Darstellung folgende Anlage auf, die im Prinzip (gleichbleibendes Ritornell, wechselndes Solo) verwandt ist mit der des späteren Instrumentalkonzerts und des Concerto grosso:

A B C B D B E B'.

Voraussetzung einer solchen Anlage, in der wechselnde und gleichbleibende Teile in eine sinnfällige Ordnung gebracht werden, ist die Möglichkeit, einzelne Glieder rhythmisch und klanglich gegeneinander abzuheben, so daß sie gerade durch die Abgrenzung *voneinander* in Beziehungen *zueinander* treten können. Sie sind den vom Auge wahrnehmbaren Beziehungen zwischen heterogenen Gliedern eines Baus insofern analog, als ein Raum gleichermaßen wahrnehmbar wird in seiner Gegliedertheit durch Elemente, die zugleich für sich und in ihrem Zusammenhang in Erscheinung treten. Aus der im weitesten Sinn choreographischen Konzeption des musikalischen Ablaufs erklärt sich, daß nunmehr auch der Wiederholung von Baugliedern eine spezifisch tektonische Aufgabe zufällt. So gerät der langgezogene Ruf „benedicant Dominum“ des ersten Chores, mit dem der Teil C beginnt, durch die Gegenstellung des anschließenden kurzen Gliedes „omnes gentes“ in den drei Chören zugleich, auch in eine räumlich konzipierte Gegenposition:

deraufnahme dieser Konstellation greift weiter aus, wirkt raumerweiternd. Der hallende „Benedicant“-Ruf erscheint zweimal, zunächst dem dritten, dann dem ersten und zweiten Chor zugeteilt. Dementsprechend zweimal faßt das Glied „omnes gentes“ wiederum von der Neuposition, der des zweiten und dritten Chors, zusammen. Während das Ruf-Glied einen klanglichen Gang vollzieht (G → A, D → E, E → A), der eine Art von Kreisbewegung darstellt, bleibt das Glied „omnes gentes“ stets auf den Zielklang A zentriert (A – E – A). Die Bögen der „Benedicant“-Rufe werden abgestützt durch die Pfeiler des „Omnes gentes“. Der Teilbau des Abschnitts C

wird weiter- und zuendgeführt durch das neue Glied , das in je-

weils dreimaligem Ansatz zuerst den Gang von A zurück nach D und dann von D zum Ausgangsklang G des ganzen Abschnitts vollzieht; dies jedoch nicht kontinuierlich fortschreitend, sondern verteilt auf die drei Raumpositionen der Chöre. Damit ist der Kreis der Klänge ausgeschritten, der Bau aufgerichtet. Die Gegensatzung der Glieder, die sinnfällige Ausgrenzung der Klangblöcke ist die Bedingung für die solcherart konzipierte musikalische Raumarchitektur.

Ich verzichte darauf, das Verfahren dieser neuartigen Klangarchitektur im einzelnen zu beschreiben. Nur auf einen entscheidenden Sachverhalt ist aufmerksam zu machen. Das kompositorische Denken, das sich in der Handhabung des Klangs, in der Konstruktion vermittels geschlossener Klangblöcke manifestiert, ist *genuin instrumental*; nicht etwa deshalb, weil in der Mehrchörigkeit neben den Singstimmen bekanntlich in reichem Maße auch Instrumente beige-

zogen wurden, das Klangbild dieser vielstimmigen und mehrhörigen Musik vorwiegend instrumental geprägt war – dies ist eher eine Folgeerscheinung des instrumentalen Denkens –, sondern weil der Klang, sagen wir allgemeiner und zutreffender, die klingende Erscheinung der Töne als solche instrumental aufgefaßt wird. Es ist eine neue Stufe der Objektivierung des erklingenden Tons und des Zusammenklangs erreicht, die dem Instrumentalen insofern vom Ursprung her nahesteht, als der Ton des Instruments in seinem realen Erklingen ein vom Subjekt, das ihn hervorbringt, abgelöstes Dasein besitzt. (Eine solche Neu-Objektivierung des erklingenden Resultats eines Stimmgewebes findet übrigens auch durch die Intavolierung eines polyphonen Satzes statt, und zwar sogar dort, wo das Satzgefüge intakt zu bleiben scheint – was freilich in einem strikten Sinn der Fall ist. Denn schon Verlegung, Verkürzung, Neuanschlag von ursprünglich gehaltenen Tönen, zu schweigen von Kolorierungspraktiken, bedeuten einen Eingriff in den Satz. Doch allein die Tatsache, daß der Spieler am Tasteninstrument Klänge *greift*, nicht eigentlich Stimmen ausführt, auch wenn er spielend sich solche vorstellt, ergibt zwangsläufig eine neue Auffassung des Klangzusammenhangs, der nun buchstäblich „begriffen“ wird. Daß beide Gabrieli von Amtes und Herkunft wegen Organisten waren, ist sicherlich nicht unerheblich gewesen für ihr kompositorisches Denken.)

Die „Vergegenständlichung“ des Klanglichen als Zusammenhang in der Vertikale und in der Horizontale ermöglichte das Komponieren in geschlossenen, blockhaft strukturierten Klanggliedern. Auf diese Weise kamen die Merkmale konkreter Räumlichkeit zur Geltung: Weite, Distanz, Begrenzung, Geschlossenheit, Ganzheitserfahrung.

Exkurs über den Begriff des Instrumentalen

Der Versuch einer Erläuterung scheint an dieser Stelle angebracht. Denn man könnte mit Recht einwenden, es sei die europäische Mehrstimmigkeit aus ihrem Ursprung instrumental orientiert. Die Bezeichnung „Organum“ für die früheste Mehrstimmigkeit legt, wie oft betont wurde, diese Vermutung nahe. Das Kriterium und Indiz des Instrumentalen ist freilich nicht die instrumentale Ausführung und deren Anteil im Ensemble. (Scherings Instrumentalthese krankte daran, daß von der instrumentalen Ausführung auf instrumentale Struktur geschlossen und diese auch noch einseitig auf die Faktor der Instrumentalmusik seit ca. 1550 festgelegt wurde.) Das Instrumentale in einem fundamentalen Sinn ist vielmehr gegeben durch die Isolierung und Objektivierung des Einzeltons. Das deutlichste Zeichen dieses Objektivierungsprozesses, der allerdings verschiedene Beweggründe hatte, ist die Notenschrift, die Einzeltöne anschaulich im Tonraum fixiert. Auch die spätere Entfaltung der Mehrstimmigkeit bis hin zur „klassischen“ Vokalpolyphonie Palestrinas sowie der Kompositionsbegriff im allgemeinen beruhen auf jener fundamentalen Instrumentalität der Tonvorstellung, die zugleich und wesentlich auch die Tonbeziehungen umfaßt. Der instrumentale Charakter der Komposition schlechthin bekundet sich mit besonderer Deutlichkeit im Konstruktiven, in der Konstruktion, die über die Verbindung der Töne im kontrapunktischen Satz hinausgreift (z. B. Ostinatiformen, Isorhythmie, Kanontechniken u. a.). Dann aber (gegen Ende des 15. Jhs.) setzt ein fortschreitender Prozeß der „Vokalisierung“ des Tonsatzes ein, eine Orientierung an der Sprache (Prosa). Zeichen der neuen Bindung an die Sprache: Durchimitation, klangliche und rhythmische Durchklärung, Homogenisierung des musikalischen Satzes. Das instrumentale Element der europäischen Musik kommt auf einer neuen Stufe, und nunmehr in voller Ausdrücklichkeit zum Vorschein in der Instrumentalmusik seit Beginn des 16. Jahrhunderts (Musik für Tasteninstrumente, später instrumentale Ensemblesmusik). Nach der Objektivierung der Tonposition im Tonraum erfolgt nun auch eine Objektivierung der klanglichen Erscheinung, wengleich dieser Klang nicht etwa an die spezifischen Klangfarben der Instrumente, somit an bestimmte Instrumente primär geknüpft ist. Doch tritt nicht von ungefähr die instrumentale Spielweise das überkommene Satzgefüge verändernd hervor. Der Ton wird als Griff, also in seiner Hervorbringung begreifbar, und dasselbe gilt für die synchronen und sukzessiven Tonverbindungen. Es kommen neue Konstruktionen auf, die nicht nur objektiv, sozusagen an und für sich Zusammenhang stiften, sondern auch unmittelbar sinnfällig werden. Der instrumentale Generalbaß vermag deshalb die Konstruktions- und zugleich Verlaufsbasis zu sein, weil Einheit und Zusammenhang nun in einem sinnfälligen Klangablauf in Erscheinung treten. Die venezianische Musik des späten 16. Jahrhunderts scheint für die instrumentale Neuorientierung der gesamten Musik, indem ihre einzelnen Elemente eine neue spezifisch instrumentale Funktion erhalten, eine Schlüsselstellung einzunehmen – schon deshalb, weil instrumentales Denken hier erstmals emphatisch die Grenzen der Instrumentalmusik überschreitet, die sprachgebundene

Musik und somit das Niveau hoher Kompositionskunst erreicht. Jetzt treten Elemente, die vorher sich gänzlich dem Kontrapunkt fügten, also das synchron erklingende Klanggebilde, der Rhythmus, aber auch gewisse Klangfolgen und vor allem die Kadenz eigenmächtig einheitsstiftend in den Vordergrund. In der gleichen Zeit beginnt sich der musikalische Satz durch die Einbeziehung instrumentaler Spielformeln (Kolorierung, Figuration) in seinen Grundlagen zu verändern, er nimmt nach und nach instrumentales Gepräge auch in der Faktur an. Und es ist gerade jene genuin instrumentale Umspielungs-, Kolorierungsschicht, die die kompakte, aber in sich selbst bewegungslos gewordene Klangfolge wieder stimmig und in neuer Weise polyphon aufgliedert, sie mit Bewegung erfüllt. Damit übernimmt jedoch die erneut im Kern instrumentalisierte Musik vor allem durch die figurativen Impulse ein Prinzip, das sich einerseits dem Verfahren der Sprache annähert, der artikulierenden Rede nämlich, und in dem sich andererseits das Verhältnis von Sprache und Musik spiegelt, wie es bereits am Anfang der europäischen Mehrstimmigkeit steht: das Verhältnis zwischen einem Gegebenen (liturgische Sprache, liturgischer Cantus) und seiner ornamentierenden Auslegung bzw. Tropierung (durch instrumentale Auffassung objektivierbarer Ton, Tonbeziehungen), in der zugleich die Sprache und der liturgische Cantus sich als objektive Ordnung darstellt in Analogie zur geordneten Schöpfung. Denn die aus dem sinnfälligen Klangablauf (Generalbaß) entwickelte Stimmigkeit und Bewegung legt diesen, insbesondere durch das figurative Spiel, aus, vertieft ihn. In eine neue Phase, die indes in mancher Hinsicht keinen so entscheidenden Umschwung darstellt, tritt dann die durch und durch instrumentalisierte Musik um 1730 ein, ohne freilich ihren Sprachcharakter zu verlieren. Wenn in der Musik von Bach die gegen Ende des 16. Jahrhunderts und nicht zuletzt in der venezianischen Musik sich anbahnende Instrumentalisierung kulminiert, dann hätte sich die nachfolgende neue Phase in der Musik der Wiener Klassiker vollendet.

Mit den bisherigen Bemerkungen zur venezianischen Musik wurde Bekanntes mehr oder minder paraphrasiert. Nun ist ein Schritt weiterzugehen und zu fragen: Wodurch eigentlich wurde es möglich, die Klänge als vertikal strukturierte Gebilde aufzufassen und sie in einen sinnfälligen Zusammenhang zu zwingen, da doch die Stimmverzahnungen des polyphon-intervallischen Satzes die Komposition nicht mehr primär konstituieren? – Vergegenwärtigen wir uns also, welche Elemente jenen Zusammenhalt des Klangverlaufs stiften, auf welche Art Geschlossenheit und überschaubare Plastizität der Einzelglieder zustande kommen. Hält man Ausschau nach fundamentalen, bindenden Elementen, die den genannten Zusammenschluß bewirken und die demzufolge die musikalische Raumarchitektur der Mehrchörigkeit entstehen lassen, dann wird der Blick auf den *Rhythmus* gelenkt. Zu erinnern wäre an Strawinskys bedenkenswerte Äußerung, es handle sich bei der venezianischen Mehrchörigkeit um „rhythmische Polyphonie“⁴⁵. Damit scheint ein zentrales, bewegendes Kriterium benannt zu sein. Allerdings nicht vom Rhythmus schlechthin darf geredet werden, sondern von einer neuen Qualität des Rhythmus und des kompositorischen Umgangs mit ihm. Sie besteht darin, daß ein rhythmischer Ablauf als sinnfällig gegliedertes Ganzes, als plastisch empfundene Einheit, gleichsam körperlich in Erscheinung tritt. Mit anderen Worten: im Wechselspiel der Chorglieder ist der Rhythmus als eigenständige, Zusammenhang und Raum stiftende Macht wirksam. Durch den Rhythmus erhält die Klangfolge ihr Gesicht. Es sind nicht primär die Klänge in ihrer Verknüpfung, die Einheit und Gegliedertheit herstellen. Zumindest besteht immer eine Wechselbeziehung zwischen rhythmischen und klanglichen Strukturen. Die Eigenwertigkeit des Klangs und die räumliche Konzeption der Mehrchörigkeit geht letzten Endes aus der Emanzipation des Rhythmus hervor. Denn in der Objektivierung des rhythmisch geschlossenen Ablaufs, der als rhythmisches Gebilde an und für sich den Charakter des Zwingenden, Konsistenten hat, werden Zeitwerte auch in raumumspannende Beziehungen zueinander gesetzt. Sie gliedern, ordnen einen begrenzten Zeitraum, indem sie abgrenzen und verbinden. Ein solcherart gehandhabter Rhythmus setzt instrumentales Denken voraus, und zwar insofern, als ein in sich fest gefügter rhythmischer Ablauf, der nicht an ein rhythmisches Muster gebunden ist, ohne den Umgang mit objektivierten Zeitwerten nicht denkbar ist. Und gerade durch diesen von Hause aus instrumentalen Ansatz hebt sich die mehrchörige und vielstimmige Musik, vorab Giovanni Gabrielis, von früheren Formen der Mehrchörigkeit ab. In

5 Igor STRAWINSKY, Gespräche mit Robert Craft, Zürich 1961, S. 103.

der neuen Qualität des Rhythmus, der übergreifende Einheiten entstehen läßt, bekundet sich vielleicht am deutlichsten der instrumentale Ursprung der Mehrchörigkeit um 1600.

Nun aber gilt es, ein Paradoxon zu konstatieren: Die in den wesentlichen Zügen umrissene neue Funktion und Qualität des Rhythmus begegnet im 16. Jahrhundert in musikalischen Gattungen, die dem Tanz nahestehen, genauer gesagt: die sich an rhythmisch geformte Tanzbewegung anschließen. Zu denken ist vor allem an die Tanzstücke für Laute und für Tasteninstrumente, aber auch an vokale tanzgeprägte Sätze, z. B. die „Balletti“ von Gastoldi (1591). Von solcher Musik ist jedoch die Tradition der Mehrchörigkeit nicht nennenswert berührt – nicht zuletzt deshalb, weil die venezianische Vielstimmigkeit und Mehrchörigkeit eine Musik hohen Anspruchs ist. Selbst die instrumentale Ensemblemusik ist weitgehend frei von Anlehnungen an die instrumentale Tanzmusik, orientiert sich vielmehr an der motettischen Mehrchörigkeit. Allenfalls in den Tripeltaktabschnitten könnte man tänzerische Impulse entdecken. Wie kommt es aber zu jener neuen instrumentalen Handhabung des Rhythmus, wenn als Quelle die tanzgeprägte Musik nicht in Frage kommt? – Die Antwort mag überraschen, doch läßt sie sich erhärten durch die jüngst von Viktor Ravizza erhellte Vorgeschichte der venezianischen Mehrchörigkeit (vgl. Anm. 3). Es handelt sich um Psalmvertonungen in einem schlicht deklamierenden Satz, der kein anderes Ziel hat, als den Text klanglich und als Sprachzusammenhang – als durch die Sinneinheiten der Cola gegliederten Zusammenhang – zu verkörpern. Dasselbe Ziel übrigens nennt Schütz in der Widmungs-Vorrede seiner mit höchster Kunst, aber im „stylo recitativo“ gesetzten ‚Psalmen Davids‘ (1619). Er meint, daß sich für die Psalmkomposition „fast keine bessere art schicket“, da man „wegen menge der Wort ohne vielfältige repetitiones immer fort recitare[n]“ müsse. Denn es kommt darauf an, daß „die Wort . . . verständlich recitirt und vernommen werden mögen“. Auch im eher kunstlosen homorhythmischen Satz der doppelchörigen Psalmvertonungen der Frühzeit mag man, gerade wegen der schlichten Satzweise, die Macht kontinuierlich erklingender und damit zur Sinnfälligkeit erhobener Sprache erfahren haben. Der Anfang einer doppelchörigen Psalmvertonung aus einer Paduaner Handschrift zeigt, daß Rhythmus und Aufbau keinerlei Eigenständigkeit besitzen (Beispiel 1)⁶. Sie dienen der Sprachdeklamation und der Heraushebung der Cola. Der homorhythmische Satz wird hier zum Abbild, mehr noch, zur Darstellung des Sprachvollzugs. Eine Bemerkung Zarlinos („Istitutioni harmoniche“ II, S. 89) läßt darauf schließen, daß diese besondere Qualität des sprachverkörpernden, daher notwendig akkordisch und homorhythmisch strukturierten Satzes sehr wohl empfunden wurde: „Et se pur molti cantano insieme muovono l’animo, non è dubio, che universalmente con maggior piacere s’ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odone le parole interrotte da molte parti“. (Übersetzung: Und da schon, sobald viele zusammensingen, diese das Gemüt rühren, gibt es keinen Zweifel, daß allgemein jene Gesangsstücke mit größerem Vergnügen gehört werden, in denen die Worte von den Sängern zusammen ausgesprochen werden, als die gelehrten Compositionen, in denen man die Worte von vielen Stimmen unterbrochen hört.) Da Zarlino selbst ein Vertreter des strengen Kontrapunktes ist, wiegt eine solche Äußerung um so schwerer.

Die schlichte, dienende Deklamationsrhythmik der frühen, offensichtlich anspruchslos volkstümlichen Psalmkompositionen ist weit entfernt von der eigengewichtigen klanglichen und rhythmischen Tektonik der späteren Mehrchörigkeit. Doch je mehr die Elemente der kunstvollkontrapunktischen Figuralmusik zurückgenommen wurden, desto näher rückte die Möglichkeit, Klang und Rhythmus auch in ihrer Eigenqualität, somit instrumental zu begreifen, in den Vordergrund. Es scheint, daß man gerade darin die kompositorische und innovatorische Tat der beiden Gabrieli zu erblicken hat. Auf der Basis der neu konzipierten Vielstimmigkeit und Mehrchörigkeit entstand nun auch – und nicht von ungefähr – eine bedeutende instrumentale Ensem-

6 Die Teilreproduktion des noch unveröffentlichten Stücks erfolgt mit freundlicher Erlaubnis meines Kollegen Victor Ravizza, dem ich an dieser Stelle wärmsten Dank sage.

blemusik. In seiner ganzen Tragweite erschließt sich dieser Ansatz nur, wenn festgehalten wird, daß das instrumentale Denken im Werk Giovanni Gabrielis und die Aufgabe, Sprache als Zusammenhang musikalisch zu verkörpern, im Ursprung verbunden sind. Die Brücke ist der Rhythmus. Denn durch den als einheitlichen, geschlossenen Vorgang auffaßbaren rhythmischen Ablauf nimmt die Einheit, das Ganze eines Satzes bzw. eines Colons, noch jenseits der *Sprachbedeutung* sinnfällige und gegliederte Gestalt an. Und nun das zunächst paradox anmutende Faktum: die Emanzipation, d. i. die Instrumentalisierung des Rhythmus, der rhythmischen Konstruktion ist die Bedingung dafür, Sprache in ihrer gleichsam körperlichen Präsenz erstehen zu lassen, sie in instrumentaler Tektonik zu verankern, ohne sie des Verlaufscharakters zu berauben, der ja, insofern als er syntaktisch bedingt ist, auch den Schlüssel zum Sinn, zur Sprachbedeutung bietet.

Mit anderen Mitteln und in einer gänzlich andersgearteten Tradition verankert, erfüllt die mehrchörige Musik die Forderung der „imitazione propria del parlare“, wie sie die Monodisten aufstellten. Auch für sie ging es um die Verwandlung der Sprache in eine in sich konsistente Sprach- bzw. Deklamationsgebärde mit gestischer, d. h. raumausgreifender, raumerfüllender Dimension. „Procurisi . . . di scolpir le sillabe“, heißt es in Marco da Gaglianos Vorrede zur ‚Dafne‘ von 1608, „pur far bene intendere le parole e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch’il vero diletto cresca dalla intelligenza delle parole“. Davon nicht allzu weit entfernt ist die Äußerung Giovanni Gabrielis in der Vorrede zu den ‚Concerti‘ von 1587 über seinen Onkel und Lehrer Andrea, in der er ihm Einzigartigkeit attestierte „nell’imitazione in rintrovar suoni esprimenti l’Energia delle parole, e de’concetti“. Man versteht die neue Sprachbezogenheit gewöhnlich viel zu sehr im Sinne der Affektdarstellung, des „cantar d’affetto“, der „imitazione de sentimenti delle parole“ (Caccini), die freilich für die Monodie außer Frage steht. In der venezianischen Musik dagegen geht es nicht primär um den Affekt, sondern um die Macht der durch Klang und Rhythmus plastisch vorgestellten Sprache, der „energia delle parole“, der „Kraft der Worte“, wie Giovanni Gabrieli sagte. Die neue Zielsetzung in der Sprachvertonung ist sogar in Kompositionen nachweisbar, in denen die kontrapunktisch-polyphone Tradition keineswegs verdrängt ist, so etwa in Andreas Bußpsalmen von 1583⁷. Die neue Sprachbehandlung indessen kulminiert in der Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis. Als ein Beispiel von vielen greife ich die zehnstimmig-doppelchörige Motette ‚Domine exaudi orationem meam‘ aus den ‚Sacrae Symphoniae‘ von 1597 heraus (Beispiel 2). Gabrieli verwendet zwei in der Lage gegeneinander abgestufte Chöre. Daß sich eine raumschaffende Klangtektonik entfaltet, die den Hörer umfängt, ist offenkundig. Ihr Aufbau erfolgt durch Klänge, die in steigenden und fallenden Quinten angeordnet sind, wobei jeweils Anfangs- und Zielklänge der Chorblöcke den Zusammenhalt ergeben (die oberen Klammern beziehen sich auf den ersten, die unteren auf den zweiten Chor):

G — G̣ — Ḍ G̣ — Ạ — Ḍ G̣ — Ạ Ḍ — G̣ — C̣ — G̣ — G̣ (usw.)

Die Komposition wird durch einen Block abgeschlossen, dessen Klangablauf in fallender Quintreihe wie eine potenzierte Kadenz wirkt:

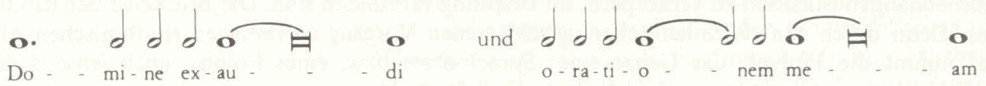
D — G — C — F — B — D — G
—————→ V — I

Eine solche Klangtektonik kann man kaum umhin, instrumental zu nennen. Die Bausteine aber sind die rhythmisch-deklamatorischen Glieder; beispielsweise zu Beginn die rhythmisch korrespondierenden Gebilde:

| | | |
|-----------------------------|-----|---------------------------------|
| | und | |
| Do - - mi - ne ex - au - di | | o - ra - ti - o - - nem me - am |

⁷ Vgl. dazu meinen Beitrag in SJB I, 1979.

Sie werden durch den Einsatz des ersten Chors und durch das Chortutti überhört (im Beispiel ist die Kolorierung aufgelöst):



Auch der Umgang mit festgefügtten rhythmischen Bausteinen entspringt instrumentaler Vorstellung. Und doch dienen sie der Sprache, geben den syntaktischen Sinneinheiten der Cola Profil, ja sinnfällige Gestalt. Daß sich die instrumentale Natur des Rhythmus und seine Aufgabe, Sprache herauszumeißeln, im Werk Giovanni Gabrielis nicht nur nicht ausschließen, sondern einander bedingen, ist im Schlußabschnitt nicht zu überhören. Die kurzen mit „*invocavero te*“



verbundenen rhythmischen Formeln tragen wesentlich zur Kompromierung, somit zur Schlußwirkung bei. Ihre Funktion ist eine konstruktive und zugleich sprachverkörpernde. Gewiß findet eine Interpretation des Sprachsinns nicht oder nur insofern statt, als sie die musikalisch-emphatische Herstellung des auch in seinem Sinn erfaßten Worts nicht verunklärt. Diese Musik vielmehr sieht ihre Aufgabe darin, sich der Wortgestalt zu vergewissern. In ihr glüht zwar das Feuer der Gegenreformation, doch ist sie nicht ergriffen vom reformatorischen Impuls der Auslegung.

Mehrfach war von der Instrumentalität des kompositorischen Verfahrens in der venezianischen Musik die Rede. Diese Instrumentalität hat ihren eigenen Ursprung, ihre eigene Geschichte und auch besondere Folgen. Sie entsteht nämlich nicht aus der instrumentalen Kolorierungstechnik, nicht aus der Verklanglichung eines stimmigen Ablaufs, die im übrigen (wie die Intavolierungen vokaler Sätze zeigen) Hand in Hand geht mit dem Eindringen von Figurationen in den Satz, ferner nicht aus der Umsetzung von Tanzbewegung und -rhythmus im musikalischen Bau. Es zeichnet sich vielmehr in der Mehrchörigkeit ein anderer, neuer und (wie es scheint) bisher noch nicht in Betracht gezogener Weg zur instrumentalen Konzeption ab: Er führt über die Sprachvertonung, bzw. geht von ihr aus. Diese entband die Eigenwertigkeit der rhythmischen und klanglichen Bildungen, der Elemente Rhythmus und Klang. Der als zwingender Einheitsablauf begriffene Rhythmus ermöglicht die musikalische Raumvorstellung und klanglich sinnfällige Tektonik, und er läßt gleichermaßen die Sprache als Folge in sich selbst wiederum gegliederter Einheiten oder Ganzheiten unmittelbar erscheinen. Der Rhythmus verpflichtet die Sprache auf eine Ordnung, die musikalischer Natur ist und doch zugleich den Sprachzusammenhang zum Vorschein, ihn vom Sprechenden abgelöst zum Erklingen bringt. Aus diesem fundamentalen Ansatz entsteht das geistliche Konzert seit 1600, das auch genetisch engstens mit der venezianischen Mehrchörigkeit verbunden ist.

Verschließt man sich der Erkenntnis nicht, daß instrumentales Denken auf dem Weg über die Hervorhebung der Sprachdeklamation gewonnen wurde, dann eröffnen sich auch für das Werk von Schütz neue, vielleicht ungeahnte Perspektiven. Gabrieli – sein Lehrer – stellte Sprache durch instrumentalen Zugriff körperhaft und repräsentativ-festlich dar. Schütz dagegen, der das Erbe der großen venezianischen Musik antrat, indem er die tektonische, raumschaffende Macht von Klang und Rhythmus der deutschen Sprache dienstbar machte, war befeuert vom protestantischen Geist der Sprach-Auslegung, der „*explicatio textus*“. Dadurch versicherte er sich der Sprach-Bedeutung. Damit die Bedeutung vernehmbar würde, hatte Luther die Bibel übersetzt. Schütz tat ein gleiches, indem er die Sprache der venezianischen Musik in der Absicht übersetzte, dem Auslegungs-Charakter der deutschen Sprache gerecht zu werden. Er ließ seine Musik deutsch reden. Wie Luther die Bibel der deutschen Sprache eröffnete, so erschloß Schütz das Deutsche für die Musik. Schützens Musik verhält sich zur venezianischen wie die deutsche Sprache Luthers, die zugleich eine Interpretation des Bibeltextes darstellt, zur lateinischen, die zwar zur Bibelsprache auch durch eine Übersetzung geworden war, aber seit altersher als au-

thentischer Bibeltext galt – zumal da das Lateinische auch die liturgische Sprache schlechthin war. Für die Geschichte der Musik aber bedeutet der von Schütz vollzogene Schritt deshalb eine Umwälzung, weil der sprachgebundenen Musik eine neuartige Interpretationshaltung zuwuchs, die sich in der schon zu Schützens Lebzeiten zunehmend von instrumentaler Figuraton durchwirkten Musik mit dem spezifischen Auslegungscharakter verband, der seit der Zeit um 1500 in der Musik für Tasteninstrumente durch das Element der Figuration (bzw. Kolorierung) hervortrat⁸. Halten wir fest, daß die Auslegung, soll sie in der musikalischen Sprachdeklamation selbst sinnfällig werden, die Herstellung offenkundiger Beziehungen zwischen den Teilen eines Textes und dem Ganzen eines Sprachvollzugs voraussetzt, dann läßt sich auch die Frage beantworten, wodurch eine solche Auslegung musikalisch bewerkstelligt wird. Durch nichts anderes nämlich, als durch die rhythmisch und klanglich verankerte Konstruktion, somit durch deren Instrumentalität. In ihr hat – wenn die Behauptung in derart verkürzter Form gewagt werden darf – die Rhetorik von Schütz ihren Grund, nicht etwa in dem von einer gelehrten Musiktheorie zusammengestellten Katalog musikalisch-rhetorischer Figuren. Gewiß – auch sie kommen vor. Doch da sie keinerlei musikalischen Zusammenhang stiften, meist nur ans einzelne Wort geknüpft sind, stellen sie allenfalls die Oberfläche musikalischer Sprachausdeutung dar. Es ist der große Baumeister Schütz, der sich des gestalthaften Rhythmus und in sich gefestigter Klangstrukturen als der Elemente bedient, um Sprache als gedeuteten, begriffenen Zusammenhang zu musikalischem Leben zu erwecken. Von seinem Lehrer Giovanni Gabrieli lernte er nicht vorab den Kontrapunkt oder den Umgang mit dieser oder jener Gattung, sondern eben jenes Bauhüttengeheimnis der Sprachdarstellung und -deutung durch ausdrückliche Instrumentalisierung der musikalischen Mittel. Diesen Baumeister Schütz gilt es zu entdecken.

⁸ Dem denkbaren und naheliegenden Einwand, es sei die gesamte europäische Mehrstimmigkeit seit ihren Anfängen gekennzeichnet durch den Auslegungscharakter, läßt sich ohne weiteres begegnen. Denn zweifellos hat sich die Physiognomie der Auslegung durch die Verselbständigung der Instrumentalmusik für Tasteninstrumente und durch die hier angebahnte Entwicklung wesentlich gewandelt. Der Wandel könnte beschrieben werden, wenn man etwa die Cantus-firmus-Techniken des kontrapunktischen Satzes gegen die Umspielungs- und Variationsverfahren der Instrumentalmusik hielte.

Beispiel 1: Giordano Pasetto, Psalm 109, octavi toni (Padova, Biblioteca Capitolare, Ms. D 25-26, Nr. 2)

Se - de a dex - tris me - is.

Se - de a dex - tris me - is.

Se - de a dex - tris me - is.

Se - de a dex - tris me - is.

Do nec po - nam i - ni - mi - cos tu -

Do nec po - nam i - ni - mi - cos tu -

Do nec po - nam i - ni - mi - cos tu -

Do nec po - nam i - ni - mi - cos tu -

7

sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

- os, Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi -

- os, Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi -

- os, Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi -

- os, Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi -

Beispiel 2: Giovanni Gabrieli, 'Domine, exaudi orationem meam' (Sacrae Symphoniae, Venedig 1597); Wiedergabe nach: Carl von WINTERFELD, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834, Bd. III, S. 15-17

I. A. 4. GIO: GABRIELI. 1597.

The image shows a page of a musical score for a polyphonic setting of the Latin text 'Domine, exaudi orationem meam'. The score is arranged in two systems of staves. The first system contains ten staves, and the second system contains ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'Do - mi - ne exau - di o - ra - ti - o - nem me - am Do - mi - ne ex - au - di'. The other staves are instrumental parts, likely for lute or similar instruments, with various rhythmic patterns and accidentals. The lyrics are repeated across the staves, with some variations in phrasing. At the bottom of the page, there is a small number 'S. 1830.' and the text 'et clamor me - us ad te'.

non a-vertas fa-ciem tu-am a me in quacun-que di-e tri-bulor
 non a-ver-tas fa-ciem tu-am a me in quacun-que di-e tri-bulor
 non a-vertas fa-ciem tu-am a me in quacun-que di-e tri-bulor
 non a-ver-tas fa-ciem tu-am a me in quacun-que di-e tri-bulor
 non aver-tas fa-ciem tu-am a me in quacun-que di-e tri-bulor
 veniat non a-ver-tas fa-ciem tu-am a me in quacun-que di-e tri-
 -niat non a-ver-tas fa-ciem tu-am a me in quacun-que di-e tri-
 veniat non a-vertas fa-ciem tu-am a me in quacun-que di-e tri-
 veniat non aver-tas in quacun-que di-e

veniat non a-ver-tas fa-ciem tu-am a me in quacun-que di-e

in-clina ad me a-rem tu-am in quacun-que di-e
 in-clina ad me a-rem tu-am in quacun-que di-e
 in-clina ad me a-rem tu-am in quacun-que di-e
 in-clina ad me a-rem tu-am in quacun-que di-e
 in-clina ad me a-rem tu-am in quacun-que di-e
 -bulor in-clina ad me in-clina ad me a-rem tu-am in quacun-que
 -bulor in-clina ad me in-clina ad me a-rem tu-am in quacun-que
 -bulor in-clina ad me in-clina ad me a-rem tu-am in quacun-que
 tri-bulor in-clina ad me in-clina ad me a-rem tu-am in quacun-que di-
 tri-bulor in-clina ad me in-clina ad me a-rem tu-am in quacun-que

S. 1830.

invo_cave_ro te in voca_vero te ve_loci_ter ve_loci_ter ex-au-
 invo_cave_ro te in voca_vero te ve_loci_ter ve_loci_ter ex-au-
 invo_cave_ro in voca_vero te ve_loci_ter veloci_ter ex-au-
 invo_cave_ro te in voca_vero te ve_loci_ter ve_loci_ter ex-au-di ex-
 invo_cave_ro te in voca_vero te ve_loci_ter ve_loci_ter ex-
 di_e in voca_vero te veloci_ter veloci_ter ve_loci_ter ex-au-
 di_e in voca_vero te ve_loci_ter veloci_ter ve_loci_ter ex-au-
 di_e in vo_cave_vero te ve_loci_ter veloci_ter ve_loci_ter ex-
 di_e in voca_vero te ve_loci_ter ve_loci_ter ve_loci_ter ex-

di me ve_loci_ter ve_loci_ter ex-au-di me
 di me ve_loci_ter ve_loci_ter ve_loci_ter ex-au-di me
 di me ve_loci_ter veloci_ter ex-au-di me
 au-di me veloci_ter ve_loci_ter ex-audi ex-au-di me
 au-di me veloci_ter ve_loci_ter ex-au-di me
 di me ve_loci_ter ve_loci_ter ex-au-di me
 di me ve_loci_ter ve_loci_ter ex-au-di me
 au-di me ve_loci_ter ve_loci_ter ex-au-di me
 au-di me ve_loci_ter ve_loci_ter ex-audi me

Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz

von
WERNER BREIG

Schütz hat sich von seinen venezianischen Studienjahren an bis in seine letzte Lebenszeit mit dem Prinzip der Mehrchörigkeit auseinandergesetzt. Sein geistliches Schaffen wird von zwei großen mehrchörigen Opera gerahmt: den ‚Psalmen Davids‘ von 1619 (SWV 22–47) und dem Spätwerk ‚Königs und Propheten Davids Hundert und Neunzehender Psalm . . .‘ von 1671 (SWV 482–494); dazwischen entstanden eine Reihe von mehrchörigen Einzelwerken (darunter etwa die Teile II und III der ‚Musikalischen Exequien‘), und darüber hinaus durchdringen Elemente der mehrchörigen Schreibweise eine große Anzahl auch solcher Werke, deren Anlage nicht mehrchörig im engeren Sinne ist.

Trotz Schützens venezianischer Schulung ist seine intensive Rezeption der Mehrchörigkeit nicht ganz selbstverständlich. (Daß Schütz die andere kompositorische „Spezialität“ seines Lehrers Giovanni Gabrieli, die selbständige Instrumentalmusik, nicht weitergeführt hat, zeigt, daß er in der Aufnahme venezianischer Stilelemente selektiv verfuhr.) Denn so sehr einerseits der mehrchörige Stil dem Bedürfnis höfisch-repräsentativer Prachtentfaltung entgegenkam, das Schütz als Hofkapellmeister zu befriedigen hatte¹, so problematisch ist andererseits sein Verhältnis zu einem fundamentalen künstlerischen Schaffensimpuls von Schütz: der Individualisierung des Einzelwerkes. Die Mehrchörigkeit, wie sie Schütz bei Giovanni Gabrieli studieren konnte, tendiert vielmehr dazu, Strukturprinzipien festzulegen, die das Gattungstypische über das Werkindividuelle dominieren lassen. Die kontrapunktischen Mittel der Werkindividualisierung, die im vier- bis sechsstimmigen Motettensatz des 16. Jahrhunderts zur Verfügung standen, werden in der Mehrchörigkeit bis zu einem gewissen Grade paralytisch. Die Klanglichkeit tendiert zur Bewegung in Akkordsäulen und läßt für Differenzierungen in der melodischen Thematik nur begrenzten Raum; kontrapunktische Subtilitäten sind bei getrenntchöriger Aufstellung nur schwer hörbar zu machen. Die Kompositionstechnik tendiert insgesamt zu einem großflächigen Stil, in dem Elemente der Farbe vor solchen der Zeichnung vorherrschen.

