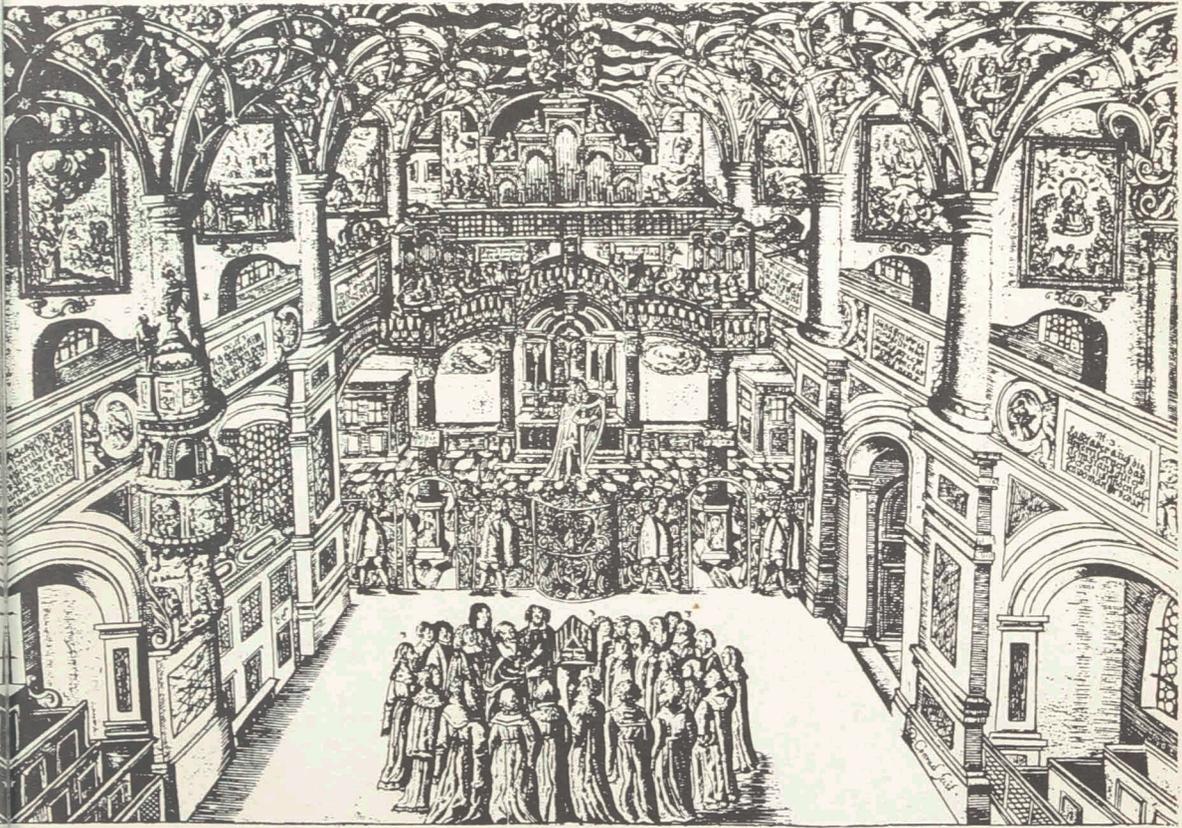


Schütz-Jahrbuch 1987



Bärenreiter

Kubi	10.2
Sel:	11.2
BOT	2
Mubi	224.

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WERNER BREIG

in Verbindung mit

FRIEDHELM KRUMMACHER, STEFAN KUNZE,
WOLFRAM STEUDE

9. Jahrgang 1987



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK 1987

Die Drucklegung wurde durch eine namhafte
Spende der Stadtparkasse Kassel gefördert.



T

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1987 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany
ISBN 3-7618-0819-4
ISSN 0174-2345

Inhalt

Abkürzungen	4
Joshua Rifkin (Cambridge, Massachusetts): Henrich Schütz – Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk	5
Wolfram Steinbeck (Kiel): Der Instrumentalcharakter bei Schütz. Zur Bedeutung der Instrumente in den "Symphoniae sacrae"	22
Martin Just (Würzburg): Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den "Kleinen geistlichen Konzerten" von Heinrich Schütz	44
Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen): Zur Einschätzung, zur Traditionsbindung und zur Konzeption des Becker-Psalters von Heinrich Schütz	61
Adolf Watty (Velbert) und Werner Breig (Wuppertal): Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" (SWV 474)	85
Hans Rudolf Jung (Weimar): Neues zum Thema "Heinrich Schütz und Weimar..."	105
Eberhard Möller (Zwickau): Ein Waldenburger Inventarium als Schütz-Quelle ...	117
Aniela Kolbuszewska (Wrocław): Schütz-Drucke in der Biblioteka Uniwersytecka Wrocław	119
Nachtrag zu Jahrgang 7/8 (1985/86): Abbildungen zum Beitrag von Wolfram Steude "Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Ikonographie"	123
Resümees der Beiträge (englisch, französisch, italienisch, schwedisch)	125

Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
DDT	Denkmäler deutscher Tonkunst
DJbMw	Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft
Diss.	Dissertation
DKL	Das deutsche Kirchenlied
EitnerQ	Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon
Faks.	Faksimile
Hrsg., hrsg.	Herausgeber, herausgegeben
Jb.	Jahrbuch
JbLH	Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie
Mf	Die Musikforschung
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
MT	The Musical Times
MuK	Musik und Kirche
New GroveD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
NSA	Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955ff.
RISM	Répertoire international des sources musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)
Schütz GBr	Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45), Regensburg 1931, Reprint Hildesheim 1976
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, Reprint Wiesbaden 1968-1974
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 1 (1979), S. 63ff.

Henrich Schütz

Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk

von
JOSHUA RIFKIN

Der Titel enthält keinen Druckfehler: in jedem mir bekannten autographen Dokument schreibt der Komponist seinen Vornamen auf diese etwas ungewöhnliche Weise – auch da, wo in heutigen Übertragungen die geläufigere Form "Heinrich" steht. Diesen Sachverhalt erwähne ich hier nicht seiner eigenen, gewiß bescheidenen Bedeutung halber, sondern vielmehr als Beispiel für die zahlreichen Überraschungen, die eine systematische Untersuchung aller erhaltenen Quellen zu Schütz' Leben und Werk zutage gefördert hat¹. Wenn auch keine Einzelentdeckung an und für sich umwerfend wirkt, so weist doch die Summe der Erkenntnisse auf ein Bild des Komponisten, das sich von dem herkömmlichen wesentlich unterscheidet.

Dieses herkömmliche Bild erinnert, leicht überspitzt, an die landläufige Vorstellung vom alten Haydn – fromm und gütig, weltfremd, das eigene Genie weder erkennend noch anerkennend – oder an das Selbstideal, zu dem sich Strawinsky einmal bekannte: "a small Bach, living in anonymity and composing regularly for an established service and for God"². Es überrascht nicht, daß Hand in Hand mit diesem Bild des Menschen Schütz nicht selten die Tendenz ging, auch seine Musik als "small Bach" zu betrachten – wobei man unter "Bach" nicht irgendeinen Bach zu verstehen hat, sondern gerade den von Strawinsky beschworenen, jenes musikalisch-theologische Musterbild also, das eine frühere Generation zum "Fünften Evangelisten" stilisierte. Aber genau wie dieser Bach in wissenschaftlichen Kreisen längst als überholt gilt, wie auch "Papa Haydn" anscheinend jetzt das gleiche Los zuteil wird, so hat sich unser überkommenes Schütz-Verständnis wohl ebenfalls überlebt. Die vorliegenden Ausführungen stellen den Versuch dar, die Folgen der jüngsten Forschungen – wie sie sowohl zur Revision bisheriger Annahmen führen als auch neue Wege der Interpretation erschließen – an Hand einer Reihe von Beispielen zu verdeutlichen.

I

Zu den Grundlagen unserer Vorstellung von Schütz als Menschen und Künstler gehört die Annahme, er habe seinen Beruf nur zögernd, wenn nicht sogar widerstrebend ergriffen. Lange Zeit, so heißt es, schwankte er, ob er sich der Musik widmen oder eine juristische Laufbahn einschlagen solle; erst mit weit über zwanzig Jahren habe er sich dem Diktat seiner Begabung gefügt, und auch dann erst unter dem Zwang einer höheren Instanz – der Aufforderung des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, im September 1614 bei den Feierlichkeiten zur Taufe seines Sohnes August mitzuwirken, und den darauffolgenden Bemühungen des sächsischen Hofes, Schütz fest als Kapellmeister zu verpflichten. Hinter dieser Darstellung der Ereignisse steht die biographische Skizze, die der kurfürstliche Oberhofprediger Martin Geier seiner Trauerrede für den Komponisten anfügte³. Geier schenkt zwar der musikalischen Begabung des jungen Schütz gebührende Beachtung, legt jedoch gleichen, wenn nicht sogar größeren Wert auf dessen akademische Neigungen und Fähigkeiten. So erfährt man von Schütz' Jahren als Kapellknabe am Hofe Landgraf Moritz des Gelehrten zu Kassel nur, daß seine Leistungen an der Hofschule die Bewunderung seiner Lehrer hervorriefen und er auf ihr besonderes Drängen hin das Universitätsstudium aufnahm. Als der Landgraf ihm bald darauf anbot, bei Giovanni Gabrieli in Venedig zu studieren, habe Schütz zwar eingewilligt, aber nur "in Meinung / daß Er nechst seiner Wiederkehre aus Italien / dennoch fernerweit zu den Büchern greiffen / und seine Studia in mehrern continuiren könnte"; und selbst nach drei Jahren in Ve-

nedig habe der Lieblingsschüler Gabriellis "lieber seine Bücher wieder vor die Hand nehmen wollen / umb dasjenige was er in Italia darinnen versäümet / zu ersetzen / und nebenst diesen die Music als ein parergon zu anderweiten Beförderung zu gebrauchen". Erst die Berufung Johann Georgs "hat ihm auch für dieses mahl die Bücher ausser Handen gerücket" und ihn damit auf eine musikalische Laufbahn festgelegt.

Als ranghöchster Geistlicher des sächsischen Hofes wird Geier Schütz persönlich gekannt haben, und viele seiner biographischen Angaben gehen sicherlich auf den Komponisten selbst zurück. Indessen kam Geier erst 1664 nach Dresden⁴, als Schütz bereits seit Jahren im Ruhestand lebte und den Hof von Weißenfels aus nur selten besuchte – erst etwa zwei Jahre vor seinem Tod zog er dann wieder nach Dresden um. Überdies hatte Schütz noch vor Geiers Ankunft dieselbe Geschichte mit anderer – und, wie ich meine, wahrheitsgemäßerer – Akzentsetzung erzählt. In seinem bekannten Memorial an Johann Georg I. vom 14. Januar 1651 beschreibt er ausführlich seine frühen Jahre bis zu seiner Berufung nach Dresden. Nehmen wir die Erzählung dort auf, wo er die Kasseler Hofschule verläßt:

Vndt dieweil meiner Seeligen Eltern Wille niemahls war, das heute oder morgen, Ich gar Profession von der Music machen solte, habe auff dero gutachten <...> Jch mich, nach dem Ich meine Discantstimme verlohren, auff die Universitet Marburgk begeben, In willens meine, ausser der Music, anderweit zimlicher massen angefangene Studia daselbst fortzustellen, Eine gewisse Profession mir zu erwehlen und dermahl eins einen Ehrlichen Gradum darinnen zu erlangen, <...>

Auf das Angebot, bei Gabrieli zu studieren, reagiert er folgendermaßen:

welchen Vorschlag dann (:als ein Junger, und die Weld zu durchsehen auch begieriger Mensch:) Ich zu unterthänigen danck, gantz willigst annam, und darauff Ao. e<tc> 1609 gleichsamb wieder meiner Eltern Willen, nacher Venedig fortzoge <...>

Als er drei Jahre später nach Deutschland zurückkehrt,

ermangelte <...> auch an meiner Eltern vndt anverwandten Raht und antrieb noch nicht, welcher meinung kurtz ümb war, das durch anderweit meine zwar geringe Qualiteten, Ich mich bedient zu machen und förderung zu erlangen trachten, die Music aber als eine nebensache tractiren solte, von derrer wiederholten unnachlässlichen Vermahnung dann folge zu leisten, Ich entlichen überredet wurde, vndt meine vorhin ausser handten gelegte Bücher wieder hervor zu suchen gleich begriffen war, <...>

Schütz beschreibt hier also nicht den jungen Mann, der fast nur auf äußeren Druck hin zur Musik kommt: In dieser Geschichte fühlt sich der Held von Anfang an zur Musik hingezogen, scheut sich aber wegen elterlicher Mißbilligung, seiner Neigung nachzugeben; wie die Handlung jetzt verläuft, erscheint der Ruf nach Dresden nicht als Störung, sondern als Errettung. Offensichtlich hielt der Vater des Komponisten, auch wenn er das dritte Lehrjahr bei Gabrieli bezahlte, die Musik für einen Beruf, der für den Sohn nicht ernsthaft in Frage käme – gehörte doch die Familie Schütz dem höheren Bürgertum, zum Teil sogar dem niederen Adel an. Ein beträchtlicher sozialer Rangunterschied trennte sie also von einer Familie wie etwa den Bachs, die meistens als städtische Musiker wirkten; ja, insofern als Schütz' Vater als Bürgermeister von Weißenfels amtierte, so entstammte der Komponist gerade der Klasse, von der der Lebensunterhalt der Bachs weitgehend abhing. Leicht verständlich erscheint aus dieser Sicht der Widerwille des Vaters, den Sohn eine Musikerlaufbahn einschlagen zu sehen.

Warum Geier Schütz' unschlüssige Haltung gegenüber der Musik dem Komponisten

selbst und nicht dessen Vater zur Last legt, darüber kann man nur Vermutungen anstellen. Vielleicht wollte der hochbetagte Meister, schon die Nähe des Todes spürend, seine Eltern nicht in ein schlechtes Licht gerückt wissen; vielleicht paßten familiäre Spannungen nicht in das Bild, das Geier von Schütz' Jugend zeichnen wollte. Außerdem läßt Geier, wenn er Schütz jeglichen musikalischen Ehrgeiz abspricht, die Bedeutung der göttlichen Versehung für dessen Werdegang um so stärker hervortreten⁵. Zwar enthält auch Schütz' eigene Darstellung der Ereignisse ein teleologisches Moment: "Gott der almechtige", bemerkt er zur ersten Einladung nach Dresden, habe ihn "sonder zweiffel zu der Profession der Music von Mutterleibe an abgesondert". Er verhehlt indessen keineswegs, in welchem Umfang sein Schicksal den eigenen Wünschen entsprach.

Hat Schütz' enge Bindung zur Musik ihre Wurzeln tatsächlich in seiner frühen Jugend, so hat sie im Laufe seines Lebens an Entschiedenheit nur gewonnen; denn man kann sicherlich sagen, daß er während seiner gesamten Schaffenszeit eine hartnäckige Entschlossenheit zeigte, seine Kompositionsarbeit unter allen Umständen fortzusetzen. Es überrascht nicht, daß sich diese Entschlossenheit erstmals in den späten 1620er Jahren deutlich abzeichnet, als das Musikleben am sächsischen Hof unter den Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges zu leiden begann. Geier stellt einen direkten Zusammenhang her zwischen den sich verschlechternden Verhältnissen in Dresden und Schütz' zweiter Italienreise, zu der er 1628 aufbrach:

weiln die damahligen Kriegs-Pressuren in diesen Landen ie mehr und mehr zu nahmen / welche denn alle dasjenige / was sonst bey der edlen Friedens-Zeit zu floriren pfliget / verhinderten / und gleichfalls seiner Profession einen nicht schlechten Einwurff thaten / hat er sich resolviret, eine peregrination wiederumb an zustellen <...>

Mit welcher Beharrlichkeit der Komponist diesen Entschluß zu verfolgen wußte, läßt eine am 22. April 1628 vorgelegte, offenkundig nach mehreren erfolglosen Versuchen abgefaßte Bittschrift auch hinter den Ehrerbietungen höfischer Rhetorik spüren:

Dieses vntterthenigste kleine vndt furchtsame Memorial erscheinet vor E. Churf. Durchl. in aller gehorsambsten devotion, deroselben gewürigen gnedigsten vndt entlichen resolution erwartende, wegen meiner fürhabenden vndt gantz zugschickten reise in Italien. Dann wann die Jenigen, welche Ihre zeitliche güter gerne erweitern wollen, bey E. Churf. Durchl. sich manchmal fleisig bemühen thun, warumb solte nicht auch, ümb dasjenige, was zu fortsetzung meiner erlerneten freyen Kunst, vndt anderen tugenden mir dinlichen ist, Ich mich mehr als einmahl vntterthenigst bewerben.

Je mehr Kursachsen in die Kriegsgeschehnisse verwickelt wurde, desto unerläßlicher wurde es für Schütz, Dresden zu fliehen – um "ohne perturbation meines gemüths", wie es in einem späteren Urlaubsgesuch vom 9. Februar 1633 heißt, "meine Profession mit allem fleis fortzustellen". An anderer Stelle desselben Dokuments führt er aus,

Das bey Itzigen schwebenden Kriegsleufften, wegen der aufwartung Ich gar wol abkommen könte, weil die anstellung einer weitleunftigen Music, dero Zeit beschaffenheit nicht groß erfordern thete, auch ohne dieses die gesellschaft der Instrumentalisten vndt Sänger an itzo zimlichen schwach vndt geringert worden, <...> dahero dann ohne des in grosser Music oder auf viel Chor zu Musiciren nicht möglich were.

Mit anderen Worten, Schütz sah sich sowohl der Gelegenheit als auch der Mittel beraubt, jene großangelegten Werke hervorzubringen, auf die er sich vorher

spezialisiert hatte und die, wie es noch zu zeigen gilt, er wohl als sein eigentliches kompositorisches Metier ansah. Weiter nach eigener Vorstellung zu komponieren hieß also, sein Glück andernorts zu versuchen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet dürfte seine ununterbrochene Folge von Reisen und Reiseplänen während der Kriegsjahre für sich sprechen.

Die Flucht aus Dresden stellte jedoch nur die eine Seite der Medaille dar. Die andere sehen wir in den "Kleinen geistlichen Konzerten" von 1636 und 1639, Schütz' erster Werksammlungen seit der Veröffentlichung der "Symphoniae sacrae" I am Ende seines zweiten Venedig-Aufenthalts. Sowohl nach ihrer Besetzung als auch nach ihrer bescheiden gehaltenen Schreibweise bezeichnen diese Konzerte eine unerwartete Wendung in Schütz' Schaffen. Wie er jedoch im Vorwort berichtet, mußte er seine größeren Werke ungedruckt lassen, da sich unter den Kriegsverhältnissen für sie kein Verleger finden ließ. Die Konzerte entsprangen also dem Bemühen, daß "mein von GOtt verliehenes Talentum in solcher edlen Kunst nicht gantz ersitzen bleiben / sondern nur etwas weniges schaffen vnd darreichen möchte".

Auch in den 1640er Jahren, als die Kriegsgeschehnisse langsam verebten, ließ Schütz in seinen Bemühungen um seine musikalischen Vorhaben keineswegs nach. Jetzt galt es, wie er in einem Memorial vom 28. September 1645 schrieb, "meine unterschiedliche angefangene Musicalische Wercke zu compliren". So oder ähnlich formuliert erklingt von nun an diese Bitte regelmäßig in Schütz' Korrespondenz, als der inzwischen mehr als Sechzigjährige versucht, sich vom aktiven Kapellmeisterdienst zurückzuziehen. Auch wenn er offiziell keinen Abschied nehmen durfte, scheint ihm Johann Georg zugebilligt zu haben, die meiste Zeit in Weißenfels zu verbringen. Nach den häufigen Auslandsreisen rief diese neuerliche Abwesenheit vom Hof einigen Unmut hervor. 1649 beklagte sich der Sänger Johann Georg Hofkontz:

Wiewohl nun <...> dem CapellMeister Schützen sehr wohl anstünde vnd rühmlich wehre, maßen er als das membrum Principale und Hautb der Capelle bey seiner anvertrauten Capelle standhaft verbliebe, Sie mit Musicalischen Sachen versorgete, mit rath und that deroselben unverenderlich beywohnte, vnd also verrichtete quod sui esset Officii e<tc>. So ist doch <...> fast jedem männiglich bekend, das Er, wie sonsten einem Hirte gebühret, viel iahr hero seiner Schäfte wenig geachtet sondern sie verlaßen, von einer provintz in die andere gereyset, E. Churf. Durchl. Capelle hat mögen versaget werden oder verlaßen stehen <...>... itzo wiederumb ein iahr zu Weißenfels geseßen, sich umb die Capelle wenig oder nichts bekümmert <...>⁶

Wie wir sehen werden, hatte Hofkontz bereits andere Gründe, sich über Schütz zu ärgern; und Schütz hätte seinerseits erwidern können, daß die stark ausgezehrte Hofkapelle aus seiner persönlichen Betreuung kaum viel Nutzen ziehen könnte. Dennoch erscheinen die gegen ihn erhobenen Beschwerden nicht ganz unberechtigt. Zwar geht aus zahlreichen Briefen und Memorialien hervor, daß er am Wohlergehen der Kapelle und ihrer Mitglieder regen Anteil nahm; wie aber die bereits erörterten Zeugnisse erkennen lassen, stand die Kompositionsarbeit an erster Stelle; und man darf wohl annehmen, daß Schütz zwischen Anteilnahme und einer ihm sinnlos erscheinenden Selbstaufopferung genau zu unterscheiden wußte. Mit anderen Worten: bei Schütz ging der unermüdliche Drang zum Komponieren Hand in Hand mit einem keineswegs angekränkelten künstlerischen Ego.

II

Die Frage des Ego leitet uns zum nächsten Hauptpunkt über. Um auf unser Stravinsky-Zitat zurückzukommen: Schütz entsprach kaum dem Bild des "small Bach, living in anonymity". Als Kapellmeister des mächtigsten Potentaten im protestan-

tischen Deutschland erfreute er sich des höchsten äußeren Erfolges, den ein Musiker in diesem Teil Europas erringen konnte; schon allein kraft seines Amtes galt er als der führende Musiker deutscher Abstammung innerhalb des Heiligen Römischen Reiches. Wenn auch die chaotische Finanzlage eines vom Krieg überforderten Hofes ihn wiederholt in Verlegenheit brachte, verfügte er doch über Mittel genug, um seinen Töchtern ein Vermächtnis zur Verfügung zu stellen, das das Zweieinhalbfache seines jährlichen Einkommens überstieg⁷. Auch darf außer Zweifel stehen, daß Schütz den hohen sozialen Status, den ihm Herkunft und Amt verliehen, genau zu schätzen wußte – so kann man jedenfalls daraus schließen, daß er die Mehrzahl seiner Werke auf eigens angefertigtes Papier drucken ließ, das als Wasserzeichen sein Monogramm und Familienwappen trug⁸.

Allem Anschein nach hat Schütz auch die Vorrechte seines Amtes sorgsam, wenn nicht gar eifersüchtig, gehütet, besonders als er mit fortschreitendem Alter in eine Position geriet, die ihn – wenigstens seinem Empfinden nach – wachsenden Angriffen aussetzte. In seinem Memorial vom 14. Januar 1651 vertraute er dem Kurfürsten an, er fürchte, es könne ihm

auch ergehen <...> wie einem <...> mir wohlbekandten, nicht übel qualificirten Alten Cantor, welcher für etlicher Zeit an mich geschrieben vnd mir höchlich geklagt hatt, das seine junge Rathsherren mit seiner alten Manier der Music, sehr übell zu frieden, und dahero seiner sehr gerne loos werden, Ihme dahero ausdrücklich auff dem Rahthause ins angesicht gesagt hetten, Ein dreysigk jähriger Schneider, vnd dreysigk jähriger Cantor dieneteten nicht mehr in die welt, <...> vndt ob ich wol deren keines, von E. Churf Durchl Herrn Söhnen <...> vermuertens binn, So könnte mir doch derogleichen von andern, auch wol von etlichen new ankommenden jungen Musicanten selbst wiederfahren <...>

Sorgen dieser Art mögen in der Tat zur Erklärung von zwei sonst rätselhaften Ereignissen aus Schütz' späteren Jahren beitragen. Das erste betrifft den Sänger Hofkontz. Am 20. März 1643 überreichte dieser dem Kurfürsten ein Memorial mit der Bitte um den Titel eines Vizekapellmeisters⁹. Bereits vor fünfzehn Monaten, so schrieb er, war er auf Geheiß des kurfürstlichen Hausmarschalls nach Dresden gekommen, um dieses Amt zu übernehmen; der Kurfürst hatte sogar einen Vertrag für ihn aufsetzen lassen¹⁰. Da jedoch der Hausmarschall bald darauf verstarb, blieb der Vertrag in der Schublade und Hofkontz ohne Titel und Gehalt – was ihn besonders hart traf, weil

Ich (:vnd Meine Gel. Vater neben mir:) nicht allein gantz vnd gar von den Schwedischen vnruhigen Völckern vmb des meinige gebracht, beraubt und geplündert worden; sondern auch verwichenen Sommer in der Görlitzschen großen feuersbrunst solchen brandschaden erlitten, das so wohl Mein Vater als Jch vollends in die euserste armutt gerathen bin; vnd dannenhero <...> kein eintziges mittel bey itzigem meinem Zustande mehr zuleben habe <...>

Weder diese Eingabe noch eine zweite vom 16. Mai desselben Jahres¹¹ hatte Erfolg, und Hofkontz verblieb weiterhin ohne feste Anstellung in der Kapelle. 1646 machte er offenbar nochmals seinen Anspruch auf den versprochenen Titel geltend. Während der Oberhofprediger ihn in einem Schreiben an den Kurfürsten vom 29. Juni als "geschickt und tüchtig" rühmte¹², stieß Hofkontz nun auf Widerstand von Schütz' Seite. In einem am 30. Juli 1646 überreichten Memorial drängte der Hofkapellmeister darauf, daß Hofkontz sich mit der Stellung eines Kantors bescheide und man "das Vicecapellmeister ambt undt bestallung <...> an itzo vacirend zu lassen" hätte – wozu er noch an anderer Stelle bemerkt, "Das dahero (:so lange als ihr Capellmeister Henrich Schütz leben werde:) es verhoffentlich nicht bedürffen soll einen Vicecapellmeister anzunemen".

Im Sommer 1647 kam ein neues Element ins Spiel. Agostino Fontana, ein Altist am dänischen Königshof, suchte Schütz in Dresden auf und erkundigte sich nach Möglichkeiten, Anstellung in der kurfürstlichen Kapelle zu finden¹³. Vermutlich war Fontana im Gefolge Prinz Christians von Dänemark – des Widmungsträgers der vor kurzem erschienenen "Symphoniae sacrae" II und eines Schwiegersohnes des Kurfürsten – nach Deutschland gekommen; Christians' plötzlicher Tod am 2. Juni 1647 in der Nähe von Dresden wird Fontana wohl dazu bewogen haben, sein Glück am sächsischen Hof zu versuchen. Am 21. September teilte Schütz dem Kurfürsten mit, er habe mit Fontana Bedingungen ausgehandelt, die dessen Ernennung zum Vizekapellmeister einschlossen. Für den eben wieder mit einer Petition¹⁴ gescheiterten Hofkontz mußte die nun vorgesehene Bestallung des Italieners alte Wunden aufreißen; und wie sich noch zeigen wird, konnte er auch daraus, daß Fontana schließlich doch in dänischen Diensten blieb – am 15. Dezember 1647 wurde er königlicher Kapellmeister –, wenig Trost schöpfen. Außerdem sah er sich kurz nach dieser Episode in seinen Hoffnungen nochmals zurückgesetzt. Im Januar 1648 steuerte er den Text zu einem Ballett bei, das die kurfürstlichen Musiker zur Hochzeit von Schütz' Tochter Euphrosina aufführten. Den Brautvater lobte Hofkontz mit den Worten "Der Orpheus unser Zeit / der Musen liebster Sohn"¹⁵; wenn er jedoch meinte, dadurch seine Position zu stärken, so mußte ihn die fortdauernde Nichtachtung seines Anliegens eines besseren belehren. Am 16. Mai 1649 bat er also den Kurfürsten erneut um den erstrebten Titel¹⁶; diesmal zögerte er nicht, Schütz für seinen Mißerfolg direkt verantwortlich zu machen:

Eur Churf. Durchl. erinnern sich Gnädigst, das Sie schon Anno 1642. im Januario mich an M. Zachariae Hestii stelle zum Vice Capellmeister bestallen laßen, inmaßen E. Churf. Durchl. selbsten deßen bestallung aufzusetzen befohlen; welche Sie auch, auser allen Zweifel, lengsten vnd vor etlichen iahren vollzogen hetten, wann nicht dero Capellmeister Herr Heinrich Schütze (:dem ich doch, wie ich mit Gott bezeuge, iederzeit seinen gebürlichen respect gegeben, vnd die Zeit meines lebens mit keinem fuße zu nahe getretten:) sich vnterstanden, bey E. Churf. Durchl. mich zuverkleinern, zuverachten, einen andern, der etwa ErtzCatholischer Religion ist, an meine stelle zu verschaffen, oder, weil er von dem nahmen ViceCapellmeister nicht wohl hören kan, mich mit einem etwas schlechtern Nahmen vnd dienste abzuweisen, etc.

Aber auch diese Eingabe brachte Hofkontz seinem Ziel nicht näher. Im darauffolgenden Jahr versuchte der Hof wiederum, einen Vizekapellmeister von außerhalb Dresdens zu verpflichten; diesmal erging die Berufung an den Danziger Kantor Christoph Werner, dessen Bruder der kurfürstlichen Kapelle als Instrumentalist angehörte und den Schütz durch den Streit zwischen Paul Siefert und Marco Schacchi kannte¹⁷. Werner jedoch starb, ehe er das Amt antreten konnte; und mit dem Fehlschlag dieses Versuches hat sich Schütz anscheinend endlich mit der Bestallung Hofkontz' als Vizekapellmeister abgefunden. Am 19. August 1651 – fünf Tage, nachdem die beiden bereits eine von Hofkontz geschriebene Bitte um Verbesserung der materiellen Lage der kurfürstlichen Musiker gemeinsam unterzeichnet hatten – willigte er in die so lange umkämpfte Anstellung ein. Der Ton bleibt jedoch grollend:

Auf solche masse könnte Johann Georg Hoffkontzen intention doch auch geholffen, vndt das Vicecapellmeister ambt in Gottes name Ihm conferirt werden, Sintemahl mir nichts daran gelegen v. gerne zufrieden sein will, wann Ich nur iemand habe der bey meinen teglich mehr zunehmenden vnvermögen, mir an der hand gehe, es sey vnter was titull es will.

Die bisherige Schütz-Literatur neigt dazu, Hofkontz bestenfalls als einen Sonderling zu betrachten. Zwar herrscht in seinen Briefen eine etwas überspannte Aus-

drucksweise vor; alles in allem aber wird man kaum umhin können, das Recht weitgehend auf seiner Seite zu sehen. Demgegenüber läßt sich Schütz' Handlungsweise nicht ohne weiteres verstehen¹⁸. Zum Amt des Vizekapellmeisters am sächsischen Hofe gehörte ursprünglich wenig mehr als die Aufsicht über die Kirchenlieder und anderen musikalisch anspruchslosen Teile des liturgischen Alltags – Aufgaben, die die Fähigkeiten eines Hofkontz gewiß nicht überstiegen¹⁹. Vielleicht beabsichtigte Schütz, wie seine Bemühungen um Fontana und Werner nahelegen könnten, mit der Neubesetzung der Stelle das Amt in Richtung auf das des Kapellmeisters aufzuwerten und mithin auf die Komposition und Direktion von konzertierender Musik auszudehnen²⁰. Da er jedoch zumindest im Jahre 1646 tatsächlich "von dem nahmen ViceCapellmeister nicht wohl hören" konnte, bedarf diese Annahme wenigstens der Relativierung; und selbst wenn Hofkontz nicht seiner Vorstellung eines Vizekapellmeisters entsprach, so war dies doch kein ausreichender Grund, ihm eine Stellung zu verweigern, die er gewissermaßen bereits erhalten hatte.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ging es bei Schütz' ablehnender Haltung gegenüber Hofkontz weniger um ein rein musikalisches Urteil als um die Auswirkung eines Kompetenzstreits. Hofkontz' Ernennung zum Vizekapellmeister ging nicht von Schütz aus, sondern vom Hausmarschall; und obwohl das Oberhofmarschallamt nominell über alle Verwaltungsfragen am Hofe zu entscheiden hatte²¹, weigerte sich Schütz offensichtlich – ähnlich wie Bach im Leipziger Präfektenstreit – anzuerkennen, daß diese Befugnis sich auch auf ein musikalisches Amt erstreckte, das dem seinen in Titel und, wie er letzten Endes gemeint haben mag, im Ansehen so nahekam. Unvermeidlicherweise mußte ihm also Hofkontz zu einem Dorn im Auge werden; denn den Rechtsanspruch des Jüngeren anzuerkennen hätte gleichzeitig bedeutet, etwas von der eigenen Autorität preiszugeben.

Ein Nachhall der Affäre Hofkontz taucht wenig später in Schütz' Korrespondenz auf. Diesmal betraf das Problem den Kastraten Giovanni Andrea Bontempi, der die Kapelle des Kurprinzen Johann Georg II. leitete. Schütz hat Bontempi offensichtlich hoch geschätzt, denn er empfahl in seinem Memorial vom 14. Januar 1651, ihn als seinen Stellvertreter einzusetzen. Bontempi seinerseits widmete Schütz seinen Traktat "Nova quatuor vocibus componendi methodus". Dennoch beklagte sich Schütz bitterlich, als Johann Georg II. im Sommer 1653 eine Verordnung erließ, die ihn und Bontempi abwechselnd mit der musikalischen Leitung des Sonntagsgottesdienstes am Hofe betraute. In einer Eingabe vom 21. August heißt es:

So kann meinen hochgeehrten Herren des wegen Ich auch nicht bergen, was massen es mir, als gleichwol einen alten vndt verhoffentlich nicht unverdienten mann, fast verkleinerlich und schmerzlich fürfallen will, an solchen Sontagen <...> ich mit des Herrn Churprintzens Directore als einem 3 mahl jüngern als ich, undt herüber castrirten menschen, ordentlich und stetig ümbwexeln und unter, ungleichen vndt zum gueten theil vnverständigen zuhörere und Richter urtheil mit ihm gleichsamb pro loco disputiren soll.

Die Klage beruhte zum Teil darauf, daß die Leitung der sonntäglichen Musik zuvor nicht zu Schütz' üblichen Pflichten gehört hatte; diese Aufgabe hatte früher, wie er darlegt, in den Händen des Vizekapellmeisters gelegen. Daher stellte schon die Verpflichtung selbst, ob im Wechsel mit Bontempi oder nicht, einen Affront dar. Wir dürfen jedoch nicht übersehen, daß mit Bontempi eine zusätzliche Empfindlichkeit ins Spiel kam. Was immer Schütz von ihm gehalten haben mag: es war ein himmelweiter Unterschied, ob der Jüngere als sein Stellvertreter oder als Gleichberechtigter neben ihm vor der Öffentlichkeit erschien. Eindeutig hatten Rang und Alter, wenigstens für Schütz, weiterhin ihre Vorrechte – und er war bereit, gegen jeden Übergriff auf diese Vorrechte zu kämpfen.

III

Es scheint an der Zeit, Schütz' Verständnis seines Kapellmeisteramtes sowie die Art und Weise, wie dieses Verständnis und auch die Traditionen des Amtes selbst sein musikalisches Schaffen bestimmten, genauer zu betrachten.

Wie schon aus den bisher erörterten Dokumenten hervorgeht, hatte Schütz nicht, im Gegensatz etwa zu Bach in Leipzig, für die musikalische Gestaltung der wöchentlichen Gottesdienste unmittelbar zu sorgen; diese fiel, wie die meisten Routinetätigkeiten der Hofkapelle, eher in den Zuständigkeitsbereich des Vizekapellmeisters und des Organisten²². Für Schütz, um noch einmal aus seinem Memorial vom 30. Juli 1646 zu zitieren, bestand

meine meiste undt beste Verrichtung in meinem ambt, nicht eben in allezeit persönlicher gegenwardt und auffwartung, sondern vielmehr in auffsetzung undt zurichtung allerhand gueter Musikalischen sachen auch beobachtung des gantzen Werks <...>

Nur bei Anlässen von besonders repräsentativer Art hatte er unbedingt mitzuwirken. Um so leichter fiel es ihm denn, Urlaubsgesuche in Zeiten zu rechtfertigen, in denen das einst so rege höfische Leben zum Stillstand kam; ebenso konnte er, als er am 21. Mai 1645 von den weitgehend routinemäßigen Verpflichtungen des täglichen Dienstes bat, sein Gesuch mit der Versicherung untermauern, er bleibe nach wie vor

erbötig, <...> bey fürgehenden solenniteten und festagen in der Kirchen nach gelegenheit persönlich das Directorium zu führen, wie auch entlich für der Taffel <...> gehorsamblich mit auffzuwarten, und nach meinem Vermögen die Music darzustellen und hören zu lassen, Bevorab bey anwesenheit frembder herrschafft oder Abgesandten e<tc>

In der Amtsauffassung, die diesen und vielen anderen Äußerungen Schütz' zugrundeliegt, widerspiegelt sich eine althergebrachte Hierarchie von musikalischen Aufgaben und Werten. Als der ranghöchste Musiker eines Fürstenhofes zeichnete der Kapellmeister vor allem für solche Gelegenheiten verantwortlich, bei denen sich der Staat in seinem ganzen Glanz darstellte. Sieht man von Banketten und den gerade für den kurfürstlichen Hof so charakteristischen Theateraufführungen ab, so hatten diese Veranstaltungen zwangsläufig eine ausgesprochen religiöse Dimension. Denn in einer Welt, die zwischen Kirche und Staat keinen grundlegenden Unterschied kannte, umfaßte jedes politische Zeremoniell auch öffentliche Andachten, so wie umgekehrt nahezu jede liturgische Feier ebenso zum Ruhm des irdischen wie des himmlischen Herrschers diente – nicht umsonst schließen die Anweisungen zur Einrichtung der Kirchenmusik anlässlich des Staatsbesuches von Kaiser Matthias im September 1617 mit den Worten, Schütz solle "allendthalben dohin sehen, domit S. Churf. Gn. Ihre Music bey den frembden Ehre und rhum habenn mögenn"²³.

Die Gleichsetzung von geistlicher und weltlicher Macht verstärkte unausweichlich die herkömmliche Vorrangstellung der geistlichen über die rein weltliche Kunst und damit auch den Primat des Anspruchsvollen und Kunstreichen vor dem Schlichten und Funktionalen. Hatte also der Kapellmeister dank seiner Stellung am sichtbarsten Kongruenzpunkt von Kirche und Staat den höchsten in seinem Beruf erreichbaren Rang inne, so kam auf dem Gebiet des musikalischen Schaffens der geistlichen Komposition mit größter Prachtentfaltung und von kunstvollster Faktur ein entsprechend hoher Stellenwert auf dem Gebiet des musikalischen Schaffens zu. Allein die weltlichen Repräsentationswerke der großen Hoffeste – die aufwendigen Opern und Ballette – konnten sich damit messen; schon die kleineren geistlichen Stücken konnten dies nicht mehr.

Vor diesem Hintergrund erscheint Schütz' Oeuvre im ganzen wie in vielen Details

in neuer Beleuchtung. Um mit dem Alleroffensichtlichsten zu beginnen: es kann als beinahe selbstverständlich gelten, daß wir das Vorherrschen geistlicher Musik in Schütz' Gesamtschaffen ebenso sehr auf das von ihm versehene Amt wie auf seine zweifellos tiefe Religiosität zurückzuführen haben. Weniger direkt, aber nicht weniger zwingend, liefert das Moment sozialen und beruflichen Status einen konkreten Anhaltspunkt zum Verständnis eines weiteren bekannten Merkmals seines Schaffens: des Fehlens jeglicher Instrumentalmusik. Es gehört zu den Gemeinplätzen der Schütz-Forschung, dieses Fehlen als Zeichen dafür zu werten, daß Schütz die Musik zuallererst als Mittlerin von Sprachinhalten angesehen habe; diese Auffassung hat ihrerseits eine Betrachtungsweise gefördert, die seine Werke nahezu ausschließlich auf ihre Textaussage hin untersucht. Indessen sagen die wenigen erhaltenen Stellungnahmen Schütz' zur Kompositionspraxis – insbesondere die in der Vorrede zur "Geistlichen Chormusik" – nichts über Fragen der Textausdeutung, sondern konzentrieren sich auf Satztechnisches wie Kontrapunkt, Anwendung der Modi u.ä. Nicht einmal seine einleitenden Bemerkungen zu Caspar Zieglers 1653 veröffentlichtem Dichtungstraktat "Von den Madrigalen" geben irgendeinen Hinweis darauf, daß er die Musik in erster Linie als Dienerin des Wortes verstanden hätte – vielmehr legen sie das Gegenteil nahe. Denn nicht nur beschreibt Schütz das Madrigal als "dasjenige genus Poësius, welches sich zu Auffsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete", sondern er fügt hinzu, in offensichtlicher Anspielung auf die Schwierigkeiten, die damals in Deutschland vorherrschende streng strophische Dichtung zu vertonen:

Vnd habe Ich zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammen
geraspelt / was michs aber für Mühe gekostet / ehe Ich denselben nur in etwas
eine gestalt einer Italienischen Musik geben können / weiß Ich am besten.

Übrigens verrät diese Textstelle nicht nur Wesentliches über Schütz' Verständnis der Beziehung zwischen Text und Musik, sondern wirft auch Licht auf die vermeintliche Unterrepräsentation der Kirchenliedbearbeitung in seinem Gesamtwerk²⁴; denn zu dem von Schütz bevorzugten italienisch-konzertierenden Stil paßten Choraltex-te – auch ohne die dazugehörigen Melodien – genau so wenig wie die deutsche weltliche Dichtung.

Auf jeden Fall gibt keins der überlieferten Zeugnisse Anlaß zu der Vermutung, Schütz habe die Komposition von Instrumentalmusik aus ästhetischen oder philosophischen Gründen abgelehnt. Unter diesen Umständen erscheint es sinnvoller, daran zu erinnern, daß das Kapellmeisteramt traditionsgemäß mit der Komposition von Vokalmusik verbunden war und daß der Kapellmeister selbst meistens aus den Reihen der Sänger stammte – unter Schütz' Dresdner Vorgängern hatte beispielsweise nur Antonio Scandello seine Laufbahn als Instrumentalist begonnen, und auch er hat keine Instrumentalwerke hinterlassen²⁵. Die Komposition von Instrumentalmusik blieb im wesentlichen die Domäne derjenigen, die sie auch spielten; und im Prinzip, wenn auch nicht in jedem Einzelfall, nahmen die Instrumentalisten und die von ihnen geschaffene Musik einen bescheideneren Platz in der musikalischen Rangleiter als die Sänger und "ihre" Musik ein. Strenggenommen fiel also die Instrumentalmusik nicht in den Aufgabenbereich des Hofkapellmeisters, oder anders gesagt: es schickte sich nicht für ihn, solche Werke zu komponieren.

Begründen somit Rang und Tradition zu einem gewissen Teil Schütz' ausschließliche Beschäftigung mit der Vokalkomposition sowie das Ungleichgewicht zwischen geistlicher und weltlicher Musik in seinem Schaffen, so tragen sie des weiteren viel zum Verständnis von spezielleren Gattungsfragen bei. So ist es beispielsweise gewiß kein Zufall, daß in Schütz' weltlichem Ceuvre die Oper und andere Musik für das Theater überwiegen. Wenn auch der Verlust der betreffenden Werke uns daran hindert, seine Leistung in diesem Bereich angemessen zu würdigen, so dürfte immerhin feststehen, daß er in der Bühnenmusik nicht nur eine seiner

Hauptverpflichtungen, sondern auch eine seiner besonderen Stärken sah – man denke nur an den Eifer, mit dem er sich in einem Brief vom 6. Februar 1633 erbötig machte, dem König von Dänemark "eine Comedie von allerhand Stimmen in redenden Stylo" zu liefern, "welche Dinge meines Wissens (auf solche Art, wie ich meine) in Teutschland noch gantz ohnbekandt". Andererseits kommen sowohl unter den erhaltenen als auch unter den verschollenen, nur aus alten Inventarien erschließbaren Werken die kleineren weltlichen Formen nur sporadisch vor. Gewiß mag dies zum Teil an dem Fehlen geeigneter Texte liegen; ebenso nahe liegt jedoch der Gedanke, daß Schütz einfach wenig Veranlassung fand, Stücke dieser Art zu schreiben. Bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhang ein bekanntes Ereignis am kurfürstlichen Hof. Im Frühjahr 1627 heiratete Sophia Eleonora, die Tochter Johann Georgs I., in Torgau den Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt. Zu diesem Anlaß widmete Schütz' jüngerer Kollege Johann Nauwach dem Brautpaar eine Sammlung deutscher Villanellen; und als Zeichen seiner Hochschätzung für Nauwach steuerte Schütz zu dem Bändchen das Schlußstück – das Duett SWV 96 mit der Überschrift "In lode dell'Autore" – bei. Für die Hochzeit selbst aber schrieb er die Oper "Dafne".

Die vorangehenden Betrachtungen bereiten den Weg für die Behandlung eines weitaus umfangreicheren und komplexeren Themas: Schütz' geistliches Oeuvre und dessen Zusammenhänge mit den bereits gewonnenen Erkenntnissen zu Persönlichkeit und Amt. Anstatt aber die hiermit verbundenen Fragen direkt anzugehen, möchte ich mich ihnen – aus Gründen, die hoffentlich aus dem weiteren Verlauf dieser Arbeit einsichtig werden – auf Umwegen nähern.

IV

Bei der praktischen Wiederbelebung von Schütz' Musik in unserem Jahrhundert spielten drei Werkgruppen eine herausragende Rolle: die "Kleinen geistlichen Konzerte", die "Geistliche Chormusik" von 1648 und die drei Passionen aus den mittleren 1660er Jahren. Die Vorrangstellung dieser Werke läßt sich wohl unmittelbar auf ihre Propagierung durch die Singbewegung der 1920er Jahre zurückführen, die zusammen mit der ihr eng verbundenen Orgelbewegung die treibende Kraft der Schütz-Renaissance bildete. Insofern als beide Bewegungen dem musikalischen Gemeinschaftserlebnis, der Wiedererweckung nationaler Kunsttraditionen und der Neubelebung des Gottesdienstes als Idealen huldigten, fügten sich die Passionen, die "Chormusik" und die "Kleinen geistlichen Konzerte" gleichsam von selbst in ihr Programm ein. Außer einigen der Konzerte hatten alle diese Werke deutsche Texte; und außer der letztgenannten Sammlung vertraten sie alle einen archaisierenden a-cappella-Stil, was der von der Singbewegung geförderten Pflege des Chorgesangs und der klassischen Vokalpolyphonie besonders gut entsprach. Die Passionen konnten ohne weiteres ihren Platz in der Liturgie finden; das gleiche galt auch für die Motetten der "Geistlichen Chormusik" – im Register der weitverbreiteten Bärenreiter-Ausgabe von 1933 erhielten sie sogar de-tempore-Angaben, die seitherige Autoren nicht selten Schütz selbst zugewiesen haben. Auch die "Kleinen geistlichen Konzerte" kamen kirchlichen Bedürfnissen entgegen. Da die Texte vorwiegend der Bibel und dem Gesangbuch entstammten, boten sie keine literarischen und theologischen Probleme, wie sie etwa Kantaten Bachs anhafteten; und die Musik hatte den praktischen Vorzug, daß sie über den Generalbaß hinaus keine Instrumente verlangte und mit einem sowohl zahlenmäßig als auch technisch bescheidenen Vokalapparat rechnete. Praktische Erwägungen dieser Art trugen auch zur Rezeption der Passionen und der "Geistlichen Chormusik" bei; denn die Passionen verzichteten auf jegliche instrumentale Mitwirkung, die "Chormusik" mit Ausnahme der letzten Stücke auf Instrumente außer dem Continuo – den die Bärenreiter-Ausgabe ohnehin wegließ.

Durch die Sparsamkeit ihrer Mittel und der Strenge ihres Ausdrucks mußten also die Passionen, die "Geistliche Chormusik" und die "Kleinen geistlichen Konzerte" nahezu unvermeidlich in den Brennpunkt unseres Schütz-Erlebnisses rücken. Gerade in dem Maße aber, in dem sie als Abbild seines Gesamtschaffens gegolten haben, haben sie unsere Vorstellung vom Komponisten Schütz verzerrt. Denn mit partieller Ausnahme der Passionen stellen alle drei Werkreihen, wie ich jetzt zu zeigen hoffe, Sonderfälle in seinem Oeuvre dar und lassen nur in begrenztem Umfang das für ihn eigentlich Charakteristische und Bedeutende erkennen.

Beginnen wir mit der "Geistlichen Chormusik". Zu der Zeit, als Schütz diese Sammlung herausbrachte, hatte er sich anscheinend seit mehr als zwanzig Jahren nicht mehr ernstlich mit der Komposition von Motetten befaßt; auch weist der Inhalt des Bandes zum größten Teil keine greifbaren stilistischen Zusammenhänge mit den früher überlieferten Motetten auf. Diese offensichtlich isolierte Stellung legt nicht allein die Vermutung nahe, daß die "Geistliche Chormusik" eher als ein von vornherein geplantes Ganzes denn als eine Zusammenstellung bereits vorhandener Stücke entstand, sondern auch, daß sie ihre Entstehung einer besonderen Konstellation von Umständen verdankt. Das vielzitierte Vorwort scheint beide Annahmen zu bestätigen: da "der über den Bassum Continuum concertirende Stylus Compositionis" in Deutschland "mehr Nachfolger bekommen hat / als vorhin kein anderer jemahls mag gehabt haben", sich aber ohne genügende Ausbildung im strengen, generalbaßlosen Kontrapunktstil nicht "gebühlich handeln oder tractiren" lasse,

bin ich <...> veranlasset worden derogleichen Wercklein ohne Bassum Continuum auch einsten wieder anzugehen / und hiedurch vielleicht etliche / insonderheit aber theils der angehenden Deutschen Componisten anzufrischen / das / ehe sie zu dem concertirenden Stylo schreiten /

sie dem auch in Italien bekannten Gebrauch folgen und "vorher diese harte Nuß <...> auffbeissen".