Eine systematische Untersuchung der für die *Doppelchörigkeit* typischen Gestaltungsmöglichkeiten unternahm in jüngerer Zeit Werner Braun²; sie führte zur Aufstellung einiger weniger Grundprinzipien, nach denen zwei in sich selbständige Stimmgruppen sich sinnvollerweise zu einem Ganzen zusammenordnen, nämlich 1. Gruppenwechsel, 2. Gruppenverzahnung (beides jeweils mit differenzierenden Untergliederungen), 3. Gruppenintegration.

Richtet man von unserer Fragestellung her den Blick auf Brauns Ergebnisse, so erscheint als wesentlich: einmal daß eine solche Systematisierung, die zu einer eng begrenzten Anzahl von Regeln führt, möglich ist; zum anderen daß der artifizielste Typus des Zusammenwirkens (Gruppenintegration) innerhalb des untersuchten Repertoires nur bei Schütz nachweisbar war.

Normen entsprechender Art, die sich auf mehr als zweichörige Besetzung beziehen, müßten sicherlich mit weitergehenden Differenzierungen formuliert werden; kaum würden sie indessen die Grundtatsache aufheben, daß durch das Typische der mehrchörigen Strukturen Werkprofile im voraus festgelegt werden.

1 Die Bedeutung der Mehrchörigkeit in der geistlichen Festmusik am Dresdner Hof wird durch das musikalische Programm der Gottesdienste zur Zentenarfeier der Reformation (30. Oktober bis 2. November 1617) belegt: Die Liste der aufgeführten Werke, die uns in der Schrift ‚Chur Sächsische Evangelische Jubel Freude‘ des Dresdner Oberhofpredigers Matthias HOE VON HOENEGG (Leipzig 1618) überliefert ist, enthält fast ausschließlich mehrchörige Werke. Vgl. dazu des näheren: Christhard MAHRENHOLZ, Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617, in: MuK 1931, S. 149 ff.; Wiederabdruck in: MAHRENHOLZ, *Musicologica et Liturgica*, Kassel 1960, S. 196–204.

2 *Doppelchörigkeit im 17. Jahrhundert – Zu den ‚fehlenden Theorien‘*, in: Jb. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preuß. Kulturbesitz 1973, S. 39–44 (innerhalb der Textgruppe ‚Zur Methode einer Geschichte der Musiktheorie – Materialien der Arbeitstagung 1972 in Berlin‘).

Charakteristisch für Schützens Stellung zum mehrhörigen Stil scheint es nun zu sein, daß er einerseits die Möglichkeiten der mehrhörigen Schreibweise (Klangpracht, farbliche Differenzierung, Raumwirkung, Dialogisieren von Stimmengruppen) nutzen möchte, ohne andererseits auf die Individualisierung des Einzelwerkes verzichten zu müssen. Zum Beleg dieser These sollen drei Spezifika der Schützischen Mehrhörigkeit untersucht werden, und zwar

1. die Unterscheidung zwischen Favoritchören und Capellchören (oder allgemeiner: von einem konstitutiven Kernsatz und Ad-libitum-Zutaten, die die Farb- und Raumwirkung verstärken),

2. die Einbeziehung des generalbaßbegleiteten Sologesanges für eine oder wenige Stimmen (nach Art von Viadanas ‚Cento Concerti ecclesiastici‘) und die daraus sich ergebende Unterscheidung zwischen solistischen und chorischen Partien,

3. die Aussonderung von obligaten Instrumentalchören (meist 2 Violinen) in einer bestimmten Funktionsweise, die näher zu erklären sein wird.

Hiermit sind drei Gegensatzpaare angesprochen (1. konstitutiv – fakultativ, 2. solistisch – chorisch, 3. instrumental – vokal), die als Elemente der mehrhörigen Aufführungspraxis auch vor und neben Schütz anzutreffen sind. Das Spezifische der Behandlung dieser Elemente durch Schütz ist es aber, daß sie Bestandteile der *Komposition* geworden sind.

Es sei im folgenden versucht zu zeigen, daß hinter den angeführten Spezifika als gemeinsames leitendes Prinzip die Tendenz steht, der mehrhörigen Schreibweise, die von Hause aus eher zu einem einheitlichen Gattungsstil tendiert, individuelle Werkkonzeptionen abzugewinnen.

Neben den hier herangezogenen Verfahrensweisen wäre gewiß auch – vielleicht sogar besonders – die Behandlung des „normalen“ achtstimmigen Doppelchorsatzes bei Schütz und bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen einer vergleichenden Untersuchung wert (etwa in Fortsetzung und Detaillierung der oben zitierten Arbeit von Werner Braun). Wenn hier nur von der Disponierung spezieller Besetzungskomponenten gesprochen wird, so geschieht dies aufgrund der Erfahrung, daß sich kompositorische Verfahrensweisen dieser Kategorie in Referatform leichter veranschaulichen lassen als satztechnische Details. Es ist zu vermuten, daß die Ergebnisse einer in engerem Sinne satztechnischen Untersuchung mit den hier erzielten konvergieren würden.

I

Die Behandlung der Mehrhörigkeit in Schütz' erster großen Publikation der Dresdner Kapellmeisterzeit, den ‚Psalmen Davids‘ (1619), ist dadurch charakterisiert, daß in einem beträchtlichen Teil der Stücke, „die Cori Favoriti von den Capellen wol vnterschieden werden“ müssen³. Dieser Sachverhalt ist von Schütz in der Werkvorrede im Blick auf die aufführungspraktischen Konsequenzen erläutert und in der Schütz-Literatur vielfach besprochen worden, so daß hier nur an Bekanntes erinnert zu werden braucht:

Die Cori favoriti haben kleine Besetzung; ihre Stimmen bewegen sich in den Grenzen der Vokalstimmen-Umfänge; sie sind in mindestens einer Stimme vokal und von den fähigsten Kräften auszuführen; sie enthalten den konstitutiven Kern der Komposition und sind unentbehrlich;

die Capellae haben große Besetzung; sie können rein instrumental ausgeführt werden (wenn gleich Beteiligung von Singstimmen vorzuziehen ist); sie benutzen auch Extremlagen, die nicht gesungen werden können; sie treten nur als Verstärkung der Cori favoriti auf und dienen „zum starcken Gethön/ vnnd zur Pracht“; werden sie bei der Aufführung weggelassen, so bleibt die Komposition in der kontrapunktischen Richtigkeit und im vollständigen Textvortrag ungeschmälert.

Wie es scheint, ist die Funktionentrennung zwischen Cori favoriti und Capellae Schützens Lösung für ein bestimmtes Problem der mehrhörigen Schreibweise. Es ist eine bekannte Er-

³ Dieses und das folgende Zitat aus der Vorrede der ‚Psalmen Davids‘.

scheinung, daß mit wachsender Zahl der Stimmen eines kontrapunktischen Satzes die selbständige und zugleich musikalisch sinnvolle und expressive Stimmenbewegung immer schwerer wird. Vereinen sich beispielsweise drei vierstimmige Chöre zu einem zwölfstimmigen Satz, so sind – in einem musikalischen Stil, der harmonisch auf der Norm des Dreiklangs beruht, – bei der Verbindung von zwei Klängen durchschnittlich vier Stimmenbewegungen zur Erreichung eines Dreiklangstones mit seinen Oktaverweiterungen nötig. Es liegt auf der Hand, daß es dabei in einem Teil der Stimmen zu Verlegenheitsführungen kommen muß, solange durchweg die strengen Satzregeln mit ihren Parallelenverboten eingehalten werden. Michael Praetorius hat (im Anschluß an Giovanni Maria Artusi) dieses Verfahren mit drastischen Worten gerügt: zur Wahrung der strengen Stimmführung müsse man die Stimmen „mit allerley Pausen / vnnd suspiriis; auch vielen vngereimten Sycopationibus, darinnen die Noten schwehr zu singen / auch der Text gar vbel zu appliciren, zerstümpeln vnd zerstückten . . . / daß es oft keinem Gesange ehlich ist“⁴.

Wir kennen ein mehrchöriges Werk von Schütz, in dem das Verbot paralleler Einklangs- und Oktavfortschreitungen partiell außer Kraft gesetzt ist: die vierchörige Vertonung der zehnstrophigen Pfingstsequenz ‚Veni, sancte Spiritus‘ SWV 475.

Als Entstehungszeit dieses Werkes wurden früher meist Schützens Kasseler Jahre nach der Rückkehr aus Venedig angenommen⁵. Aufgrund quellenkundlicher Kriterien tritt Joshua Rifkin⁶ neuerdings für eine Datierung auf die Zeit um 1620 oder wenig später ein. Eine Diskussion dieser Datierung ist vorerst nicht möglich, da Rifkin die Quellenstudien, die sie stützen, noch nicht in extenso vorgelegt hat. Der Verfasser gesteht, daß ihm aus inneren Gründen – gerade im Zusammenhang mit den folgenden Erwägungen über die Behandlung der Mehrchörigkeit – die Entstehung des Werkes nach den ‚Psalmen Davids‘ wenig plausibel erscheint. Doch muß Rifkins Datierung auf jeden Fall dazu veranlassen, auf die sonst naheliegende Hypothese einer Entwicklung von SWV 475 hin zur Behandlung der Mehrchörigkeit in den ‚Psalmen Davids‘ zu verzichten.

Im Anfangsteil des Werkes präsentieren sich nacheinander mit je einer Sequenzstrophe die Chöre in ihrer unterschiedlichen Stimmenzahl, Lage und Klangfarbe. Alle vier Chöre sind vokalinstrumental gemischt besetzt. Die dreistimmigen Chöre I und II bestehen aus je zwei gleichen Stimmen in Diskantlage und einer Baßstimme, wobei in Chor I das Oberstimmenduo, in Chor II der Baß vokal besetzt ist; die fünfstimmigen Chöre III und IV, jeweils in zwei Mittelstimmen vokal besetzt, heben sich primär durch ihre Tonlage (III: tief, IV: hoch) voneinander ab.

Im zweiten, „Ripieno“ überschriebenen Großteil, der in einem zusammenhängenden Ablauf die Sequenzstrophen 5–10 vertont, treten die vier Chöre in wechselnden Kombinationen zusammen. Dabei sind stets die Einzelchöre in sich kontrapunktisch korrekt geführt; jedoch wird, sobald mehr als zwei Chöre zusammentreten, das Einklangs- und Oktavparallelen-Verbot für Stimmen verschiedener Chöre generell außer Kraft gesetzt. (Die von Praetorius vorgeschlagene Beschränkung der Oktavparallelen auf vokal-instrumentale Stimmenpaarungen wird dabei nicht beachtet; vgl. z. B. T. 156–157⁷, 2. Stimme des I. und 3. Stimme des IV. Chores.) Der Vorteil,

4 Michael PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, Teil III, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald GURLITT, = *Documenta musicologica* I/15, Kassel 1958, S. 92. – Praetorius hat als Komponist schon lange vor dem Erscheinen des ‚*Syntagma musicum*‘ die Reduzierung der realen Stimmenzahl in der Vielchörigkeit praktiziert. In der Vorrede zu Teil II der ‚*Musae Sioniae*‘ (1607) z. B. weist er darauf hin, daß in den dreichörigen Sätzen beim Zusammentreten der Chöre die Diskante und Bässe unisono geführt seien; in Wirklichkeit ist in diesem Opus darüber hinaus stellenweise auch in den Mittelstimmen das Parallelenverbot außer Kraft gesetzt. Es ist denkbar, daß Schütz die Anregung zu seiner Behandlung der Mehrchörigkeit in SWV 475 (vgl. die folgenden Ausführungen) aus derartigen Kompositionen von Praetorius erhalten hat.

5 Vgl. Philipp SPITTA, SGA XIV, S. VI; MOSER Sch, S. 77 f. (dort eine Einschränkung im Anschluß an Wilibald GURLITT); Werner BREIG, NSA 28, S. X.

6 GroveD, 6. Aufl. (1980), Artikel ‚Schütz‘.

7 Wird auf Stellen Schützscher Werke unter Angabe von Taktzahlen verwiesen, so ist stets eine Taktstrichgliederung zugrundegelegt, deren Einheit im *Tempus imperfectum* die *Semibrevis*, in der *Proportio tripla* die dreiteilige *Brevis* (in moderner Verkürzung: punktierte *Semibrevis*) ist. Dies entspricht den Editionsprinzipien der neueren Bände der NSA sowie von allen innerhalb der SSA erschienenen Ausgaben.

den die „Emanzipation der Parallele“ bringt, läßt sich aus diesem Werk ablesen: Die Teilchöre können auch in größerer Anzahl in ihrer Diversität in bezug auf Aufstellungsort, Tonraum, Stimmenzahl und Klangfarbe als völlig gleichberechtigt eingesetzt und bei ihrem Zusammenwirken ohne die von Praetorius aufgezählten Stimmführungs-Peinlichkeiten behandelt werden.

Wenn Schütz dennoch dieses Verfahren kaum in anderen Werken angewendet hat⁸, so mag dies mit der exzeptionellen Formanlage von SWV 475 zusammenhängen. Sie folgt der liedhaften Anlage des Sequenztextes; diese in die musikalische Bearbeitung eingegangene Liedstruktur und nicht die polyphone Faktur innerhalb des Einzelchores bestimmt die Physiognomie des Werkes. Polyphonie herrscht nicht primär zwischen Stimmen, sondern (in einem übertragenen Sinne des Wortes) zwischen Chören.

Im Zentrum von Schützens kompositorischem Denken stand jedoch prinzipiell der polyphone Satz im strengen Sinn des Wortes mit reicher Anwendung der „zu einer Regulirten Composition nothwendige[n] Requisite“⁹; und von dieser Voraussetzung aus hatte Schütz im Widerstreit zwischen den Erfordernissen von Polyphonie und Polychorie nach einer anderen Lösung zu suchen. Er fand sie in dem beschriebenen Verfahren der Funktionentrennung zwischen *Cori favoriti* und *Capellae*. Die *Cori favoriti*, denen der kompositorische Kernsatz anvertraut ist, bleiben in der Mehrzahl der Fälle auf zweichörig-achtstimmigen Satz beschränkt – eine Grenze, innerhalb deren kontrapunktische Richtigkeit ohne wesentliche Abstriche mit sinnvoll-expressiver Führung der Einzelstimmen zu vereinbaren ist. Demgegenüber repräsentieren die *Capellae* die Momente „Farbe“, „Klangpracht“, „Raumwirkung“. Im Verhältnis sowohl zwischen Favorit- und Capellchören als auch ggf. zwischen zwei Capellchören ist das Verbot von Einklangs- und Oktavparallelen außer Kraft gesetzt. Die im vielstimmigen Satz notwendigen Einschränkungen der Selbständigkeit der Stimmen (wenn das „Zerstücken und Zerstümpeln“ vermieden werden soll) sind demnach nicht gleichmäßig auf den ganzen Stimmenverband verteilt, sondern auf eine bestimmte Besetzungskomponente konzentriert. Zeichnung und Farbe (um die Funktionen von Favorit- und Capellchören einmal auf diese kurze Formel zu bringen) sind damit entflochten. Sie stehen frei zu gesonderter kompositorischer Handhabung; das heißt (für Schütz): dafür, der Mehrchörigkeit individuelle Werkkonzeptionen abzugewinnen.

Von der Seite der Zeichnung her bedarf dies kaum eines besonderen Beleges. Die Begrenzung der Stimmenzahl des Kernsatzes bewahrt diesem zu einem guten Teil die Qualitäten des polyphonen Motetten- und Madrigalsatzes herkömmlicher Prägung; sie befähigt ihn zu motivischer Individualisierung und prägnantem Wort-Ton-Verhältnis.

Doch auch die „Farb“-Komponente *Capella* wird, obwohl strukturell untergeordnet und motivisch unprofiliert, in ihrer Behandlung durch Schütz zum Mittel der Werkindividualisierung. Die kompositorische Verfügbarkeit liegt hier in der freien Bestimmung der Einsatzstellen, die – im Unterschied zu obligaten Besetzungskomponenten – nicht der Forderung der Ausgewogenheit unterliegt. Dies sei im folgenden an zwei Beispielen gezeigt.

1. Die Motette ‚Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn‘ (Nr. 19 der ‚Psalmen Davids‘, SWV 40) ist mit zwei vierstimmigen Favoritchören unterschiedlicher Lage (Hoch- und Tiefchor) und zwei *Capellae* in Normalschlüsselung besetzt. Die Favoritchöre sind nach den Angaben des Original-

8 Außer SWV 475 kommt, soviel ich sehe, nur noch das dreichörige Choralkonzert ‚Wo Gott der Herr nicht bei uns hält‘ SWV 467 in Betracht. Doch haben die lizenziösen Parallelführungen hier wohl eine andere Ursache, die mit der speziellen Struktur der Mehrchörigkeit in diesem Stück zusammenhängt. Auch wenn die Quelle für die dreichörige Version des Werkes früher anzusetzen ist als die für die dreistimmige (SWV 467a; vgl. SJB I, 1979, S. 66), so bleibt die Tatsache, daß SWV 467 strukturell aus zwei Schichten besteht: einem Kompositionsgerüst aus drei Diskantstimmen und Generalbaß und einer Schicht von Füllstimmen, die an Parallelführungen stets beteiligt sind. Da sämtliche Oktavparallelen sich leicht hätten vermeiden lassen, ohne die Logik der Stimmführung (soweit von solcher überhaupt gesprochen werden kann) zu schmälern, und da überdies eine Quintparallele unterläuft (T. 169), ist vielleicht die Eigenhändigkeit der Mittelstimmen von Chor II und III nicht über jeden Zweifel erhaben.

9 Vorrede zur ‚Geistlichen Chormusik‘ (1648).

drucks gemischt vokal-instrumental auszuführen, während die Schlüsselung der Capellae darauf hinzudeuten scheint, daß sie primär vokal gemeint sind.

Zur individuellen Werkkonzeption der Motette gehört es, daß Schütz die Textworte „bricht mir mein Herz“ zum expressiven Zentrum macht. Wir hören diese Worte sechzehnmal; die ausdrucksvolle harmonische Wendung, durch die sie musikalisch charakterisiert werden, nimmt dadurch insgesamt mehr als ein Fünftel des Werkumfanges ein – zweieinhalbmal so viel, wie es dem Anteil der Textworte am Gesamttext entspräche.

Sollte das expressive Zentrum durch derart gehäufte Wiederholung herausgearbeitet werden, so war darauf Bedacht zu nehmen, daß die angestrebte Wirkung nicht durch Mangel an varietas zunichte gemacht wurde. Zu einem wesentlichen Teil dient dazu die Mehrchörigkeit. Neben der stufenmäßig aufsteigenden Versetzung der expressiven Phrase ist es vor allem das Wechselspiel der unterschiedlich besetzten Favoritchöre, das die zentrale Wendung in immer neuer Beleuchtung erscheinen läßt. Nachdem diese Mittel „verbraucht“ sind und mit dem anschließenden Textabschnitt „... daß ich mich sein erbarmen muß, spricht der Herr“ eine Kadenzierung im Grundmodus erreicht ist, erweist sich dennoch eine weitere, steigende Fortsetzung als möglich. Es wird nämlich der größere Teil des Abschnitts „darum bricht mir mein Herz . . .“ in den Favoritchören notengetreu wiederholt (T. 78–105 = T. 112–139); gleichzeitig aber tritt die achtstimmige vokale Capella ein, die die Wiederholung als bloße Wiederholung aufhebt, indem sie sie mit „starkem Getön“ und „Pracht“ zum klanglichen Höhepunkt des Werkes macht.

2. In anderer Weise formen die Capellae die Vertonung des 2. Psalms ‚Warum toben die Heiden‘ (Nr. 2 der ‚Psalmen Davids‘, SWV 23). Die beiden Favoritchöre in vierstimmiger Normal-schlüsselung sind auf Vokalbesetzung hin disponiert; die ihnen zugeordneten Capellae (jeweils Violin-, Sopran-, Alt- und Subbaßschlüssel) beziehen in ihren Außenstimmen auch die nur instrumental ausführbaren Extremlagen mit ein.

Hinsichtlich der Disponierung der Besetzungskomponenten ist dreierlei zu beobachten: 1. Das Wechselspiel der beiden Chori wird dadurch differenziert, daß sie als einzelne teils allein, teils mit der zugehörigen Capella auftreten. 2. Vereinigen sich die Favoritchöre, so treten stets die beiden Capellae hinzu. 3. Die so gebildeten Tutti-Abschnitte werden meist von solchen Abschnitten gerahmt, in denen einer der beiden Chori ohne Capella singt, so daß starke Kontrastwirkungen erzielt werden.

Während das erste dieser Dispositionsmerkmale wenn nicht selbstverständlich, so doch nahe-liegend ist, beruhen die beiden anderen auf Entscheidungen, die bei gleicher Besetzung auch anders hätte ausfallen können. Beide zielen darauf ab, die Tutti-Abschnitte als markante Gipfel aus der klanglichen „Landschaft“ des Werkes herausragen zu lassen. Und in der Tat sind es die Tutti-Blöcke am Anfang (20 Takte), in der Mitte (11 Takte) und am Schluß (13 Takte) der eigentlichen Psalmvertonung (außer dem Gloria patri), die das textlich-musikalische Vielerlei dieses „in stylo recitativo“¹⁰ gehaltenen Stückes zu einem überblickbaren Ablauf zusammenschließen¹¹. Diese klangliche Disposition stützt sich auf tutti-geeignete Textstellen am Anfang und in der Mitte (das Schlußtutti bedarf keiner textlichen Motivierung): Am Anfang steht die Gewalt der Klangmassen abbildlich für das Toben der Heiden und das Sich-Auflehnen der Könige; in der Mitte aber hebt das Tutti das göttliche Dictum „Du bist mein Sohn, heut hab ich dich gezeugt“ hervor, das sein theologisches Gewicht dadurch bekommt, daß es später von Paulus als Christus-Prophetie gedeutet wird¹². – Das abschließende Gloria patri überträgt mit einem Mittel- und einem Schlußtutti das klangliche Aufbauprinzip des Psalms in die kleineren Dimensionen der Doxologie.

10 – in der Bedeutung, die Schütz diesem Terminus in der Vorrede zu den ‚Psalmen Davids‘ beilegt („daß man wegen menge der Worte ohne vielfältige repetitiones jimmer fort recitire“).

11 Daneben erscheinen in der zweiten Hälfte der Psalmvertonung noch zwei weitere, wegen ihrer Kürze strukturell weniger bedeutende Tutti-Stellen (T. 71–74 und T. 79–85).

12 Apostelgeschichte 13, 33.

II

Eine zweite Besetzungseigentümlichkeit der ‚Psalmen Davids‘, die Schütz, wie die Werkvorrede zeigt, für erklärungsbedürftig hielt, ist die in vier Stücken auskomponierte Unterscheidung zwischen solistischen und chorischen Abschnitten. In Nr. 10, 12, 18 und 20 der Sammlung (SWV 31, 33, 39 und 41) ist der I. Chor streckenweise „nur von vier Sängern“, also solistisch zu besetzen; dort wo er mit dem II. Chor – dieser wird „für eine Capell gebraucht / vnd daher stark bestimmet“ – zusammentrifft, soll er nach dem Vorschlag des Komponisten auf eine dem II. Chor entsprechende große Besetzung verstärkt werden, damit sich „eine bessere Proportion der Chor ereignen“ kann¹³.

Als Beispiel für eine Werkkonzeption, die mit dieser Differenzierung arbeitet, sei zunächst das Psalmkonzert ‚Lobe den Herren, meine Seele‘ (Nr. 18 der ‚Psalmen Davids‘, SWV 39) betrachtet.

Es handelt sich nicht um die Vertonung eines vollständigen Psalms; Schütz hat vielmehr von den insgesamt 22 Versen des Psalms 103 die Verse 2–4 ausgewählt. Die Arbeit des Komponisten Schütz setzt bereits mit der Textauswahl ein, die offenbar nicht – oder jedenfalls nicht nur – nach inhaltlichen Gesichtspunkten getroffen ist. Psalm 103 beginnt mit zwei formal und inhaltlich parallelen Versen. Schütz hat den ersten von ihnen („Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen!“) weggelassen und damit den ursprünglichen Eingangs-„Block“ auf einen Umfang reduziert, der seine Verwendung als Refrain gestattet. Mit den wiederholten Zitierungen dieses Refrains alternieren als Zwischensätze die Verse 3 und 4, die untereinander formal (Relativsätze) und inhaltlich (Aufzählung von persönlichen Gnadenerfahrungen) korrespondieren. Mit der Refrainform verbindet sich nun die Besetzungsdifferenzierung zu folgender Disposition:

| Beginn mit Takt | Mensur | Besetzung | | Text (Psalm 103) |
|-----------------------|--------|-----------------|-----------------|--|
| | | Chor I: Soli | Tutti- Chöre | |
| 1 | 3 | | I* II | 2. Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts getan hat. |
| 27 | ☉ | T | | 2. Lobe . . . getan hat. |
| 51 | 3 | | I* II | 2. Lobe . . . getan hat. |
| 80 | ☉ | SATB** | | 3. Der dir alle deine Sünden vergiebet und heilet alle deine Gebrechen. |
| 115 | ☉ | | I* II | 2. Lobe . . . getan hat. |
| 129 | ☉ | SATB** | | 4. Der dein Leben vom Verderben erlöset, der dich krönet mit Gnad und Barmher- keit. |
| 161 | 3 | | I* II | 2. Lobe . . . getan hat. |

* Mit Einschluß der Solosänger.

** In aufgelockertem Satz.

¹³ Daß in der Neuausgabe der ‚Psalmen Davids‘ durch Wilhelm EHMANN (NSA, Bd. 23 ff.) in diesen Fällen die erste Partiturzeile dreichörig wiedergegeben ist, entspricht zwar nicht dem Quellenbefund, veranschaulicht aber zutreffend das reale Klangbild.

Hans Joachim Moser bezeichnet in seiner Besprechung des Stückes den Tutti-Refrain als „Hauptgerüst des schönen Rondos“¹⁴. Die Charakterisierung der Form durch den Begriff des Rondos ist triftig im Blick auf die Besetzung und die musikalische Substanz, bedarf jedoch für die Textdisposition einer präzisierenden Ergänzung. Dem Wechsel Tutti-Soli-Tutti entspricht anfangs nämlich kein Textwechsel, wie er an den analogen späteren Stellen stattfindet; der erste Soloabschnitt ist mit seinen rahmenden Refrainabschnitten textgleich. Wäre es Schütz nur darauf angekommen, drei Solopartien zu erhalten, so hätte es nähergelegen, den Psalmvers 5 einzubeziehen („der deinen Mund fröhlich macht, und du wieder jung wirst wie ein Adler“), der die formal-inhaltliche Parallelität der Verse 3 und 4 fortsetzt und mit ihnen zusammen eine Unter-einheit des Psalms bildet. Daß Schütz nicht so verfuhr, deutet darauf hin, daß er mit dem ersten Solo-Abschnitt eine andere Intention verband. Man wird sie darin sehen dürfen, die zwei inhaltlichen Komponenten des eröffnenden Halbverses 2a musikalisch zu unterscheiden: einmal den Lobpreis, zum anderen das persönliche Moment, das diesem Psalmbeginn eigen ist, in dem der Singende sich an sich selbst wendet. Zugespitzt könnte man sagen: Der Psalmvers wird in den Tutti-Abschnitten unter dem Aspekt „Lobe den Herren“, im Solo-Abschnitt unter dem Aspekt „meine Seele“ vertont. In den folgenden beiden Zwischensätzen werden die Solisten, nunmehr im vierstimmigen Ensemble, mit der Aufzählung der den Lobpreis begründenden persönlichen Gnadenerfahrungen eingesetzt. Daß dies erst geschieht, nachdem der Refraintext auch in seiner „intimen“ solistischen Fassung gehört worden ist, verknüpft die Verse 3 und 4 dichter mit dem Refrainvers, als es ohne diesen Kunstgriff möglich gewesen wäre.

Die Grundkonzeption des Werkes, wie sie sich von der Text- und Besetzungsdisposition her darstellt, basiert auf dem Wechselspiel von zwei Elementen: einmal dem „Motto“ in großflächiger Doppelchortechnik, dessen viermaliges Auftreten als Refrain dem Stück die formalen Pfeiler gibt, zum anderen den solistischen Partien, denen die Nuancierung des Refraintextes nach der „inneren“ Seite hin sowie die Darstellung der spezielleren und persönlicheren Aussagen der Verse 3 und 4 anvertraut sind.

Es könnte scheinen, als sei mit der Wahl der hier vorliegenden Besetzung ein in sich wenig variables Strukturmodell vorgegeben. Der Vergleich mit den entsprechend besetzten weiteren Stücken aus den ‚Psalmen Davids‘ zeigt indessen, daß die Besetzung genügend Beweglichkeit hat, um beim Zusammentreffen mit einem anderen Text zum Medium einer jeweils eigenen Werkkonzeption zu werden.

Wir ziehen, um dies zu veranschaulichen, als weiteres Beispiel den als Nr. 10 in der gleichen Werksammlung enthaltenen 121. Psalm (SWV 31) heran. Der aus acht Versen bestehende Psalmtext ist – mit Ausnahme der Überschrift, die ihn als Wallfahrtslied bezeichnet¹⁵ – von Schütz vollständig vertont worden. Die Besetzung ist mit der des Konzerts ‚Lobe den Herren‘ bis in die Schlüsselung der Chöre identisch; die Disponierung des Werkes sei durch die tabellarische Skizze S. 31 veranschaulicht.

Der Aufteilung des musikalischen Verlaufs zwischen Solostimmen und stark besetztem Doppelchor liegt ein einfaches Prinzip zugrunde. In den Psalmversen 1–4 schließt sich jeweils an einen Abschnitt einer der Solostimmen (in der absteigenden Folge Sopran – Alt – Tenor – Baß) ein solcher des doppelhörigen Tutti an. Die Vertonung der zweiten Hälfte des Textes beginnt mit einem Abschnitt, in dem alle vier Solostimmen – in aufgelöster Satzweise – beschäftigt sind (Verse 5–6), wonach abschließend wiederum das Tutti respondiert (Verse 7–8).

14 MOSER Sch, S. 289.

15 In Luthers Übersetzung: „Ein Lied im höhern Chor“.

| Beginn mit Takt | Besetzung | | Psalm- vers Nr. | T e x t |
|-----------------------|-----------------|-----------------|-----------------------|--|
| | Chor I: Soli | Tutti- Chöre | | |
| 1 | S | | 1 | Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, |
| 15 | | I* II | | von welchen mir Hilfe kömmt. |
| 31 | A | | 2 | Meine Hilfe kömmt vom Herren, der Himmel und Erde gemacht hat. |
| 51 | | I* II | | Meine Hilfe . . . gemacht hat. |
| 72 | T | | 3 | Er wird dein Fuß nicht gleiten lassen, und der dich behütet, schläft nicht. |
| 86 | | I* II | | Er wird . . . schläft nicht. |
| 104 | B | | 4 | Siehe, der Hüter Israel schläft noch schlummert nicht. |
| 118 | | I* II | | Siehe, der Hüter . . . schlummert nicht. |
| 145 | SATB** | | 5 | Der Herr behüte dich, der Herr ist dein Schatten über deiner rechten Hand, |
| | | | 6 | daß dich des Tags die Sonne nicht steche noch der Monde des Nachts. |
| 192 | | I* II | 7 | Der Herr behüte dich für allem Übel. Er behüte deine Seele; |
| | | | 8 | der Herr behüte deinen Ausgang und Eingang von nun an bis in Ewigkeit. |

* Mit Einschluß der Solosänger.

** In aufgelockertem Satz.

Das textlich-musikalische Verhältnis zwischen den solistischen und den ihnen folgenden Tutti-Abschnitten läßt ein Grundmodell erkennen: ein Psalmvers wird zunächst vollständig solistisch behandelt, darauf ein zweites Mal vollständig im Tutti, wobei die gleichen musikalischen Motive in neuer Verarbeitung erscheinen (ein Verfahren, das Züge des Verhältnisses sowohl von Thema und Variation als auch von Exposition und Reprise zeigt). Dieses Grundmodell ist rein ausgeprägt in den Versen 2–4; im Verhältnis der Verse 5–6 (solistisch) und 7–8 (Tutti) ist das Textwiederholungsprinzip andeutungsweise bewahrt, da sowohl Vers 5 als auch Vers 7 mit den Textworten „Der Herr behüte dich“ beginnen.

Die für das Verständnis des Werkes entscheidende Modifikation des Soli-Tutti-Verhältnisses steht am Anfang, Vers 1 nämlich erklingt nur einmal, und zwar aufgeteilt zwischen Solosopran („Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen“) und Tutti („von welchen mir Hilfe kömmt“). Für diese spezielle Aufteilung gibt es keine „technischen“ Gründe; sie ist vielmehr offensichtlich von einer textdeutenden Absicht geleitet. Das Aufheben der Augen zu den Bergen, also die Hinwendung des sprechenden Ich zum Göttlichen, wird solistisch gesungen; die Antwort aber – „es kommt Hilfe“ – singt der einzelne nicht, sondern er hört sie, sie wird ihm gleichsam zugesprochen¹⁶.

¹⁶ Schützens musikalische Ausdeutung dieses Psalmverses ist nur möglich geworden durch einen Übersetzungsirrtum Luthers, der den zweiten Halbvers als Relativsatz statt – wie neuere Übersetzer – als Frageatz verstand. Die Zürcher Bibel beispielsweise übersetzt: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen:/woher wird mir Hilfe kommen?“. Vgl. auch Artur WEISER, Die Psalmen, = Das Alte Testament Deutsch – Neues Göttinger Bibelwerk, Teilbd. 14/15, Göttingen⁸/1973, S. 513.

Damit ist das Besetzungsmodell aufgestellt und zugleich motiviert, das dem weiteren Verlauf zugrundeliegt. Unmittelbar textdeutend ist es mit den folgenden Psalmversen nicht zu verbinden (deshalb die „neutrale“ Textidentität zwischen Solo und Tutti). Da aber der Tutti-Solo-Wechsel dank seiner Prägnanz als Projektion der im Anfangvers aufgestellten Verhältnisse deutlich wahrgenommen wird, geht auch die Bedeutung, mit der er exponiert worden war, nicht verloren; die musikalisierte Gedankenfigur „Hinwendung des Ich zum Göttlichen – Hören der göttlichen Antwort“ ist in subtiler Weise „Thema“ des Werkes.

III

Für die beiden ersten der hier zu besprechenden Charakteristika von Schützens Mehrchörigkeit konnten Belege aus den ‚Psalmen Davids‘ herangezogen werden. Was dagegen unser drittes Teilthema, die selbständige Behandlung der Instrumente, angeht, so ist sie in Schützens erstem geistlichen Sammelwerk nur in einigen wenigen Sonderfällen anzutreffen (SWV 34, 38 und 45)¹⁷. Die eigentliche Entfaltung der instrumentalen Komponente in Schützens Werk setzt bekanntlich erst mit den ‚Symphoniae sacrae‘ ein, deren I. Teil zehn Jahre nach den ‚Psalmen Davids‘ erschien. Dennoch wählen wir als Ausgangspunkt unserer Betrachtung zwei Einzelwerke, die in zeitlicher Nachbarschaft zu den ‚Psalmen Davids‘ entstanden. Daß das uns interessierende Element der Schützschen Kompositionstechnik hier sich nicht in ausgereifter Gestalt, sondern in einem Frühstadium zeigt, wird sich für das Verständnis des Phänomens eher als hilfreich denn als nachteilig erweisen.

Begonnen sei mit dem mehrchörigen Konzert über den Kirchenliedtext ‚Christ ist erstanden‘ SWV 470, dessen Entstehung wohl in Schützens frühe Dresdner Jahre zu datieren ist¹⁸, das also einem Großteil des 1619 in den ‚Psalmen Davids‘ veröffentlichten mehrchörigen Repertoires noch vorangeht.

Die Besetzung umfaßt zwei tiefe Instrumentalchöre – einen ‚Coro di Viole‘ (Schlüsselung: c₃, c₄, c₄, f₄) und einen ‚Coro di Tromboni‘ (Schlüsselung: c₃, c₄, f₃, f₅) –, ein dreistimmiges Ensemble von Vokalsolisten (Sopran, Alt, Tenor), eine im letzten Teil hinzutretende zweichörige Capella und Basso Continuo¹⁹.

Folgende Formen des Zusammenwirkens der Chöre lassen sich unterscheiden:

1. Am Anfang des Werkes exponieren sich die drei Chöre einzeln, und zwar
 - a) Coro di Tromboni (T. 1–32) und Coro di Viole (T. 32–65) in der großen zweiteiligen Eingangs-Symphonia,
 - b) der Vokalchor (T. 65–80) mit dem ersten Textabschnitt („Christ ist erstanden von der Marter alle“).

2. Den größten Raum nimmt die mehrchörige Technik des Alternierens und Sich-Vereinigens der Chöre ein. Sie ist in zwei Kombinationen ausgeprägt:

17 Vgl. dazu Albrecht ROESLER, Studien zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz – Die obligaten Instrumente in den Psalmen Davids und den Symphoniae sacrae 1, Diss. Berlin (FU) 1958. – Außerhalb der genannten Stücke in den ‚Psalmen Davids‘ gelegentlich zu findende originale Angaben über die Aufteilung von Chören in instrumentale und vokale Stimmen (so etwa in der oben besprochenen Motette ‚Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn‘ SWV 40) weisen zwar auf klangliche Intentionen des Komponisten hin, gehören indessen – da die Chöre als homogene Sätze aus gleichermaßen wortgeprägten und textierbaren Stimmen angelegt sind – der eigentlichen Werksubstanz nur bedingt zu.

18 Nach Joshua RIFKIN, Artikel ‚Schütz‘ in der 6. Auflage von GroveD, und entgegen früherer Auffassung, nach der das Stück noch in die Kasseler Zeit gehört.

19 Die zweite Stimme des Violenchors und die Capellchöre sind nicht erhalten. In NSA 32 ist eine Rekonstruktion der verlorenen Stimmen versucht; vgl. dazu den Krit. Ber. ebenda S. 179 ff.

a) doppelchörig mit der Aufteilung Posaunenchor + Alt / Violenchor + Sopran und Tenor (T. 123–130²⁰; in T. 183–209 durch Hinzutreten der Capella zur Dreichörigkeit erweitert);

b) dreichörig mit der Aufteilung Vokalchor / Posaunenchor + Tenor / Violenchor + Alt („Alleluja“-Refrain T. 80–88 und T. 108–117; in T. 183–209 durch Hinzutreten der Capella zur Vierchörigkeit erweitert); die Vokalstimmen Alt und Tenor haben hier also eine Doppelfunktion, indem sie einerseits dem Vokalchor, andererseits je einem der beiden Instrumentalchöre zugeordnet sind.

3. In zwei Partien des Werkes schließen sich gemischt vokal-instrumentale Stimmenverbände in einem homogenen motettischen Satz zusammen (in dem auch die Instrumentalstimmen textierbar sind), und zwar

a) fünfstimmig (Tenor + Posaunenchor) in T. 117–123,

b) siebenstimmig (Singstimmen + Violenchor) in T. 89–108.

Wir stellen dem Osterkonzert als zweites Beispiel die Vertonung des 133. Psalms ‚Siehe, wie fein und lieblich ist‘ (SWV 48) gegenüber, die Schütz für die Hochzeit seines Bruders Georg (9. August 1619) schrieb. Zur Besetzung des Werkes gehören außer fünf Vokalstimmen (zwei Soprane, Alt, Tenor, Baß) und Basso continuo drei Instrumente, die als ‚Cornetto muto o Violino‘, ‚Violino o Traversa‘ und ‚Violone c Fagotto‘ bezeichnet sind (Schlüsselung: g^2 , c^1 , f^4).

Im I. Teil der Komposition (der für unsere Zwecke für das Ganze stehen kann) lassen sich vier Arten der Instrumentenverwendung unterscheiden, die wir hier in der Folge des Werkablaufes beschreiben²¹:

1. Die beiden ersten Vokalabschnitte („Siehe, / siehe“) werden jeweils von einem ausgedehnten fugierten Instrumentalsatz über ein canzonenhaftes Thema eingeleitet, der sich noch über den größeren Teil der Gesangsphrase ausdehnt (T. 1–15, 16–27).

2. Dem zweiten „siehe“ und den beiden folgenden Vokalphrasen (zweimal „wie fein und lieblich ist“) folgen – gleichsam in Echomanier, wenn auch ohne vorgeschriebene Echodynamik – Nachahmungen der Phrasenabschlüsse in instrumentaler Diminuierung (T. 28–31, 34–36, 39–41), mit denen die Pausen zwischen den vokalen Abschnitten überbrückt werden.

3. Von T. 64 bis T. 106 erstreckt sich ein kontinuierliches instrumentales „Band“, das von der Melodik der Vokalstimmen nur den bildhaft absteigenden Motivkopf bei „der vom Haupt Aaron herabfließt“ aufgreift (T. 79, 91–95), im übrigen auf kleingliedriger, typisch instrumentaler Figurationsmotivik beruht²².

4. Am Ende des I. Teils nähert sich der Instrumentalchor in zwei Schritten dem Vokalchor an, wobei er zunächst den Motivkopf „und herab(fleußt)“ aufnimmt (T. 109 f.), um sich dann in den letzten sieben Takten („und herabfließt in sein Kleid“) mit dem vokalen Ensemble zu einem homogenen achtstimmigen Satz zu vereinigen, in dem die instrumental ausgeführten Stimmen sich von den vokalen hinsichtlich Motivik und Textierbarkeit nicht mehr unterscheiden.

Der Vergleich zwischen diesen beiden frühen Versuchen der Komposition mit selbständigen Instrumenten zeigt, daß hier zwei verschiedene Konzeptionen der Instrumentalbeteiligung vorliegen, die auf verschiedenen Traditionen fußen.

Das Konzert SWV 470 erweist sich im Grunde – trotz verhältnismäßig großem instrumentalem Aufwand – als aus vokalem Denken konzipiert. Abgesehen von der Eingangs-Symphonia

20 Diese Aufteilung wird am Schluß durchkreuzt von der Zusammenfassung der drei Vokalstimmen beim letzten Aussprechen des Wortes „(so wäre die Welt) vergangen“ (T. 130); das Aussetzen der Instrumente hat hier offensichtlich textdeutenden Sinn.

21 Da das Werk bisher in keiner neueren Ausgabe mit Taktzählung vorliegt, seien zur leichteren Orientierung die Nummern der Semibrevis-Takte angegeben, mit denen die jeweils zwei Akkoladen auf den Seiten 143–150 von Philipp Spittas Edition in SGA XIV beginnen:

| | | | |
|--------------|--------------|--------------|----------------|
| 143: 1 / 9 | 145: 33 / 43 | 147: 67 / 75 | 149: 93 / 101 |
| 144: 17 / 25 | 146: 51 / 59 | 148: 81 / 87 | 150: 107 / 113 |

22 Die Technik des „instrumentalen Bandes“ hat eine Parallele in dem oben in Abschnitt I besprochenen vierchörigen ‚Veni, sancte Spiritus‘ SWV 475: hier wird die Chorwechsel-Strecke T. 186–215 durch die figurative Führung der beiden Diskantinstrumente zusammengeschlossen.

sind die Instrumentalstimmen durchweg textierbar (eine etwaige vokale Ausführung fände ihre Grenzen nur gelegentlich im Umfang der instrumentalen Baßstimmen nach der Tiefe). Ferner gibt es (ausgenommen wiederum die Symphonia) keine rein instrumentale ausgeführte Phrase²³; bei Chortheilung werden den Instrumentalchören stets eine oder zwei Vokalstimmen zugeordnet. (Diesem kompositorischen Verfahren scheint das gleiche Prinzip zugrunde zu liegen wie der aufführungspraktischen Forderung in der Vorrede der ‚Psalmen Davids‘, daß bei instrumentaler Besetzung von Favoritchören „auf jedem Chor eine Stimme darneben gesungen wird.“) Trotz der Zusammenstellung von Instrumenten zu geschlossenen Chören bleibt die aufführungspraktische Tradition der gemischt vokal-instrumentalen Besetzung eines vokal konzipierten Satzes noch wirksam.

Das Psalmkonzert SWV 48 wird demgegenüber durch seine originär instrumentale Komponente charakterisiert. Zwar kommt es auch hier am Schluß zu einer Vereinheitlichung des vokal-instrumentalen Gesamtsatzes; doch sind im Instrumentalsatz jene Partien quantitativ beherrschend, in denen sich typische Instrumentalisten unabhängig von der vokalen Motivik entfalten. Sucht man nach italienischen Vorbildern für dieses Verhältnis zwischen Instrumental- und Vokalchor, so wäre an einige Sätze aus Monteverdis Marienvesper von 1610 zu denken (‚Deus in adiutorium‘, Teile des ‚Magnificat‘) oder auch entfernt an jene späten Werke Giovanni Gabriels, die Stefan Kunze²⁴ als Dokumente für die Entstehung des Concertoprinzips beschrieb.

Bei den besprochenen Stücken handelt es sich um Einzelwerke. Wie weit die in ihnen angewandten Techniken der Instrumentenverwendung der Werkindividualisierung zugutekommen, können wir nicht direkt prüfen; von Individualisierung läßt sich erst vor dem Hintergrund des Typus sprechen, und die Möglichkeit des Vergleichs mit typologischen verwandten Werken fehlt. Indessen ist nach den Ergebnissen unserer Analysen zu vermuten, daß ein Typus des vokal-instrumentalen Konzerts, der sich in individuellen Werkkonzeptionen hätte ausprägen lassen, für Schütz um 1619 noch nicht greifbar war. In SWV 470 ist das Instrumentale in die Grundsubstanz des Werkes voll integriert, jedoch als selbständiges Strukturelement nur schwach ausgeprägt; in SWV 48 hat es sich zwar emanzipiert, äußert sich aber auf große Strecken in Stereotypen, die zur zentralen Werkkomponente, der Textvertonung, nur in loser Beziehung stehen.

Als Station auf Schützens Weg zur eigengewichtigen Einbeziehung von Instrumenten in die Vokalkomposition hat SWV 48 gewiß die größere Bedeutung. Denn der Komponist hat hier gewagt, das instrumentale Element zu exponieren, – und das in solchem Maße, daß dabei seiner „Sprachfähigkeit“ zu viel zugemutet ist.

Diese differenzierende Bewertung könnte vielleicht nicht so sicher ausgesprochen werden, besäßen wir nicht ein Dokument für Schützens eigene Kritik an dem Verfahren von SWV 48 vom Standpunkt seiner entwickelten Technik des vokal-instrumentalen Konzerts aus. Der 133. Psalm erscheint nämlich – mehr als 30 Jahre nach seiner Entstehung und ersten Drucklegung – zum zweitenmal im III. Teil der ‚Symphoniae sacrae‘ (1650), und zwar in einer umgearbeiteten Fassung (SWV 412). Die Revision, die zu den eingreifendsten gehört, die wir bei Schütz kennen, bezieht sich zwar nicht ausschließlich, aber doch zentral auf die instrumentale Komponente des Werkes. (Entsprechend unserer Fragestellung werden im folgenden von den Umgestaltungen im Vokalchor nur diejenigen registriert, die mit solchen des Instrumentalchores zusammenhängen.)

Der Stimmenbestand von SWV 412 ist gegenüber dem von SWV 48 um ein Complementum von zwei nicht näher bezeichneten Instrumentalstimmen (Schlüsselung: c_2 und c_3) erweitert. Instrumentale (und teilweise auch vokale) Adlibitum-Zusätze dieser Art gehören zu den Charak-

23 Außerhalb der Symphonia stehen im ganzen Stück nur zwei rein instrumentale Takte (118–119). Die in T. 117 beginnende Imitationenfolge des Violenchors dürfte aber wohl als unselbständiger Teil einer bis T. 123 reichenden Einheit anzusehen sein (sofern nicht vielleicht doch an dieser Stelle, der Zäsur zwischen den Liedstrophen 1 und 2, eine Andeutung von Binnen-Symphonia gemeint ist).

24 Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabriels, in AfMw 21, 1964, S. 81 ff.

teristika des III. Teils der ‚Symphoniae sacrae‘ insgesamt; im vorliegenden Fall mögen sie speziell den Sinn haben, das Instrumentarium mit dem Vokalchor auf die gleiche Stimmenzahl zu bringen. Die Verwendung des Complementum ist an die der Obligatinstrumente gekoppelt (dies gilt für den I. Teil uneingeschränkt, für den II. Teil mit gewissen Differenzierungen) und bleibt im allgemeinen auf die Funktion der Klangfüllung beschränkt.

Überblickt man die hauptsächlichen Veränderungen des Instrumentalchores im I. Teil, so zeigt sich, daß sie von den oben aufgezählten Arten des Instrumenteneinsatzes die zweite und die dritte betreffen, d. h. das echoähnliche Aufgreifen von Schlüssen vokaler Phrasen in instrumentaler Variation und die Technik des „instrumentalen Bandes“.

Zur zweiten Art: Von den drei figurierten partiellen Nachahmungen von Vokalphrasen ist die erste gänzlich eliminiert; stattdessen wird der Instrumentalchor mit dem Vokalchor gemeinsam bis zur Schlußkadenz des Abschnitts (T 28) geführt. Die folgenden beiden Phrasen der Sänger werden vom Instrumentalchor im Unterschied zur Erstfassung sowohl vollständig als auch ohne Diminutionsfiguren aufgenommen, so daß ein genaues wechsellhöriges Alternieren stattfindet. (Der ursprünglich nur dreistimmige Beginn – Alt und Tenor setzen in SWV 48 erst in T. 48 ein – ist in SWV 412 zur Fünfstimmigkeit aufgefüllt, so daß sich zwei gleichbesetzte Chöre gegenüberstehen.)

Zur dritten Art: Das 43taktige instrumentale Band ist aufgelöst; an seine Stelle ist eine Gruppe von Einzeleinsätzen getreten, die motivisch auf den Vokalchor bezogen sind und mit ihm in den für die Doppelchörigkeit typischen Techniken zusammentreten. Im Gefolge der Eliminierung der unmotivischen instrumentalen Figurationsabläufe wurden auch wesentliche Eingriffe in den Vokalchor nötig (besonders in der zweimaligen Phrase „wie der köstliche Balsam ist“, die ursprünglich als akkordische Deklamation in langen Notenwerten mit instrumentalem Figurenwerk angelegt war.) Als Nebeneffekt dieser Eingriffe ergab sich eine Straffung, die den ursprünglich 120 Takte umfassenden I. Teil auf 101 Takte verkürzte.

Schützens Kritik an der früheren Komposition galt offenbar der Beziehungsarmut zwischen Vokal- und Instrumentalchor. (Auf die instrumentale Eingangspartie wandte Schütz diese Kritik nicht an; das Fehlen einer motivischen Beziehung zum Vokalchor durfte durch die besondere Funktion der Einleitungs-Symphonia als hinreichend gerechtfertigt gelten.) Aus der Sicht eines heutigen Betrachters mag die Fassung von 1619 als die charakteristischere, „individuellere“ erscheinen, und zwar einfach deshalb, weil sie in Schützens Oeuvre ein typologisch singuläres Werk ist, während die revidierte Fassung neben typologisch ähnlichen Kompositionen der ‚Symphoniae sacrae‘ steht. Für Schützens eigene Beurteilung dürfte die Frühfassung nicht genügend „Gesicht“ gehabt haben, weil sie streckenweise als Substanz weniger die textgeprägte Vokalmotivik als vielmehr die textneutrale Instrumentalfiguration hervorkehrte.

So gewiß wir aus der revidierten Fassung des 133. Psalms Grundzüge der Behandlung des Instrumentalen in Schützens ‚Symphoniae sacrae‘ ablesen können, so gewiß setzte andererseits die Bindung an die Grundsubstanz einer um drei Jahrzehnte älteren Komposition Grenzen für die Entfaltung von Schützens Mitteln des vokal-instrumentalen Konzerts. Um von diesen in ihrer ausgereiften Form eine deutlichere (wenn auch selbstverständlich nicht vollständige) Vorstellung zu geben, empfiehlt es sich deshalb, zusätzlich wenigstens ein Werk heranzuziehen, das dem Stilbereich der ‚Symphoniae sacrae‘ ursprünglich zugehört. Wir wählen dafür das Konzert ‚Herr, unser Herrscher‘ (Psalm 8, SWV 343) für eine hohe Singstimme (Sopran oder Tenor), zwei Violinen und Basso continuo aus dem 1647 erschienenen II. Teil der ‚Symphoniae sacrae‘.

Es könnte bei einem Stück dieser Besetzung gefragt werden, mit welchem Recht es in einem Zusammenhang zitiert wird, in dem es um Fragen der Mehrchörigkeit geht. Gewiß: die Attribute der Mehrchörigkeit im eigentlichen Sinne sucht man hier vergeblich; auf Klangpracht, Vielfar-

25 Zu den geschichtlichen Zusammenhängen von Mehrchörigkeit, geringstimmigem Konzert und Triosatz vgl. neuerdings: Helmut HAACK, Anfänge des Generalbaß-Satzes – Die „Cento Concerti Ecclesiastici“ (1602) von Lodovico Viadana, = Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 22, Tutzing 1974.

bigkeit, Raumwirkung ist dieses Werk von seiner Besetzung her nicht angelegt. Dennoch ist es in seiner Struktur dem mehrhörigen Prinzip verpflichtet. Die drei Melodiestimmen sind nämlich nicht als lagenmäßig sich ergänzende Stimmen eines einheitlichen polyphonen Satzes angelegt, sondern jede von ihnen ist eine Oberstimme, die mit dem Generalbaß potentiell einen eigenen „Chor“ bildet²⁵. So kann es tatsächlich im Extremfall zu einer Einsatzfolge kommen, die die Struktur einer auf die Außenstimmen reduzierten Dreichörigkeit hat (T. 19–21, hier begünstigt durch die Ostinatoführung des Continuo). Vorherrschend sind jedoch diejenigen Strukturen, bei denen die Singstimme und die beiden Violinen als „Chöre“ gegeneinandergestellt werden. Das doppelchörige Sich-Ablösen von Vokal- und Instrumental-„Chor“ (wobei die II. Violine sich auf die Funktion einer Mittelstimme zurückzieht) ist etwa in T. 33–35 und T. 90–100 rein ausgeprägt; hinzu kommt eine Reihe von Partien, in denen trotz durchimitierender Einsatzfolge die Violinen sich gegenüber der Singstimme blockartig zusammenschließen. Neben diesen dialogisierenden Formen tritt als weitere Möglichkeit die Integration des ganzen Ensembles zu einem geschlossenen Chor, wie sie in polyphoner Aufspaltung in den rahmenden Ostinato-Teilen (T. 1–32 und T. 115–146, jeweils abgesehen von den quasi-mehrhörigen Abschnitts-Eingängen) und in homorhythmischem Satz in der zentralen Partie T. 66–74 realisiert ist.

Die instrumentale Idiomatik der Violinen ist in diesem Stück nicht sehr stark ausgeprägt oder zumindest nicht auffällig hervorgekehrt. Alle Einsätze stehen in einem Imitationsverhältnis zur Singstimme, wobei die letztere ausnahmslos den ersten Einsatz hat, so daß der Hörer auch die instrumentalen Einsätze mit einem bestimmten Text verbinden kann. Die Weiterführung ist dann freilich häufig weder mit einer vorgestellten Textunterlegung zu verbinden, noch entspricht sie im Hinblick auf die Atemgliederung dem Ablauf einer singbaren Stimme. (Ein instruktives Beispiel dafür ist die Stelle „und die Fisch im Meer“, T. 100–103²⁶.) Hierin und in der Ausnutzung des größeren instrumentalen Ambitus besteht die – trotz aller Nähe zum Vokalen – doch unüberhörbar freizügigere Behandlung der Violinengruppe.

Wenngleich der mehrhörigen Komponente im Sinne einer gleichberechtigten Koordination von Besetzungs-Gruppen ein wesentlicher Anteil an der Kompositionstechnik zukommt, so wird ihr doch andererseits eine Grenze gesetzt durch den Funktionsunterschied, den Singstimme und Instrumente in einer Schützchen Vokalkomposition haben. Die Singstimme ist als texttragende Stimme a priori der Bezugspunkt des musikalischen Satzes; von ihr her erhalten die Instrumente ihre Sprachfähigkeit. Die Bedeutungsdifferenzierung, die sich daraus ergibt, ist nicht unter dem Aspekt „notwendiger Kern – schmückender Zusatz“ zu fassen, denn Vokal- und Instrumentalstimmen sind für die Komposition gleichermaßen konstitutiv. Dennoch gibt es eine Stufenordnung zwischen vokaler und instrumentaler Komponente, in der man der Singstimme – mit einem Wort Richard Wagners – den Rang eines „lebengebenden Mittelpunktes“²⁷ der Komposition zuerkennen kann, während den Instrumentalstimmen die Funktion des Unterstreichens und Verdeutlichens, aber auch des Dialogisierens und verarbeitenden Weiterführens zufällt.

Unsere Bestandsaufnahme der Techniken des vokal-instrumentalen Konzertierens, die die Vielfalt und den Übergangsreichtum im Zusammenwirken der „Chöre“ erkennen ließ, ist zu ergänzen durch die Frage nach der Werkkonzeption, die als leitende Vorstellung hinter der Wahl und der Anordnung der einzelnen Techniken steht.

26 Diese Stelle läßt auch erkennen, daß die Annäherung zwischen Vokalem und Instrumentalem nicht einseitig als Verzicht auf die Ausnutzung von virtuosen Möglichkeiten im instrumentalen Bereich zu verstehen ist. Denn umgekehrt ist auch die Behandlung der Singstimme teilweise von einer geradezu instrumentalen Beweglichkeit gekennzeichnet: gewiß ein Teil jener „recens titillatio“ (Widmungs-Vorrede von Teil I der ‚Symphoniae sacrae‘, 1629), die Schütz bei seinem zweiten Venedig-Aufenthalt aus der erneuerten Erfahrung der italienischen Musik in seinen Stil aufnahm.

27 Richard WAGNER, Oper und Drama (Dritter Teil), in: Gesammelte Schriften, hrsg. von Wolfgang GOLTHER, Berlin o. J., Bd. IV, S. 190. (Diese Formulierung hier zu zitieren, erscheint deshalb als sinnvoll, weil sie einer Reflexion entstammt, in der es ebenfalls – bezogen auf das musikalische Drama – um die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Vokalem und Instrumentalem geht.)

Der zugrundeliegende Text des 8. Psalms enthält durch seinen Abschluß mit dem Dacapo des Anfangsverses eine formale Vorgabe, die Schütz durch ein musikalisches Dacapo genau (sieht man von unwesentlichen Detaildifferenzen ab) nachzeichnet (T. 1–32 = T. 115–146). Die Rahmenteile heben sich vom Mittelteil durch die Proportio tripla und die Ostinato-Baßführung markant ab. Ihr Text („Herr, unser Herrscher, / wie herrlich ist dein Nam in allen Landen“) wird in wiederholungsreicher Breite vorgetragen, wobei die Deklamation dreimal in lange jubilusartige Melismen übergeht. Die fast ununterbrochen präsente Singstimme (in 32 Takten pausiert sie nur dreimal während je eines Takt Drittels) verbindet sich mit den Violinen zu einem polyphonen Satz, der an den Anfängen der beiden Unterabschnitte (T. 1 ff. und 17 ff.) mehrchörig dialogisierend anhebt, sich aber dann zu einem einheitlichen Gewebe verdichtet.

Die großen Außenblöcke des Tutti, die man als „hymnisch“ charakterisieren könnte, umschließen einen mittleren Werkteil, in dem die Psalmverse 3–9 in aufgelockerter Schreibweise, in flüssigem Ablauf und mit reicher figurischer Ausdeutung des bilderreichen Textes vertont sind; dabei entfallen auf den Einzelvers fünf bis neun Takte (nur Vers 4, in dem das Bild des Sternenhimmels musikalisch ausgebreitet ist, beansprucht siebzehn Takte). Aus diesem mittleren Teil hebt sich nun als Abschnitt eigener Prägung noch einmal Vers 5 („Was ist der Mensch . . .?“) heraus – nicht durch größere Ausdehnung, sondern durch seine Satzart, einen Abkömmling der alten Noëma-Technik der Messe: Das ganze Ensemble schließt sich homorhythmisch zusammen, um der Deklamation des Verses Prägnanz und Nachdruck zu verleihen, der sich dadurch als gedankliches Zentrum des Werkes einprägt.

Auf eine kurze Formel gebracht, beruht die Werkkonzeption von SWV 343 darauf, das Zusammenwirken der „Chöre“ in der Weise zu disponieren, daß ein fünfteiliger textlich-musikalischer Ablauf entsteht, dessen „Signaturen“ sich in der Folge „Hymnus – Bild – Gedanke – Bild – Hymnus“ darstellen.

Schützens Werkkonzeptionen sind selbstverständlich in hohem Maße durch den jeweiligen Text mitbestimmt. Daß sie durch ihn jedoch nicht im voraus determiniert sind, kann ein Vergleich des zuletzt besprochenen Konzerts mit der textgleichen, wohl früher entstandenen Komposition SWV 449 zeigen. Das in Kassel handschriftlich überlieferte Stück hat eine Obligatbesetzung von fünf Solostimmen, dazu kommen ad libitum Duplierstimmen für den Vokalchor, zwei Diskantinstrumente und ein vierstimmiger Posaunenchor. Ohne die Absicht, an dieser Stelle eine durchgehende Analyse zu geben, kann doch auf zwei Unterschiede gegenüber SWV 343 hingewiesen werden: 1. Das Dacapo des Textes wird musikalisch nicht als genaues, sondern als variiertes Dacapo wiedergegeben; dabei entspricht einem eröffnenden generalbaßbegleiteten Tenorsolo ein beschließendes Tutti, in dem der nun führende Sopran I das anfängliche Solo als Oberstimme eines vollstimmigen Satzes wiedergibt. Die Rahmenanlage wird also vom Steigerungsprinzip überformt. 2. Der erste Einsatz des Tutti (es ist zugleich das erste geschlossene Auftreten des Vokalquintetts) erfolgt in T. 101 zu dem Text „Du wirst ihn zum Herren machen“; auf diese Textstelle also und nicht auf den Vers „Was ist der Mensch...?“ fällt der stärkste Binnenakzent. – Der Vergleich zeigt: Nicht als einfache Funktion des Textes, sondern im Gefüge der Beziehungen zwischen Text, Besetzung und musikalischen Formprinzipien realisiert sich die Werkkonzeption.

*

Wie es scheint, ist in dem Typus der „Symphoniae sacrae“, der mit dem Druckwerk von 1629 in den Grundzügen festgelegt war, Schützens Auseinandersetzung mit den Strukturproblemen der Mehrchörigkeit zu einem Ziel gelangt. Schütz favorisierte diesen Kompositionstypus vor der Mehrchörigkeit im engeren Sinne dadurch, daß er ihn in drei großen Drucksammlungen – dem I. Teil von 1629 folgten 1647 und 1650 die Teile II und III – ausprägte, während die ursprünglich geplante Fortsetzung der ‚Psalmen Davids‘ niemals verwirklicht wurde. Gewiß mögen auch die bekannten äußeren Schwierigkeiten, die sich aus dem kriegsbedingten Verfall des deutschen Musiklebens ergeben hatten, der Publikation großbesetzter Werke entgegengestanden haben. Doch zumindest als zusätzlicher Grund darf wohl angenommen werden, daß Schütz in der „Symphonia sacra“ nun über einen Kompositionstypus verfügte, den er wegen seiner inneren

Beweglichkeit für die Realisierung von dialogischen Werkanlagen der weniger leicht disponiblen großbesetzten Mehrchörigkeit vorzog. Erst im Zusammenhang der retrospektiven Tendenzen seiner Spätzeit wandte sich Schütz noch einmal in großem Umfang der mehrchörigen Komposition im herkömmlichen Sinne zu, nämlich mit dem 119. Psalm (SWV 482–494). Der Rückzug auf die einfachsten Formen der Doppelchörigkeit, der dieses Werk kennzeichnet, ist ein Phänomen, um dessen Deutung sich die Schützforschung zu bemühen haben wird, wenn Schützens Opus ultimum einmal allgemein zugänglich ist. —

Fassen wir zusammen.

Unsere Beobachtung von drei Merkmalen der Schützschen Behandlung des mehrchörigen Prinzips ergab:

1. Durch die Unterscheidung von kompositorisch konstitutiven Chören (Cori favoriti) und ad libitum einsetzbaren Zusatzchören „zum starcken Gethön/ vnnd zur Pracht“ (Capellae) kann der Kernsatz in seiner Stimmenzahl begrenzt und dadurch linear hinreichend beweglich bleiben; die gesonderte Behandlung der Capellae macht deren Klangfülle und Farbigkeit zum frei einsetzbaren Strukturelement.

2. Die Unterscheidung zwischen solistischer und chorischer Besetzung innerhalb des Obligatstimmensatzes führt zu strukturellen und expressiven Differenzierungen.

3. Die Rolle des ausgesonderten Instrumentalchores (vorzugsweise in der Standardbesetzung der italienischen Triosonate: zwei Violinen zum Generalbaß) bestimmt sich dadurch, daß er einerseits quasi vokal und mit den Singstimmen dialogisierend, andererseits mit voller Ausnutzung der instrumentalen Idiomatik behandelt werden kann.

Gemeinsames Merkmal dieser Einzelzüge (von denen die ersten beiden bereits in den ‚Psalm David’s‘ von 1619 voll ausgebildet sind, der dritte seit Teil I der ‚Symphoniae sacrae‘ von 1629 in größerem Umfang begegnet) ist, daß sie aufführungspraktisch schon vorher bekannte Alternativen (konstitutiver Kernsatz — klanglich luxurierende Zutat; solistische — chorische Besetzung; instrumental — vokal) für die Komposition verfügbar machen.

Frühere Ansätze auch zur kompositorischen Verwendung dieser Mittel brauchen nicht gelehnet zu werden. (Eine exakte Bestimmung der zu Schütz führenden Linien der mehrchörigen Techniken scheint beim heutigen Stand der Veröffentlichung italienischer mehrchöriger Musik um 1600 kaum möglich zu sein.) Doch dürften die beschriebenen Züge in ihrem Zusammenwirken und in dem Gewicht, das sie für Schütz’ Oeuvre haben, als personalstilistische Charakteristika zu betrachten sein. Als leitendes Prinzip scheint hinter ihnen das Streben zu stehen, der mehrchörigen Schreibweise, die von Hause aus eher zu einem einheitlichen Gattungsstil tendiert, individuelle Werkkonzeptionen abzugewinnen. Solche Werkkonzeptionen sind von den jeweils vertonten Texten abhängig, ohne jedoch — wie der Vergleich zwischen verschiedenen Kompositionen des gleichen Textes zeigt — durch sie determiniert zu sein.

Mehrchörigkeit und thematischer Satz bei Johann Sebastian Bach

von
FRIEDHELM KRUMMACHER

„Man stritt viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso, wie der Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom. Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen! — Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters mit all den fantastischen Verzierungen, die künstlich zum ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen; sowie in Benevolis, in Pertis frommen Gesängen die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den größten Massen die Kommensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen.“

Derart formuliert E. T. A. Hoffmann in den „höchst zerstreuten Gedanken“ des Kapellmeisters Kreisler¹. Durch Kreisler als Prototyp des romantischen Künstlers wird ein doppelter Vergleich vorgebracht, der auf die Begründung eines ästhetischen Urteils über Bachs Motetten abzielt. Wird Bachs Musik einerseits der Kunst der alten Italiener gegenübergestellt, so entspricht ihr andererseits das Straßburger Münster ebenso, wie mit der Musik der Italiener der Bau der Peterskirche verglichen wird. Während aber der Vergleich zwischen italienischer Musik und Architektur fast gleichzeitige Werke beschreibt, wird für die Kunst Bachs, die kaum ein Jahrhundert zurücklag, als Pendant die Kathedrale des Mittelalters genannt. Die Analogie mag zwar zunächst fast absurd anmuten, doch dürfte sie alles eher als nur ein Mißverständnis ausdrücken. Sie spielt nicht nur auf Goethes Erlebnis des Straßburger Münsters an, von dem die neue Bewertung der Gotik ihren Ausgang nahm, um dann ihrerseits zu einer Voraussetzung des romantischen Verhältnisses zur Geschichte zu werden². Daß Bachs Musik überhaupt mit der Kathedrale verglichen werden kann, beruht vielmehr auf ihrem Rang als eine Kunst, die dem Wechsel der Zeiten entzogen bleibt. Die Differenzen des historischen Abstandes werden also gleichgültig gegenüber den bleibenden ästhetischen Qualitäten. Und der paradoxe Vergleich ist die Pointe einer Erfahrung, die Bachs Motetten zu dauernden Kunstwerken außerhalb der Geschichte erhebt. Während in den „frommen Gesängen“ der Italiener die „grandiosen Verhältnisse“ auf die barocke Architektur verweisen, um das Gemüt „mit heiligem Schauer“ zu erfüllen, wird an Bachs Motetten der Sachverhalt ihrer achtstimmigen Faktur hervorgehoben. Und von ihm geht der Vergleich mit dem „kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters“ aus. Auf die Musik aber bezieht sich ebenso wie auf die Kathedrale die Rede von den „fantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen“ sind. Die Mehrchörigkeit der Motetten bildet also den Rahmen für die fantastisch reichen Details einerseits und für ihre Verbindung zum Werkganzen andererseits.

So unhistorisch die poetische Beschreibung Hoffmanns wirken mag, so unleugbar benennt sie doch einen historischen Sachverhalt. Denn zum einen wird hier die ästhetische Bedeutung der Motetten Bachs umschrieben, die noch immer die Voraussetzung für die Geltung der Werke bis heute ist. Und zum anderen markiert Hoffmanns Text eine ebenso frühe wie wirkungsvolle Reaktion auf den Umstand, daß die Motetten als erste Vokalwerke Bachs 1802–1803 durch Johann Gottfried Schichts Edition im Druck vorgelegt wurden. Erst nach 1830 folgten neben

1 E. T. A. HOFFMANN, *Fantasiestücke in Callots Manier*, Kreisleriana Nr. 5, in: *Werke*, hrsg. von Herbert KRAFT und Manfred WACKER, Bd. I, Frankfurt a. M. 1967, S. 45 f.

2 Johann Wolfgang von GOETHE, *Von deutscher Baukunst (1772)*, in: *Schriften zur Kunst*, Erster Teil, = dtv-Gesamtausgabe, Bd. 33, München 1962, S. 5–13, besonders S. 8 ff.

den Passionen und der h-Moll-Messe auch die Ausgaben einzelner Kantaten³. Bis zum Beginn der Gesamtausgabe seit 1850 haben die Motetten als geschlossene Werkgruppe die Vorstellung vom Vokalwerk Bachs nachhaltig bestimmt. Obwohl sie in Bachs Oeuvre wenigstens quantitativ am Rande stehen, dürfte ihr frühes Erscheinen wie auch ihre anhaltende Bevorzugung im 19. Jahrhundert nicht nur auf Zufällen beruhen. Vielmehr war es zum einen das Fehlen von Instrumentalstimmen, das die chorische Ausführung erlaubte und zugleich die vokale Kunstfertigkeit betonte. Und zum anderen fehlten den Motetten, soweit sie Bibelsprüche und Kirchenlieder verwenden, die „ganz verruchten deutschen Kirchentexte“, in denen selbst Carl Friedrich Zelter das größte Hindernis der Kantaten Bachs sah⁴. Beide Umstände aber trugen dazu bei, daß gerade die Motetten als einmalige und zeitlose Kunstwerke erfaßt werden konnten. Wie aber verhält sich demgegenüber ihr Status in Bachs Werk, ihre Position in der Zeit Bachs und ihr Verhältnis zur Tradition der Motette?

I

Der geringe Anteil der Motetten am Oeuvre Bachs erklärt sich dadurch, daß diese Werke – bestimmt durch konkrete Zwecke – wie kaum andere funktionale Musik darstellen. Soweit einzelne Aufträge nachzuweisen sind, entstanden die Motetten zu Begräbnisfeiern oder vergleichbaren Gelegenheiten als ausgesprochene Kasualmusiken. Daß jedoch vier der sechs erhaltenen Werke doppelchörig angelegt sind, läßt sich auch damit motivieren, daß Bach zu solchen Anlässen der gesamte Thomanerchor zur Verfügung stand, den er sonst bei sonntäglichen Kantatenaufführungen teilen mußte. So ungewöhnlich aber die rein vokale Besetzung der Motetten war, so ungewöhnlich war – gemessen am Standard der Gattung – die doppelchörige Besetzung. Offenbar war Bach in Leipzig nicht zur regelmäßigen Komposition von Motetten verpflichtet; wo Motetten im Gottesdienst aufgeführt wurden, da erklangen unter Leitung eines Präfekten vorab ältere Werke aus dem „Florilegium Portense“. Die Aufgabe des Thomaskantors war primär die „Hauptmusik“, die heute generell als „Kantate“ bezeichnet wird. Bilden demgegenüber Bachs Motetten Ausnahmewerke, so unterscheiden sie sich von seinen anderen Vokalwerken zumal durch ihre vokale Besetzung. Unabhängig von der Frage, ob eine Aufführung mit verstärkenden Instrumenten eher legitim sei als eine Besetzung „a cappella“, bleibt für die Satzstruktur dennoch das Fehlen obligater Instrumentalstimmen kennzeichnend. Alle Stimmen sind vokal konzipiert, und auch wo ihre Führung instrumental anmutet, verweist die Textierung auf ihre vokale Ausführung⁵.

Die vokale und vielfach mehrchörige Besetzung der Motetten Bachs ist zugleich ein Kennzeichen, das die Werke am ehesten mit der Tradition der Gattung zu verbinden scheint. Fraglich ist jedoch, wieweit dies Kriterium für die Gattungsgeschichte einerseits und für Bachs Motetten andererseits konstitutiv ist. Denn in der Zeit, in der die Motette eine zentrale Gattung bildete, unterschied sie sich – bei aller Vielfalt der Texte und Satzweisen – weniger durch die vokale Be-

3 Nach den Motetten erschienen zunächst Einzelausgaben größerer Werke, so des Magnificat Es-dur (1811), der Messen A-dur und G-dur (1818, 1828), der Matthäus- und Johannespassion (1830, 1831) sowie der h-moll-Messe (1833–45). Auf den Bestand der Kantaten jedoch verwies erst die Sammelausgabe von BWV 101–106 durch Adolph Bernhard MARX (Bonn 1830). Vgl. Max SCHNEIDER, Verzeichnis der bis zum Jahr 1851 gedruckten . . . Werke von J. S. Bach, in: Bach-Jb. 1906, S. 84 ff.

4 Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hrsg. von M. HECKER, Bd. II (1819–1827), Leipzig 1915, S. 515.