Dieses Vorwort und somit die "Geistliche Chormusik" selbst kann man in der Tat in direkte Verbindung bringen mit dem bekannten Streit zwischen dem Warschauer Kapellmeister Marco Scacchi und dem Danziger Organisten Paul Siefert. In seinem 1643 veröffentlichten Traktat "Cribrum musicum ad triticum Syferticum" hatte Scacchi einige Psalmotetten von Siefert wegen zahlreicher satztechnischer Mängel einer vernichtenden Kritik unterzogen. Siefert, der den Angriff durch seine Behauptung provoziert hatte, die Italiener verstünden sich nicht mehr auf den reinen Kontrapunkt, antwortete 1645 mit einer polemischen Gegenschrift "Anticribratio musica ad avenam Schachianum". Bald darauf fand sich Schütz in den Disput hineingezogen. In einem Brief vom 7. September 1646 schrieb er:

Ego quidem mea ex parte optarem Dominum Syfert hoc negotium non inchoasse, siquidem quantum meum fert iudicium et quantum cursim, ac obiter legendo, colligere potui, Dominus Schacchi <...> Musicus est insigniter fundatus, et ideo preterire non potero, ut quidem mihi videtur, quia ei in multis assensum meum prestem: Maximè cum illa scripta <...> diligentius inspexero.

Im Jahre 1648, dem Erscheinungsjahr der "Geistlichen Chormusik", trat Schütz mit einem zweiten Brief für Scacchi ein. Dabei wies er darauf hin, daß die Grundsätze des "Cribrum musicum" an die Lehre erinnern, nach der "ego in juventute mea a bone memoriae Johanne Gabriele Preceptore meo quoque fuerim instructus ac institutus"; zugleich drängte er auf die Fertigstellung eines von Scacchi angekündigten Kontrapunkt-Traktats, mit dem der Verfasser "certe magnam in primis nostrae nationi Germanice creabit utilitatem".

Der Zusammenhang zwischen der "Geistlichen Chormusik" und der Scacchi-Siefert-Kontroverse darf als offensichtlich gelten. Wie die Forschung seit langem erkannt hat, spielt eine Stelle gegen Ende der Vorrede deutlich auf Scacchi an:

Wie dann über dieses ich noch der Hoffnung lebe / auch allbereit hievon in etwas
Nachrichtung habe / das ein / mir wohlbekandter / so wohl in Theoriâ als Praxi
hocherfahrner Musicus / hiernechst der gleichen Tractat an das Tage-Liecht
werde kommen lassen / der hierzu / insonderheit uns Deutschen auch sehr zuträg-
lich und nutzbar wird seyn können <...>

Darüber hinaus befinden sich aber im Vorwort weitere Nachklänge aus Schütz' brief-
lichen Stellungnahmen zur Kontroverse sowie aus Scacchis "Cribrum" selbst –
besonders fällt auf, wie weitgehend die bekannte, im ersten Absatz befindliche Liste
der "zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisita" mit dem Inhalt der
Scacchischen Kritik an Siefert übereinstimmt²⁶. Die "Geistliche Chormusik" stellt
somit Schütz' abschließenden und höchst praktischen Kommentar zu der
vorangehenden theoretischen Kontroverse dar; dieses pädagogische Moment betonte
der Komponist noch eigens dadurch, daß er die Sammlung keinem adligen Gönner,
sondern dem Rat der Stadt Leipzig als Gabe für den schon weithin berühmten
Thomanerchor widmete.

Als ein Werk, das offensichtlich aus anhaltender kritischer Reflexion hervorging,
verrät uns die "Geistliche Chormusik" natürlich viel über Schütz' musikalischen
Charakter. Schon allein der Entschluß, das "Wercklein <...> anzugehen", liefert ein
beredtes Zeugnis für das, was man seine musikalische Gewissenhaftigkeit – seine
Redlichkeit und seine Anerkennung kollegialer Verpflichtungen – nennen mag. Aus
rein musikalischer Sicht aber bleiben die Motetten Ausnahmewerke; auch wenn über
ihren künstlerischen Wert kein Zweifel bestehen darf, wird man kaum sagen können,
daß sie auf der Hauptlinie von Schütz' Weg als Komponist liegen.

Noch weniger läßt sich dies von den "Kleinen geistlichen Konzerten" behaupten.
Sowohl vor als auch nach ihrer Komposition – und alles weist darauf hin, daß Schütz
wenigstens den Großteil der Konzerte in relativ kurzer Zeit schrieb²⁷ – finden sich
Stücke dieser Art nur vereinzelt unter seinen Werken; und wie wir bereits gesehen
haben, hat der Komponist selbst im Vorwort zum I. Teil das Opus gewissermaßen als
eine Verlegenheitsarbeit bezeichnet. Die Widmungsvorrede des II. Teils läßt das
gleiche Thema noch einmal erklingen:

Zwar muß ich mich schemen / mit einem so kleinen vnd schlechten Wercklein
vor deroselben zu erscheinen / Nun aber die Boßheit der ietzigen / den freyen
Künsten widrigen Zeiten / meinen anderweit / sonder Ruhm / bey Händen
habenden bessern Wercken / das Liecht nicht gönnen wollen / hat es bey diesem
geringen für dißmal verbleiben müssen.

Schütz' Bezugnahme auf seine "anderweit <...> bey Händen habenden bessern
Wercke" macht deutlich, daß es sich bei seinen geringschätzigen Wendungen um
mehr als die förmliche Bescheidenheit handelt. In die gleiche Richtung weist auch
die Wahl des Widmungsträgers, sowohl für diesen II. Teil als auch für seinen Vor-
gänger. Den I. Teil der Konzerte eignete Schütz dem Präsidenten des Appellations-
gerichts in Dresden zu; und wenn auch für den zweiten Teil seine Wahl auf ein Mit-
glied des dänischen Königshauses fiel, so ging es um den jüngsten – und somit am
wenigsten einflußreichen – Sohn des Königs. Man halte dagegen die Widmungsträger
jener Werksammlungen, die die prachtvollsten oder kunstreichsten von seinen ge-
druckten Werken enthalten, der "Psalmen Davids" von 1619 und der drei Teile der
"Symphoniae sacrae": Johan Georg I. für die Psalmen und "Symphoniae sacrae" III,
dessen ältester Sohn und Nachfolger für den ersten Band der "Symphoniae sacrae"
und schließlich Prinz Christian, dänischer Thronfolger und Schwiegersonn des
Kurfürsten, für den zweiten. Mit anderen Worten: stellen auch die "Kleinen
geistlichen Konzerte" einen eindrucksvollen Beweis für Schütz' Entschlossenheit dar,
seine Kompositionsarbeit unter allen Umständen fortzusetzen, und bewahren sie auch
in jeder Hinsicht das von ihm gewohnte künstlerische Niveau, so hat er selbst mit

hinreichender Deutlichkeit davor gewarnt, ihnen mehr Gewicht beizumessen als ihnen in Wirklichkeit zukommt.

In diesem Zusammenhang darf vielleicht erwähnt werden, daß Schütz auch gegenüber anderen Werken bescheidenen Zuschnitts eine ähnlich distanzierte Haltung einnimmt. So schreibt er 1661 im Vorwort zu der revidierten Ausgabe des Becker'schen Psalters unverhohlen, er habe die Überarbeitung allein auf Geheiß Johann Georg II. unternommen, obwohl er selbst "meine übrige kurtze Lebens-zeit / lieber mit Revidirung und complirung etlicher / vor diesem unterschiedlich <...> angefangenen andern / und mehr Sinnreichen Inventionen / hätte anwenden wollen"; und aus dem Vorwort der "Zwölf geistlichen Gesänge" von 1657 geht hervor, daß Schütz der Drucklegung dieser Stücke allein auf Drängen des Hoforganisten Christoph Kittel zustimmte – daß er immerhin das Papier für Kittels Ausgabe lieferte²⁸, meldet das Vorwort allerdings nicht.

Die Passionen bieten, wie bereits angedeutet, ein etwas komplexeres Bild. Schütz hat sie derart hoch geschätzt, daß er eine Abschrift der Johannes-Passion Herzog August dem Jüngeren von Braunschweig-Lüneburg zum 86. Geburtstag schenkte; und in ihrer asketischen, fast "entmusikalisierten" Strenge läßt sich, auch wenn liturgische und gattungsspezifische Bedingungen unmittelbar dahinterstehen, eine allgemeine Tendenz seines Spätwerks erblicken – hierfür spricht nicht allein der ähnlich abgeklärte Stil des "Schwanengesangs" SWV 482-494, sondern auch der merkwürdige, in einer Eingabe vom 21. September 1653 mitgeteilte Plan,

das Psalterbüchlein Beati Lutheri version in prosa, auf gewisse arth in die Music zubringen, das das gemeine Volck auch in der Kirchen, solche Melodeyen möchte leichtlich lernen vndt mitsingen können.

Dennoch stehen die Passionen jenseits einer tiefen Zäsur, die sie vom Hauptkorpus des Schütz'schen Oeuvres unlegbar trennt. Zwischen 1650 und den frühen 1660er Jahren hat Schütz anscheinend wenig komponiert; in dem zuletzt zitierten Memorial bemerkte er:

ob ich wohl sonder ruhm, meine composition mit der Hülfffe Gottes, itzo noch so beständig vndt guth als vorhie iemahls zu elaborieren, mir getrawe, so gehet das alles langsamer vndt schwerer zu, wie leichtlich zuermeßen.

Schon aus Gründen der Chronologie bildet also der reiche kompositorische Ertrag der letzten Jahre – die Passionen, der "Schwanengesang" und die Weihnachts-Historie SWV 435 – viel mehr eine in sich geschlossene Werkgruppe als die Fortsetzung einer früheren Entwicklungslinie. Darüber hinaus dürften alle diese Werke außer dem Schwanengesang ihre Entstehung mehr der umfassenden Liturgiereform Johann Georgs II. als Schütz' eigenem Antrieb verdanken²⁹. Wir werden also gut daran tun, die Distanz der Passionen zu Schütz' übrigen Werken nicht zu unterschätzen.

V

Wenn es sich tatsächlich so verhält, daß gerade die Kompositionen, die unser heutiges Schütz-Bild am nachhaltigsten geprägt haben, eher am Rande als im Zentrum seines Gesamtchaffens liegen, so erhebt sich natürlich die Frage, wo wir denn den eigentlichen Kernpunkt seines künstlerischen Vermächtnisses zu suchen haben. Aufgrund der vorangehenden Überlegungen zu Schütz' Charakter und gesellschaftlichem Standort muß die Antwort lauten: in denjenigen Werken, die von ihrer klanglichen Ausstattung, Satztechnik und Form her die höchsten Ansprüche an die Erfindungskraft des damaligen Komponisten stellten und ihm die reichsten künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten boten. Konkret gefaßt heißt das: im mehrchörigen Konzert

oder im gemischt vokal-instrumentalen Konzert mit wenigstens fünf bis acht Obligatstimmen und selbständig geführtem Generalbaß. Unter den Druckwerken von Schütz befinden sich vier, die genau aus solchen Stücken bestehen: die "Psalmen Davids" und die drei Teile der "Symphoniae sacrae". Wie wir gesehen haben, ragen gerade diese Sammlungen auch durch ihre Widmungen hervor; somit fügen sich äußere und innere Kriterien zusammen, um ihnen eine unstreitige Vorrangstellung zuzuweisen. Das älteste und das jüngste der vier Werke – die "Psalmen Davids" und die "Symphoniae sacrae" III – nehmen wiederum eine Sonderstellung ein, wie sich nicht allein aus der Widmung an den Kurfürsten und dem Einsatz aufwendigster Klangmittel, sondern auch aus ihrem Ort in Schütz' Künstlerlaufbahn ergibt. In den "Psalmen Davids", seiner ersten Sammlung nach den unter Gabriellis Anleitung entstandenen Madrigalen von 1611, trat er zum ersten Mal als reifer Komponist auf: mit seinem ersten geistlichen Opus und gleichzeitig der ersten Veröffentlichung, in der er den Titel des Kurfürstlich Sächsischen Kapellmeisters ohne die bis dahin geltende Einschränkung "derzeit" trägt. Dagegen markiert der im Herbst 1650 erschienene III. Teil der "Symphoniae sacrae" das Ende von Schütz' öffentlicher Wirksamkeit als Komponist: er gab keine weitere Sammlung neuer Werke heraus, und er überreichte den Band Johann Georg I. zusammen mit dem so oft zitierten Memorial vom 14. Januar 1651, in dem er seinen "von Jugend auff bishero geführten fast mühseeligen lebenslauff" beschrieb und die wohl eindringlichste seiner wiederholt geäußerten Bitten um Gewährung des Ruhestandes aussprach.

Über die "Symphoniae sacrae" und die "Psalmen Davids" hinaus kommt Schütz' künstlerische Persönlichkeit wohl am deutlichsten zum Ausdruck in einer Reihe von nur handschriftlich überlieferten Werken, vor allem in der frappant kühnen Staatsmotette SWV 465, den großen lateinischen Konzerten SWV 468, 469 und 475 sowie den Psalmkompositionen SWV 449, 461, 462, 466, 473, 476, 500 und Anh. 7. Eine besonders wichtige Stellung nehmen die Psalmen ein, nicht nur wegen ihrer musikalischen Qualität, sondern auch durch die Art und Weise, in der sie das gedruckte Repertoire ergänzen. SWV 462, 466, 476, 500 und Anh. 7 bilden offenbar eine zusammengehörige Gruppe, die ab etwa 1627 entstand und zweifellos den Grundstock zu einem II. Teil der "Psalmen Davids" bilden sollte. Die beiden etwas späteren Kompositionen SWV 449 und 473 belegen Stationen des Übergangs von der mehrchörigen Schreibweise zum "über den Bassum Continuum concertirende(n) Stylus Compositionis"; und das Konzert SWV 461 steht in seiner gewaltigen Konzeption und erfindungsreichen Ausführung neben den zeitlich benachbarten "Symphoniae sacrae" III als eine abschließende Summa von Schütz' kompositorischem Vermögen.

Insofern jedoch, als die handschriftlichen Werke zu den besonders charakteristischen Äußerungen des Komponisten gehören, so erinnern sie uns noch einmal daran, wie rigoros der Dreißigjährige Krieg seine musikalischen Vorhaben durchkreuzte. Wie bereits erwähnt, sah er sich wegen der katastrophalen wirtschaftlichen Verhältnisse außerstande, viele, wenn nicht sogar die meisten der Werke, die er für seine besten hielt, in Druck zu geben; und obwohl die Hoffnung, das Versäumte schließlich nachzuholen, in seinen Briefen immer wieder anklingt, blieben diese Werke doch größtenteils ungedruckt – und damit der Gefahr des Vergessenwerdens, des Verfalls und der Vernichtung in um so stärkerem Maße ausgesetzt. So überrascht es nicht, daß die Liste der verlorenen Kompositionen Schütz' eine bemerkenswerte Anzahl großbesetzter Werke aufweist; welche Folgen der Verlust dieser und gewiß auch anderer, noch nicht einmal in alten Verzeichnissen aufgeführter Stücke für das Schütz-Verständnis unseres Jahrhunderts gehabt hat, brauche ich kaum zu betonen. Das Schicksal selbst, so möchte es erscheinen, hat mehr als das Seine getan, um das Schütz-Bild zu verzerren.

Dennoch liegt es in unserer Macht, dieses Bild sowohl in seinen äußeren Umrissen als auch in seinen inneren Zügen richtiger zu sehen. Mit Hilfe der jüngsten Ermittlungen zu Biographie, Werküberlieferung und -datierung können wir heute viele bisher dunklen Winkel erhellen und gleichzeitig wenigstens damit beginnen,

auch das bereits Bekannte in einen schlüssigeren und hoffentlich einleuchtenderen Zusammenhang zu bringen. Daß das hier entworfene Porträt von Schütz als Patrizier und Meister des großen Stils ein vollständiges Bild bietet, möchte ich nicht behaupten. Ich meine jedoch, daß es uns näher an das Wesentliche heranführt; und ich hoffe, daß die 400. Wiederkehr von Schütz' Geburtstag einen willkommenen Anstoß für weitere Bemühungen gibt, dieses Wesentliche noch klarer zu erfassen.

A n m e r k u n g e n

- 1 Auf einer solchen Untersuchung basieren die vom Verfasser stammenden Teile des Artikels 'Schütz' in *New GroveD* (Bd. 17, S. 1-37), der inzwischen auch in revidierter Form vorliegt (*The New Grove North European Baroque Masters*, London 1985, S. 1-150); soweit nicht anders vermerkt, beziehen sich alle biographischen Angaben auf diesen Artikel und die dort genannten Quellen. Um die Zahl der Anmerkungen in Grenzen zu halten, verweise ich auf Briefe und andere autographe Dokumente nur durch das jeweilige Datum; die genauen Quellennachweise sind in Schütz GBr zu finden. Mit Ausnahme der Eingaben und Briefe vom 6. Februar 1633, 9. Februar 1633 und 30. Juli 1646 sowie der beiden Briefe zur Scacchi-Siefert-Kontroverse habe ich alle Zitate direkt aus den Quellen übertragen.
- 2 Igor STRAWINSKY und Robert CRAFT, *Dialogues and a Diary*, London 1963, S. 123.
- 3 Martin GEIER, Kurtze <...> Beschreibung des <...> Herrn Heinrich Schützens <...> Lebens-Lauff, Dresden 1672, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Dietrich BERKE, Kassel 1972.
- 4 Vgl. das Vorwort zu dem in Anm. 3 genannten Nachdruck.
- 5 Vgl. Johann Wilhelm HERTEL, *Autobiographie*, hrsg. und kommentiert von Erich SCHENK, Graz und Köln 1957 (= *Wiener musikwissenschaftliche Beiträge*, Nr. 3), S. 4f., sowie Carl DAHLHAUS, Christoph Graupner und das Formprinzip der Autobiographie, in: *Bachiana et alia musicologica – Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*, hrsg. von Wolfgang REHM, Kassel 1983, S. 58-61.
- 6 Zur Quelle vgl. Anm. 16. Die hier verwendete Namensform entspricht der vom Sänger selbst gebrauchten Schreibweise.
- 7 Vgl. Wolfram STEUDE, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: *DJbMw* 12 (1967), S. 65.
- 8 Wolfram STEUDE, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz – Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 11.
- 9 Staatsarchiv Dresden, Loc. 8687 Nr. 1: "Cantorey-Ordnung so Churfürst Moritz und Churfürst Augustus A^o 1548. und 5. aufrichten lassen" (im folgenden zit: *StA Dresden*, Loc. 8687 Nr. 1), fol. 214^r-215^r (Adresse: fol. 215^v).
- 10 Zum Wortlaut des inzwischen verschollenen Vertrages vgl. Wilhelm SCHÄFER, *Einige Beiträge zur Geschichte der Kurfürstlichen musikalischen Capelle oder Cantorei unter den Kurfürsten August, Christian I. und II. u. Johann Georg I.*, in: *Sachsen-Chronik* 1 (1854), S. 423f. Die von Eberhard SCHMIDT (*Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden – Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Berlin und Göttingen 1961 [= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung, H. 12], S. 170, Anm. 67) geäußerten Zweifel an der Datierung dieses Vertrages lassen sich durch die hier vorgelegten Zeugnisse ausräumen.

- 11 StA Dresden, Loc. 8687 Nr. 1, fol. 217^{r-v} (Adresse: 223^v).
- 12 Moritz FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Dresden 1861-62 (Reprint Hildesheim 1971), Bd. 1, S. 35; das Original hat sich bislang nicht ermitteln lassen.
- 13 Zu Fontana vgl. vor allem Angul HAMMERICH, Musiken ved Christian den fjerdes hof, Kopenhagen 1892, S. 127 und 135f., sowie André PIRRO, Dietrich Buxtehude, Paris 1913 (Reprint 1976), S. 20-22.
- 14 StA Dresden, Loc. 8687 Nr. 1, fol. 242^r (Adresse: fol. 243^v), vom 25. Juni 1647.
- 15 Vgl. Eberhard MÖLLER, Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau, in: SJB 6 (1984), S. 11f.
- 16 StA Dresden, Loc. 8687 Nr. 1, fol. 271^r-273^r (Adresse: fol. 273^v), die von uns wiedergegebenen Textstellen z.T. auch bei SCHMIDT (a.a.O., S. 174) und Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel ²/1954, S. 162. Moser sieht die Veranlassung zu Hofkontz' Memorial darin, daß Fontana nach dem Tode König Christians von Dänemark am 28. Februar 1648 sich "wieder in Dresden" aufhielt, "um seine Berufung zu betreiben"; als Beleg hierfür nennt er Schütz' zweiten, 1648 datierten Brief zum Disput Scacchi-Siefert (vgl. unten S.), der den Italiener mit den Worten "qui hactenus apud me aliquandiu Dresde <...> commoratus est" erwähnt. An anderer Stelle heißt es freilich, daß Fontana "Coppenhagiae est"; zur Zeit des Schreibens gehörte also der fragliche Besuch schon der Vergangenheit an. Nach dem Inhalt zu urteilen, entstand der Brief noch vor dem Vorwort der "Geistlichen Chormusik", deren Widmung das Datum 21. April 1648 trägt; und auf jeden Fall befand sich Schütz bereits Mitte Juli nicht mehr in Dresden. Sollte ihn Fontana dort, wie Moser vermutet, zum zweitenmal aufgesucht haben, so kommt hierfür ein Zeitraum von höchstens viereinhalb Monaten in Betracht. Bedenkt man, daß Fontana nach Christians Tod in den Dienst des Thronfolgers Friedrich III. überging und noch 1650 in dänischen Akten begegnet, so entbehrt Mosers Annahme jeglicher Stütze: offensichtlich geht es in Schütz' Brief von 1648 um Fontanas Deutschland-Aufenthalt vom vorangegangenen Jahr.
- 17 Zur Berufung Werners vgl. EitnerQ, Bd. 10, S. 231.
- 18 MÖLLER (a.a.O., S. 12, Anm. 29) weist darauf hin, daß eine Gedichtsammlung, die Hofkontz zu seiner Hochzeit am 24. September 1650 gewidmet wurde, keinen Beitrag von Schütz enthält. Nicht ohne weiteres lassen sich daraus jedoch Schlüsse auf Schütz' persönliche Haltung gegenüber Hofkontz oder ihre beruflichen Beziehungen ableiten. Zum einen geht aus Möllers Angaben nicht hervor, in welchem Umfang auch andere Dresdner Kollegen von Hofkontz unter den Autoren des in Görlitz erschienenen Bandes begegnen; zum anderen hat Schütz, soweit bekannt, seine Freunde und Kollegen nicht gerade häufig mit Hochzeitsgedichten bedacht; außer dem ohnehin zur Vertonung bestimmten, offensichtlich als Auftragswerk entstandenen Madrigal „Zwei wunderschöne Täublein zart“ (vgl. Jörg-Ulrich FECHNER, Ein unbekanntes weltliches Madrigal von Heinrich Schütz, in: SJB 6 <1984>, S. 23-51) hat sich bislang kein einziges Beispiel nachweisen lassen.
- 19 Vgl. SCHMIDT, a.a.O., S. 59f., 164, 170-173 und 179f.
- 20 Vgl. ebenda, S. 174, Anm. 97.
- 21 FÜRSTENAU, a.a.O., Bd. 1, S. 158f.
- 22 Vgl. SCHMIDT, a.a.O., wie in Anm. 19 und S. 174-178.
- 23 Ebenda, S. 171.

- 24 Vgl. Arno FORCHERT, Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 57-67.
- 25 Vgl. SCHMIDT, a.a.O., S. 168, sowie die betreffenden Artikel in MGG und New GroveD.
- 26 Auf eine weitere bemerkenswerte Übereinstimmung zwischen Schütz und Scacchi hat Helmut FEDERHOFER (Marco Scacchi "Cribrum musicum" (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard, in: Festschrift Hans Engel zum siebenzigsten Geburtstag, hrsg. von Horst HEUSSNER, Kassel 1964, S. 80f.) hingewiesen; da es sich allerdings um eine Stelle aus Scacchis erst 1649 erschienenem "Breve discorso sopra la musica moderna" handelt, muß die Frage einer eventuellen Beeinflussung des einen Autors durch den anderen zunächst offenbleiben.
- 27 Weder die von Philipp SPITTA (SGA 6, S. IXf.) vorgebrachten Einschränkungen noch die von STEUDE (Neue Schütz-Ermittlungen, S. 44) angenommene Datierung der Frühfassung von SWV 326 "um 1613" vermag angesichts neuerer Handschriften-Untersuchungen noch zu überzeugen; vgl. das Werkverzeichnis des in Anm. 1 genannten Artikels.
- 28 Vgl. STEUDE, Opus ultimum, S. 11.
- 29 Vgl. ebenda, S. 16-18.

Der vorliegende Beitrag stellt die leicht überarbeitete deutschsprachige Fassung meines Aufsatzes "Towards a New Image of Henrich Schütz" in MT 126 (1985), S. 651-658 und 716-720, dar, der seinerseits auf einen Vortrag zurückgeht, der 1983 auf dem Internationalen Heinrich-Schütz-Fest in Princeton, NJ, gehalten wurde. Ein in mehrfacher Hinsicht ergänzender Aufsatz des Verfassers erschien unter dem Titel "Whatever Happened to Heinrich Schütz?" in: Opus - The Magazine of Recorded Classics, Bd. 1, Heft 6 (Oktober 1985), S. 10-14 und 49. - Bei der Herstellung des vorliegenden deutschen Textes unterstützten mich Klaus Ebbecke, Eckhardt van den Hoogen und Christine Heyter, denen ich für ihre Hilfe herzlich danke.

Der Instrumentalcharakter bei Schütz Zur Bedeutung der Instrumente in den "Symphoniae sacrae"

von
WOLFRAM STEINBECK

Die drei Sammlungen der "Symphoniae sacrae", die als op. 6, 10 und 12 jeweils 1629, 1647 bzw. 1650 im Druck erschienen, haben bisher eine deutlich geringere wissenschaftliche wie auch praktische Beachtung gefunden als andere zentrale Opera von Schütz. Einer der Gründe hierfür dürfte in der vergleichsweise teuren Produktion für Konzert und Medien zu suchen sein, die neben dem Umfang von 68 zum Teil recht langen Konzerten durch die aufwendige Gesamtbesetzung entsteht¹.

Ein anderer gewichtiger Grund liegt in der hohen Heterogenität der Sammlungen. Neben dem breiten Entstehungszeitraum von über 20 Jahren, den die Werke umspannen - er reicht auf jeden Fall vom zweiten Venedig-Aufenthalt 1629 bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges² -, sind es vor allem die extremen Divergenzen in Satztechnik, Ausdruck und Funktion der einzelnen Konzerte, die eine wissenschaftliche Beschäftigung unter übergreifendem Aspekt in der Tat fraglich erscheinen lassen. Neben einem so maniert anmutenden Stück wie dem berühmten Lamento "Fili mi, Absalon" (SWV 269) oder dem nicht minder bekannten, hoch dramatischen "Saul, Saul, was verfolgst du mich" (SWV 415) gibt es ebenso auch schlichte, motettisch wirkende Konzerte wie das Doppelwerk "Benedicam Dominum" (SWV 267/268) oder "Lobet den Herrn, alle Heiden" (SWV 363). Festlich großartig angelegte Werke wie "Nun danket alle Gott", das Schlußkonzert der "Symphoniae sacrae" III (SWV 418) oder die zweite Fassung von "Hütet euch, daß eure Herzen nicht beschweret werden" (SWV 413)³ stehen neben innigster Ausdrucksmusik wie dem Dialog "Mein Sohn, warum hast du uns das getan" (SWV 401) oder der szenisch-historischen Vertonung des Zinsgroschen-Evangeliums "Meister, wir wissen, daß du wahrhaftig bist" (SWV 414). Neben einem so martialischen Stück wie der Monteverdi-Adaption "Es steh Gott auf" (SWV 356) über lang durchgeführter ostinater Baßfloskel oder einem so hoch virtuoson Werk wie "Herr unser Herrscher" (SWV 343) gibt es expressive Liebesgesänge wie die Hohelied-Vertonungen in den "Symphoniae sacrae" I (SWV 263-266, 274). Neben so weltlichen Werken wie dem Lob der Musik beim Mahle "Wie ein Rubin" (SWV 357) findet sich die hingebungsvolle Vertonung des "Vater unser" (SWV 411) etc.

Über alle Divergenzen hinweg weisen die "Symphoniae sacrae" jedoch bekanntlich eine Gemeinsamkeit auf, die sie von Schütz' anderen Werken wesentlich unterscheidet: die Einbeziehung obligater Instrumente⁴. Und auch dies mag als Grund für die geringere Beschäftigung mit diesen Werken gelten, wenn man bedenkt, wie sehr das Interesse in der Schütz-Literatur auf Wortbindung und Sprachkraft seiner Musik gerichtet war. Die Frage nach Funktion und Bedeutung der Instrumente für den Satz mußte sekundär bleiben⁵.

Seit jüngerer Zeit werden jedoch zunehmend Untersuchungen angestellt, die den spezifisch musikalischen Gestaltungsmitteln bei Schütz nachgehen. Dieses neue Interesse stützt sich auf die Erkenntnis, daß Schütz' Musik auch über ihre Sprachbezogenheit hinaus als ein Satzgefüge zu beschreiben ist, das zwar vom Text nicht unabhängig, wohl aber auch als rein musikalisch begründetes zu begreifen ist. Die bloße "imitatione della parola" galt ihm wenig, und schon Christoph Bernhard machte in seiner Kompositionslehre darauf aufmerksam, daß bei Schütz "sowohl Oratio als (auch) Harmonia" - also die Musik - "Domina" ist⁶. Mit anderen Worten: Textdeklamation und -deutung haben keinen Vorrang vor der musikalischen Architektur, sondern bilden miteinander eine untrennbare, ausgewogene Einheit.

Folgt man dieser These von den beiden gleichberechtigten "Herrinnen" in Schütz' Musik, so lassen gerade jene Werke besonderen Aufschluß erwarten, in denen rein instrumentale Partien oder überhaupt textfreie Stimmgruppen als obligate Mittel

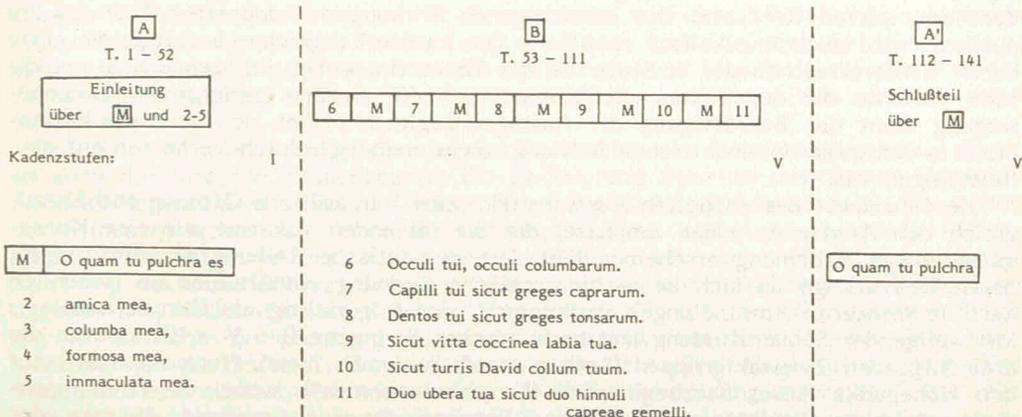
eingesetzt werden. Insbesondere liegt es nahe, die Satzstruktur in den "Symphoniae sacrae", trotz deren Heterogenität, auf eine Eigenschaft hin zu untersuchen, die als das "Instrumentale" bei Schütz bezeichnet wurde⁷, und zu fragen, wie ein solcher Satz durch die tatsächliche Mitwirkung von Instrumenten beeinflusst wird und sich umgekehrt auf die Art ihrer Behandlung auswirkt. Kaum eine Werkgruppe scheint besser geeignet als diejenige mit obligaten Instrumenten, um der Verselbständigung des Rein-Musikalischen auf dem Wege von vokaler Prägung zur reinen Instrumentalmusik zu folgen.

I

Wie sinnfällig Schütz das musikalische Gefüge seines Satzes anlegt, ohne daß dafür primär wort- oder sprachgezeugte Prinzipien geltend zu machen wären, und wie sehr sich zugleich der Satz auf die Beteiligung obligater Instrumente von Grund auf einrichtet, soll exemplarisch am folgenden Beispiel gezeigt werden. Es handelt sich um das zweiteilige Konzert über eine Textkompilation aus dem Hohelied für Tenor, Bariton und 2 Violinen "O quam tu pulchra es" / "Veni de libano" aus den "Symphoniae sacrae" I von 1629 (SWV 265/266)⁸.

Auffälligstes Merkmal der prima pars ist die vielfache Wiederholung des Kernsatzes "O quam tu pulchra es", der jeweils zwischen die einzelnen Textzeilen in gleicher oder leicht variiert Fassung ritornellartig eingeschoben wird. Schütz gliedert die Vertonung in drei Abschnitte (A - B - A'; vgl. die Formskizze 1), wobei der Schlußteil die variierte und grandios gesteigerte Wiederaufnahme des Einleitungsabschnitts über dem Kernsatz ist, während der so umrahmte Mittelteil, durchzogen vom permanent wiederholten Motto, den Haupttext verarbeitet. (Auch die secunda pars ist dreiteilig, wobei der Schlußabschnitt den der prima pars in variiert Form wiederaufgreift.)

Formskizze 1

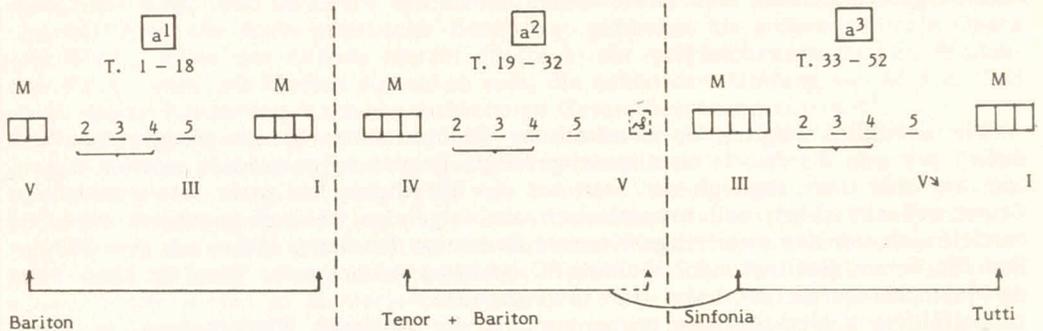


An dieser äußerst übersichtlich geordneten Anlage haben die Instrumente einen besonderen Anteil. Nicht nur, daß die Violinen stets für die Motto-Einschübe im B-Teil eingesetzt werden und damit der insistierenden Wiederholung des "O quam tu pulchra es" ein besonderes Gewicht verleihen. Auch werden die Instrumente nicht als akzidentelles Moment, etwa als zusätzliche Farbe, behandelt. Vielmehr prägen sie substantiell einen Formablauf, der trotz seiner geschlossenen Wiederholungsanlage einem inneren Steigerungsprozeß folgt. Dabei verdient die Art und Weise, wie die

Instrumentalstimmen in den Satz eingeführt und verarbeitet werden, eine besondere Beachtung.

Hierzu muß der Einleitungsteil (A) genauer betrachtet werden (siehe Formskizze 2).

Formskizze 2



Auch er ist, wie das Ganze, dreigeteilt. Der eröffnenden Solopartie des Baritons (a¹) folgt deren zweistimmige Vokalversion (a²) als steigender Mittelteil sowie die Sinfonia als reine Instrumentalfassung, die in die abschließende Tutti-Wiederholung des Mottos mündet (a³). Alle Teile bestehen also aus dem gleichen Material. Der gleichmäßig-fließende Duktus dieses Eröffnungsabschnitts ist durch den typischen Rhythmus des Tripeltaktes ebenso hervorgerufen wie durch die einfache und klare Gliederung in überwiegend geradtaktige, untereinander korrespondierende Einheiten (vgl. Beispiel 1). Das Eröffnungsglied bildet eine symmetrische Viertaktgruppe über dem erweiterten Kernsatz. Die bekräftigende Wirkung des doppelten Ausrufes "tu pulchra" wird auch musikalisch realisiert. Die zweite Taktgruppe bestätigt die erste durch Wiedererreichen der V. Stufe und des Tones cis, wobei die harmonisch-melodische Variante die des Textes nachbildet. Auch die abwärts gerichtete Melodiebewegung dient der Bekräftigung der Aussage. Zugleich öffnet sich der Satz harmonisch in den quasi dominantischen A-Klang sowie melodisch durch Verharren auf dem 'leittönen' cis.

Die Gewißheit des doppelten Ausrufes und seine musikalische Öffnung enthält zugleich den Ansatz zu einer Emphase, die die folgenden Vokative wie eine Konsequenz dieser Eröffnung erscheinen läßt. Die asyndetische Reihung der Anrufungen, deren Reihenfolge an sich keine hierarchische Ordnung enthält (und im Hohenlied auch in mehreren Abwandlungen vorkommt), wird folgerichtig als Climax angelegt: Mit steigender Sequenzbildung und harmonischer Stringenz (I - V - III) steuern die drei folgenden Zweitaktgruppen ("anima mea", "columba mea", "formosa mea") auf den Höhepunkt dieses Satzbeginns zu ("immaculata mea"), wobei die rhythmisch-diastematische Gleichförmigkeit dieser Sequenz der insistierenden Aussage des Textes folgt.

Die plötzliche Silbenüberzahl des letzten Schönheitsattributs (sieben statt fünf Silben) wird von Schütz nicht durch schlichte Verkürzung der Werte in den gleichen Taktumfang gezwungen, sondern höchst geschickt genutzt, um den Schlußteil in symmetrischer Entsprechung zum Eröffnungsteil auf eine Viertaktgruppe zu dehnen. Damit wird nicht nur die Emphase auf dem Hochton dieses Abschnitts untermauert, sondern zugleich auch die Schlußfunktion dieser Bildung mit der Vollkadenz zum F-Klang (II - I - V - I) hervorgehoben. Ferner wird die Verknüpfung zwischen Eröffnungs- und Steigerungsteil durch einen besonderen Kunstgriff hergestellt: Das

Sequenzmodell in T. 5-6 beruht nicht auf einem neuen, eigenen 'Motiv', sondern ist schon in der Wendung aus T. 2-4 vorgegeben; und die Höhepunktdehnung bei "immaculata mea" erweist sich als deren einfache, melodisch korrespondierende Entsprechung.

Beispiel 1

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 0-5) contains the lyrics: "O quam tu pulchra, tu pulchra es,". The second system (measures 5-11) contains: "a - mi - ca me - - a". The third system (measures 11-17) contains: "im - ma - cu - la - ta me - - a!". The score features various rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. Measure numbers 0, 2, 5, 11, 16, and 17 are indicated at the beginning of their respective lines.

Wie zur Bestätigung, aber auch zur Beruhigung des Überschwanges folgt hierauf die Wiederholung des Kernsatzes (T. 15-19). Öffnete sich der Satzbeginn dominantisch, so wird nun mittels ausgedehnter Kadenz zur Grundtonart zurückgeleitet. Die eintaktige Erweiterung, die Schutz dafür braucht (ein drittes "tu pulchra"), erweist sich zugleich als einfacher, aber wirkungsvoller Kunstgriff. Mit dieser Maßnahme wird nicht nur Eindringlichkeit und Gewißheit der Aussage und damit die Schlußkraft gesteigert. Vielmehr ist dieser Abschnitt zugleich ein strukturelles Bindeglied zum Folgenden geworden. Denn durch die Erweiterung schiebt sich der Abschnitt gewissermaßen in den Beginn des nächsten. Da aber der einsetzende Tenor diese erweiterte Version übernimmt, wirkt dies zugleich wie eine 'motivische', wiederum rein musikalisch sinnfällige Verknüpfung der Teile. Und in Folge der Überlappung können die kanonisch geführten Stimmen nun in 'schönen' (das "pulchra" abbildenden) Terzparallelen geführt werden. Die textdeutende Wendung ist mithin auch kompositorisch begründet.

Und wie die zweistimmige Fassung des Kernsatzes der Ausdruckssteigerung dient, so auch die folgende Sequenzpartie (T. 24-33), und zwar in mehrfacher Hinsicht. Äußeres Moment ist die höhere Tonlage (Terz) sowie das affektbetonte Nacheinander der Stimmen, wobei der Tenor die Baritonpartie des ersten Abschnitts (a¹) übernimmt. Der Intensivierung dient aber auch die rhythmische und diastematische Straffung des Generalbasses. Im ersten Abschnitt wurde der Baß in jeder Taktgruppe abgewandelt, wobei die beiden ersten Taktgruppen (T. 5/6 und 7/8) vor allem durch die rhythmische Entsprechung zu einer übergeordneten Einheit verknüpft sind, während sich die dritte (T. 9/10) durch den punktierten Skalenlauf mit der folgenden Viertaktkadenz nahtlos verbindet und so die Höhepunktbildung unterstützt. Wie sehr hier auf die Bildung von musikalischem Zusammenhang geachtet ist, zeigen aber nicht nur die Art der Zäsurüberbrückung im Baß, sondern auch die motivischen Entsprechungen. Denn die textunabhängige Punktierung wird dreimal in variiert Form an den Übergängen der Taktgruppen eingesetzt. Dabei wird einmal die Bewegungsrichtung verändert, das andere Mal beibehalten, statt dessen aber die Punktierung verschärft und auf den folgenden Takt ausgedehnt.

Dieser charakteristischen Variatio des Generalbasses setzt der zweite Abschnitt (a²) drei gleichförmig begleitete Taktgruppen entgegen, deren absteigende Skalenläufe so angelegt sind, daß sie die aufsteigende Sekundensequenz gemeinsam mit den Vokalstimmen bilden können, um schließlich – wie schon zuvor – nahtlos in die quasi

hemiolische Kadenz zu münden. Bemerkenswert ist schließlich, daß sich die zwei-taktige Skalengliederung im Baß, die durch den jeweiligen Septsprung entsteht, nun mit der Taktgruppenbildung der führenden Oberstimme deckt, während sie in T. 10/11 in verschobener Position als Übergang diene. Die um so klarere paarige Taktordnung unterstreicht das Tänzerische der Bewegung und steigert im Verbund mit der zweiten Singstimme und ihrer verschobenen Anordnung zugleich die Stringenz der Höhepunktbildung.

So bildet der zweite Abschnitt dieses Konzerts die vielfältig gestaltete Intensivierung des Satzbeginns und damit zugleich eine deutliche Steigerungszunahme. Das Stück wird gleichsam in zwei Schüben aufgebaut, die vokale Zweistimmigkeit kompositorisch eingeführt, der besondere Stimmverband zwischen den Vokalstimmen sowie diesen und dem Generalbaß strukturell vermittelt. Ein solcher Entfaltungsprozeß, dessen Teile in sich schon die klaren Bauprinzipien eines musikalisch sinnfälligen Zusammenhangs erkennen ließen, zielt erneut, gleichsam auf höherer Ebene, auf einen Höhepunkt. Und dieser ist genau dort erreicht, wo die Instrumentalstimmen einsetzen.

Hier jedoch fehlt ein entscheidender Teil, die Wiederholung nämlich des Kernsatzes, die oben als Abschluß und Überleitung die Teile verknüpfte. Unmittelbar in den Schlußklang des Höhepunkts hinein erklingt der Beginn der Sinfonia. Gerade diese Handhabung der Instrumentalbeteiligung aber ist das Bemerkenswerte an diesem Beispiel. So wird also nach einer vokalen schrittweisen Eröffnung des Satzes im Höhepunkt jener Klangapparat eingeführt, der auch noch 1629 – zumal in der Besetzung mit zwei Violinen – als neu oder zumindest als modern zu gelten hat.

Damit erhält das neue Klangmittel nicht nur die Möglichkeit einer effektvollen Vorstellung. Vielmehr macht die Art, wie die Instrumente eingesetzt, im folgenden gehandhabt werden und insbesondere wie ihr Auftritt vorbereitet wird, mit einem Schlage klar, wie sehr der gesamte Satz bereit ist, Instrumente aufzunehmen, ja, wie sehr der Satz auf die Teilnahme obligater Instrumente – auch dort wo sie gar nicht faktisch erklingen – schon von Grund auf angelegt ist.

Die Sinfonia ist eigentlich nichts anderes als die instrumentale Wiederholung des zweistimmigen Mittelteils. Einzige Variante ist ein zusätzlich steigernder Takt, der die Mottoversion erneut um einen "tu pulchra"-Takt erweitert, eine Version, die allein den Instrumenten vorbehalten bleibt und gewissermaßen ihre eigene 'Schönheit' anspricht (vgl. den Schluß des Konzerts, T. 112ff.).

Dem spektakulären Instrumenteneinsatz in der Sinfonia entspricht ihre Behandlung im abschließenden Tutti (T. 48ff.), das seinerseits den Höhepunkt aller drei Abschnitte markiert. Als ob die Violinen von den Sängern lediglich begleitet werden sollen, behalten sie die Führung als Oberstimmen des Mottos, während diesen instrumentale Kadenzsprünge zugewiesen werden. Die Instrumente 'singen', die Sänger 'spielen'.

Dieser Rollentausch wird im gesamten Mittelteil des Konzerts (B, T. 53-111) bei den Motto-Einschüben beibehalten, und es klingt in der Tat auffällig – zumal bei einem Komponisten wie Schütz –, wenn die Sänger den Geigengesang immer wieder mit ihrer instrumentalen Baßbewegung unterlegen müssen. Der B-Teil zeigt zugleich aber auch die 'eigentliche' Aufgabe der Vokalstimmen. In den für Schütz auffallend stark ausgeprägten recitativo-Partien mit ihren virtuosen Kolorierungen kann sich erst ihre Fähigkeit ganz auswirken: in Deklamation und Textdeutung. Unter dem Eindruck dieses permanenten Gegensatzes von rezitativisch-virtuosen Vokalpartien und sanglich-einfachen Instrumentaleinlagen (mit unterlegter Vokalbegleitung) mag rückblickend der Einleitungsteil (A) insgesamt wie eine textierte Sinfonia erscheinen, die erst im Schlußabschnitt (a³) ihr eigentliches Gesicht zeigt.

Mit diesen wenigen analytischen Hinweisen mag deutlich geworden sein, wie wichtig es für das Verständnis des Schützschen Satzes ist, gleichsam hinter die Kulissen des großen "Bibelauslegers" zu schauen, um zu erkennen, wie kunstvoll und sinnfällig die gesamte Komposition im Blick auf ihren rein musikalischen Bau angelegt ist, wie

sehr, um wieder mit Bernhard zu sprechen, zwei "Dominae", die "Oratio" ebenso wie die "Harmonia", ihre Hände im Spiel haben.

Diese Eigenschaft des Schützschen Satzes hat Stefan Kunze, vor allem im Blick auf die generalbaß-begleiteten Werke, als "instrumental" bezeichnet (s.o.). Und es liegt in der Tat nahe, wenn der primär instrumentale Baß die prägende und satzfundierende Funktion hat, auch die Anlage selbst als instrumental zu bezeichnen, zumal dann, wenn weitere obligate Instrumente den Satz substantziell mitbestimmen.

Greift man diesen Begriff auf, so wäre zunächst zu bedenken, inwieweit damit nicht auch jener engere Bedeutungsbereich angesprochen wird, der hier weder gemeint ist noch eine primäre Rolle spielt: der Bereich der typisch instrumentalen Stimmanlage, die die technischen und künstlerischen Möglichkeiten des verwendeten Instruments ausnutzt und sich vom sprachgezeugten Rhythmus freimacht. Zu bedenken wäre ferner, welche Eigenschaften der musikalische Bau, dessen Eigenständigkeit Grundlage des "Instrumentalen" ist, darüber hinaus haben muß, um der Instrumentenbegleitung erst den (obligaten) Zugang zu verschaffen. Die vorliegende Sinfonia ist ein typisches Beispiel: Sie ist textierbar und – in diesem Falle – sogar die tongetreue Übernahme des vorangehenden Vokalteils. Und doch ist sie nicht mehr nur untextierte Vokalpartie wie die Instrumentalstimmen in den "Psalmen Davids". Vielmehr ist die Sinfonia die instrumentale Ausprägung einer besonderen Anlage, die umgekehrt auch den vorausgehenden Vokalsatz schon beherrschte, eine Anlage, die sich zunächst als spezifisch musikalisch begründetes Gefüge darstellt. Obgleich aber die Eigenständigkeit des musikalischen Baus z.B. auch in den Motetten der "Geistlichen Chormusik" nachzuweisen ist, würde niemand diese Werke als instrumental bezeichnen; man denke nur an die Unterschiede zwischen einer Motette wie "Die mit Tränen säen" und dem vorliegenden Beispiel. Es ist vielmehr die besondere Faktur eines solchen Werkes, die die obligaten Instrumente einsatzfähig macht, und zwar eine Faktur, die den Instrumentalpart in gleicher Weise wie den Vokalsatz betrifft. Und es ist das Bestreben nach überwiegend **g l e i c h b e r e c h t i g t e m Z u s a m m e n w i r k e n** von Instrumenten und Singstimmen in **e i n e m** Werk, das die besondere Faktur substantziell prägt. Der Satz ist, mit einem einfachen Ausdruck gesprochen, 'instrumentierbar' – im Unterschied z.B. zu den "Italienischen Madrigalen" oder den Stücken der "Geistlichen Chormusik"⁹. Und gerade in diesem Beispiel wird dies besonders evident: am bewußt gestalteten Gegensatz von monodischen und reich kolorierten Vokalpartien und den instrumentalen Motto-Einschüben im Mittelteil.

Zu dieser Art der 'Instrumentierbarkeit' gehört die deutliche Segmentierung, die Prägnanz der Glieder und ihre Tendenz zu Korrespondenzbildung; dazu gehört die primär vertikale Satzkonstruktion, die von der Fundierung durch den Generalbaß ausgeht. Vor allem aber ist es die Melodik dieses Eröffnungsabschnittes, die den Satz 'spielbar' macht und die seinen Instrumentalcharakter ausprägt. Das wiederum hängt zum einen natürlich vom tänzerischen Tripeltakt ab. Zum anderen aber ist die fließende Rhythmik aus überwiegend gleichen Notenwerten so wenig textgeprägt, daß sie – für sich gesehen – auch ohne ihn auskäme und in der Sinfonia tatsächlich auch ohne ihn auskommt.

Durch diese angleichende Melodiebildung, in der sich Singbarkeit und Spielbarkeit treffen, gewinnt der Satz seine besondere Aufnahmebereitschaft für Instrumente. Und dort, wo die Instrumente allein spielen, wird das Wort, das sich in der Vokalpartie der gewissermaßen offenen Stimmanlage eingepreßt hat, textlos mitgeteilt¹⁰. Schütz trennt nicht einen primär vokalen von einem primär instrumentalen Satz, sondern gleicht sie einander an; er integriert Singbarkeit und Spielbarkeit. Und das krasse Aufeinandertreffen einer solchen Anlage mit betont monodischen Partien, in denen eine der beiden 'Herrinnen' zeitweise das Feld räumt, um anschließend um so wirkungsvoller ihre 'Schönheit' zu zeigen, bekräftigt besonders evident die Gültigkeit dieses neuen 'integrierten Tons', als wollte Schütz sagen: "O quam tu pulchra es – harmonia".

Den Schluß der prima pars bildet eine kunstvoll erweiterte Reprise (A'), in der die Anlage der Einleitung in intensivierter Form wiederkehrt und somit als Rahmenteil zugleich Schlußsteigerung ist (T. 112ff.). Die eröffnende Sinfonia beginnt über liegendem Baß mit einer zweimaligen Dreiklangsbrechung in beiden Violinen. Dabei bildet der Neuansatz dieser emphatischen Aufwärtsbewegung in T. 113 (Quintfall) eine nahtlose motivische Vermittlung zum folgenden Motto (Quartfall), das in der Version der ersten Sinfonia mit jener beschriebenen Erweiterung wiederholt wird. Und während in den Singstimmen das neue instrumentale Dreiklangsmotiv als Vokalise über dem "O"-Ruf eingesetzt wird, führen die Geigen die Sinfonia über der bekannten Baßbewegung weiter. Dieser zweite Finalabschnitt (T. 120ff.), der noch einmal die Vokalfassung des Mottos aus T. 19-23 anklingen läßt (T. 126ff.), mündet ab T. 130 in den endgültigen Schluß der prima pars, in dem erneut die Singstimmen dem Instrumentalbaß, die Instrumentalstimmen der Vokalfassung folgen. (Der Schluß auf der V. Stufe macht die Fortsetzung des Konzerts durch eine secunda pars erforderlich.)

II

Die Souveränität, mit der Schütz die in Italien neu erlernten Gestaltungsmittel einsetzt, selbständig umformt und seiner persönlichen Kompositionsweise, ohne ins Extrem zu verfallen, anpaßt, wird erst recht deutlich, wenn man die Parallelvertönungen zweier Zeitgenossen zum Vergleich heranzieht: die beiden Solomotetten "O quam (tu) pulchra es" von Claudio Monteverdi und Alessandro Grandi. Beide Werke erschienen gemeinsam in der berühmten Sammlung von Leonardo Simonetti, "Ghirlanda sacra <...> de varii motetti a voce sola <...> Libro primo", Venedig 1625¹¹. Schon ein flüchtiger Blick auf den Anfang von Monteverdis Vertonung zeigt die grundsätzlichen Divergenzen zu Schütz. Dies bezieht sich weniger auf die eher äußeren Unterschiede in der Besetzung (Einstimmigkeit, außer dem basso continuo keine Instrumente), der Textverteilung und der Gliederung der Komposition. Vielmehr ist es die bis in die Substanz hinein gänzlich andere Deklamationshaltung bei Monteverdi, die sich an diesem Stück einmal mehr demonstrieren und wegen der gleichen Textgrundlage umso evidenter machen läßt.

Beispiel 2

Claudio Monteverdi (1567 - 1643)

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's motet "O quam pulchra es". It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line in a soprano clef and a basso continuo line in a bass clef. The vocal line begins with a long note on "O," followed by a series of notes for "quam pulchra, quam". The basso continuo line provides a harmonic accompaniment. The bottom system continues the basso continuo line. The score is marked with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). There are two boxed labels, 'a' and 'b', at the bottom of the score, indicating specific points of interest.

5

pul - chra es, a-mi-ca me - a, co-lum-ba me - a,

10

for-mo-sa me-a, o

a'

15

pul - - - chra es, o

Monteverdis Vertonung konzentriert sich in besonderem Maße auf den Affektgehalt der Textaussage und in geringerem Maße auf die Textstruktur oder gar das Einzelwort. Die emphatische, vokative Haltung kommt insbesondere in den reichen, ja maniert überzogenen Kolorierungen und Trilli zum Ausdruck¹². Schon der Anfang zeigt diese hochemotionalisierte Haltung mit den zweimaligen "O"-Rufen, die auf der jeweiligen Dreiklangquinte hoch über dem Grundton schweben; mit dem typisch Monteverdischen Sextfall und der scharfen eingesprungenen Dissonanz über ausgehaltenem Grundklang. Wohl wiederholt auch Monteverdi das "quam pulchra". Er schließt aber die Substantiv-Apposition ("amica mea") unmittelbar an den Satzkörper an (Tonlage und Klang) und macht erst bei den weiteren Attributen Zäsuren. Auch er folgt zwar musikalisch der asyndetischen Reihung des Textes, komponiert aber keine Steigerung, sondern bleibt durch Wiederholung bei der Gleichschaltung der Begriffe. Im übrigen fehlt das letzte Attribut "immaculata mea".

Monteverdi kommt es offensichtlich nicht darauf an, den Text im Sinne einer Ausdruckssteigerung musikalisch zu interpretieren. Sein Sänger ist schon von vornherein in Höchststimmung und sein Singen das Mittel, dieser dramatisch-emphatischen Haltung entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Freilich gibt die betont virtuose Darbietungsart hinter der scheinbaren Spontaneität glutvollen Entzückens und

der Individualität ihrer Äußerung eine gewisse rollenhafte, theatermäßige Distanz zu erkennen.

Ähnlichkeiten mit der Sprachvertonung bei Schütz sind kaum zu entdecken. Die klare Steigerungsanlage, die Einfachheit seiner Mittel, die ihre gleichwohl hohe Wirkung in der bedachten Nuancierung haben, die gewissermaßen ungeschminkte persönliche Haltung, deren Leidenschaft nicht theatralisiert, sondern von individuellem Ausdrucksbedürfnis geprägt ist – all dies findet bei Monteverdi keine Parallele. Und eine der Schützschen Ordnung irgend verwandte Disposition des musikalischen Baus entdecken zu wollen, erschiene konstruiert.

Trotz aller ornamentaler Floskeln und weitschweifender Melismen fällt aber gleichwohl auf, daß bei Monteverdi schon die ersten 17 Takte dieses Stücks eine gewisse konstruktive Einheit bilden, die nicht nur durch die rahmenartige Textwiederholung des "pulchra" entsteht (vgl. Schütz), sondern auch durch interne musikalische Mittel. Dekoloriert man den ersten Abschnitt und streicht zwei reine Koloratur-Takte (T. 12/13 bzw. T. 15/16), so kommt ein erstaunlich stringenter musikalischer Satzbau zum Vorschein.

Da ist ein Einleitungsteil (a, T. 1-4) mit betonter Eröffnungsgeste zum Hochtton d und dominantischer Mündung; ein typisch locker gefügter Mittelteil (b, T. 5-11), der mit einer gesteigerten harmonischen Öffnung nach F-dur beginnt (T. 5/6) und dessen Zieleinheit dreimal insistierend wiederholt wird, sowie ein Schlußglied (a', T. 11-17), das nach erneutem Hochtton in eine Schlußkadenz mündet, die den Bogen zurück zum Anfang schlägt, indem sie der harmonischen Öffnung dort nun den Finalklang folgen läßt. Das konstruktive Moment dieser dreiteiligen Wiederholungsform wird durch eine beharrlich durchgeführte Gegenbewegung zwischen Vokal- und Instrumentalstimme gestützt, die Einheitsbildung harmonisch gefestigt durch die auffällig dominantisch-offenen Zäsuren im Innern (D-, F-, A-Klang, T. 4, 6, 7, 9, 11) und den einzigen Vollschluß am Ende (allerdings auf der IV. Stufe nach entsprechender Modulation im Mittelteil).

Was die Dekolorierung enthüllt, wenn sie überhaupt für das Verständnis dieser Musik ein geeignetes Mittel bietet, ist offenbar der Unterbau einer musikalischen Architektur, die die gleichsam entfesselte Lust am berauschten Besingen der Schönheit trägt, ein Gerüst, das der Freiheit scheinbar improvisatorisch-spontanen Ornamentierens einen rationalen Zusammenhalt gibt¹³. Aber er ist auch nicht mehr als dies, und der musikalische 'Oberbau' (um im Bild zu bleiben) darf nicht als äußere, gewissermaßen uneigentliche Schicht, als Akzidenz, das Gerüst aber als Substanz mißverstanden werden. Eher ist es umgekehrt und die gegliederte Konstruktion aus überschaubaren und aufeinander bezogenen Teilen ein Mittel, das anzuwenden selbst einem Komponisten, der allein die "fondamenti della verità" zum gültigen Maßstab erklärt¹⁴, erforderlich schien.

So wird die gesamte Komposition von überdeckter Konstruktion zusammengehalten. Wortreich bewegte Partien wechseln mit erneut langen Melismen ab, einem betont einfach beschwingten Abschnitt im Tripeltakt folgt unvermittelt eine ausdrucksstarke Chromatik-Partie, abgelöst wiederum von einem fröhlich skandierenden Teil mit zweimaligem Taktwechsel. Den Schluß bildet, eingeleitet durch die variierte Wiederholung des chromatischen Abschnitts, eine lang ausgeweitete Kadenz, über der die Singstimme stufenweise einen langsamen Abstieg ausführt, der über dem (bezeichnenden) Text "anima mea liquefacta est" wie verklingend auf dem Finalton endet.

Der extreme, scheinbar unkontrollierte Wechsel von Stimmungen und Techniken wird zugleich verklammert durch die mehrmalige mottoartige Wiederkehr des "quam pulchra es" (allerdings – und wiederum bezeichnenderweise – in stets anderer Fassung, man denke an die Motto-Anlage bei Schütz), durch rahmenartige Wiederholungen von Abschnitten (Chromatik-Teil) und Charakteren (Tripeltakt-Rhythmik) sowie durch die Finalanlage des Schlußteils. Es scheint, als traue Monteverdi dem von ihm selbst eingeschlagenen Weg nicht, den Taumel der Liebesehnsucht allein mit unver-

mittlerer Wechselhaftigkeit der Musik kompositorisch befriedigend einfangen und dramatisieren zu können. Zu seinen "fondamenti" gehört die Konstruktion auch musikalisch sinnfälligen Zusammenhangs, jedoch völlig anders, als dies bei Schütz der Fall ist.

Monteverdis Kunst dürfte gerade darin gelegen haben, ein Höchstmaß an textgezeugtem Ausdrucksbedürfnis zu erfüllen und sich der scheinbar ungebändigten Lust am "muovere l'affetto dell' animo" (Caccini) hinzugeben, das rationale Moment musikalischer Konstruktion aber, an dem er grundsätzlich festhielt, als latent wirkende Substanz gewissermaßen im Innern zu verstecken.

Einen Gegenpol ganz anderer Art bildet die genannte Parallelvertontung von Alessandro Grandi, seit 1617 (bis 1627) Monteverdi als Vizekapellmeister an San Marco in Venedig unterstellt.

Beispiel 3

Alessandro Grandi (um 1575-1630)

5

O — quam tu pul-chra es, o — quam tu pul-chra es,

quam pul-chra es, a - mi - ca me - a, quam pul-chra es, co - lum - ba me - a, quam pul-chra es, for - mo - sa

10

me - a, o — quam tu pul-chra es. O - cu - li tu - i co - lum - ba - -

15

rum, ca - pil - li tu - i sic - ut gre - ges ca - pra - - rum et den - tes tu - i sic - ut

20

gre - ges ton - sa - - rum. O — quam tu pul - chra es.

25

Ve - ni, ve - ni de Li - ba - no, ve - ni, ve - ni de Li - ba - no,

30

ve - ni, a - mi - ca me - a, co - lum - ba me - a, for - mo - sa me - a.

35

O — quam tu pul - chra es, ve - ni, ve - ni, co - ro - na - - be - ris.

40

45

Sur - ge, sur - ge, pro - pe - ra, sur - ge, spon - sa me - a,

50

sur-ge, di-lecta me-a, sur-ge, im-ma-cu-la-ta me-a.

Auch dieses Stück, das hier gleichfalls nur gestreift werden kann¹⁵, benutzt den Kernsatz als eine Art Motto, das zur formalen Gliederung mehrmals eingesetzt wird. Mit seinem langen "O"-Ruf, der charakteristischen Dissonanz auf der Mollsexta, der phrygischen Lösung in die 'Dominante' und der gleichsam sprudelnden Entspannung der Singstimme ist dieses Motto fast ein Topos liebender oder schmerzvoller Hingabe¹⁶.

In einem eigenwilligen Kontrast hierzu stehen die rasch deklamierten Partien, deren wortreiche Hast im gedehnten Ausruf des Mottos immer wieder Ziel und Ruhephase findet. Auch hier scheint die Bedeutung des Einzelwortes weniger wichtig als die Wiederkehr der zentralen Aussage: "O quam tu pulchra es", jeweils als Ursache und als Resultat. Und doch ist die interne Gliederung zwischen den formbestimmenden Fixpunkten von besonders klarer, ja fast schlichter Bauweise: Wiederholungen auf gleicher Stufe (T. 29-34), in Sequenzen (T. 15-19) bzw. auf verschiedenen Stufen (T. 7-10, 22-27 und 40-51). Bis auf die Sequenzsteigerung, an deren Höhepunkt sich zielartig das Motto anschließt, besteht das musikalische Ordnungsprinzip mithin aus der parataktischen Reihung vorhandener oder neuer Glieder, deren lockere Fügung erst durch die Mottoeinschaltungen eine Klammer erhalten. Zugleich mildern die emphatischen Wiederholungen des Mottos, das der wohl herausragende Einfall des Stückes ist, eine gewisse Stereotypie der Reihung, die im Vergleich zu Schütz' Vertonung insbesondere im zweiten Tripeltakt-Teil (T. 40 ff.) auffällt. Hier wird die ohnehin schon seit dem ersten Tripeltakt-Abschnitt (T. 22 ff.) etwas verbrauchte Rezitativ-Formel mit Tonrepetition und unterem Leittonwechsel ("Anima mea" etc.) über gleichbleibender Baßbewegung wieder aufgegriffen ("sponsa mea" etc.) und rhythmisch einfach der wechselnden Silbenzahl angepaßt (vor allem: "surge, immaculata mea"). Was Schütz mit einer solchen Stelle macht, haben wir in seiner Vertonung sehen können¹⁷.

Während Monteverdis Vertonung den Überschwang scheinbar zügellos wechselnder Affekte und einer ausladenden Ausdruckslust an ein gleichsam überwuchertes Gerüst musikalischer Ordnungselemente bindet, die der Freiheit Grenzen setzen, ist Grandis Satz umgekehrt von einer schlichten Regelmäßigkeit, deren Ordnungsplan auf der additiven Reihung textgezeugter, syntaktischer Einheiten beruht. Und daß in beiden Vertonungen der Kernsatz mottoartig (wengleich auch auf verschiedene Weise) wiederholt wird, ist nicht nur eine Frage der Textdeutung, sondern auch ein Mittel der Gliederung und der Bildung von Zusammenhang, freilich jeweils aus gewissermaßen konträrer Position heraus begründet.

Schütz' Vertonung dagegen scheint in der Mitte zwischen beiden Polen zu stehen. Ob seine Motto-Anlage auf die seiner Vorgänger konkret zurückgeht, ist unbekannt. Der Auffälligkeit der Übereinstimmung steht die Andersartigkeit der Ausführung gegenüber.

Was Schütz 1629 aus Venedig nach Hause mitbrachte, wissen wir nicht. Welche Werke von Monteverdi er tatsächlich kennengelernt hat, kann in den meisten Fällen nur vermutet werden. Besondere Gestaltungsmittel Monteverdis, die Schütz gelegentlich angewendet hat (z.B. concitato-Partien, angesprungene Leitton-Disso-

nanzen, erregte Dreiklangsbrechungen, kurze Baß-Ostinati etc.) sind im allgemeinen eher als schmückende Zitate aufzufassen denn als Adaptionen, die seine Gestaltungsweise grundlegend beeinflusst hätten. Und die Verarbeitung zweier "Scherzi musicali" von Monteverdi in den "Symphoniae sacrae" II ("Armato il cor" und "Zefiro torna" als vierstimmiges Konzert "Es steh Gott auf", SWV 356) zeigen gerade besonders deutlich, wie weit Schütz' Satzprinzipien von denen des "scharfsinnigen Herrn Claudii Monteverdi" entfernt sind¹⁸.

Was Schütz aber von Monteverdi hätte lernen können – und was ihm in Venedig gewiß klar geworden ist –, das ist das beschriebene kompositorische – fast möchte man sagen: ästhetische – Problem, welches in dem Widerstreit einer gewissermaßen überbordenden Sprach- und Ausdrucksintensität und ihrer gleichwohl rein musikalischen Fundierung liegt. Schütz, dessen Italien-Rezeption in den "Symphoniae sacrae" I keinen besseren und deutlicheren Beleg findet, mochte sich nicht, selbst in so avancierten Stücken wie "Fili mi, Absalon" oder dem Doppelwerk "Anima mea liquefacta est" (SWV 263/264), einer Gestaltungsweise anvertrauen, wie sie in Monteverdis "O quam pulchra es" so deutlich greifbar wird. Schütz suchte den Ausgleich, und seine historische Tat war es, dem musikalischen Anteil an diesem Verhältnis die gleiche kompositorische Bedeutung zu geben wie dem des Textbezuges und der Sprachauslegung. Gerade mit dieser Leistung aber schuf er erst die Voraussetzung für die Entwicklung eines neuen 'integrierten Tons', der seine Musik instrumentierbar machte, wie es umgekehrt die Reaktion des Satzes auf die zeitgemäße Beteiligung obligater Instrumente war, die die Ausbildung des neuen Tons zur Folge hatte.

III

Daß das hier dargestellte Prinzip der Instrumentenbehandlung für Schütz und insbesondere für die "Symphoniae sacrae" typisch ist, müßte nun an Hand weiterer Beispiele exemplarisch belegt werden. Ferner läge es nahe, einen Überblick zu versuchen, der die verschiedenen Arten der Instrumentenbeteiligung und ihrer formbestimmenden Funktion auch unter dem Aspekt der kompositorischen Entwicklung von 1629 bis 1650 systematisch erfaßt. Dies wäre jedoch angesichts der Vielfalt der verwirklichten Möglichkeiten und ihrer Begründung aus der individuellen Satzanlage heraus, zumal in begrenztem Rahmen, ein fragliches Unternehmen. Immerhin sei verwiesen auf die Arbeit von Albrecht Roeseler¹⁹ sowie auf Willi Schuhs zusammenfassende Darstellung der Sinfonia-Typen und dessen exemplarische Durchsicht vor allem der Stücke aus der zweiten und dritten Sammlung im Blick auf die formbestimmende Funktion der Instrumentalpartien²⁰.

Hier sei nur das folgende in Erinnerung gerufen: Die bunte, noch experimentelle Vielfalt der Besetzung in den "Symphoniae sacrae" I²¹ weicht einer normierten Besetzung mit zwei Violinen in den "Symphoniae sacrae" II und III. In der zweiten Sammlung kommen einmal, und zwar aus Textgründen, drei Blasinstrumente, in der letzten Sammlung u.a. viermal ein obligates Baßinstrument (Fagott) und in zwei Drittel der Konzerte eine vierstimmige Capella mit vokalinstrumentaler ad libitum-Besetzung zu den Violinen hinzu. – Die Instrumente werden, aufs ganze gesehen, durchaus zeitüblich eingesetzt: als Gliederungsmittel, zur Bildung von Kontrasten oder Entsprechungen, aber auch als reiner Klangzusatz, als quasi eigener Chor oder zur Abbildung entsprechender Textvorgaben. Auffällig ist freilich, daß instrumententypische Spielfloskeln oder figurative Varianten vokaler Satzteile in der Regel unmittelbar an solche Textvorgaben geknüpft sind und daß derartige Passagen in den "Symphoniae sacrae" überdurchschnittlich oft vorkommen. Vom Text unabhängige instrumentale Mittel dieser Art finden sich jedoch fast ausschließlich in den Sinfonien und dort auch nur als 'Fortspinnungen' oder variative Vorwegnahmen von Vokalpartien. Daß dies mit Schütz' integriertem Ton zu tun hat, liegt auf der Hand²². – Obgleich zum überwiegenden Teil der Konzerte instrumentale Sinfonien gehören (nur

15 haben keine)²³, verwendet Schütz entgegen dem Usus seiner Zeit nur ein einziges Mal dafür die Form des Instrumentalritornells – und dies nicht einmal in einem eigenen Stück, sondern in der Bearbeitung von Grandis Konzert "Lilia convallium"²⁴. Auch hierfür liegt der Grund in Schütz' Integrationswillen: Seine Sinfonien haben stets einen musikalischen Bezug zum folgenden bzw. vorausgehenden Vokalteil. Beziehungslose Sinfonien gibt es bei Schütz nicht²⁵. Auch dies ist im Blick auf die zeitübliche Praxis bemerkenswert. Man denke nur an Samuel Scheidts Sammlung dreistimmiger "Symphonien auff Concerten manir" (1644) mit 70 frei verfügbaren Vor-, Zwischen- und Nachspielen für die verschiedensten Verwendungszwecke.

Obleich Schütz der Sinn für die praktische und vielseitige Verwendbarkeit seiner Werke (die ihm neben Ruhm auch Geld einbrachte) keineswegs fehlte – auf Einheit und Sinnfälligkeit seines Satzgefüges konnte er ebenso wenig verzichten wie auf einen hohen künstlerischen Anspruch, auch im Sinne aufführungstechnischer Anforderungen.

Schließlich könnten Vergleiche innerhalb des Schütz'schen Werkes dazu dienen, den Instrumentalton der "Symphoniae sacrae" im genannten Sinne zu verdeutlichen. Geradezu als Gegenpole könnte man das Solokonzert "Eile, mich, Gott, zu erretten" (SWV 282) mit dem dreistimmigen Konzert "Herr unser Herrscher" (SWV 343)²⁶ konfrontieren. In ersterem (mit dem bekannten Zusatz "In Stylo Oratorio") versucht sich Schütz auf dem gewissermaßen fremden Gebiet der monodischen Textdeklamation, dem "parlar cantando", wie in kaum einem anderen Stück. Über liegendem, gänzlich instrumentalem Baß rezitiert die Singstimme in raschem Tempo, das keiner Mensurierung zu unterliegen scheint, jedoch in äußerst differenziertem Rhythmus auf lang repetiertem Ton ihren wortreichen Text. Eine solche erregte, auf "Eile" drängende, durch und durch textabhängige Deklamation führt aus sich heraus zu keiner musikalischen Form. Schon mit dem dritten Takt aber ändert sich das Geschehen. Es beginnt ein kontinuierlicher Abstieg in die untere Oktave, deren Zielstrebigkeit vom Baß durch eine ausgedehnte Kadenz unterstützt wird. Ferner ist dieser kompakt gebaute Viertakt-Abschnitt in T. 4 durch eine Zwischenkadenz zur Grundtonart gegliedert, deren Offenheit durch die Quintstufe im Sopran die folgende doppelt lange Vollkadenz nach sich zieht. Diese ersten sechs Takte sind symptomatisch für das ganze Stück, und zwar sowohl im Blick auf den pointierten Deklamationston der Singstimme als auch auf die nicht minder hervorragende Sinnfälligkeit der musikalischen Form. Und doch – keine Spur von Instrumentierbarkeit der Oberstimme. (Die betont instrumentale Anlage des Basses mit seiner reinen Stützfunktion findet übrigens ihre besondere Ausprägung in einem bei Schütz äußerst seltenen Generalbaß-Zwischenspiel, das ausdrücklich als "Symphonia" bezeichnet ist²⁷.)

Dagegen das Konzert aus den "Symphoniae sacrae" II: Die ostinate Instrumentalstimme des Generalbasses trägt eine gleichmäßig fließende Bewegung der vokal-instrumentalen Oberstimmen. Langsam in Halben beginnend, nimmt das Tempo allmählich zu, wird der Ambitus gedehnt, werden die Melismen (über "Nam") länger, kommen instrumental gefärbte Legati (über "Herr") hinzu, die in der Tat aus der ersten Violine in T. 13 stammen. Der Satz wird immer reicher, dichter und bewegter und zeigt, wie Schütz musikalisches Beginnen kompositorisch realisiert. Mit Musik wird des Herren Name gelobt, rein instrumental und doch zugleich vokal. Die Singstimme steht nicht im Vordergrund, ihr Duktus ist nicht wortgezeugt, und es scheint, als diene der Text lediglich der Verdeutlichung.

Das gleiche gilt für den folgenden Mittelteil im geraden Takt (T. 33ff.): Der Steigerungsverlauf des Satzbeginns wird nach einer Kadenz wiederaufgenommen und bis zu äußerst möglicher Bewegtheit der Stimmen vorangetrieben, um schließlich im letzten Abschnitt (T. 115ff.) mit der variierten Version des Eröffnungsteils bogenförmig zurückgeführt und abgeschlossen zu werden. Dieser Mittelteil macht zumindest zweierlei deutlich: Zum einen zeigen die Spielfloskeln und reichen Koloraturen in "schwarzen Noten", die Schütz ja gerade den deutschen Violinisten nahebringen wollte²⁸, daß wortdeutende Figuren bei Schütz nie reine Madrigalisten sind,

da sie stets in den Gesamtplan des Satzes integriert werden. So malt Schütz mit ganz ähnlichen Mitteln das Lallen der "Säuglinge", das Funkeln der "Sterne", den Schmuck des gekrönten Hauptes und die Munterkeit der "Fische im Meer" gleichermaßen und all dies in einem Zuge und über den gesamten Mittelteil ausgedehnt. Zum anderen bietet dieser Abschnitt ein Beispiel des integrierten Tons ganz anderer äußerer Erscheinungsform als in den Rahmenteilern oder im "O quam tu pulchra es": Als Spielfloskeln sind die Figuren ebenso in den Instrumentalstimmen am Platze wie als Koloraturen in der Singstimme. Eine Trennung in eine instrumentale und eine vokale Satzweise nimmt Schütz nicht vor. Warum sich aber eine derartige Häufung im engeren Sinne instrumental erscheinender Figurationen (die mit Monteverdis ausgeschriebenen Gesangsmanieren nichts zu tun haben) in einem Konzert mit obligaten Instrumenten findet (und warum sich solcher Art Konzerte in den "Symphoniae sacrae" häufen), liegt auf der Hand. Aber es sind eben nicht nur diese Spielfloskeln, die den Instrumentalcharakter der Konzerte bestimmen, wie z.B. der beschriebene Satzbeginn zeigt²⁹. (Daß dieser Sachverhalt auch in Werken ohne obligate Instrumente zu beobachten ist, ist kein Widerspruch und besagt allenfalls, daß auch sie instrumentierbar wären.)

Einen ähnlichen angeglichenen Ton der Instrumentierbarkeit hat z.B. das Doppelwerk "Ich werde nicht sterben" (SWV 346/347)³⁰, das (wie schon in unserem Beispiel von 1629) einer einstimmigen vokalen Einleitung (übrigens mit einer Reihe kleiner Zwischen-Soli des Generalbasses) eine zweistimmige Instrumentalsinfonie über diesen Beginn anschließt. Demonstriert wird hier der instrumentale Duktus des Melismas über "leben", insbesondere durch seine weite Ausspinnung in der Sinfonia (T. 51 ff.), ebenso wie die Spielbarkeit des sanglichen "Ich werde nicht sterben" zu Beginn. Dies belegt die Reprisenanlage des Doppelwerkes: Der Schluß des zweiten Teils nimmt den Beginn des ersten wieder auf, vereinigt aber, was zuvor nacheinander erklang, zu gemeinsamem Tutti, in dem die erste Violine vorrangige Oberstimme ist. Auch die Zwischen-Sinfonia im ersten Teil zeigt diese Anlage. Sie greift die letzte Wendung über "Jammer und Not" (T. 92-94) durchaus im Sinne motivischer Verarbeitung auf und entwickelt daraus einen scheinbar so freien Instrumentalsatz, daß Schuh von einer "Sinfonia über eigenem Motiv" spricht³¹. Genau betrachtet aber erweist sich die Fortspinnung des Anfangsmotivs als kunstvolle Variantenbildung, die sich – frei vom Wort – instrumental entfaltet. Der daktylische Rhythmus wird egalisiert, die beiden Aufwärtsbewegungen mit tieferem Neuanfang (T. 102) zunächst aber beibehalten; diese Bewegung wird später zunächst diastematisch umgekehrt (T. 106/07), dann auch rhythmisch vertauscht (Anapäst, T. 107/08), um schließlich in eine Kadenz zu münden, wie sie schon in Takt 103-106 vorgebildet war.

Ein Beispiel nicht nur extremer Musizierfreude, sondern vor allem auch der besonderen Form textbedingten Instrumentaleinsatzes ist das Konzert "Freuet euch des Herren" (SWV 367)³². Vor allem zwei Besonderheiten lassen dieses Stück zu den bekannteren zählen. Zum einen haben die beiden Geigen nach einer freien Intonation über "Singet, singet dem Herrn" und dessen Fortführung über ostinatem Baß ein auf langen Notenwerten absteigendes Tremolo zu spielen (möglichst sogar in Doppelgriffen). Diese in den "Symphoniae sacrae" nur noch einmal verwendete Spielart³³ folgt gewissermaßen der im Text liegenden Aufforderung: "macht es gut auf Saitenspiel". Zum anderen hat Schütz an einer Stelle den Generalbaß selbst ausgesetzt³⁴. Der Grund dafür liegt gleichfalls im Text: Die bewegte Generalbaß-Stimme mit ausdrücklich liegenden Klängen der rechten Hand deutet den Klang der Harfe an, während darüber die Geigen in figurativ umspielten Terzparallelen verlaufen³⁵ und die drei Singstimmen die rhythmische Vielfalt durch punktierte Gegenbewegung bereichern. Natürlich beruht der kontrastreiche Wechsel solch äußerlich erscheinender Darstellungsmittel des Instrumentalen (im engeren Sinne) nicht auf bloßer oder allein textbegründeter Reihung, sondern auf einem wohldurchdachten und sinnfälligen Ordnungsprinzip aller Teile, einschließlich des Eröffnungsteils samt Sinfonia und des höchst virtuosen Schluß-Allelujas. Zusammenhangstiftend und zugleich

gliedernd ist z.B. eine immer wiederkehrende eigentümliche Schlußbildung, die durch ihre Abgerissenheit auf gewissermaßen unbetontem Taktteil besonders auffällig ist³⁶. Zusammenhang aber stiftet auch der deutliche Einheitsaffekt, der das Konzert von Anbeginn durchzieht und bis zum Schluß in verschiedenen Stadien großartig gesteigert wird.

Schließlich ließe sich an zwei Stücken über demselben Text, den Schütz einmal mit und einmal ohne obligate Instrumente vertont hat, zeigen, wie sich die unterschiedlichen Besetzungen auf den Satz auswirken. Besonders geeignet hierfür sind die Konzerte "Was betrübst du dich, meine Seele" (SWV 335) für 5 Singstimmen und Basso continuo aus den "Kleinen geistlichen Konzerten" II (1639) bzw. für 2 Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo (SWV 353) aus den "Symphoniae sacrae" II (1647)³⁷. In der Literatur wird auf die hohen Übereinstimmungen beider Werke hingewiesen, die zumindest eine enge historische Beziehung vermuten lassen³⁸. Umgekehrt aber machen die Divergenzen deutlich, daß es Schütz offensichtlich auch auf die Ausbildung verschiedener Satzweisen ankam und hierin ein Grund für die doppelte Vertonung liegt. Jedenfalls ist das Konzert aus den "Symphoniae sacrae" durch die Hervorhebung des speziellen Instrumentaltons sowie durch weitere Besonderheiten in der Instrumentenbehandlung gekennzeichnet³⁹.

Betrachten wir zunächst die fünfstimmige Vokalfassung von 1639. Das Stück ist – entgegen allem Anschein – keineswegs "in ausgezeichnetem Motettenstil" geschrieben, wie Moser meinte⁴⁰. Es ist ein typisches, wenngleich starkbesetztes Generalbaß-Konzert. Die Vokalstimmen bilden trotz ihrer imitierenden Einsätze zumindest zu Beginn einen reinen Oberstimmensatz, und die Polyphonie ist eine kunstvolle Konstruktion dreiklangsbetonter Melodik. Der Soloeinsatz des ersten Soprans wird in Terzparallelen durch den Generalbaß begleitet, das Baßsolo danach erscheint wie ein textiertes Generalbaß-Solo (der Generalbaß wird im ganzen Stück als Basso seguente behandelt, wenn der Vokalbaß tätig ist), die Terzparallelen werden von den beiden Sopranen großartig gesteigert übernommen, vokaler und Generalbaß fundieren die Klänge. Spätestens jetzt wird klar, daß die so auffällig erscheinende quarta deficiens ("betrübst") am Anfang ein Relikt ist, das seine lineare Herkunft zwar nicht leugnet, gleichwohl aber neu begründet ist, nämlich akkordisch. Denn schon der Baßeinsatz, weil auch er akkordisch gedacht ist, verzichtet auf die mögliche Ausdrucksfigur, und die Terzparallelen der Soprane machen aus ihr gar einen reinen Mittelstimmensprung. So ist auch im fünfstimmigen Abschnitt (T. 21ff.) der imitierende Einsatz der Stimmen konsequent als akkordische Dreiklangsbrechung angelegt. Gleiches gilt für die quinta deficiens bei "unruhig".

Daß das ganze auch einem stringenten musikalischen Bauplan folgt, kann hier nur angedeutet werden: Die Zäsur nach der fünftaktigen Sopran-Eröffnung, die quasi einen Halbschluß erreicht, wird durch den Baßeinsatz überlagert, dessen offener Schluß seinerseits in Form einer Verschränkung der Glieder mit dem zweistimmigen Sopraneinsatz verklammert ist. Obgleich nun in T. 9 alle Stimmen neu ansetzen, ist die Zäsur doch weniger eine Gliederungsmarke als ein Suspirationspunkt, der die Steigerung des folgenden homorhythmischen Satzes unterstützt. Das folgende Tenorsolo wiederholt den Satzbeginn, ist aber als Rahmenteil nicht nur Abschluß, sondern auch (mit charakteristischer Baßvariante!) Öffnung zum folgenden Kontrastabschnitt. Erst hier ist eine erste wirksame Zäsur erreicht. Der zweite Abschnitt ist gleichermaßen zweiteilig aus der vollstimmigen Fassung des Anfangs und dem erweiterten und gesteigerten Kontrastteil zusammengesetzt. – Dieser Satz ist instrumentierbar.

Allerdings beginnen später, vor allem ab dem "Harre auf Gott" (T. 34ff.), die motettischen Züge zu überwiegen: dichtes Stimmgewebe, Vielfalt imitierender Einsätze und kontrapunktischer Gegenstimmen sowie die Kontinuität des gesamten Satzverlaufs sind dafür die Kriterien.

Mag es der äußere scheinpolyphone Habitus vor allem des Satzbeginns und der insgesamt gewissermaßen zwiespältige Charakter der Anlage sein, der Schütz dazu bewog, eine andere Fassung zu komponieren – das Konzert von 1647 ist das e i n-

deutig instrumentale⁴¹. Dazu trägt naturgemäß die Einleitungssinfonia bei, die die Hauptmotive des ersten Abschnitts ("Was betrübst du dich" und "und bist so unruhig in mir") vorwegnimmt und variierend so verarbeitet, daß sie wie eine höchst dichte instrumentale Zusammenfassung (und nicht etwa wie eine untextierte Vokalversion) wirkt.

Beispiel 4

Man betrachte nur die Ableitung der Achtelläufe in T. 4 (Textmarke: "und bist so unruhig") aus dem reinen Durchgang im Generalbaß in T. 1, wiederholt in T. 4; ferner die 'Entwicklung' der ostinaten Baßbewegung in T. 4 ff. aus der Baßimitation in T. 2 (Textmarke: "was betrübst du dich"). Ab T. 8 entspricht der Baß dem Schlußabschnitt des 1. Teils (T. 58-62). Vor allem aber zeigt der Beginn des Vokalteils (T. 13 ff.) den besonderen Instrumentalton. In der monodischen Passage mit Rezitations-ton und liegendem Baß, gefolgt von einem stufenweisen Oktavabstieg (wie wir ihn schon aus "Eile, mich, Gott, zu erretten" kennen), erklingen die Instrumente als reine Begleitung mit ausdrücklicher "submisser"-Anweisung (leiser als die Singstimme). Die Singstimme gibt hier den Ton an, nämlich die Terz, die die leeren Quint-Oktav-Klänge der drei Instrumente zum vollständigen Dreiklang auffüllt. (Auf die wiederum besonders geschlossene und schlüssige musikalische Faktur dieses monodischen Abschnitts mit Oktavgang, Binnenschluß und Vollkadenz muß nicht eigens eingegangen werden.)

Genau umgekehrt aber werden die Stimmgruppen im nächsten Abschnitt eingesetzt (T. 34 ff.): Hier haben nun die beiden Singstimmen die leeren Intervalle, während die Violinen mit der Terzauffüllung darüber die Oberstimmenführung übernehmen. Die "fortiter"-Anweisung bekräftigt diese kompositorische Hierarchie (besagt allerdings nicht, daß die Violinen nun lauter als die Gesangsstimmen spielen sollen). Was zuvor für die Instrumente galt, gilt jetzt für die Singstimme: Sie werden zur Begleitung. Und gerade diese Austauschbarkeit von Begleitung und Führung kennzeichnet die Bedeutung der Instrumente. Noch krasser wird dies mit dem Einsetzen der Zwischensinfonia: Schütz verarbeitet hier genau jenes Motiv des "Harre auf Gott" aus dem Konzert von 1639, jedoch von jeder Kontrapunktik befreit und geradezu als instrumentaler Ausdruck jubelnden Gottvertrauens vorgestellt. Das Grandiose dieses Auftritts der Instrumente wird, stärker noch als im "O quam tu pulchra es", vor allem durch den Kontrast zum vorherigen Abschnitt erreicht: dort leises Ausklingen der "Unruhe", tiefe Lage, Einklang, nur Singstimmen – hier strahlender Instrumenteneinsatz, hoch, Vollklang und laut, jubelnder Tripeltakt, homorhythmisch. Die ganze Sinfonia ist eine freie Verarbeitung dieses Motivs mit Sequenzbildung, Dehnungen, Umkehrungen etc. Und schon bevor der zweite Sopran in tiefer Lage und leise den Text sozusagen nachliefert, hört man im vorhinein die Instrumente das "Harre auf Gott" 'singen'.

Diese Konzertfassung ist in der Tat die instrumentalere. Sie ist so umgerüstet, daß die Instrumentalbeteiligung zur Konsequenz ihrer Anlage wird: So wurde die

Gliederung gestrafft, die Abschnittsbildung prägnanter, die Vertikalität des Satzes stärker herausgearbeitet und die Melodik weniger deklamatorisch und deutlich spielbarer.

*

Schütz hat in seinen Konzerten keine eigentliche Trennung in einen vokalen und einen instrumentalen Satz vorgenommen. Wohl gibt es einen sehr klaren Unterschied zwischen seinen motettischen a-cappella-Sätzen, die eine Instrumentierung nach dem Prinzip ihrer Anlage im Grunde ausschließen, und jenen Werken, die ihre Beteiligung von der Anlage her ermöglichen oder fordern. Aber in den Werken mit obligaten Instrumenten hat Schütz keinen grundsätzlichen Unterschied gemacht zwischen der Satzart vokaler und instrumentaler Stimmen⁴². Man könnte ihn hierin, vor allem im Blick auf das reiche Spielrepertoire der weltlichen Instrumentalmusik seiner Zeit, einmal mehr als konservativen Komponisten bezeichnen, der in den Neuerungen von Tanz- und virtuosen Spielmusiken kaum seine Vorbilder sah. Wohl aber hat Schütz durch einen Prozeß der Angleichung seiner Sprachvertonung die Beteiligung von Instrumenten nutzbar gemacht. Sein Satz wurde spielbar, ohne seine vokal geprägte Sprachlichkeit aufzugeben, und die Instrumente lernten bei ihm das Singen. Mit dieser Integration, die offenbar grundsätzlich einer Schützschen Haltung entspricht, wurde gerade der norddeutschen Kirchenmusik eine Grundlage geschaffen, auf der die eigentliche Entfaltung instrumentaler Mittel auch in diesem Bereich stattfinden konnte.

Sollte es bei neueren Aufführungen und Einspielungen der "Symphoniae sacrae" gelingen, diesen vokal-instrumentalen Ton zu treffen, bei dem weder das instrumentale Musizieren (etwa durch falsch verstandene "messa di voce"-Praxis) manieristisch übertrieben, noch das sprachbetonende Singen zu dick aufgetragen wird, so dürfte diesen Werken nicht nur eine "neue ästhetische Gegenwart" und eine nachhaltige Aufnahme ins Konzertrepertoire beschieden sein. Vielmehr könnten gerade die so unbekanntesten "Symphoniae sacrae" (und entsprechende Werke aus handschriftlicher Überlieferung) in besonderer Weise deutlich machen, daß Schütz in erster Linie nicht Prediger, sondern Komponist war.

A n m e r k u n g e n

- 1 Neben zwei Continuo-Gruppen sind neun Gesangssolisten aufzubieten (zwei Soprane, Mezzosopran, Alt, zwei Tenöre, Bariton und zwei Bässe), zwölf Instrumentalsolisten (zwei Violinen, vier Posaunen, drei Fagotte, zwei Zinken und Trompete oder Flöte) sowie für die dritte Sammlung je eine vierstimmige gemischte Vokal- und eine ad libitum besetzte Instrumental-Capella.
- 2 Schütz hat bekanntlich insbesondere in die Teile II und III der "Symphoniae sacrae" Werke verschiedener Entstehungszeiten, zum Teil in revidierter Form, aufgenommen. Die erhaltenen Frühfassungen reichen zurück bis 1619 (Frühfassung SWV 48 von SWV 412, "Siehe, wie fein und lieblich"). Zu dem Doppelwerk SWV 263/264, "Anima mea liquefacta est" / "Adjuro vos", aus den "Symphoniae sacrae" I existieren zwei Frühfassungen, die wahrscheinlich zwischen 1613 und 1616 entstanden; vgl. Wolfram STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 12 (1967), S. 48f., sowie Werner BREIG, Schützfunde und -zuschreibungen seit 1960, in: SJB 1 (1979), S. 72f. Das Schlußkonzert aus den "Symphoniae sacrae" III, "Nun danket alle Gott" (SWV 418, Frühfassung SWV 418a), hat Schütz vielleicht anlässlich des Westfälischen Friedens komponiert (vgl. BREIG, a.a.O., S. 75). Außer diesen Frühfassungen und derjenigen von SWV 352, "Herr, nun lässest du deinen Diener", die

- nicht nach dem 2. August 1635 komponiert sein kann (vgl. die Angabe in BITTINGERs SWV), sind alle übrigen (insgesamt neun) Frühfassungen nicht datierbar. (Für die Angaben zur Datierung im Werkverzeichnis von Joshua RIFKINs Artikel "Schütz" in New GroveD stehen die quellenmäßigen Nachweise einstweilen noch aus.) – Generell kann aus dem Druckdatum der Sammlungen weder unmittelbar auf die Entstehungszeit noch auf die Entstehungsfolge der einzelnen Konzerte geschlossen werden, wie insbesondere der Rückgriff auf SWV 48 in den "Symphoniae sacrae" III zeigt. Freilich kann die Kompositionsanalyse zumindest Anhaltspunkte liefern.
- 3 Dieses Konzert erscheint wie die ins Großartige gesteigerte Ausführung des früheren aus den "Symphoniae sacrae" II (SWV 351).
 - 4 Obligate Instrumente verwenden unter den gedruckten Werken außer den "Symphoniae sacrae" die "Psalmen Davids", die Auferstehungshistorie und die Weihnachtshistorie (abgesehen von einzelnen Stücken in den "Kleinen geistlichen Konzerten" II und in der "Geistlichen Chormusik"). Eine vergleichbare Anwendung findet sich jedoch nur in der Weihnachtshistorie, während die Instrumente in den übrigen Werken im allgemeinen nur für frei besetzbare colla-parte-Spiel oder als reine Klangverstärkung des Generalbasses eingesetzt sind. Unter den handschriftlich überlieferten Kompositionen sind freilich viele weitere, den "Symphoniae sacrae" nahestehende Werke mit obligaten Instrumenten.
 - 5 Zu nennen sind in diesem Zusammenhang nur drei Arbeiten: Willi SCHUH, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Leipzig 1928 (Reprint Nendeln 1976), sowie Albrecht ROESLER, Studien zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz – Die obligaten Instrumente in den Psalmen Davids und den Symphoniae sacrae I, Diss. Berlin (FU) 1958. Einen Vergleich zwischen SWV 257 und 341 unternimmt Reinhard GERLACH, Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz – Eine vergleichende Interpretation zweier Psalmvertonungen, in: Convivium musicorum – Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag, hrsg. von Heinrich HÜSCHEN und Dietz-Rüdiger MOSER, Berlin 1974, S. 83-105.
 - 6 Christoph BERNHARD, Tractatus compositionis augmentatus, Edition in: Joseph MÜLLER-BLATTAU, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, ²/Kassel 1963, S. 83.
 - 7 Stefan KUNZE, Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz, in: Sjb 4/5 (1982/83), S. 39-49.
 - 8 NSA 13, hrsg. von Rudolf GERBER, 1957.
 - 9 Hierzu sind im Prinzip auch jene fünf Motetten am Schluß der Sammlung zu zählen, in denen Schütz jeweils vier bis sechs der durchweg vokal geführten Stimmen ohne Textunterlegung abdruckt und ausdrücklich durch (ad libitum besetzbare) Instrumente ausführen läßt (eine Ausnahme bildet allerdings das letzte Stück für Tenor und sechs tiefe Instrumente).
 - 10 Vgl. Thrasybulos GEORGIADIS, Musik und Sprache – Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin <etc.> 1954 (= Verständliche Wissenschaft, Bd. 50), S. 80. – Man könnte an dieser Stelle einwenden, daß der Instrumentalcharakter hier allein durch die rhythmische Besonderheit des Tripeltaktes hervorgerufen wird, in dem ohnehin das "Musikalische überwiegt"; vgl. Siegfried SCHMALZRIEDT, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis, Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1), S. 85ff. Dies ist jedoch keineswegs so, wie die Durchsicht der "Symphoniae sacrae" zeigt. Partien im Tripeltakt prägen zwar unbestreitbar eine besondere (immer wieder für die Textdeutung genutzte) Art der

- Melodiebewegung aus. Um sie aber geht es hier weniger als um die Beobachtung, daß und wie Schütz vokale und instrumentale Stimmen jeweils in einem Werkzusammenhang einander angleicht (vgl. auch die unten genannten Beispiele).
- 11 Neuausgaben beider Werke in: *Cantio sacra* 23, hrsg. von Rudolf EWERHART, Köln o.J.
 - 12 Daß Monteverdi diese im allgemeinen aus dem Stegreif ausgeführten Gesangsmanieren ausschreibt, kennzeichnet ihre kompositorische Bedeutung in einem solchen Stück.
 - 13 Vgl. Martin SEELKOPF, *Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi*, 2 Bde., Diss. Würzburg 1973, Bd. 1, S. 201.
 - 14 Vgl. Giulio Cesare Monteverdis "Dichiaratione" im Anhang zu Claudio Monteverdis "Scherzi musicali" von 1607.
 - 15 Vgl. SEELKOPF, a.a.O., Bd. 1, S. 200ff., wo die beiden Fassungen miteinander verglichen werden.
 - 16 Dieses Motto hat Grandi in ganz ähnlicher Form schon in einer dreistimmigen Motette mit Generalbaß von 1610 verwendet, wiedergegeben in: SEELKOPF, a.a.O., Bd. 2, S. 12.
 - 17 Grandi hat offenbar eine Vorliebe für derartige Reihungen gleicher oder ähnlicher, meist sehr deutlich zäsurierender Glieder. Und offenbar sucht er immer wieder der Gefahr einer gewissen Gleichförmigkeit durch Zwischenschaltung mottohafter Teile oder ganzer Ritornelle – und zwar auch instrumental besetzter – zu begegnen; vgl., um nur zwei Beispiele zu nennen, die Motetten "Dium festum Sancti Hieronymi" oder "Sumite Psalmum" (wiedergegeben in: SEELKOPF, a.a.O., Bd. 2, S. 129f. bzw. 188f.). Ein herausragendes Beispiel dessen hat Schütz bekanntlich selbst in die "Symphoniae sacrae" III übernommen (SWV 406), die Motette "Lilia convallium" von 1625 für vier Singstimmen und zwei Violinen. Die Instrumentenbeteiligung des Originals beschränkt sich auf die Sinfonien und die tongetreuen Ritornelle. Der Vokalteil über dem lateinischen Prosatext zeichnet sich durch eine starke Vorliebe für direkte Wiederholungen kurzer Phrasen aus. Gerade hierdurch scheint Schütz' vielgerühmtes Geschick zur Unterlegung des deutschen Textes "O Jesu süß, wer dein gedenkt" angeregt worden zu sein: Gleiche musikalische Einheiten unterlegt er mit Reimpaaren, wodurch die Musik die Reimung nachzuvollziehen scheint. Daß Schütz dieser reinen Neutextierung (nur der Schlußteil erhält bezeichnenderweise neben einer Wiederholung den Zusatz von Instrumenten) eine eigene Vertonung dieses "Jubilus Bernhardi" – höflicherweise aber in anderer Übersetzung – voranstellt, mag in der Absicht begründet sein, die eigene Gestaltungsweise, die in diesem Werk nur allzu deutlich wird, von der seines früh verstorbenen italienischen Zeitgenossen abzuheben, von dessen Werken er 1629 in Venedig mit Sicherheit noch einige kennengelernt hatte (Grandi ging 1627 nach Bergamo, wo er 1630 starb).
 - 18 Schütz in seinem Vorwort zu den "Symphoniae sacrae" II; vgl. NSA 15, hrsg. von Werner BITTINGER, 1964, S. XXV. Vgl. hierzu auch Wolfgang OSTHOFF, Heinrich Schütz – Die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: *SJb* 2 (1980), S. 84-102.
 - 19 Vgl. Anm. 5.
 - 20 SCHUH, a.a.O., S. 78ff. bzw. 81ff.
 - 21 Sechs Konzerte sind mit zwei obligaten Violinen, fünf Werke mit drei oder vier z.T. variablen tiefen Instrumenten, fünf mit zwei hohen und vier weitere Werke mit zwei oder drei verschieden hohen Instrumenten besetzt.