5 Vgl. Konrad AMELN, Kritischer Bericht zu NBA III/1, Kassel und Leipzig 1967, S. 12–18; Bernhard Friedrich RICHTER, Über die Motetten Seb. Bachs, in: Bach-Jb. 1912, S. 1–32, besonders S. 4 ff.; Rudolf GERBER, Über Formstrukturen in Bachs Motetten, in: Mf 3, 1950, S. 177–189; Ulrich SIEGELE, Bemerkungen zu Bachs Motetten, in: Bach-Jb. 1962, S. 33–57; Friedhelm KRUMMACHER, Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten, in: Bach-Jb. 1974, S. 5–43.

setzung von anderen Gattungen. Nicht nur die Motette, sondern auch Messe oder Madrigal waren bis zur Zeit von Schütz primär vokale Gattungen, die nicht selbständige Instrumentalstimmen forderten. Maßgeblich wurde die vokale Besetzung für die Motette erst im 17. Jahrhundert, seit sich obligate Instrumente zuerst im geistlichen Konzert und dann in der Kantate durchsetzten. Zugleich wurde aber die Motette auch an die Peripherie des Gattungskanons gedrängt, um schließlich in Bachs Zeit nur noch als Gelegenheitsmusik zu dienen. In dem Maß aber, in dem die Motette als Hauptmusik durch die Kantate verdrängt wurde, reduzierte sich auch ihr qualitatives Niveau. Mit dem Begriff der Motette verband sich – mehr fast als andere Kriterien – zur Zeit Bachs das Merkmal schlichter Faktur, das eine Konsequenz der peripheren Position der Gattung war. Die letzte Sammlung von Evangelien-Motetten durch das ganze Kirchenjahr lag zu dieser Zeit schon weit zurück. Es war dies Wolfgang Carl Briegels „Evangelischer Blumengarten“ (1666–68), in dem sich bereits die Vertonung von Spruchtexten mit zusätzlichen Choralversen oder gedichteten Strophenliedern paarte⁶. Glitt danach die Motette zur Funktion einer Gelegenheitsmusik ab, so übernahm sie von der führenden Gattung der Kantate doch zwei Kriterien: zum einen die Mischung von Spruchtexten mit Chorälen oder Liedern, zum anderen die Tendenz zur Gliederung in Teilsätze. Beide Momente sind auch für Bachs Motetten bedeutsam, so sehr sie sich sonst vom zeitgenössischen Standard unterscheiden.

Mit dem reduzierten Anspruch der Motette, der eine Folge ihrer peripheren Funktion war, verband sich auch die Verminderung ihrer Anforderungen an die Besetzung. Soweit im frühen 18. Jahrhundert noch Motetten entstanden, war Vierstimmigkeit die Norm, wobei oft der Sopran eine Choralweise vortrug, zu der die Unterstimmen in homophonem Satz einen passenden Spruchtext deklamierten. Auch von Bachs Vorfahren Johann Michael und Johann Christoph Bach ist dieser Typus vorzugsweise kultiviert worden. Wo ausnahmsweise noch mehrchörige Motetten begegnen, da handelt es sich durchweg um achtstimmige Werke, in denen zwei vierstimmige Chöre kombiniert werden. Derart vereinzelte Gelegenheitswerke liegen sowohl von Johann Pachelbel wie auch von Bachs Leipziger Amtsvorgängern vor⁷. Doch wird dabei meist die Technik des chorweisen Alternierens derart tradiert, daß sich beide Chöre als akkordische Klangblöcke in homorhythmischem Satz ablösen, ohne daß es zu polyphoner Kombination auf längere Strecken käme. Ein Beispiel dafür ist die Motette „Christus ist des Gesetzes Ende“ von dem 1701 verstorbenen Thomaskantor Johann Schelle⁸. Die Bindung an die Tradition wird noch dadurch unterstrichen, daß sich ein Hochchor und ein Tiefchor abwechseln. Gewiß sind die Chorböcke von latent funktionaler Harmonik und liedhaft abgerundeter Melodik der Oberstimmen geprägt. Neben solchen Kennzeichen, die durchaus der aktuellen Musik der Zeit entsprechen, fällt aber auch die geringe Prägnanz der Deklamation und die generelle Schlichtheit der Satztechnik auf, zumal gemessen am Stand der Motettenkunst von Schütz.

Daß der mehrchörige Satz zur Ausnahme wurde, war freilich keine Besonderheit der Motette, sondern entsprach einem Trend seit der Mitte des 17. Jahrhunderts. Zumindest im protestantischen Deutschland trat die Mehrchörigkeit in dem Maße zurück, in dem statt der Ablösung getrennter Chöre der dichte konzertante Wechsel instrumentaler und vokaler Partner zur Basis des Satzes wurde. Bildete in der Generation Buxtehudes noch der fünfstimmige Satz das Gerüst, so wurde in der Zeit Bachs die Vierstimmigkeit zur Norm. Und auch die konzertante Verbindung von Vokalpart und Instrumentalensemble zielte weniger auf einen chorischen Wechsel als auf

6 Zur Geschichte der Gattung vgl. Ludwig FINSCHER, Artikel ‚Motette‘ in: MGG 9 (1961), Sp. 656 ff. und 662 f.; ferner vgl. die Ausgabe von Max SEIFFERT in DDT 49/50 (Thüringische Motetten . . .), Leipzig 1915; Elisabeth NOACK, Wolfgang Carl Briegel . . ., Berlin 1963, S. 40 ff.

7 Zu den Werken der Vorfahren Bachs vgl. die Ausgabe in EdM, Erste Reihe, RD I–II (Altbachisches Archiv . . .), hrsg. von Max SCHNEIDER, Leipzig 1935; Motetten von Pachelbel liegen in der Edition von Hans Heinrich EGGBRECHT vor (Johann PACHELBEL, Das Vokalwerk, Basel und St. Louis 1954 ff.).

8 Vgl. die Ausgabe in: Ausgewählte Gesänge des Thomanerchores, hrsg. von Karl STRAUBE, Bd. II, Leipzig 1929, S. 23; als Klangbeispiel diente die Aufnahme: Thomaskantoren – Motetten von J. S. Bach und seinen Vorgängern (Cantate 656 008).

die dichte Verzahnung der Ebenen ab. Entfiel der Instrumentalpart in den Motetten, die darauf zumal als Trauermusiken zu verzichten hatten, so fehlte damit eine entscheidende Voraussetzung, die zu den aktuellen und repräsentativen Konzerten und Kantaten gehörte. Die Verkettung der Umstände macht begreiflich, wieso sich Rang und Ansehen der Motette verminderten.

Was die Motette in protestantischer Tradition am meisten auszeichnete, war die Reihung von Textabschnitten. Und die Aufgabe des Komponisten war es, diese Textglieder möglichst prägnant und konträr auszudeuten. Diese Kunst genauer Textauslegung ging aber verloren, seit sich die Motette an den Formen der Kantate orientierte. Denn zu den hochbarocken Formtypen der Kantate gehörte eine thematische und strukturelle Geschlossenheit, mit der sich die bloße Reihung wechselnder Abschnitte nicht vertrug. In den Arien und den Chorsätzen der Kantate zur Zeit Bachs wurde der geschlossene Formablauf durch eine Konzentration auf knappe Texte begünstigt. Und die motivische Vereinheitlichung wurde primär von einem obligaten Instrumentalpart getragen, der für die Struktur des Satzes konstitutiv war. Übernahm die Motette von der Kantate die Textmischung und die Teilgliederung, so blieb sie doch bei dem Fehlen obligater Instrumente auf die herkömmliche Reihung der Textteile angewiesen. Der Wechsel der Abschnitte wurde freilich durch schlicht akkordische Satzweise überbrückt, deren Gleichmaß die Differenzen der Textglieder nivellierte. Die Vorstellung einer geschlossenen Form wurde also erreicht, indem die divergierenden Textglieder durch die Simplizität der Faktur aneinander angeglichen wurden. Und dies gilt für vierstimmige Motetten wie für die seltene Ausnahme mehrchöriger Werke.

II

Indem Bach die Mehrzahl seiner Motetten mehrchörig anlegte, verknüpfte er mit einer Gattung, die zu seiner Zeit nicht mehr selbstverständlich war, eine Satztechnik, die besondere Aufgaben stellte. Das Prinzip der Reihung von Textgliedern gilt zwar auch noch für Bachs Motetten, die aber nicht nur verschiedene Text- und Formglieder aufweisen. Sie verbinden vielmehr diese Aufteilung einerseits mit einer strengen Formarchitektur, wie sie kaum durch die Tradition vorgegeben war. Und sie verzichten andererseits keineswegs auf eine intensive Interpretation der Texte, wie sie eher der Motette zur Zeit von Schütz gemäß war.

Wenn Spitta befand, Bachs Motetten bildeten keine eigene „Kunstgattung“, sondern eher nur „Absenker“ der Kantate, dann meinte er nicht nur Gemeinsamkeiten wie die Textmischung oder die latente Satzgliederung, sondern die kompositorische Faktur, die virtuose Stimmführung oder die kontrapunktische Satztechnik⁹. Gleichen die Motetten den Kantaten also in ihrer Kunstfertigkeit, so ist der Verzicht auf obligates Instrumentarium doch kein akzidentelles Kriterium. In den Arien oder Tuttsätzen der Kantaten basiert der strukturelle Zusammenhalt auf einer Thematik, die im instrumentalen Ritornell präsentiert wird. Und dieses thematische Material wird von den Instrumenten weiterhin beibehalten und verarbeitet, über den Wechsel der Textglieder im Vokalpart hinweg, die vor dem Hintergrund des thematischen Satzes intensiv ausgedeutet werden können. Ist also der Instrumentalpart für den Formverlauf und seine Verdichtung konstitutiv, so muß sein Ausfall in der Motette durch andere Maßnahmen kompensiert werden. Solche Maßnahmen müssen es bewirken, daß einerseits eine thematische Verdichtung entsteht, die den internen Zusammenhalt der Formteile garantiert, daß andererseits vor der Folie des thematischen Satzes einzelne Wörter expliziert werden können, ohne die geschlossene Struktur des Satzes zu gefährden. Verbürgt sonst in Bachs Vokalwerk der Instrumentalpart über den Textwechsel hinaus Kontinuität und Entwicklung des Satzes durch Verarbeitung und Ab-

⁹ Philipp SPITTA, *Joh. Seb. Bach*, Bd. II, Leipzig 1880, S. 429. Als besondere Gruppe nannte „Vier 8stimmige oder 2chörige Motetten“ schon Johann Nikolaus FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 62.

wandlung seines Materials, so wird in den Motetten unter Verzicht auf die Instrumente als Träger der Struktur versucht, die Reihung von Textgliedern und ihre Interpretation, die der Motette entspricht, mit Kontinuität und Konsequenz der Form zu verbinden, wie sie für die Kantate bestimmend ist¹⁰. Und es steht zu vermuten, daß für den Ausgleich der konträren Bedingungen auch die Mehrchörigkeit ausgenutzt wird, die Bach entgegen der Gewohnheit seiner Zeit einsetzt.

Die vier mehrchörigen Motetten sind keineswegs durchgehend achtstimmig angelegt. Doppelchörig sind vielmehr vorab solche Formteile disponiert, die sich durch die Länge der Texte und das konträre Gewicht der Wörter auszeichnen. Wo der Satz auf Vierstimmigkeit reduziert wird, da handelt es sich um knappere Texte, die weniger bildhaft oder kontrastreich ausfallen. Für sie wird auf den vierstimmigen Kantionalsatz oder die vierstimmige Fuge zurückgegriffen. Dem entspricht es, daß die vierstimmige Motette ‚Lobet den Herrn, alle Heiden‘ einen kurzen, inhaltlich geschlossenen Psalmtext vertont, dessen Verse in einer Kette fugierter Sätze behandelt werden könnten¹¹. Im drei- bis fünfstimmigen Satz von ‚Jesu, meine Freude‘ wird der Vielfalt der Texte dadurch Rechnung getragen, daß die Spruchverse und Choralstrophen in eine symmetrische Reihe von elf relativ knappen Teilen gegliedert werden¹². Nur vierstimmig sind in den doppelchörigen Motetten ‚Komm, Jesu, komm‘ und ‚Der Geist hilft‘ die abschließenden Kantionalsätze, ferner auch die vorangehende Fuge in ‚Der Geist hilft‘ wie die Schlußfuge in ‚Singet dem Herrn‘. Dem entspricht auch die Vierstimmigkeit in der zweiten Werkhälfte von ‚Fürchte dich nicht‘, in der traditionsgemäß Spruch- und Choraltext kombiniert werden. Achtstimmig hingegen sind in diesen vier Werken die ebenso textreichen wie expressiven Eröffnungsteile. An ihnen vor allem läßt sich die wechselnde Lösung der skizzierten Problematik verfolgen¹³. Dazu gehört einerseits die Individualität der formalen Architektur, andererseits aber auch die latente Angleichung der verschiedenen Textglieder durch deklamatorische, rhythmische und partiell motivische Beziehungen, die ein Kontinuum der Struktur herstellen, vor dessen Hintergrund die einzelnen Wörter intensiv ausgelegt werden können. Nur ausnahmsweise setzt sich dabei für kürzere Strecken das traditionelle Verfahren des Alternierens beider Chöre durch. Das betrifft in ‚Singet dem Herrn‘ weniger den zeilenweisen Wechsel der Choralstrophe „Wie sich ein Vat'r erbarmet“ mit der Aria „Gott nimm dich ferner unser an“ als vielmehr den wechselchörigen Satz „Lobet den Herrn in seinen Taten“. In ‚Komm, Jesu, komm‘ werden in konstantem Chorwechsel die letzten drei Zeilen des Hauptsatzes bestritten („Du bist der rechte Weg“), die freilich zunehmend zu enger Verkettung der Chöre tendieren. Auch in ‚Fürchte dich nicht‘ bleibt der Chorwechsel eine Technik, die nur den Ausgangspunkt für die immer intensivere Kombination der Chöre markiert. Tritt dagegen die einfache Ablösung der Chöre in ‚Der Geist hilft‘ noch weiter zurück, so finden die spezifischen Funktionen der Mehrchörigkeit Bachs in diesem Werk eine um so subtilere Ausprägung.

Den vier doppelchörigen Motetten ist es gemeinsam, daß nicht die abschließenden, sondern primär die eröffnenden Formteile achtstimmig angelegt sind. Zwar wird am Schluß von ‚Fürchte dich nicht‘ das doppelchörige Motto des Beginns aufgegriffen, doch geht diesen drei achtstimmigen Takten, die im Rückgriff abschließende Funktion haben, ein ausgedehnter vierstimmiger Satz voran, in dem zwei Choralverse vom Sopran vorgetragen und von den Unterstimmen zu Spruchtext in dichter doppelmotivischer Imitation kontrapunktiert werden. Wie vor dem

10 Zur Fragestellung vgl. den in Anm. 5 zitierten Aufsatz vom Verf., S. 6–11.

11 Zur Authentizität des Werks (BWV 230) vgl. Martin GECK, Zur Echtheit der Bach-Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“, in: Bach-Jb. 1967, S. 57–69; Ralph LEAVIS, Bach's Setting of Psalm CXVII, in: ML 52, 1971, S. 19–26; ferner vgl. Bach-Jb. 1974, S. 34–40.

12 Zu ‚Jesu, meine Freude‘ (BWV 227) vgl. SIEGELE, a. a. O., S. 34–44 und die dort (S. 34, Anm. 4) genannte Literatur.

13 Zum doppelchörigen Satz vgl. SIEGELE, a. a. O., S. 44 ff., besonders zu ‚Fürchte dich nicht‘ (BWV 228); zu ‚Komm, Jesu, komm‘ (BWV 229) und ‚Singet dem Herrn‘ (BWV 225) vgl. ferner GERBER, a. a. O., S. 184 ff. und 180 f.

Schlußchoral in ‚Der Geist hilft‘ die vierstimmige Doppelfuge steht, so endet auch ‚Singet dem Herrn‘ – sonst das Paradigma obligater Achtstimmigkeit – in der nur vierstimmigen Fuge ‚Alles, was Odem hat, lobe den Herrn‘. Selbst in ‚Komm, Jesu, komm‘, wo die ausführliche Vertonung der ersten Textstrophe durchweg doppelchörig bleibt, folgt analog zu einem Schlußchoral – etwa wie in ‚Der Geist hilft‘ – die vierstimmige „Aria“ zum zweiten Textvers ‚Drauf schließ ich mich in deine Hände‘ nach Art eines Kantionalsatzes. All das weist deutlich genug darauf hin, daß Bach die Mehrchörigkeit keineswegs als Mittel auftrumpfender Klangsteigerung einsetzt (andernfalls hätte er ihren Effekt für Schlußbildungen reserviert). Doppelchörig oder achtstimmig sind vielmehr die exponierenden Werkteile angelegt. In ihnen also kommt Bachs eigenes Verfahren zur Geltung, indem die Mehrchörigkeit einerseits für besonders signifikante Texte eingesetzt wird und damit andererseits exponierende Funktion für den weiteren Verlauf der Werke erhält.

Während der Schlußchoral in ‚Der Geist hilft‘ das einzige Moment von Textmischung bildet, schließt der Text der vierstimmigen Fuge an den des doppelchörigen ersten Werkteils an (Römer 8, 26–27). Wie kein anderer Satz der Motetten entspricht diese Fuge dem Typus der „motettischen“ Chorsätze in Bachs Kantaten, die sich in der Allabreve-Notierung, in der colla-parte-Funktion der Instrumente und in der kontrapunktischen Satzart der Tradition des *stile antico* annähern, sich demgemäß aber auch eher neutral zu ihren Textvorlagen verhalten. Daß eine solche Fuge durchweg thematisch geprägt ist, erscheint als selbstverständlich, zumal wenn man von der ebenso eingewurzelten wie einseitigen Orientierung der Fugentheorie am Werke Bachs ausgeht. Auch mag es kaum Hervorhebung verdienen, daß den verschiedenen Textgliedern zwei thematische Gebilde zugeordnet werden, die schließlich nach Art einer Doppelfuge kombiniert werden. Und daß sich die Doppelfugen – wie überhaupt die fugierten Sätze – in den Motetten durch Besonderheiten ihres Verfahrens auszeichnen, hat schon Werner Neumanns Studie über Bachs Chor fugen gezeigt¹⁴. Um so auffälliger ist es aber, daß die beiden Themen, die den zwei Textgliedern entsprechen, keineswegs gegensätzlich oder nur klar unterscheidbar formuliert sind. Eher im Gegenteil: beide Themen werden dermaßen aneinander angeglichen, daß die Differenzen ihrer Textierung hinter den offenkundigen Analogien nahezu verschwimmen. Zum einen entsprechen sich rhythmisch die Kopfmotive der Themen durch halbe Noten in der Folge von Auf- und Volttakt („Der a-ber“ – „denn er ver-tritt“). Und zum anderen gleichen sich im weiteren nicht nur die syllabisch deklamierten Tonrepetitionen in Vierteln („a-ber die Her-zen“ – „denn er ver-tritt“), sondern auch die melismatischen Fortspinnungen im Wechsel von Vierteln und Achteln (vgl. Beispiel 1). So wenig diese Analogie der Themen der Norm gemäß sein mag, die von einer Doppelfuge eher die Kombination konträrer Themen erwarten läßt, so sehr trägt das Verfahren zur Lösung des Problems einer vokalen Doppelfuge bei, die in der Themenkombination auch zu simultaner Textschichtung führt. Wo nämlich die Paarung der Themen ansetzt, wirkt auf Grund der Themenangleichung die Textkombination auch weniger störend. Darüber hinaus aber erlaubt diese Disposition eine durchgehende Thematisierung, die zwar den Textgliedern Rechnung trägt, von ihrem Wechsel aber auch nicht allein abhängig ist. Und diese Verdichtung des Satzes, die eher mühelos als angestrengt kunstvoll erscheint, bildet zugleich die Konsequenz einer thematischen Konzentration, auf die bereits der doppelchörige erste Formkomplex des Werkes hinzielt.

Die Motette ‚Der Geist hilft‘ entstand – dem Hinweis im Autograph zufolge – zur Beisetzung des 1729 gestorbenen Thomasrektors Ernesti¹⁵. Zwar sind die anderen Motetten nicht ebenso sicher datierbar, doch deuten die Indizien auf eine frühere Entstehung. Und daß ‚Der Geist hilft‘ die späteste Motette Bachs ist, wird auch durch die Subtilität der Satzart plausibel.

14 Werner NEUMANN, J. S. Bachs Chor fugen – Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs, = Bach-Studien, Bd. 3, Leipzig ³/1953, S. 85 ff. und 81 ff.

15 Zur Datierung der Motetten vgl. AMELN, a. a. O., S. 53 f., 81, 105 f. und 140.

Das Werk besteht – wie die Übersicht im Anhang andeuten mag – aus drei Sätzen, die so selbständig sind, daß ihre Lösung aus dem Verband nicht undenkbar wäre. Daß der achtstimmigen Eröffnung, deren Gewicht durch Länge und Klang akzentuiert wird, die vierstimmige Doppelfuge und der abschließende Kantionalsatz folgen, bedeutet eine Reduktion des Aufwandes wie der Ausdehnung der Teile, die ebenso im Ablauf der anderen Motetten wahrzunehmen ist. Der weite Raum der Doppelchörigkeit bildet also die anfangs exponierte Voraussetzung für einen Prozeß äußerer Reduktion, der sich zugleich als Konzentration der Musik nach innen hin verstehen läßt – mündend im schlichten Chorsatz. Auch wenn sich der Vergleich mit der Anlage einer Kantate aufdrängen mag, wäre die Suche nach Analogien im einzelnen doch nutzlos. Das Fehlen von Arien und Rezitativen markiert den Abstand der Gattungen ebenso wie der Ausfall obligater Instrumente. Dennoch bezeichnet das Verhältnis der Ecksätze der Motette eine auffallende Affinität zur Norm einer Kantate. Wie der Schlußchoral dem einer Kantate gleicht, so entspricht der Kopfsatz dem Dictum einer Kantate nach Umfang wie Gewicht. Und die Tatsache, daß der konzertante Instrumentalpart als Basis der thematischen Durchformung ausfällt, mag den Gedanken nahelegen, die Doppelchörigkeit des Motettensatzes diene dem Ziel, durch die Duplizierung des Vokalsatzes den fehlenden Instrumentalpart zu ersetzen. Doch verhält es sich jedenfalls nicht so, daß der eine Chor quasi vokale, der andere instrumentale Funktion hat. Eine so direkte Übertragung, die sich auch nach den Voraussetzungen der Stimmführung verbietet, versagt sich Bach, um statt dessen alle Möglichkeiten einzusetzen, die zwischen traditionellem Chorwechsel und realer Achtstimmigkeit bestehen. Terminologisch wäre demnach zwischen Doppelchörigkeit und Achtstimmigkeit als zwei Verfahrensweisen zu unterscheiden. Doch ist es kaum aussichtsvoll, die Vielfalt der Varianten mit terminologischen Distinktionen zu erfassen. Um die variablen Beziehungen zwischen den Chören, den Motiven und den Textgliedern einsichtig zu machen, wäre vielmehr der Struktur des Formkomplexes selbst nachzugehen.

III

Befremden könnte freilich der Versuch, eine Motette von Bach als thematischen Satz zu verstehen. Und die Rede von einem thematischen Prozeß, die eher für Musik der Klassik angemessen wäre, dürfte hier als Anachronismus Anstoß erregen. Zu erinnern wäre nicht nur an Hoffmanns Wahrnehmung der „zum Ganzen“ verknüpften Details. Daß eine solche Auffassung möglich war, ist immerhin auch ein historisches Faktum. Ist aber der Begriff des Themas für eine Fuge selbstverständlich, so müßte er für einen motettischen Satz kaum gescheut werden. Eine unleugbare Tatsache ist es, daß gerade die doppelchörigen Komplexe in Bachs Motetten ihre Texte in prägnanter Auslegung bewältigen, ohne zur Reihung divergierender Abschnitte zu zerfallen. Ist es aber möglich, daß trotz intensiver Deklamation der Textglieder ein Satz entsteht, der die Kontinuität des „Ganzen“ bewahrt, so liegt die Frage nahe, in welchen Voraussetzungen des Materials dieser Eindruck begründet sein kann. Und wieweit dabei von einem thematischen Prozeß zu sprechen ist oder wie Themen und Motive zu definieren wären, läßt sich erst am Notentext entscheiden.

Daß sich der erste Teilsatz aus ‚Der Geist hilft‘ quasi als Barform in zwei Stollen gliedern läßt, nahm schon Rudolf Gerber wahr¹⁶ (vgl. auch die Textübersicht im Anhang). Nach dem Schema a–b–a’–b’ kehren die Textteile ‚Der Geist hilft unser Schwachheit auf‘ und ‚denn wir wissen nicht, was wir beten sollen‘ wieder (T. 1–40, 41–68, 69–92, 93–124). Folgt man dieser Auffassung, so läßt sich der Anhang zum dritten Textglied („sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen“) gleichsam als Abgesang im Barschema verstehen (T. 124–145). Er hebt sich – trotz relativ langen Textes – durch gedrängtere Anlage, durch Reduktion auf Fünfstimmigkeit und durch Wechsel vom 6/8- zum 4/4-Takt von den bei-

16 GERBER, a. a. O., S. 183 f.

den „Stollen“ ab, die durch variierte und gekürzte Wiederholung ihrer Textteile ausgezeichnet sind. Was den Zusammenhang der Teile bestimmt, sind zunächst freilich – vor thematischen oder motivischen Momenten – rhythmische oder genauer metrische Sachverhalte. Zu ihnen zählt vorab die schwingende Rhythmik im 6/8-Takt, dessen Akzentgefälle zwar nuanciert, aber doch prägend beibehalten wird. Und in seinem Rahmen werden die Textglieder derart deklamiert, daß sich eine in Bachs Chorwerk durchaus ungewöhnliche Symmetrie von Vier- und Achttaktgruppen einstellt. Sie ist freilich nicht Produkt eines Zufalls, sondern Resultat kompositorischer Maßnahmen. Die beiden Textglieder umfassen sechs bzw. sieben Wörter mit acht bzw. zehn Silben, sie sind so kurz, daß erst ihre Dehnung durch Koloraturen oder Repetitionen den Umfang vier- und achttaktiger Gruppen ergibt. Das metrische Gefüge ist derart prägend, daß es zusammen mit den Taktakzenten ein Kontinuum des Ablaufs herstellt. Die Korrespondenzen der Gruppen, die sich fast wie analoge Zeilen ausnehmen, sind in einer motettischen Vertonung biblischer Prosa desto auffälliger. Doch bilden sie nicht allein die Basis des Satzes. Wäre das Werk nur auf metrische Symmetrien angewiesen, so geriete es leicht zu einer Addition gleicher Perioden, falls nicht auch Verfahren der Veränderung oder Entwicklung hinzukämen. Anders gesagt: die Tatsache, daß sich nicht der Eindruck einer Reihung gleicher Einheiten ergibt, hat offenbar zur Voraussetzung, daß im Verlauf des Satzes seine motivische Substanz verarbeitet und entwickelt wird.

Was sich im Satzbeginn vorab aufdrängt, ist die Koloraturenkette in Sechzehnteln („Der Geist“), die von syllabisch deklamierten Achteln abgelöst wird (vgl. Beispiel 2). So deutlich sich beide Glieder unterscheiden, so wenig treten sie doch konträr auseinander. Sind sie vielmehr im Gehäuse einer Achttaktgruppe verkettet, so bleibt zunächst doch offen, was dabei als motivisch zu gelten hätte. Die Sechzehntel füllen im Sopran I vier Takte aus, sie werden zudem im ersten Takt von den Mittelstimmen und ab T. 3 durch den zweiten Chor ergänzt. Die syllabischen Achtel dagegen erscheinen in homorhythmischem Satz beider Chöre, bilden aber eher nur eine Kadenzformel (T. 5–8). Beide Gebilde – eingebunden in eine Taktgruppe – profilieren sich also wechselseitig, indem die Koloraturen durch die akkordische Deklamation abgefangen werden, die ihrerseits gegenüber den schwebenden Sechzehnteln um so prägnanter wirkt. – Zur Präzisierung des Materials tragen weitere Faktoren bei. Der Koloraturenkette des Soprans liegt in den Unterstimmen ein ruhender Tonikaklang zu Grunde: rhythmische Dynamik paart sich mit statischer Harmonie, die nur bei Eintritt des zweiten Chors subdominantisch gefärbt wird (T. 3 Alt: as⁷). Dagegen verbindet sich mit der homorhythmischen Deklamation die plagale Kadenzgruppe Es/B (IV–I): wo erstmals die harmonischen Stufen wechseln, wahrt weniger die Melodik als die Rhythmik eigenes Profil. Und schließlich wird die rhythmische Profilierung nicht zuletzt durch die Doppelchörigkeit bewirkt: werden die Koloraturenketten durch Zutritt des zweiten Chores potenziert, so werden die syllabischen Achtel durch die Kombination beider Chöre intensiviert. So unangemessen es also wäre, allein die Führung einer Stimme als thematisch zu beanspruchen, so unmißverständlich definiert der Kontext, welche Momente thematischen Rang gewinnen. Weite Koloraturen und syllabische Deklamation, liegender Klang und Kadenzfolge markieren im Verband der Taktgruppe die motivische Substanz des weiteren Satzverlaufs.

Die exponierende Funktion der ersten acht Takte bestätigt sich, indem sie bei Austausch der Chöre anschließend wiederholt werden (T. 9–16 = 1–8). Nur ein Detail ändert sich: beginnt nun der zweite Chor mit der Koloratur, so wirft der erste in drei Achtelwerten ein: „der Geist hilft“. Obwohl nur Brechung des Tonikadreitklangs, bildet diese Formel ein Konzentrat der syllabischen Deklamation und der auftaktigen Gestik, mit der schon die Koloraturen ansetzen. Und ihre motivische Funktion erweist sie bei aller Unauffälligkeit im weiteren Verlauf. An die beiden Achttakter auf der Tonika schließen sich zwei weitere auf der Dominante an (T. 16–24, 25–32), die sich untereinander ebenso entsprechen, wie sie den vorangehenden Gruppen gleichen. Eine weitere Variante entsteht jedoch, indem die Kurzformel „der Geist hilft“ nun sowohl im jeweils beginnenden Chor wie auch vor Einsatz des nachfolgenden Chores eingeschaltet

wird. Geht also von dieser Formel ein erster Ansatz zur Variierung des Satzmodells aus, so trägt zu ihrer Potenzierung wiederum die mehrchörige Anlage bei. Die Konsequenz wird im nächsten – dem fünften – Achttakter gezogen, der den ersten Formteil (a) abschließt (T. 33–40). Während beide Bässe unisono die Koloraturen als stufenweise Sequenzkette übernehmen, lösen sich darüber die Oberstimmen beider Chöre mit sequenzierten Interjektionen ab, die rhythmisch jener Kurzformel entsprechen. Ihre simultane Paarung mit der Koloratur bedeutet also eine weitere Stufe motivisch kombinierender Verarbeitung.

Das zweite Textglied (b: „denn wir wissen nicht . . .“) unterscheidet sich nach Gerber von der „verschwebenden Melismatik“ des ersten durch seine „rezitierende Syllabik“¹⁷ (vgl. Beispiel 3). Doch ist nicht nur die Syllabik schon im ersten Textglied angelegt, während sich das zweite später melismatisch erweitert. Vielmehr werden beide Texte aneinander angeglichen, sofern sie in analog konstruierten Taktgruppen aufgehen. Abzurechnen wäre allerdings die volltaktige Konjunktion „denn“, die zudem vom Gegenchor sofort – auf dem zweiten Taktteil – wiederholt wird. Ohne diesen Einschub verbleibt jedoch ein Viertakter, der dann seinerseits unter Chortausch repetiert wird (T. 42–45, 46–49). Intensiviert wird einerseits – bei Verkürzung der Gruppen und ihrer Abstände – die Überlagerung beider Chöre. Andererseits verbindet sich mit der Wiederholung der Gruppen die Sequenzierung, die zuvor schon den letzten Achttakter des ersten Abschnitts bestimmte (C⁷–F, D⁷–g, c–F–B). Und die Vermittlung zwischen beiden Text- und Formteilen bewirkt wiederum die Kurzformel „der Geist hilft“, die vom Gegenchor jeweils eingeblendet wird. Verdeutlicht wird die motivische Konzentration auch dadurch, daß das neue Textglied „wir wissen nicht“ in Chor I nur von Sopran und Alt eingeführt wird, während Tenor und Baß dazu „der Geist hilft“ markieren (T. 42). (Übrigens entfällt diese Anbindung durch Textspaltung eines Chores bei späteren Analogiestellen wie etwa T. 93). Ist die Vermittlung der Text- und Motivgruppen vollzogen, so entfaltet sich die zweite zunächst aus ihrem Material heraus. Dem Chorwechsel folgt die Einführung der Choreinsätze (T. 49 ff.), zum Wort „beten“ füllt sich der Satz mit Liegetönen auf (T. 52 ff.), und schließlich lösen sich die Chöre in knappen, nur mehr ein- oder zweitaktigen Gruppen ab (T. 60 ff.), in denen die Satzteile „was wir beten sollen“ und „wie sich’s gebühret“ analog deklamiert werden. Vor der Explikation einzelner Wörter rangiert die Analogie der Satz- und Taktgruppen als Voraussetzung des internen Prozesses.

Setzt ab T. 99 erneut das erste Textglied an („der Geist hilft“), so wird der Kontrast der Koloraturen durch die Analogie der Auftakte ebenso ausgeglichen wie durch die simultan syllabischen Einwüfe. Gegenüber dem ersten Formteil (a) stellt dieser (a') aber weniger eine Wiederholung als eine geraffte Konzentration dar. Der sofortigen Paarung beider Chöre zu real eher fünf- als achttimmigem Satz entspricht in der nächsten Achttaktgruppe (T. 77–84) statt unisoner Baßführung eine engräumige Imitation beider Bässe mit der Koloraturenkette (auf der Subdominante Es-Dur) bei viermal auf gleicher Stufe repetierten Einwüfen der Oberstimmen. Und wird dies Prinzip bei Austausch der Außenstimmen wiederholt, wobei die Soprane die Koloraturen, die Unterstimmen die Einwüfe übernehmen, so wird die Achttaktigkeit zugleich auch durch Dehnung der Kadenzgruppe erweitert. Die periodische Struktur selbst hat also motivischen Rang, sofern sie einerseits Gehäuse motivischer Elemente ist, andererseits aber selbst Gegenstand der variativen Entwicklung wird.

Während das erste Teiglied (a) bei seiner Wiederaufnahme (a') verkürzt wird, erfährt das anfangs knappere zweite (b) in seiner Wiederkehr (b') eine Erweiterung (T. 93–123 gegen T. 41–68). Als Vermittlung genügt nun – nachdem der Zusammenhang schon offenkundig ist – die zweimalige Kurzformel „der Geist hilft“ im Gegenchor (Chor I T. 95, Chor II T. 99). Statt der früheren Verkürzung auf Ein- und Zweitakter wird aber die Kombination der Chöre durch Verlängerung der Taktgruppen intensiviert (T. 121 ff.). Damit werden nicht nur rückwirkend die

¹⁷ Ebenda, S. 184.

Koloraturen des ersten Formteils in die Syllabik des zweiten integriert. Vielmehr wird gleichzeitig auch der Übergang zum letzten Textteil (c) vorbereitet, der in Analogie zum Barschema als „Abgesang“ zu bezeichnen wäre. Zwar bilden diese Takte (T. 113–123) den intensivsten, real achtstimmigen Satz im ganzen Werk. Doch paart sich auch mit der stauenden Funktion der Synkopen die quasi hemiolische Deklamation in der Kadenz („wie sich's gebühret“). Die retardierende Wirkung beider Maßnahmen setzt das Gefälle des 6/8-Taktes außer Kraft und leitet zum Eintritt des geraden Taktes hin: „sondern der Geist selbst vertritt uns auf's beste“ (vgl. Beispiel 4).

Gewiß bildet dieses Fugato einen eigenen Formteil, charakterisiert durch die Synkopen im Thema, die Paarung der Chöre, die von Pausen durchsetzten Melismen und die klangliche wie harmonische Steigerung des Verlaufs¹⁸. Im selben Maß fügt sich der Satz aber auch in den übergeordneten Zusammenhang des Formkomplexes ein. Die synkopische Rhythmik des Themas zunächst knüpft an die rhythmische Stauung an, die sich noch innerhalb des 6/8-Taktes ausbildete. Sie verschärft sodann die Analogie der Sequenzglieder im Fugathema, und ganz wie im ersten Textglied hebt sich die syllabische Deklamation des Themenkopfes von der melismatischen Fortspinnung ab („mit unaussprechlichem Seufzen“). Die Technik des Fugato bedeutet einerseits eine Konzentration gegenüber den vorangehenden Teilen, doch vermittelt sie andererseits zur folgenden vierstimmigen Doppelfuge hin. Nicht nur werden die insgesamt neun Themeneinsätze durch die weiten Melismen der Gegenstimmen derart überlagert, daß der Satz kaum primär als Fugato hörbar wird. Auch die simultane Kombination beider Chöre führt zu realer Fünfstimmigkeit, die zwischen dem achtstimmigen Eingang und der vierstimmigen Doppelfuge die Mitte hält. Denn wo sich der vierstimmige Chor I durch Zutritt des Chores II auffüllt, werden die Stimmen gleicher Lage – ausgenommen nur beide Soprane – parallel geführt. Die melismatischen Seufzer schließlich, die den Affekt des Satzes prägen, lassen sich mit ihrer Unterbrechung durch Pausen gewiß als figürliche „suspirationes“ verstehen. Doch bleibt auch diese drastische Wortausdeutung in den thematischen Kontext integriert. Die Pausen nämlich, von denen die Melismen unterbrochen werden, vertreten beständig die synkopischen Viertel, die zum Profil des Themenkopfes gehören und noch in den Melismen durchgehend wirksam bleiben.

So sehr dieser Schlußteil des Kopfsatzes seinen affektvollen Ton wahrt, so sehr rechnet er noch in seinem Gegensatz zu den vorangehenden Abschnitten mit dem Zusammenhang des ganzen Komplexes. Auch wenn die Doppelchörigkeit zurückgenommen wird, trägt doch die Paarung der Chöre, die in ihrer Parallelführung mündet, zur klanglichen Entfaltung des Satzes bei. Anders formuliert: noch die Reduktion der Mehrchörigkeit setzt den doppelchörigen Satz voraus, um als Konzentration des Verlaufs wirken zu können.

*

Obwohl Bachs achtstimmige Motetten nur partiell doppelchörig angelegt sind, bildet die Mehrchörigkeit doch eine maßgebliche Prämisse ihrer ästhetischen Qualität. Das erweist sich bereits, wenn man – fasziniert von der Expressivität der Musik – die formale Architektur wahrnimmt, die den Rahmen der Textauslegung ausmacht. Und fragt man nach den Bedingungen jener Kontinuität, die über den Wechsel der Textglieder reicht, so stößt man auf verdeckte Analogien der Motivik oder Rhythmik, die zum Zusammenhang der Werke beitragen. Auf all diesen Ebenen aber ist die Disposition der Chöre gleichermaßen konstitutiv, um im vokalen Satz den Ausfall der Instrumente zu ersetzen. Erst die mehrchörige Anlage artikuliert, was für die Form, ihre thematische Entfaltung und ihr expressives Vermögen belangvoll ist. Und diese Feststellung

¹⁸ Freilich wurde dieser Satzteil in der Literatur wenig beachtet, da sich seine Kreuzung von Ein- und Doppelchörigkeit oder von Fugato und Imitation einer eindeutigen Klassifikation entzieht.

gilt für alle doppelchörigen Motetten, so wechselvoll sie nach Maßgabe ihrer Textvorlagen angelegt sind.