- 22 Einen besonders interessanten Fall stellt z.B. SWV 271, "Domine, labia mea aperies", dar. Die den Vokalteil variierende Einleitungssinfonia, die instrumentale Floskeln (Pendelbewegung in Terzen) verwendet, wird am Schluß des Konzerts fast tongetreu wiederholt, nun jedoch unter gleichzeitiger Einbeziehung der Vokalstimmen, welche ihrerseits eine Bewegung aufgreifen, die jene Floskeln rhythmisch fortspinnt (vgl. auch das unten behandelte Konzert SWV 346/347).
- 23 Dies sagt übrigens keineswegs notwendig etwas über die Satzanlage solcher Konzerte aus, zu denen z.B. ein eher traditionelles Stück wie das schon genannte "Lobet den Herrn, alle Heiden" (SWV 363) ebenso gehört wie "Saul, Saul, was verfolgst du mich" (SWV 415).
- 24 Vgl. Anm. 17. Die Choralbearbeitung SWV 366, "Von Gott will ich nicht lassen", hat zwar zwischen etlichen Strophen abschließende Sinfonien. Sie sind aber derart reichlich variiert, daß von einem Ritornell, wie es z.B. bei Grandi zur Norm gehört, nicht die Rede sein kann.
- 25 Dies hier zu belegen, reicht der Platz nicht. Ein Beispiel unterschiedlicher Einschätzung wäre z.B. die erste Zwischensinfonia in SWV 414 ("Meister, wir wissen, daß du wahrhaftig bist"), die SCHUH (a.a.O., S. 89) als "Symphonia" über "eigenem Motiv" bezeichnet, die jedoch nichts anderes als ein instrumentales Nachspiel über die vorausgehende Vokalpartie "daß man dem Kaiser Zins gebe" ist. Entsprechendes gilt z.B. auch für das Konzert "Ich werde nicht sterben" (SWV 346), von dem weiter unten noch die Rede sein wird.
- 26 Vgl. NSA 10, hrsg. von Wilhelm EHMANN und Hans HOFFMANN, 1963, bzw. NSA 15, hrsg. von Werner BITTINGER, 1964.
- 27 Vgl. Gerhard KIRCHNER, Der Generalbaß bei Heinrich Schütz, Kassel 1960 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 18), S. 97 ff.
- 28 Vgl. Schütz' Vorwort zu den "Symphoniae sacrae" II, NSA 15, S. XXV.
- 29 Vgl. auch Werner BREIG, Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz, in: SJB 3 (1981), S. 36, insbesondere Anm. 26.
- 30 Vgl. NSA 15.
- 3 SCHUH, a.a.O., S. 106.
- 32 NSA 17, hrsg. von Werner BITTINGER, 1968.
- 33 Vgl. SWV 366, "Von Gott will ich nicht lassen", aus den "Symphoniae sacrae" II.
- 34 Auch diese Maßnahme findet nur eine Parallele, nämlich in SWV 350, "Lobet den Herrn in seinem Heiligtum", aus den "Symphoniae sacrae" II.
- 35 Ein Beispiel der obengenannten Ausnahmen, das zugleich aber auch belegt, daß solche Bildungen besonderer Begründung aus dem Kontext bedürfen.
- 36 Vgl. die Takte 39/40, 56/57, 63, 82/83, 93/94 und 114/115.
- 37 Vgl. NSA 12, hrsg. von Wilhelm EHMANN, 1963, bzw. NSA 16, hrsg. von Werner BITTINGER, 1965.
- 38 Vgl. BITTINGER, Vorwort zu NSA 16, S. VIII.
- 39 Welches der beiden Werke das ältere ist, läßt sich mit Bestimmtheit nicht sagen und ist für unseren Zusammenhang auch nebensächlich. BITTINGER (a.a.O.) hält die früher gedruckte Fassung für die ältere.
- 40 Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 2/1954, S. 450.

41 Man könnte diese Feststellung als Argument für ein späteres Entstehungsdatum von SWV 353 anführen. Danach hätte Schütz die Umarbeitung vorgenommen, um den zwiespältigen Charakter von SWV 335 zu beseitigen. Aber auch umgekehrt könnte argumentiert werden, daß Schütz nämlich aus der vorliegenden instrumentalen Fassung (z.B. aus technischen Gründen) eine vokale gemacht hat, bei der er die Instrumente nicht einfach weglassen mochte, da das Konzert ja auf ihre Beteiligung grundlegend eingerichtet war.

42 Der integrierte Ton bei Schütz ist grundsätzlich verschieden z.B. von der Art "der Einschmelzung des Instrumentalen in den vokalen Satz" bei Monteverdi, insbesondere in dessen dramatischem Werk; vgl. hierzu Wolfgang OSTHOFF, Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis, Tutzing 1960 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 3), insbesondere S. 153 ff.

*

Der vorstehende Beitrag entstand im Zusammenhang mit dem Schütz-Symposium des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Stuttgart 1985 und der vorbereitenden Tagung in Hofgeismar (September 1984). Die in Stuttgart vorgetragene kürzere Fassung des Textes erscheint gleichzeitig im Kongreßbericht.

Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den "Kleinen geistlichen Konzerten" von Heinrich Schütz

von
MARTIN JUST

Die "Kleinen geistlichen Konzerte" mit ihren vielfältigen Besetzungen, Texten und Satztechniken sind in der Forschung mehrfach herangezogen worden, wenn es darum ging, Grundsätzliches zu demonstrieren¹. Auch hier sind sie eher um ihrer prägnanten Gestalt willen gewählt worden, als daß in ihnen eine von anderen Schützschen Konzerten abweichende Behandlung von Rhythmus- und Klang zu erwarten wäre. Um bei der Vielfalt aber doch keine unübersichtliche Zahl von Momenten berücksichtigen zu müssen, sind drei Werkgruppen von der Betrachtung ausgeschlossen: Konzerte über Kirchenliedtexte, über lateinische Texte und Konzerte mit Partien in dreizeitiger Mensur². Die verbleibenden deutschsprachigen Werke in gerader Mensur sind nach Modus und Stimmenzahl sowie dank ihrer motettischen, monodischen und konzertierenden Elemente unterschiedlich genug³. Es ist zu erwarten, daß die Modi die klangliche Disposition bestimmen. Daß aber die Prinzipien der Klangprogressionen von Modus zu Modus wechseln, ist eher unwahrscheinlich. Bei der Wahl der Beispiele ist deshalb der Streuung nach Modi keine grundlegende Bedeutung zugemessen. Anders steht es mit der Besetzung: Vom ein- zum fünfstimmigen Konzert ändern sich die Bedingungen und Möglichkeiten des musikalischen Satzes, und so sind durchaus Modifikationen der Klangbehandlung denkbar.

Die Aufmerksamkeit soll dem Zusammenwirken von Klang und Rhythmus gelten, so weit es der Gliederung, der Konstitution von Korrespondenzen, der Integration der Teile zum Ganzen dient. Das Gebiet erstreckt sich von den unmittelbaren Progressionen, dem Harmonischen Rhythmus, über den Konnex zwischen Kadenzstufen oder sonstigen klanglichen Attraktionsstellen kleinerer Ordnung bis zum Zusammenhang zwischen Zielpunkten längerer Partien und den Beziehungen der Hauptschlüsse untereinander. Dieses Zusammenspiel ist ein spezifisch musikalischer Sachverhalt; musikalische Zeitstruktur wird darin greifbar. Erst die meßbare, proportionierte Entfaltung in die Zeit bringt die Organisation des Tonraumes, die Verwandtschaft der Klänge, zur Wirkung und umgekehrt: erst die Bindung an definierte Tonbeziehungen macht Rhythmus in mehreren Schichten faßbar. Im Zusammenhang zumindest dieser beiden Faktoren konstituiert sich die musikalische Analogie zu sprachlich syntaktischen Einheiten. Wir nähern uns also den Werken nicht mit ihrer zeitgenössischen Terminologie und Betrachtungsweise, sondern mit einem analytischen Instrumentarium aus jüngerer Zeit. Die Wirkung der Konzerte, ihre "ästhetische Gegenwart", mag dadurch in manchen Zügen verständlicher werden, wie etwa der Eindruck von musikalisch-tektonischer Beherrschtheit, der sich mit hohem Pathos in der Aussage verbinden kann.

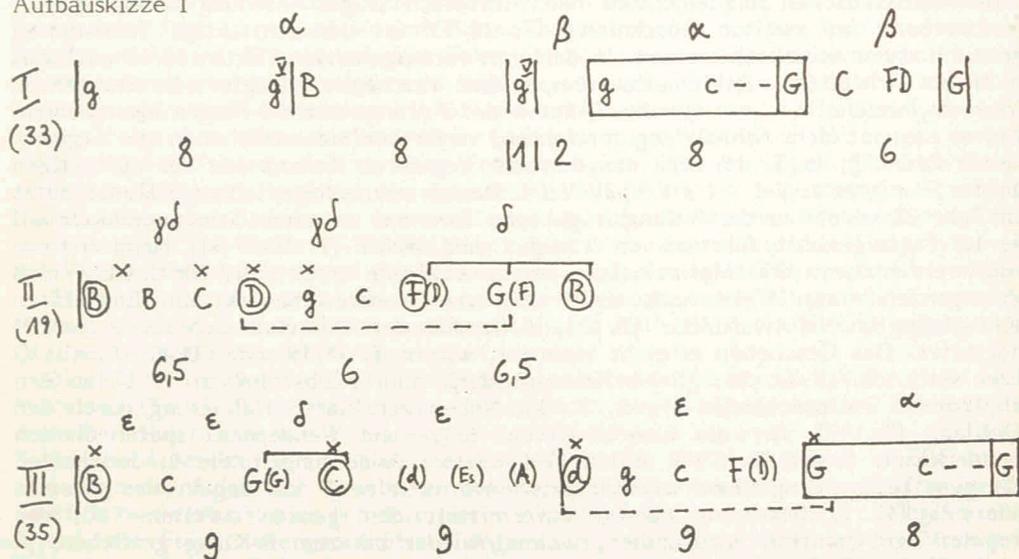
So wirkungsvoll Klang und Rhythmus aber den Gesamteindruck prägen, so sehr führt ihre Isolierung von den Details des musikalischen Vollzugs in die Abstraktion. Die Rechtfertigung eines solchen Verfahrens ist im Generalbaß zu sehen, der als rhythmisch bestimmte Abstraktion des klanglichen Verlaufs gelten kann, als Konzentrat des Komponierten, ohne die Profilierung der klanglichen Oberfläche. Wir gehen nur darin ein paar Schritte weiter, daß wir auch die Beziehungen auf größere, rhythmisch faßbare Distanzen beachten. Die so ermittelten umfassenderen Zeitstrukturen sind wiederum darin musikalisch, daß sie kaum noch "anschaulich" zu machen sind. Die hörende Wahrnehmung solcher Proportionen oder Klangverhältnisse ist durch den Hinweis auf das Notenbild, auf den Generalbaß, oder durch Graphiken aus Zahlen und Chiffren nicht zu ersetzen, wiewohl, wenn man derartige Sachverhalte nur irgendwie plausibel machen will, kaum etwas anderes übrig bleibt, es sei denn die akustische Demonstration des auf das Klanggerüst reduzierten Geschehens.

Andere Elemente des Satzes können bei dieser Erörterung nur gelegentlich angedeutet werden, wie etwa das melodische Verhalten der Generalbaßstimme, Korrespondenzen zwischen Spitzentönen und dergleichen.

*

Da es um die Darstellung einer bestimmten Methode und ihrer Ergebnisse geht, soll ein erstes Beispiel ausführlicher behandelt werden, während weitere Konzerte zur Bereicherung der Aspekte und zur Bestätigung der Beobachtungen auch nur in Teilen herangezogen werden. Das Konzert für fünf Stimmen in g-dorisch "Was betrübst du dich, meine Seele?" (SWV 335)⁴ ist als Ausgangspunkt und Hauptbeispiel geeignet, weil es eine größere Zahl anderer Werke repräsentieren kann. Es gehört zu den 21 Werken im g-dorischen Modus; sein Umfang von 87 Semibreven entspricht etwa dem Durchschnitt; nach der Textprovenienz gehört es mit seinem Psalmvers zur größten Gruppe. Die Gliederung geht von den Texteinheiten aus (vgl. Aufbau-skizze 1). Schütz bildet fünf Textabschnitte (α-ε), die er zu drei Teilen zusammenfaßt: zwei etwa gleich lange mit 33 und 35 Takten umschließen einen kürzeren von 19 Takten⁵. Der erste Teil stellt die Basis dar, die von der Finalis des dorischen Modus am Anfang und Ende bestimmt ist; der zweite entfaltet sich im wichtigsten Nebenbereich: B, und der dritte führt von B zurück nach G⁶.

Aufbauskitze 1



Die Prinzipien der Symmetrie, der Proportion und der planvollen Klangfolgen finden wir in den Teilen selbst wieder. Der erste zerfällt in 16+16 Takte, wobei die isolierte Ultima in T. 17 die Mitte darstellt. Diese Beobachtung macht ein paar grundsätzliche Bemerkungen nötig: Bei den Proportionen zwischen Taktgruppen können wir für die Ultima einer Kadenz drei Möglichkeiten unterscheiden, die Schütz offenbar sorgfältig bedacht hat, weil dadurch Taktgruppen gegeneinander verschoben werden können und ihr Zusammenhalt unterschiedliche Grade erreicht. Die Ultima läßt sich einmal als Ziel- oder Haltepunkt ansprechen, der außerhalb der Korrespondenz steht, wie hier T. 17. Durch eine solche außerordentliche musikalische Interpunktion, die den Wert einer Semibrevis oder einer Minima haben kann, scheinen die intendierten Zahlenverhältnisse ab und zu gestört. Die Ultima als

Haltepunkt kann zweitens in die Entsprechungen einbezogen sein, wie hier am Schluß des ersten Teils, T. 33. Die dritte, oft anzutreffende Möglichkeit besteht darin, daß mit der Ultima zugleich oder gar noch vor ihr eine neue Taktgruppe beginnt und dadurch wiederum die glatten Proportionen verschleiert oder gerade erst erreicht werden. Diese reizvollen Unregelmäßigkeiten lassen den Textvortrag nicht in völligem Gleichmaß erstarren, sondern verknüpfen faßbare Proportionen mit der Flexibilität des sinnvoll artikulierten Sprechens.

Die Symmetrie des ersten Teils wirkt noch einmal in dessen erste Hälfte hinein. Da die ersten drei Phrasen ineinander geschoben sind, bilden sie nur 3+3+2 Takte, halbieren also nochmals den vorderen Abschnitt. Klanglich wird hier eine Zäsur dadurch geschaffen, daß nach den drei wesentlichen Schritten – nach Stufen in g-dorisch gezählt: I-V, IV⁶-V, I-V – der nächste Einsatz unvermittelt auf B erfolgt. Der Tenor beginnt erst im Zieltakt des vorausgehenden Ablaufs, und so besteht die zweite Abteilung aus zweimal 4 Takten. Bis zur Mitte bestimmen "fragende" musikalische Merkmale, nämlich melodischer und harmonischer Anstieg, die Schlüsse. Zwar endet nur die erste Phrase in einer mi-Klausel, in Analogie dazu sind aber auch die darauf folgenden gleichartigen Halbschlüsse T. 7/8, 12/13 (in c) und 16/17 zu hören. Die Tuttfassung dieses Fragesatzes (T. 20-27) nutzt beide Deutungen des steigenden Quintschrittes: In T. 28 fordert er als Halbschluß die Fortsetzung heraus, während er am Ende des Werkes eher als Plagalschluß dient. Dort geht ein kräftiger authentischer Schluß auf G voraus, der das Wiederaufgreifen der Anfangsfrage zu einem musikalischen Supplementum macht mit nachhaltiger Betonung der IV. Stufe.

Innerhalb des zweiten Abschnittes (T. 18-33) ist der achttaktige Tuttivortrag textlich und musikalisch isoliert. In den ihm vorausgehenden Takten 18/19 entfaltet sich ein schnelleres Deklamationstempo über rascheren Klangfortschreitungen in Vierteln, welche die ansteigenden Quinten des Anfangs mit V-I-Folgen beantworten. Indem sie mit dem Schlußklang fortfahren, verbleiben sie zunächst in der Schwerleicht-Ordnung; in T. 19 wird das dann zur regulären Kadenz mit der auftaktigen Stufe V umgepolt: V-I V-I / V-VI-IV-V / I. Dieses zweitaktige, lebhaftes Modell setzt in Takt 28 wiederum die Anfangsfrage fort: Zweimal um einen Stimmeneinsatz auf je 1,5 Takte gekürzt, führt es von G nach C und nach F (T. 28-29-31). Beim drittenmal werden durch drei Motiveinsätze jene zwei Takte erfüllt, die für das Ebenmaß des ganzen ersten Teils noch nötig sind, zum anderen bewirkt ein Eingriff in Klangfolge und Motivstruktur (T. 31, Alt), daß der Quintfall sich nicht nach B fortsetzt. Das Geschehen erreicht vielmehr, wie in T. 18/19, über D die Finalis G und setzt damit die klangliche Korrespondenz zum Halbschluß in T. 17 an den rhythmisch entsprechenden Punkt, T. 33. Neben der klaren Halbierung durch den D-Klang (T. 17), der als eine Art von Höhe- und Wendepunkt später ähnlich wiederkehrt, finden sich im ersten Teil weitere Andeutungen, die in den beiden übrigen Teilen ausgeführt werden: Das unvermittelte B zu Beginn des zweiten Viertels (T. 9) bestimmt ebenso unvermittelt den ganzen zweiten Teil; der regelmäßige Quintfall wird später zweimal wieder bis zum F-Klang getrieben, ja sogar beidemale durch die Wendung über D nach G beendet. Während also bestimmte Stufen oder Stufenfolgen des g-Dorischen zu wiederkehrenden Funktionen im Verlauf tendieren, sind andere – z.B. a und es – von untergeordneter Bedeutung.

Die auf das Nebenzentrum B ausgerichteten 19 Takte des Mittelteils gliedern sich in 6,5+6+6,5 Takte mit den Begrenzungen B – D – F – B, also mit den Positionen einer Trias harmonica major als Attraktionspunkten. Verbunden werden sie zumeist von Taktpaaren, deren Kadenzen innerhalb jeder Teilstrecke gleichartig gebaut sind. Die erste Strecke rückt in Ganztonschritten aufwärts, beginnend mit einer auf 2,5 Takte erweiterten Basis: B – C – D (T. 34-40). Die zweite: D-F, verläuft bei einem auf die Grundschritte reduzierten Baß in zweitaktig angeordneten Quintfällen: D – g – c – F (T. 40-46). Die dritte Strecke, nur noch mit dem Text "denn ich werde ihm noch danken" (♯)⁷, dehnt das bisherige Modell auf drei Takte aus, die über die Dominantorgelpunkte D bzw. F die Kadenzen auf G und B anstreben. Die Ultima der

letzten Kadenz bildet die zusätzliche Minima, welche die vollständige Symmetrie des Mittelteils herstellt. Zugleich leitet sie unmittelbar zum nachfolgenden, im gleichen Klang beginnenden dritten Teil über⁸.

Der Übergang zur Dreitaktigkeit im Mittelteil hat seine Konsequenzen für den Schlußteil, der sich, vom Supplementum abgesehen, in dreimal neun Takte gliedert. Sie werden von den Klängen B - C - d - G begrenzt, die damit in größerem Maßstab den Kadenzverlauf zu Beginn des Mittelteils wiederholen (T. 36-38-40-42 bzw. T. 53-62-71-80). Dieser Verlauf läßt sich summarisch als Anstieg zum Wendepunkt D beschreiben, von dem es in Quintfällen zur Finalis geht. Die Teilstrecken erfüllen diese weiträumigen Bewegungen auf unterschiedliche Weise. Die erste (T. 53-62) zerfällt zwar nochmals in dreimal drei Takte, die von den Positionen B - c - G - C markiert werden, die Wege dazwischen sind aber nicht nur verschieden, sie führen sogar hin und her: c - G - C, und können damit als Prolongationen eines an sich einfachen Weges bezeichnet werden, die den Dauern Ebenmaß geben. Beim dritten Weg G - C folgt die Progression dem Modell des Mittelteils (s. Anm. 8). Das dominierende Achtermotiv "daß er meines Angesichtes..." ist als Terz, Quint und Oktav über dem Baß verwendbar, so daß es die Disposition des ganzen dritten Teils an die Harmonik abtritt und den Harmonischen Rhythmus weithin auf Minimen fixiert. Demgegenüber ist es eben gerade der dreitaktige, umspielte Orgelpunkt G (T. 59-61), der der Ultima C das größere Gewicht vor den Zwischenkadenzen gibt.

In der mittleren neuntaktigen Teilstrecke von C nach d vollzieht sich während der Klangprogressionen in Minimen allmählich die Rückkehr von Dreitaktgruppen zu Taktpaaren. Das ist sowohl an den Motiveinsätzen wie an der Art der harmonischen Schritte abzulesen. Die ersten drei Takte (62-64) werden einmal von den halbtaktig einsetzenden Stimmen geprägt, zum andern von dem Anstieg in Quinten, der bis d vordringt aber nicht kadenziert (T. 65). Danach bleibt die innere Gliederung doppeldeutig: Folgt man dem unvollständigen Baßmotiv "und mein Gott", so neigt man zu zweimal 1,5+3 Takten, also zu einer Fortsetzung der Dreiergruppen. Für eine Gliederung in Taktpaare sprechen die einander wieder ganztaktig folgenden Einsätze des Hauptmotivs, das Auftreten, wenn auch synkopisch, des ganzen Textschlusses "und mein Gott ist" im Tenor (T. 67/68), das zugleich für zwei Takte den Klangrhythmus auf Viertel beschleunigt, und die harmonische Gruppierung in Takt 66, die als Halbschluß in B von den drei Unterstimmen hervorgehoben wird. Mögen die Taktpaare 65/66 und 67/68 noch schwach profiliert sein, so hat sich doch beim Orgelpunkt A die Zweitaktigkeit wieder durchgesetzt.

Die letzte Strecke d - G (T. 71-80) bildet, wie schon erwähnt, eine Parallele zum Mittelteil (T. 40-49). Nicht nur die Quintfälle in zweitaktigem Abstand kehren auf denselben Positionen wieder: d - g - c - F, sondern auch die Dehnung auf drei Takte (F+D) bereitet wieder den Zielklang G vor (T. 77-79). Während im Mittelteil allerdings die Folge der Grundtöne und Kadenzen die harmonischen Progressionen deutlich markiert, ist hier der diatonische Abstieg mit dem Schlußmotiv lediglich ein Mittel, die Folge nebengeordneter Klänge zu regulieren; nach je vier Schritten ist der nächst tiefere Quintklang an der Reihe (vgl. Tenor und Baß T. 71 ff.). Nur von den Stufen her betrachtet, lassen sich sogar die letzten beiden Taktpaare der mittleren Strecke (T. 67 ff.) bereits in die Quintfälle einbeziehen, mit den entfernteren Stufen Es und A.

Die inhaltliche Funktion der wiederholten Grundfrage "Was betrübst du dich, meine Seele?" findet in der musikalischen Reprise, zugleich Supplementum, ihre äußere Entsprechung⁹. Nicht ganz so klar scheint die grundlegende Symmetrie herausgearbeitet; zu den dreimal neun Takten treten eben nur 7+1 Takte. Die Mitte des dritten Teils fällt somit nicht zwischen Penultima und Ultima der d-Kadenz, sondern auf den letzten Takt Penultima (T. 70), auf den harmonischen Wendepunkt, den A-Klang, der in der Palette dieses Werkes den höchsten Platz einnimmt. Die musikalisch-tonale Aufgabe des Supplementums liegt wohl darin, daß es dem authentischen Schluß, der den Grundklang in T. 80 trotz der vorbereitenden Dehnung noch

nicht hinreichend bekräftigt hat, die nötige Bestätigung gibt. Zugleich bildet es den Schlußstein in einem musikalischen Gebäude, dessen Struktur von unmittelbaren Korrespondenzen ebenso geprägt ist wie von Entsprechungen über weitere Entfernungen hinweg. Obwohl die Proportionen der Dauer in Zahlen faßbar sind (Symmetrien, gleichbleibende Phrasenlängen), verliert sich die rechnerische Genauigkeit doch hier und da. Wesentlicher ist die Flexibilität, mit der die konzis gefügten Einheiten verknüpft werden, damit die Lebendigkeit des Textvortrags an den musikalischen Interpunktionsstellen erhalten bleibt. Die rhythmische Organisation der verschiedenen Zeitebenen wird aber hörbar an dem Klangrepertoire eines Modus, u.a. durch die Entsprechungen von Kadenzstufen (z.B. Teil I: D und G), durch die Repetition bestimmter Klangfolgen (z.B. Quintfallreihen in Teil II und III) oder durch die Augmentation kurzzügiger Klangschritte zu weiträumigen Progressionen des Verlaufs (z.B. Anfang Teil II – Teil III).

*

Nach diesem eingehender erörterten Beispiel für das Zusammenspiel von Rhythmus und Klang in mehreren Dimensionen soll das nächste einige bestätigende Ergänzungen im Hinblick auf Symmetrie, Taktgruppenbildung und metrische Ansätze geben. Das Konzert für zwei Soprane und Tenor "Herr, wann ich nur dich habe" (SWV 321) in d-dorisch gliedert sich in zwei etwa gleich lange Teile, von denen der erste sich aus einem Solovortrag und dessen Tuttiwiederholung zusammensetzt¹⁰. Die Ausprägung von symmetrischer Geschlossenheit beim Solovortrag des Tenors (T. 1-19), die auch textlich in der abschließenden Repetition des ersten Satzteils hervortritt (T. 16-19), wird gegen Schluß der Tuttiwiederholung durch die imitatorische Erweiterung um zwei Takte verschleiert (T. 34-40)¹¹, so daß nun die Mitte des Werkes auf die beiden kadenzierenden Takte 39/40 fällt. Das Tenorsolo wiederum setzt sich aus fünfmal vier Takten zusammen, die durch eine zweimalige Reduktion der Haltepunkte auf Minimen (T. 8 und 16) um einen Takt zusammenrücken. Dadurch bildet T. 10 das Zentrum, in welchem wir auch die Mitte eines melodischen Gebildes wahrnehmen, vgl. Generalbaß und Tenor bei "(fra-)ge ich nichts nach / Himmel und Er-(den)"¹². Die Attraktionspunkte – Anfangsklang und Kadenzultimae – deuten Symmetrie an den Rändern an: D – F – g – d – F – d.

Der zweite Teil (T. 41ff.) läßt eine solche Symmetrie nur noch in seinem ersten, neuntaktigen Abschnitt ahnen (T. 41-49). Sie kommt in einer Gruppierung mit Haltepunkten zum Ausdruck, die den zweimaligen Textvortrag des Satzteil "wann mir gleich Leib und Seele verschmacht" im Tenor umgreifen: 1(d)+3+1(C+F)+3+1(FV). Beide Male führt der Weg zum C-Klang (als C^I bzw. F^V), dem die Neuansätze auf F (T. 46 und 50) ungewollt folgen. Dabei tritt bereits das Motiv "so bist du doch, Gott" auf, und zwar sogleich in den Funktionen, die es immer wieder zu erfüllen hat: eine Kadenz zu vollenden oder eine Zäsur zu überbrücken, vgl. T. 44/45, 48/49, 51/52 usw. Im weiteren Verlauf dominiert das Prinzip des harmonischen Anstiegs. Er vollzieht sich stufenweise, zunächst immer wieder auf F ansetzend, in dreierlei rhythmischen Einheiten. Es beginnt T. 50 mit zwei Taktpaaren, vgl. Tenor, dann Sopran II. Der Einzeltakt 54 ist als Halt einmal an den Motiven in Sopran I und II, zum andern an dem Quintfall G – C – F zu erkennen. Mit T. 55 setzt die Bewegung neu an, die in T. 59 nach zwei Taktpaaren wiederum G kadenzierend erreicht, dann aber, in zweimal zwei Takten nach F zurückfällt. D.h. der mittlere Abschnitt der zweiten Werkhälfte ist rhythmisch von Taktpaaren, mit dem eintaktigen Halt in T. 54, klanglich vom F-Bereich und dem Versuch, sich daraus zu erheben, bestimmt. Ein Rest von Symmetrie deutet sich an, wenn Baß und Tenor vom ersten Taktpaar (T. 50/51) als Baß und Sopran I im letzten wiederkehren (T. 61/62).

Von T. 63 an, der den vorigen Abschnitt beschließt und zugleich den nächsten beginnt, wechseln Rhythmus und Klangprogression. Der Anstieg kommt dreimal taktweise und dreimal in Schritten von drei Takten voran: F – g – a (T. 63-65), dann

d-B / Es-C / F- / D (T. 66-75), zunächst also rasch und quasi in nebengeordneten Klängen, dann kadenzierend und in breiter Steigerung. Dabei ist wohl zu beachten, daß die von den Sopranen kadenzierend erreichte Stufe zunächst in den je dritten Takt fällt oder zumindest einen Haltepunkt von der Dauer einer Semibrevis bildet und erst beim letztenmal (T. 72ff.) durch die Verbreiterung der Kadenz mit dem ersten Takt einer neuen Dreiergruppe eine metrisch gewichtigere Position gewinnt, die nach einem wiederum dreitaktigen Supplementum auch dem Schlußklang zufällt. Daß Schütz hier wirklich mit metrischen Qualitäten operiert, mag man daraus ersehen, daß die "Eins" der vorangehenden Dreiergruppen jeweils dominantisch, mit einem Quartsprung im Baß erreicht und von dem interpunktierenden Motiv in Sopran I oder II als Neuansatz bekräftigt wird, vgl. T. 65/66, 68/69, 71/72. Obwohl die Disposition des Konzertes sich kaum in genauen Proportionszahlen demonstrieren läßt – 19+19(+2)/9+14(-1)+16 –, bleibt das Gefühl für Ausgewogenheit lebendig, weil die ebenmäßigen Taktgruppen, welche die Satzteile in feste rhythmische Formen fassen, durch Kontraktionen oder Erweiterungen miteinander verknüpft sind. Die Abweichungen heben sich gegen das jeweils gesetzte Maß von vier oder drei Takten ab.

*

Bei den beiden Konzerten mit fünf bzw. drei Singstimmen strukturiert Schütz den Verlauf durch rhythmisch organisierte Klänge oder durch den Wechsel der Stimmenzahl. Darin scheint er venezianische Praktiken der Mehrhörigkeit modifiziert fortzuführen¹³. Konzerte für eine Singstimme und Generalbaß mögen insofern stärker von der Monodie beeinflusst sein, als Textvortrag und -deutung in einer einzigen Stimme gegenüber der vom Generalbaß repräsentierten musikalischen Struktur größere Unabhängigkeit, Freiheit oder gar Dominanz realisieren könnten. Wieweit dennoch die bisherigen Beobachtungen auch für solche Konzerte gelten, soll an dem folgenden Beispiel geprüft werden. Das erste Konzert der Sammlung von 1636, "Eile, mich, Gott, zu erretten" (SWV 282) in d-dorisch¹⁴, bietet sich dafür besonders an: Der originale Hinweis "In Stylo Oratorio" könnte nicht nur die besondere Rolle der Deklamation, sondern auch eine andere Anlage des Ganzen meinen. Ein weiterer Vorteil mag sein, daß dies Werk bereits mehrfach Gegenstand von Analysen gewesen ist und daß weitgehend Einigkeit über dessen Gliederung herrscht: Man konstatiert eine Folge von sechs Teilen, die nach dem dritten von einer Symphonia unterbrochen wird (s. Aufbauski­z­ze 2)¹⁵. Dargestellt wurde bisher die Abhängigkeit der Disposition vom Textsinn, die Repetition von Textteilen, die Funktion der Melodik, ihrer Bewegungsrichtungen und ihrer Spitzentöne¹⁶. Die Gewichtungen in Bezug auf "textbedingte" bzw. "rein musikalische" Form sind allerdings unterschiedlich gesetzt, und so mag eine erneute Interpretation mit dem Blick auf den jeweiligen Zusammenhang, auf die zeitliche Ordnung der Klangfolgen gerechtfertigt sein¹⁷.

Um die Zeitverhältnisse genau messen zu können, müssen wir uns von den Takten, wie sie im Originaldruck und den Neuausgaben eingezeichnet sind, lösen, weil sie ungleiche Einheiten abgrenzen; stattdessen ist auf eine konstante Größe zu rekurrieren, die Semibrevis (= Sb)¹⁸. Wenn wir den Schlußklang mitzählen, besteht das Werk aus zweimal 34 Semibreven, deren Gruppen den Versen 2-6 von Psalm 70 zuzuordnen und klanglich wie folgt begrenzt sind:

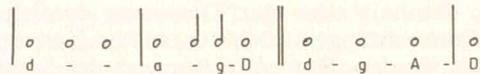
Aufbauski­z­ze 2

I	II	III	Symph.	IV	V	VI
10	6 + 6	6 + 6	4	3 + 6	6 + 3 + 3	8 + 1
d - D	d-A a-D	d-a F-D	d - D	dE - - - - - DG	C-A	a - D
Vs. 2 + 3a	Vs. 3b + 4	Vs. 5 - - - -		Vs. 6 - - - - -		

Die ungleich langen Textabschnitte sind offensichtlich in musikalische Abmessungen von großer Regelmäßigkeit gefaßt. Die in der Aufbauski­z­ze 2 angegebenen

jeweiligen Zielklänge werden alle durch V-I-Kadenzen erreicht, einzig der A-Klang in Teil II folgt als V. Stufe auf die IV., kann also immerhin als Halbschluß gelten. Da es außer den verzeichneten Kadenzen aber auch keine weiteren gibt¹⁹, repräsentieren sie deutlich die Disposition. Diese wird dadurch verstärkt, daß der jeweilige Neuansatz in sechs von acht Fällen durch den Wechsel zur kleinen Terz der gleichen Stufe hervorgehoben ist: D/d bzw. A/a²⁰. In Teil III ist die Zäsur stattdessen vom Wechsel a/F markiert, und einmal, in Teil V, geht es Schütz offensichtlich darum, die beiden Strecken von je drei Semibreven Länge eng aneinander zu binden durch eine Folge von Minimen in fallenden Quinten: Kadenz A-D, dann ein G-Klang, der zum Neubeginn auf C vermittelt. Mit diesem Ausnahmefall einer Zäsurenüberbrückung hält Schütz aber an einem Prinzip fest, das in Teil IV und V weitgehend den Klangverlauf bestimmt.

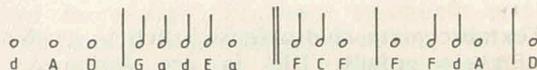
Teil I mit seinen zehn Semibrevis-Einheiten scheint die weitere Folge von einander entsprechenden Zeitdauern nicht anzukündigen. Die 3+3+3+1 Semibreven sind jedoch als modale Basis der Entfaltung dadurch abgesondert, daß sie die Ultima als zusätzlichen Haltepunkt darstellen, der diesem Teil geradezu metrische Geschlossenheit verleiht. Die auch von der Deklamation suggerierte Gliederung in drei Phasen ist klanglich als Basis (dreimal d), Abweichung mit Rückkehr als Plagalschluß (a-ag-D) und Kadenz (d-g-A-D) zu interpretieren. Dabei benutzt Schütz, abgesehen von den oben genannten Hauptzäsuren, nur hier, innerhalb eines Teils, den Wechsel zur kleinen Terz, um den Einschnitt vor den Kadenzstufen sinnfällig zu machen (T. 4)²¹. Diese bedeutungsvolle Zäsur teilt den Ablauf in zwei ungleiche aber einander ergänzende Zeilen, die durch ihre Schlüsse – weiblicher Plagalschluß und männlicher authentischer Schluß – zu einem relativ festen Gefüge verbunden werden:



Die volle Wirkung dieses Modells hätte allerdings erst ein dreizeitiger Zielklang ausgelöst; dem kommt der Beginn von Teil II mit dem d-Klang zuvor (T. 6).

Teil II gliedert sich in Vorder- und Nachsatz, die von einem Halb- bzw. Ganzschluß begrenzt sind (T. 6-12). Dadurch bildet der harmonische Weg, der wie in Teil I mit drei Semibreven d beginnt, einen umfassenden Bogen, in welchen bereits die entfernteren Klänge C und E eingebaut sind. Die Kongruenz von gesungenen Phrasen und klanglichen Einheiten des ersten Teils weicht hier einer Überschneidung, die den Konnex innerhalb der beiden sich ergänzenden Hälften stärkt, denn die drei Texteinheiten der ersten Hälfte überlagern zweimal drei Semibreven und die zwei Texteinheiten der anderen Hälfte werden von dreimal zwei Semibreven unterbaut, vgl. die Klangfolge (etwas vereinfacht): ddd – CgA / aa – EE – AGAD.

Vorder- und Nachsatz des dritten Teils (T. 12-16) bereichern die klangliche Palette weiter, indem die Stufe a bei der Zäsur mit authentischem Schluß bestätigt und die Stufe F nicht nur eingeführt, sondern auch quasi kadenzierend befestigt wird²². Texteinheiten und Generalbaß kongruieren hier wieder, wie überhaupt eine Analogie zum ersten Teil zu beobachten ist, die besonders in der gewichtigen Interpunktion der Schlußkadenz ad Semibreven bekräftigt wird. Die zweimal sechs Semibrevis-Einheiten gliedern sich in 3+3 bzw. in 2+3+1 Werte, wobei die Zielklänge stets durch einen Quintfall markiert werden und die Asymmetrie innerhalb der gleichen Abmessungen dadurch zustande kommt, daß die isolierte Ultima nicht, wie in Teil I, addiert, sondern zuvor eingespart ist und damit dem Zielklang bei vorgegebener Zeitstrecke ein größeres Gewicht verleiht.



Die Symphonia ist zwar rechnerisch zur zweiten Werkhälfte zu zählen (s.o., Aufbau-skizze 2), gehört aber ihrer Tendenz und Faktur nach als Bestätigung zur ersten. Sie erweitert den Klangvorrat nochmals, um die Stufe B, wodurch nunmehr alle Positionen des dorischen Modus vertreten sind. Die rhythmische Parallelität zweier Zeilen mit dem Anfangston d und von drei Minimen Dauer grenzt wiederum die Ultima aus. Die Haltepunkte auf g und A beziehen sich auf die "Hauptstufen", während das tiefe D auf den Schluß des Vokalteils zurückweist.

Der weitere Textvortrag (T. 18ff.) beginnt mit neuen Prinzipien der Progression, durch welche in anderer Weise sämtliche Stufen des Modus berührt werden. Nach dem Neuansatz auf d durchlaufen die Klänge zunächst eine vollständige Quintfallreihe von der höchsten Position E bis zum B (T. 27). Dabei kommt die scheinbare Unregelmäßigkeit der Dauern dadurch zustande, daß nach dem Initialschritt vom d zum E-Klang: "Ich aber ...", die weiteren Schritte sich stets zur letzten betonten Silbe einer Texteinheit hin vollziehen²³, während der jeweils neue Satzteil über dem gleichen Klang fortfährt. Die Gliederung der Teile IV und V orientiert sich also an den Textzeilen, die mit ihren korrespondierenden Repetitionen auch die Dauern der Quintfallstufen regulieren, wenn auch gegen den Text um eine Minima (= Mn) verschoben (T. 18-27)²⁴:

Singst.	2,5 +	Mn/	2 Sb +	Mn/	3 Sb + Mn/	2 Sb + Mn/	3 Sb + Mn/
	...	und	ärm;	...	zu	mír,	...
				...	zu	mír,	...
				...	Err	érter;	...
				...	zu	mír,	...
				...	Err	érter,	
Klang	d E	A ⁶	D	G	C	F	B
		/Mn + 1 +	1 Sb	/Mn + 3 Sb	/Mn + 2 Sb	/Mn + 3 Sb	/Mn

Bei aller Regelmäßigkeit von Textvortrag und Klangfolgen entsteht der Eindruck des Vorwärtsdrängens, und zwar nicht allein durch die gestraffte Deklamation des "Gott, eile, eile zu mir", sondern auch dadurch, daß der mit dem Klangwechsel auf der je letzten betonten Silbe erzeugte Nachdruck immer nur für die Dauer einer Minima anhält. Die erwartete regelmäßige Folge von Semibreven mit ihrer Unterteilung in eine schwere und eine leichte Zeit wird also durch jeden neuen, gleichsam voreilig beginnenden Textansatz umgepolt, wie sich das schon bei "élend und arm" (T. 19) andeutet und wie man an den Positionen der Wörter "Hélfer" und "Errérter" sehen kann, deren Akzente bei den regelmäßig gesetzten Abteilungsstrichen scheinbar auf die "leichten" Zählzeiten fallen, musikalisch aber dank dem Wechsel der Harmonien immer als schwer gehört werden. Der Rhythmus der Generalbaßstimme nimmt zumeist darauf Rücksicht, indem der neue Klang zunächst nur als Minima notiert ist und dann nochmals, quasi auf schwerer Zeit, angestoßen wird, vgl. T. 22, 23/24, 26²⁵.

Die Rückkehr zu den Ordnungsprinzipien des Anfangs beginnt mit dem Abbruch der Quintfallreihe, die mit der Wendung VI-V in die Kadenzstufen übergeht (T. 27/28). Der Impetus des Vorwärtsdrängens bleibt dabei nicht nur durch eine letzte Umorientierung des Schwerpunktes erhalten: "Errérter, mein Gótt", sondern kulminiert bei dem auf Minimen beschleunigten Harmonischen Rhythmus in den Kadenzschritten, reicht sogar, wie bereits angedeutet, in fallenden Quinten A - D - G - C über die Ultima D hinaus in eine weitere Kadenz auf A. Erst nach diesen zweimal drei Semibrevis-Einheiten (T. 28-31) und dem Halt auf einer Semibrevis markiert der Wechsel zur kleinen Terz für Teil VI die völlige Rückkehr in die straffe Disposition des Anfangs.

Wie in Teil I (T. 6) und beim mittleren Abschluß (T. 16) wird die Ultima der Kadenz ad Semibreven (T. 35) aus der rhythmischen Korrespondenz herausgenommen. Im Gegensatz zu dem vorzeitigen Verknüpfen der Satzteile in Teil IV und V bleibt in Teil VI der ebenmäßige Pulsschlag beim Übergang "Erreter, mein Gott" (T. 33) erhalten. Dennoch zittert die Erregung nach; denn abgesehen von der modalen Spannung, die mit dem Schluß auf A noch nicht abgebaut ist²⁶, wird die Korrespon-

denz der zweimal vier Semibreven ungleich strukturiert, nämlich, der Generalbaßstimme und der sich verbreiternden Deklamation folgend, in 1,5+2,5/1+1+2/+1 Semibreven gegliedert.

Es mag deutlich geworden sein, daß selbst in diesem Werk, das Schütz ausdrücklich als "In Stylo Oratorio" gekennzeichnet hat, die Disposition der Klänge in einander entsprechende Abmessungen ein "rein musikalisch" sinnvolles Gefüge ergibt, das keineswegs nur eine lockere Stütze für die frei und erregt den Text deklamierende Singstimme darstellt, sondern durch nuanciert gesetzte Zielklänge, durch wiederkehrende Zeitstrukturen, an den Höhepunkten des Vortrags teilnimmt, wenn nicht gar ihn festigt und steuert. Das betrifft sowohl die Anlage im großen als auch die Unterteilungen und die unmittelbaren Progressionen. Die Vielfalt der nach Stufen, Stufenfolgen (z.B. IV-V, IV-I, V-I) und Dauern (z.B. ad Semibreven, ad Minimam) zu differenzierenden Schlußbildungen stellt Schütz dabei in den Dienst einer hierarchischen Ordnung, durch welche ein Netz von Beziehungen sich über kurze und längere Distanzen erstreckt.

*

Da mehr als die Hälfte der "Kleinen geistlichen Konzerte" dem dorischen Modus auf d bzw. g zugehören, liegt es nahe, daß auch die bisherigen Beispiele diesem Modus folgen. Für die Frage nach dem Zusammenwirken von Rhythmus und Klang ist diese Einseitigkeit, wie eingangs angedeutet, aber wohl von sekundärer Bedeutung. Dennoch soll wenigstens einmal auch ein anderer Modus, und zwar möglichst einer mit großer Terz über der Finalis, berücksichtigt werden. Das nächste Konzert im F-Modus ist aber nicht nur deshalb gewählt worden, sondern auch weil es bei ihm um die speziellen Möglichkeiten geht, die zwei Vokalstimmen dem musikalischen Satz gewähren. Zwei Vokalstimmen bedeuten gegenüber einer einzigen nicht einfach eine Vergrößerung der Zahl, sondern eröffnen erstmals die vielfältigen Chancen von Konfrontationen, Imitationen, Kanons, Parallelen oder dergleichen, die gerade im Hinblick auf die zeitliche oder klangliche Disposition von Einfluß sein können.

Der Text des Konzerts für zwei Tenöre "Eins bitte ich vom Herren" (SWV 294) besteht aus dem Psalmvers, Ps. 27,4, der in sieben Kola (a-g) gegliedert ist²⁷. Sie verteilen sich auf die Abschnitte des Konzerts nach folgendem Plan (Zahlen bedeuten Semibrevis-Werte, Bindebögen deuten Überschneidungen der Gruppen an, so daß die Summe sich jeweils um eine Semibrevis verringert):

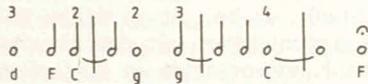
$$\begin{array}{ccccccc}
 \text{ab} & & \text{c} & | & \text{ab} & & \text{cd} & | & \text{ef} & & \text{g} & | & \text{ef} & & \text{g} \\
 14 & + & 6 & \text{---} & 9 & + & 15 & | & 11 & + & 8 & \text{---} & 11 & + & 14 \\
 \text{F-F} & & \text{C-C} & \text{---} & \text{C-F} & & \text{F-D} & | & \text{d-F} & & \text{C-B} & \text{---} & \text{B-A} & & \text{d-F}
 \end{array}$$

Abgesehen von der Anordnung der Kola, vermittelt diese Skizze zunächst keinen Eindruck von Regelmäßigkeit. Bei näherer Betrachtung bemerkt man aber, daß das Werk sich in zweimal 43 Semibreven zerteilt, wobei der Wechsel von der großen zur kleinen Terz selbst in diesem Modus als besonderes Mittel der Zäsurbildung angewandt ist (T. 22). Als intendiertes Ebenmaß mag weiter gelten, daß gerade der Beginn der Textrepetition in beiden Hälften mit dem vorausgehenden Abschnitt verklammert ist (T. 10 bzw. 31), während überall dort, wo sich der Text fortsetzt, die Kola bzw. Kolapaare durch Semibrevis-Haltepunkte voneinander getrennt sind.

Verklammerungen halten auch kleinere musikalische Einheiten zusammen. So umfaßt der zweistimmige Vortrag von Kolon a nur neun statt zehn Semibreven (T. 1-5) und der von Kolon e nur fünf statt sechs (T. 22-24). In beiden Fällen entsteht gerade durch die Überschneidung der Phasen ein Ebenmaß der Klangfolgen, welches das jeweilige Ziel auf einander entsprechende Positionen setzt. Man empfindet das den Semibreven übergeordnete Tempus, weil die ersten Klangfolgen sich auf die Stufen I, IV und V beschränken und außerdem während der ersten fünf Takte die

Stufe I der je ersten Semibrevis eines Tempus vorbehalten. Da in diesen fest gefügten Ablauf auch Kolon b einbezogen ist (T. 3), führt dessen vorzeitiger, transponierter Einsatz (T. 4/5) nicht nur nach C, sondern orientiert auch die nächsten regulär angeschlossenen Einsätze und deren Schwerpunkte auf die geradzahligen Semibreven (T. 5, 6 und 7). Kolon c ist weniger fest gefügt. Deklamation und Baßrhythmus tendieren allenfalls zu einer Rückorientierung auf die "Eins", und so stellen die mit der ersten Textzeile ad Brevem imitierenden Einsätze quasi die regelmäßige Taktordnung auf "Zwei" wieder her (T. 10ff.)²⁸.

Die Kombination zweier Vokalstimmen nutzt Schütz sogar zu Verschiebungen im Bereich der Minima. Wie aus dem obigen Schema zu ersehen ist, umfassen die Textteile e und f beidemal elf Semibreven. Die innere Struktur ist jedoch jeweils verschieden, obwohl die Satzprinzipien grundsätzlich gleich bleiben; e erscheint je einmal in jeder Stimme, f je zweimal als Kanon ad Minimam. Während aber in T. 33-36 der Kanon sich in beiden Ansätzen an der Folge der Semibreven ausrichtet, verschiebt sich in T. 25 das Modell um eine Minima, weil die erste Stimme und der Generalbaß den ersten Durchgang nur mit kadenzartigen Schritten in Vierteln beschließen; der zweite Durchgang beginnt dadurch bereits mit der vierten Minima von T. 25. Vor der Kadenz (T. 27) wird jedoch die Verschiebung wieder eingerenkt. Eine solche reizvolle Unregelmäßigkeit wendet Schütz kurz vor Schluß nochmals an (T. 40ff.). Die Worte "und seinen Tempel" überschneiden sich auf unterschiedliche Weise, so daß, unterstützt von den Progressionen des Generalbasses, für kurze Zeit eine Verschiebung der Schwerpunkte spürbar wird, ehe eine Verbreiterung des Rhythmus zur Kadenz ad Semibreven führt. Das stellt sich in Minima-Zahlen, Notenwerten und Klängen so dar:



Da die Korrespondenzen der zeitlichen Einheiten durch Verklammerungen, Verschiebungen oder Schlußverbreiterungen gestärkt, verschleiert oder geschwächt werden, ist auch das Gewicht der Klänge an den Zäsuren oder im direkten Konnex differenziert. Die Palette der Großterzklänge reicht von A bis Es, die der Kleinterzklänge von a bis c, wobei die Stufe Es dem Verlauf einen mixolydischen Einschlag verleiht. Bis auf vier, nämlich a, G, c und Es, kommen alle Klänge auch als Kadenzultima vor, so daß trotz der dur-tonalen Dichte des Anfangs modaler Stufenreichtum vorherrscht. Während sich dort Reiterationen, Imitationen und Parallelen der beiden Stimmen mit rhythmischen Korrespondenzen und den Hauptstufen zu einem festen Gefüge verbinden, arrangieren sich die Formfaktoren in den übrigen Abschnitten auf immer neue Weise und prägen dadurch wechselnde Grade von Festigkeit des Satzes aus, ohne je wieder die des Anfangs zu erreichen. Auf der Basis des gleichbleibenden Deklamationsrhythmus etwa bei Kolon c und cd bewegt sich der vornehmlich einstimmige Vortrag auf jeweils anderen harmonischen Wegen: C-C (T. 8-10), F-g^V-g (T. 15-18), g-d-D (T. 18-22); die letzte Strecke berührt sogar die extremen Positionen Es und A. Das suggeriert Farbigkeit und Steigerung, während das Moment der klanglichen Entsprechung allenfalls im sequenzierenden Ansatz zur Geltung kommt (T. 15ff. und 18ff.).

In der zweiten Werkhälfte wechseln die mit dem wiederkehrenden Text sich wiederholenden melodischen Modelle ihre Klangprogressionen und ihre zeitlichen Proportionen, so daß allenfalls in kürzeren Bereichen Entsprechungen entstehen. Kolon e, "zu schauen", ist zunächst als Beziehung von Vorder- und Nachsatz zu hören mit den Zielen F und B (T. 22-24). Bei seiner Wiederkehr aber, verklammert mit den angrenzenden Teilen und stärker ineinander geschoben, ist es ein einziger ruhiger Komplex im extremen Klangbereich Es/B, der quasi im Halbschluß endet (T. 31-33). Umgekehrt verhalten sich die Kanons des Kolon f: so deutlich sie im ersten

Durchgang (T. 24-27) sequenzierend ansetzen, auf f bzw. g, und so sehr der harmonische Verlauf sich auf die Stufen B-F und C-F konzentriert, versagt doch die oben beschriebene Minimenverschiebung und die unproportionierte Dauer dem Komplex eine feste Konsistenz. Beim zweiten Durchgang dagegen (T. 33-36) entsprechen sich die beiden ungleich langen Kanons so weit, daß trotz ihrer Verschränkung die harmonischen Strecken als Vordersatz und sich verbreitender, zur mi-Klausel öffnender Nachsatz wirken: $\overline{F - G - C - d \dots A}$. Wieder anders Kolon g, dessen melodisch-rhythmischem Bogen eine zweitaktige, kadenzierende Klangfolge entspricht (T. 28/29). Hier ist es die Nebenordnung der zweistimmigen Wiederholung: C - C + g/B - B, die trotz der homorhythmischen Parallelführung nur eine offene Korrespondenz hervorruft²⁹. Im eigentlichen Schlußteil bleibt es zunächst bei einer Nebenordnung der Einzelstimmen, die durch Verschränkung etwas gemildert wird (T. 37-40) und klanglich wieder an ihren Ausgangspunkt zurückkehrt. Diese zweigliedrig einstimmige Prolongation der Stufe d läßt die unregelmäßige polyphone Struktur der Schlußzeile besonders hervortreten, zumal da Tenor I in T. 40 wie in T. 37 beginnt. Dreimaliger Ansatz, rhythmische Verbreiterung sowie die Hervorhebung der Stufe g schwächen die Finalwirkung der Schlußkadenz ab.

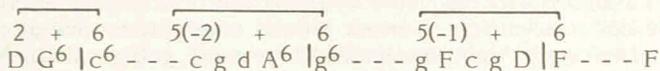
Ein umfassender harmonisch-rhythmischer Plan ist in diesem Konzert weniger deutlich erkennbar als in den Konzerten für eine oder fünf Stimmen. Das könnte daran liegen, daß der musikalische Satz bei zwei Vokalstimmen stärker von den Möglichkeiten der Polyphonie zehrt, als es das einstimmige Konzert erlaubt und es beim vielstimmigen üblich ist, das die Stimmen eher zusammenfaßt. Die Orientierung an zwei gleichberechtigten, rhythmisch aber oft gegeneinander versetzten Stimmen unterläuft des öfteren eingeleisig zu denkende Entsprechungen, so daß die Ausgewogenheit der beiden Werkhälften eine Vielfalt von regelmäßigen, aber auch unebenen Binnenstrukturen in sich schließt. Dabei ist nicht zu übersehen, daß in der ersten Hälfte das Ebenmaß im Zusammenwirken mit den Hauptstufen überwiegt; selbst ihr letzter Abschnitt breitet das Klangspektrum in einfachen Verhältnissen aus. In der zweiten Hälfte setzt sich von einem ersten, bereits unregelmäßig strukturierten, aber eng um die Finalis orientierten Abschnitt der weitere Verlauf durch einen Reichtum an Kombinationen und Klängen ab, in welchem die Stufe F stark zurücktritt. Erst nachdem sie als B^V (T. 30/31ff.) gedient hat und im Umkreis einer Binnenkadenz kurz wieder als Grundklang aufgetaucht ist (T. 38), beendet sie den weiten harmonischen Bogen in der Schlußkadenz. Die Situation von Schütz zwischen Modalität und Dur-Moll-Tonalität wird hier auf eigenartige Weise demonstriert: das Konzert beginnt in dichten tonalen Fügungen und endet in eher locker gerähten, modal-farbigem Komplexen, die zur Finalis auslaufen, ohne die tonale Festigkeit des Anfangs wieder herzustellen.

*

Die folgenden zwei Konzerte stehen dem traditionellen motettischen Stil näher. Das äußert sich beim Zusammenwirken von Rhythmus und Klang in einem geringeren Ebenmaß. Wohl aber gilt, was wir bisher beobachtet haben, für einzelne Teile, in denen punktuell sogar besondere klangliche Wirkungen angestrebt sind. Das Konzert für Sopran, Alt, Tenor, Baß in g-dorisch "Ist Gott für uns" (SWV 329) ist solch ein Werk, das mehrfach die Satztechnik wechselt³⁰. Vers 32 aus dem achten Kapitel des Römerbriefes (T. 14-27) ist im wesentlichen homorhythmisch, ohne Textwiederholungen, in drei Komplexen vertont, die je mit einer Kadenz schließen, auf C, G und B. Obwohl die Abmessungen nur annähernd Beziehungen erkennen lassen - der mittlere Abschnitt ist durch eine aufgelockerte Kadenz gestreckt -, ist Konnex und Spannung spürbar. Rhythmisch-klangliche Parallelen verknüpfen die Anfänge der ersten beiden Komplexe: D - g - F (T. 14-15/16) bzw. C - F - Es (T. 18-19/20). Sogar der dritte beginnt noch in ähnlicher Weise: G - c (T. 23/24). Anders aber als die stetigen melodischen Steigerungen der Oberstimme (fis' - gis' - a', g' - a' - b'

und nochmals h' - c'') verlaufen die harmonischen Wege: D-C (zwei Quinten abwärts), C-G (Quinte aufwärts) und G-B (drei Quinten abwärts). Der z.T. in Gegensätzen argumentierende Text mag auch die klangliche Organisation angeregt haben; den drei Halbschlüssen des Anfangs (T. 1-13) stehen hier drei Ganzschlüsse gegenüber. Der mittlere Satz setzt, harmonisch gesehen, tiefer an und erweitert den klanglichen Bereich um die Stufen B und Es, schließt dann aber höher, auf G, während der dritte das Prinzip des ersten wieder aufgreift, fast das ganze klangliche Repertoire nochmals berührt und nach einem raschen Quintfall, einer merklichen Entspannung, endet. Der äußere Zusammenhang ist dadurch gewahrt, daß die Schlußklänge nach den Zäsuren in gleicher Lage wieder aufgenommen werden, sogar schon in T. 13/14.

Von komplizierterer Art sind die harmonischen Mittel in Vers 34 des Textes (T. 34/35-60). Die dreimalige Konfrontation von Frage und Antwort ("Wer will verdammen? Christus ist hie, der gestorben ist") wird mit einem melodisch-klanglichen Bruch verdeutlicht, der sich mit jedem Mal vertieft. Melodisch haben wir in der Continuo- bzw. Baßstimme an den Übergängen die Schritte H-es (T. 35), cis-B (T. 39/40) und fis-f (T. 44/45), harmonisch die Distanzen G-c, A-g und D-F, d.h. eine, zwei und drei Quinten³¹. Ob die übermäßige Sekunde nach der verminderten Quart melodisch eine Vertiefung des Bruchs bedeutet, mag dahingestellt bleiben, beim Wechsel von fis zu f jedoch verbindet sich die melodische Chromatik mit einem harmonischen Schritt, bei welchem der Grundton f die große Terz des vorangehenden D-Klanges annulliert, so daß hier wirklich der Gegensatz verstärkt wird³². Weitere Beobachtungen am Detail mögen belegen, wie differenziert die Textrepetitionen gesteigert sind. Mit Vers 33 (T. 28-34) ist dieser Textteil durch drei Quittfälle verknüpft: A-D-G-c. Die üblichen Grundtonschritte aber sind in den auffälligen Baßverlauf a-d-H-es verändert, dessen Querstand zum Tenor (H gegen b) und verminderter Quartschritt selbst bei der einfachen Klangverbindung einen Kontrast hörbar machen. Der Bruch wird dann aber deutlicher, weil er durch einen Quintanstieg in Minimen vorbereitet wird: c-g-d-A⁶ / g⁶ (T. 38-40) bzw. F-c-g-D / F (T. 43-45). Rhythmische Mittel tragen schließlich ebenso dazu bei.



Während die "Antwort" jeweils über sechs Minimen als Kadenz ausgebreitet ist, die von Anfang an den Zielklang - c, g bzw. F - ins Spiel bringt³³, wird die "Frage" zunächst einfach gestellt, im Tenor (2 Mn), dann jeweils in allen Stimmen (je 5 Mn). Die Wirkung einer Verbreiterung vom zweiten zum dritten Mal erzielt Schütz dadurch, daß in T. 42/43 die Frage erst nach der Kadenzultima auftaktig beginnt, während die erste Wiederholung der Frage bereits in die Kadenz eingreift (Tenor in T. 37/38).

Hat Schütz in dem Gegensatz zwischen dem Anstieg in Quintschritten und den klanglich tiefer ansetzenden Kadenzen das intensiviertere Fragen und die gleichbleibend gelassene Antwort "in die Music versetzt", so mag sich die Erweiterung des Quintanstiegs, der nun taktweise von F bis E schreitet (T. 48-53), an dem "ja vielmehr" oder an dem "auferwecket" entzündet haben. Das ist vom Text her gesehen zwar unlogisch, denn die mit "ja vielmehr" beginnende Aussage verstärkt nicht die Frage, sondern bekräftigt die Antwort; musikalisch aber scheint es legitim, die anfängliche Konfrontation durch die Überhöhung des gleichen satztechnischen Mittels in einen größeren zusammenfassenden Bogen hineinzunehmen. Wieder ist es ein rascher harmonischer Abstieg (s. T. 23-25), der von dem Wendepunkt E aus (T. 53) die Kadenz auf D (T. 57) vorbereitet, ehe die verbreiterte Kadenzwiederholung zur Finalis G sinkt. Besonders auffällig ist, wie die in den d- und a-Klang eingebettete Tonfolge im Tenor (T. 51/52) als Oberstimme des homorhythmischen Satzes

(T. 53/54), mit wechselnden Klängen beschwert, das harmonische Gefälle vor der Kadenz gleichsam retardiert.

*

Ebenfalls teilweise motettisch gearbeitet ist das Konzert für zwei Soprane und Baß in g-dorisch "Das Blut Jesu Christi" (SWV 298)³⁴. Den Text, einen einzigen Satz, gliedert Schütz in drei Kola: Subjekt – Apposition – Prädikat, die jeweils an einem musikalischen Gedanken festhalten. Das eigentlich konzertierende Thema ist dem Prädikat zugeteilt. Es folgt dem in Minimen fortschreitenden harmonischen Modell von Quartfall und Terzanstieg: g – d – F – c – Es – B – d (T. 9ff.). Dies Modell läßt drei Kanons zu, die nach dem ersten, einfachen Auftreten des Themas stets genutzt werden: halbtaktig als Einklangs- oder Oktavkanon und Quintkanon (T. 63ff., 15ff. / 41ff. und 32ff.) bzw. ganztaktig als Unterquartkanon (T. 46ff.). Seine regelmäßig wechselnden schweren und leichten Positionen bewirken vor allem in den halbtaktigen Kanons eine Art von "metrischer Polyphonie". Dieser Effekt steigert sich nochmals, wenn im Thema die schweren Zeiten nicht taktweise, sondern nach je eineinhalb Takten eintreten wie in T. 32ff.: "von allen", wo der Quintkanon mit dem cantus-firmus-artigen Subjekt-Thema kombiniert ist und erst in T. 39 alle drei Singstimmen mit ihrer schweren Zählzeit wieder zusammentreffen. "Metrische Polyphonie" soll im Unterschied zur "linearen Polyphonie" jene Mehrstimmigkeit bezeichnen, bei der die beteiligten Stimmen geradezu taktartig, aber doch mit gegeneinander versetzten Zeiten gegliedert sind, so daß sie wie aus Bausteinen fest geprägter Größe zusammengesetzt erscheinen. Das Modell tritt in T. 69ff. sogar in melodischer und harmonischer Umkehrung auf, also mit Quartsprung und Terzfall: F – B – g – c / C – a – d – B. Offensichtlich dient es in dieser Gestalt als Kontrapost um der Schlußwirkung willen.

*

Bei der Erörterung des Zusammenwirkens von Rhythmus und Klang ging es vornehmlich um die Frage, wie der musikalische Konnex jeweils entsteht, inwieweit die textlich-musikalischen Einheiten auch "rein musikalisch" sinnvoll gefügt sind. Aus der Reihe der Formfaktoren sind Klang und Rhythmus als Untersuchungsobjekte herausgegriffen, weil in ihrem Zusammenspiel – obgleich ihr Effekt immer auch von anderen Elementen des Satzes abhängt – die Unterschiede gegenüber der älteren Motette am deutlichsten hervortreten. Während die Modi mit ihren Nebenzentren die Disposition im großen nach wie vor festlegen, hat sich die innere Gliederung von einer Kette ungleicher Abschnitte zu einer Architektur aus proportionierten Komplexen gewandelt, in welcher die Beziehungen zwischen den Klängen und ihre Progressionen einen quasi notwendigen Zusammenhang konstituieren. Sie folgen einander in sinnfälligen Rhythmen und vermögen daher rhythmisch, gelegentlich auch klanglich, bestimmte Erwartungen zu wecken. Das gilt nicht nur für den unmittelbaren Fortgang, sondern auch für weiterreichende Abmessungen oder gar für ganze Formteile. Eine derart präzisierte Erwartung wiederum kann auch Abweichungen von suggerierten Normen als bedeutungsvolle Verbreiterungen, als vorzeitigen Anschluß und dergleichen auffassen. Diese rhythmisch gefaßte Klangordnung bewährt sich sogar in einer Kombination selbständiger Stimmen, die ich "metrische Polyphonie" genannt habe, weil dabei durch regelmäßige Schwerpunkte profilierte Stimmen gegeneinander gesetzt werden. Das einsinnige Zusammenwirken von Rhythmus und Klang kann dadurch für kurze Strecken aufgebrochen werden zu zwei unabhängigen proportionierten Zeitverläufen, die ein übergeordnetes, in Zahlen ablesbares Ebenmaß verhindern.

Von Metrik können wir nur gelegentlich sprechen. Denn die zahlhafte Regelmäßigkeit geht sehr oft nicht über einen Taktgruppenkomplex hinaus, setzt vielmehr in

anderer Form mit den nächsten Abschnitten neu an. Die Freiheit der Übergänge – sie bewegen sich zwischen Verschränkungen der Teile und zusätzlichen Haltepunkten – läßt zumeist kein durchgehendes Metrum zustande kommen, sondern bewahrt der Musik ihren Charakter von Prosa: Dicht gefügte "Satzteile" werden von sinnvoll bemessenen Zäsuren interpunktiert. Aber auch die Klangfolgen selbst sind noch nicht von jener Schlüssigkeit, mit der zusammen erst, etwa im Werk der Klassiker, die Synthese "Metrum" entsteht. Bei Schütz haben wir es zumeist noch mit Nebenordnung zu tun, bei der nicht selten melodische Bewegungen unmittelbar in Klänge transformiert sind. Als selbständige Stufen widersetzen diese sich stärker dem harmonischen Zusammenhang. Das trifft bei unmittelbaren Progressionen nicht nur für stufenweise fortschreitende Klänge zu, sondern auch für Modelle aus Quart- und Terzschriften. Nebenordnung beobachten wir sogar in größeren Distanzen. Korrespondierende Kadenzen stehen häufiger im Verhältnis benachbarter Stufen oder Terzen zueinander – darin ist das modale Erbe bewahrt – als in der Dominant-Tonika-Beziehung. Das einzelne Konzert ist also kein Gefüge von über- und untergeordneten, fest verbundenen Teilen, sondern eher ein flexibel proportioniertes Ganzes, dessen prägnant geformte Teile gelegentlich nur leicht verbunden oder gar durch präzise Einschnitte voneinander getrennt sind, aber ein Ganzes, das sein rhythmisches und klangliches Gleichgewicht hält.

Wie weit dies Bild im einzelnen Fall zu nuancieren ist, hängt von den unterschiedlichen Voraussetzungen ab. Die Modi haben im Detail wohl keinen allzu starken Einfluß auf die rhythmisch-klangliche Konstitution der Taktgruppen, wiewohl F-, C- oder G-Modus, wie das Konzert "Eins bitte ich vom Herren" nahelegt, eine größere Affinität zu fest gefügten, tonalen Strukturen besitzen. Die höhere Stimmenzahl, so weit sie nicht motettisch, im Stile antico etwa, entfaltet wird, bietet zumeist eine klare Gesamtdisposition, die auch in der Untergliederung faßbar bleibt. Daß auch ein Konzert für eine Singstimme eine so regelmäßige Zeit- und Klangordnung aufweisen kann wie "Eile, mich, Gott, zu erretten", ist schon weniger zu erwarten. Die besonderen Möglichkeiten der Konzerte für zwei Singstimmen können gelegentlich das einfache Ebenmaß des Verlaufs aufspalten, aber doch nicht die grundsätzlichen Entsprechungen der Teile stören. Bei Bearbeitungen von Kirchenliedern³⁵, selbst wenn Schütz deren Melodie nur andeutet, ist zu vermuten, daß die Versstruktur des Textes von vornherein das Agieren der Formkräfte steuert. Die lateinische Sprache mag Züge traditioneller Gattungen stärker ins Spiel bringen³⁶. Die Proportio tripla schließlich mit ihrer Affinität zum Tanz tendiert zu ebenmäßigen Abmessungen, zu unmittelbaren Korrespondenzen, die, ähnlich den Liedzeilen, von vornherein den Verlauf prägen.

Wie zu Beginn ausgesprochen (Anm. 5), sollte weitgehend vermieden werden, musikalische Fakten unmittelbar in Beziehung zu Textgehalt oder -gestalt zu setzen. Jedoch, da ein consensus omnium darüber besteht, daß die Schütz'sche musikalische Invention vom Text mannigfaltig durchdrungen ist, scheint es nun doch erforderlich, die betrachteten "rein musikalischen" Verhältnisse mit dem zu verknüpfen, was wir etwa als das intensive Sprechen, als die Prägnanz der Aussage bezeichnen dürfen. Zahlreiche Textwiederholungen, die das Ebenmaß der Formteile oft überhaupt erst konstituieren, lassen erkennen, daß die proportionierte musikalische Gestalt ihren eigenen Wert besitzt. Sie ist nicht nur ein edles Gefäß für das Eigentliche, den eindringlichen Textvortrag, sondern sie wirkt in ihren engeren Dimensionen und unmittelbaren Klangfortschreitungen in diesen Textvortrag hinein, sie ist die Bedingung seiner außerordentlichen Wirkung. Das prägnante Sprechen, der rhetorische Nachdruck erhöht sich an dem Widerstand, den die rhythmisch bestimmte Folge und Ordnung der Klänge, die proportionierte Gestaltung von Zeit und Tonraum leisten. Expressivität und Pathos der Aussage leben von jener Stilisierung und Konzentration, die das sinnvolle Zusammenspiel von Rhythmus und Klang dem Sprechen abfordert.

Anmerkungen

- 1 Vgl. u.a. Friedrich BLUME, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925; Hans Heinrich EGGBRECHT, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, Göttingen 1959 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 84), Wilhelmshaven 2/1984 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 92); Helmut HAACK, *Anfänge des Generalbaßsatzes: die "Cento concerti ecclesiastici" (1602) von Lodovico Viadana*, Tutzing 1974 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 22); Stefan KUNZE, *Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Heinrich Schütz*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 39-49. – An spezielleren Studien zu den Kleinen geistlichen Konzerten sind u.a. zu nennen: Carla ROSKOWSKI, *Die "Kleinen geistlichen Konzerte" von H. Schütz*, Phil. Diss. Münster 1947; Calvin B. AGEY, *A Study of the "Kleine geistliche Concerte" and "Geistliche Chormusik" of H. Schütz*, Phil. Diss. Florida State University 1955; Wilhelm EHMANN, *Die "Kleinen geistlichen Konzerte" von H. Schütz und unsere musikalische Praxis*, in: *MuK* 33 (1963), S. 9-23; Martin SEELKOPF, *Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz*, in: *Mf* 25 (1972), S. 452-464.
- 2 Konzerte über Kirchenliedtexte und Konzerte mit Partien in dreizeitiger Mensur habe ich bei dem 30th International Heinrich Schütz Festival and Conference in Urbana-Champaign, Illinois, Oktober 1985, erörtert. Ein Tagungsbericht mit sämtlichen Referaten ist vorgesehen.
- 3 Vgl. EHMANN, a.a.O.
- 4 SGA VI, S. 191-196; NSA 12, S. 58-68.
- 5 Hier wie im weiteren Verlauf sind die Beziehungen der Musik zum Text weitgehend vernachlässigt, nicht weil das unerheblich wäre, sondern weil darüber bereits einiges gesagt worden ist; vgl. u.a. Anm. 1.
- 6 Entgegen BLUME, a.a.O., S. 90, sind die Teile hier also nicht sämtlich auf die Finalis orientiert.
- 7 Der Textteil "harre auf Gott" wird allerdings in Sopran I und Alt, die Abschnitte verknüpfend, nochmals ausgesprochen, T. 46/47.
- 8 Die doppelte syntaktische Zugehörigkeit des Textteils \mathcal{J} – zurück zum "harre auf Gott" wie vorwärts zu "daß er meines" etc. – bringt Schütz damit zum Ausdruck, daß er zunächst \mathcal{J} und \mathcal{J} immer zugleich singen läßt, dann aber \mathcal{J} allein als Vorbereitung für den nachfolgenden Satzteil darbietet. Dieses Verfahren wird dann in Teil III wiederholt mit der Dreitaktgruppe, die nunmehr auf C schließt und ihre Fortsetzung wiederum auf der gleichen Stufe findet, T. 59-62.
- 9 Daß Schütz die anfängliche Frage wiederholt, gibt in kleinerem Maßstab etwas von den Psalmen 42 und 43 wieder, die durch eben diesen vollständigen Psalmvers refrainartig verknüpft werden: Psalm 42, Vers 6 und 12, Psalm 43, Vers 5.
- 10 SGA VI, S. 126-129; Stuttgarter Schütz-Ausgabe HE 20.321/02; NSA 11, S. 23-29, nach e transponiert.
- 11 Da die Imitation Tenor (c'), Sopran I (c''), Sopran II (c''), Tenor (f), T. 34-37 ff., schon in der Kadenz beginnt, erweitert sich der Schlußabschnitt nur um zwei Takte, nicht um drei; auf diese Weise kann Schütz hier auch das Wort "Herr" vom Tenor wiederholen lassen (T. 34), das beim Solovortrag der dichten Fügung zuliebe ausfällt (T. 16).
- 12 Daß hier zugleich das Himmelsgewölbe symbolisiert wird, können ähnliche Beispiele bestätigen.
- 13 Vgl. Stefan KUNZE, *Instrumentalität und Sprachvertönung in der Musik von Heinrich Schütz*, in: *SJb* 1 (1979), S. 9-43.

- 14 SGA VI, S. 5-6; NSA 10, S. 1-3.
- 15 Vgl. BLUME, a.a.O., S. 88-94; Willi SCHUH, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Leipzig 1928, S. 107-109; Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel und Basel ²/1954, S. 435f.
- 16 Hier könnte man ergänzend die Melodik als dorisch-authentisch charakterisieren: im ersten Teil in die Oktave d'-d'' eingespannt, erweitert sie nach und nach den typischen Ambitus, auf den sie sich am Schluß in den drei Ultimae der Kadenzen d'', a' und d' wieder zurückzieht.
- 17 BLUME, a.a.O., S. 93: "<...> diese Form kommt zustande nicht primär nach musikalischen Gesetzen, sondern aus dem Texte". SCHUH, a.a.O., S. 107, will dagegen doch auch "das rein musikalische Formstreben" beachten wissen, geht dann aber zu stark der Barform nach, so daß manches, gerade in der Interpretation dieses Konzerts, erzwungen scheint, z.B. Teil I bis III als Barform.
- 18 Das ist ein Verfahren, das im 16. Jahrhundert nicht unbekannt war. Selbst für das Tempus imperfectum diminutum zählte man – bei der Notation in Stimmen – die Semibrevis-Werte zur Orientierung.
- 19 Allenfalls in der zweiten Hälfte von Teil III läßt sich eine Klausel auf F annehmen, s.u.
- 20 Vgl. im vorangehenden Beispiel die Mittelzäsur (T. 40/41) mit dem Wechsel von D zu d.
- 21 Die Taktzahlen – nicht zu verwechseln mit der Zählung der Semibreven – geben die in den Ausgaben gerechneten, z.T. ungleich langen Takte an.
- 22 Die NSA ergänzt hier den Generalbaß zu einer Kadenz mit Quartvorhalt.
- 23 Ausnahme: T. 24/25 zweimal die Texteinheit "Gott, eile, eile zu mir" ohne Harmoniewechsel; vgl. Anm. 25.
- 24 Daß die A-Stufe als Terz-Sext-Klang berührt wird (T. 19/20), mag seinen Grund darin haben, daß Schütz zu Beginn der Quintfallreihe nochmals den Kreis der Hauptstufen durch ein enges melodisches Umgreifen der Finalis mit dem Baß betonen wollte: d – e – cis – d.
- 25 Einzig der Klangwechsel zum D (T. 21) bewirkt keine Umorientierung und führt deshalb sogleich zu einer Semibrevis. Dieser Schritt fällt aber auch in die Mitte eines zusammenhängenden, wengleich in sich repetierten Textabschnitts, der bei seiner sequenzierenden Wiederholung über dem C-Klang verharrt (s. Anm. 23). Möglicherweise hat Schütz diesen zusätzlichen Harmonieschritt eingeführt, um die in Anm. 24 angedeutete erste Abgrenzung durch die Stufen I – II – V – I nicht mit dem vollständigen Textabschnitt zusammenfallen zu lassen, sondern das eigentliche Gefälle noch vor der Textzäsur mit der weiteren Stufe IV in Gang zu setzen.
- 26 Es geht deshalb nicht an, Teil VI als Coda des Ganzen aufzufassen, vgl. SCHUH, a.a.O., S. 108.
- 27 SGA VI, S. 29-30; NSA 10, S. 100-102.
- 28 Die weiteren Überschneidungen um Semibrevis-Werte mögen hier nur genannt werden: Kolon d/c T. 18, Kolon e/f T. 24 und 33, Kolon f T. 34, Kolon g T. 38 und 40.
- 29 Generalbaß und Tenor I überbrücken die Zäsur, T. 29/30, und täuschen eine Verschränkung der Modelle nur vor, denn Tenor I setzt parallel zu Tenor II in T. 30 nochmals an.

- 30 SGA VI, S. 160-164; Stuttgarter Schütz-Ausgabe HE 20.329; NSA 11, S. 110-116, nach a transponiert.
- 31 Die Editionen differieren in T. 35 und 40 in der Deutung des Generalbasses. Stuttgarter Edition: G⁶ / Es-c bzw. A⁶ / B-g; NSA (hier zurücktransponiert): G⁶ / c⁶-c bzw. A⁶ / g⁶-g. Schütz hat zwar das es (T. 35) und das B (T. 40) unbeziffert gelassen – insofern ist die Aussetzung als Es bzw. B korrekt –, der Zusammenhang scheint aber eher für c⁶ und g⁶ zu sprechen. Zum einen sind die vorhergehenden Töne H bzw. cis auch unbezeichnet; sie sind allerdings selbstverständlich als G⁶ bzw. A⁶ zu deuten. Zum andern spricht die Konsequenz der Anlage, wie im Text dargelegt, für einen engen Konnex mit den nachfolgenden Kadenzen auf c und g. Deutet man die fraglichen Töne als Basis von Es und B, so ergibt sich eine Klangfolge an der Bruchstelle, die ihre schwächste Ausprägung am Schluß findet: G⁶ / Es, A⁶ / B und D / F, d.h. vier, fünf und drei Quinten Abstand.
- 32 Vgl. in diesem Zusammenhang die Argumentation August HALMs bei der Erörterung der Durchführung von Beethovens Pastorale in: Von zwei Kulturen der Musik, Stuttgart 3/1947, S. 81 ff., besonders S. 90-92.
- 33 Vgl. Anm. 31.
- 34 SGA VI, S. 36-37; Stuttgarter Schütz-Ausgabe HE 20.298.
- 35 Vgl. Arno FORCHERT, Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 57-67.
- 36 Vgl. Reinhard GERLACH, Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz – Eine vergleichende Interpretation zweier Psalmvertonungen, in: Convivium musicorum – Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag, hrsg. von Heinrich HÜSCHEN und Dietz-Rüdiger MOSER, Berlin 1974, S. 83-105.

Der vorstehende Beitrag entstand im Zusammenhang mit dem Schütz-Symposium des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Stuttgart 1985 und der vorbereitenden Tagung in Hofgeismar (September 1984). Die in Stuttgart vorgetragene kürzere Fassung des Textes, die auf das Hauptbeispiel, "Was betrübst du dich, meine Seele", konzentriert war, erscheint gleichzeitig im Kongreßbericht.

Zur Einschätzung, zur Traditionsbindung und zur Konzeption des Becker-Psalter von Heinrich Schütz

von
Klaus-Jürgen Sachs

"Die Texte waren dünnblütig, und der gewaltige Heinrich Schütz war kein Melodieerfinder. So blieb auch dieser Versuch <gemeint ist der Becker-Psalter> im großen ganzen ergebnislos." Dieses Fazit Friedrich Blumes¹ bringt lediglich auf eine lapidare Formel, was schon der erste gründliche Erforscher des Sachgebiets, Carl von Winterfeld, 1845 meinte, wenn er die "Überzeugung" äußerte, "daß Schützens Melodien zu Beckers Psalter weder als Muster geistlicher Liedweisen überhaupt, noch insbesondere der harmonischen Behandlung der Kirchentöne gerühmt werden dürfen", und fortfuhr: "sie fanden auch kaum örtlich einen dauernden Anklang, eine nachhaltige Verbreitung"; und im Blick auf den Komponisten resümierte Winterfeld: "Unter die Kirchensänger, die den Gemeinegesang Fördernden, Bereichernden, dürfen wir ihn nicht rechnen, und zumahl deshalb nicht, weil er dem Einflusse Italiens unterlag."²

Als Ebene dieser Kritik unverkennbar ist die historische Betrachtung des protestantischen Kirchenliedes, als Maßstab dient die Eignung der Melodien für die Praxis des Gemeindegesangs, als Beweis gilt ihr vergleichsweise geringer Dauergebrauch. Die Bewertung erfolgt allein unter hymnologischem Aspekt.

Auch positive Urteile über das Werk lösen sich nicht von einer primär hymnologischen Betrachtungsweise. Sie orientieren sich gleichfalls an der Melodik, sehen in der spärlichen Dauerverbreitung der Schützschen Melodien aber gerade eine Konsequenz ihrer Eigenart und Qualität. So bemüht sich Hans Joachim Moser darum, an einigen Exempla "Melodien von ungemein fesselnder Geprägtheit" vorzuführen, "deren Zahl man leicht auf mehr als fünfzig gleich wertvolle und gleich fesselnde erhöhen könnte", und bemerkt resignierend: "Daß keine davon geistliches Volkslied geworden ist, gehört zu den geheimnisvollen Eigenwilligkeiten des Volksgeistes, die man nur registrieren, aber nie völlig 'erklären' kann."³ Und an anderer Stelle, wo Moser ähnlich von der "Unberechenbarkeit der Choralweisen-Schicksale" spricht, formuliert er im Blick auf den Becker-Psalter: "diese Melodien waren in ihrer großenteils kirchentonartigen Vielwendigkeit mit manchmal fast überspitzter Polyrhythmie wahrscheinlich zu geistreich, um gerade in den Niederbruchsjahrzehnten des Krieges durchschlagend zu den Massen zu sprechen"⁴. Ähnlich verteidigt auch Walter Blankenburg im Vorwort seiner auf Rückgewinnung für die musikalische Praxis zielenden Ausgabe das Werk: "daß das Schwergewicht bei Schütz ganz und gar in der musikalischen Wortbehandlung und -ausdeutung lag und daß er sich auch beim Becker-Psalter an diese seine vornehmste Aufgabe hielt, hatte zur Folge, daß seine Melodien zumeist für den Gemeindegesang ungeeignet erschienen. Sie sind dafür nicht einfach genug, weil sie zu reich bewegt sind. Das ist jedoch kein Mangel, sondern vielmehr liegt darin die Eigenart und Bedeutung gerade dieses schlichtesten Schützschen Werkes."⁵

Die hymnologische Sicht bestimmte aus zwei Gründen bei Kritikern wie Apologeten den wissenschaftlichen Diskurs über den Becker-Psalter. Zum einen blieb die gelegentliche Behandlung des Werkes unter anderen Aspekten – so der Metrik (durch Arnold Schering⁶), der Formung (durch Willi Schuh⁷), der rhetorischen Figuren (durch Georg Toussaint⁸), des Generalbasses (durch Gerhard Kirchner⁹), der Harmonik (durch Helga Wichmann-Zemke¹⁰) – zumeist knapp, punktuell und berührte kaum sein Wesen. Zum andern aber galt die Hymnologie offenbar deshalb als angemessene und zuständige Disziplin, weil das Werk – unbezweifelbar – eingebunden ist in Traditionen, die nicht nur primär, sondern nahezu ausschließlich der Geschichte des zum Gemeindegesang bestimmten Kirchenliedes angehören und die sich schlagwortartig

benennen lassen als Traditionen von Reimpsaltervertonung, speziell seiner Genfer Gestalt, und von Kantionalsatz. So heterogen diese einander gegenübergestellten Begriffe auch sind – den einen leitet eine Textgattung, den anderen ein musikalischer Kompositionstyp –, so deutlich lassen sich an ihnen Entwicklungsstränge verfolgen, von denen Schützens Becker-Psalter in der Tat abhängig ist, wenngleich, wie gezeigt werden soll, nicht in dem von Otto Brodde akzentuierten Sinn, als lägen hier die "Leitbilder" des Komponisten für die "Schaffung der Melodien"¹¹ vor.

Die Fakten dieser Traditionen und ihrer entscheidenden Berührungspunkte mit Schützens Biographie sind bekannt, weshalb Stichworte genügen. Reimpsaltervertonungen gehörten während seiner Kasseler Jahre (1599-1608, zeitweilig 1613-1617) zum Standardrepertoire der Hofkapelle. Es umfaßte u.a. den Psalmliederzyklus von Siegmund Hemmel (1569), die Komposition des Burkhard-Waldis-Psalters durch den Hofkapellmeister Johannes Heugel (um 1555-1570)¹², vor allem aber auch ins Deutsche übersetzte Genfer Psalmen: Erhalten ist von der Hand seines Nachfolgers Georg Otto, unter dessen Ägide Schütz Kapellknabe war, ein 1591 datiertes, Landgraf Wilhelm und seinem Sohn Moritz gewidmetes Manuskript mit einer überarbeiteten Version des Lobwasser-Psalters¹³, auf die ebenso zurückzukommen sein wird wie auf die Ausgabe des Lobwasser-Psalters, die im Jahre 1607 Landgraf Moritz selbst vornahm (der übrigens bereits 1590 das Buch der Psalmen lateinisch versifiziert hatte¹⁴ und dessen Tochter, Prinzessin Elisabeth, Lobwassersche Psalmlieder ins Italienische übertrug¹⁵: die Texte waren demnach so zentral, daß sie zur polyglotten Wiedergabe anregten). Dem anderen Einflußbereich, der Kantionalpraxis, dürfte Schütz schon in seinen jungen Weißenfelder Jahren (1590-1599) begegnet sein, denn der dortige Kantor Georg Weber hatte 1588, nur zwei Jahre nach Lukas Osiander, eine der frühesten Sammlungen schlichter vierstimmiger Kirchenliedsätze mit Sopran-Cantus-firmus drucken lassen, u.a. bestimmt für "die Knaben/ so wöchentlich nach Currend gehen"¹⁶ (Schütz könnte zu ihnen gehört haben), und veröffentlichte 1596 abermals derartige Choralsätze, doch nun in je zwei Versionen, vierstimmig und schlicht doppelchörig achtstimmig. Den Beitrag des Landgrafen Moritz zur Kantionaltradition, das "Christlich Gesangbuch <...> mit 4 Stimmen per otium componirt" von 1612, hat Schütz spätestens nach Rückkehr aus Venedig 1613 kennengelernt. Darüber hinaus aber ist bei ihm eine breite Kenntnis von Kantionalbüchern anzunehmen, wie man sie auch bei seinem Freunde Johann Hermann Schein gemäß der Widmung seines "Cantional" von 1627 an den Leipziger Rat voraussetzen hat¹⁷, das seinerseits die genau 30 Jahre älteren "Kirchengesenge und Geistliche Lieder" (1597) des Amtsvorgängers Seth Calvisius ablösen sollte, von dem noch zu sprechen sein wird.

Engste Vertrautheit mit beiden Traditionen steht demnach bei Schütz außer Zweifel. Fragt man nun nach den Spezifika der Traditionen von Reimpsaltervertonung und Kantionalsatz im Blick auf Schützens Becker-Psalter, so geht es primär um die Art des musikalischen Repertoires und um Tendenzen, die daraus resultierten.

Der Genfer Psalter, seit 1539 schubweise entstanden, textlich durch Jean Calvin angeregt, gedichtet vor allem durch Clément Marot und Théodore de Bèze, 1562 abgeschlossen, war musikalisch mit 124 verschiedenen Melodien (von Luys Bourgeois und anderen) versehen¹⁸, die – obwohl liturgisch nur zum einstimmigen Singen bestimmt – während des späten 16. Jahrhunderts nahezu ausschließlich in Verbindung mit den 1564 und 1565 publizierten vierstimmigen Sätzen Claude Goudimels verbreitet und beliebt wurden¹⁹, so daß diese in der exakt strophengerechten deutschsprachigen Version, die Ambrosius Lobwasser 1573 veröffentlichte, fast sakrosankt, jedenfalls konkurrenzlos blieben. In den Ausgaben von 1564 (Paris, durch Adrian Le Roy & Robert Ballard) und 1565 (Genf, durch die Hérétiques de François Jaqui) gehörte zu jedem Psalm ein eigener Satz, obwohl, wie erwähnt, nur 124 verschiedene Melodien zu Gebote standen. Neben den 124 Sätzen im *Contrapunctus simplex*, also dem Repertoire dieses Satztyps, hatte man denjenigen Psalmen, die keine Eigenmelodie besaßen – es waren 26 –, andere Sätze zugeordnet, die zwar einen

Lehn-Cantus-firmus trugen, doch polyphon angereichert waren (und von denen einige nicht von Goudimel stammten²⁰). Insofern besaß jeder Psalm musikalisch ein eigenes Gewand, selbst wenn er seine Melodie (die bei den meisten Sätzen im Tenor, bei manchen aber auch bereits im Sopran liegt) mit einem, zuweilen auch zwei oder drei anderen Psalmen teilen mußte. Diese gelegentliche Mehrfachverwendung von Melodien sowie das Nebeneinander von schlichten (weithin "Note gegen Note" fortschreitenden) und reicher ausgestatteten ("polyphonen") Sätzen waren zweifellos die beiden Anstöße für Eingriffe in die musikalische Substanz des Lobwasser-Psalters durch Georg Otto im erwähnten Manuskript und durch Moritz von Hessen in seiner Ausgabe von 1607. Während Otto durch zumeist partielle Abwandlungen mehr den Kontrast zwischen kontrapunktisch schlichteren und reicheren Sätzen milderte als die Tatsache der Lehnmelodien beseitigte²¹, zog Moritz eine radikalere, aber klarere Konsequenz, indem er für jene Psalmen, denen eine mehrfachverwendete Melodie im polyphon angereicherten Satz zugewiesen war, neue Melodien und Sätze schuf²². In seinem Bestreben, dies in Geist und Stil Goudimels zu tun, scheute er sich sogar in einem – als Kuriosum zu wertenden – Fall (Ps. 76) nicht, durch bloße melodische Umkehrung der Genfer Melodie eine "neue" zu gewinnen²³.

Die Tradition des Genfer Psalters, die faktisch an die vierstimmigen Sätze Goudimels als Medium der Verbreitung und Beliebtheit gebunden war, duldete – abgesehen vom Umlegen des Cantus firmus aus dem Tenor in den Sopran – kaum Eingriffe; der Mangel an musikalischer "Vollständigkeit" und "Einheitlichkeit" der Gesamtvertonung war jedoch ein latenter Anreiz für komplettierende Neukompositionen.

Die Kantionalpraxis hingegen pflegte seit Lukas Osiander (1586) die schlichte vierstimmige Einkleidung v o r h a n d e n e r , zumeist reformatorischer Kirchenliedmelodien für den Gebrauch in einer bestimmten Stadt oder Region zu einer bestimmten Zeit. Solchen speziellen Anforderungen entsprach die selbstverständliche Gepflogenheit, daß die "Begleit"-Sätze zu den Choralmelodien neukomponiert, also in der Regel nicht übernommen wurden, was zu einer kaum überschaubaren Hinterlassenschaft von verschiedenen Kantionalsätzen jener Epoche geführt hat und verständlich macht, warum sich dieses ebenso massenhaften wie simplen, uncharakteristischen Bestandes wohl die Hymnologie (in Repertoire-Untersuchungen), kaum aber (und nur in dürren Pauschalbeschreibungen) die Satzanalytik angenommen hat²⁴.

Demnach besaßen beide Traditionen – Genfer Psalter und Kantionalsatz – Wesentliches gemeinsam: Der vierstimmige Satz im Contrapunctus simplex bildete die Norm, seine Melodiestimme war auf Deutlichkeit und Singbarkeit (durch die Gemeinde) angelegt, für die Textierung galt das Strophenliedprinzip, d.h. einerseits Bindung an Metren, Silbenzahl, Reime als Grundriß des Textes, andererseits aber Indifferenz gegenüber den speziellen Gehalten der Einzelstrophen.

Gleichwohl unterschieden sich die beiden Traditionen in der Art des musikalischen Repertoires und seiner Tendenzen: Einer Ad-hoc-Auswahl (von Liedtexten und -melodien) für die Kantionalien stand die immanente Forderung nach Vollständigkeit des Psalmenzyklus (bezüglich der Texte, zunehmend aber auch gleichfalls "individueller" Melodien) gegenüber; als "schöpferischen Raum" bot die Kantionaltradition das Aussetzen einer gegebenen Melodie, der Psalter hingegen – als anspruchsloses Gebrauchsrepertoire, nicht im Sinn Sweelinckscher Motetten – konsequenterweise nur die Neukomposition von Melodie und Satz zur Eliminierung der Lehnmelodien, d.h. zur restlosen Individualisierung auch der musikalischen Einkleidung der Psalmen.

Sucht man die Ausgangsposition für Schützens Becker-Psalter zu bestimmen, so sind jedoch nicht nur diese Gegebenheiten zu beachten, sondern auch die Eigenarten der Konzeption, die Cornelius Becker entwickelte.

Sein Reimpsalter, eine Frucht theologischer Kontroversen und konfessioneller Rivalitäten zwischen lutherischem und calvinistischem Lager, entstand 1601 während der zeitweiligen Suspendierung Beckers von seiner Leipziger Professur wegen leiden-

schaftlicher Attacken gegen den Kryptocalvinismus und sollte das lutherische Gegenstück zum Lobwasser-Psalter bilden, der inzwischen auch in lutherischen Gemeinden beliebt zu werden begann. Da Becker mit seiner Neudichtung, die sich eng an die Lutherbibel und in der christologischen Interpretation an die reformatorische Exegese anschließt, zugleich eine Barriere gegen die Weiterverbreitung der Genfer Melodien und ihrer ansprechenden Einkleidung in den Goudimelschen Sätzen errichten zu müssen meinte, verfaßte er seinen Reimpsalter von vornherein in Strophenmaßen bekannter reformatorischer Kirchenlieder und zum Gebrauch i h r e r Melodien. Daß ihn nicht dichterischer Ehrgeiz, sondern orthodoxer Eifer leitete, zeigt seine Vorrede²⁵ ebenso wie sein Verfahren, in 13 Fällen²⁶ auf eigene Dichtungen zu verzichten und vorhandene, vor allem Luthers Psalmlieder zu übernehmen. Wenn er insgesamt 29 Strophenmodelle benutzte und 43 Kirchenliedmelodien vorsah²⁷ (von denen manche nur einmal, die meisten aber mehrmals – bis zu zehnmal²⁸ – beansprucht wurden), so nahm er diese gruppenweise Zuordnung der Psalmen zu den Liedmelodien recht durchdacht vor. Zwischen dem Grundgedanken des Psalms (wie Beckers Nachdichtung) und dem Charakter der gewählten Melodie (der durch Tonart, Duktus und durch Assoziationen zum Originaltext bestimmt war) sind enge Beziehungen festzustellen, so daß Günther Müllers Bemerkung²⁹, es wirke "geradezu grotesk", "wenn Becker den 6. Psalm im Ton 'Aus tiefer Not schrei ich zu dir' nach Luther noch einmal dichtet", nur auf Verkennung der Beckerschen Konzeption beruhen kann. (Die Bewertung der Nachdichtungen Beckers, die nicht überörtet werden soll, ist übrigens ähnlich uneinheitlich wie die der Lobwasserschen Übersetzungen³⁰. Immerhin sei – gegen Blumes eingangs zitiertes Verdikt – erwähnt, daß Forscher wie Leopold Cordier³¹ und Helmut Lerche³², die den umfänglichen Gesamtbestand deutsch-evangelischer Psalmendichtungen jener Epoche untersuchten, für Becker eine Lanze brachen – auch Müller äußert verhalten Anerkennendes³³ –, was bei einem reinen Zweck- und Gelegenheitswerk wie dem Beckers kein ungünstiges Urteil darstellt.)

Beckers Reimpsalter zu gängigen Kirchenliedmelodien fand beachtliche Verbreitung in Mitteldeutschland, wie auch Schützens Widmungstext der Erstfassung bezeugt³⁴, und wurde in den Ausgaben mit vierstimmigen Sätzen von Seth Calvisius (1605)³⁵ und vom Magdeburger Praetorius-Schüler Heinrich Grimm (1624, hier zur strophengerecht latinisierten Übertragung des Valentin Cremcovius)³⁶ zum "Kantionalpsalter".

*

Wie nun läßt sich vor dem Hintergrund der skizzierten Traditionen und Voraussetzungen die Konzeption umreißen, die Schütz für seinen Becker-Psalter verfolgte? Hierbei sind, wie in der Werkentstehung, verschiedene Phasen zu unterscheiden.

Zunächst schuf Schütz, laut Widmungstext an die Kurfürstin Hedwig, "etliche wenige neue Weisen" über Beckersche Psalmen für seine "Hauß Music" sowie für Morgen- und Abendgebet mit den Kapellknaben. Während dieser "H a u s m u s i k p h a s e" entstanden vermutlich nur neukomponierte Sätze zu bevorzugten Psalmtexten – "etliche wenige neue Weisen" – in einer wohl vollkommen zwanglosen Folge. Obwohl Außenstehende an den Stücken Gefallen fanden, sie sich verschafften und den Komponisten "so wol Schriftlich als mündlich"³⁷ drängten, das Vertonen Beckerscher Psalmen fortzusetzen und ihren Zyklus musikalisch zu vollenden, war Schütz weder an einem solchen Plan interessiert noch geneigt, andere Arbeiten um der vergleichsweise anspruchslosen Psalmensätze willen zurückzustellen. Erst das Leid, das über ihn mit dem Tode der Frau am 6. September 1625 hereinbrach und sein Schaffen lähmte, lenkte – nun verstärkt – auf den Becker-Psalter und ließ den Plan seiner Fertigstellung als Mittel, dabei Trost zu finden, reifen, womit die "F e r t i g s t e l l u n g s p h a s e" begann. Die Niederschrift der Widmung, die exakt am 6. September 1627 datiert ist – der zweiten Wiederkehr des Todestages – und das Werk auf die verstorbene Frau

bezieht, bildete wohl den Abschluß der Arbeiten an der ersten Fassung, die dann 1628 im Druck erschien.