Freilich mag es einseitig scheinen, Beobachtungen zum doppelchörigen Satz Bachs nur auf die Motetten zu stützen. So selten doppelchörige Werke sonst sind, so unleugbar ist das Gewicht der Chöre in der Matthäuspassion oder des „Osanna“ der h-moll-Messe. Handelt es sich aber in der Passion meist um knappe achtstimmige Turbae, so basiert das „Osanna“ der Messe auf einer weltlichen Kantate¹⁹. Einerseits fußen diese Sätze primär auf der Tradition wechselnder Ablösung der Chöre. Und andererseits rechnen sie mit obligatem Instrumentalpart, der den Satz ebenso fundiert wie in einchörigen Werken. Das gilt auch für den Eingangschor der Matthäuspassion, so überwältigend reich seine Doppelchörigkeit auch ist. Zu radikal anderen Lösungen zwang Bach erst der Ausfall der Instrumente in den Motetten, in denen die Mehrchörigkeit daher substantiell ist. Der Mangel also war es, der als Kompensation den Reichtum der wechselchörigen Verfahren provozierte.

Allerdings wäre es übertrieben, Bachs Motetten im Rekurs auf die Tradition, von der sie sich distanzieren, als „Raummusik“ aufzufassen. Davon zu reden fällt schwer, wo nicht einmal bekannt ist, für welche Räume die Werke entworfen sind. Wären sie selbst in St. Thomas erklingen, so wären sie nur für eine mäßig große Stadtkirche disponiert. Demgemäß treten in ihnen auch Klangeffekte und Chorballungen weithin zurück. Es war also kein Zufall, wenn E. T. A. Hoffmann der Vielchörigkeit italienischer Musik die Raumverhältnisse von St. Peter zur Seite stellte, während er mit Bachs Motetten das Straßburger Münster als Bau und nicht als Raum verglich. Die Totalität des Einzelnen ist es, die Bachs Motetten ästhetisch bestimmt. Die Räumlichkeit, von der die Mehrchörigkeit ausging, ist der Musik Bachs gleichsam nach innen geschlagen. Was eine Voraussetzung klanglichen Reichtums war, ist zur Prämisse eines thematischen Formverlaufs geworden. Und das macht Bachs Motetten zu singulären Werken, die seit Hoffmann als Kunst verstanden werden können.

Anhang: Tabelle zu Bachs Motette ‚Der Geist hilft unser Schwachheit auf‘ BWV 226 (1729)

1. S a t z : Röm. 8, 26; B-Dur, 3/8-Takt – 4/4-Takt, T. 1–145

a) *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (Textglied a)

denn wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sich's gebühret (Textglied b)

Formschema: a (T. 1–40) – b (T. 41–68) – a' (T. 69–92) – b' (T. 93–123/124) (3/8-Takt)

b) *sondern der Geist selbst vertritt uns auf's beste mit unaussprechlichem Seufzen* (Textglied c)

Fugato, T. 124–145 (4/4-Takt)

fungiert als Abgesang in der Barform; akkordische Auffüllung der Themenexposition, dann Zusammenfassung zu Fünfstimmigkeit

2. S a t z : Röm. 8, 27; B-Dur, 2/2-Takt, T. 146–244

Der aber die Herzen forschet, der weiß, was des Geistes Sinn sei (Textglied a)

denn er vertritt die Heiligen (Textglied b)

nach dem es Gott gefället (Textglied c)

Freie vierstimmige Doppelfuge (Chor I = Chor II) mit separater Exposition zweier Themen (Textglieder a, b), simultaner Kombination beider und akkordischem Schluß (Textglied c)

3. S a t z : *Du heilige Brunst, süßer Trost*; B-Dur, 4/4-Takt, T. 245–268

Schlußchoral in aufgelockertem vierstimmigen Kantionalsatz (Chor I = Chor II)

¹⁹ Vorlage für das „Osanna“ der h-moll-Messe war der Eingangschor der Kantate BWV 215 ‚Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen‘ (zum 15. Oktober 1734); vgl. Friedrich SMEND, Kritischer Bericht zu NBA II/1, Kassel und Leipzig 1956, S. 178 ff.

Beispiel 1

Der a ber die Her zen — for schet, der weiß, — was — des Gei- stes Sinn sei
 denn er ver tritt, denn er ver tritt — die — Hei — gen

Beispiel 2

Der Geist — un — ser Schwachheit auf, der Geist hilft
 der Geist hilft, un — ser Schwachheit auf, der Geist hilft

Beispiel 3

denn wir wis sen nicht, was wir be ten sol len, denn
 denn, der Geist hilft, wir nicht, was wir be ten sol len, denn

Beispiel 4

wie sich's — ge büh — ret, wie sich's — ge büh — ret, son — dern der Geist selbst vertritt uns aufs be- ste



Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem

von

WOLFRAM STEINBECK

Die Bedeutung von Heinrich Schütz, den schon die Zeitgenossen als „*Saeculi sui Musicus excellentissimus*“ gepriesen haben¹, liegt ohne Zweifel in der besonderen Weise seiner Wortvertonung. Hierüber ist sich die Schützforschung seit den wegbereitenden Arbeiten vor allem Philipp Spittas einig, hierauf richten sich die meisten Analysen und Werkbetrachtungen.

Zugleich aber hat Schütz wie kaum ein anderer Komponist seiner Zeit erkannt, daß die unmittelbare Bindung an das Wort für die kompositorische Gestaltung ein Problem von grundsätzlicher Bedeutung geworden war. War noch im 16. Jahrhundert das Verhältnis von Musik und Sprache ein eher ungebrochenes, geprägt von der jeweils gültigen, auf lehr- und lernbaren Kompositionsregeln begründeten Norm des musikalischen Satzes, so entdeckte man mit Beginn des 17. Jahrhunderts, ausgehend vom Norden Italiens, völlig neuartige Möglichkeiten der Textvertonung. Musik wurde bewußt in den Dienst der Textaussage gestellt, sie hatte Wörter nachzumalen, Sinn, Bedeutung und im Text vorgegebene Affekte auszudrücken. Sie tat dies in einer grundsätzlich neuen Art, gesteuert von dem geradezu radikalen Willen, das Alte, die Regelmäßigkeit des herkömmlichen musikalischen Satzes zu sprengen und zu überwinden. Nicht die gezügelte Norm kontrapunktischer Regelerfüllung, sondern das „*muovere l'affetto dell'anima*“² wurde maßgebend. Es war die *seconda prattica*, die zum Inbegriff eines von den Fesseln des alten Gesetzes sich rigoros befreienden, höchst subjektiven musikalischen Ausdruckswillens wurde.

Mit dem Auseinanderbrechen in einen *stile antico* und einen *stile nuovo* (moderno) in Italien und mit dem Bewußtsein grundsätzlich unterschiedlicher musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten gerieten Musik und Sprache in Widerspruch zueinander, ihr Verhältnis wurde zum kompositorischen Problem. Wo man die bis dahin gültigen, festgefühten Regeln des alten Stils aufgab und statt ihrer die Musik auf die „*fondamenti della verità*“³ stellte, dort mußte nicht nur die Frage aufkommen, auf welche Weise die grammatikalische und syntaktische Anlage des Textes kompositorisch nachvollzogen und wie Inhalt, Sinn und Bedeutung musikalisch vermittelt werden könnten. Man hatte sich vielmehr auch damit auseinanderzusetzen, ob und wie über die Sprachbezogenheit hinaus der Musik Eigenständigkeit und eine spezifisch musikalische Gültigkeit, wie im alten Stil, zu erhalten wäre. Monteverdi hatte die totale Unterordnung der Musik unter den Text und dessen Aussage gefordert und unter Berufung auf die „*Fundamente der Wahrheit*“ der Musik jene an Regeln gebundene Grundlage genommen, die die Theoretiker des 16., aber auch noch des 17. Jahrhunderts das Komponieren als lehr- und lernbare Wissenschaft darstellen ließ.

Für Schütz aber gilt nicht wie für die „*freieren und aufgeklärteren*“⁴ Italiener⁴, daß die „*Sprache die Herrin über die Musik und nicht ihre Dienerin*“ sein solle⁵. Bei ihm, dem „*Germaniae lumen*“⁶ — wie überhaupt bei den Komponisten des deutschen Barock — stehen Fortschritt und

1 Inschrift auf Schütz' Grabstein. Vgl. Philipp SPITTA, *Heinrich Schütz' Leben und Werke*, in: Ph. SPITTA, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 36.

2 Vgl. das Vorwort zu CACCINI'S „*Nuove Musiche*“ von 1607.

3 „*E credete che il moderno Compositore fabrica sopra li fondamenti della verità*“, schreibt Claudio MONTEVERDI im Vorwort zu seinem V. Madrigalbuch von 1606.

4 Hermann ZENCK, *Grundformen deutscher Musikanschauung*, in: *Jb. der Akademie der Wissenschaften*, Göttingen 1941/42, Neudruck in: H. ZENCK, *Numerus und Affectus*, Kassel 1959, S. 31.

5 „*L'oratione sia padrona del armonia non serva*“. Vgl. Giulio Cesare MONTEVERDI'S „*Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madrigali*“, dem Nachwort zu Claudio MONTEVERDI'S „*Scherzi musicali*“ von 1607.

6 So eine Inschrift auf seiner Grabtafel (vgl. SPITTA, a.a.O., S. 36).

Neuerung nicht auf der Grundlage radikaler Ablehnung und Überwindung einer Vergangenheit, die als veraltet und unmodern empfunden würde. Schütz hat im Gegenteil Fortschritt und Neuerung stets nur im bewußten Bewahren des Alten und Tradierten, das ihm Vorbild war, verwirklicht. Und er hat zugleich mit sich darum gerungen, trotz enger Koppelung an Struktur und Aussage des vertonten Textes der Musik gleichsam „jenseits des Textes“⁷ Eigenständigkeit und einen spezifisch musikalisch begründeten Sinnzusammenhang zu verleihen und zu erhalten.

Dies Problem, vor das sich Schütz zeit seines Lebens gestellt sah, bringt er im Vorwort zur ‚Geistlichen Chormusik‘ von 1648 selbst zur Sprache. Mahnend erinnert er dort an das „rechte Fundament eines guten Contrapuncts“, ohne das „bey erfahrenen Componisten ja keine einzige Composition“ bestehen kann. Das „rechte Fundament“ zu erwerben bedeute, daß „in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen / und dieselbigen gebührlich . . . tractiren könne“, wenn er sich nicht „vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet/ und darneben die zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisita wohl eingeholet“ habe. Als „Requisita“ nennt Schütz „(unter andern) . . . die Dispositiones Modorum; Fugae Simples, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio Vocum: Connexio subjectorum, &c.“.

Daß Schütz Grund genug sieht, an die traditionelle Grundlage eines soliden handwerklichen Könnens zu erinnern, entspringt jener tief verwurzelten Grundhaltung des Komponisten, die nach Ausgleich zwischen Tradition und Fortschritt, nach Verschmelzung überkommener mit neu entwickelten musikalischen Gestaltungsmitteln sucht. Dieses für Schütz wesensbestimmende Moment bewahrenden Fortschritts ist die Grundlage für die Lösung jenes Formproblems, das aus dem Verhältnis von Musik und Sprache erwächst: Je intensiver Schütz das lebendige Sprechen seiner Texte musikalisch gestaltete, je mehr er ihre Botschaft musikalisch deutete und durch „Übersetzen“ in die Musik verständlich machte, desto gravierender mußte ihm die Schwierigkeit erscheinen, das „rechte Fundament eines guten Contrapuncts“ zu bewahren und mit seinen spezifischen Gestaltungsmitteln eine „regulirte Composition“ zu schaffen, die auch über den Textbezug hinaus „bestehen“ kann. Und es mag bezeichnend sein, daß Schütz bei der Aufzählung der „Requisita“ ausschließlich rein musikalische, d. h. nicht auch wortbezogene Gestaltungsmittel nennt.

Daß Schütz immer darauf bedacht war, eine gleichgewichtige Beteiligung von Sprache und Musik am Gesamt der Sprachvertontung zu realisieren, hat schon sein Schüler Christoph Bernhard gesehen. In seinem um die Mitte des 17. Jahrhunderts geschriebenen ‚Tractatus compositionis augmentatus‘⁸ werden drei Stilarten unterschieden, deren Begründung sich aus drei verschiedenen Formen des Verhältnisses von Musik und Sprache herleitet. So nimmt der *stylus gravis* „nicht so sehr den Text als die Harmonie in Acht“⁹ oder, wie es an anderer Stelle heißt: im *stylus gravis* ist „die Musik die Herrin über die Sprache“¹⁰. Das Gegenstück hierzu, von Bernhard auch *stylus antiquus* genannt, „weil dieses Genus allein den Alten bekandt gewesen“¹¹, ist der *stylus theatralis*, welcher wie kein anderer „einen guten Effect im Bewegten der Gemüther . . . zu veruhrsachen pflaget“¹². In ihm ist die „Sprache die absolute Herrscherin über die Musik“¹³. In der Mitte zwischen beiden Stilarten steht der *stylus luxurians communis*, welcher

7 Hans Heinrich EGGBRECHT, *Musikalische Analyse (Heinrich Schütz)*, in: *Muzikološki Zbornik VIII*, Ljubljana 1972, Neudruck als: Heinrich Schütz, in: H. H. EGGBRECHT, *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, = Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 58, Wilhelmshaven 1979, S. 122.

8 Hrsg. von Joseph MÜLLER-BLATTAU als: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, ²/Kassel 1963.

9 A. a. O., S. 42, wobei der Begriff „harmonia“, wie auch schon bei Monteverdi (vgl. Anm. 5), den musikalischen Satz als ganzen meint.

10 Wörtlich: „*Harmonia Orationis Domina*“ (ebenda, S. 83).

11 Ebenda, S. 42.

12 Ebenda, S. 43.

13 Wörtlich: „*Oratio Harmoniae Domina absolutissima*“ (ebenda, S. 83).

„mehr aus guter Aria so zum Texte sich zum besten reimet, . . . besteht“¹⁴. In ihm ist „sowohl die Sprache als auch die Musik die Herrin“¹⁵. Zu den Komponisten des *stylus gravis* zählt Bernhard vor allem Palestrina, zu denen, die den *stylus theatralis* pflegen, an erster Stelle Monteverdi und zu denen, die im *stylus luxurians communis* komponieren, „unter den Deutschen Herrn Schütze“¹⁶.

Nach Aussage seines Schülers Bernhard also gehört Schütz zu jenen Komponisten, die Sprache und Musik gleichberechtigt zu behandeln suchen. So mag es schon von hierher in Zweifel zu ziehen sein, ob, wie Alfred Heuß es einmal formulierte, „der Weg zu Schütz einzig über das Wort“¹⁷ führt oder, wie in neuerer Zeit Hans Eppstein meint, ob die Musik von Schütz „die Tendenz“ habe, „völlig in den Dienst von Wortaussage und -deutung“ zu treten¹⁸. Hat die bisherige Schützforschung vorwiegend die Textbehandlung als grundlegend für das Verständnis der Schützschen Musik betrachtet, so liegt es nahe, im Blick auf Bernhards Gleichgewichtung von Musik und Sprache sowie im Blick auf Schützens eigene Forderung nach stärkerer Beachtung der für eine „Regulierte Composition nothwenidge(n) Requisita“ gerade das spezifisch Musikalische seines Werkes in den Vordergrund zu rücken. Dabei kommt es darauf an zu zeigen, daß der musikalische Satz bei Schütz jedoch keineswegs allein mit lehr- und lernbaren Regeln der zeitgenössischen Kompositionslehren zu erfassen ist. Das Rein-Musikalische ist hier nicht, wie Eggebrecht meint, „durch und durch Stil“¹⁹, sondern vielmehr „durch und durch Schütz“.

Wie sehr nun gerade spezifisch musikalische Gestaltungsmittel auch jenseits des Textes die Vertonung als ganze kompositorisch tragen, soll im folgenden an einem Beispiel aus der ‚Geistlichen Chormusik‘ gezeigt werden, jener Sammlung von fünf- bis siebenstimmigen Motetten, die Schütz mit dem erklärten Ziel zusammengestellt hat, den „angehenden Deutschen Componisten“ Beispiele seiner Vorstellung von einem „guten Contrapunct“ zu liefern. Wir nehmen hieraus die Motette Nr. 18, ‚Die Himmel erzählen die Ehre Gottes‘ (SWV 386), die die Revision einer wesentlich früher entstandenen Erstfassung (SWV 455) ist²⁰. Der Text besteht aus den Versen 2 bis 7 des 19. Psalms in der Luther-Übersetzung, dem Schütz am Schluß, wie oft bei liturgisch verwendbaren Motetten, die Kleine Doxologie angefügt hat²¹.

Zunächst fällt auf, daß der Kernsatz des Psalms (Vers 2) insgesamt dreimal erklingt: am Anfang in den drei Oberstimmen, unmittelbar darauf im vollen Chor sowie am Schluß nach dem 7. Vers, hier erneut vollchörig als tongetreue Wiederholung der zweiten Version. Gerade durch diese letzte Wiederholung des Psalmbeginns entsteht ein Rahmen, der die Motette als formal geschlossen erscheinen läßt, während die Anlage des Psalmtextes durch seine nebenordnende Reihung grundsätzlich als formal offen anzusehen ist²². Daß Schütz hier offenbar mit Absicht eine der Textvorlage entgegengesetzte Formidee verwirklicht, um formale Geschlossenheit zu erreichen, macht ferner die (in der Frühfassung noch fehlende) Vertonung der Kleinen Doxologie deutlich. Ihr Schluß nämlich wird erneut aus der tongetreuen Wiederholung jenes Rahmenteils gebildet, hier nur nicht mit dem Psalmtext, sondern mit dem Schluß der Doxologie

14 Ebenda, S. 43.

15 Wörtlich: „sowohl Oratio als Harmonia Domina“ (ebenda, S. 83).

16 Ebenda, S. 90.

17 Das Heinrich Schütz-Fest in Berlin, ZfM 97, 1930, S. 1011.

18 Heinrich Schütz, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 47 (Hervorhebung von W. St.).

19 A.a.O., S. 113.

20 Die Entstehungszeit der Motette ist bisher nicht genauer bestimmbar als durch das Kasseler Inventarverzeichnis von 1638, das einen Terminus ad quem liefert (vgl. Ernst ZULAUF, Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten, Kassel 1902, S. 130).

21 Vgl. die Ausgabe der Motette in SGA 8, S. 96 ff. – Im folgenden werden nur wenige zentrale Partien der Motette untersucht. Eine ausführliche Analyse des ganzen Werkes findet sich als: Musikalische Gestaltungsprinzipien bei Heinrich Schütz, in: Chormusik und Analyse, hrsg. von Heinrich POOS, Mainz 1981 (im Druck).

22 Vgl. Willi SCHUH, Formprobleme bei Heinrich Schütz, = Sammlung musikwiss. Einzeldarstellungen, H. 8, Leipzig 1927 (Reprint Nendeln 1976), S. 63.

unterlegt („wie es war im Anfang . . .“). Durch das nunmehr dreimalige Erklängen erhält dieser Rahmenteil den Charakter einer „Leitidee“, die in besonderer Weise geeignet ist, einen spezifisch musikalischen Zusammenhang mit dem Eindruck formaler Geschlossenheit zu stiften²³.

Eben diese der Vertonung als ganze zugrunde liegende Konzeption findet sich auch in der Gestaltung des Rahmenteils selbst wieder, der in einer besonderen Weise auf unmittelbare und einfache Verständlichkeit hin angelegt ist (vgl. Notenbeispiel 1): bis auf die Schlußkadenz syllabisch und ohne Wortwiederholungen; eindringlich-sinnbetonende Textdeklamation durch gewichtiges Anheben des Satzbeginns mit langem Artikel („Die Himmel“); Hervorhebung der zentralen Wörter durch Dehnung, jedoch ohne Beeinträchtigung eines wie natürlich wirkenden Sprachdukts; die plastische Abbildung des Himmelsgewölbes durch den melodischen Bogen d—e—f—d—c und die musikalisch-rhetorische Figur der Hyperbole, die die Höhe des Himmels durch den über dem Liniensystem liegenden Hochton symbolisiert²⁴; die quasi dominante Klangfolge über den drei Quartschritten G—C—F—B im Baß, durch die die Himmel als sicher und fest gefügt erscheinen. (Notenbeispiel 1, S. 61.)

Der Rahmenteil ist deutlich in zwei Teile gegliedert, die mit der Zeilengliederung des Psalmverses übereinstimmen. Beide Teile sind, entsprechend der grammatikalischen Struktur des Verses mit seiner Nebenordnung nahezu gleich konstruierter Hauptsätze (parallelismus membrorum), einander sehr ähnlich gebaut, etwa in der rhythmischen Anlage, in der melodischen Bewegung der klingenden Oberstimme, die zum ersten Halbvers darüber hinaus nahezu spiegelsymmetrisch verläuft (vgl. die Graphik in Notenbeispiel 1). Exakt gleich sogar ist die Länge beider Verszeilen, wobei das Bindewort „und“ auch musikalisch eine Verknüpfung darstellt, und zwar durch die Wiederaufnahme des D-Dur-Klanges sowie durch Bildung einer rhythmischen Synkope, gleichsam einer „musikalischen Kopula“, die die Trennung der beiden parallelen Hauptsätze durch die Pause, das musikalische Komma, mit ihrer verklammernden Wirkung wieder aufhebt, indem sie rhythmisch vorwärtsdrängt, unterstützt wiederum durch einen

übergreifenden latenten Dreiertakt:



All diese kompositorischen Gestaltungsmittel (rhythmische und melodische Ähnlichkeit, Spiegelsymmetrie, gleiche Anzahl von Takten, Synkopierung und Abschnittübergang) haben ihren deklamatorischen, grammatikalischen, abbildenden und deutenden Bezug zum Text. Zugleich aber bilden sie als spezifisch musikalische Mittel einen auch ohne den Textbezug rein musikalisch sinnvollen Satz. Von besonderer Bedeutung dabei ist, daß die Gestaltungsmittel zur Herstellung eines musikalischen Zusammenhangs eingesetzt werden, der diesem Rahmenteil eine besonders evidente formale Geschlossenheit verleiht, welche die grundsätzlich offene auf dem parallelismus membrorum beruhende Anlage des Psalmtextes durchkreuzt. Dieser Zusammenhang besteht in einer nahezu klassisch anmutenden Korrespondenz der beiden einander so ähnlichen Halbverse, wonach der zweite sich gegenüber dem ersten wie eine Beantwortung gegenüber einer vorherigen Aufstellung ausnimmt. Ein tragendes Element dieses Verhältnisses ist im Verbund mit den genannten Mitteln vor allem die harmonische Anlage: Der 1. Halbvers endet offen auf dem quasi dominanten D-Dur-Klang, der zweite endet

23 Daß die Umtextierung in der Doxologie zugleich Deutung des jeweils anderen Textes ist, mag die folgende Kompilation beider Texte zeigen: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ — „jetzt und immerdar“; „und von Ewigkeit zu Ewigkeit“ — „verkündigen sie seiner Hände Werk“. — Vgl. in diesem Zusammenhang z.B. auch das „Magnificat“ von Johann Sebastian BACH, wo im Gloria zu den Worten „Sicut erat in principio“ gleichfalls auf den Anfang zurückgegriffen wird. Vgl. auch bei Schütz die Vertonung des 98. Psalms aus den „Psalmen Davids“ (SWV 35) mit der tongetreuen Wiederholung des 1. Psalmverses als Anfang der Kleinen Doxologie; oder das „Venite ad me“ aus dem 1. Teil der „Symphoniae sacrae“ (SWV 261), das Schütz mit einer leicht abgewandelten Version der Einleitungssinfonia sowie mit dem Textbeginn abschließt, wobei er bezeichnenderweise an das wiederholte „venite“ das Wort „ergo“ anhängt.

24 In der Originalschlüsselung liegt der Hochton auf der 1. oberen Hilfslinie.

geschlossen mit einer ausgeprägten Quintschrittkadenz auf dem Grundklang G-Dur.

Wird durch die festgefügte, kompakte Anlage dieses Satzes, dem Kernstück des Psalms, eine besondere, auf Eindringlichkeit und leichte Textverständlichkeit zielende Bedeutung gegeben, so entsteht zugleich eine rein musikalische und mit spezifisch musikalischen Gestaltungsmitteln erzeugte Sinneinheit, die eine formale Funktion in der Gesamtanlage der Motette erfüllt: Ihre geschlossene Faktur ist die Voraussetzung für ihre Wiederholbarkeit, für ihre Funktion als Rahmenteil, die auch die Möglichkeit der Umtextierung einschließt.

Eng verknüpft mit der Herausbildung dieses Abschnitts als musikalischem Kernstück der Motette ist die vorausgehende erste Vertonungsversion des 2. Verses, der eigentliche Motettenbeginn (vgl. Notenbeispiel 2). Schütz hat diesen Teil, ganz im Sinne der Zeit, als Einleitung angelegt und damit eine Norm erfüllt, wie sie in der zeitgenössischen Kompositionslehre in Anlehnung an Vorbilder aus der Rhetorik begründet wird. So empfiehlt schon Joachim Burmeister 1606 im XV. Kapitel seiner ‚Musica poetica‘, neben dem ‚corpus carminis‘ und der ‚finis periodorum‘ auf die Beschaffenheit des ‚exordium‘, der Einleitung einer ‚oratio‘, besonders zu achten²⁵. Den Einleitungscharakter realisiert Schütz äußerlich ganz im Sinne Burmeisters und durchaus traditionell: durch imitierende Einsätze und den allmählichen Übergang zu homophonem Satz²⁶.

Darüber hinaus aber wird der Einleitungscharakter auch getragen durch eine besonders herausgebildete Beziehung zum Rahmenteil der Motette: Alle dort ausgebildeten Elemente sind im Prinzip auch hier vorhanden, jedoch durchweg in einer weniger ausgeprägten, in einer gleichsam ‚vorformulierten‘ Weise. So ist bei beiden Abschnitten die Textdeklamation im wesentlichen gleich. Die abbildhafte Darstellung von „Himmel“ und „Feste“ dort ist hier jedoch flacher in der bogenförmigen Melodik der Oberstimme und noch ohne die Hyperbole. Die Halbversentsprechung des Rahmenteils findet sich auch in der Einleitung, jedoch sind die Teile noch nicht gleich lang: mit dem auch hier dominantischen D-Dur-Klang am Ende des ersten Halbverses korrespondiert der Schlußklang auf G, der jedoch noch ein leerer, terzloser Oktavklang ist und mit sehr viel sparsamerer Kadenz erreicht wird. Auch die musikalische Kopula des Rahmenteils ist in der Einleitung vorgebildet, jedoch ist die Spiegelsymmetrie hier verkürzt und nur im Ansatz vorhanden. (Notenbeispiel 2, S. 62.)

Die Beziehungen von Rahmenteil und Einleitung erschöpfen sich jedoch nicht nur in Entsprechungen, sondern sind in gleichem Maße getragen von Gegensätzen in der Stimmenzahl: hier drei-, dort sechsstimmig, verbunden mit dem dynamischen Kontrast von solistisch besetztem Teilchor und vollem Chor; in der Satzart: hier imitierende Einsätze, dort homophoner Satz; in der Harmonik: hier Beginn in g-Moll mit kleiner Sexte es, dort Beginn in G-Dur mit großer Sexte e, wobei sich die harmonischen Übereinstimmungen sonst nur auf die Kadenzen beschränken. Auch die Beziehung der beiden Halbverse zueinander wird, im Gegensatz zu ihrem Verhältnis im Rahmenteil, in der Einleitung nicht durch gleiche Satzart unterstützt, sondern durch den Wechsel von polyphonem Beginn zu homophonem Schluß durchkreuzt. Freilich ist es gerade der 2. Halbvers der Einleitung, der wiederum zum Rahmenteil überzuleiten vermag, indem durch ihn auf den folgenden Satz vorbereitet wird. Zwei einander widerstrebende Kompositionsprinzipien also tragen das Verhältnis von Einleitung und Rahmenteil und schaffen in gegenseitiger Durchdringung wiederum mit speziell musikalischen Mitteln einen auf Übereinstimmung und Kontrast gleichermaßen beruhenden Sinnzusammenhang.

Das Besondere, das in höchstem Maße Kunstvolle dieser Einleitung zeigt sich über den Beziehungsreichtum hinaus schließlich auch in der Verschränkung zweier Gestaltungsebenen: Die Beziehung der beiden Einleitungsteile zueinander entspricht dem Verhältnis, das zwischen der

25 Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Martin RUHNKE, = Documenta musicologica 1/10, Kassel 1955.

26 Bei Burmeister heißt es: ‚Exordium, est prima carminis periodus ... Fugā ut plurimum exornata, quā auditoris aures & animus ad cantum attenta redduntur‘ (S. 72).

Einleitung als ganzer und dem Rahmenteil besteht. Man kann dieses Verhältnis in Abwandlung eines Wortes von Arnold Schmitz als „vermittelten Kontrast“ bezeichnen²⁷. Wie nämlich die Halbverse der Einleitung z. B. in der Satzart von einander abgehoben und dennoch zugleich in vielfältigen Übereinstimmungen einander vermittelt sind, so kontrastiert die Einleitung selbst zum Rahmenteil, dem sie gleichwohl durch eine Vielzahl an Entsprechungen verbunden ist. Dies ist spezifisch musikalisch realisiertes Einleiten, weit ab von jeder lehr- und lernbaren Norm, ein jenseits des Textes und des rhetorischen Bezuges, fast möchte man sagen: instrumental begründetes Vorspiel²⁸, das dem Volleinsatz des Chores, dem eigentlichen Hauptbeginn der Motette, und damit dem Rahmenteil in seiner Leitfunktion ein wirkungsvolles Gewicht verleiht.

Ein drittes Beispiel für die spezifisch musikalischen Kriterien Schütz'schen Komponierens macht zugleich die grundsätzlichen Probleme der Art seiner Textvertonung deutlich. Es wirft ein bezeichnendes Licht auf die Schwierigkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse, die die vom Komponisten „in Music übersetzte“ Deutung des vertonten Textes in Sprache rückzuübersetzen hat. Beispiel ist der 4. Psalmvers, „Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre Stimme höre“ (vgl. Notenbeispiel 3). Die Vertonung der beiden Halbverse zeigt wiederum einen kontrastartigen Gegensatz: Während die 1. Zeile über einem repetierten, dreistimmigen C-Dur-Dreiklang mit syllabischer und fast skandierender Textdeklamation verläuft, ist die 2. Zeile demgegenüber vierstimmig, melismatisch und polyphon gesetzt mit imitierenden Einsätzen, Klangwechsel und häufigen Dissonanzbildungen. Beide Halbverse aber stoßen nicht unvermittelt aufeinander, sondern werden durch rhythmischen Anschluß sowie durch Aufnahme des B-Dur-Klanges, der zunächst in Terzparallelen aufgelöst wird, fast nahtlos ineinander überführt, so daß der Eindruck eines einheitlichen Satzes entsteht, der von zunächst stehender, dann sich auflösender Dreiklangsrepetition in die polyphone Dichte der vierstimmigen Schlußkadenz übergeht.

Dieser komplizierte Versabschluß wird durch eine in höchstem Maße auffällige Kadenz gebildet: Die beiden Außenstimmen nämlich enden mit einer phrygischen Kadenz auf d, wobei der typische abwärtsführende Halbtonschritt im Baß (es—d) und der aufwärtsgehenden Ganztonschritt (c—d) nach einem gleichfalls charakteristischen Septvorhalt in der Oberstimme liegen. Über dem ausgehaltenen d in Baß und Alt schließen nun aber die beiden Mittelstimmen ihrerseits mit einer Quinsschrittkadenz in typischen Quartvorhalten über dem dominantischen e im Baß zum Grundklang nach a. Dabei entsteht jedoch auf dem 1. Taktschlag über dem Schlußton e eine scharfe Dissonanz in Form einer quarta deficiens²⁹, die der phrygischen Kadenz in den Außenstimmen wiederum ihre Schlußwirkung nimmt — eine Kadenz mit doppeltem Boden. (Notenbeispiel 3, S. 63.)

Ist die tragende Kadenz nun aber nicht die phrygische, sondern die dominantische der Mittelstimmen und ist G der Zielklang, wo bleibt dann die für die Kadenz maßgebliche Klausel, der Quint- bzw. Quartsprung vom d zum g im Baß? Er wird nicht ausgeführt, er wird verschwiegen und durch eine Pause ersetzt.

Die Außergewöhnlichkeit einer solchen Bildung fordert offensichtlich in besonderem Maße

27 Vgl. Arnold SCHMITZ, Beethovens „Zwei Prinzipie“, Berlin 1923, und seinen Begriff von der „kontrastierenden Ableitung“.

28 Vgl., um nur zwei Beispiele zu nennen, die Einleitungssinfonia von ‚Sei gegrüßet, Maria‘ (‚Ave Maria‘) aus dem II. Teil der ‚Kleinen geistlichen Konzerte‘ (SWV 333 bzw. 334), die auch als Ritornell in der Mitte des Konzerts wiederholt wird; oder die von ‚In te, Domine, speravi‘ aus dem I. Teil der ‚Symphoniae sacrae‘ (SWV 259). Beide Einleitungen nehmen den Beginn der Vokalpartien im wesentlichen instrumental vorweg.

29 Die quarta deficiens wird bei Bernhard als musikalische Figur behandelt und zu den Consonantiae impropriae gerechnet. Sie wird im stylus gravis als Transitus, als Durchgangsnote, in den Mittelstimmen erlaubt (vgl. Kap. XVII, a. a. O., S. 64 f.). Dabei zeigt das von Bernhard zunächst gegebene Beispiel eine verminderte Quarte auf dem 1. Taktschlag wie bei Schütz (a —cis—f'), die auf dem 3. Schlag in die kleine Terz d'—f' weitergeführt wird. In einer unmittelbar folgenden Anmerkung nimmt Bernhard aber dieses Beispiel wieder zurück, da es doch keinen eigentlichen Transitus zeige und es „beßer wäre das # ausgelassen zu haben... wegen... der bösen Relation“. Anschließend gibt er ein korrektes Beispiel. Im übrigen wird die quarta deficiens unter den Figuren des stylus luxurians communis geführt.

dazu auf, ihren Textbezug zu untersuchen und zu fragen, was die verwendeten kompositorischen Mittel hinsichtlich der Textaussage, deren Deutung Schütz vertonte, zu ‚bedeuten‘ haben. Fragt man zunächst nach der Aussage der Textstelle als solcher, so stellt sich heraus, daß zwei einander völlig konträre Auslegungsmöglichkeiten existieren und offenbar auch schon zu Schütz' Zeiten geläufig waren. Die Schwierigkeit wird allerdings durch die Art, wie Luther diesen Vers übersetzt hat, verdeckt, da sie bemerkenswerterweise beide Deutungen zuläßt: Zum einen besagt der Text, daß die „Stimme“, mit der „die Himmel“ „die Ehre Gottes erzählen“, eine unhörbare, in „keiner Sprache noch Rede“ vernehmbare Stimme ist³⁰. So scheint auch Schütz diese Stelle zu deuten: Den 1. Halbvers, „Es ist keine Sprache noch Rede“, setzt er in leerer Ton- und Klangrepetition, vergleichbar etwa dem Anfang von Teil I der ‚Musikalischen Exequien‘ von 1636 („Nacket werde ich wiederum dahinfahren“) mit seiner gleichfalls leeren, das „nacket“ nachahmenden Dreiklangswiederholung³¹. Den 2. Halbvers, „da man nicht ihre Stimme höre“, vertont Schütz zunächst durch synonyme Fortführung in Klangwiederholungen, übergehend dann zu jener doppelbödigen Kadenz mit der scharfen Dissonanz, die für das (an den strengen Satz gewöhnte)³² menschliche Ohr ‚unverständlich‘ bleiben muß; mit dem ‚schweigenden‘ Pausieren der Außenstimmen, dem ‚unhörbaren‘ Kadenzschritt im Baß und dem Versiegen des vollen vierstimmigen Satzes zu einem einzigen Ton, dem Einklang auf a. Obgleich die Himmelsstimme, so die musikalische Exegese durch Schütz, existiert, die Kadenz als ‚Tatsache‘ deutet darauf hin³³, ist sie doch unhörbar, ohne (menschliche) Sprache und keinem (menschlichen) Gesetz gehorchend.

Der Psalmvers in der Luther-Übersetzung läßt aber zum andern aufgrund der doppelten Negation in den Zeilen auch die genau gegenteilige Deutung zu, wonach in jeder „Sprache“ jene „Gottes Werk“ „verkündende“ „Stimme“ zu vernehmen ist und es keine „Rede“ gibt, in der man sie nicht doch hören kann³⁴. Auch diese Auslegung scheint, so paradox es erscheinen mag, in Schützens Vertonung enthalten: Die Ton- und Klangwiederholung des 1. Halbverses ist nämlich zugleich auch als Psalmodieren, als Ausdruck des ausgedehnten Sprechens und Mitteilens zu verstehen, als Mittel des *stile recitativo* oder, wie Schütz selbst sagt, eines Satzes in *Stylo Oratorio*³⁵. Das Sprechen geschieht – anders als im Beispiel aus den ‚Musikalischen Exequien‘ – im Dur-Dreiklang, der *trias harmonica perfecta*, wie die zeitgenössische Kompositionslehre sagt, schön und vollkommen. Und was man hört, ist eine Stimme – eine Kadenz –, die in besonderem Maße von sich hören macht, ja ganz und gar außergewöhnlich ist. Sie ist nichts, was schon bekannt wäre – keine der gewöhnlichen Kadenzen –, sie ist, in des Wortes doppelter Bedeutung, un-erhört.