In der Hausmusikphase kristallisierte sich allenfalls der "Satztyp" heraus, für den aber angesichts der von den Traditionen bestimmten Praxis eine vierstimmige, schlicht akkordische Anlage mit strophischer, versgerechter und vorwiegend syllabischer Textzuordnung so gut wie selbstverständlich war. Erst während der Trauerzeit dürfte Schütz die eigentliche Konzeption entwickelt haben, an der sich die Fertigstellung ausrichtete. Die vorhandene lockere Sammlung von Einzelsätzen mußte nun so komplettiert werden, daß sie den gesamten Beckerschen Psalter – auf welche Art auch immer – musikalisch abdecken konnte. Hier nun fielen offenkundig Schützsche Vorentscheidungen. Sie betrafen zum einen die durch Becker übernommenen Psalmlied-*T e x t e* von Luther (Ps. 12, 14, 46, 67, 124, 128, 130), Adam Reusner (Ps. 31), Erhart Hegenwald (Ps. 51), Johann Gramann (Ps. 103), Johann Kolroß (Ps. 127) und Wolfgang Dachstein (Ps. 137). Diesen Psalmnachdichtungen, die bereits dem evangelischen Kernliedbestand des 16. Jahrhunderts angehörten, hatte Becker, wie nicht anders zu erwarten, ihre eingebürgerten, sozusagen "originalen" Melodien³⁸ zugewiesen, und daß Schütz die Lieder in ihrer Einheit von Text und Weise unangetastet ließ, war absolut zwingend. Eine andere Vorentscheidung hingegen stellte einen Bruch sowohl mit Beckers Konzeption als auch mit der evangelischen Kirchenliedpraxis der Zeit dar, nämlich: Schützens prinzipielle Mißbilligung der Gepflogenheit, (bekannte) Kirchenliedmelodien ("alte Weisen") für andere Texte als die ihnen "eigenen", "originalen" zu gebrauchen, also zu entlehnen, sekundär zu verwenden; Schütz, der von den Texten her argumentiert, schreibt in jener vielzitierten Widmungspassage, sie erschienen "gleichsam mit geborgerter Kleidung", was ihn "nicht allerdings bequem gedeuchtet" habe³⁹.

Hans Joachim Moser sah in dieser Äußerung dreierlei: 1. das Bekenntnis zur Untastbarkeit der alten Psalmlieder Luthers und seiner Zeitgenossen, 2. eine humanistische Ablehnung des Verwischens der Affekte, das grundsätzlich bei Lehnmelodien droht, 3. ein Plädoyer für das "innere Proprium der de-tempore-Gesänge"⁴⁰. Diese Gesichtspunkte aber hatten für Schütz offenbar unterschiedliches Gewicht. Denn konsequent verfährt er in der Erstfassung von 1628 nur im Meiden entlehnter Kirchenliedmelodien, das er mit dem Hinweis auf die "gewissen Jahreszeiten" vorbehaltenen Lieder begründet, also de-tempore-bezogen. Von einer generellen Ablehnung der Mehrfachverwendung von Melodien – nach dem Beispiel des Landgrafen Moritz in dessen Lobwasser-Ausgabe – kann nicht die Rede sein: Die 51 Psalmen ohne eigene Notenbeispiele sind mit Verweisen auf jeweils einen Satz zu einem anderen Psalm versehen. Die Sätze zu den übernommenen "alten" Melodien bleiben, gemäß der in Schütz' Widmungstext bezeugten Einstellung, ohne jede sekundäre, entlehrende Verwendung. (Die beiden tatsächlich begegnenden Fälle sind "unecht" insofern, als der Verweis bei Ps. 53 auf Ps. 14 auch die textliche Identität beider Psalmen betrifft und die Notiz bei Ps. 128 – "In voriger oder in des 41. Melodey" <pag. 529> –, bereits als einziger Alternativverweis der ganzen Sammlung auffällig, spürbar halberzig einer im 16./17. Jahrhundert gängigen Verwendung der Melodie "Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst" von Ps. 127 für das Lied "Wohl dem, der in Gottes Furcht steht" nach Ps. 128 folgt.) Exklusivität gewährt Schütz demnach nur den "alten Melodeyen", nicht seinen Neukompositionen.

Schützens Vorentscheidungen über den Gebrauch der Kirchenliedmelodien korrespondierten mit einer anderen Prämisse, die wahrscheinlich schon den Beginn der Arbeit während der Hausmusikphase bestimmte: Für Beckers eigene Dichtungen kam nur völlige Neukomposition in Frage. Schütz schloß sich also dem Konzept Beckers und seiner Realisierung im Kantionalpsalter Calvisius' und Grimms nur bezüglich der alten "originalen" Psalmlieder an. Indem er für den Hauptfundus, Beckers eigene Dichtungen, durchweg Neukomposition vorsah, erinnert dies zwar an das Ergänungsverfahren des Landgrafen Moritz in dessen Lobwasser-Ausgabe von 1607, divergiert ihm gegenüber aber im Tolerieren von Melodie- bzw. Satzentlehnung.

Nun bietet die Fassung von 1628 für die Psalmen 1-51 jeweils einen "psalmen-eigenen" Satz (Schützscher Neukomposition oder kantionalgemäßer Bearbeitung einer alten Kirchenliedweise); nach diesem dergestalt geschlossenen Block setzt sich die Sammlung von Ps. 52-150 musikalisch "lückenhaft" fort, indem Beckers Texten teils weitere psalmeneigene Sätze, teils aber nur Verweise auf je einen anderen Psalm beigegeben sind, die sich vorwiegend auf einen (in der Zahlenfolge der Psalmen) bereits vorangegangenen Satz (also "zurück") beziehen, zuweilen⁴¹ aber auch umgekehrt auf einen erst "später" auftretenden (also "voraus") deuten. Diese Sachverhalte legen zwei Folgerungen nahe. Psalmensätze, auf die (von numerisch vorangegangenen Psalmen) "vorausverwiesen" wird, erscheinen offenbar bei ihrem "Primärtext", für den sie geschaffen wurden, und dürften einer frühen Phase der Werkentstehung angehören⁴²; diese Sätze insgesamt und verbindlich der "Hausmusikphase" zuzuweisen, würde indessen voraussetzen, daß Schütz in der "Fertigstellungsphase" die Sammlung ausschließlich im Sinn der Psalmzahlenprogression und überhaupt nicht mehr in freizügiger, inspirationsgelenkter Reihenfolge komplettierte, was fraglich bleibt. Die Geschlossenheit des Eröffnungsblocks und die Lückenhaftigkeit ab Ps. 52 erwecken den Eindruck, daß "Schützens Elan bei der Befassung mit der Sache aus irgendwelchen inneren oder äußeren Gründen erlahmt zu sein" scheint⁴³; freilich ist daran zu erinnern, daß auch verwandte Psalmenzyklen bei den niedrigen Nummern weitgehend lückenlos und individuell das Melodienrepertoire gleichsam exponieren, bei den höheren hingegen Entlehnungen und Verweise zulassen bzw. bevorzugen: Im Genfer Psalter beginnt die "Wiederkehr" einer Melodie mit Ps. 53 (hier durch Textgleichheit mit Ps. 14 geboten), danach in dichter Folge erst mit Ps. 62; in der durch Calvisius ausgeführten Kantionalpsalter-Fassung der Beckerschen Konzeption folgen die insgesamt 43 verschiedenen Kirchenliedsätze einander bei Ps. 1-25 auffallend eng (nur Ps. 7 und 12 entlehnen), bei Ps. 26-50 lückenhafter, bei Ps. 51-150 nur noch sparsam. Nicht unbegründet wäre demnach, wenn Schütz sich bewußt dieser Tendenz angeschlossen hätte. Da er die Metapher vom "gleichsam mit geborgter Kleidung"-Erscheinen Beckerscher Dichtungen nur auf die "alten" Kirchenlieder bezieht, geht eine Interpretation, die jenen Passus als generelle Mißbilligung der Melodientelendung versteht, über Schützens Text hinaus⁴⁴. Doch selbst wenn sich Schütz zu einer sozusagen "vorzeitigen" Veröffentlichung des Werkes entschlossen hätte, etwa weil er auf baldige Gewährung des Italienurlaubs hoffte, zuvor aber noch den Becker-Psalter als In-memoriam-Werk für seine Frau unbedingt abschließen wollte, muß die Fassung von 1628, in der er "dieses Wercklein <...> durch Gottes hülfte verfertiget" der (Alt-)Kurfürstin Hedwig gewidmet hat, in den Augen des Komponisten dafür würdig, also auch frei von als gravierend empfundenen Unzulänglichkeiten gewesen sein. Eine vollständige Ausstattung mit Individualsätzen kann in diesem Stadium nicht zur Konzeption gehört haben.

Eher Sorgfalt als überstürzte Eile oder vermindertes Engagement verrät auch die Art, in der Schütz während der Fertigstellungsphase die vorhandene Sammlung so ergänzte, daß zu jedem Beckerschen Strophenschema mindestens ein Satz vorlag und daß für die nicht vertonten Psalmen Lehnsätze vorhanden waren, die sich dem musikalischen Charakter nach zu diesen "sekundären" Texten fügten. Schütz hat seine Verweise auf Lehnmelodien genau durchdacht, denn er folgt keineswegs mechanisch den sich anbietenden Lösungen: Er druckt zwar den gesamten Beckerschen, von Calvisius und Grimm übernommenen Verweisschlüssel für die alten Kirchenliedmelodien in den Registern ab⁴⁵, löst sich aber mehrmals von den dort vorgebildeten Verwandtschaftsgruppen der Psalmen und nimmt neue Zuordnungen vor, die durch gemeinsame theologische Akzente motiviert sind (so verbindet er die bei Becker verschiedenen Kirchenliedern zugeordneten Paare jeweils durch identische entlehnte Sätze für: Ps. 1 und 87 <"Wandel nach Gottes Gesetz">, Ps. 26 und 72 <"das Recht, das Gott bzw. der Königssohn schafft">, Ps. 33 und 108 <"Dank mit Singen und Psalterspiel">).

Was Schützens Konzeption für die Fassung von 1628 bestimmte, war offenbar der

Gedanke einer Synthese – nun aber nicht lediglich im Sinn der Idee, Kantionalpraxis (bei den alten Melodien) und Tradition eines Psalters mit (überwiegend oder ausschließlich) Individualsätzen nach Genfer oder Kasseler Vorbild (bei den neugeschaffenen Sätzen) miteinander zu verbinden, sondern als Versuch, die aus der selbstbegrenzten Aufgabenstellung resultierende Kluft zwischen "art der alten KirchenGesänge" und "heutiger Music" (diese beiden Pole nennt Schütz⁴⁶) durch einen möglichst hohen Grad von Individualität und Prägnanz der Sätze zu versöhnen – ein Versuch, dessen Schwierigkeiten Schütz deutlich sah, wenn er zugestand (freilich im Blick auf notations- und ausführungstechnische Einzelheiten), es sei "doch damit nicht allerdings ohne difficulteten abgängen"⁴⁷.

*

Individualität und Prägnanz der Sätze – wenn dies hier thesenartig zu Schützens Zielvorstellung für den Becker-Psalter erklärt wird, so ist darin eine Behauptung enthalten, die vorab der Begründung bedarf: Es wird die bislang unbestrittene Legitimität des Vorgehens, das Werk primär auf seine Melodik hin zu betrachten und von ihr her zu bewerten, in Zweifel gezogen.

Denn es läßt sich zeigen, daß die Diskantstimme etlicher der Schützschen Neukompositionen offenbar nicht darauf angelegt ist, vom Satz isoliert und im Sinne der "alten" Kirchenliedmelodien auch einstimmig vorgetragen zu werden, weshalb Kriterien der in diesen wirksamen Melodiebildung zwangsläufig zurücktreten oder fehlen. Dem steht nicht entgegen, daß Schütz die Möglichkeit erwähnt, "den Diskant (welcher die Chor oder Hauptstimme führet) mit langsamen Noten und interponierten Pausen" zur Cantus-firmus-Bearbeitung zu verwenden⁴⁸, denn diese "einem Componisten oder Organisten" überlassene, zeitübliche Konzession betrifft weder Gemeindegang noch Kantionalpraxis, sondern Motette und Orgelchoral.

So ist beispielsweise der Oberstimmzug im Stollen von Ps. 84 zwar in sich spannungsvoll und musikalisch schlüssig, doch nur deshalb, weil er getragen wird von der harmonischen Bewegung einer steigenden Sequenz, die durch überraschende Zwischendominanten mit Diskantchromatik die einzelnen Etappenziele (C-dur, D-dur) als erreichtes Neuland beleuchtet. Gewiß liegt hier eine Pathopoiia-Figur besonderen Affektausdrucks – der Sehnsucht der Seele – vor, zu ihm aber gehört eben diese mehrmals aus erreichten Tonarten wegstrebende Klangfolge; deren Modell, die steigende Ganztonsequenz, bestimmt dann auch den Abgesang, der den Sehnsuchtsaffekt durch rhythmisch-metrische Raffung fortführt (siehe Beispiel 1)⁴⁹.

Beispiel 1

Schütz: Ps. 84 (SWV 181 a)
(H = ♪)

Wie sehr lieblich und schöne sind doch die Wohnung dein,
Herr Zebaoth, mit Sehnen verlangt die Seele mein,

den Gottesdienst zu bauen, des Lebens Gott zu schauen, mein Leib und

Seel ————— sich freun.

Doch auch weniger expansive Wendungen wie das Sopran-incipit von Ps. 22₁ (siehe Beispiel 2), lassen keinen Zweifel, daß nicht eine "autonome" Kirchenliedmelodie geschaffen werden sollte, sondern daß die Oberstimme mit ihrer anfänglichen Labilität von b und h Bestandteil eines mehrstimmigen Satzes ist, dessen Beginn durch unerwarteten Wechsel in der klanglichen Zentrierung (g-moll, a-moll) geprägt wird, um auf diese Weise eindringlich die Leidensschreie des Passionspsalms (die Becker auf vier Anrufungen steigert) zu begleiten.

Beispiel 2

Schütz: Ps. 22, 1. Teil, Vs. 1-3 (SWV 118a)

Mein Gott, mein Gott, ach Herr, mein Gott, wa - rum hast mich in
 mei - ner Not so ganz und gar ver - las - - - sen?

Zuweilen finden sich die Indizien nur in einer sehr begrenzten Partie innerhalb eines ansonsten vollkommen liedgemäßen, schlichten, tonal eindeutigen Melodiezuges, der scheinbar durchaus losgelöst vom Satz bestehen könnte, wie es für die ersten vier Verse von Ps. 104 (siehe Beispiel 3) zutrifft. Die Fortsetzung aber berührt unvermittelt den Ton cis'', ohne daß dieser, zunächst jedenfalls, auf d'' bezogen und damit als Leitton ausgewiesen wäre, der eine Quintbeziehung zwischen den Finaltönen von Vers 4 und 5 schaffen würde. Deshalb wirkt diese Strecke der Oberstimme, löst man sie vom Satz, unmotiviert, sonderbar, man müßte sagen: mißlungen. Erst durch den auffälligen klanglichen Unterbau (stufenweise Dreiklangsfolge über c bis f, in den Außenstimmen dezimenparallel, die überraschend in A-dur-Klängen abgefangen wird) und durch eine korrespondierende Anschlußgruppe (Dreiklangskette über f bis b) mit nun tatsächlicher Kadenz nach D-dur erweist sich die Strecke als das Besondere des Satzes: als Konzentrat harmonischer Farbigkeit und plötzlichen Glanzes (A-dur-Versschluß), der sich überzeugend zur Beckerschen Version des Lobpsalms auf die Schönheit der göttlichen Schöpfung fügt und in eine Schlußgruppe mündet, die sowohl anknüpft (Dreiklangsfolgen über c bis e) als auch

überbietet (Diskantlage beim Wort "Himmel") und abrundend durch G-dur-Kadenz mit Melisma (beim Wort "ausgebreitet") zurückführt.

Beispiel 3

Schütz: Ps. 104 (SWV 202 a)
Vs. 1

Herr, dich lob die See - le mein, schön ge - schmückt trittst du her - - ein, läßt uns sehn die

gro - ße Macht dei - ner Herr - lich - keit und Pracht, licht und glän - zend ist dein Kleid,

wie ein Tep - pich groß und weit ist der Him - mel aus - - - ge - - breit.

Doch selbst an Einzeltönen läßt sich zeigen (und im folgenden vorausgreifend: aus einem Satz, der erst in der Fassung von 1661 erscheint und den Lehnatz von 1628, nämlich den des Beispiels 3 = Ps. 104 ersetzt), daß die Sopranstimme auf die Struktur des Satzes Rücksicht nimmt, d.h. zuweilen auf eine optimal melodische Bogenbildung verzichtet. Denn eine solche würde ohne Zweifel beim ersten Vers-Ende aus Ps. 65 (siehe Beispiel 4) den Hochtönen f' repetieren oder auch zu d' weiterführen, jedenfalls die Antizipation des Zieltones e' vermeiden, die diesen wie die ganze melodische Phrase schwächt, aber eben harmonisch begründet ist, denn sie ermöglicht unter Wahrung ständigen Klangwechsels, der die Bewegung von Anfang an mitbestimmt, eine besonders nachdrückliche Halbschlußbildung, auf die sich nicht nur die reimende Wendung in Vers 2 ("len will"), sondern auch die Wiederholungsgruppe der Verse 5 und 6 ("zu dir"; "und für") bezieht. Der eine melodisch inkriminierte Ton e' hat also erkennbare Konsequenzen für den weiteren, aber harmonischen Satzverlauf.

Beispiel 4

Schütz: Ps. 65 (SWV 162)
(161-00) Vs. 1

Gott, man lobt dich in der Stille, G'lobd man dir be - zah - len will,

3 zu Zi - on am heil - gen Ort, da wird un - ser G'bet er - hort,

4

5 drum kommt al - les Fleisch zu dir, Sün - de drückt uns für und für,

6

7 tu uns auf der Gna - den Tür.

Die mit diesen ausgewählten Beispielen gestützte These von der Satzabhängigkeit der Melodiebildung hat mit zwei Einwänden zu rechnen. Zunächst: Es gäbe im Becker-Psalter auch Sätze mit schlichterer und durchaus kirchenliedartiger Oberstimme, wie deren gelegentliche Aufnahme in Gesangbücher bestätige. Dennoch kann die mögliche und faktische Verwendung mancher Melodien als Gemeindelied nicht als Nachweis einer diesbezüglichen Absicht des Komponisten für das ganze Werk dienen. Gewiß erstreckt sich die erstaunliche Vielfalt unter den Sätzen auch darauf, wie unterschiedlich eingängig, singbar und auf ihre Melodie reduzierbar sie sind. Zu Recht betont Otto Brodde in Schützens Becker-Psalter "die ganze Breite von der Einfachheit <...> bis zur kunstvollen Hochform"⁵⁰. Auch Brodde übrigens sieht hinter dem Werk die Absicht einer Synthese, bezieht diese aber auf die Melodie-Erfindung und meint, angestrebt habe Schütz "eine Melodiegestalt, die Möglichkeiten der Gemeinde und Ansprüche des Chores vereinigt, sozusagen Synthese des Kantionalliedes und des Geistlichen Chorliedes – etwa der Eccard-Schule"⁵¹. Selbst in dieser Einschätzung, die offenkundig die konstitutive Bedeutung des mehrstimmigen Satzes nicht übersieht, bleibt die Melodik der Leitaspekt der Betrachtung. Und es könnte sein, daß sich Brodde und alle vorangegangenen hymnologischen Interpreten des Werks auf Schütz selbst berufen würden – und dies ergibt den zweiten Einwand –, der in den Begleittexten fast ausnahmslos von "Melodeyen" spricht. Schütz meint in der Tat Melodien, wenn er in der Widmung der Erstfassung "die alten <...> üblichen Melodeyen" seinen "newen/ vnd also gantz bißhero unbekandten Melodeyen" gegenüberstellt oder im Titel formuliert: "Mit Einhundert vnd Drey eigenen Melodeyen <eigen heißt: Beckers Dichtungen eigens zugewiesen, nicht: von Schütz eigens verfertigt> / darunter Zwey und Neuntzig Newe/ und Eylff Alte/ Nach gemeiner Contrapunctusart in 4. Stimmen gestellet"⁵².

Doch läßt sich nicht übersehen, daß Schützens Wortgebrauch schillernd ist. Die Bemerkung beispielsweise in der Vorrede von 1661, er habe wegen lautwerdender Kritik an der "Poesie dieses Buchs" – die den mittlerweile geltenden Opitzschen Maßstäben nicht mehr gerechtwerden konnte – das Werk eine zeitlang

zurückgehalten, "nachdem" es "albereit von mir mit allen Melodeyen fertig gewesen"⁵³, diese Notiz benutzt offenbar das Wort als eine pars pro toto für die gesamte musikalische Ausarbeitung. Dasselbe gilt vom Passus zu Beginn der Vorrede von 1628, daß "diese meine neue Melodeyen <...> nicht von grosser Kunst vnd Arbeit sind"⁵⁴. Im gleichen Text begegnet die Wendung "solche Arien oder Melodeyen".

"Arien oder Melodeyen" aber ist die Standard-Deklaration des Inhalts der ersten fünf von den insgesamt acht Teilen, in denen Heinrich Albert zwischen 1638 und 1650 sein Hauptoeuvre veröffentlichte⁵⁵. Albert aber, der als Vetter, Schüler, Mitarbeiter, Freund und Verehrer zu Schütz in enger Verbindung stand, bedient sich nicht nur dieser Titelkennzeichnung, sondern in der Vorrede seines ersten Teiles (1638) auch einer Reihe von Gedanken und Gesichtspunkten, die ganz ähnlich in Schützens Begleittexten der Erstfassung von 1628 zur Sprache kommen: die "Melodeyen" seien keine "grosse Kunst", jeder Musiker könne dergleichen zuwege bringen, die Wortverständlichkeit sei anzustreben, der "Tactus" besitze in diesem "Genus" untergeordnete Bedeutung, "geistliche" und "weltliche" Musik sei zuweilen im Charakter eng angenähert⁵⁶.

Diese kaum zufällige Parallelität berechtigt zur Annahme, daß sich Albert in Titel und Text durch Schütz inspirieren ließ, aber wohl auch zu der Folgerung, daß Alberts Verständnis seiner Kompositionen als "Arien oder Melodeyen" sich nicht grundsätzlich von den Vorstellungen unterschied, die Schütz mit diesen Bezeichnungen verband. Alberts "Arien oder Melodeyen" aber sind als S ä t z e konzipiert, oft zunächst mit mehreren Singstimmen und erst nachträglich reduziert auf einen Vokalpart mit Generalbaßbegleitung. Die Oberstimmenmelodik bedarf, selbst wo sie sich dem schlicht Liedhaften zuwendet, stets dieses Fundaments und kann Alberts Bemerkung aus der Vorrede zu Teil III (1640) illustrieren, "ein Lied immer in unisono auch wol gar in der octavâ" zu singen, könne "einem guten Musico gar nicht gefallen; Wann aber das Instrument <...> gebürlichen tractiret würde <...> solte es weit besser zu hören seyn"⁵⁷. Da zwischen manchen der Arien Alberts, vor allem der geistlichen, und etlichen der Schützschen Becker-Psalmen eine Wesensverwandtschaft zu erkennen ist, ergibt sich auch von hier aus, daß die Oberstimmenmelodik schwerlich als Leitgesichtspunkt einer Beurteilung dienen kann.

*

Mit welchen Mitteln nun erzielte Schütz diese "Synthese", die in möglichst hoher Individualität und Prägnanz der Sätze verschiedener Stile gesehen wurde? Es sind Mittel, die im Rahmen oder zumindest in enger Nachbarschaft des vorherrschenden Contrapunctus simplex als der im kompositorischen Arsenal bescheidensten Satzart eine offenkundige Vielfalt und Eigencharakteristik der Sätze fördern. Freilich mit Unterschieden. Da die übernommenen Psalmlieder der Lutherzeit in ihren altvertrauten Texten u n d Melodien genügend Spezifik besaßen, konnte Schütz hier die Kantionalsatztechnik dezent hinzugefügter Unterstimmen beibehalten. Bei den Neukompositionen hingegen bediente er sich einer insgesamt breiteren Palette von Maßnahmen zur Individualisierung der Sätze und bezog neuere stilistische Möglichkeiten ein.

Solche Maßnahmen erstrecken sich beispielsweise auf die Verwendung von Figuren bei bildträchtigen oder affekthaltigen Einzelwörtern bzw. Ausdrücken der ersten Strophe, vorwiegend in der Oberstimme. Die evidentesten Fälle (Hochtonwendungen bei Wörtern wie "Himmel", "Berge", Melismen bei "jauchzen", "Freude" und ähnliches mehr) sind bekannt⁵⁸; eine Reihe von versteckteren Vorkommen, bei denen man die Absicht figurenmäßigen Ausdrucks bestimmter Textelemente vermuten könnte, ließe sich ergänzen. Da eindeutiger Figurengebrauch im Kantionalstil eine rare Ausnahme darstellt⁵⁹ und den schlichten Goudimelschen Sätzen nicht weniger fremd ist, entfernt sich Schütz hierin von jenen "Traditionen". Sein Verfahren, textbezogene Wendungen einzuführen, obwohl sie im Verlauf der strophischen Wiederholung diesen Be-

zug einbüßen, ist weniger widersinnig, als es zunächst scheint. Denn zum einen besitzen gerade bei den Psalmen die Initien, also Beckers erste Strophen, einen ausgesprochenen Motto-Charakter, der sich legitimerweise in engerer musikalischer Bindung an den Text niederschlagen kann; zum anderen sind die meisten Figuren so beschaffen, daß sie auch unabhängig vom Text als strukturelles Merkmal des musikalischen Satzes, als Spitzenton, Paenultima-Melisma u.ä., einen Sinn besitzen.

Ein anderes, gleichfalls wiederholt erwähntes Feld für individualisierende Maßnahmen ist das der rhythmischen Profilierung im Dienste einer besonders nachdrücklichen, durch die Vertonung vorgetragenen und gesteigerten Textdeklamation (siehe Beispiel 5). Diese Züge wurden mit Einflüssen aus dem Stilfundus des Genfer Psalters in Verbindung gebracht: Hans Joachim Moser sprach vom "'überagogischen' Typ der französischen Hugenottenpolymetrie"⁶⁰, Walter Blankenburg von den "typischen Genfer Rhythmen"⁶¹, auf die Schütz zurückgegriffen habe. Allerdings sind jene rhythmischen Formeln, bei denen in ungerader Zahl aufeinanderfolgende Minimae den üblichen Fluß der Semibreves und paarigen Minimae quasi-synkopisch "stören", im Genfer Psalter keineswegs derart häufig, daß sie für dessen Rhythmik insgesamt als prägend gelten könnten. Sieht man nämlich von allen Fällen ab, in denen der Cantus firmus (meist im Tenor) eine synkopierende Diskantklausel einfacher (a) oder erweiterter Art (b) "gegen" die Begleitstimmen bietet, so bleiben die Vorkommen "polymetrischer", also klauselunabhängiger und durch Akkordsatz hervorgehobener "synkopischer" Gruppierungen (c) in überraschender Minderzahl⁶².

Beispiel 5

a Goudimel: Ps. 6

b Goudimel: Ps. 39

c Goudimel: Ps. 42

Bei Schütz hingegen erscheinen solche Wendungen wesentlich häufiger⁶³, sind auf die nächstkleinere Wertebene (der Semiminimae zwischen Minimae) gesenkt, treten aufgrund des gegenüber Goudimel ungleich breiteren rhythmischen Spektrums – das "geschwindere Noten"⁶⁴ und Punktierungsgruppen einbezieht – in größerer Vielfalt auf und dienen nicht zuletzt als ein Mittel, die häufigen Akzentwechsel innerhalb der Beckerschen Verse – das "Holpernde" seiner Jamben⁶⁵ – musikalisch zu kompensieren. Daher ist es nicht so sehr geboten, die zugrundeliegenden Anregungen der "Genfer Rhythmen" zu unterstreichen, als vielmehr, ihre neue Qualität im Gefüge der Schützschen Sätze hervorzuheben. Trotz der erwähnten Häufigkeit der "Genfer Rhythmen" im Becker-Psalter beschränken sich deren Vorkommen auf eine der drei Hauptbewegungsarten, die man anhand der Schützschen Mensurzeichen unterscheiden kann: auf Stücke mit C-Vorzeichnung, die bei ruhigem (Minima-)Tactus in besonderem Grade auf rhythmisch-deklamatorische Pointierung, auf deutliche Gruppenkontraste (oder auch -korrespondenzen), auf eine "variable Metrik"⁶⁶ angelegt sind. Ein mehr gleichförmiger Fluß bestimmt die Sätze mit ♩ -Vorzeichnung (Semibrevis-Tactus), während die Proportio tripla – die im Genfer Psalter nicht begegnet – die rascheste Bewegungsart anzeigt; auf sie dürfte sich die Bemerkung des Komponisten beziehen, einige Stücke könnten manchen "zu weltlich fürkommen"⁶⁷. Arnold Schering versuchte, die metrische Vielfalt trotz gewisser wiederkehrender rhythmischer Formeln an Schützens Becker-Psalter zu demonstrieren, stellte dazu vier Schemata für den vierhebigen jambischen Vers zusammen und analysierte einige Partien, um an ihnen "ein überaus reges metrisches und rhythmisches Leben" in den Sätzen zu veranschaulichen, die der Komponist "mannigfach" disponiert und "in oft unglaublich freier <...> Weise in den Dienst des Wortausdrucks" gestellt habe⁶⁸. Scherings Schemata wären in zwei Richtungen zu modifizieren. Zum einen empfiehlt sich strikte Vergleichbarkeit durch Beschränkung auf (stropheneröffnende) Achtsilbler (Scherings Schema 3 greift in den reichen rhythmischen Fundus der Siebensilbler über). Zum andern eignet sich das Kriterium der "Auftaktigkeit", das metrische Interpretation einschließt, angesichts der für Becker noch selbstverständlichen Willkür im Umgang mit Wortakzenten, die erst durch Martin Opitz beseitigt wurde⁶⁹, nicht als Prämisse, wie die jeweils "psalmengleichen" Strophenanfänge unter 1 d und 1 e der folgenden Übersicht (S. 69a) verdeutlichen (auch Schering bezog bereits das "volltaktige" Schema 2 b mit ein).

Da diese Übersicht lediglich Strophenanfangsverse, Achtsilbler und deren syllabische Rhythmisierungen erfaßt, läßt sich ermesen, welche Vielfalt insgesamt sich darbietet, wenn man auch die Anschlußglieder, die gleichfalls häufigen Siebensilbler (und sonstige Verse aus 4, 5, 6, 9 oder 11 Silben) sowie die rhythmischen Anreicherungen durch Melismatik berücksichtigt und auf das Reservoir der verwendeten tonartlichen Modi, melodischen Bildungen und mehrstimmigen Ausformungen projiziert. Bemerkenswert für die faktische Individualisierung der Sätze ist auch, daß bei Schütz, wie die Übersicht andeutet, die eigentliche Metrik im Sinn klar definierter, abgestufter Betonungsgrade unbezeichnet – unbezeichnenbar – bleibt. Notiert sind rhythmische Werte, Verszeilenstriche und Mensur (C, ♩ oder Proportio tripla: $\text{♩}3$ bzw. C3), die den Tactus als aufführungspraktisches Verlaufsmaß – nicht als Regulativ der internen Metrik – zu erkennen gibt. Was sich als metrische Struktur ansprechen ließe, ist nicht rational festgelegt, sondern ergibt sich als Teil der Ausführung ad hoc und individuell aus dem musikalisierten Textvortrag. Schütz brachte dies zum Ausdruck, indem er auf den Ersatz von Pausen durch Verszeilenstriche – "weil doch in dergleichen genere compositionis die Pausen nicht eigentlich observiret werden" – hinwies und betonte, daß "solche Arien oder Melodeyen ohne Tact auch viel anmutiger nach anleitung der Wort gesungen werden können"⁷¹.

Als eine Maßnahme bewußter Individualisierung kann ferner gelten, daß Schütz gelegentlich den Strophenverlauf musikalisch dehnt, indem er einen auf die bekräftigende Wiederholung des Schlußvertextes ausgerichteten Zusatz schafft⁷², wie er weder in der Kantionaltradition noch in den Contrapunctus-simplex-Sätzen des Genfer Psalters vorkommt.

1 a		(Ps. 2)	31 Vorkommen	
		(Ps. 147)		
b		(Ps. 3, 1. Fassung)	auch Ps. 6; 7, 1. Fassung	
1628: c 1661:		(Ps. 50)		
d		(Ps. 105, Str.1) (Ps. 105, Str.14)	auch Ps. 81, 98	
e		(Ps. 95, Str.1) (Ps. 95, Str.3)		
(H = o)	2 a		(Ps. 22)	auch Ps. 30, 44, 1. Fassung
	b		(Ps. 93)	auch Ps. 106; 107; 108; 128; 136; 150
	c		(Ps. 122)	auch Ps. 100
	3		(Ps. 47)	
4 a	1628: 1661: 	(Ps. 4)	18 Vorkommen	
b	1628: 1661: 	(Ps. 1)	30 Vorkommen	

In Scherings Beispielen⁷⁰ für Schema 1 wären die Initial-"Auf-takte" zu doppelten Werten zu dehnen. Anstelle seines dem katalektischen Vers zugewiesenen Schemas 3 ließe sich ein ähnliches Grundmodell für Achtsilbler angeben, das jedoch bei Schütz nur mit melismatischen Erweiterungen begegnet (vgl. Ps. 47; 68), deshalb eingeklammert wurde. In manchen Fällen gibt Schütz dasselbe Modell in verschiedenen Mensuren und Notenwerten wieder (siehe Beispiele 1a und 4a). Zu den Wertveränderungen bestimmter Anfangsnoten der zweiten gegenüber der ersten Fassung (Beispiele 1c und 4b) siehe unten. Für die häufig benutzten Schemata 1a, 4a und 4b wurde zur Orientierung die Anzahl der Vorkommen (gleichgültig, ob in beiden Fassungen oder nur in einer) genannt.

Keine der Kadenzwendungen ist bis zu ihrem tatsächlichen Wirksamwerden – zuweilen bis zum Zielklang selbst – "vorhersehbar", d.h. durch Standardfolgen oder Entsprechungen im Binnenverlauf als Hör-Erwartung vorbereitet. Im Verlauf eines jeden Verses ist dessen Fortsetzung offen – und nicht selten eine andere Lösung wahrscheinlicher (Vers 5: "er wandert durch" suggeriert eher den Zielklang d-moll als B-dur). In Vers 6 ("aus Zion bricht der schöne Glanz") hat Schütz dies selbst demonstriert, indem er in den Fassungen von 1628 und 1661 verschiedene Wege ging: zunächst den "helleren" über A-dur-Klänge mit Dur-Anschluß über d, in der zweiten Fassung den "dunkler getönten", doch eher zur g-Region zurücklenkenden nach D-dur mit querständigem Folgeklang – ein Belege übrigens dafür, daß Schütz den Diskant nicht als unantastbare Melodiestimme, sondern als Satzbestandteil (wenn auch sehr hervortretenden) behandelte. Das Offenhalten der Verszeilen trägt zu jenem Merkmal bei, das Hans Joachim Moser – auf die Melodik bezogen – als "Vielwendigkeit" bezeichnete und das auf den Satz auszudehnen wäre. Diese "Versatilität" innerhalb des formal und kompositorisch geradezu simpel Erscheinenden im Verein mit den anderen Maßnahmen zur Erzielung von Individualität und Prägnanz unterscheidet Schützens Becker-Psalter so radikal von den Goudimel-Sätzen des Genfer Psalters – die, wie Erich Trunz formulierte, jedes Lied "mit unendlicher Ruhe, Erhabenheit und Gleichmäßigkeit" umhüllen⁷³ –, daß man die Distanz, nicht die lose Traditionsbindung betonen muß.

*

Die "V e r b r e i t u n g s p h a s e" der ersten Fassung des Schützenschen Becker-Psalter von 1628 ist dokumentiert durch den Nachdruck des Werkes, den der Mecklenburger Herzog Adolf Friedrich 1640 in Güstrow herstellen ließ, durch die Aufnahme einzelner Stücke in Sammlungen, so ins "Cantionale sacrum" (Gotha 1646)⁷⁴, in Christoph Peters "Andachts Zymbeln" (Freiberg 1655)⁷⁵, in Johann Hildebrandts "Geistlicher Zeit-Vertreiber" (Leipzig 1656)⁷⁶ und möglicherweise weitere⁷⁷, sowie durch Schütz' Äußerung, seine "an sich selbst zwar geringe Arbeit" sei "an unterschiedenen Orthen zimlich bekant und gebraucht/ auch <...> beliebt worden"⁷⁸. Und die Verwendung der Beckerschen Psalmen, sogar zyklisch als Cantus continuus, in den Wochenpredigten und Betstunden am Dresdner Hof ist wahrscheinlich, wenn auch erst ab 1661 eindeutiger belegt⁷⁹.

Nachdem Kurfürst Johann Georg II., seit 1656 regierend, Schütz den Auftrag zur Durchsicht und Korrektur des Becker-Psalter erteilt hatte, weil dieser offiziell an Kirchen und Schulen eingeführt werden sollte⁸⁰, begann die "E r g ä n z u n g s - u n d R e v i s i o n s p h a s e". Nun erst wurde die vollständige Ausstattung mit Individualsätzen Bestandteil der Konzeption. Und wenn Schütz in der Vorrede zur auf diese Weise angeregten überarbeiteten Fassung von 1661 schreibt, er habe sich "auch dahin gehorsamlich erkläret/ daß alle die übrigen Psalmen/ auch welche mit absonderlichen Melodeyen noch nicht bekleidet wären/ Ich damit zu versehen bemühet seyn wolte"⁸¹, so läßt diese Formulierung vermuten, daß hinter der musikalischen Komplettierung, die jedwede Satzentlehnung überflüssig machte, eher ein Ersuchen des Kurfürsten als ein dringender Wunsch des Komponisten stand. Gleichwohl unterzog sich Schütz diesen Arbeiten, die er im Blick auf die von ihm "angefangenen andern/ und mehr Sinnreichen Inventionen"⁸² ausdrücklich dem "gnedigsten Befehl" des Kurfürsten zuschreibt, mit unverkennbarer Sorgfalt. Die Qualität der neugeschaffenen Sätze und die Art der Eingriffe, von denen kein Stück der Erstfassung verschont blieb, sind beredte Zeugen dessen. Das Grundziel hochgradig individualisierter Sätze aber blieb dabei offenbar unberührt.

*

Den Charakter der Überarbeitungen, die Schütz für die Fassung von 1661 an den bereits 1628 vorhandenen Sätzen vornahm, hat erst jüngst, nachdem die Forschung die von Philipp Spitta nur in Bruchstücken mitgeteilte Erstfassung faktisch ignorierte, Werner Breig zum ersten Mal schärfer beleuchtet⁸³. Er sieht zu Recht beide Versionen in ihrem jeweiligen Eigenwert und ruft dazu auf, in das Werk gerade mit Hilfe einer Betrachtungsweise einzudringen, "die sich zwischen den beiden Fassungen hin- und herbewegt"⁸⁴. Hierbei macht man die Erfahrung, daß es kaum möglich ist, allgemeingültige Prinzipien für die Art der Schützschen Umarbeitungen aufzuspüren. Gewiß lassen sich zwei Tendenzen erkennen, die Schütz in "fleissiger Revision" seiner "vorigen Arbeit"⁸⁵ verfolgte: 1. gewisse als Schwächen anzusprechende Details "zu verbessern"⁸⁶, 2. das Werk des Vierzigjährigen dem gewandelten musikalischen Denken des über Siebzigjährigen und dem erwarteten breiteren Gebrauch in Kirchen und Schulen anzupassen. Schon Philipp Spitta konstatierte, daß die "Veränderungen <...> nicht immer Verbesserungen" seien⁸⁷, und sprach, auf Einzelheiten bezogen, vom "Streben nach erleichternder Vereinfachung"⁸⁸, von "des Meisters Bedachtsamkeit" und von der "Gelassenheit des Alters", die "ein gut Theil der frischen Lebensfülle unterdrückt"⁸⁹. Und Werner Breig sah nicht nur die Revisionsfassung als Zeugnis "der souveräner gewordenen Meisterschaft" an⁹⁰, sondern formulierte auch die "Beobachtung <...>, daß ein Gewinn an Abgerundetheit des Ganzen mit einem Verlust an charaktervollem Detail erkauft werden muß"⁹¹. Das Bild solcher Ambivalenz wird noch schärfer, wenn man nach eindeutig erkennbaren Grundsätzen des "Revisors" Schütz fragt, wobei die durch Breig in einer Grobaufzählung unter neun Gesichtspunkten zusammengestellten wichtigsten Revisionsmaßnahmen⁹² als Leitfaden dienen können.

Faktisch verallgemeinern läßt sich nur der bei Werner Breig (unter Rubrik b) 1.) enthaltene und erläuterte Fall von Kürzung der Anfangsnote bei kompensierender Dehnung (meist in der Paenultima). Diese Maßnahme, die fast ausnahmslos Strophenöffnungen durch Achtsilbler bei Rhythmisierung mit dem Schema 4b betrifft⁹³, wirkt als prinzipieller Eingriff; dementsprechend ließ Schütz die beiden bereits in der Erstfassung enthaltenen analogen Fälle (Achtsilbler, 4b) mit "kurzer" Initialnote (Ps. 70, 116) in dieser Beziehung unverändert.

Weniger systematisierbar sind die Maßnahmen, die Schütz im offenkundigen Bestreben ergriff, die Strophengliederung in Verszeilen auch rhythmisch zu verdeutlichen. Oft sind es Dehnungen beim Versübergang (z.B. Ps. 22₁; für tripeltaktige Beispiele Ps. 22₂), zuweilen mit (nach Punktierung) gekürztem Ton für den Neubeginn (Ps. 2), doch umgekehrt auch mit glättender Rücknahme einer Punktierung (Ps. 90). Die Wertverlängerung auf Kosten entfallender Pausen beim Verszeilenstrich (z.B. Ps. 23) könnte als suggestives Mittel, den Strophenzusammenhang zu wahren, aufgefaßt werden; allerdings steht dieser Maßnahme in tripeltaktigen Stücken (z.B. Ps. 136, 150) die Notierung in Ps. 65 der Spätfassung entgegen.

Eine andere Kategorie bilden die durch Werner Breig (als Rubrik a) skizzierten Änderungen im Unterstimmenverlauf. Die minimalste Umgestaltung, das Oktavieren einzelner Baßtöne, ist in der Tat oft als Mittel des Kappens von Tieftönen (z.B. in Ps. 2, 6, 10: Ton F) anzusprechen, es kann aber auch lediglich ein partielles Tieftonvermeiden bewirken, das Extremtöne seltener macht (z.B. Ps. 9, 16, 31). Meist schließt sich der Basso continuo von 1661 der (nach oben) oktavierten Baßstimme an, doch finden sich auch Gegenbeispiele (Finales Ps. 33, 34; Ps. 51, Vers 7). Nimmt man nun die Fälle einer Abwärtsoktavierung von Baßtönen bei der Umarbeitung hinzu⁹⁴, so wird deutlich, daß Gesichtspunkte der linearen Baßführung oder sonoren Klangbildung mindestens ebenso oft zu Eingriffen bewogen haben wie die Scheu vor Extremlagen.

Bei Änderungen des Mittelstimmenverlaufs registriert man nicht selten einen Ersatz der weiten Lage durch die enge (z.B. Ps. 9, Verse 7-8; Ps. 21, 28), doch finden sich auch Beispiele für das umgekehrte Vorgehen (Ps. 39, 103, 136). An solchen und ähnlichen Beobachtungen erweist sich, daß die meisten Revisionsmaßnahmen

men nicht "aus Prinzip" ergriffen wurden, sondern im Blick auf die jeweiligen Einzelfälle und begründet allein durch das Geflecht von Beziehungen im jeweiligen musikalischen Kontext.

Gewiß ist die Tendenz zur Glättung, zur Erzielung größerer Geschlossenheit, zur Verlagerung von "Originalität der Oberfläche" auf "Subtilitäten der inneren Struktur"⁹⁵ unverkennbar. Gleichwohl bedeutet dies keineswegs, daß Schütz ausnahmslos etwa den Dissonanzgebrauch einschränkte (Gegenbeispiel Ps. 94, Schluß) oder expressive, schmückende bzw. bereichernde Details zurücknahm (Gegenbeispiel Ps. 117). Wenn man, mit Spitta und Breig, dennoch von überwiegend reduzierenden und vereinfachenden Eingriffen bei der Revision zu sprechen hat, so stellen diese doch keine Simplifizierungen oder Trivialisierungen der Sätze dar, bewirken keine qualitative Verarmung, sondern führen zu Gebilden, die in höherem Maße geschlossen, homogen, austariert sind und sich eher als Kirchenliedsätze verwenden lassen, aber bezüglich ihrer Individualität und Prägnanz nur eine weniger offenkundige Art, keinen geringeren Grad verkörpern.

Schütz sah für diese Psalmen, wie sein Brief an den Zeitzer Superintendenten Philipp Salzmann bezeugt⁹⁶, die Ausführung durch die Schulkantorei vor, gestand ein Mitsingen der Gemeinde zu, aber wohl nicht eine Demontage der Sätze zum gängigen Gemeindelied. Insofern dürfte er, der eine separate Basso-continuo-Stimme 1661 erst nachträglich und nur auf fremden Wunsch herausgab⁹⁷, eine Reduzierung des Werks auf Generalbaßsätze aus Diskant und bezifferten Baß, wie sie sein Schüler und Amtsnachfolger Christoph Bernhard für das kursächsische Gesangbuch (Dresden 1676)⁹⁸ vornahm, schwerlich akzeptiert haben.

Beispiel 7

Mortimer: „Ps. 22 (Schütz)“

Mein Gott, mein Gott, ach Herr mein Gott, wa-rum hast mich in mei-ner Noth so ganz und gar

ver--las-sen, ich heul vor Leid, da ist kein Hülff, mein Schmerz ist ü-ber Maa--ßen.

Die damit einsetzende Phase der Rezeption des Schütz'schen Becker-Psalters insgesamt⁹⁹ oder einzelner Stücke¹⁰⁰ als Gemeindelieder führte bezeichnenderweise zu fortschreitendem Identitätsverlust der Sätze, der in den Beispielen, die Peter Mortimer 1821 aus der Dresdner Hofkirchenpraxis übermittelt¹⁰¹, ein Stadium völliger Verstümmelung erreichte. Beispiel 7 zeigt im Vergleich bereits zur oben wiedergegebenen ersten Hälfte von Ps. 22₁, daß Schütz'sen Satz nicht nur zum Generalbaßchoral umgewandelt und rhythmisch eingeebnet worden ist, sondern auch in den Vorzeichen mißachtet und in der Mehrzahl der Baßtöne abgeändert (= x) wurde, folglich eine "neue Unterstimme" erhielt. Auf diese Weise wurde die Vorlage derart depraviert, daß Mortimers Beispiel¹⁰² nicht einmal mehr Spurenelemente Schütz'scher Satztechnik bewahrt. Um so erstaunlicher, ja irritierender ist, daß Mortimer

Schütz insgesamt als einen herausragenden Melodie-Gestalter lobte – zu einer Zeit, nämlich noch vor Winterfelds Arbeiten, da man von Schütz kaum eine Vorstellung besaß.

*

Für die Einschätzung des Becker-Psalter von Heinrich Schütz ist die Rezeption des Werkes ebenso wenig ein maßgebendes Kriterium wie das Erscheinungsbild jener Traditionen, die als Ausgangsbasis dienten. Weder die teilweise Aufnahme in Generalbaß-Choral- oder Gesangbücher noch die erkennbaren Affinitäten zu Kantionalsatz und Genfer Psalter dürfen dazu verleiten, die Betrachtung auf hymnologische Aspekte einzuengen, um primär nach Kirchenliedmelodik und -gebrauch zu fragen. Mit der Preisgabe des Satzgefüges durch Reduktion auf den Typ des Generalbaßliedes büßte das Werk an Substanz ein. Die Einflüsse der genannten Traditionen aber brachen sich bereits an der Art, wie sich Schütz ihnen – und dem Konzept Cornelius Beckers – gegenüber entschied, und sind im Blick auf den musikalischen Habitus der ganzen Sammlung so gut wie zerronnen, wenn nicht versiegt. Der Schützische Becker-Psalter muß nach Konzeption wie nach kompositorischer Verwirklichung als eigenständig gelten. Für seine Konzeption war offenbar die Absicht einer Vereinigung von "art der alten KirchenGesänge" und "heutiger Music" wesentlich. Auf das ganze Werk bezogen ergab sich eine Synthese unterschiedlicher stilistischer Momente, bei der Schütz anscheinend ein hohes Maß von Individualität und Prägnanz der Sätze anstrebte, obwohl deren relativ anspruchslose kompositorische Ebene bereits vom ursprünglichen Verwendungszweck für die Hausmusik mit den Kapellknaben her durch Bindung an Strophenform und dominierenden Contrapunctus simplex vorgegeben war. Schützens Bestreben richtete sich auf eine innerhalb der gewiesenen Grenzen zu erzielende musikalische Vielfalt an in sich ausgewogenen und charakteristischen Sätzen, aber zunächst, in der Fassung von 1628, noch nicht auf unbedingte musikalische Individualisierung der 150 Psalmen durch je eigene Vertonungen. Erst die Resonanz des Werkes, besonders als kurfürstliche Absicht, es offiziell an Kirchen und Schulen einführen zu lassen, bewog den Komponisten dazu, in der Fassung von 1661 nun auch die Texte musikalisch zu "individualisieren". Der Vergleich beider Fassungen, der die Schützschen Revisionsmaßnahmen und Satzergänzungen an ihrem ganzen Umfang und in ihrer Akribie offenbart, kann dazu verhelfen, den Rang der kompositorischen Verwirklichung dieser Becker-Psalter-Vertonung adäquater einzuschätzen.

Anmerkungen

- 1 Das Zeitalter des Konfessionalismus, in: Friedrich BLUME (Hrsg.), Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, 2., neubearb. Aufl., Kassel 1965, S. 89.
- 2 Carl von WINTERFELD, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, Bd. II, Leipzig 1845 (Reprint Hildesheim 1966), S. 229.
- 3 Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 2/1954, S. 395ff.
- 4 Hans Joachim MOSER, Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Berlin und Darmstadt 1953, S. 88.
- 5 NSA 6 (1957), S. V; sinngemäß ganz ähnlich äußerte sich Walter BLANKENBURG bereits in seinem Aufsatz Der Psalter in vierstimmigen Liedsätzen von Heinrich Schütz nach Cornelius Beckers Dichtungen, in: MuK 8 (1936), S. 172.

- 6 Arnold SCHERING, Zur Metrik der 'Psalmen Davids' von Heinrich Schütz, in: Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag, hrsg. von Karl WEINMANN, Leipzig 1926, S. 176-180.
- 7 Willi SCHUH, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Leipzig 1928, besonders S. 70-72.
- 8 Georg TOUSSAINT, Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz, Diss. Mainz 1949.
- 9 Gerhard KIRCHNER, Der Generalbaß bei Heinrich Schütz, Kassel 1960, S. 18.
- 10 Helga WICHMANN-ZEMKE, Untersuchungen zur Harmonik in den Werken von Heinrich Schütz, Diss. Kiel 1967, S. 136-158.
- 11 Otto BRODDE, Heinrich Schütz – Weg und Werk, Kassel ²/1979: "Schütz ging in der Schaffung der Melodien für den Becker-Psalter von zwei Leitbildern aus, dem Melodie-Typus des Genfer Psalters und dem der zeitgenössischen Kantionalien, dem sogenannten Kantionallied, wie es <...> Melchior Vulpus und <...> Bartholomäus Gesius schuf und wie es zu seiner Zeit von Melchior Franck <...> und dem Freunde Johann Hermann Schein 1627 fortgesetzt wurde." Zur Charakterisierung dieser "Melodie-Typen" vgl. ebenda, S. 101-104.
- 12 Vgl. Oswald BILL, Des Landgrafen Moritz Beitrag zum Lobwasser-Psalter, in: Beiträge zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik und Hymnologie in Kurhessen und Waldeck, hrsg. vom Landesverband der evangelischen Kirchenchöre, Kassel 1969, S. 59-74 (hier besonders S. 60).
- 13 Heinrich GRÖSSEL, Georgius Otto – Ein Motettenkomponist des 16. Jahrhunderts (1550-1618), Kassel 1933, S. 41f.
- 14 BILL, a.a.O., S. 60.
- 15 MOSER, Heinrich Schütz, S. 40.
- 16 So im Widmungstext an die Weißenfelder Ratsherren.
- 17 Dort heißt es, den Widmungsträgern sei "vnverborgen/ welcher Gestalt bißher von vnterschiedenen Orten vnterschiedene Gesangbücher/ mit vnd ohne Componirte melodien, derer Autorn etzliche allbereit in Gott ruhen/ etzlich aber auch noch am Leben sich befinden/ hervor kommen vnd ausgangen".
- 18 Vgl. dazu Pierre PIDOUX, Le Psautier huguenot du XVI^e siècle, Bd. 1: Les Mélodies, Basel 1962, S. 261-265.
- 19 Zugänglich in: Claude GOUDIMEL, Oeuvres complètes, hrsg. von Henri GAGNEBIN, Rudolf HÄUSLER und Eleanor LAWRY unter der Leitung von Luther A. DITTMER und Pierre PIDOUX, Bd. 9 (= Collected Works of the Institute of Mediaeval Music III/9), New York und Basel 1967.
- 20 Die Sätze zu Ps. 53, 95, 98 und 139 sind erwiesenermaßen, die zu Ps. 63, 71, 108, 111 und 142 möglicherweise von Thomas Champion, vgl. das Vorwort zu der in Anm. 19 genannten Ausgabe, S. III f.
- 21 Vgl. dazu BILL, a.a.O. (s. Anm. 12), S. 62.
- 22 Ebenda, S. 62f.
- 23 Ebenda, S. 65.
- 24 Eine brauchbare Grundlage schuf Erich WOLF, Der vierstimmige homophone Satz – Die stilistischen Merkmale des Kantionalsatzes zwischen 1590 und 1630, Wiesbaden 1965.

- 25 Vgl. den Abdruck bei Philipp WACKERNAGEL, Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1855 (Reprint 1961), S. 679-684, zuvor auszugsweise S. 446-449.
- 26 Für Ps. 12, 14, 31, 46, 51, 53 (= 14), 67, 103, 124, 127, 128, 130, 137. Überdies griff er in Ps. 19 für die Verse 6-7 (= Strophen 4-5) auf die Versifizierungen aus Luthers "Nun komm, der Heiden Heiland" zurück.
- 27 Auf die minimalen Divergenzen im Gebrauch bestimmter modellgleicher Kirchenliedmelodien zwischen Becker-Calvisius und Schütz sei hier nicht eingegangen.
- 28 "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" für Ps. 6, 42, 55, 62, 69, 86, 89₂, 123, 130, 131.
- 29 Günther MÜLLER, Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart, München 1925 (Reprint Darmstadt 1959), S. 33.
- 30 Vgl. hierzu Gerhard SCHUHMACHER, Der beliebte, kritisierte und verbesserte Lobwasser-Psalter, in: JbLH 12 (1967), S. 70-88.
- 31 Leopold CORDIER, Der deutsche evangelische Liedpsalter – ein vergessenes evangelisches Liedergut. Gießen 1929 (= Vorträge der theologischen Konferenz zu Gießen, 45. Folge), S. 27.
- 32 Helmut LERCHE, Studien zu den deutsch-evangelischen Psalmendichtungen des 16. Jahrhunderts, Diss. Breslau 1936, S. 33-35.
- 33 A.a.O. (s. Anm. 29), S. 33.
- 34 NSA 6, S. VII: "Es ist numehr D. Cornelij Beckers/ seligen/ Psalm Büchlein in seinen alten Melodien vieler Orther/ Land vndt Städten zur Christlicher Erbauung/ in Kirchen/ Schulen/ vndt Häusern fast gemein worden <...>". Auflagen sind nachgewiesen aus den Jahren 1602, 1603, 1605, 1607, 1619 und 1621 (RISM B VIII/1: S. 143, 145, 150, 155, 193, 199).
- 35 "Der Psalter Davids Gesangweis Vom Herrn D. Cornelio Beckern seliger verfertigt/ Jetzo auff's new mit vier Stimmen abgesetzt <...>", Leipzig 1605, weitere Auflagen von 1611 und 1618 (RISM A I/2: S. 14).
- 36 Überliefert als Anhang ("Sequuntur Psalmorum Melodiae ad simplicis contrapuncti formam Quatuor vocibus Concinnate per Henricum Grimmium. Schol. Magdeb. Cantorem") zu "Valent. Cremcovi Cithara Davidica Luthero-Becceriana In Gymnasio Magdeburgensis quondam tensa Noviter quarta editione <...>", Magdeburg 1624; vgl. Hermann LORENZEN, Der Cantor Heinrich Grimm (1593-1637) – Sein Leben und seine Werke mit Beiträgen zur Geschichte Magdeburgs und Braunschweigs, Diss. Hamburg 1940, S. 79f. (Nr. 105); vgl. auch RISM A I/3: S. 379.
- 37 NSA 6, S. VII.
- 38 Schütz nennt sie "alte Melodeyen sampt denen Gottseligen Worten/ worüber sie anfangs componirt vnd gemacht worden" (ebenda).
- 39 Ebenda.
- 40 MOSER, Heinrich Schütz, S. 385. BRODDE (a.a.O., S. 100) verstand den zitierten Ausdruck als generelles Verdikt des Musicus poeticus, Melodien zu entlehnen, und schrieb erst dem älteren Schütz zu, seine "hier vertretene Haltung ein wenig revidiert" zu haben.
- 41 Nämlich in 17 Fällen, und zwar auf Ps. 69, 70, 73, 79, 94, 98, 100, 104, 109, 115, 122, 131, 135, 141, 146, 147, 150.

- 42 Vgl. Werner BREIG, Die erste Fassung des Becker-Psalters von Heinrich Schütz, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 22-49 (speziell S. 41).
- 43 Ebenda, S. 23.
- 44 Dies hat zur Konsequenz, Schützens (vermeintlich) "selbstgesetzten Anspruch, jedem Psalmlied seine eigene Melodie zu geben, nur teilweise" erfüllt zu sehen; vgl. ebenda.
- 45 Im "Register der alten Melodeyen auff welche D. Beckers Psalm-Büchlein gesungen wird" (ab fol. QQ V <= pag. 617ff.>), wo 42 Melodien verzeichnet sind, die auch ein analoges Register der Fassung von 1661 nennt.
- 46 Vorrede, NSA 6, S. VIII.
- 47 Ebenda.
- 48 Ebenda.
- 49 Die Wiedergabe der Beispiele hält sich weitgehend an die Edition der Erstfassung von 1628 (= NSA 40) durch Werner BREIG, der auch hilfreicherweise das Manuskript dieser Ausgabe sehr frühzeitig für die vorliegende Studie zur Verfügung stellte.
- 50 BRODDE, a.a.O., S. 103.
- 51 Ebenda.
- 52 Daß Schütz 92 statt der tatsächlichen 90 eigenen Psalmensätze zählte, bemerkte von WINTERFELD, a.a.O., S. 226.
- 53 NSA 6, S. IX.
- 54 Ebenda, S. VIII.
- 55 Zugänglich in DDT, Erste Folge, Bd. 12-13 (hrsg. von Eduard BERNOULLI), Leipzig 1903-1904.
- 56 DDT 12, S. 4.
- 57 Ebenda, S. 74.
- 58 Vgl. besonders TOUSSAINT, a.a.O.
- 59 Z.B. die unverkennbare Hypotyposis zum Text "darein die S c h l a n g .Evan bezwang" im Satz "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" aus "Regenspurgischer Kirchen Contrapunct" (1599) von Andreas Raselius (S. 44-46).
- 60 MOSER, Heinrich Schütz, S. 392.
- 61 Walter BLANKENBURG, Die Kirchenmusik in den reformierten Gebieten, in: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (s. Anm. 1), S. 371.
- 62 Sie beherrschen lediglich die Sätze zu Ps. 29, 38, 42, 47, 61, 99, 141 und begegnen in Einzelversen von Ps. 13, 25, 106, 121, 131 sowie dem Zehn-Gebote-Lied, dessen Melodie mitzuberücksichtigen ist, da sie für den polyphonen Satz zu Ps. 140 entlehnt wurde. – Die Wiedergabe der Beispiele folgt der in Anm. 19 genannten Edition.
- 63 Allein im geschlossenen Block der Psalmen 1-50 von 1628 in 20 Sätzen (1, 5, 8, 11, 13, 16-18, 20, 24, 25, 27, 33-37, 42, 43, 50).
- 64 Vgl. Schütz' Vorrede von 1628, NSA 6, S. VIII.
- 65 MOSER, Heinrich Schütz, S. 390.
- 66 So SCHERING, a.a.O., S. 178.

67 NSA 6, S. VIII.

68 SCHERING, a.a.O., S. 180.

69 Vgl. besonders das VII. Capitel ("Von den reimen / jhren wörtern vnd arten der getichte") aus Martin OPITZ, Buch von der Deutschen Poeterey, Breslau 1624, nach der Edition von Wilhelm BRAUNE neu hrsg. von Richard ALEWYN, Tübingen 1963 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, Neue Folge 8), S. 33-53.

70 SCHERING, a.a.O., S. 177. Scherings Darlegungen und Schemata wurden kurz referiert auch in dem Aufsatz von Clemens GANZ, Der Beckerpsalter von Heinrich Schütz, in: Musica sacra 87 (1967), S. 46-52, 71-73 (speziell S. 48-51).

71 Vorrede von 1628, NSA 6, S. VIII.

72 So in den Sätzen zu Ps. 29, 34, 45, 47 (dreifaches "Alleluja"), 103 (hier im übernommenen Kirchenlied), in der Fassung von 1661 auch noch zu Ps. 75, 113, 118 und 125.

73 Erich TRUNZ, Die deutschen Übersetzungen des Hugenotten-Psalters, in: Euphorion - Zeitschrift für Literaturgeschichte 29 (1928), S. 578-617 (Zitat S. 596).

74 Laut MOSER, Heinrich Schütz, S. 387: Ps. 47 und 150.

75 Vier Psalmen, vgl. Jürgen GRIMM, Das Neu Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682) - Untersuchungen zur Klärung seiner geschichtlichen Stellung, Berlin 1969 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 14), S. 179, 184.

76 Laut Philipp SPITTA (Vorwort zu SGA 16, S. VI): Ps. 4, 20, 121, 11, 34, 150.

77 SPITTA (ebenda, S. VI f.) erwähnte unter Berufung auf Johannes Zahn auch Caspar Cramers "Animae saucitate medela" (Erfurt 1641); zur Handschrift des Caspar Peltsch vgl. ebenda, S. VII, und MOSER, Heinrich Schütz, S. 387.

78 Vorrede von 1661, NSA 6, S. IX.

79 Eberhard SCHMIDT, Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden - Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz, Göttingen 1961 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 12), S. 55, 75 f., 77 f., 195.

80 Vorrede von 1661, NSA 6, S. IX.

81 Ebenda.

82 Ebenda.

83 BREIG, a.a.O.

84 Ebenda, S. 36.

85 Formulierungen aus der Vorrede von 1661, NSA 6, S. IX.

86 Ebenda. Als Beispiel einer "Verbesserung" könnte man wohl die Eliminierung des terzlosen Sixte-ajoutée-Klanges ansehen:



(Ps. 13, ähnlich Ps. 10, 11, 100); allerdings ersetzt Schütz im gleichen Satz (Ps. 13) auch den sonst unangetasteten entsprechenden Klang mit Terz.

- 87 SGA 16, S. VII.
- 88 Ebenda, S. X.
- 89 Ebenda, S. XI.
- 90 BREIG, a.a.O., S. 25.
- 91 Ebenda, S. 29.
- 92 Ebenda, S. 41-47.
- 93 So in Ps. 1, 5, 11, 13, 16-18, 20, 24, 25, 27, 33, 35, 36, 42, 43, 79, 83, 109, 131, 141 (dabei nicht in der Paenultima kompensiert, sondern in der Anfangspause: Ps. 1; im Binnenverlauf: Ps. 35, 83, 141) Ausnahmen: Ps. 37 (Siebensilbler), 50 (Schema 1c, erst im Abgesang 4b), 112 (Umrhythmisierung von 1a zu 4b).
- 94 Z.B. in Ps. 38, 55, 57, 61. – Wenn die abwärtsoktavierten Baßtöne Ps. 147, Vers 5 in der Continuostimme die höherliegende Position aus der Erstfassung beibehielten, so deutet dies wohl auf ein redaktionelles Versehen.
- 95 BREIG, a.a.O., S. 36.
- 96 Geschrieben frühestens 1667; veröffentlicht in Schütz GBr, S. 292-294 (vgl. auch S. 349).
- 97 Vgl. deren Vorwort, abgedruckt in SGA 16, S. 9: "Demnach auff vielfältiges Guttachten/ zu meinen über D. Beckers Seeligen Psalmbuch von mir gestelleten/ und jüngsthin <...> heraus gekommenen Melodeyen/ Ich auch einen Bassum continuum vor die Organisten verfertigen und zugleich mit an das Tageslicht habe sollen kommen lassen/ So <...>".
- 98 "Geistreiches Gesang-Buch <...>".
- 99 Auch durch Johannes Quirsfelds "Geistreicher Harffen-Klang" (Leipzig 1679; vgl. GRIMM, a.a.O., S. 184) und zuletzt durch "Hoch-Fürstliches Sachsen-Weissenfelsisches Vollständiges Gesangbuch" (Weißenfels nach 1711 und 1714).
- 100 In Gottfried Vopelius' "Neu Leipziger Gesangbuch" (Leipzig 1682) Ps. 150; vgl. GRIMM, a.a.O.
- 101 Peter MORTIMER, Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation <...>, Berlin 1821. Mortimer gibt seinen "Schütz"-Fundus so wieder, wie er ihm "vom seligen Hof-Organisten Kirsten in Dresden mitgetheilt worden ist" (S. 29, Anmerkung), fußt also nicht auf einer anderweitig nachprüfbaren Quelle und stellt interessanterweise die Frage nach der Authentizität der Begleitung (ebenda). Bei seinem Gewährsmann handelt es sich wohl eher um Johann Gottfried Kirsten (1735-1815), seit 1789 Hoforganist in Dresden, als um dessen Sohn Friedrich Georg Kirsten (1769-1825), der Adjunkt und später Nachfolger seines Vaters an der Dresdner Hofkirche war; vgl. Hermann MENDEL, Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd. VI, Berlin 1876, S. 75.
- 102 Ebenda, Anhang, S. 52.

*

Der vorstehende Beitrag entstand im Zusammenhang mit dem Schütz-Symposium des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Stuttgart 1985 und der vorbereitenden Tagung in Hofgeismar (September 1984). Die in Stuttgart vorgetragene kürzere Fassung des Textes erscheint gleichzeitig im Kongreßbericht.

**Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert
"Ach wie soll ich doch in Freuden leben" (SWV 474)**

I. Zwei Tabulatur-Quellen für die Liedvorlage

von
ADOLF WATTY

In der Literatur ist Schütz' Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" unterschiedlich gesehen worden. Die Ursache mannigfaltiger Differenzen in der Beurteilung ist die unvollständige Überlieferung des Werkes, von dessen 15 Stimmen nur 12 erhalten sind¹. In dieser unvollständigen Fassung wurde es bisher zweimal ediert².

Heinrich Spitta, Entdecker und erster Herausgeber, hatte bemerkt, daß auf der Rückseite der Continuostimme der Vermerk "à 15. H.S." steht, ferner auch die drei Lautenstimmen mit "à 15" bezeichnet sind. Er erklärte sich diese Angaben aus der Zählung der Blätter und sah deshalb keine Gründe für einen Stimmenverlust³. Hans-Joachim Moser zog jedoch die Möglichkeit eines Irrtums von Heinrich Spitta in Betracht: "<...> entweder tritt noch ein Coro quarto von Flöten hinzu oder ein Gesangsterzett in naher Anlehnung an den Violino und Cornetto der Capella, so daß der Vokalsatz sechsstimmig würde und nur gelegentlich doppelchörig mit den Männerstimmen abwechselte"⁴. Auch Werner Bittinger ging von einem Verlust dreier Stimmen aus, ohne jedoch zu diskutieren, welche Stimmen in Verlust geraten sein könnten⁵. Heinz Krause-Graumnitz hielt es für "denkbar, daß aus einer der beiden 'Capellen' Stimmen (vielleicht drei hohe Vokalstimmen?) verloren gegangen sind"⁶. Joshua Rifkin schließlich vertrat die Ansicht, daß den Lauten-, Violen- und Posauenchören jeweils die Oberstimme fehle⁷.

Moser beschäftigte sich als erster eingehender mit diesem Schütz-Konzert und meinte, daß es das einzige Werk sei, dessen Entstehung in die vor-venezianische Zeit, in seinem Kernbestand sogar in die vor-marburgischen Kasseler Jahre falle, "da dieses Stück für drei Männerstimmen (Alt, Tenor, Baß) mit der Kernweise in der Mittelstimme (!) alle Merkmale frühen, unbeholfenen Versuches"⁸ zeige. Er kritisierte verschiedene satztechnische Mängel, ohne dabei zu bedenken, wie weit diese durch das Fehlen der drei Stimmen verursacht sein könnten. Bittinger schloß sich der Datierung Mosers an, vermißte allerdings dessen Kritik⁹. Krause-Graumnitz sah in dem Text des Konzerts einen "Abschiedsgruß des Studenten oder gar schon des Italienfahrers an die in Kassel verbleibenden Freunde"¹⁰ und leitete daraus 1608 oder 1609 als Entstehungszeit ab. Rifkin dagegen nahm als Entstehungszeit 1615-1618 an¹¹.

Zum Text des Konzerts bemerkte Heinrich Spitta lediglich, daß es ihm nicht gelungen sei, für den "eigentümlich volksmäßigen Text"¹² eine Quelle zu finden. Moser vermutete hingegen in dem Text eine "Verdeutschung eines italienischen Madrigals"¹³ durch Schütz. Diesen Gedanken griff Bittinger auf. Er glaubte in den beiden Textteilen des Konzerts zwei Strophen erkennen zu können, deren unterschiedliche Verlängen von ihm mit den Schwierigkeiten bei der Übersetzung einer fremdsprachigen Vorlage erklärt wurden¹⁴. Krause-Graumnitz hingegen sah in dem Text einen "volksliedschlichten Achtzeiler"¹⁵.

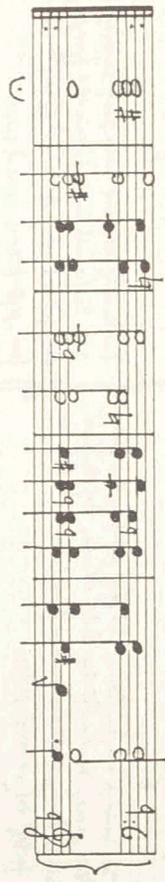
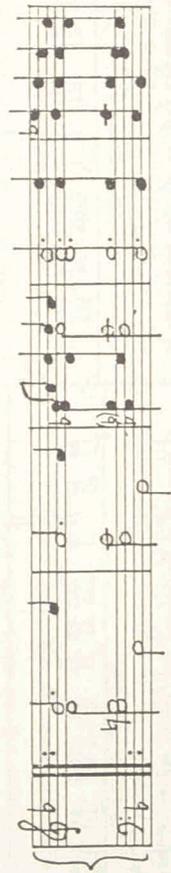
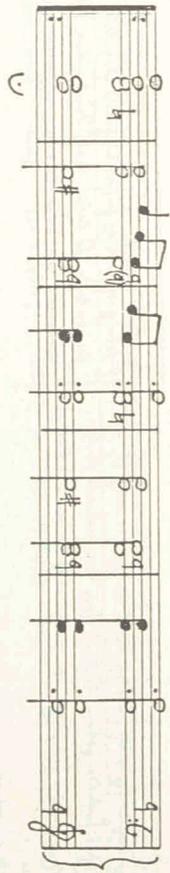
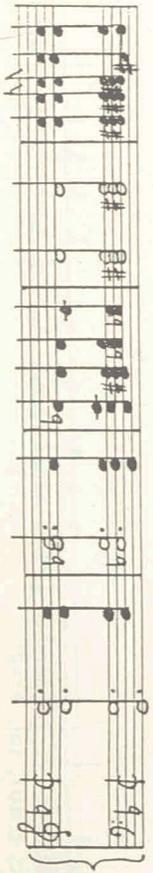
Das Ergebnis dieser einleitenden Übersicht zu den verschiedenen Aspekten von Schütz' Konzert ist eine Fülle unterschiedlicher, sich teilweise widersprechender Aussagen.

Mit zwei Funden konnte in jüngster Zeit die Quellenbasis für dieses Schütz-Werk erweitert werden. Durch einen glücklichen Umstand kam dem Verfasser das älteste in Kassel handschriftlich überlieferte Lautenbuch¹⁶ in die Hand. Folio 26^f enthält fünf Systeme in neuerer französischer Lautentabulatur. Die ersten beiden beinhalten

Orgel in G-Dur von Franz Corrao für die Orgel in Munggenberg

The image shows a handwritten musical score for organ. It consists of 12 staves of music. The title at the top is written in cursive: "Orgel in G-Dur von Franz Corrao für die Orgel in Munggenberg". The notation includes various note values, rests, and clefs, typical of 18th-century manuscript notation. The paper is aged and yellowed.

Abbildung 1: Gesamthochschulbibliothek Kassel, Lautenbuch 2° Ms. mus. 108, I, fol. 26r



"Ach wie soll ich doch in Freuden <leben>" (Lautenfassung). Übertragung nach dem Lautenbuch der Gesamthochschulbibliothek Kassel (vgl. Abbildung 1)

Ach wie soll ich doch in Freuden leben, weil ich von der muß sein, die

mir allein tut Freude geben. Lust ist fern von meinem Her-

zen: denn daß es soll geschieden sein von der Herzliebsten mein, das bringt mir Schmerzen.

2. Vor Unmut will mir mein Herz zerbrechen,
 wenn ich denk an die Zeit,
 da sie mit Leid
 zu mir tät sprechen:
 Scheid(e)st du von mir im Leiden,
 soll doch mein Herz in Ewigkeit
 von dir, mein einig Freund,
 nicht sein gescheiden.
3. Rechte Lieb will ich ihr drum erzeigen,
 weil sie all ihr Begier
 allein zu mir,
 zu mir tut neigen.
 Unverhoffts Glück werd auch geben,
 daß ich wiedrum bei ihr in Ehrn
 noch mein(e)s Herzen Begehren
 in Freud mög leben.

"Ach wie soll ich doch in Freuden leben". Übertragung nach der Liederhandschrift des Niedersächsischen Staatsarchivs Aurich (vgl. Abbildung 2)

die Intavolierung eines Gesangs "Es wolt ein Magtlein hochzeit" mit dem Autorenkürzel M<auritius> L<andgravis> H<assiae>. Auf dem dritten System findet sich eine kleine anonyme Courante, die letzten beiden enthalten eine Intavolierung mit dem Textinzipit "Ach wie soll ich doch in freuden" von unbekannter Herkunft, die ansonsten keinen weiteren Text zeigt (vgl. das Faksimile und die Übertragung auf S. 86f.).

Dieses Lautenbuch läßt sich ziemlich genau datieren. Dazu ist eine Beschreibung dieser Quelle notwendig. Das Lautenbuch umfaßt zwei Teile. Der erste Teil, ohne Titelblatt, beginnt mit fol. 1^r und endet mit fol. 52^r. Nach drei unbeschriebenen Seiten beginnt auf fol. 54^r der zweite Teil mit folgendem Zwischentitel: "Liure de tableture de l'hut pour madame Elisabeth princesse de hessen Commencé par victor de montbuysson le dernier Januier 1611"¹⁷. Diese Angabe bezieht sich natürlich auf den nachfolgenden zweiten Teil. Der vorstehende erste Teil ist also vor dem genannten Stichtag geschrieben worden. Der Schluß des ersten und der Anfang des zweiten Teils stehen auf einer gemeinsamen Buchlage, was die Möglichkeit eines nachträglichen Zusammenbindens zweier ursprünglich getrennter Sammlungen mit Sicherheit ausschließt. Außerdem ist der obere Schnitt des Buches vergoldet. Dieser Goldschnitt, mit Ornamenten verziert, erstreckt sich über die ganze Dicke des Bandes, so daß auch aufgrund dieses Befundes ein nachträgliches Zusammenbinden mit Sicherheit ausgeschlossen werden kann. Somit ist der 31. Januar 1611 der Terminus ante quem für die Entstehung des Lautenstücks auf fol. 26^r. Da im ersten Teil mehrere Schreiberhände unterschieden werden können, wird seine Zusammenstellung sicher einige Zeit beansprucht haben, so daß man sagen kann, daß die Lautenintavolierung "Ach wie soll ich doch in freuden" auf fol. 26^r wahrscheinlich 1610, vielleicht aber auch noch früher, entstanden ist.

Die Diskantstimme des Lautenstücks hat einen liedhaften Charakter, was den Gedanken nahelegte, nach einer Liedvorlage zu suchen. Eine solche ließ sich tatsächlich finden, und zwar in einer Handschrift des Niedersächsischen Staatsarchivs Aurich¹⁸ (vgl. Faksimile und Übertragung auf S. 88f.). Die Stimmen dieser Liedersammlung sind in deutscher Orgeltabulatur notiert. Im Gegensatz zu einigen anderen Liedern dieser Sammlung hat "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" keine Baßstimme.

Außer in dieser Sammlung konnte das Lied bisher nirgends nachgewiesen werden. Auch das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg i.Br. konnte keine weiteren Quellenhinweise geben¹⁹.

Die Auricher Liedersammlung ist nicht datiert. Friedländer vermutete als Entstehungszeit den Anfang des 17. Jahrhunderts, wobei er sich auf die Art der Schrift und besonders die Musik berief²⁰. Es dürfte klar sein, daß solche Merkmale eine genaue Datierung nicht begründen können.

In der jüngeren Schütz-Forschung wurde auch der Schreiber der Kasseler Stimmen von SWV 474 ermittelt. Wie Joshua Rifkin nachwies, stammen sie – mit Ausnahme der Violinstimme der Capella – von Georg Schimmelpfennig, Schütz' Jugendfreund und späterem Kasseler Hofkapellmeister²¹. Die Bekanntschaft und die Zusammenarbeit von Schütz und Schimmelpfennig ist nicht nur für die Zeit nach der Rückkehr von Schütz aus Venedig erwiesen, sondern auch, wie Hartmut Broszinski neuerdings belegen konnte, für Schütz' Kasseler Schülerzeit²². Für die Frage, ob das Konzert noch vor oder erst nach seiner ersten Reise nach Italien entstanden ist, ist die Feststellung Schimmelpfennigs als Schreiber des Konzerts also keine Entscheidungshilfe.

Vergleicht man die drei nun vorliegenden Quellen – Konzert, Lautenstück und Lied – miteinander, so wird zunächst deutlich, daß der Liedtext für Schütz' Konzert als Vorlage diente. Dabei übernahm er aber nur die erste Strophe, die er auch um eine Nuance veränderte. Hieß die 6. Zeile im Lied "denn daß es soll geschieden sein", so lautet diese Stelle bei Schütz nun "denn daß ich muß geschieden sein". Zweifellos gibt Schütz' Textvariante der Strophe eine persönlicher klingende Wendung. Dennoch muß man bezweifeln, ob man sie "als Abschied des auf die Unver-

sität ziehenden Dreiundzwanzigjährigen an eine Kasseler Jugendliebe²³ interpretieren kann, wie Moser das machte, zumal ihm die ursprüngliche Fassung nicht bekannt war. Und sicherlich gibt dieser Text, der schon vor Schütz' Konzert existierte, kein Datierungsmerkmal her, wenn Krause-Graumnitz ihn "als Abschiedsgruß des Studenten oder gar schon des Italienfahrers an die in Kassel verbleibenden Freunde"²⁴ versteht und damit glaubt, 1608 oder 1609 als Entstehungszeit des Konzerts ansetzen zu können.

Mit dem Auffinden des Liedes wird nun aber deutlich, daß Schütz eine deutsche Vorlage benutzte und daß die beiden Abschnitte des Konzerts eine Strophe darstellen, und nicht zwei.

Noch wichtiger sind die musikalischen Bezüge zwischen den Quellen. Da ist zunächst festzuhalten, daß die Liedmelodie mit dem Diskant des Lautenstücks bis auf eine kleine Variante identisch ist²⁵. Bedenkt man noch, daß das Textinzipit des Lautenstücks sich auf den Anfang des Liedtextes bezieht, so kann man wohl unterstellen, daß das Lautenstück eine Bearbeitung des Liedes darstellt. Dabei vermittelt es den Eindruck, daß hier ein Diskant-Baß-Gerüst als Vorlage diente. Man sollte also die Möglichkeit bedenken, daß zu der Melodie noch eine Baßstimme vorhanden gewesen sein könnte, auch wenn das heute nicht quellenmäßig belegt werden kann.

Dafür gibt es noch ein weiteres, wichtiges Indiz. Vergleicht man das Lautenstück mit dem "Kern" von Schütz' Konzert, indem man einmal die instrumentalen Vor- und Zwischenspiele, die Textwiederholungen und die Augmentationen am Ende des zweiten Teils beiseite läßt, dann zeigt sich, daß der Baß des Lautenstücks und die Singbaß- bzw. Continuostimme des Konzerts zwar nicht identisch sind, aber doch so viele klare Übereinstimmungen aufweisen, daß das kein Zufall sein kann.

Das brachte den Verfasser auf den Gedanken zu überprüfen, ob das Denkmodell des Diskant-Baß-Gerüsts sich auf das Konzert übertragen läßt, d.h. ob die Liedmelodie etwa eine der drei fehlenden Stimmen sein könnte. Dabei spielte die Überlegung eine Rolle, daß der überlieferte dreistimmige Gesangssatz mit der Besetzung für Alt, Tenor und Baß einen für das frühe 17. Jahrhundert ungewöhnlichen Satztyp darstellt, hingegen ein vierstimmiger Satz unter Einschluß eines Soprans einen "Normalsatz" ergeben würde. Die Überprüfung ergab, daß sich die Liedmelodie ganz ungezwungen und nur mit geringfügigen Anpassungen als Sopranstimme in den vorhandenen Satz des Konzerts einfügen läßt, wenn man dabei dem Vorgehen von Schütz bei der Erstellung der Konzertsfassung folgt, d.h. den Textwiederholungen entsprechend die Melodieteile wiederholt, die Pausen für die Zwischenspiele beachtet und die Augmentationen am Ende des zweiten Teils entsprechend auch hier vornimmt. Kein Zweifel: In dieser dem Duktus von Schütz' Konzert angepaßten Gestalt haben wir in der Liedmelodie eine der drei fehlenden Stimmen des Konzerts. Offensichtlich war das Lied "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" auch musikalisch die Vorlage für Schütz' Konzert. Und dieses Konzert stellt somit eines der ganz wenigen Beispiele für ein Konzert dar, das auf der Grundlage eines weltlichen Liedes geschaffen wurde.

Die Beziehung der drei Quellen – Konzert, Lautenstück und Lied – stellt sich nach den vorstehenden Darlegungen so dar, daß das Lied sowohl für das Lautenstück wie auch für Schütz' Konzert die Vorlage war. Während sich das Lautenstück dabei eng an die Liedvorlage anlehnt, nahm sich Schütz die Freiheit, es im Sinne eines Konzerts großzügig auszuarbeiten, also Instrumentalchöre hinzuzufügen, die beiden Teile mit Vor- und Zwischenspielen zu versehen, Melodie- und Textteile zu wiederholen und durch Augmentationen am Ende des zweiten Teils eine deutliche Schlußbildung herbeizuführen. Eine Abhängigkeit des Lautenstücks vom Konzert erscheint sehr unwahrscheinlich, eine des Konzerts vom Lautenstück ausgeschlossen zu sein.

Die neuen Quellen haben in Hinblick auf die Herkunft und die Art des Textes sowie für die Rekonstruktion von Schütz' Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" wichtige Einsichten erbracht. Das gilt jedoch nicht für die Entstehungszeit des Werkes. Zwar läßt sich das Lautenstück auf 1610 oder früher annähernd datie-

ren, aber das sagt nichts über die Entstehungszeit des Konzerts aus, da diese beiden Quellen nicht direkt miteinander in Beziehung gebracht werden können. So muß es auch nach dem aktuellen Wissensstand offen bleiben, ob Schütz' Konzert schon vor seiner Reise nach Venedig entstanden ist oder erst danach; das läßt sich auch weiterhin mit quellenkritischen Argumenten nicht entscheiden.

II. Überlegungen zur Gestalt der Komposition und zu ihrer Einordnung in Schütz' Frühwerk

von
WERNER BREIG

Die Kenntnis der beiden von Adolf Watty beschriebenen Liedquellen stellt die Diskussion um Schützens weltliches Konzert SWV 474 auf eine neue Basis. Wenn auch die Herkunft des Liedes und der Weg, auf dem es zu Schütz gelangt ist, noch mit Fragezeichen verbunden sind: Daß das Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" keine voraussetzungslose Komposition ist, sondern sich auf eine präexistente Melodie stützt, darf als erwiesen betrachtet werden.

Die Kenntnis der Vorlage regt dazu an, die beiden Fragen erneut zu erörtern, die sich mit SWV 474 verbinden, seit das von Philipp Spitta übersehene Werk von seinem Neffen Heinrich Spitta nachträglich in die Gesamtausgabe eingegliedert wurde: die Fragen nach der ursprünglichen Werkgestalt und der Einordnung in Schützens Frühwerk.

a) Zur Werkgestalt

Daß die Frage nach der Werkgestalt eigens gestellt werden muß, resultiert aus der offensichtlich unvollständigen Stimmenüberlieferung. Erhalten sind

- a) eine Lauten-Generalbaßstimme für den 'Coro primo' in drei Exemplaren,
- b) Alto, Tenore und Basso des 'Coro secondo di Viole',
- c) Alto, Tenore und Basso des 'Coro terzo di Tromboni',
- d) eine fünfstimmige 'Capella',
- e) der Basso continuo mit der zusätzlichen Bezeichnung 'Guida',

insgesamt also elf Vokal- bzw. Melodieinstrument-Stimmen und zwei Generalbaß-Stimmen. Da das Titelblatt und die Lautenstimmen die Besetzungsangabe "à 15" aufweisen, sind offensichtlich Stimmen verlorengegangen. (Heinrich Spittas Annahme, die Zahl 15 resultiere "aus dem schematischen Zählen der einzelnen Blätter"²⁶, wird mit Recht seit längerem nicht mehr ernsthaft diskutiert.)

Es gibt ein – merkwürdigerweise bisher nicht berücksichtigtes – quellengeschichtliches Faktum, das zusätzliches Licht auf die Frage des Stimmenverlustes werfen kann. Das Kasseler Kapellinventar von 1638²⁷ verzeichnet nämlich den Titel "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" zweimal: das erste Mal (S. 129 bei Zulauf) ohne Nennung von Autor und Besetzung, das zweite Mal (S. 130 bei Zulauf) mit der Angabe "à 15 Henr. Sag.". Die Titelfassung der zweiten Eintragung deutet darauf hin, daß dem Schreiber des Inventars hier der Stimmenbestand der heutigen Signatur Ms. mus. 2° 56 d vorlag. Die erste Eintragung dagegen bezog sich offenbar auf abgesprengte Stimmen, aus denen weder der Komponist noch die Gesamtbesetzung festzustellen war. Daß es sich dabei um die inzwischen verlorengegangenen Stimmen handelt, ist um so wahrscheinlicher, als im Inventar sechs weitere Schütz-Titel folgen, die heute nicht mehr nachweisbar sind.

Durch welche Stimmen ist der überlieferte Torso sinnvoll zu ergänzen? In dieser Frage dürften die Vorstellungen, die in jüngerer Zeit Heinz Krause-Graumnitz und Joshua Rifkin unabhängig voneinander entwickelt haben, triftiger sein als früherer Hypothesen (Moser²⁸, Bittinger²⁹, Breig³⁰). Beide Autoren vermessen drei hohe Vokalstimmen, die Krause-Graumnitz der Capella eingliedern möchte³¹, während Rifkin – gewiß richtiger – sie mit den Canto-Stimmen der Cori I-III identifiziert³².

Hält man diese These mit dem nunmehr bekannten Verlauf der Vorlage-Melodie zusammen, so lassen sich aus dieser in der Tat zwanglos die Oberstimmen der Cori gewinnen. Dies gilt in erster Linie für die geschlossenen Zeilendurchführungen; doch auch die (teilweise transponierten) Zeilen-Antizipationen sind aus den Unterstimmen-complexen der Einzelchöre ohne größere Schwierigkeiten zu gewinnen, so daß für die Canto-Stimmen der folgende Verlauf erschlossen werden kann:

Coro I Canto 19 20 Ach wie soll,

Coro II Canto 19 Ach wie soll, ach wie

Coro III Canto 19 Ach wie soll,

24 ach wie soll ich doch in Freu-den le - ben,

soll, ach wie soll ich doch in Freu-den le - ben, weil ich von der muß

soll, ach wie soll ich doch in Freu-den le - ben, weil ich von der muß

29 weil ich von der muß sein, die - mir al-lein

sein, die - mir al-lein, weil ich von

35 weil ich von der muß

weil ich von der muß

der muß sein, die mir al-lein, weil ich von der muß

39

sein, die mir al-lein tut Freu-de, tut Freude, Freude ge-ben.

sein, die mir al-lein tut Freu-de, tut Freude, Freude ge-ben.

sein, die mir al-lein tut Freu-de, tut Freude, Freude ge-ben.

46(79)

Lust ist fern von mei-nem Her-zen,

Lust ist fern von mei-nem Her-zen,

Lust ist fern von mei-nem Her-

53(86)

Lust ist fern von mei-nem Her-zen, denn daß ich muß ge-schie-den sein,

Lust ist fern von mei-nem Her-zen, denn

zen, Lust ist fern von mei-nem Her-zen,

60(93)

denn daß ich muß ge-

daß ich muß ge-schie-den sein, denn daß ich muß ge-

denn daß ich muß ge-schieden sein, denn daß ich muß ge-

65(92)

schie-den sein von der Herz-lieb-sten mein.

schie-dens ein von der Herz-lieb-sten mein,

schie-den sein von der Herz-lieb-sten

69(102)

denn daß ich muß ge-schie-den sein von der Herz-lieb-sten mein, das

denn daß ich muß ge-schie-den sein von der Herz-lieb-sten mein, das

mein, denn daß ich muß ge-schie-den sein von der Herz-lieb-sten mein, das

75(102)

bringt mir Schmer - - zen!

bringt mir Schmer - - zen!

bringt mir Schmer - - zen!

Zu einzelnen Problemen der Rekonstruktion sei noch folgendes bemerkt:

Der stärkste Eingriff des Komponisten in die Liedvorlage muß zu Beginn des zweiten Teiles des Konzerts angenommen werden: Hier wird die zweite Hälfte der Zeile "Lust ist fern / von meinem Herzen" in Canto I und III intervallisch gegenüber der Originalfassung um eine Quarte nach oben bzw. eine Quinte nach unten versetzt (Bruchstellen in T. 49 und 51).

Als Zweifelsfälle bei der Oberstimmenergänzung müssen zwei Stellen erwähnt werden. Erstens ist bei der Folge der Imitationen des Kopfmotivs von Zeile 1 (T. 20-23) im Vorfeld des ersten Tutti-Einsatzes (T. 24 ff.) nicht mit Sicherheit zu entscheiden, welche Canto-Stimme jeweils an den Taktanfängen einzusetzen hat; neben der in der Neuausgabe gewählten Lösung wären auch andere Möglichkeiten denkbar. Und zweitens ist nicht auszuschließen, daß in T. 43-44 die Canto-Stimmen statt der in der Neuausgabe gewählten Rhythmisierung ♩ ♩ ♩ ♩ (tut Freude, | Freude ge-) wie folgt gelautet haben: ♩ ♩ | ♩ ♩ (tut Freu-|de ge-). Für die erste Version spricht, daß sie die vom Textwort "Freude" angeregte lebhaftere Viertel-Deklamation der vorangehenden Takte nicht wieder aufgibt; die Alternativlösung ergäbe eine Parallele zur Dehnung der Abschlußzeile des Gesamtwerkes (T. 74 ff.).

Bevor wir das Problem der Oberstimmen-Rekonstruktion verlassen, seien noch drei allgemeinere Bemerkungen angefügt.

1. An den Stellen, an denen sich die drei Chöre zum Vortrag der Liedzeilen vereinigen, sind die Canti offenbar unisono geführt. Das ist ein bei Schütz sonst kaum anzutreffendes Verfahren³³; doch hat es im vorliegenden Zusammenhang seine Logik, da auch die Unterstimmen der Cori an diesen Stellen zusammenfallen.

2. Die ergänzten Diskante hat man wohl in allen drei Chören als vokal zu betrachten. (Wir haben das in den vorangehenden Erwägungen in Übereinstimmung mit Krause-Graumnitz und Rifkin bereits stillschweigend vorausgesetzt.) Daß wenigstens zwei der zu ergänzenden Stimmen vokal sind, wird belegt durch die zweimalige Textmarke "Ach ach" in den Lautenstimmen in T. 19/20 (ungenau eingezeichnet; richtig wäre T. 20/21). Die Analogie der Besetzung zu derjenigen von SWV 467 (vgl. dazu weiter unten), spricht dafür, daß auch in SWV 474 alle drei Canti Vokalstimmen sind; vermutlich war es das gleiche Ensemble am Kasseler Hof, das beide Stücke musizierte.

3. Wenn es sich bei den zu ergänzenden Stimmen um Vokalstimmen handelt, deren Substanz aus der Liedmelodie gespeist ist, dann müssen sie in den Takten 1-19 pausieren. Dieser Schluß wird bestätigt durch den satztechnischen Befund, der sich aus den überlieferten sechs Instrumentalstimmen ergibt: Sie bilden in den Takten 1-19 einen autarken Satz, der für irgendwelche Zusatzstimmen – sei ihre Substanz liedgezeugt oder nicht – keinen Raum läßt.

Wird das überlieferte Aufführungsmaterial in der beschriebenen Weise durch drei Canto-Stimmen ergänzt, so erhöht sich die Anzahl der Melodiestimmen auf 14 (Cori: 1/4/4; Capella: 5). Wie aber verhält es sich mit der 15. Stimme? Zwei Möglichkeiten sind zu erwägen: Entweder ist in der originalen Stimmenzählung der Lautenbaß mit berücksichtigt, oder es ist außer den drei Canti noch eine Stimme verlorengegangen. Im letzteren Falle müßte es sich – da die Cori II und III zweifellos mit vier Stimmen vollständig sind – um eine in mittlerer Lage stehende weitere Stimme des Coro I gehandelt haben.

Da eine solche Mittelstimme nur als Füllstimme vorstellbar ist, ändert sich durch ihr Vorhandensein oder Fehlen das Erscheinungsbild des Werkes nur unwesentlich. Trotzdem soll versucht werden, Kriterien zu finden, nach denen die Frage der 15. Stimme beantwortet werden kann.

Dabei ist zunächst nach Werken von analoger Besetzung Ausschau zu halten, genauer: nach Werken, die einen "Lautenchor" ("Coro di Liuti") enthalten. In dem uns bekannten Oeuvre von Schütz gibt es außer SWV 474 fünf solcher Stücke, und zwar (in der Reihenfolge des SWV)³⁴:

SWV 21: "Haus und Güter erbet man von Eltern", Hochzeitskonzert (1618),
SWV 47: "Jauchzet dem Herren, alle Welt" = "Psalmen Davids", Nr. 26 (1619),
SWV 274: "Veni dilecte mi" = "Symphoniae sacrae" I, Nr. 18 (1629),
SWV 467: "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" (handschriftlich in Kassel),
SWV 500: Psalm 137 "An den Wassern zu Babel" (handschriftlich in Kassel; um 1630³⁵).

Überblickt man diese gesamte Werkgruppe, so lassen sich folgende Bestimmungsmerkmale des Schützchen Lautenchores ableiten:

1. Der Lautenchor erscheint nur als Teilchor eines mehrchörigen Ensembles.

2. Als Generalbaß-Akkordinstrumente werden – unter Verzicht auf die Orgel – ausschließlich Instrumente der Lautenfamilie (meist in mehrfacher Besetzung) sowie besaitete Tasteninstrumente verwendet. (Dies ist das Bestimmungsmerkmal, das zur Bezeichnung "Lautenchor" geführt hat; und hier – nur hier – trifft sich Schütz' Begriff des Lautenchores mit dem von Michael Praetorius³⁶.)

3. Der Lautenchor ist (abgesehen vom Continuo) nur mit Singstimmen besetzt und kontrastiert damit zur stets gemischt vokal-instrumentalen Besetzung des anderen Chores bzw. der anderen Chöre.

4. Der Lautenchor ist geringstimmig (höchstens dreistimmig) und kontrastiert damit zur Vier- oder Fünfstimmigkeit der anderen Chöre (des anderen Chores).

5. In den Druckwerken existieren die Lautenbässe nicht als eigene Stimmenexemplare. Stattdessen sind die Lautenchor-Einsätze durch Hinweise in der allgemeinen Continuo-Stimme kenntlich gemacht; danach konnten spezielle Stimmen für den Lauten-Continuo kopiert werden. Die handschriftlichen Aufführungsmaterialien enthalten spezielle Stimmenexemplare für die Lautenbässe; teils geben auch sie den gesamten Continuo-Verlauf wieder und markieren den Anteil des Lautenchores durch Unterstreichung, teils enthalten sie nur den Continuo-Verlauf des Coro di Liuti³⁷.

Für die Rekonstruktion von SWV 474 interessiert nun die Frage, ob die Lautenbässe in den Quellen als Stimmen gezählt werden. Beschränkt man sich zunächst auf diejenigen Werke unserer Gruppe, die Schützens Dresdner Zeit angehören, also SWV 21, 47, 274 und 500, so ist festzustellen, daß bei der Angabe der Stimmenzahl im Titel bzw. im Index der Lautenbaß niemals als Stimme gezählt wird, und zwar

auch dann nicht, wenn er – wie im Falle von SWV 500 – über weite Strecken einen eigenen Verlauf hat³⁸. Dieser Sachverhalt war es, der den Verfasser vor längerer Zeit dazu veranlaßte, im Blick auf SWV 474 für die Ergänzung von vier Stimmen zu plädieren³⁹.

Wenn er heute seinen damaligen Standpunkt als revisionsbedürftig ansieht, dann in erster Linie aufgrund eines Teilergebnisses von Joshua Rifkins Forschungen an den Kasseler Schütz-Handschriften: daß nämlich von den in Kassel erhaltenen zwei Fassungen des Choralkonzerts "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" (SWV 467) diejenige für drei Chöre die originale darstellt⁴⁰. Dieses Stück steht hinsichtlich seiner Besetzung dem Konzert SWV 474 bemerkenswert nahe. Das Kasseler Aufführungsmaterial – ebenso wie der Hauptteil der Stimmen von SWV 474 von Georg Schimmelpfennig geschrieben – enthält neun Melodiestimmen, und zwar a) eine Sopranstimme, die als Bestandteil eines 'Coro di Liuti' ausgewiesen ist, b) einen vierstimmigen 'Coro di Violen' (Sopran, Viola I-III) sowie c) einen vierstimmigen 'Coro di Tromboni' (Sopran, Trombone I-III). Als Generalbaßstimmen sind vorhanden: eine unbezeichnete bezifferte Baßstimme sowie zwei mit 'Guida' überschriebene Stimmen, in denen die Stellen, die zum 'Coro di Liuti' gehören, durch Rotunterstreichung kenntlich gemacht sind. Die Stimmenzahl des Werkes ist auf dem originalen Umschlagtitel mit 10 angegeben.

Die erhaltenen Stimmen von SWV 467 ergeben exakt dieselbe Besetzung, die wir – wenn wir von der fünfstimmigen Capella absehen – für SWV 474 nach der Ergänzung der drei Diskantstimmen erhalten. Und auch in SWV 467 stehen wir vor der Alternative, das Werk mit neun Stimmen als vollständig zu betrachten und den Lautenbaß als zehnte Stimme zu zählen oder aber im 'Coro di Liuti' den Verlust einer Stimme anzunehmen, wobei es sich nach Lage der Dinge auch hier nur um eine Mittelstimme des 'Coro di Liuti' handeln könnte. Die Antwort, die man für eins der beiden Werke gibt, wird auch für das andere gelten müssen.

Wüßte man nicht vom Zählungs-Usus der übrigen Schütz'schen Werke mit Lautenchor, so würde man wohl in beiden Fällen für den 'Coro di Liuti' die Besetzung mit Diskant und Generalbaß für die wahrscheinlichere halten. Zwar hat Schütz in SWV 47 und 274 Lautenchöre in der Besetzung Sopran – Tenor – Lautenbaß geschrieben. Doch in diesen Fällen ist der Tenor eine Stimme von polyphoner Eigenständigkeit. In SWV 467 und 474 wäre für eine derartige Mittelstimmenbehandlung kein Raum; hier könnte es sich nur um eine reine Füllstimme handeln – eine Füllstimme zudem, die im Unterschied zu den Mittelstimmen eines vierstimmigen Satzes nicht einmal zu harmonischer Vollständigkeit führt. Das heißt: man kann sich für eine hinzugefügte Stimme weder kontrapunktisch noch harmonisch eine sinnvolle Funktion vorstellen.