Wenn es Schütz auf eine musikalische Textauslegung angekommen ist, und die Anlage insbesondere der Kadenz deutet darauf hin, so ist freilich kaum anzunehmen, daß er beide sich gegenseitig ausschließenden Versionen gleichzeitig hat vertonen wollen, obgleich die Musik augenscheinlich offen läßt, welche von ihnen gemeint sein könnte. Sollte sich Schütz an die Auffassung Luthers gehalten haben, so müßte seine Vertonung von der Hörbarkeit der Himmelsstimme ausgehen. Luther selbst nämlich schreibt in seiner mehrfach gedruckten Auslegung des 19. Psalms³⁶ über die Bedeutung des 4. Verses: „Es sol auch das Euangelion ynn allen landen, Nation und sprachen gepredigt werden Und nicht allein bey und unter den Jüden . . ., sondern ynn allen zungen“. Diese Interpretation dürfte im übrigen auch den lateinischen und griechischen

30 Im Sinne von: „Es gibt keine Sprache und keine Rede, in der die Stimme der Himmel zu hören ist“.

31 Vgl. EGGBRECHT, a.a.O., S. 118 f.

32 Vgl. Schütz' Äußerungen im Vorwort zur ‚Geistlichen Chormusik‘.

33 Vgl. EGGBRECHT, a.a.O., S. 121.

34 Im Sinne von: „Es gibt keine Sprache und keine Rede, in der die Stimme der Himmel nicht doch zu hören ist“.

35 Vgl. das erste der ‚Kleinen geistlichen Konzerte‘, Teil I (SWV 282).

36 ‚Ein sehr Christliche kurzte auslegung vber den neuntzehenden Psalm...‘, Zwickau 1531, enthalten in: Martin Luthers Werke, Bd. 31, 1. Abt., Weimar 1913, S. 578 ff.

Fassungen des Psalmverses entsprechen. In der Vulgata heißt es: „non sunt loquellae neque sermones, / quorum non audiantur voces eorum“. Offensichtlich ist die Luther-Auslegung auch die allgemein gültige gewesen. Noch 1950 übersetzt Artur Weiser den Psalmvers mit: „Es gibt keine Sprache noch Rede, in der ihre Stimmen nicht gehört würde“³⁷. Auch in den vielen Vertonungen des Textes nach Schütz findet sich die gleiche Deutung, so z. B. in Bachs Kantate 76, ‚Die Himmel erzählen die Ehre Gottes‘, in der die Sopran-Arie mit den an den 4. Vers anknüpfenden Worten beginnt: „Hört, ihr Völker, Gottes Stimme, eilt zu seinem Gnadenthron“; oder in Haydns ‚Schöpfung‘, wo es im Chor über diesen Psalm heißt: „In alle Welt ergeht das Wort, jedem Ohre klingend, keiner Zunge fremd“; oder schließlich in dem von Beethoven vertonten Gellert-Lied ‚Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre‘: „vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort“³⁸.

Demgegenüber ergibt sich jedoch aus der hebräischen Bibel die genau gegenteilige Auffassung. Hier ist vom „Wort“ der Himmelmächte die Rede, das für den Menschen unhörbar bleiben muß. Dieser Deutung wiederum wird offenbar seit neuester Zeit wieder der Vorrang gegeben. 1960 übersetzt Hans-Joachim Kraus den Psalmvers: „Ohne Wort und ohne Rede — mit nicht vernehmbarer Stimme“³⁹, und in der 1964 revidierten Lutherbibel lautet die Stelle: „ohne Sprache und ohne Worte; / unhörbar ist ihre Stimme“.

Schütz hat sich bekanntlich bei seinen Bibeltexten im allgemeinen eng an die Luther-Übersetzungen gehalten, ohne jedoch darauf zu verzichten, die hebräische Bibel zu Rate zu ziehen⁴⁰. So ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, daß er die gegensätzlichen Fassungen kannte und bemerkt hat, daß Luthers Deutung mit der hebräischen Bibel nicht übereinstimmte, auch wenn seine Übersetzung sich nicht festzulegen schien. Welche aber hat Schütz nun mit seiner Vertonung gemeint, die Luther-Version, die Geschichte gemacht hat, oder die ursprüngliche und heute wieder gültige? Oder hat Schütz keines von beidem konkret, sondern etwas allgemeineres gedacht, etwa lediglich im Sinne eines besonderen Aufmerksammachens auf das Außergewöhnliche, Un-erhörte, das da geschieht? Immerhin könnte sich so jener Widerspruch lösen, nachdem nun nicht die Hör- bzw. Unhörbarkeit, sondern die unerhörte Besonderheit der kündenden Himmelsstimme die wesentliche Aussage wäre.

Die Fragen sind jedoch offenbar nicht zu beantworten. Bleiben die beiden ersten Deutungen unvereinbar, gleichwohl aber in der Rückübersetzung des Notentextes, der eine Deutung des Komponisten zu enthalten scheint, gleichermaßen gültig, so kann die zuletzt genannte Version deshalb kaum befriedigen, weil sie im Blick auf die Außergewöhnlichkeit der musikalischen Faktor der Vertonung zu allgemein und unverbindlich wäre.

Gerade die so offensichtlich textexegetisch angelegte Kadenz ist es, die mit aller Deutlichkeit die Schwierigkeiten und Grenzen sinnfällig macht, vor denen die musikalische Analyse der Sprachvertonung bei Schütz steht. Insbesondere die evidente Diskrepanz zwischen kompositorischem Aufwand und Deutungsergebnis verweist auf die Frage, ob nicht über den Text hinaus gerade spezifisch musikalische Kriterien die Besonderheit dieser Fälle zu klären helfen: Die Kadenz spricht rein musikalisch für sich, auch ohne den Text. Die Außenstimmen zeigen eine exakte Spiegelung des Tonhöhenverlaufs (vgl. die gestrichelten Kästchen in Notenbeispiel 3), während die Innenstimmen in annähernder Umkehrung und rhythmisch versetzt aufeinander bezogen sind. Die verminderte Quarte entsteht sozusagen „nur“ dadurch, daß der Quintus ein Viertel zu früh (nämlich auf dem 1. statt auf dem 2.) das b erreicht, wie Notenbeispiel 4 (S. 62) verdeutlicht.

Durch diesen höchst einfachen Kunstgriff (der im Notenbeispiel 4 gleichsam rückgängig gemacht wurde) ist der Ton fis im 1. Tenor nun nicht als Zielton und als große Terz des Grund-

37 Die Psalmen, übersetzt und erklärt von Arthur WEISER, = Das Alte Testament Deutsch — Neues Göttinger Bibelwerk, Teilbd. 14/15, Göttingen 1950, S. 124.

38 6 Lieder von Christian Fürchtegott GELLERT op. 48, Nr. 4.

39 Psalmen, 2 Teilbde, = Biblischer Kommentar: Altes Testament, Bd. 15, Neukirchen 1960, S. 152.

40 Vgl. Hans Heinrich EGGBRECHT, Heinrich Schütz. *Miscus Poeticus*, = Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 84, S. 10.

klanges eines phrygischen Schlusses aufzufassen, sondern als Terz des dominantischen Quintklanges und als Leitton zum unmittelbar folgenden g. Dieses zunächst wie eine Auflösung wirkende g ist jedoch gleichfalls dissonant, da es als Quartvorhalt fungiert, geschärft durch die Sekundreibung zur Quinte a (vgl. Notenbeispiel 3), ein Ton wiederum, der zugleich auch als Auflösung des dissonierenden b und damit als Rest der phrygischen Kadenz aufgefaßt werden kann, zumal, da er schon auf dem 2. Viertel erklingt. (Notenbeispiel 5, S. 62.)

Durch gleichsam zu frühes Einsetzen des Quartvorhalts g bzw. des auflösenden a (vgl. Notenbeispiel 5a) entsteht erneut eine irreguläre Dissonanz, die Sekunde g—a, welche jedoch entschärft wird durch die verzierungsartige Wendung im 2. Tenor, die das a zum — freilich wiederum irregulären — Durchgang macht (vgl. Notenbeispiel 5b)⁴¹.

Zugleich sind alle Stimmen für sich durchweg von einer sehr zügigen, auf ihren jeweiligen Endton zielstrebig ausgerichteten Linearität, die durch die rhythmische Vielfalt im Verbund mit Vorhaltsbildungen und der Folge der vertikalen Klänge von einer besonders vorwärtsdrängenden Dynamik geprägt sind. Diese Kadenz spricht uns — textlos — an durch ihr Raffinement, durch die Vielfältigkeit der Beziehungen im musikalischen Gefüge, dessen Mittel doch so einfach erscheinen.

Darüber hinaus erfüllt diese Kadenz eine Funktion in der Vermittlung der Motettenabschnitte, und zwar auf eine ganz besondere Art: War in der Geschichte des Komponierens die Kadenz an sich von jeher ein Ort musikalisch legitimer Freiheit, des Experimentierens und Erneuerns auf dem Boden geregelter Ordnung, wie sie in der zeitgenössischen Kompositionslehre als die jeweils gültige Norm der Schlußbildung beschrieben und gelehrt wurde, so nützt Schütz die Kadenz und ihre lizenzierten Möglichkeiten hier für ein sich ihr im Grunde widersetzendes Kompositionsprinzip, nämlich für die Verknüpfung von Abschnitten, ohne jedoch damit ihre eigentliche Funktion als Mittel der musikalischen Zäsur- und Schlußbildung gänzlich unwirksam zu machen. Die Doppeldeutigkeit einer aus zwei Schlußbildungen verschachtelten Kadenz, die sich gegenseitig zu behindern scheinen, das Fehlen der Baßklausel⁴², das Versiegen, das von der Dezime bis zum Einklang g sich gleichsam verjüngende Abnehmen der Stimmen, die unmittelbare, nahtlose Wiederaufnahme eben dieses Zieltones g im folgenden Abschnitt (Tenor, „Ihre Schnur gehet aus“) mit der allmählichen Wiederbelebung der Stimmen durch rasche Aufwärtsbewegung, das Wiederauffüllen des Einklangs durch die kleine Terz bis zum vollen Dreiklang (Altus, Tenor und Quintus) — all dies steht im Dienste der Idee, die Schlußwirkung der Kadenz — im dialektischen Sinne des Wortes — aufzuheben.

So schafft Schütz einen Übergang, der sich wie ein retardierendes Moment im Bewegungsablauf, wie ein Sammeln, ein Konzentrieren der Kräfte vor dem nachfolgenden Aufschwung des nächsten Abschnitts ausnimmt, der durch die Vielzahl und Dichte der Stimmeinsätze und durch das konzertierende Hin- und Herwerfen zweier Skalenmotive einen geradezu dramatischen Höhepunkt der Motette bildet. Zur Realisierung einer solch kunstvollen Abschnittsverknüpfung werden wiederum spezifisch musikalische Mittel eingesetzt, welche zur Lösung jenes Formproblems beitragen, das den Komponisten einen auch jenseits des Textes rein musikalisch sinnvollen Zusammenhang der Teile und ihrer Komponenten zu schaffen auffordert, so daß Bernhard recht behält, wenn er sagt, daß „sowohl Oratio als Harmonia Domina ist“.

Die Betonung des Innermusikalischen bei Schütz darf, wie eingangs bemerkt, selbstverständlich nicht als Leugnung des Textbezuges seiner Musik mißverstanden werden. Schütz hat es in

41 Bernhard nennt diese Bildung Quasi-Transitus (vgl. Kap. XVIII, a.a.O., S. 65). In der Frühfassung dieser Stelle hatte Schütz den Quintus bemerkenswerterweise noch im Sinne des Notenbeispiels 5a gesetzt, wie die eingeklammerten und kleingedruckten Noten zeigen.

42 Daß letztlich doch die Quintschrittkadenz nach a die eigentlich gemeinte sein dürfte, zeigt sich an der Generalbaßstimme, die Schütz entgegen seiner generellen Absicht der ‚Geistlichen Chormusik‘ doch beigegeben hat: Der Baß führt den Quintschritt aus, jedoch nicht, wie es im Sinne des basso seguente üblich wäre, zum Einklang mit Tenor und Quintus ins g, sondern durch den Quintfall ins G. Ob Schütz freilich den Generalbaß selbst geschrieben hat oder nicht, ist unbekannt.

der Tat wie kein anderer seiner Zeitgenossen verstanden, das Wort beim Worte zu nehmen und Sprache in Musik zu übersetzen. Aber der „*Saeculi Sui Musicus excellentissimus*“ Heinrich Schütz, den man zu Lebzeiten auch schon als „*parentem Musicae nostrae modernae*“⁴³ bezeichnete, hat es zugleich wie kein anderer seiner Zeitgenossen verstanden, jenseits des Textes und über den Sprachbezug hinaus ein musikalisches Gefüge zu gestalten, das in sich als rein musikalisches begreifbar und sinnvoll bleibt.

Dies spezifisch musikalische Gefüge, auf welches zu achten Schütz allen Komponisten seiner Zeit im Vorwort zu ‚Geistlichen Chormusik‘ aufs dringlichste anempfiehlt, beruht jedoch nicht nur auf „Requisita“, die lehr- und lernbar wären. Und es geht aus der Kompositionstheorie der Zeit keineswegs hervor, daß eine „Regulirte Composition“ *allein* auf einem von der Tradition legitimierten und von der Kompositionslehre in griffige Regeln gefaßten handwerklichen Können beruht, wonach beim Komponisten ein Musik-Werk entsteht wie beim Schuster ein Schuh-Werk. Hinter Begriffen wie „*Differentia Styli*“, „*Modulatio Vocum*“, „*Connexio subiectorum*“ etc. verbirgt sich weit mehr als nur praktisch mitteilbares Wissen. Nicht umsonst dürften so gut wie alle Kompositionslehrer der Zeit, meist am Ende ihrer Ausführungen, fast möchte man sagen: als *ultima ratio*, auf die *Imitatio* verwiesen haben, die Aneignung und Nacheiferung der Werke großer Vorfahren. Im Vorwort zur ‚Geistlichen Chormusik‘ weist Schütz selbst auf „*Alte und Neue Classicos Autores*“ hin, deren „fürtreffliche und unvergleichliche Opera . . . als ein helles Liecht fürleuchten/ und auff den rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti anführen können“. Bernhard sagt sogar, daß „alle Praecepta ohne Nutzen sind“, wenn man sich nicht der „*Imitation der vornehmsten Authorum*“, welche „nützlich ja nöthig ist“, widme⁴⁴. Und in seinem Einleitungskapitel ‚Vom Contrapuncte insgemein‘ nennt er als Qualitätskriterien einer Komposition neben der „*Observation der General und Special Regeln des Contrapuncts*“ deren „*unterschiedlichen Brauch und natürliche Influentz*“, durch die erst „eine Composition gut, die andere aber besser ist“⁴⁵.

Äußerungen dieser Art zeugen ganz offensichtlich von der Einsicht in die Grenzen der Kompositionslehre und vom Eingeständnis, mit den „Regeln des Contrapuncts“ lediglich jenen Teil der Musik erfaßt zu haben, welcher, in Gesetzesformulierungen gegossen, lehr- und lernbar ist. Alles, was mehr ist als reine Regelerfüllung, was eine „*Composition gut, die andere aber besser*“ macht, entstammt dem *ingenium* und der *inventio* des Komponisten, Begriffe der zeitgenössischen Kompositionslehre, die jenen Bereich der Musik benennen, der sich der Lehrbarkeit gerade entzieht.

Das Rein-Musikalische des Schützchen Werkes ist keineswegs allein im Sinne eines „Gefüges aus Normen“ begreifbar, das „durch und durch Stil“ wäre. Vielmehr ist die Art des Komponierens in ihrer unerlernbaren Vielfalt und Komplexität, in ihrem Reichtum an spezifisch musikalischen Bezügen und Sinnzusammenhängen vollendetes musikalisches Gestalten, kurz: durch und durch Schütz‘.

An den hier gezeigten wenigen Beispielen (korrespondierende Paarigkeit des Rahmentheils als musikalischem Kernstück der Motette, das Prinzip des vermittelten Kontrastes von Einleitung und Hauptbeginn sowie die Kunst der Abschnittverknüpfung mittels einer ‚aufgehobenen‘ Kadenz) mag zum einen deutlich geworden sein, daß diese Musik jenseits des Textes weit mehr ist als bloße Regelerfüllung. Zum andern mögen die Beispiele, legitimiert durch die zeitgenössische Kompositionslehre, dazu anregen, über den damaligen Begriffsapparat sowie über die Verführung der vielfältigen Textbezüge hinaus sich intensiver auch um das – freilich oft mühsamere – Geschäft der Analyse und um das Erfassen der rein musikalischen, individuellen Gestaltung des Komponisten Heinrich Schütz zu bemühen.

43 Vgl. MOSER Sch, S. 201.

44 A.a.O., S. 90.

45 Ebenda, S. 40. Schon Burmeister hatte seine Kompositionsschüler im Schlußkapitel seiner ‚*Musica poetica*‘ (‚*De Imitatione*‘) bezeichnenderweise darauf hingewiesen, auf „*inventio & dispositio rerum*“ bei den „*praestantissimis Artificibus*“ zu achten.

13 omnes

Cantus
Sextus
Altus
Tenor
Quintus
Bassus
Bc.

Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - - - tes und — die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.
 Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - - - tes und — die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.
 Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - - - tes und — die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.
 Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - - - tes und — die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner Hände Werk.
 Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - - - tes und — die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.
 Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - - - tes und — die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.

1. G C F B G₃ D[♯] D G[♯]
 2. 5 6 b 6 6 6 7 # 6 4 # #

Spiegelsymmetrie der (klingenden) Oberstimme

Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Gottes
 und Fe - ste ver - kün - diget
 Hän - de Werk.

Notenbeispiel 2

Soli

Cantus
Die Him - mel er-zäh-len die Eh - re Got -

Sextus
Die Him - mel er-zäh-len die Eh-re Got - tes, er-zäh-len die Eh - re Got -

Altus
Die Him - mel er-zäh-len die Eh - re, die Eh - re Got -

Bc.
b 5 6 #

7

tes, und die Fe - ste ver-kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.

tes, und die Fe - ste ver-kün - di - get sei - ner Hän - - - de Werk.

tes, und die Fe - ste ver-kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.

6 6 # 4 4 #

Notenbeispiel 3 siehe S. 63

Notenbeispiel 4

Altus
Tenor

Quintus
Bassus

Notenbeispiel 5

Altus
Tenor

Quintus
Bassus

Ⓐ Ⓑ

Notenbeispiel 3

29 (Soli)

Altus
Tenor
Quintus
Bassus
Bc.

Es ist kei-ne Spra-che noch re.
der. da man nicht ih-re Stim-me hö-re.

Es ist kei-ne Spra-che noch re.
der. da man nicht ih-re Stim-me hö-re.

Es ist kei-ne Spra-che noch re.
der. da man nicht ih-re Stim-me hö-re.

Es ist kei-ne Spra-che noch re.
der. da man nicht ih-re Stim-me hö-re.

Es ist kei-ne Spra-che noch re.
der. da man nicht ih-re Stim-me hö-re.

1.

2.

35

omnes
re.
Ih - re Schnur ge - het aus in al - le.
Ih - re Schnur ge - het aus in al - le
Ih - re Schnur ge - het
Ih - re Schnur ge - het

Ih - re Schnur ge - het aus in al - le.
Ih - re Schnur ge - het aus in al - le
Ih - re Schnur ge - het
Ih - re Schnur ge - het

Kadenz

6 6 6 6 7 6

6 6 4 4 #

Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1926–1950

von
RENATE BRUNNER

Vorbemerkungen

Für die Erstellung des nachfolgenden Verzeichnisses wurden als bibliographische Hilfsmittel herangezogen:

1. Bibliographie des Musikschrifttums 1936–39, 1950. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung Berlin von Kurt Taut (1936–37), Georg Karstädt (1938–39), Wolfgang Schmieder (1950).
2. IBZ. Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur 1926–1950. – Leipzig: Dietrich 1926 ff.
3. IBR. Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur. Abteilung C: Bibliographie der Rezensionen. 1926–1942. – Leipzig: Dietrich 1926 ff.
4. GV. Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums. 1911–1965. Bd. 1–28. München: Saur 1976–1980.
5. A Guide to International Congress Reports in Musicology. Ed. by John Tyrell and Rosemary Wise. – London u.a.: Macmillan 1979.
6. Gerboth, Walter: An Index to Musical Festschriften and Similar Publications. – New York: Norton 1966, ²1969.
7. Schaal, Richard: Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen. 1 (1861–1960). – Kassel: Bärenreiter 1963.
8. Bücher- und Zeitschriftenschau der Zeitschrift für Musikwissenschaft. 8 (1925/26) – 17 (1934/35).
9. Verzeichnis der im Jahre 1926 bis 1937 in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik. Zusammengestellt von Rudolf Schwartz (bis 1928) und Kurt Taut. – In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 33 (1927) – 44 (1938).

Innerhalb der Titelangabe sind erläuternde Zusätze wie üblich in eckige Klammern gesetzt. Rezensionen erscheinen ohne eigene Numerierung im Anschluß an den besprochenen Titel; Berichte über Schütz-Feste sowie allgemeine Würdigungen im Jubiläumsjahr 1935 sind gruppenweise nach dem jeweiligen Anlaß zusammengefaßt. Im Register sind Berichte und Rezensionen durch hochgestelltes B bzw. R nach der Nummernangabe gekennzeichnet.

Nicht aufgenommen wurden im allgemeinen Beiträge in Tageszeitungen und Besprechungen von Schallplatten. Einzelausgaben Schützscher Werke sind nur dann verzeichnet, wenn es sich um Erstdrucke handelt.

Inhalt

- I. Bibliographien, Verzeichnisse (Nr. 1-9)
- II. Ausgaben (Nr. 10-20)
- III. Arbeiten zu: Editionstechnik, Forschungsstand, Neuentdeckungen (Nr. 21-27)
- IV. Leben und Werk
 - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 28-52)
 - B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Schütz-Bild (Nr. 53-72)
 - C. Ortsgeschichtliche Darstellungen (Nr. 73-76)
- V. Das Leben
 - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 77-79)
 - B. Monographien (Nr. 80-88)
 - C. Briefe und Dokumente (Nr. 89-94)
 - D. Ikonographie (Nr. 95-97)
 - E. Sonstiges (Nr. 98-105)
- VI. Die Werke
 - A. Allgemeines (Nr. 106-128)
 - B. Einzelne Werkgruppen
 1. Geistliche Werke
 - a) Großwerke (Historien, Musikalische Exequien) (Nr. 129-146)
 - b) Werksammlungen und Einzelwerke (Nr. 147-158)
 2. Weltliche Werke (Nr. 159-163)
- VII. Aufführungspraxis (Nr. 164-172)
- VIII. Schütz' Werke im Gottesdienst (Nr. 173-181)
- IX. Renaissance und Pflege des Schützschen Werkes (Nr. 182-195)
- X. Schütz-Feste, Schütz-Gedenkjahr 1935 (Nr. 196-208)

Autorenregister

I. Bibliographien, Verzeichnisse

1. **Aus zwei Jahrhunderten Deutscher Musik.** Ausstellung zur Deutschen Bach-Händel-Schütz-Feier 1935. [Katalog.] – Berlin: Preußische Staatsbibliothek 1935. 50 S.
2. **Birtner, Herbert:** Heinrich Schütz im Schrifttum der neueren Zeit. – In: Deutsche Musikkultur. 1 (1936/37), S. 51–56, 116–121.
3. **Blankenburg, Walter:** Heinrich Schütz-Literatur. – In: Zeitschrift für Hausmusik. 4 (1935), S. 126–127.
4. **Blume, Friedrich:** Praktische Schütz-Ausgaben. Ein Literaturbericht. – In: Musikantengilde. 7 (1929), S. 25–34.
5. **Müller, Erich H.:** Heinrich Schützens Werke auf Schallplatten. – In: Deutsche Musik. 3 (1935), S. 83–85.
6. **Schramm, Willi:** Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Glashütte. [Betr. Schützwerke im Musikalienbestand der Glashütter Kirche, S. 51, 58 f.] – In: Archiv für Musikforschung. 3 (1938), S. 29–64.
7. **Heinrich Schütz.** – In: Meister der Musik. Von Heinrich Schütz bis Max Reger. Ein Bücherverzeichnis. Leipzig: Deutsche Zentralstelle für volkstümliches Büchereiwesen 1928, S. 1–2. = Deutsche Volksbibliographie. 15.
8. **Schuh, Willi:** Das neuere Schütz-Schrifttum. In: Das musikalische Schrifttum. Hrsg. von Konrad Ameln. Kassel: Bärenreiter 1929, S. 17–21.
9. **Werner, Arno:** Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. d. Saale. [Verzeichnis Schützscher Werke S. 413.] – In: Archiv für Musikwissenschaft. 8 (1926/27), S. 390–415.

II. Ausgaben

10. **Geier, Martin:** Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens/Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters/geführten müheseligen Lebens-Lauff. Faks. – Kassel: Bärenreiter

1935. 12 S. – In: Deutsche Musik. 3 (1935), S. 130–139. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 13].

11. **Schütz, Heinrich:** Glückwünschung des Apollinis vnd der Neun Musen, welche auff den Geburtstag des . . . Herrn Johan Georgen, Hertzogen zu Sachsen . . . Von Ihrer Churf. Gn. Collegio Musico . . . am 5. Martii repraesentiret worden, In die Music vbersetzt Durch Heinrich Schützen Capelmeistern, Anno 1621 Gedruckt in . . . Freybergk, bei Georg Hoffman. [Faksimile.] – Kassel: Bärenreiter 1929. 7 S.
12. **Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften.** Hrsg. im Auftrag der Heinrich-Schütz-Gesellschaft E. V. von Erich H. Müller. – Regensburg: Bosse 1931. 402 S. = Deutsche Musikbücherei. 45.
Bespr.: (1) Musik und Kirche. 4 (1932), S. 88–90 (Blankenburg). (2) Zeitschrift für Schulmusik. 5 (1932), S. 239 (Ernst Dahlke). (3) Zeitschrift für Musik. 98 (1931), S. 1072–1073 (Hans Joachim Moser). (4) Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt. 72 (1932) (Willi Schuh).
13. **Schütz, Heinrich:** Memorial 1651. In Druck gegeben durch Karl Vötterle. – Kassel: Bärenreiter 1936. 15 S. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 14.]
14. **Schütz, Heinrich:** Sämtliche Werke. Hrsg. von Heinrich Spitta. Supplement II. Bd. XVIII: Gesammelte Motetten, Konzerte, Madrigale und Arien. Hrsg. von Heinrich Spitta. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927. 165 S.
15. **Schütz, Heinrich:** Ich weiß, daß mein Erlöser lebet. [SWV 457]. Sechsstimmige Motette. Aufgefunden und eingerichtet von Hans Joachim Moser. – Kassel: Bärenreiter o. J. 8 S. = Bärenreiter-Ausgabe. 985.
16. **Schütz, Heinrich:** „Ich bin die Auferstehung und das Leben“. [SWV 464]. Achtstimmige Motette (Doppelchörig). Aufgefunden und erstmals hrsg. von Hans Joachim Moser. – Leipzig: Peters 1935. 7 S.

17. **Schütz, Heinrich:** Dialogus: Ach Herr, du Sohn Davids, à 6. [SWV Anh. 2]. [Erstausgabe. Schütz zugewiesen von Hans Joachim Moser.] – In: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 17 (1935), S. 335–338. [Vgl. Nr. 27.]
18. **Schütz, Heinrich:** Stehe auf, meine Freundin. [SWV Anh. 4.]. Anonymes geistliches Konzert für zwei vierstimmige Chöre. Mutmaßlich zugewiesen von Hans Joachim Moser. [Unvollst. Erstausgabe.] – In: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 17 (1935), S. 339–341. [Vgl. Nr. 27.]
19. **Schütz, Heinrich:** Herr, höre mein Wort. [SWV Anh. 7.]. Psalm 5 für Solostimmen, doppelchörigen Schlußchor, Generalbaß (Orgel) und Instrumente ad libitum. Hrsg. von Hans Engel. [Erstausgabe.] – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1950. 13 S. = Edition Merseburger. 924.
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 5 (1952), S. 404–405 (A. A. Abert).
20. **Schütz, Heinrich:** Freuet euch mit mir. [SWV Anh. 6.]. Geistliches Konzert. Lukas 15, 6, 9, 10 für zwei Singstimmen mit zweistimmigen Chor ad libitum und Generalbaß. Hrsg. von Hans Engel. [Erstausgabe.] – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1950. 8 S. = Edition Merseburger. 925.
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 5 (1952), S. 404–405 (A. A. Abert).

III. Arbeiten zu: Editionstechnik, Forschungsstand, Neuentdeckungen

21. **Hoffmann, Hans:** Bearbeitungsfragen bei Werken von Heinrich Schütz. – In: Allgemeine Musikzeitung. 66 (1939), S. 491–493.
22. **Kinsky, Georg:** Ein Schütz-Fund. [Orgelstimme zu Psalm 119 mit Widmung von Heinrich Schütz.] – In: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 12 (1929/30), S. 597–598.
23. **Moser, Hans Joachim:** Stand und Aufgaben der Schützforschung. – In: Musik und Kirche. 3 (1931), S. 2–13.

24. **Moser, Hans Joachim:** Neues über Heinrich Schütz. – In: Acta musicologica. 7 (1935), S. 146–152.
25. **Moser, Hans Joachim:** Wie ich die neue Weihnachtsmotette von Schütz entdeckte. – In: Das evangelische Deutschland. Kirchliche Rundschau. 12 (1935), S. 457.
26. **Moser, Hans Joachim:** Unbekannte Werke von Heinrich Schütz. – In: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 17 (1935/36), S. 332–342.
27. **Pöttrücker, F. M.:** Heinrich Schütz als Opernkomponist. – In: Zeitschrift für Musik. 103 (1936), S. 155–157.

IV. Leben und Werk

A. Gesamtdarstellungen

28. **Blume, Friedrich:** Heinrich Schütz (1585–1672). – In: Die großen Deutschen. Neue deutsche Biographie. Bd. 1. Hrsg. von Willy Andres und Wilhelm von Scholz. Berlin: Propyläen 1935, S. 627–643.
29. **Daniel-Lesur:** Heinrich Schütz. – In: La Revue Musicale. 18 (1937), S. 112–116.
30. **Eberhard, Otto:** Heinrich Schütz (1585–1672). – In: O. Eberhard, Zeugnisse deutscher Frömmigkeit von der Frühzeit bis heute. Leipzig: Klotz [1938], S. 150–151.
31. **Einstein, Alfred:** Heinrich Schütz. – Kassel: Bärenreiter 1928. 36 S. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 57.]
Bespr.: (1) Neues Lausitzisches Magazin. 108 (1932), S. 175 (M. Gondolatsch). (2) Revue de Musicologie. 10 (1929), S. 300–301 (Laurencie). (3) Die Musik. 21 (1928/29), S. 684 (Georg Schünemann). (4) Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde. 57 (1929), S. 312 (Gustav Struck). (5) Theologie der Gegenwart. 23 (1928), S. 150. (6) Zeitschrift für Musik. 96 (1929), S. 334–335.
32. **Fischer, Martin:** Heinrich Schütz. – In: Die Musik. 28 (1935), S. 26–37.

33. **Gurlitt, Wilibald:** Heinrich Schütz. Zum 350. Geburtstag am 8. Oktober 1935. – In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 42 (1936), S. 64–83. – [Daraus als Sonderdruck.] Leipzig: Peters 1936, S. 64–83. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 64.]
Bespr.: (1) Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde. 52 (1935), S. 230–231 (Ewald Jammers).
34. **Heydt, Johann Daniel von der:** Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland. [Zu Schütz vorw. S. 140 ff.] – Berlin: Trowitzsch 1926, 2. Aufl. 1932. 238 S.
35. **Krieger, Eberhard:** Die Sendung des Heinrich Schütz. – In: E. Krieger, Musische Besinnlichkeiten. Gesammelte Aufsätze. Düsseldorf: Lintz 1939, S. 30–50.
36. **Lichtenberg, Emil:** Heinrich Schütz (1585–1672). – Budapest: May nyomdai 1935. 31 S.
37. **Michaelis, Otto:** Heinrich Schütz. Eine Lichtgestalt des deutschen Volkes. – Leipzig, Hamburg: Schloessmann 1935. 70 S.
Bespr.: (1) Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. 43 (1938), S. 315 (Bernhard Dreier). (2) Beiträge zur thüringischen Kirchengeschichte. 3 (1937), S. 431 (Jauernig). (3) Neue Bahnen. Monatshefte für Erziehung und Unterricht. 47 (1936), S. 62. (4) Reformierte Kirchenzeitung. 85 (1935), S. 160.
38. **Michaelis, Otto:** Heinrich Schütz (1585–1672). – In: O. Michaelis, Im Mutterlande der Reformation. Ein Buch von führenden Gestalten Thüringer Geistesgeschichte. Weimar: Panse 1936, S. 103–107.
39. **Milne, J. R.:** Schütz, Heinrich. – In: G. Grove, A Dictionary of Music and Musicians. Bearb. von H. C. Colles. Bd. 4. 3., 4. Aufl. New York: Macmillan 1927, 1940, S. 638–643.
40. **Moser, Hans Joachim:** Heinrich Schütz. – In: Musik und Kirche. 6 (1934), S. 235–239.
41. **Moser, Hans Joachim:** Heinrich Schütz. – In: Das innere Reich. 2 (1935), S. 982–996.
42. **Moser, Hans Joachim:** Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. – Kassel: Bärenreiter 1936. XVI, 648 S. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 71.]
Bespr.: (1) Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. 42 (1937), S. 81–82 (W. Blankenburg). (2) Music and Letters. 18 (1937), S. 202–205 (E. Blom). (3) Deutsche Tonkünstlerzeitung. 33 (1935), S. 276 (W. Ehmann). (4) Symphonia (Hilversum). 20 (1937), S. 82 (E. Elsaenaer). (5) Zeitschrift für Musik. 103 (1936), S. 1221–1223 (Rudolf Gerber). (6) Die Musik. 29 (1936), S. 228 (F. W. Herzog). (7) Die Musikpflege. 7 (1936/37), S. 261–263 (Hans Hoffmann). (8) Zeitschrift für Hausmusik. 5 (1936), S. 229–231 (Hans Hoffmann). (9) Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde. 61 (1936), S. 293–295 (Israel). (10) Die Literatur. 39 (1936/37), S. 507 (W. Kamlah). (11) Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 10 (1936), S. 185–187 (Hermann Keller). (12) Weltstimmen. 12 (1938), S. 142–145 (Bruno Loets). (13) Theologische Literaturzeitung. 62 (1937), S. 294–296 (W. M. Luther). (14) Musik und Kirche. 8 (1936) S. 181–185 (Richard Münnich). (15) Zeitschrift für Kirchenmusiker. 19 (1937), S. 35–36 (Wolfgang Dietrich Klare). (16) Allgemeine Musikzeitung. 63 (1936), S. 768 bis 769 (Richard Petzoldt). (17) Zeitschrift für Deutschkunde. 51 (1937), S. 399–400 (Fritz Piersig). (18) Zeitwende. 13 (1936/37), S. 574–576 (M. Schneider). (19) Schweizerische Musikzeitung. 77 (1937), S. 51 (Willi Schuh). (20) Neues Musikblatt. 16 (1937), H. 26, S. 2 (Walter Steinbauer). (21) Anbruch. 19 (1937), S. 165–167. (22) Musical Opinion. 60 (1937), S. 953–954.
43. **Moser, Hans Joachim:** Kleines Heinrich Schütz-Buch. Leben und Werk des ältesten Klassikers der deutschen Musik. – Kassel: Bärenreiter 1940, 2.

Aufl. 1941. 64 S. = Kleine Bärenreiterbücherei. 4. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 70.]

Bespr.: (1) Allgemeine Musikzeitung. 67 (1940), Nr. 51/52, Umschlag (F. Herzfeld). (2) Die Neue Literatur. 42 (1941), S. 52 (Eugen Schmitz). (3) Lübeckische Blätter. 83 (1941), S. 391 (Gustav Struck). (4) Musik und Kirche. 12 (1940), S. 137–138 (Bl.).

44. **Müller, Erich H.:** Heinrich Schütz. – In: Völkische Musikerziehung. 1 (1935), S. 557–569.

45. **Müller-Blattau, Joseph M.:** Geschichte der deutschen Musik. [Zu Schütz: S. 115–120.] – Berlin-Lichterfelde: Vieweg 1938. 318 S.

46. **Preußner, Eberhard:** Heinrich Schütz. – In: Deutsche Männer. 200 Bildnisse und Lebensbeschreibungen. Mit einer Einführung von Wilhelm Schüssler. – Berlin: Steiniger 1938, S. 70–71.

47. **Rosendal, Gunnar:** Palestrina och Schütz. Kyrkomusikens rätta lärare. Levnadsteckingar. – Stockholm: Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag 1934. 212 S.

48. **Schütz, (Sagittarius) Heinrich:** – In: Riemann Musiklexikon. Bearb. von Alfred Einstein. 11. Aufl. Bd. 2. Berlin: Hesse 1929, Sp. 1660–1662.

49. **Schuh, Willi:** Heinrich Schütz. – In: Die Singgemeinde. 4 (1927/28), S. 65–72.

50. **Schuh, Willi:** Heinrich Schütz. – In: Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt. 68 (1928), S. 21.

51. **Spilleute Gottes.** Ein Buch vom deutschen Kantor. Mit einer Einführung von Karl Straube. Hrsg. von Adolf Strube. [Auszüge aus Quellen zu Schütz's Leben und Wirken.] – Berlin-Steglitz: Eckhart 1935. 117 S. = Der Eckart-Kreis. 21.

52. **Zimmermann, Curt:** Heinrich Schütz (1585–1672). – In: C. Zimmermann, Alte Meister der Musik. Palestrina, Monteverdi, Schütz, Purcell, A. Scarlatti, Lully. Ihr Leben und Schaffen in kurzen Biographien. – Basel: Amerbach 1948, S. 87–140.

B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Schütz-Bild

53. **Birtner, Herbert:** Heinrich Schütz – der Vater der deutschen Musik. – In: Lied und Volk. 5 (1935), S. 45–48.

54. **Blume, Friedrich:** Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit. – In: Musik und Kirche. 2 (1930), S. 245–254.

55. **Blume, Friedrich:** Heinrich Schütz, Gesetz und Freiheit. – In: Deutsche Musikkultur. 1 (1936/37), S. 36–46.

56. **Dietrich, Fritz:** Heinrich Schütz. – In: Musik und Volk. 2 (1934/35), S. 127 bis 129.

57. **Dietrich, Fritz:** Bach und Schütz. – In: Zeitschrift für Hausmusik. 4 (1935), S. 65–68.

58. **Dilthey, Wilhelm:** Heinrich Schütz. – In: W. Dilthey, Von deutscher Dichtung und Musik. Leipzig, Berlin: Teubner 1933, S. 200–204. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 103.]

59. **Dimel, Grete:** Rembrandt und Heinrich Schütz. Ein Vergleich zwischen frühbarocker Malerei und Musik. – In: Die neue Saat. 4 (1941), S. 34–36.

60. **Gerber, Rudolf:** Heinrich Schütz. Zu seinem 350. Geburtstag. – In: Zeitschrift für Musik. 102 (1935), S. 1082 bis 1087.

61. **Gerber, Rudolf:** Heinrich Schütz und die Gegenwart. – In: Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung. 12 (1936), S. 150–164.

62. **Heller, Adalbert:** Heinrich Schütz und seine deutsche Sendung. – In: Musikblätter der Sudetendeutschen. 1 (1937), S. 339–341.

63. **Hoffmann, Hans:** Glaube und Frömmigkeit deutscher Meister. [Schütz betr.: S. 133–134.] – In: Musica. 1 (1947), S. 132–142.

64. **Holl, Karl:** Heinrich Schütz. – In: Auftakt. 9 (1929), S. 293–297.

65. **Krieger, Erhard:** Heinrich Schütz. – In: Zeitschrift für Kirchenmusiker. 12 (1930), S. 17.

66. **Leupold**, Ulrich: Schütz und Joh. Seb. Bach als christliche Gestalten. – In: Christliche Welt. 49 (1935), Sp. 257 bis 260.
67. **Moser**, Hans Joachim: Heinrich Schütz als Führer von der Hochrenaissance zum Mittelbarock. – In: Forschungen und Fortschritte. 11 (1935), S. 395 bis 396.
68. **Moser**, Hans Joachim: Die volkhafte Bedeutung von Heinrich Schütz. – In: Lied und Volk. 6 (1936), S. 88–89.
69. **Piersig**, Johannes: Das Weltbild des Heinrich Schütz. – Dissertation. Halle-Wittenberg 1947. – Kassel, Basel: Bärenreiter 1949. 90 S. – In: Musik und Kirche. 18 (1948), S. 13–16. [Auszug.] [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 122.]
70. **Ritter**, K. B.: Predigt zur Reichs-Schützfeier am Sonntag Kantate 1935 in der Kreuzkirche zu Dresden. – In: Musik und Kirche. 7 (1935), S. 195 bis 197.
71. **Rossi Doria**, Gastone: Il „Padre della musica tedesca“. Heinrich Schütz (1585 bis 1672). – In: La Rassegna Musicale. 9 (1936), S. 153–158.
72. **Schrade**, Leo: Schütz als Bildner der deutschen Musik. – In: Deutsches Volkstum. 17 (1935), S. 223–229. – [Verkürzt:] Der Bildner der deutschen Musik. – In: Die Propyläen. 33 (1935), S. 4–5.

C. Ortsgeschichtliche Darstellungen

73. **Mahrenholz**, Christhard: Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617. – In: Musik und Kirche. 3 (1931), S. 149–159. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 143.]
74. **Moser**, Hans Joachim: Heinrich Schütz und Dresden. – In: Dresdner Kapellbuch 1548–1948. Hrsg. von Günther Haußwald. Dresden: Dresdener Verlagsgesellschaft 1948, S. 77–83.
75. **Müller**, Erich H.: Heinrich Schütz in Dresden. – In: Deutsche Musik. 3 (1935), S. 58–74.
76. **Schnoor**, Hans: Dresden. Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur. Zum Ju-

biläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper. [Darin S. 41–51: Heinrich Schütz. Wanderer zwischen zwei Welten.] – Dresden: Dresdener Verlagsgesellschaft [1948]. 494 S.
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 3 (1950), S. 157–158 (Anna Amalie Abert).

V. Das Leben

A. Gesamtdarstellungen

77. **Korte**, Werner: Heinrich Schütz. – In: Meister der Musik und ihre Werke. Hrsg. von Herbert Gerigk. Berlin: Bong 1936, S. 37–44.
78. **Müller**, Fritz: Heinrich Schütz. – In: Neue Musikzeitschrift. 3 (1949), S. 13–16.
79. **Unger**, Hermann: Heinrich Schütz. – In: H. Unger, Von Schütz bis Schumann. Bildnisse älterer deutscher Komponisten. Köln: Staufe 1942, S. 9–13. = Staufe-Bücherei. 34.

B. Monographien

80. **Birtner**, Herbert: Heinrich Schütz und der Landgraf Moritz von Hessen. (Festrede, gehalten anlässlich der Gedenkfeier zur Heinrich Schütz-Feier der Stadt Kassel am 4. Mai 1935 in der Landesbibliothek zu Kassel.) – In: Hessenland. 46 (1935), S. 100–109.
81. **Casimiri**, R.: Enrico Sagittario (Heinrich Schütz) alla scuola di Giovanni Gabrieli. – In: Note d'archivio per la storia musicale. 15 (1938), S. 88–92.
82. **Göhler**, Reinhard: Saiteneinkauf für die musikalische Kapelle zu Dresden durch den Kapellmeister Heinrich Schütz. – In: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde. 51 (1930), S. 264–266.
83. **Keil**, Friedrich: Die Familie Schütz in Weißenfels. – In: 25 Jahre Städtisches Museum Weißenfels. Hrsg. von Leopold Kell. Weißenfels 1936, S. 63–69.
84. **Krieger**, Erhard: Heinrich Schütz und sein Schülerkreis. – In: Zeitschrift für Kirchenmusiker. 12 (1930), S. 33–35.

85. **Kunze, P.:** Heinrich Schütz und Christoph Bernhard in ihrer Bedeutung für den Weißen Hirsch. – In: Deutsche Musik. 3 (1935), S. 140–141.
86. **Scholz, Wolfgang:** Heinrich Schütz und seine Beziehung zu Liegnitz. – In: Archiv für Musikforschung. 7 (1942), S. 55.
87. **Uhle, P.:** Zur Lebensgeschichte des Tonschöpfers Heinrich Schütz. – In: Mitteilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte. 27 (1929/30), S. 13 bis 26.
88. **Wezsäcker, Lucy:** Ein graphologisches Bild des Komponisten Heinrich Schütz. – In: Die neue Schau. 10 (1940), S. 52–54.

C. Briefe und Dokumente

89. **Dane, Werner:** Briefwechsel zwischen dem landgräflich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614–1619). – In: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 17 (1935/36), S. 343–355.
90. **Dietrich, Fritz:** Aus der Predigt beim Leichenbegängnis Heinrich Schütz' am 17. Nov. 1672. Mit einem Vorwort von Fritz Dietrich. – In: Musik und Kirche. 7 (1935), S. 199–206.
91. **Drechsel, F. A.:** Ein unbekanntes Schreiben von Heinrich Schütz. – In: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 9 (1926/27), S. 627–631.
92. **Gondolatsch, Max:** Richtiges und Falsches um einen Heinrich Schütz-Brief. – In: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 15 (1932/33), S. 428–430.
93. **Mohr, Richard:** Ein Brief von Heinrich Schütz an die Stadt Frankfurt am Main. – In: Deutsche Musikkultur. 1 (1936), S. 103–104.
94. **Schallenberg, Erwin H.:** Heinrich Schütz in Italien. – In: Musik und Kirche. 14 (1942), S. 141–143.

D. Ikonographie

95. **Maerker, Bruno:** Rembrandts Bildnis eines Musikers – ein Schützportrait? –

In: Deutsche Musikkultur. 2 (1937/38), S. 329–345.

96. **Martin, Bernhard:** Hat Rembrandt ein Bild von Schütz geschaffen? – In: Musik und Kirche. 10 (1938), S. 78–79.
97. **Schünemann, Georg:** Ein neues Bildnis von Heinrich Schütz. – In: Deutsche Musikkultur. 1 (1936/37), S. 47–48.

E. Sonstiges

98. **Löwe, Richard:** Ein Sänger Gottes in Deutschlands Not. Zwölf Bilder aus dem Leben von Heinrich Schütz. – In: Die Furche. 24 (1938), S. 327–341.
99. **Moser, Hans Joachim:** Eine Schützbüste von Prof. Hans Hoffenrichter. – In: Zeitschrift für Musik. 102 (1935), S. 1135.
100. **Spieß, Karl:** Heinrich Schützens Familiengeschichte und deren Richtigstellung. – In: Allgemeine Musikzeitung. 65 (1938), S. 69. – In: Zeitschrift für Musik. 105 (1938), S. 192–193.
101. **Spieß, Karl:** Heinrich Schützens Geburtshaus. – In: Allgemeine Musikzeitung. 66 (1939), S. 527. – In: Die Musik. 31 (1938/39), S. 284.
102. **Spieß, Karl:** Neues über die Vorfahren von Heinrich Schütz. – In: Die Musik. 31 (1938/39), S. 31.
103. **Spieß, Karl:** Heinrich Schütz und Georg Benda. – In: Die Musik. 32 (1939/40), S. 13.
104. **Spieß, Karl:** Wer war der Vater von Heinrich Schütz? – In: Die Musik. 33 (1940/41), S. 384.
105. **Spieß, Karl:** Zur Ahnentafel von Heinrich Schütz. – In: Die Musik. 35 (1942/43), S. 13.

VI. Die Werke

A. Allgemeines

106. **Adrio, Adam:** Die Anfänge des geistlichen Konzerts. – Berlin: Junker und Dünnhaupt 1935. 150, 31 (Notenbeisp.) S. = Neue deutsche Forschungen. 31, Abt. Musikwissenschaft. 1.

107. **Blankenburg**, Walter: Heinrich Schütz und der protestantische Choral. – In: Musik und Kirche. 7 (1935), S. 219–223.
108. **Blume**, Friedrich: Die evangelische Kirchenmusik. [Schütz betr.: S. 110–118.] – Potsdam: Athenaion 1931–1934. 171 S. = Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Ernst Bücken. Erg.-Bd. 1.
109. **Bukofzer**, Manfred F.: Music in the baroque era. From Monteverdi to Bach. [Schütz betr.: S. 88–97.] – New York: Norton & Company Inc. 1947. 489 S.
110. **Gudewill**, Kurt: Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz und seine Abwandlung nach textbestimmten und musikalischen Gestaltungsgrundsätzen in den Werken bis 1650. – Dissertation. Hamburg 1935. – Kassel: Bärenreiter 1936. 54 S.
Bespr.: (1) Zeitschrift für Musik. 104 (1936), S. 418 (Rudolf Gerber). (2) Musik-Erziehung. 4 (1938), S. 425 (H. Halbig).
111. **Haas**, Robert: Die Musik des Barock. – Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsges. Athenaion 1928. 290 S. = Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Ernst Bücken. Bd. 4.
112. **Hasse**, Karl: Palestrina, Schütz, Bach und Beethoven im Lichte der Stilwandlungen. – In: Neue Musik-Zeitung. 47 (1926), S. 32–35, 52–55.
113. **Hoffmann**, Hans: Einführung in die Chorwerke von Heinrich Schütz. – In: Die Musikpflege. 5 (1934), S. 194–210, 277–285.
114. **Hoffmann**, Hans: Die Textfrage bei Heinrich Schütz in unserer Zeit. – In: Die Musikpflege. 9 (1938/39), S. 59–66.
115. **Hoffmann**, Hans: Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Zwei Tonsprachen und ihre Bedeutung für die Aufführungspraxis. – Kassel: Bärenreiter [1941]. 79, (Notenbeil.): 4, 7 S. – [Gekürzter Vorabdruck:] In: Musik und Kirche. 12 (1940), S. 97–103.
Bespr.: (1) Musik und Kirche. 12 (1940), S. 138–140 (Walter Blankenburg).
116. **Kreidler**, Walter: Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi. – Dissertation. Bern 1933. – Stuttgart: Fackel & Klein; Kassel: Bärenreiter 1934. 146 S.
Bespr.: (1) Zeitschrift für Musik. 102 (1935), S. 1129 (Hans Joachim Moser). (2) Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt. 75 (1935), S. 390–391 (F. Redlich).
117. **Krieger**, Erhard: Heinrich Schütz' Instrumentalstil. – In: Zeitschrift für Kirchenmusiker. 12 (1930), S. 25–27.
118. **Moser**, Hans Joachim: Geschichte der deutschen Musik in drei Bänden. Bd. 2: Geschichte der deutschen Musik von Beginn des 30jährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns. [Schütz betr.: Von der Motette zur Kantate, S. 56–69.] 4., 5. Aufl. – Stuttgart, Berlin: Cotta 1928, 1930. XVI, 470 S., XII, 475 S.
119. **Moser**, Hans Joachim: Heinrich Schütz und das evangelische Kirchenlied. – In: Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin. 3 (1929/30), S. 7–28. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 200.]
120. **Müller-Blattau**, Joseph Maria: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. – Habil. Schrift. Königsberg 1922. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1926. III, 153 S. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 202.]
121. **Reitter**, Lumír: Die Doppelchorteknik bei Heinrich Schütz. – Dissertation. Zürich 1937. – Derendingen: Habegger 1937. IV, 175 S.
122. **Rieber**, Karl Friedrich: Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate im 17. Jahrhundert. [Schütz betr.: S. 9–18.] – Dissertation. Freiburg 1933. – Lörrach 1932. IX, 66 S.
123. **Robbins**, Ralph Harold: Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz. – Dissertation. Berlin 1938. – Berlin: Triltsch & Huther 1938. 115 S.
Bespr.: (1) Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. 43 (1938), S. 315 (Bernhard Dreier).

124. **Schnoor**, Hans: Oratorien und weltliche Chorwerke. [Zu Schütz: S. 92–99.] Bearb. und erg. 5. Aufl. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1939. 779 S. = H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Vokalmusik. 2.
125. **Schubert**, Otto Rolf: Einführung in die Werke des Reichs-Schütz-Festes. – In: Deutsche Musik. 3 (1935), S. 80–83.
126. **Schuh**, Willi: Formprobleme bei Heinrich Schütz. – Dissertation. Bern 1927. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1928. VIII, 125 S. = Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. 8.
Bespr.: (1) Die Musik. 24 (1932), S. 297–298 (Ernst Bücken). (2) Zeitschrift für Musikwissenschaft. 15 (1932/33), S. 281–284 (Hans Engel). (3) Rivista Musicale Italiana. 37 (1930), S. 668–669 (L. R.). (4) Zeitschrift für Kirchenmusiker. 11 (1929), S. 82.
127. **Spitta**, Heinrich: Heinrich Schütz und die Schule. – In: Zeitschrift für Schulmusik. 1 (1928), S. 108–111.
128. **Toussaint**, Georg: Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz. – Dissertation. Mainz 1949. 118 S. [Maschinenschr.]
- B. Einzelne Werke und Werkgruppen**
1. Geistliche Werke
- a) Großwerke (Historien, Musikalische Exequien)
129. **Blankenburg**, Walter: Zu Heinrich Schütz's Passionen. – In: Musik und Kirche. 7 (1935), S. 2–6.
130. **Brieger**, Georg: Die Passionsmusiken von Heinrich Schütz. – In: Glaube und Heimat. Evangelisches Sonntagsblatt für Thüringen. 4 (1949), Nr. 11, S. 3.
131. **Gerber**, Rudolf: Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen. – Habilitationsschrift. Gießen 1928. – Gütersloh: Bertelsmann 1929. 218 S. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 224.]
Bespr.: (1) Die Musik. 22 (1929/30), S. 629 (Ernst Bücken). (2) Theologische Literaturzeitung. 55 (1930), Sp. 143 (Wilhelm Kamlah). (3) Zeitschrift für Musikwissenschaft. 16 (1934), S. 178–182 (Georg Kinsky). (4) Kirchliche Zeitschrift (Chicago). 53/54 (1930), S. 296–298 (W. Knappe). (5) Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 25 (1930), S. 139–141 (Erich Schenk). (6) Zeitschrift für Musikwissenschaft. 16 (1933/34), S. 178–181 (Walther Vetter). (7) Deutsche Literaturzeitung. 53 (1932), Sp. 273–277 (Walther Vetter). (8) Theologische Revue. 28 (1929), Sp. 448–449. (9) Zeitschrift für Kirchenmusiker. 11 (1929), H. 12.
132. **Gerber**, Rudolf: Die deutsche Passion von Luther bis Bach. – In: Jahrbuch der Luther-Gesellschaft. 13 (1931), S. 131–152.
133. **Gerber**, Rudolf: Die „Musikalischen Exequien“ von Heinrich Schütz. – In: Musik und Kirche. 6 (1934), S. 296–310.
134. **Hedar**, Josef: Schütz: Jesu sijn ord. – In: Tidskrift för Kyrkomusik. 11 (1936), Nr. 1, S. 31–33.
135. **Hernried**, Robert: Heinrich Schütz' „Matthäus-Passion“. – In: Musica divina. 25 (1937), S. 120–122.
136. **Heuss**, Alfred: Die Matthäuspassionen von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach in ihren Chören. Zur Erinnerung an die vor 200 Jahren erfolgte Erstaufführung von Bachs Matthäuspassion. – In: Zeitschrift für Musik. 96 (1929), S. 195–199.
137. **Hirth**, Reinhold: Heinrich Schütz und seine „Matthäus-Passion“. – In: Deutsche Musik. 3 (1935), S. 74–80.
138. **Hoffmann**, Hans: Matthäuspassion von Heinrich Schütz. – In: Singgemeinde. 5 (1928/29), S. 68–78.
139. **Hoffmann**, Hans: Die Gestaltung der Evangelisten-Worte bei H. Schütz und J. S. Bach. – In: Festschrift Max Schneider zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hans Joachim Zingel. Halle, Eisen-Lutherstadt: Schneider 1935, S. 49–58.
140. **Matthäus**, Wolfgang: Die Evangelienhistorien von Johann Walter bis Hein-

- rich Schütz mit Ausschluß der Passion. – Dissertation. Frankfurt a. M. 1943. 239 S. [Maschinenschr.]
141. **Moser**, Hans Joachim: Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums. I: Geschichtliche Darstellung. [Darin: 4. Interludium: Die Evangelienhistorie bei Heinrich Schütz.] – Leipzig: Breitkopf & Härtel [1931]. 76 S. = Veröffentlichung der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik. II. [Vgl. SJb 1979, Bibl. Nr. 233.]
142. **Müller**, Erich H.: Heinrich Schützens Weihnachtsmusiken. – In: Deutsche Musik. 2 (1934), H. 4/5, S. 50–55.
143. **Schneider**, Max: Zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz. – In: Theodor Kroyer. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag am 9. September 1933. Hrsg. von Hermann Zenck, Helmut Schultz, Walter Gerstenberg. Regensburg: Bosse 1933, S. 140–143.
144. **Schöneich**, Friedrich: Zum Aufbau des Gloria-Teils in Schützens Musikalischen Exequien. – In: Musik und Kirche. 20 (1950), S. 182–190.
145. **Steglich**, Rudolf: Die Christusgestalt in der deutschen Passionsmusik. [Schütz betr.: S. 129–131.] – In: Zeitwende. 9 (1933), S. 123–138.
146. **Wachten**, Edmund: Die Symbolgestaltung in der „Auferstehungshistorie“ von Heinrich Schütz. – In: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 17 (1935), S. 393–417.
- b) Werksammlungen und Einzelwerke
147. **Abert**, Anna Amalie: Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones Sacrae“ von Heinrich Schütz. – Dissertation. Berlin 1934. – Wolfenbüttel, Berlin: Kallmeyer 1935. 238 S. = Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft. 2. Bespr.: (1) Musik und Kirche. 7 (1935), S. 238–239 (Herbert Birtner). (2) Zeitschrift für Musikwissenschaft. 17 (1935), S. 358–360 (Rudolf Gerber). (3) Geistige Arbeit. N. F. der Minerva-Zeitschrift. 16 (1936), S. 10 (U. Leupold). (4) Acta Musicologica. 8 (1936), S. 57–58 (Hans Joachim Moser). (5) Die Musik. 28 (1935), S. 65–66 (Walther Vetter). (6) Deutsche Literaturzeitung. 57 (1936), Sp. 240–248 (Walther Vetter). (7) Die Musikpflege. 6 (1935), S. 479.
148. **Blankenburg**, Walter: Heinrich Schütz's Beckersche Psalter. Ein Werk für das deutsche Haus. – In: Zeitschrift für Hausmusik. 4 (1935), S. 34–39.
149. **Blankenburg**, Walter: Heinrich Schützens kleine geistliche Konzerte und die Symphoniae sacrae für die Hausmusik. – In: Zeitschrift für Hausmusik. 4 (1935), S. 100–107.
150. **Blankenburg**, Walter: Der Beckersche Psalter von Heinrich Schütz. – In: Kirchenchordienst. 2 (1936), S. 72–76.
151. **Blankenburg**, Walter: Der Psalter in vierstimmigen Liedsätzen von Heinrich Schütz nach Cornelius Beckers Dichtungen. – In: Musik und Kirche. 8 (1936), S. 168–175.
152. **Blankenburg**, Walter: Die Schütz-Motette „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“. Einige Anmerkungen zu ihrem Verständnis. – In: Musik und Kirche. 19 (1949), S. 98–102.
153. **Gerber**, Rudolf: Wort und Ton in den „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. – In: Gedenkschrift für Hermann Abert von seinen Schülern. Hrsg. von Friedrich Blume. Halle/S.: Niemeyer 1928, S. 57–71.
154. **Kamlah**, Wilhelm: Eine Choralmotette von Heinrich Schütz. [Betr. SWV 372 und 373.] – In: Musik und Kirche. 2 (1930), S. 254–256.
155. **Moser**, Hans Joachim: Dreihundert Jahre H. Schützens Kleine geistliche Konzerte. – In: Deutsches Pfarrerbblatt. 43 (1939), S. 800–801.
156. **Roskowski**, Carla: Die „kleinen geistlichen Konzerte“ von Heinrich Schütz. – Dissertation. Münster 1947. 177 S. [Maschinenschr.]
157. **Schering**, Arnold: Zur Metrik der „Psalmen Davids“ von Heinrich Schütz. – In: Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Karl

Weinmann. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1926, S. 176–180. [SJB 1979, Bibl. Nr. 265.]

158. **Unger**, Hans-Heinrich: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert. [Zu Schütz S. 138–140: SWV 415.] – Dissertation. Berlin 1941. – Würzburg: Triltsch 1941. 173 S. = Musik und Geistesgeschichte. 4.

2. Weltliche Werke

159. **Droste-Hülshoff**, S.: „Aus mehrteils eigener Erfindung“. „Daphne“ – die erste deutsche Oper. – In: Die Propyläen. 36 (1938), S. 35.
160. **Heller**, Adalbert: Der Deutsche Heinrich Schütz in seinen italienischen Madrigalen. Ein Beitrag zur deutschen und italienischen Musikgeschichte um 1600. – Dissertation. Prag 1934. [Maschinenschr.]
161. **Mielsch-Hainichen**, Rudolf: Dafne, die erste deutsche Oper. Zum 300jährigen Jubiläum der deutschen Oper. – In: Die Musik. 19 (1927), S. 586–591.
162. **Moser**, Hans Joachim: Corydon. Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und des Quodlibets im deutschen Barock. Bd. 1 [Darin Kap. I: Heinrich Schütz als Liedmeister und seine Schule.] – Braunschweig: Litolf 1933. VII, 99 S. [Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 270.]
163. **Werner**, Rudolf: Von der ersten deutschen Oper. Zur 350. Wiederkehr des Geburtstages von Heinrich Schütz am 8. Oktober 1935. – In: Allgemeine Musik-Zeitung. 62 (1935), S. 653–654.

VII. Aufführungspraxis

164. **Birtner**, Herbert: Fragen der Aufführungspraxis insbesondere der Continuo-Besetzung bei Heinrich Schütz. – In: Deutsche Musikkultur. 3 (1938/39), S. 269–283.
165. **Blume**, Friedrich: Zur Aufführungspraxis geistlicher Solo-Konzerte von Hein-

rich Schütz. – In: Musikantengilde. 3 (1925), S. 165–171.

166. **Blume**, Friedrich: Zur Generalbaßpraxis der Schütz-Zeit. – In: Musikantengilde. 5 (1927), S. 76–83.
167. **Hoffmann**, Hans: Vortragsschwierigkeiten bei Musik von Heinrich Schütz. – In: Musik und Kirche. 6 (1934), S. 19–32.
168. **Hoffmann**, Hans: Heinrich Schütz in der Hausmusik. (Bericht über eine Arbeitstagung.) – In: Zeitschrift für Hausmusik. 4 (1935), S. 183–190.
169. **Hoffmann**, Hans: Aufgaben der Chorleitung bei Heinrich Schütz. – In: Völkische Musikerziehung. 3 (1937), S. 55–62.
170. **Moser**, Hans Joachim: Zur Aufführungspraxis bei Heinrich Schütz. – In: Schweizerische Musikzeitung. 77 (1937), S. 29–33.
171. **Schering**, Arnold: Aufführungspraxis alter Musik. [Schütz betr.: S. 98 ff.] – Leipzig: Quelle & Meyer 1931. VIII, 176 S. = Musikpädagogische Bibliothek. 10.
172. **Sittard**, Alfred: Praktische Erfahrungen bei Schütz-Aufführungen. – In: Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik. 4 (1932), S. 39–54.

VIII. Schütz' Werke im Gottesdienst

173. **Brodde**, Otto: Heinrich Schütz: Der Psalter. – In: Deutsches Pfarrerberblatt. 41 (1937), S. 7–8.
174. **Gerstenberg**, Walter: Von Luther zu Schütz. – In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 42 (1936), S. 50–63.
175. **Jänig**, Paul: Chormusik von Heinrich Schütz nach den vom Landeskirchenamt verordneten Predigttexten für das Kirchenjahr 1935/36. – In: Zeitschrift für Kirchenmusiker. 17 (1935), S. 85–86.
176. **Kähler**, Heinrich und **Röder**, Johannes: Heinrich Schütz und seine Bedeutung für das gottesdienstliche Leben

- in der Evangelischen Kirche. Plan eines Lutherischen Heinrich Schütz-Jahres. — Flensburg, St. Nicolai: J. Röder 1932. 14 S. [Maschinenschr. vervielf.]
177. **Kähler, Heinrich und Röder, Johannes:** Lutherisches Heinrich Schütz-Jahr. St. Nicolai-Flensburg. 1933/34. — Flensburg: 1933. 83 [ungezählte] S. [Maschinenschr. vervielf.]
178. **Koch, Hermann Ernst:** Die Chormusik von Schütz und Bach und ihre liturgische Bindung. — In: Zeitschrift für Kirchenmusiker. 18 (1936), S. 1–4. — In: Kirchenmusikalische Mitteilungen. 25 (1936), S. 483–493.
179. **Lübbe, Horst:** Das Flensburger Heinrich Schütz-Jahr. Ein Rückblick. — In: Musica sacra (Reinfeld). 4 (1935), H. 18, S. 1–6.
180. **Moser, Hans Joachim:** Heinrich Schütz im Kirchenjahr. — In: Musik und Kirche. 6 (1934), S. 130–138.
181. **Spitta, Heinrich:** Heinrich Schütz und der Gottesdienst. — In: Gottesdienstliche Fragen der Gegenwart. Festschrift zu Julius Smends 70. Geburtstag. Hrsg. von Johannes Plath. Gütersloh: Bertelsmann 1927, S. 99–110. — [Davon als Sonderdruck.] Gütersloh: Bertelsmann 1927. 14 S.
- IX. Renaissance und Pflege des Schützschen Werkes**
182. **Birtner, Herbert:** Zur Schütz-Bewegung. — In: Musik und Kirche. 4 (1932), S. 250–268.
183. **Birtner, Herbert:** Grundsätzliche Bemerkungen zur Schütz-Pflege in unserer Zeit. — In: Musik und Kirche. 7 (1935), S. 206–218.
184. **Blankenburg, Walter:** Aus der Arbeit der Neuen Schütz-Gesellschaft. — In: Musik und Kirche. 14 (1942), S. 96–97.
185. **Blankenburg, Walter:** Die Neue Schützgesellschaft. — In: Musik und Kirche. 19 (1949), S. 97–98.
186. **Böhm, K.:** Schütz-Renaissance. — In: Dresdner Jahrbuch und Chronik. (1931), S. 85–87.
187. **Echzell, Emil:** Heinrich Schütz und seine Bedeutung für die Chormusik unserer Tage. — In: Deutsche Sängerbundeszeitung. 19 (1927), S. 709–711. [Gekürzte Fassung.] — In: Die Harmonie. 22 (1931), S. 96–97.
188. **Hoffmann, Hans:** Heinrich Schütz im deutschen Musikleben. — In: Musik und Kirche. 9 (1937), S. 105–108.
189. **Kamlah, Wilhelm:** Zur Wiederbelebung alter Musik. Bemerkungen aus Anlaß der Neuausgabe der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz 1648. — In: Bärenreiter-Jahrbuch. 5 (1929), S. 41–47.
190. **Michaelis, Otto:** Aus den Anfängen der Schütz-Bewegung. — In: Kirchenchor. 46 (1935), S. 96.
191. **Moser, Hans Joachim:** Die Neue Schütz-Gesellschaft. Abrechnung und Neuaufbau. — In: Musik und Kirche. 2 (1930), S. 127–130.
192. **Heinrich Schütz und die Gegenwart.** — In: Musik und Kirche. 4 (1932), S. 233–235.
193. **Spitta, Heinrich:** Heinrich Schütz in unserer Zeit. — In: Jahr des Kirchenmusikers. (1929), S. 163–167.
194. **Witt, Bertha:** Schütz-Bewegung. Zum Schütz-Gedenktag am 8. Oktober. — In: Allgemeine Musikzeitung. 62 (1935), S. 651–653.
195. **Zimmermann, Paul:** Die Bedeutung des „Beckerschen Psalters“ von Heinrich Schütz für die kirchenmusikalische Singarbeit auf dem Lande. — In: Der Kirchenchor. 10 (1950), S. 50–52.
- X. Schütz-Feste, Schütz-Gedenkjahr 1935**
196. **2. Deutsches Heinrich Schütz-Fest der Heinrich Schütz-Gesellschaft 1929 in Celle.**
Ber.: (1) Musik und Kirche. 1 (1929), S. 173–179 (Konrad Ameln). (2) Rheinische Musik- und Theaterzeitung. 30 (1929), S. 159–160 (Max Broesike-Schoen). (3) Allgemeine Musikzeitung. 56 (1929), S. 325–327 (Heinz Hagemeyer). (4) Die Harmonie. 20 (1929), S. 32–34 (Wilhelm Heidemann). (5)

Die Singgemeinde. 5 (1928/29), S. 129 bis 134 (Wilhelm Kamlah). (6) Musikantengilde. 7 (1929), S. 62–64 (Fritz Reusch). (7) Die Singgemeinde. 5 (1928/29), S. 65–68 (Fritz Schmidt). (8) Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. 34 (1929), S. 138–142 (Julius Smend). (9) Zeitschrift für Musik. 96 (1929), S. 267–269 (Rudolf Steglich). (10) Zeitschrift für Musikwissenschaft. 11 (1928/29), S. 423 bis 426 (Theodor W. Werner). (11) Der evangelische Kirchenmusiker. 11 (1929), S. 78. (12) Kirchenmusik. 10 (1929), S. 53–55 (B.).

197. 1. Heinrich Schütz-Fest 1930 der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik **Berlin** für die Neue Schütz-Gesellschaft.

Ber.: (1) Musik und Kirche. 3 (1931), S. 41–44 (Konrad Ameln). (2) Allgemeine Musikzeitung. 57 (1930), S. 1108–1109 (Fritz Brust). (3) Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. 70 (1930), S. 837–838 (Fritz Brust). (4) Melos. 10 (1931), H. 1 (David). (5) Zeitschrift für Musikwissenschaft. 13 (1930/31), S. 217–218 (Alfred Einstein). (6) Deutsche Sängerbundeszeitung. 22 (1930), S. 746–747 (Ewens). (7) Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. 35 (1930), S. 356–359 (Fred Hamel). (8) Zeitschrift für Musik. 97 (1930), S. 1010–1012 (Alfred Heuß). (9) Deutsche Tonkünstlerzeitung. 29 (1931), S. 23–24 (Arno Huth). (10) Das Orchester. 7 (1930), S. 277–278 (Hans Kuznitzky). (11) Signale für die musikalische Welt. 88 (1930), S. 1379–1381 (Fritz Ohrmann). (12) Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik. 9 (1931), S. 13–17 (O. Schröder). (13) Zeitschrift für Schulmusik. 4 (1931), S. 15–16 (Reinhold Zimmermann).

198. Heinrich Schütz-Fest in **Bad Sulza** 1930.

Ber.: (1) Musik und Kirche. 2 (1930), S. 187 (Stilz).

199. 2. Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1932 in **Flensburg**.

Ber.: (1) Die Singgemeinde. 8 (1931/32), S. 121–123 (Herbert Birtner). (2)

Der Auftakt. 12 (1932), S. 181–183 (Max Broesike-Schoen). (3) Zeitschrift für Schulmusik. 5 (1932), S. 76–77 (Paul Bülow). (4) Deutsche Musikzeitung. 33 (1932), S. 44–45 (Fred Hamel). (5) Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. 72 (1932), S. 264–266 (Alfred Heuß). (6) Zeitschrift für Musik. 99 (1932), S. 389–392 (Alfred Heuß). (7) Die Musik. 24 (1932), S. 515 (Erich Hoffmann). (8) Musik und Kirche. 4 (1932), S. 89–92 (Rudolf Holle). (9) Allgemeine Musikzeitung. 59 (1932), S. 120–121 (Hans Kuznitzky). (10) Das Orchester. 9 (1932), H. 9 (Hans Kuznitzky). (11) Deutsche Tonkünstlerzeitung. 30 (1932), S. 72–73 (H. J. Moser). (12) Organum. 32 (1932), S. 11 (Otto Richter). (13) Signale für die musikalische Welt. 90 (1932), S. 238–240 (Hans Schmieder). (14) Zeitschrift für Musikwissenschaft. 14 (1932), S. 312–316 (Walther Vetter).

200. 3. Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1933 in **Wuppertal-Barmen**.

Ber.: (1) Die Singgemeinde. 9 (1932/33), S. 89–92 (A.[meln]). (2) Zeitschrift für Kirchenmusiker. 15 (1933), S. 18–19 (Fr. de Fries). (3) Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. 38 (1933), S. 47–50 (Karl Hasse). (4) Zeitschrift für Musik. 100 (1933), S. 159–163 (Karl Hasse). (5) Deutsche Tonkünstlerzeitung. 31 (1933), S. 53 (Herbert Just). (6) Melos. 12 (1933), S. 68–69 (Erich Katz). (7) Die Kirchenmusik. 14 (1933), H. 2 (Krieger). (8) Die Musik. 25 (1932/33), S. 368–369 (Ernst Kuckelsberg). (9) Zeitschrift für Musikwissenschaft. 15 (1932/33), S. 213–222 (Bruno Maerker). (10) Signale für die musikalische Welt. 91 (1932/33), S. 39–41 (Kurt Peiniger). (11) Allgemeine Musikzeitung. 60 (1933), S. 53 (Kurt Peiniger). (12) Musik und Kirche. 5 (1933), S. 101–105 (Hermann Zenck).

201. Neue Schütz-Gesellschaft. Drittes Heinrich Schütz-Fest. 7.–9. Januar 1933 in **Wuppertal-Barmen**. Programm buch. — Kassel: Bärenreiter 1933. 34 S.

202. 4. Reichs-Schütz-Fest 1935 in Dresden.
Ber.: (1) Die Musik. 27 (1934/35), S. 670–671 (Karl Laux). (2) Zukunft. Deutsche Wochenzeitung. 3 (1935), H. 6, S. 21 (Karl Laux). (3) Signale für die musikalische Welt. 93 (1935), S. 384 (Walter Petzet). (4) Allgemeine Musikzeitung. 62 (1935), S. 344 (Eugen Schmitz). (5) Zeitschrift für Musik. 102 (1935), S. 682–684.
203. 2. Stuttgarter Heinrich Schütz-Fest 1935.
Ber.: (1) Zeitschrift für Musik. 102 (1935), S. 1275–1276 (Karl Grunsky). (2) Musik und Kirche. 7 (1935), S. 286–287.
204. Schütz-Gedenkjahr 1935. – In: (1) Die Musikpflege. 6 (1935), S. 249–255 (Hans Boettcher). (2) Musica sacra (Reinfeld). 4 (1935), S. 14–15 (Oskar Deffner). (3) Christoterpe. 101 (1936), S. 59–83 (Carl Otto Dreger). (4) Monatshefte für Literatur, Kunst und Wissenschaft. 12 (1935), S. 213–216 (E. Frerichs). (5) Baltische Monatshefte. (1935), S. 125–134 (Hans Grohmann). (6) Der Kirchenchor-dienst. 1 (1935), S. 42–43 (Gottfried Grote). (7) Junge Gemeinde. 44 (1935), S. 158–159 (Gottfried Grote). (8) A zene. 35 (1936), S. 227–231 (Janós Hammerschlag). (9) Monatsblätter der deutschen evangelischen Erziehung. 46 (1935), S. 435–440 (Karl Hasse). (9) Kirchenchor. 46 (1935), H. 24, S. 96 (Paul Jänig). (10) Volk und Heimat. 11 (1935), S. 174–176 (Siegfried Kallenberg). (11) Nationalsozialistische Monatshefte München. 6 (1935), S. 416–422 (Werner Korte). (12) Signale für die musikalische Welt. 93 (1935), S. 616–617 (Emanuel Kretschmer). (13) Neues Musikblatt. 14 (1935), H. 11, S. 5 (Ernst Laaff). (14) Signale für die musikalische Welt. 93 (1935), S. 50–51 (Felix von Lepel). (15) Allgemeine Musikzeitung. 62 (1935), S. 649–651 (Ulrich Leupold). (16) Garbe. Schweizerische Familienblätter. 19 (1935), S. 22–26 (H. Löw). (17) Geistige Arbeit. N. F. der Minerva-Zeitschrift. 2 (1935), H. 16, S. 12 (M. Menge). (18) Musica (Wien). 7 (1935), H. 3, S. 1–3 (J. Mertin). (19) Die Wartburg. 34 (1935), S. 301–304 (Otto Michaelis). (20) Die evangelische Diaspora. 17 (1935), S. 222–227 (Otto Michaelis). (21) Spielet dem Herrn. 17 (1936), S. 68–71 (Otto Michaelis). (22) Die Musik-Woche. 3 (1935), H. 40, S. 1–3 (Hans Joachim Moser). (23) Die Propyläen. 33 (1935), S. 3–4 (Hans Joachim Moser). (24) Illustrierte Zeitung. (1935), Nr. 4725, S. 458–459 (Erich H. Müller). (25) Neue Sächsische Kirche. 42 (1935), S. 97–106 (W. Pahlitzsch). (26) Blätter der Staatsoper Dresden. (1935), S. 109–116 (G. Pietzsch). (27) Auslandsdeutschtum und evangelische Kirche. 4 (1935), S. 33–46 (Wolfgang Reimann). (28) Zeitschrift für Kirchenmusiker. 16 (1934), S. 30–31 (E. Röder). (29) Schweizerische musikpädagogische Blätter. 24 (1935), S. 289–293 (B. Rywosch). (30) Zeitwende. 12 (1935/36), S. 50–53 (Michael Schneider). (31) Skizzen. 9 (1935), S. 5 (Georg Schünemann). (32) Sänger-Zeitung des Gaus Westmark. 15 (1935) H. 2, S. 51 (Ernst Stilz). (33) Kirchenchor. 46 (1935), S. 1–4 (K. Straube). (34) Deutsche Musikzeitung. 36 (1935), S. 9–10 ([Gerhard] T. [ischer]). (35) Kirchenchor. 46 (1935), S. 107–110 (A. Walther). (36) Thüringische Monatsblätter. 43 (1935), S. 188–190 (Bertha Witt). (37) Nationalsozialistische Erziehung. 4 (1936), S. 335–336 (Franz Wöhlke). (38) Der Kirchenchor-dienst. 1 (1935), S. 65–68. (39) Kirchliche Zeitschrift (Chicago). 59 (1935), S. 252–253.
205. Heinrich Schütz-Singwoche. Bethel-Bielefeld. 1936.
Ber.: (1) Musik und Kirche. 8 (1936), S. 283–284 (Ellinor Dohrn). (2) Die Musikpflege. 7 (1936), S. 313–315 (Jörgen Germer). (3) Deutsche Musik-kultur. 1 (1936), S. 245–247 (Karl Gerstberger). (4) Lied und Volk. 6 (1936), S. 89–90 (Fritz Raith). (5) Völkische Musikerziehung. 2 (1936), S. 520 (F. W.).
206. Heinrich Schütz-Singwoche. Bethel-Bielefeld. 1937.
Ber.: (1) Neues Musikblatt. 16 (1937),

Nr. 30, S. 9 (Albert Brinkhoff). (2) Völkische Musikerziehung. 3 (1937), S. 467–468 (Albert Brinkhoff). (3) Deutsche Musikkultur. 2 (1937/38), S. 385–386 (Otto Brodde). (4) Die Musikpflege. 8 (1937), S. 457–459 (Jörgen Germer). (5) Zeitschrift für Hausmusik. 6 (1937), S. 195–197 (E. Schmidt). (6) Musik und Kirche. 9 (1937), S. 236–239 (H. H. Wolf).

208. 5. Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1938 in **Frankfurt a. M.**

Ber.: (1) Zeitschrift für Hausmusik. 7 (1938), S. 105–107 (Walter Blankenburg). (2) Christliche Welt. 52 (1938), Sp. 497–500 (Casimir Kayser). (3) Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. 43 (1938), S. 169–171 und 305–310 (Gerhard Kunze). (4) Deutsche Musikkultur. 3 (1938/39), S. 233–238 (Adalbert Kutz). (5) Die Musik-Woche. 6 (1938), S. 392–393 (Adolph Meuer). (6) Signale für die musikalische Welt. 96 (1938), S. 357–358 (Adolph Meuer). (7) Die Musikpflege. 9 (1938), S. 205–207 (Gerhard Schwarz). (8) Allgemeine Musikzeitung. 65 (1938), S. 391–392 (Gerhard Schwarz). (9) Musik und Kirche. 10 (1938), S. 183–187.

207. Schütz-Franck-Woche. 4. Singwoche auf der **Westerburg** (Westerwald) vom 11. bis 18. Juli 1937.

Ber.: (1) Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. 42 (1937), S. 260–261 (Elfriede Hühn). (2) Musik und Kirche. 9 (1937), S. 239.

Autorenregister

- Abert, Anna Amalie 19^R, 20^R,
78^R, 147
- Adrio, Adam 106
- Ameln, Konrad 196^B, 197^B,
200^B
- Birtner, Herbert 2, 53, 80,
147^R, 164, 182, 183, 199^B
- Blankenburg, Walter 3, 12^R,
42^R, 107, 115^R, 129, 148,
149, 150, 151, 152, 184,
185, 208^R
- Blom, E. 42^R
- Blume, Friedrich 4, 28, 54, 55,
108, 165, 166
- Böhm, K. 186
- Boettcher, Hans 204
- Brieger, Georg 130
- Brinkhoff, Albert 206^B
- Brodde, Otto 173, 206^B
- Brosike-Schoen, Max 196^B,
199
- Brust, Fritz 197^B
- Bücken, Ernst 126^R, 131^R
- Bülow, Paul 199^B
- Bukofzer, Manfred 109
- Casimiri, R. 81
- Dahlke, Ernst 12^R
- Dane, Werner 89
- Daniel-Lesur 29
- David 197^B
- Deffner, Oskar 204
- Dietrich, Fritz 56, 57, 90
- Dilthey, Wilhelm 58
- Dimel, Grete 59
- Dohrn, Ellinor 205^B
- Drechsel, F. A. 91
- Dreger, Carl Otto 204
- Dreier, Bernhard 37^R, 123^R
- Droste-Hülshoff, S. 159
- Eberhard, Otto 30
- Echzell 187
- Ehmann, Wilhelm 42^R
- Einstein, Alfred 31, 197^B
- Elsenaar, E. 42^R
- Engel, Hans 19, 20, 126^R
- Ewens 197^B
- Fischer, Martin 32
- Frerichs, E. 204
- Fries, Fr. de 200^B
- Geier, Martin 10
- Gerber, Rudolf 42^R, 60,
61, 109^R, 131, 132, 133,
147^R, 153
- Germer, Jörgen 205^B, 206^B
- Gerstberger, Karl 205^B
- Gerstenberg, Walter 174
- Göhler, Reinhard 82
- Gondolatsch, Max 31^R, 92
- Grohmann, Hans 204
- Grote, Gottfried 204
- Grunsky, Karl 203^B
- Gudewill, Kurt 110
- Gurlitt, Wilibald 33
- Haas, Robert 111
- Hakemeyer, Heinz 196^B
- Halbig, H. 109^R
- Hamel, Fred 197^B, 199^B
- Hammerschlag, Janós 204
- Hasse, Karl 112, 200^B, 204
- Hedar, Josef 134
- Heidemann, Wilhelm 196^B
- Heller, Adalbert 62, 160
- Hernried, Robert 135
- Herzfeld, F. 43^R
- Herzog, F. W. 42^R
- Heuß, Alfred 136, 197^B,
199^B
- Heydt, Johann Daniel von
der 34
- Hirth, Reinhold 137
- Hoffmann, Erich 199^B
- Hoffmann, Hans 21, 42^R,
63, 113, 114, 115, 138,
139, 167, 168, 169, 188
- Holl, Karl 64
- Holle, Rudolf 199^B
- Hühn, Elfriede 207^B
- Huth, Arno 197^B
- Israël 42^R
- Jänig, Paul 175, 204
- Jammers, Ewald 33^R
- Jauernig 37^R
- Just, Herbert 200^B
- Kähler, Heinrich 176, 177
- Kallenberg, Siegfried 204
- Kamlah, Wilhelm 42^R, 131^R,
154, 189, 196^R
- Katz, Erich 200^B
- Kayser, Casimir 208^B
- Keil, Friedrich 83
- Keller, Hermann 42^R
- Kinsky, Georg 22, 131^R
- Klare, Wolfgang Dietrich 42^R
- Knappe, W. 131^R
- Koch, Hermann Ernst 178
- Korte, Werner 77, 204
- Kreidler, Walter 116
- Kretschmer, Emanuel 204
- Krieger, Erhard 35, 65,
84, 117, 200^B
- Kuckelsberg, Ernst 200^B
- Kunze, Gerhard 208^B
- Kunze, P. 85
- Kutz, Adalbert 208^B
- Kuznitsky, Hans 197^B, 199^B
- Laaff, Ernst 204
- Laurencie 31^R
- Laux, Karl 202^B
- Lepel, Felix von 204
- Leupold, Ulrich 66, 147^R,
204
- Lichtenberg, Emil 36
- Loets, Bruno 42^R
- Löw, H. 204
- Löwe, Richard 98
- Lübbe, Horst 179
- Luther, W. M. 42^R
- Maerker, Bruno 95, 200^B
- Mahrenholz, Christhard 73
- Martin, Bernhard 96
- Matthäus, Wolfgang 140
- Menge, M. 204
- Mertin, J. 204
- Meuer, Adolph 208^B
- Michaelis, Otto 37, 38,
190, 204
- Mielsch-Hainichen, Rudolf
161
- Milne, J. R. 39
- Mohr, Richard 93
- Moser, Hans Joachim 12^R,
15, 16, 17, 18, 23, 24,
25, 26, 40, 41, 42, 43,
67, 68, 74, 99, 116^R,
118, 119, 141, 147^R,
155, 162, 170, 180,
191, 199^B, 204
- Müller, Erich H. 5, 12,
44, 75, 142, 204
- Müller, Fritz 78
- Müller-Blattau, Joseph Maria
45, 120
- Münnich, Richard 42^R

- Ohrmann, Fritz 197B
- Pahlitzsch, W. 204
 Peiniger, Kurt 200B
 Petzet, Walter 202B
 Petzoldt, Richard 42R
 Piersig, Fritz 42R
 Piersig, Johannes 69
 Pietzsch, G. 204
 Pöttrücker, F. M. 27
 Preußner, Eberhard 46
- Raith, Fritz 205B
 Redlich, F. 116R
 Reimann, Wolfgang 204
 Reitter, Lumir 121
 Reusch, Fritz 196B
 Richter, Otto 199B
 Rieber, Karl Friedrich 122
 Ritter, K. B. 70
 Robbins, Ralph Harold 123
 Röder, E. 204
 Röder, Johannes 176, 177
 Rosendal, Gunnar 47
 Roskowski, Carla 156
 Rossi-Doria, Gastone 71
 Rywosch, B. 204
- Schallenberg, Erwin H. 94
 Schenk, Erich 131R
 Schering, Arnold 157, 171
 Schmidt, E. 206B
 Schmidt, Fritz 196B
 Schmieder, Hans 199B
 Schmitz, Eugen 43R, 202B
 Schneider, Max 42R, 143
 Schneider, Michael 204
 Schnoor, Hans 76, 124
 Schöneich, Friedrich 144
 Scholz, Wolfgang 86
 Schrade, Leo 72
 Schramm, Willi 6
 Schröder, O. 197B
 Schubert, Otto Rolf 125
 Schünemann, Georg 31R, 97, 204
 Schuh, Willi 8, 12R, 42R, 49, 50, 126
 Schwarz, Gerhard 208B
 Sittard, Alfred 172
 Smend, Julius 196B
 Spieß, Karl 100, 101, 102, 103, 104, 105
 Spitta, Heinrich 14, 127, 181, 193
 Steglich, Rudolf 145, 196B
 Steinbauer, Walter 42R
- Stilz, Ernst 198B, 204
 Straube, Karl 51, 204
 Struck, Gustav 31R, 43R
- Tischer, Gerhard 204
 Toussaint, Georg 128
- Uhle, P. 87
 Unger, Hans Heinrich 158
 Unger, Hermann 79
- Vetter, Walther 131R, 147R, 199B
- Wachten, Edmund 146
 Walther, A. 204
 Weizsäcker, Lucy 88
 Werner, Arno 9
 Werner, Rudolf 163
 Werner, Theodor W. 196B
 Witt, Bertha 194, 204
 Wühlke, Franz 204
 Wolf, H. H. 206B
- Zenck, Hermann 200B
 Zimmermann, Curt 52
 Zimmermann, Paul 195
 Zimmermann, Reinhold 197B

Anhang: Resümees der Beiträge

Englische Resümees

Otto Brodde: Theological Concepts in Polychoral Music

There are many perspectives from which theological concepts become apparent in polychoral music: three of them will be discussed here.

1. Polychoral music is the transformation of antiphonal and responsorial psalmody, which provides a musical realization of the *parallelismus membrorum* of the psalm text and thus illustrates the poetic structure by means of a creative organization of sound. Derived from the poetic structure, the principle of polychoral writing is applied by analogy to text settings which are understood in such a way as to warrant parallelistic structures. This applies both for the composition of a self-contained text and for the composition of a text which is itself being interpreted by another, parallel text. The musico-theological effectiveness of polychorality is thus shown to be a transformation of the *parallelismus membrorum* into a mode of perception even for non-psalmodic texts.

2. Polychoral music is the art of spatially expansive sonorities and as such expresses majestic grandeur: it is the sounding symbol of the glorification of the Lord in time and space.

3. Polychoral music is an image, following Psalm 148 and Isaiah 6, of the ordering of universal musical praise: Our singing here and now represents the lower choir, singing in eternity the upper, heavenly, choir. Polychoral writing is an allegory and a symbol of these biblical images.

Stefan Kunze: Rhythm, Language, the Conception of Musical Space: On the Polychoral Music of Giovanni Gabrieli

Taking as a point of departure a general characterization of polychoral and multi-voiced Venetian music of the first half of the 16th century (festive, stately character, emancipation of sound, expansive spatial disposition) we propose the thesis, that Giovanni Gabrieli's compositional style is a genuinely instrumental style even in his texted music. A discussion of the concept of instrumental style elucidates this aspect. Turning to the question of what is the source of unity in the composition our attention is drawn to a qualitatively new concept of rhythm. It is in this rhythmic quality that "the instrumental origins of polychoral music around 1600 reveal themselves perhaps most clearly." A new approach to the realization of speech is based on an instrumentally conceived rhythm; i.e., in this rhythm, instrumental idiom and text setting coincide. The early history of polychoral music seems to suggest that the origin of this new, instrumentally conceived musical thinking is to be found in simple, declamatory settings. Three examples serve to illustrate the thesis: the motet for triple chorus, "Plaudite Deo omnis terra" (1597), the double-chorus motet "Domine exaudi" (1597), and an earlier double-chorus psalm setting from the Veneto region.

Werner Breig: Polychoral Writing and the Concept of Individuality in the Works of Heinrich Schütz

The present study investigates three ways of differentiating the musical forces employed in Schütz' polychoral music.

1. By distinguishing the choirs that represent the compositional substance of a work (*cori favoriti*) from those that can be added ad libitum „zum starcken Gethön / vnnd zur Pracht“ (to augment the sound and majesty; the *capellae*), the core of the composition can remain limited as to the number of voices and thus retain sufficient linear mobility. By treating the *capellae* separately, their sonority and color become a structural element that can be deployed at will.

2. The distinction between solo or choral realization of the obbligato voices entails structural and expressive differentiations.

3. The function of the separate instrumental choir (chiefly in the standard instrumentation of the Italian trio sonata, i.e., two violins and continuo) is determined by the possibility of its being treated either quasi-vocally and in dialogue with the vocal parts or by fully exploiting the instrumental idiom.

What the individual features above have in common (the first two appear fully developed as early as the *Psalmen Davids* of 1619, while the third occurs to a larger extent no earlier than Part I of the *Symphoniae sacrae* of 1629) is that they raise to compositional significance various alternatives that had previously been considered part of performance practice. Schütz' treatment of these compositional devices seems to be informed by a desire to extract individually profiled works from the polychoral style, a genre which by nature tends toward a more uniform, general style. Such individualistic conceptions are dependent on the nature of the text being set, without being completely determined by it, as a comparison of various settings of the same text demonstrates.

Friedhelm Krummacher: Polychoral Style and Thematic Writing in the Music of Johann Sebastian Bach

The fact that Bach's motets were rediscovered in the 19th century before his other vocal works was due not only to the fascination exerted by their texts but also that of their polychoral organization. While the motets were among the first of Bach's pieces to be revived, they occupy an isolated position within his oeuvre. As "occasional" pieces Bach's motets are exceptions; moreover, they no longer belong to a continuous tradition. Just as the importance of the motet had waned, polychoral writing had also assumed the status of an exception. In his polychoral motets Bach thus combined a genre that was no longer taken for granted with a style of writing that made special demands.

Bach's reasons for so doing must be sought in the differences obtaining between motet style and choral writing in cantatas. Above all, he had to compensate for the absence of instrumental parts in the motets. For, despite their unique features, the motets no more lack a conception of closed form which gives thematic unity to the work than do cantata movements. The first formal complex of „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ serves to demonstrate the extent to which Bach's motets are defined by thematic procedures. The polychoral techniques are not limited merely to the alternation of ensembles of sonority; they in fact enable the thematic relationship to be intensified in the first place. The development of a sounding space, from which polychoral writing originated, became, in Bach's motets, the precondition for their thematic development.

Wolfram Steinbeck: Text setting in the Music of Heinrich Schütz as an Analytical Problem

The importance of Heinrich Schütz is based on his particular manner of setting words. Schütz scholarship, in its efforts to date to approach Schütz' music analytically, has generally sought to gain an understanding of his music by considering textual relationships and exegesis. The present study, in accordance with Bernhard's demand that equal emphasis be given to text

and music, attempts to show that beyond its relation to the text, Schütz' music is not merely to be understood as a "texture of norms", as "nothing but style" (Eggebrecht). On the contrary, Schütz' compositional procedures, despite being intimately linked to the text, manifest a variety and complexity that cannot be taught and exhibit a richness of specifically musical relations and meanings that make them a perfectly and purely musical creation. Selected passages from the motet „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (SWV 386) serve as an illustration. Next to contemporary musical theory it is above all Schütz' preface to this collection of motets that challenges us to penetrate beyond the tempting variety of textual relations and make a greater effort toward genuine analysis and an understanding of Schütz' purely musical and highly individual approach to the compositional process.

(Translated by Traute M. Marshall)

Französische Resümees

Otto Brodde: Conceptions théologiques de la musique à plusieurs choeurs

La musique à plusieurs choeurs peut être l'expression de plusieurs conceptions théologiques; nous en aborderons trois ici:

1. La pluralité des choeurs constitue la transformation du chant des antiphones et des répons; il veut réaliser en musique le „parallelismus membrorum“ des psaumes et en démontrer ainsi la structure poétique. Le principe de la pluralité des choeurs tiré de la structure poétique peut être de la même manière transposé sur un texte façonné de sorte que son contenu doit être exprimé de manière parallèle. Ceci vaut tant pour la mise en musique d'un texte complet que pour la mise en musique d'un texte interprété parallèlement à un autre texte. Le modèle musico-théologique de la pluralité des choeurs se manifeste ainsi en tant que métamorphose du „parallelismus membrorum“ sous une forme obligatoire valable même pour des textes non psalmodiés.

2. La pluralité des choeurs constitue un art décoratif sonore, et exprime en tant que tel une magnificence majestueuse. La pluralité des choeurs constitue une parabole sonore de l'adoration glorieuse du Seigneur, dans l'espace et dans le temps.

3. D'après le psaume 148 et Isaïe chap. 6, la pluralité des choeurs constitue l'image de l'ordre musical en général: le chœur inférieur représente le chant ici et maintenant, le chœur supérieur (céleste) représente le chant de l'éternité. La pluralité des choeurs constitue une allégorie de cette représentation biblique.

Stefan Kunze: Rythme, langage, représentation de l'espace musical: au sujet de la pluralité des choeurs chez Giovanni Gabrieli

Si l'on part d'une caractéristique générale de la musique à plusieurs choeurs et à plusieurs parties pendant la première moitié du 16ème siècle à Venise (caractère solennel représentatif, émancipation sonore, disposition stéréophonique), on obtient la thèse selon laquelle il faut considérer la méthode de composition musicale liée au langage de G. Gabrieli comme de la musique essentiellement instrumentale. Une digression sur la notion „instrumentale“ met cet aspect en lumière. La question suivante, de savoir ce qui suscite la cohésion d'une composition, attire

l'attention sur une nouvelle qualité de rythme. C'est lui qui „manifeste peut-être le plus clairement l'origine instrumentale de la musique à plusieurs choeurs avant 1600“. Le rythme traité de façon instrumentale est à la source d'une nouvelle prise de conscience de la langue, ou plutôt, grâce au rythme, le caractère instrumental rejoint la mise en musique du langage. L'histoire du début de la musique à plusieurs choeurs permet d'envisager que l'origine de la pensée musicale instrumentale nouvelle doit être recherchée dans les compositions simplement déclamatoires. Trois exemples servent d'illustration: Le motet à trois choeurs de G. Gabrieli „Plaudite Deo omnis terra“ (1597), le motet à double-choeur „Domine exaudi“ (1597), et un psaume à double-choeur de Vénétie.

Werner Breig: Compositions à plusieurs choeurs et conception individuelle de l'oeuvre chez Heinrich Schütz

Trois méthodes de différenciation de la distribution des compositions pour plusieurs choeurs de Schütz sont analysées dans cet article:

1. En faisant la différence entre les choeurs qui sont indispensables à la composition (cori favori) et les choeurs supplémentaires ad libitum „pour renforcer la sonorité / et pour la somptuosité“ (capellae), on peut délimiter la composition centrale dans le nombre de parties qui la forment, et préserver une liberté de mouvement linéaire suffisante; le traitement séparé des „capellae“ permet à leur sonorité et à leur colorit de constituer un élément structurel libre.

2. La distinction entre une distribution soliste et chorale à l'intérieur des parties vocales obligées conduit à une différenciation structurelle et expressive.

3. Le rôle du choeur instrumental séparé (principalement dans la distribution standard de la sonate en trio italienne: deux violons et basse continue) est déterminée par le fait qu'il dialogue d'une part avec les parties chantées, presque vocalement, et d'autre part qu'il utilise toutes les ressources du langage instrumental.

La caractéristique commune à ces traits (dont nous rencontrons les deux premiers dès les „Psaumes de David“ de 1619 et le troisième, plus largement, dans la première partie des „Symphoniae sacrae“ de 1629) réside dans le fait qu'elles rendent disponibles pour la composition des alternatives déjà connues de la pratique de l'exécution. La manière dont Schütz manie ces moyens de composition semble tendre à faire revêtir à l'écriture pour plusieurs choeurs une conception individuelle – individuelle alors qu'elle représente par nature une catégorie de style homogène. Cette conception de l'oeuvre dépend à chaque fois du texte mis en musique, sans toutefois qu'elle soit déterminée par lui, comme il ressort de la comparaison entre différentes compositions sur un même texte.

Friedhelm Krummacher: Pluralité des choeurs et composition thématique chez Jean-Sébastien Bach

Si au 19^{ème} siècle on a découvert les motets de Bach avant ses autres oeuvres vocales, il faut comprendre que la fascination qui se dégageait de ces oeuvres est due, outre au texte qui leur servait de base, également à leur distribution pour plusieurs choeurs. La position isolée des motets par rapport au reste de l'oeuvre de Bach s'oppose à leur réception rapide. Les motets de Bach étaient des oeuvres de circonstance; ils constituent de ce fait une exception et ne s'appuient pas non plus sur une tradition continue de ce genre. Avec la signification réduite des motets, la composition pour plusieurs choeurs revêt également un statut d'exception. Dans ses motets à plusieurs choeurs, Bach renoue avec un genre qui n'était plus évident, avec une technique qui posait des problèmes spéciaux.

Il faut chercher les raisons de la façon d'agir de Bach dans la différence entre la composition des motets et celle des chœurs de cantates. En particulier, il fallait compenser le manque de parties instrumentales obligées dans les motets. Car malgré leur singularité, les motets ne renoncent nullement à réaliser une liaison thématique en introduisant une forme fermée, tout comme les cantates. Le premier complexe formel de „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ prouve jusqu'à quel point les motets de Bach sont influencés par la thématization de la composition. La technique à plusieurs chœurs ne se limite pas à l'alternance des groupes sonores, mais permet d'intensifier les rapports thématiques. L'épanouissement de l'espace sonore sur lequel s'appuie la musique à plusieurs chœurs devient dans les motets de Bach la condition même de leur développement thématique.

Wolfram Steinbeck: La mise en musique du langage chez Heinrich Schütz – un problème analytique

La signification propre de Schütz réside dans la manière particulière dont il mettait en musique les mots. La recherche spécialisée sur Schütz, là où elle s'efforçait d'être analytique, a jusqu'alors cherché généralement à comprendre sa musique en s'appuyant sur le langage et l'exégèse des textes; l'article présent cherche, dans l'esprit de Bernhard selon lequel le texte et la musique ont la même valeur, à prouver que la musique n'est pas seulement „un assemblage de normes“ qui constitueraient „le style dans son entier“ (Eggebrecht), sur un texte. Bien plus, la manière dont il compose, malgré la relation très étroite avec les mots, constitue un processus parfaitement et purement musical, grâce à sa multiplicité innée et à sa complexité, grâce à sa richesse en rapports musicaux spécifiques et en contextes intelligibles. L'auteur cherche à présenter cette thèse à l'aide d'extraits du motet „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (SWV 386). Outre la théorie musicale moderne, la préface écrite par Schütz lui-même pour son recueil de motets invite à s'attacher plus intensément à l'analyse et à l'étude de la méthode de composition musicale remarquablement individuelle de ce musicien, sans se laisser tromper par les rapports textuels multiples.

(Traduction: Geneviève Geffray)

Schwedische Resümee

Otto Brodde: Teologiska konceptioner i flerkörig musik

Teologiska konceptioner i flerkörig musik framträder i olika perspektiv; tre av dessa skisseras här.

1. Flerkörighet är transformationen av den antifonala och den responsoriala principen, som musikaliskt förverkligar psalm-diktningens parallelismus membrorum och därmed demonstrerar den poetiska strukturen i klingande form. Flerkörighetens princip, som vunnits ur den poetiska strukturen, överförs till texter, vars innehåll uppfattas så att det måste framföras enligt parallelismen. Detta gäller såväl för kompositionen av en i sig sluten text som för kompositionen av en text, vilken tolkas genom förbindelsen med en parallell text. Den musikaliska och teologiska pregnansen i flerkörigheten framträder sålunda som en metamorfos av parallelismus membrorum även vid icke psalmodiska texter.

2. Flerkörighet är klangmässig rumkonst och ger som sådan uttryck för majestätisk prakt. Flerkörighet är en klingande liknelse av den lovprisande tillbedjan som tillkommer herren utöver tid och rum.

3. Flerkörighet är enligt Psalm 148 och Jesaja 6 en avbild av det totala musicerandets ordning. Sången här och nu framförs av den undre kören och sången i evigheten av den övre (himniska) kören. Flerkörigheten är alltså ett allegoriskt tecken för dessa bibliska föreställningar.

Stefan Kunze: Rytym, språk, musikalisk rumföreställning – Om Giovanni Gabriellis flerkörighet

Den flerköriga och flerstämmiga musiken i Venedig under 1500-talets förra hälft karaktäriseras av festlig representativ stil, klangemancipation och rumskapande disposition. Detta föranleder tesen att kompositionssättet även i Gabriellis språkbundna musik kan uppfattas som genuint instrumentalt. En exkurs över begreppet „det instrumentala“ förtydligar denna aspekt. Den fortsatta frågan, varigenom det kompositoriska sammanhanget framkallas, leder uppmärksamheten till rytmens nya kvalitet. Härefter visar sig kanske tydligast flerkörighetens instrumentala ursprung omkring 1600. I den instrumentalt använda rytmen grundläggs ett nytt sätt att aktualisera språket. I rytmen sammanfaller instrumentalitet och språkets tonsättning. Flerkörighetens tidiga historia föranleder t.o.m. tanken att betrakta den enkla deklamatoriska kompositionen som utgångspunkt för den nya instrumentalt präglade uppfattningen. Tre exempel åskådliggör detta: G. Gabriellis treköriga motett „Plaudite Deo omnis terra“ (1597), den dubbelköriga motetten „Domine exaudi“ (1597) och en tidig dubbelkörig psalmtonsättning ur Veneto.

Werner Breig: Flerkörighet och individuell verkkonception hos Heinrich Schütz

Föreliggande bidrag undersöker tre sätt av besättningens differentiering i Schütz' flerkörighet.

1. Schütz skiljer mellan kompositoriskt konstitutiva körer (Cori favoriti) och ad libitum användbara extrakörer „zum starcken Gethön / vnnd zur Pracht“ (Capellae). Därigenom kan kärnsatsen begränsas i sitt stämmantal och behandlas flexibelt i stämföringen. Den särskilda behandlingen av Capellae gör dess fylliga klang och rika färg till fritt disponibla strukturelement.

2. Skillnaden mellan solistik och korisk besättning inom de obligata stämmornas sats leder till strukturella och expressiva differentieringar.

3. Den särställda instrumentalkören har sin funktion framförallt i den italienska trionsonatens standardbesättning med två violiner och generalbas. Dess roll bestäms därigenom, att den å ena sidan behandlas vokalt och dialogiserande med sångstämmorna, å andra sidan instrumentalt och utnyttjande instrumentens idiomatik.

De två första möjligheterna är redan fullt utbildade i „Psalmen Davids“ (1619), den tredje förekommer i större omfattning sedan del I av „Symphoniae sacrae“ (1629). Deras gemensamma kännetecken är att för kompositionen ställa till förfogande metoder, som redan tidigare var kända inom uppförandep Praxis. Schütz' användning av dessa kompositoriska medel tycks sträva efter att vinna individuella verkkonceptioner ur den flerköriga satsen, som från början snarare tenderar till en enhetlig stil. Sådana verkkonceptioner är beroende av de tonsatta texterna, dock determineras de inte genom dessa, som en jämförelse mellan olika kompositioner med samma text visar.

När Bachs motetter — före hans andra vokalverk — upptäcktes på 1800-talet, var för fascinationen som utgick från verken jämte deras texter även den flerköriga dispositionen ansvarig. I motsats till motetternas tidiga reception står emellertid deras isolerade position i Bachs verk. Som tillfällighetsverk bildar Bachs motetter undantag, och samtidigt stöder de sig inte längre på en oavbruten tradition inom genren. Med motetternas reducerade betydelse hade samtidigt den flerköriga satstekniken blivit ett undantag. I sina flerköriga motetter kombinerade Bach en genre som inte längre var självklar med en satsteknik som ställde särskilda krav.

Anledningen till Bachs teknik måste ses i differenserna som skiljer satsen i motetterna från kantatkörens sats. Framförallt måste saknaden av obligata instrumentalstämmor kompenseras i motetterna. Bach försöker nämligen i motetterna — trots deras särställning — precis som i kantatsatserna att förbinda en sluten form med en tematisk koncentration. I den första formdelen av „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ kan det påvisas, huruvida även Bachs motetter präglas av en tematisk sats. Den flerköriga tekniken inskränker sig inte bara till ett växlande mellan klanggrupper, utan den möjliggör först en intensifiering av tematiska relationer. Klangrummets utveckling, som hade varit utgångspunkten för flerkörigheten, har i Bachs motetter blivit förutsättningen till deras tematiska utveckling.

Wolfram Steinbeck: Språkets tonsättning hos Heinrich Schütz som analytiskt problem

Betydelsen av Heinrich Schütz beror på hans särskilda sätt att tonsätta orden. Forskningen har hitintills eftersträvat analytiska metoder som förmedlar musikens förståelse genom dess förhållande till språket. Däremot gäller det här att påvisa balansen mellan text och musik som motsvarar Christoph Bernhards teoretiska krav. Sålunda kan musiken inte bara uppfattas som en komposition enligt de traditionella normerna som representerar „uteslutande stil“ (H. H. Eggebrecht). Snarare bildar Schütz' sätt att komponera — trots dess täta förankring i ordet — ett rent musikaliskt formande, som präglas av en ouppnåelig och mångfaldig komplexitet och av rika musikaliska relationer.

Detta påvisas med avsnitt ur motetten „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (SWV 386) ur „Geistliche Chormusik“ (1648). Jämte den samtida musikteorin är det inte minst just Schütz' förord till denna motettsamling som uppmanar att utöver de mångfaldiga textrelationerna intensivare analysera den högst individuella musikaliska strukturen.

(Översättning: Aina Maria Krummacher)

Berichtigung

Im Beitrag von Wolfgang Osthoff in Jahrgang II/1980 sind im Notenbeispiel 8 b (S. 92) die ersten vier Takte der Singstimme eine Terz höher zu lesen.

X

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie

Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz herausgegeben von **Hans Heinrich Eggebrecht**. Schriftleitung: **Siegfried Schmalzriedt**

Erscheinungsart: Einzelmonographien in Loseblattform mit alphabetischen Ordnern und Verzeichnissen; Format 21 × 27 cm

Erscheinungsweise: in Lieferungen zu ca. 100 Seiten; jährlich ein bis zwei Lieferungen; insgesamt etwa 40 Lieferungen; DM 60,- pro Lieferung

Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie erschließt die Terminologie der Musik in begriffsgeschichtlichen Monographien. Als ein historisches Wörterbuch der Musik stellt es ein lang erwartetes Arbeitsinstrument dar, das die Herkunft und Geschichte des musikalischen Fachvokabulars zu klären und zu präzisieren sucht und mit repräsentativen Quellenzitate dokumentiert. Indem es dem Verstehen der musikalischen Sachen und Sachverhalte seitens der bedeutungs- und bezeichnungsgeschichtlichen Prozesse dient, will es zugleich unreflektierter und dogmatischer Wortverwendung entgegenwirken.

Inhalt der ersten acht Lieferungen:

Vorwort – Aleatorisch, Aleatorik – Ballata – Bastarda – Blues – Bourdon – Caccia – Cantus firmus – Clausula – Clavis – Concerto / Konzert – Conductus – Contrafactum – Contratenor – Copula – Dauer – Diapason, diocto, octava – Diaphonia – Dominante-Tonika-Subdominante – Durchführen, Durchführung – Elektronische Musik – Episode – Exposition – Faburdon / fauxbourdon / falso bordone – Hausmusik – Jazz – Kadenz – Kammermusik – Kenner-Liebhaber-Dilettant – Ländler – Longa-brevis – Madrigale (Trecento) – Minima – Modus (Rhythmuslehre) – Momentum / Moment, instans/instant, Augenblick – Musica reservata – Musica sacra / heilige Musik – Musicus-cantor – Musikalische Prosa – Neue Musik – Neuromantik – Oratorium – Organistrum (11. bis 13. Jh.), Symphonia (12. bis 15. Jh.), Drehleier – Organum – Parapter – Partitur – Perfectio – Phthongos – Polyphon, polyodisch – Prolatio – Proprietas (Notationslehre) – Psophos – Punctus – Punktuelle Musik – Reprise / Ripresa (vor 1600) – Retardatio, ritardando – Rhythmus – Ricercar – Rondellus / rondeau, rota – Semi-brevis – Semiminima – Subiectum / soggetto / sujet / Subjekt – Tactus – Tafelmusik – Tenor – Tonsprache – Transitus – Unendliche Melodie – Vagierender Akkord – Virtuose

Aus der Fachpresse:

„Zum materiellen Nutzen des Projektes als Wissensspeicher kommt noch der ideelle von Denkanstößen hinzu; Fragen nach dem Woher und Warum der Fachbezeichnungen stimulieren weitere nach den Prinzipien des Faches selbst. Indem sie ihre geschichtlich gewordene Terminologie nach Herkunft und Stellenwert befragt, wird die Musikwissenschaft die Spezifik ihrer Methoden und ihre Position im System der Wissenschaften überprüfen. In der Reflexion über ihr Begriffsinstrumentarium vermag sie ein wacheres Verständnis ihrer selbst zu gewinnen.“

Beiträge zur Musikwissenschaft

„L'ouvrage entrepris à Fribourg mérite . . . la plus grande attention des musicologues: il aidera à mieux comprendre et à mieux interpréter les textes des théoriciens médiévaux, grâce à une connaissance plus approfondie du vocabulaire.“

Revue de Musicologie

FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN

Heinrich Schütz

Chormusik zum Kirchenjahr

interpretiert vom Vokalensemble Marburg
unter der Leitung von Rolf Beck

Stereo-Langspielplatten (30 cm ϕ , 33 UpM)

Folge I

Weihnachten

Acht Motetten aus der Geistlichen Chormusik und den Cantiones sacrae
Konzert „Hodie Christus natus est“ SWV 456
BM 30 SL 1961

Folge II

Passion

Johannes-Passion SWV 481
Evangelist: Aldo Baldin (Tenor)
Drei Motetten aus den Cantiones sacrae
BM 30 SL 1962

Folge III

Tod und Ewigkeit

BM 30 SL 1963 (in Vorbereitung)

Folge IV

Lob und Dank

BM 30 SL 1964 (in Vorbereitung)

musicaphon

Das Schallplatten-Label aus dem Bärenreiter-Verlag