Sollte diese aus inneren Gründen einleuchtendere Lösung die richtige sein, dann wäre in SWV 467 und 474 der Lautenbaß bei der Besetzungsangabe als zu zählende Stimme berücksichtigt worden. Lassen sich für eine solche Abweichung vom sonst zu beobachtenden Usus Gründe finden? Zwei Gesichtspunkte können angeführt werden, unter denen sich die Differenz in der Zählweise erklären ließe.

1. Die Reihe der Schütz'schen Werke, die nachweislich einen nicht mitgezählten Lautenbaß für einen geringstimmigen vokalen 'Coro di Liuti' haben, setzt 1618 ein. Die Konzerte SWV 467 und 474 aber sind denkbarerweise wesentlich früher entstanden (vgl. unten). Der unterschiedliche Usus in der Einordnung des Lautenbasses könnte demgemäß durch den zeitlichen Abstand bedingt sein.

2. Den Lautenbaß als Stimme zu zählen, kann in SWV 467 und 474 deshalb nahegelegen haben, weil andernfalls ein "Chor" nur aus einer Stimme bestanden hätte – ein Gesichtspunkt, der bereits in Werner Bittingers Kritik an meiner Auffassung von 1970 anklingt⁴¹.

So erscheint es als möglich, daß unsere Erkenntnisse über die Zählung des Lautenbasses in Schütz' Werken seit 1618 insofern zu relativieren sind, als sie nicht auf frühere Werke und (oder) für Kompositionen mit einem 'Coro di Liuti' in der Besetzung "eine Vokalstimme + Lautenbaß" anzuwenden sind. Für die Rekonstruktion



von mangelnder technischer Versiertheit. (Sie etwa aus einer gezielten Ausdrucksintention zu erklären, dafür fehlen in der Sinfonia jegliche Anhaltspunkte.)

Am präzisesten läßt sich wohl die Stellung des Werkes bestimmen, wenn man die Technik des mehrhörigen Satzes betrachtet, zumal da wir in engen Grenzen datierbare Vergleichswerke des frühen Schütz besitzen, nämlich das doppelchörige 19. Madrigal des Opus 1 von 1611 und das für drei Cori und zwei Capellae geschriebene Osterkonzert "Christ ist erstanden" SWV 470, das in der Kasseler Zeit nach der Rückkehr aus Venedig entstanden sein dürfte⁴⁸.

In der Besetzung von SWV 474 unterscheidet Schütz drei Cori und eine Capella. Die letztere entspricht in ihrer Funktion weitgehend den Capellae der "Psalmen Davids"; sie dient lediglich "zum starcken Gethön / vnnd zur Pracht", während die eigentliche Substanz der Komposition in den Cori liegt (in den "Psalmen Davids" auch "Cori favoriti" genannt). Die Unselbständigkeit der Capella drückt sich darin aus, daß in ihr uneingeschränkt Einklangs- und Oktavparallelen zu Stimmen der Cori zugelassen sind und daß sie nicht allein auftritt, sondern nur als registerartige Verstärkung eines oder mehrerer Cori. Das letztere Prinzip wird in SWV 474 an einer Stelle durchbrochen, und zwar in den Takten 41-43, wo die Capella die Funktion eines selbständigen Chores übernimmt und mit den zu einem Komplex zusammengefaßten Cori I-III dialogisiert. Nach den Maßstäben der "Psalmen Davids" von 1619 wäre das eine Inkonsequenz, d.h. eine Unklarheit in der Funktionsbestimmung der Capella. Und in der Tat können wir aus dem beschriebenen "Aus-der-Rolle-Fallen" der Capella in T. 41-43 einen Hinweis auf frühe Entstehung sehen, um so mehr als auch im Osterkonzert SWV 470 die Funktion der Capellae zwischen selbständigem Auftreten und Verstärkung der Cori wechselt. (Die Capellae von SWV 470 sind nicht erhalten, so daß wir ihre Gestalt nur vermutungsweise erschließen können⁴⁹; ihre Funktion ist jedoch aus dem überlieferten Stimmenbestand abzulesen.)

Was die Cori im Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" betrifft, so stehen sie zueinander in einem Verhältnis, das in Schützens Werk singulär ist. Um die hier angewandte Technik zu verdeutlichen, müssen wir einen Blick auf den Gesamtaufbau des Werkes werfen, genauer: auf die Art, wie die Komposition aus der vorgegebenen Liedweise entwickelt worden ist.

Die untenstehende Aufbauskitze zeichnet den Verlauf des vokalen Teils der Komposition nach (die Takte 1-19 enthalten eine instrumentale Einleitung). Die Liedweise ist in acht Abschnitten bearbeitet worden (obere Reihe der Skizze: Anfangstakte der Abschnitte unter Vernachlässigung von Auftakten), denen im allgemeinen jeweils eine Liedzeile zugrundeliegt (mit gewissen Modifikationen, die aus der unteren Zeile der Skizze ersichtlich sind). Die Abschnitte beginnen meist mit einer Gruppe von Vorimitationen, in denen die Einzelchöre alternieren, und enden mit einer Darbietung der Liedzeile im Tutti (Bezeichnung in der mittleren Zeile durch - - - bzw. xxx, wobei jedes Einzelzeichen einem Takt entspricht). Fügt man die x-Abschnitte ohne Unterbrechung zusammen (mit Ausnahme der Takte 64-65, die als T. 70-71 nochmals erscheinen), so erhält man eine geschlossene Darbietung des Liedes im Tutti-Satz.

20	28	42	46	58	66	70	74
-----xxxx	-----xxxx	---xx	-----xxxx	-----xx	-----	xxxx	xxxxxx
Z.1	Z.2/3	Z.4	Z.5	Z.6	Z.7	Z.6/7	Z.8

Die Einzelchöre sind nur in den vorimitierenden Partien selbständig behandelt, dort also, wo es nur zu geringfügigen Überschneidungen beim Chorwechsel kommt. Im Tutti aber werden die Cori I-III unisono geführt, d.h. sie ergeben zusammen nur einen vierstimmigen Satz⁵⁰. Der Komponist ist damit dem obligaten vielstimmigen Satz, der normalerweise die Konsequenz der simultanen Mehrchörigkeit ist, ausgewichen. Die Höhepunktsfunktion, die die Tutti-Stellen natürlicherweise haben, ist hier nicht – wie bei Giovanni Gabrieli und beim späteren Schütz – mit kontrapunktischen Mitteln realisiert, sondern nur quasi von außen durch das Hinzutreten der Capella. Diese Scheu vor der kontrapunktischen Komplikation berechtigt dazu, hier von einer defektiven Mehrchörigkeit zu sprechen, die deutlich hinter dem kompositionstechnischen Niveau zurückbleibt, das Schütz in dem doppelchörigen Madrigal "Vasto Mar" SWV 19 demonstriert.

In diesem Zusammenhang ist es angebracht, nochmals die dreichörige Choralbearbeitung "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" SWV 467 heranzuziehen, die uns schon oben wegen ihrer Besetzung als Pendant zu SWV 474 beschäftigt hat. Auch dieses Werk nämlich zeigt die Probleme, die der junge Schütz mit der Mehrchörigkeit hatte, wenn auch von einer anderen Seite. In SWV 467 sind die drei Chöre – mit Ausnahme der weitgehend identischen Bässe – durchweg selbständig geführt, so daß beim Zusammentreten des ganzen Ensembles der Satz real zehnstimmig wird. Der Komponist stellt sich hier der Aufgabe, einen vielstimmigen Satz zu schreiben, ist ihr aber offenkundig nicht gewachsen, wie die fehlerhaften Parallelführungen in den Takten 120 (I/1 – III/2⁵¹), 164 (Parallelstelle zu T. 120), 169 (II/1 – III/2), 172 (II/3 – III/2), 182/83 (II/3 – III/1), 188/89 (I/1 – II/3) und 200/01 (II/1 – III/3) beweisen. Hier zeigt sich ein kompositionstechnischer Standard, der wiederum hinter dem des Madrigals Nr. 19 zurückbleibt.

Nun könnte man vielleicht einwenden, daß der Vergleich mit den Italienischen Madrigalen nicht ganz angemessen ist, da Schütz in seinem "Gesellenstück" in einer anderen Gattung und zudem unter den Augen seines Lehrers arbeitete; daß der junge Komponist nach seiner Rückkehr, nunmehr auf sich selbst gestellt, vor der Aufgabe stand, das in Italien Gelernte auf die deutschsprachigen musikalischen Gattungen anzuwenden, und daß mit einer solchen Neuorientierung auch qualitative "Reibungsverluste" verbunden sein könnten.

Um diesen Einwand zu überprüfen, können wir das vermutlich kurz nach Schütz' Rückkehr aus Venedig komponierte Konzert "Christ ist erstanden" SWV 470 zum Vergleich heranziehen, insbesondere seine vielstimmigen Partien. Da, wie erwähnt, die Capellae verlorengegangen sind, können wir uns dabei nur auf die dreichörigen "Alleluja"-Phrasen (T. 86 ff. und Parallelstellen) stützen sowie auf den Abschnitt "Des sollen wir alle froh sein, Christ will unser Trost sein" (T. 89 ff.), dessen Satzdicke bis zu realer Sechsstimmigkeit anwächst. Man kann durchaus zu dem Eindruck kommen, daß diese Partien (wie das ganze Werk) hinter den Italienischen Madrigalen an Leichtigkeit und Eleganz zurückbleiben; dennoch läßt der Niveauunterschied gegenüber SWV 467 und 474 an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Im Osterkonzert ist durchweg eine fehlerfreie Stimmführung anzutreffen; und überdies zeigt eine Partie wie "Des sollen wir alle froh sein ...", wie Schütz nach seiner Schulung in der Gattung des Madrigals einen originär polyphonen Satz zu konzipieren vermag, wohingegen die Konzerte SWV 467 und 474 von Diskant-Baß-Gerüsten ausgehen, zu dem die füllenden Mittelstimmen als sekundäre Schicht hinzugesetzt sind.

So scheint es, daß – solange nicht zwingend widersprechende Ergebnisse der quellenkundlichen Forschung vorgebracht werden – die Konzerte "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" und "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" als Werke aus Schütz' vorvenezianischer Zeit anzusehen sind. Ist das richtig, dann haben wir in diesen Werken die musikalischen Belegstücke für den "ungegründeten und schlechten anfang" in der Komposition vor uns, den Schütz nach seinem eigenen späteren Urteil⁵² vor seinem Studium bei Gabrieli hatte. Will man unter den beiden cantus-firmus-gebundenen Frühwerken eine Reihenfolge bestimmen, so wird man wohl das

Choralkonzert wegen der selbständigen Führung der drei Soprane für die entwickeltere Komposition halten.

Somit steht am Ende unserer Untersuchungen die Bestätigung der Meinung Hans Joachim Mosers – freilich nunmehr mit gesicherterer Fundierung –, daß das Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" die früheste erhaltene Komposition von Heinrich Schütz ist. Die Argumente, mit denen wir zu diesem Ergebnis gekommen sind, waren – wie hätte es anders sein können – für die Qualität der Komposition nicht schmeichelhaft. Der Eindruck, daß Schütz, als er dieses weltliche Konzert und sein geistliches Schwesterwerk "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" schrieb, sich noch im Vorfeld seiner eigentlichen künstlerischen Entwicklung befand, stellt sich hier ebenso ein wie angesichts der "Neumeister-Choräle" des jungen Bach⁵³.

Was dem Werk – bei allen qualitativen Vorbehalten – auf jeden Fall bleiben wird, das ist die Faszination, die vom Ursprung eines künstlerischen Oeuvres vom Range des Schütz'schen ausgeht. Doch das ist wohl nicht alles, was zugunsten unseres Stückes zu sagen ist. Darüber hinaus nämlich meldet Schütz mit seinem Frühwerk einen Anspruch an, der aufhorchen läßt. Auch hierin ist eine Parallele zu Bachs frühen Chorälen zu sehen. Zeigt sich in diesen die Tendenz, den einheitlichen Satzverlauf, der einen "harmonischen" Gesamteindruck gesichert hätte, zu durchbrechen und relativ kurze Stücke mit überraschender Motivvielfalt zu überfrachten, so greift der junge Schütz zum repräsentativen Genre des großbesetzten Konzerts, mit dessen Technik er noch zu ringen hat.

Die Kluft zwischen einem solchermaßen formulierten Anspruch und der Fähigkeit, ihn kompositionstechnisch einzulösen, vermochte erst der Unterricht bei Gabrieli zu überbrücken. Wenn Schütz zeitlebens von seinem Lehrer Giovanni Gabrieli mit großer Wärme gesprochen hat, so schwingt dabei sicherlich das Bewußtsein mit, daß die Unterweisung im kompositorischen Handwerk, die ihm sein "Praeceptor" gab, im Schüler zugleich, über das Technische hinaus, einen Prozeß der künstlerischen Selbstfindung in Gang setzte.

Anmerkungen

- 1 Die einzige Quelle findet sich in der Gesamthochschulbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel unter der Signatur 2° Ms. mus. 56 d; vgl. die detaillierten Angaben unten S.
- 2 SGA 18 (Suppl. 2), hrsg. von Heinrich SPITTA, 1927, S. 117ff.; NSA 38, hrsg. von Werner BITTINGER, 1971, S. 1ff.
- 3 SGA 18, S. XII.
- 4 Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel und Basel 2/1954, S. 241.
- 5 NSA 38, S. IX.
- 6 Heinrich KRAUSE-GRAUMNITZ, Heinrich Schütz – Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit, 1. Buch: Auf dem Wege zum Hofkapellmeister, 1585–1628, hrsg. von Annerose MANN, o.O. 1985 (als Manuskript gedruckt aus dem Heinz-Krause-Graumnitz-Archiv der Akademie der Künste der DDR), S. 35. (Die fragmentarisch gebliebene Schütz-Monographie des 1979 verstorbenen Verfassers entstand in den Jahren 1968–1978.) – Daß Krause-Graumnitz zwei Capellae unterscheidet, widerspricht der Quelle, die nur eine (vokal-instrumentale) Capella kennt.
- 7 Joshua RIFKIN, Artikel Schütz, Heinrich, in: New GroveD 17, S. 30 b.

- 8 MOSER, a.a.O., S. 240f.
- 9 NSA 38, S. VIII.
- 10 KRAUSE-GRAUMNITZ, a.a.O., S. 34.
- 11 RIFKIN, a.a.O., S. 30 b.
- 12 SGA 18, S. XII.
- 13 MOSER, a.a.O., S. 241.
- 14 NSA 38, S. VIII f.
- 15 KRAUSE-GRAUMNITZ, a.a.O., S. 34.
- 16 Gesamthochschulbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Signatur: 2° Ms. mus. 108, 1. Dieses Lautenbuch ist bei Carl ISRAEL, Übersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel, Kassel 1881, nicht verzeichnet. – Dem Leiter der Handschriftenabteilung der Gesamthochschulbibliothek, Herrn Dr. Hartmut Broszinski, danke ich für die Vermittlung von Quellenkopien und für die Genehmigung der Publikation an dieser Stelle.
- 17 In RISM B VII, S. 137, ist irrtümlich die Jahreszahl 1610 angegeben.
- 18 Vgl. Ernst FRIEDLÄNDER, Eine Liederhandschrift des k. Staats-Archivs zu Aurich aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, in: MfM 6 (1874), S. 1-25, speziell S. 5 (Lied Nr. 3). Die Kenntnis dieser Arbeit, die eine vollständige Übertragung der Quelle enthält, verdanke ich einem durch Werner Breig vermittelten Hinweis von Renate Brunner (Düsseldorf). Die Liederhandschrift wird im Auricher Staatsarchiv unter der Signatur Rep. 241, Msc. E 101 verwahrt. Für die Vermittlung von Quellenkopien und die Genehmigung zur Reproduktion im Zusammenhang dieser Arbeit danke ich Herrn Archivleiter Dr. Deeters.
- 19 Freundliche Auskunft von Herrn Dr. Otto Holzapfel.
- 20 FRIEDLÄNDER, a.a.O., S. 1.
- 21 Joshua RIFKIN, Zur Chronologie der handschriftlich überlieferten Werke von Heinrich Schütz, Referat auf dem Schützfest Karlsruhe Mai 1981 (unveröffentlicht) und briefliche Mitteilungen an den Verfasser. – Zwei Faksimilia von Stimmen zu SWV 474 enthält NSA 38 (S. XL). Weitere faksimilierte Schriftproben Schimmelpfennigs finden sich in NSA 28, S. XV, NSA 32, S. XX, sowie bei Adolf WATTY, Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 132f.; dazu dort auch die Anmerkungen 8-11. – Die einzige nicht von Schimmelpfennig geschriebene Stimme ist die Violine der Capella; sie stammt – worauf ebenfalls RIFKIN erstmals hinwies (New GroveD 17, S. 30 b) – von Schütz' eigener Hand.
- 22 Hartmut BROSZINSKI, Schütz als Schüler in Kassel, in: Heinrich Schütz – Texte, Bilder, Dokumente, Kassel 1985, S. 35-62, speziell S. 42f.
- 23 MOSER, a.a.O., S. 241.
- 24 KRAUSE-GRAUMNITZ, a.a.O., S. 34.
- 25 Die Feststellung der Identität bezieht sich auf den diastematischen Verlauf der Melodie, nicht auf die Tonart. Bei der Übertragung des Lautensatzes ging der Verfasser von einer Lautenstimmung auf G aus, dies auch, um den Vergleich mit dem Schützschen Konzert zu erleichtern. Da Lauten in damaliger Zeit aber auch oft von A ausgehend gestimmt wurden, hätte eine Übertragung von A ausgehend auch die tonartliche Identität ergeben.

- 26 SGA 18, S. XII.
- 27 Ernst ZULAUF, Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten, Kassel 1902, S. 115ff.
- 28 MOSER, a.a.O., S. 241.
- 29 NSA 38, S. XIV.
- 30 Werner BREIG, Neue Schütz-Funde, in: AfMw 27 (1970), S. 65f. (Anm. 28).
- 31 KRAUSE-GRAUMNITZ, a.a.O., S. 35.
- 32 New GroveD 17, S. 30 b.
- 33 Eine Parallele findet sich – merkwürdig genug – in den Gloria-patri-Abschnitten des Opus ultimum (SWV 494 ff.).
- 34 Eine Lautenstimme befindet sich darüber hinaus unter den Kasseler Stimmen des Osterkonzerts "Christ ist erstanden" SWV 470; sie bezieht sich – als alle anderen Schützchen Lautenbässe – auf einen Instrumentalchor ('Coro di Liuti'). Angesichts der komplizierten Zusammensetzung des Stimmenmaterials und der zweistufigen Entstehungsgeschichte des Werkes (vgl. SJB 6, 1984, S. 52-54) ist einstweilen schwer zu entscheiden, ob diese Lautenstimme (sie ist, obwohl autograph, eigentlich entbehrlich) zur Grundkonzeption des Konzerts gehört oder eine aufführungspraktische Ad-hoc-Zutat darstellt.
- 35 RIFKIN (New GroveD 17, S. 31 a) datiert die Kasseler Stimmen auf "1627-32".
- 36 Michael PRAETORIUS, Syntagma musicum, Bd. III (Wolfenbüttel 1619), Faksimile-Neudruck, hrsg. von Wilibald GURLITT, Kassel 1958 (= Documenta musicologica I/15), S. 168.
- 37 Vgl. im einzelnen die Nachweise in den Kritischen Berichten von SGA und NSA.
- 38 Zwar enthält das Kasseler Stimmenmaterial von SWV 500 trotz der Besetzungsangabe "à .8." nur sieben Melodiestimmen; doch kann nicht bezweifelt werden, daß als achte Stimme die offensichtlich verlorengegangene tiefste Stimme des 'Coro di Tromboni' zu zählen ist; vgl. BREIG, a.a.O., S. 64f.
- 39 Ebenda, S. 65f. (Anm. 28).
- 40 RIFKIN in New GroveD 17, S. 30 a; Referat Karlsruhe 1981 (vgl. Anm. 21).
- 41 NSA 38, S. XXII f. – Dagegen dürfte Bittings Auffassung von dem autarken Charakter der Lautenbaßstimme von SWV 474 im Vergleich mit SWV 21, 47, 247 und 500 kaum aufrechtzuerhalten sein.
- 42 MOSER, a.a.O., S. 240.
- 43 New GroveD 17, S. 30 b. In der revidierten Fassung von Rifkins Schütz-Artikel (in: The New Grove North European Baroque Masters, London 1985, S. 126b) ist die Angabe "1615-18, Dresden and Kassel" ersetzt durch "1614-15".
- 44 MOSER, a.a.O., S. 241.
- 45 Ebenda.
- 46 Ebenda, S. 240.
- 47 NSA 38, S. XIV-XVI.
- 48 Vgl. SJB 6 (1984), S. 52-54; ich beziehe mich dort auf Ergebnisse der Quellenforschungen von Joshua Rifkin. – Ich möchte an dieser Stelle dankbar erwähnen, daß ich für die hier vorgetragenen Erwägungen aus dem mündlichen und schrift-

- lichen Gedankenaustausch, den ich mit Joshua Rifkin über Probleme von Schütz' Frühwerk führen konnte, wesentliche Anregungen erhielt.
- 49 Eine Rekonstruktion versuchte der Verfasser in NSA 32.
 - 50 Das Unisono der Chöre findet sich auch in den Takten 28-31, die nahezu Tutti-Besetzung aufweisen, und in den Takten 42-43.
 - 51 Die römische Zahl bezeichnet den Chor, die arabische die (von oben gezählte) Stimme.
 - 52 Autobiographisches Memorial vom 14. Januar 1651; zitiert nach der Ausgabe (Faksimile und Übertragung) von Heinz KRAUSE-GRAUMNITZ, Leipzig 1972, S. 17.
 - 53 Vgl. dazu Alfred DÜRR, Kein Meister fällt vom Himmel – Zu Johann Sebastian Bachs Orgelchorälen der Neumeister-Sammlung, in: Musica 40 (1986), S. 309-312.

von
HANS RUDOLF JUNG

Die Beziehungen zwischen dem kurfürstlichen Hof in Dresden und dem Weimarer Herzogshof vollzogen sich im 17. Jahrhundert einerseits auf höchster Ebene durch Briefwechsel und Besuche zwischen Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen (1585-1656) und Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar (1598-1662)¹; andererseits pflegte Herzog Wilhelm IV. direkten Kontakt mit dem Dresdner Hofkapellmeister Heinrich Schütz², und schließlich gab es auch noch die Besuche und den Austausch von Kapellmeistern und Musikern zwischen beiden Hofhaltungen. Hier seien die Besuche von Heinrich Schütz in Weimar von 1647 und 1648³ sowie die ebenfalls bekannten Aufenthalte des Weimarer Kapellmeisters Adam Drese (1620-1701) in den Jahren 1652 und 1656 in Dresden genannt⁴. Zu diesem Komplex konnten im Hinblick auf Schütz und Drese nunmehr durch intensive Quellenstudien einige neue Fakten hinzugewonnen werden. Aber auch die näheren Begleitumstände der Reise Dreses 1652 nach Dresden wurden bisher nirgends dargestellt. Dies soll hier ebenfalls geschehen.

Bisher waren zwei Aufenthalte von Heinrich Schütz in Weimar bekannt: im Februar 1647 zur Feier des Geburtstages der Herzogin Eleonora Dorothea und im Juli 1648 anlässlich der glücklichen Rückkehr des Prinzen Johann Ernst von einer Reise nach Italien, Frankreich und den Niederlanden. Nunmehr wissen wir, daß Heinrich Schütz auch in den Jahren 1658 und 1659 jeweils einige Tage in Weimar weilte. Außerdem hat sich der Weimarer Kapellmeister Adam Drese nach 1652 und 1656 auch 1660 noch einmal in Dresden aufgehalten.

Die folgenden Ausführungen sind in erster Linie eine Ergänzung der 1954 von Alfred Thiele durchgeführten Quellenstudien⁵. Sie sind chronologisch geordnet.

I. Adam Drese 1652 in Dresden

Adam Drese gehörte 1652 zum Gefolge von Herzog Johann Ernst II. (1627-1683), der in Vertretung seines Vaters, des Herzogs Wilhelm IV., mit dem Weimarer Kontingent nach Altenburg und von dort aus gemeinsam mit Herzog Friedrich Wilhelm II. von Sachsen-Altenburg (1603) nach Dresden reiste, um an dessen zweiter Vermählung mit der verwitweten Prinzessin Magdalene Sybille von Dänemark, einer Tochter des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, teilzunehmen⁶. Herzog Wilhelm von Sachsen hatte für seinen Sohn ein "Memorial" aller Fragen ausgearbeitet, an deren Beantwortung er besonders interessiert war. Sie betrafen vor allem Inhalt und Ablauf dieses bevorstehenden glanzvollen höfischen Festes und waren nach verschiedenen Stichworten geordnet. Von den insgesamt 32 Punkten, über die "I<hro> Hertzog Wilhelm F<ürstliche> gn<aden> D<urchlaucht> allezeit bey herabgehender ordinari Post geschrieben werden soll", betrafen immerhin elf die Musik und das Theater. Diese elf Fragen lauten in dem "Memorial"⁷:

9. Capelmeister Schützen J<hro> F<ürstliche> gn<aden> gn<äd>igen> groß zu vermeiden und eigendlich zu erfahren, wie starck von Persohnen, und wer dieselben in des Churfürsten Capel und music.

10. Wie starck die Music beym Chur Prinzen Und wer die Persohnen seyn.

11. Wer iede Music dirigiret, und was Sie vor Instrumenta brauchen, auch wie viel vocalisten bey einem ieden Corpore.⁸

12. Was und wie viel persohnen des Churprinzen Comoedianten Und was vor nation Sie seyn.

13. Wer dirigiret bey den machinen und Comoedien und wie viel tanzmeister.
14. Ob sich außer denselben auch noch frembde Musicanten und Comoedianten itzo alldorten befinden.
15. Und wie viel Trompeter der Churfürst von Sachsen hat. NB. Wegen der Sonaten und anderer Stücke, so Sie blasen.
16. Wie viel der Chur- und andere Prinzen Trompeter haben.
17. Welche Trompeter bey wehrenden beylager zu Tisch geblasen Und wie viel Heerbaucker allezeit darzu gebrauchet wordenn.
31. Nach dem Trompeter zu fragen, welcher I<hro> F<ürstliche> g<naden> Windbüchse in Holland gemachet.
32. Ob ein sehr guter Orgelmacher, welcher was sonderliches praestiren könte alldorten. NB. Dieses vom Capelmeister Schützen zu erfragen.

In seiner Untersuchung zur Weimarer Musikpflege des 17. Jahrhunderts ist Adolf Aber nicht der Frage nachgegangen, ob eine Beantwortung der hier genannten Punkte erfolgte, und führte auch keinen direkten oder indirekten Nachweis darüber, welche Folgerungen dieses Interesse Herzog Wilhelms IV. an den musikalischen Verhältnissen in Dresden für die Weimarer Hofmusik (einschließlich des Orgelbaues) gehabt haben könnte. Dies soll hier wenigstens zum Teil erfolgen, soweit es anhand der Aktenlage möglich ist.

Dauer und Ablauf des Aufenthaltes von Adam Drese 1652 in Dresden lassen sich einigermaßen exakt bestimmen. Drese war allerdings nicht der einzige Musiker aus Weimar. Außer den namentlich nicht genannten vier Hoftrompetern gehörten auch die Hofmusikanten Caspar Hoyer und Christian Herbich (Herbig) zum Weimarer Kontingent⁹. Caspar Hoyer wird bereits 1640 unter den Musikern der Weimarer Hofkapelle als Violinist aufgeführt und erhielt 171 Gulden 9 Groschen Jahresbesoldung. Dieselbe Besoldung bekam er bis zur Auflösung der Hofkapelle 1662 nach dem Tode Herzog Wilhelms IV.¹⁰. In dem 1662 angefertigten Kapellverzeichnis wird Herbich ohne nähere Funktionsbezeichnung mit 120 Reichstalern Jahresbesoldung genannt.

Die Vermählungsfeierlichkeiten in Dresden waren für die Zeit vom 20. September bis zum 17. Oktober 1652 vorgesehen¹¹. Damit entsprachen sie in der Dauer der Doppelhochzeit der Herzöge Christian von Sachsen-Weißenfels und Moritz von Sachsen-Naumburg, der beiden Brüder des Kurprinzen Johann Georg II., die vom 14. November bis zum 11. Dezember 1650 gedauert hatte¹². Auch die vorgesehene inhaltliche Konzeption glich weitgehend der von 1650, wie eine "Vorinformation" des Dresdner Hofes an die verwandten Fürstenhäuser zeigt. Der daraus ersichtliche Umfang des Festprogramms mit zahlreichen musikalischen und theatralischen Veranstaltungen erklärt auch, weshalb Herzog Wilhelm IV. seinen Sohn Johann Ernst beauftragte, sich in Dresden gut umzusehen und ihm zu berichten. Sein Gewährsmann für die musikalischen Belange war selbstverständlich Adam Drese, der zusammen mit den beiden anderen Weimarer Musikanten möglicherweise bei den musikalischen Festaufführungen als Verstärkung mitwirken oder auch dem Herzog Johann Ernst aufwarten sollte. Um das Ausmaß und die Vielfalt der vorgesehenen festlichen Veranstaltungen höfischen Charakters zu belegen, sei nachfolgend das für 1652 vorgesehene Programm wiedergegeben¹³:

Abtheilung des Fürstlichen Beylagers

Den 20. Septembr<is> A<nn>o 1652 kombt die Landschaftl. ein

- | | | |
|-----|---|---|
| 23. | } | Die Fürstlichen Einzüge |
| 24. | | |
| 27. | | Die Trauung |
| 28. | | Die Brautpredigt |
| 29. | | Dritter Hochzeitstag, und wird das Frauen-Zimmer-Ballet aufgesetzt. |
| 30. | | Das FrauenZimmerBallet gehalten. |

- Den 1. Octobr<is> Hertzog Christians feuerwergk Verbrandt, auch das Theatrum zum großen Ballet aufzusetzen angefangen, worzu 9. tage vonnöten.
2. Das Cartell zum Ringrennen publiciret.
3. Ringrennen, sind Mantenatores der Churprintz, Stallmeister Taube und
4. Rechenbergk, wobey Inventiones, so man noch zur Zeit weiß, zwey, Der
5. Herr Bräutigam, Wir <?>, die Printzen. In diesen können sie nehmen so
6. viel Aventurien, als sie wollen.
7. } Eine der Hofmeister Carlowitz, und des Churprintzen Junckern, 13. Advent<urien>.
- Den 8. Octobr<is> wird vollents abgerennet, dabey nur eine Invention, so auf das feuerwergk gerichtet, und Hertzog Christian führt, von 8. Adventur<ien> gebracht wird, und sind die Däncke auszutheilen, Auch das große oder Hauptfeuerwergk verbrant.
9. } Das Haupt Ballet, der Triumphirende Amor¹⁴.
10. }
11. Anfang des Schießens, Abents eine Comoedie Der verwürckte Hoff genandt.
12. wird vollends abgeschossen, und das Cartell zum Fuß Thurnier publicirt, Abents die Tragedia vom unglücklichen Liebhaber agirt.
13. Fuß Thurnier, und die Däncke ausgetheilet, weil dieser ziemlich groß, als wird er müßen auf dem Marckt gehalten werden, Mantenatores und die 4 Churprintzen, und 3. Compagnien Adventuriers 77. Man, mit den Mantentatores> 81.
14. Ein pastoral Tragico-Comoedia, von der Dulcimunda mit musicalischen Intermedies agiret. Cartell zum zweiten Rennen publiciret, und Abents
15. Die Tragedia von der beständigen Liebe agiret
- Diese 7. Tage können auch Jagden vorgenommen werden.
16. Quintan <?> Rennen von 2. Compagnien
17. wirdt das Französische Ballet zum Beschluß gehalten.

Der zeitliche Ablaufplan vom 20. September bis zum 17. Oktober war den Gästen dieser Dresdner Fürstenhochzeit schon im Sommer bekannt. Die Weimarer Delegation war bereits in Altenburg angelangt, als Herzog Johann Ernst seinem Vater mitteilte, das Beilager werde verschoben, da sich die Abreise der Braut aus Dänemark verzögert habe. Erst am 7. Oktober abends traf Johann Ernst in Dresden ein und berichtete nach Weimar¹⁵,

sonsten vernimmt man soviel, daß von Ritter- und Freudenspielen wenig vorgehen wird, wie dann die Feuerwercke und Maschinen zum Balleten albereit wiederümb abgenommen worden sein, und vermutlich der Abzug von hier bald wiederümb geschehen möchte <...>

Der Grund für den nunmehr völligen Verzicht auf eine glanzvolle Fürstenhochzeitsfeier war das Ableben der Gemahlin Herzog Moritz' von Sachsen-Naumburg und Schwiegertochter des Kurfürsten Johann Georg I. am 27. September 1652. Der Bericht an Herzog Wilhelm IV. fiel demgemäß auch entsprechend knapp aus und enthielt folgende Informationen¹⁶:

- d. 10. <Oktober 1652> Einzug der Braut <in Dresden>
- d. 11. Trauung nach Mittag, zwischen 3 u. 4 Uhr Tafel bis 10 Uhr, darauf Tanz bis früh 6 Uhr
- d. 12. Brautpredigt
- d. 13. <...> Die Music und Trompeter ist zwar zeithero gebrauchet worden, allein wird solches hinführo wegen der Trauer gänzlich eingestellet, wie dan heute dato der anfang zu solchen gemachet wird, – Man sagt auch, daß der Kurfürst eine Reise zur kaiserl<ichen> Maj<estät>¹⁷ nach Prag vorhabe.

Über den Einzug der Braut in Dresden gibt es noch einen detaillierten Bericht¹⁸, der aber hier nicht von Interesse ist. Außerdem wurde im Weimarer Kontingent eine Liste für die "Verehrungen" geführt, die während der Reise (in Altenburg, in Dresden und in Eisenberg auf der Rückreise) ausgegeben wurden. Danach sind in Dresden die Trompeter des Kurfürsten, der Braut und des Bräutigams sowie andere Musikanten, Trommler, Pfeifer und Spielleute bedacht worden, nicht aber etwa Heinrich Schütz oder andere führende Mitglieder der Dresdener Hofkapelle. Alle ursprünglich vorgesehenen musikdramatischen Aufführungen (vgl. oben S. 107), auch das Hauptballett "Der triumphirende Amor", entfielen. Der Text zum "Triumphirenden Amor" stammte von dem Dresdner Hofpoeten David Schirmer, der zwar erst 1653 fest angestellt wurde, aber schon seit 1650 Texte für höfische Feste lieferte, u.a. auch für das 1650 aufgeführte "Ballet vom Paride und Helena", dessen Cartell sich als Textdruck zusammen mit weiteren Inhaltsangaben der übrigen Festveranstaltungen während der Doppelhochzeit von 1650 in der Zentralbibliothek Weimar befindet¹⁹. "Der triumphirende Amor" hatte 5 Akte mit 13 Szenen und Balletteinlagen im ersten und vierten Akt. Den Abschluß bildete ein Grand Ballet der Götter und Göttinnen²⁰.

Schirmer hat aus Anlaß dieser Hochzeit außerdem ein sechsstrophiges Gedicht "Wie wenn der Adler sich aus seiner Klippe schwingt" verfaßt, das am Verlobungstag "vor Churfürstl. Tafel in dazukommende Music <von Heinrich Schütz> abgesungen worden" sein dürfte²¹.

In Vorbereitung auf die Vermählungsfeierlichkeiten von 1652 hatte sich Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar darüber informieren lassen, was "An denen beyden Fürstlichen Hohlsteinischen Beylagern zu Dresden anno 1650 im November ... ist von der Herzogin als beyder Bräute frau mutter spendiret worden" war²². Dieses Verzeichnis war von Dresden nach Weimar geschickt worden. Ihm zufolge erhielt Heinrich Schütz damals von der Brautmutter einen Pokal im Werte von 19 1/2 Reichstalern. Herzog Wilhelm IV. hatte an der Doppelhochzeit 1650 in Dresden als kaiserlicher Abgesandter teilgenommen. In seinen Ausgaben für "Verehrungen" wurden zwar laut einer Aufstellung die Trompeter bedacht, die "Musicanten" erhielten 40 und die Sackpfeifer 2 Reichstaler. Ein besonderes Geschenk für Heinrich Schütz wird in der Aufstellung nicht erwähnt, könnte aber in der relativ hohen Summe von 40 Reichstalern mit enthalten gewesen sein. Auf jeden Fall war Wilhelm IV. schon eine Reihe von Jahren mit Heinrich Schütz bekannt, und erst wenige Jahre zuvor hatte sich der Dresdner Kapellmeister einige Zeit in Weimar aufgehalten²³.

Sucht man nach einem möglichen Ergebnis dieses Aufenthaltes von Drese 1652 in Dresden für den Weimarer Hofkapellmeister und seine Kapelle, so muß folgendes berücksichtigt werden: 1. Der Aufenthalt Dreses und der anderen Weimarer Musikanten dauerte höchstens vom 7. Oktober abends bis zum 17. Oktober 1652. 2. Außer dem Trauungsgottesdienst (mit Musik) und der Tafelmusik am Trauungstag gab es keinerlei musikalisch interessante Veranstaltungen. Da alle geplanten repräsentativen Aufführungen ausfielen, gab es für Drese also auch kaum anregende musikalische und theatralische Eindrücke, sondern vermutlich höchstens einige interessante Begegnungen mit Schütz und anderen Musikern der Dresdner Hofkapelle. Von einem "Studienaufenthalt" Dreses bei Schütz kann also 1652 nicht gesprochen werden.

Einige Monate danach, im April 1653, gibt es einen Hinweis auf die offensichtlich über den damaligen Durchschnitt der Hofmusikanten herausragenden Fähigkeiten und musikalischen Fertigkeiten einiger Mitglieder der Weimarer Hofkapelle. Das geht aus einem Schreiben hervor, das Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen am 21. April 1653 an Herzog Wilhelm IV. richtete²⁴. Darin heißt es:

Uns hat gegenwärtiger unser Bedienter Peter Schaub unterthänigst berichtet, das Euer Liebden in seiner jüngsten anwesenheit in Weimar Vier Personen bey der Tafel aufwarten lassen, welche mit ihrer Music allerhand Kurzweil machen und gleichsam ihrer Sechße repraesentiren können.

Nach diesem Lob der Weimarer Musikanten folgte gleich der spezielle Wunsch des Kurfürsten:

Wie uns nun aus dieser relation eine sonderbare lust erwecket worden, dieselbigen zuehören und Unß wißen, das E<uer> L<iebden> anizo (worüber wir hiermit nochmals unser freund-Vetter- und Väterliches mitleiden bezeugen) in hohem trauren begriffen²⁵: Also würde Uns zu sehr angenehmen gefallen erweisen, wenn Uns E<uer> L<iebden> inmittelst nur auf einige wenige Zeit gedachter Vier Personen zuezueschicken belieben wollten.

Kurfürst Johann Georg II. teilte auch gleich mit, er habe "obermelten Peter Schauben befohlen", daß er die vier Musikanten mit nach Dresden bringen solle, wenn er seine privaten Geschäfte in Eisfeld verrichtet habe. Dieses Vorgehen des Kurfürsten Johann Georg II. erinnert an die Verpflichtung von Heinrich Schütz aus Kassel nach Dresden etwa vier Jahrzehnte zuvor durch dessen Vater. Andererseits liegt hier nur eines der vielen Beispiele für einen häufigeren Austausch höfischer Musiker zu besonderen Anlässen vor, wie er unter den ernestinischen Fürstenhöfen öfter erfolgte, aber mit dem kurfürstlichen Hof in Dresden wohl nur selten vorkam. Zwar gibt es bisher keine Belege dafür, aber man kann wohl annehmen, daß Wilhelm IV. nicht umhin kam, diese "freundvetterliche und väterliche" Aufforderung zu befolgen, zumal die Musiker in Weimar während der Landes- und Hoftrauer um Prinzessin Eleonore von Sachsen-Weimar nicht benötigt wurden.

II. Die Aufenthalte von Heinrich Schütz in Weimar 1658 und 1659

Anhand der Eintragungen Herzog Wilhelms IV. in seine Schreibkalender konnte Alfred Thiele vor über 30 Jahren neues Quellenmaterial und Belege zu Heinrich Schütz' schon bekannten Aufenthalten in Weimar in den Jahren 1647 und 1648 ermitteln²⁶. Eine nochmalige Durchsicht dieser Schreibkalender ergab bis zum Jahre 1657 keine neuen Erkenntnisse zu den Beziehungen zwischen Schütz und Herzog Wilhelm IV. bzw. dem Dresdner und dem Weimarer Fürstenhof. 1658 dagegen reiste Kurfürst Johann Georg II. im März durch Weimar und Erfurt. Herzog Wilhelm IV. notierte aus diesem Anlaß besonders gründlich in seinem Schreibkalender von 1658²⁷:

den 9 Martius Ist der Churfürst von Saxen anhero kommen, den 10 Alhier Außgeruhet und den 11 nach gehaltenen Früstück gegen 11 Uhr von hier wieder aufgebrochen und sich mit seinem Commitat nacher Erfurdt erhoben <...>.

Herzog Wilhelm verzeichnete dann auch einen Teil der weiteren Reiseroute, die den Kurfürsten am 13. März von Erfurt nach Langensalza, den 14. März von dort nach Eisenach, am 15. März über Marksuhl ("MarkSulla") nach Vacha und am 16. März nach Fulda führte. Der Kurfürst reiste nach Frankfurt am Main zur Wahl eines Nachfolgers für den am 2. April 1657 in Wien verstorbenen Kaiser Ferdinand III. Diese Kaiserwahl von 1658 hielt schon seit 1654 die gesamte europäische Diplomatie über die Grenzen des Reiches hinaus in Spannung, denn am 9. Juli 1654 war Ferdinand, ältester Sohn Kaiser Ferdinands III., gestorben. Außer dem zweiten Kaisersohn, Leopold Ignatius, waren als künftige Kaiser auch dessen Onkel, Erzherzog Leopold Wilhelm, der Erzherzog Ferdinand von Tirol, der Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern und einige andere Fürsten im Gespräch. Ernsthafte Aussichten auf die Kaiserkrone hatten aber nur der habsburgische Kaisersohn und der bayerische Kurfürst. Nach dem Tode Kaiser Ferdinands III. am 2. April 1657 begann ein mehr als einjähriges Interregnum. Ferdinands Sohn Leopold Ignatius war ursprünglich für den geistlichen Beruf bestimmt gewesen und damals noch nicht ganz

17 Jahre alt. Erst ein Jahr nach dem Tode des Kaisers trafen die Kurfürsten und kurfürstlichen Delegationen in Frankfurt am Main zusammen. Die Verhandlungen dauerten vom April bis zum 15. Juli 1658 und endeten mit der Zustimmung König Leopolds zu allen Artikeln der Wahlkapitulation. Am 18. Juli wurde schließlich der inzwischen 18jährige Leopold einstimmig zum Kaiser gewählt.

Auf der Rückreise von Frankfurt am Main nach Dresden kam Kurfürst Johann Georg II. dann wieder durch Weimar. Seine Ankunft kündigte sich schon Tage zuvor im Schreibkalender Herzog Wilhelms IV. an. So ist den Eintragungen zu entnehmen, daß am 10. August 1658 "der Herr Reuse von Grätz"²⁸ in Weimar ankam. Während dessen Gemahlin am folgenden Tag wieder die Heimreise antrat, blieb der Graf "bis zu Kthro> Churfürst<lichen> D<urch>I<aucht> zu Sachsen anherokunfft". Am folgenden Tag, dem 11. August 1658, kam dann "der CappelMeister Schütze anhero", und am Sonnabend, dem 14. August, traf Herzog Moritz von Sachsen-Naumburg ein. Zwei Tage später, am Montag, dem 16. August, schließlich "seindt Ihr<o> Cuhr Fürst<liche> Durch<aucht> zu Sachsen, mit dero gemahlin, und Hoffstadt, von Franckfordt hero kommen"²⁹. Diesmal verblieb der Kurfürst nicht nur einen Tag zum Ausruhen, sondern volle drei Tage. Am 19. August reiste er von Weimar nach Naumburg weiter. Während dieses Weimarer Aufenthaltes wurde der Kurfürst Mitglied der 1617 von Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen nach italienischem Vorbild gegründeten "Fruchtbringenden Gesellschaft". Die Mitglieder verpflichteten sich, zur Reinerhaltung und Weiterentwicklung der deutschen Sprache und Literatur beizutragen. Bald gehörten jedoch wesentlich mehr Vertreter des Feudaladels als Gelehrte und Dichter zur "Fruchtbringenden Gesellschaft". Zu den schöpferisch bedeutendsten Mitgliedern zählen Johann Valentin Andreae (1586-1654), Martin Opitz (1597-1639), Friedrich von Logau (1604-1655), Johann Rist (1607-1667) und Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658). Das Sinnbild der "Fruchtbringenden Gesellschaft", der in allen Teilen nutzbare Palmbaum, trug die Devise: "Alles zum Nutzen". Jedes Mitglied hatte einen besonderen Namen, ein Sinnbild und einen Wahlspruch. Johann Georg II. erhielt den Namen "Der Preiswürdige", den Wahlspruch "Besteht unwandelbar" und den Zedernbaum als Sinnbild. Die Aufnahme des Kurfürsten in die Gesellschaft erfolgte zusammen mit sieben weiteren Adligen aus seinem Gefolge sowie einigen anderen am 18. August 1658. Georg Neumark ("Der Sprossende"), Weimarer Hofpoet, Bibliothekar und auch tüchtiger Musiker, gab über die Aufnahmezeremonien eine "Kurtze nachrichtliche Beschreibung" in "Der neu-sprossende teutsche Palmbaum" (Nürnberg 1668)³⁰. Damaliges Oberhaupt der "Fruchtbringenden Gesellschaft" war Herzog Wilhelm IV. ("Der Schmachhafte"), in dessen Schloß Wilhelmsburg, im "kleinen Saal über der Fürstl. Reiß- und Drehstube", die Festlichkeit stattfand. Über den musikalischen Anteil daran macht Neumark relativ wenige und unkonkrete Angaben. Er erwähnt, daß der Weimarer Herzog dem Kurfürsten zu Ehren mehrere "Ergetzlichkeiten und Fürstliche Belustigungen angestellet" habe. Mit dem Mittagsmahl am 18. August begannen die feierlichen Zeremonien. Nachdem Herzog Wilhelm IV. den Kurfürsten befragt hatte, ob er mit der Aufnahme in die Gesellschaft einverstanden sei, ließen sich "auf dem über diesem Saale erbaueten Altane und Dachumgänge / die an zwey unterschiedliche Ohrte gestellte Trompeter und Heerpäucker / sich anbefolhner maßen tapfer hören"³¹. Georg Neumark, der "Erzschreinhalter" (Sekretär), gab die Namen der insgesamt vierzehn neuen Mitglieder bekannt, außerdem ihre Symbole und Gesellschaftsnamen. Während sich die Mitglieder nacheinander – als letzter der Kurfürst – um das Oberhaupt der "Fruchtbringenden Gesellschaft" gruppierten, hatten sich wieder "die Trompeter an ihren Orten" hören lassen. Nach der "Einnahms-Rede" des Oberhauptes über den Sinn und Zweck der Gesellschaft an den Kurfürsten und dessen Wohlwollender Erwidern mit Zustimmung zur Aufnahme überreichte Neumark diesem den "Zedel des Gesellschafts-Namens-Gewächs und Worts". Danach "lieb die Fürst<liche> Capell wiederumb ein Stück mit Instrumenten hören", und anschließend beglückwünschte Herzog Wilhelm die neuen Mitglieder. Alle mußten nun mit dem "hierzü gewidmeten Glaß / der Oehlberger ge-

nannt <...> Bescheid" tun. Am Ende der Zeremonie überreichte Neumark dem Kurfürsten eine Zeichnung mit dem Namen und Symbol sowie ein selbstverfaßtes Glückwünschgedicht, überschrieben: "Lobschallender Glückwunsch an Ihr Churfürstl. Durchl. den Preiswürdigen". Auf diese Weise waren auch die anderen neuen Mitglieder aufgenommen worden, "wiewol bisweilen mit wenigern Ceremonien / und nach dem es die Zeit / und der Personen Ansehen und Würde erforderte / in den Palmorden getreten".

Zwar fand diese Zeremonie am frühen Nachmittag des 18. August 1658 statt, aber am Abend des gleichen Tages und am Vortag blieb noch genügend Raum für spezifische höfisch-festliche Belustigungen, wie sie nach französischem Vorbild und als Kopie von Dresdner Hoffesten damals an manchen albertinischen und ernestinischen Fürstenhöfen üblich waren und auch für Weimar belegt sind. Schon 1647 hatte Herzog Wilhelm IV. seiner Gemahlin im Februar zum Geburtstag mit einem "pallet gratuliret und veneriret", und drei Tage später wurde "wiederumb wegen der Hertzogin ein Ballett gehalten, <...> darzu ist kommen der Chur Sax: Cappellmeist~~er~~ Schütze <...>"³². Auch 1648 hatte Schütz Herzog Wilhelm IV. "gehorsamst aufzuwarten sich fürgesetzt"³³. Es ist daher kaum denkbar, daß Kurfürst Johann Georg I. Heinrich Schütz im August 1658 eigens von Weißenfels nach Weimar beordert hat, ohne ihm konkrete musikalische Aufträge erteilt zu haben. Die von Schütz mitgebrachten und dort erklangenen Kompositionen müssen allerdings ebenso wie viele andere als verloren betrachtet werden.

Einige Monate vor dem Besuch des Kurfürsten in Weimar, im Mai 1658, war auch die nach dem Schloßbrand von 1617 zerstörte Schloßkirche, auch "Himmelsburg" genannt, wieder aufgebaut und ihrer Funktion übergeben worden. In der "Himmelsburg" wurden auch an Geburts- und Namenstagen des Herzogs und seiner Familie sowie bei Besuchen befreundeter oder verwandter Fürsten Festgottesdienste abgehalten. Besonders 1659 häuften sich auch solche Besuche und vermehrten damit die Anlässe zu höfischen Feiern.

Unter dem 6. Februar 1659 notierte Herzog Wilhelm IV. in seinem Schreibkalender, daß der Geburtstag der Herzogin Eleonora Dorothea von Sachsen-Altenburg gefeiert und die Fürstin "zu bezeigter Freudt, mit zweyen Comoedien belustiget worden" sei³⁴. Vier Tage später, am 10. Februar 1659, vermerkte der Sekretär Wilhelms IV. in dessen Schreibkalender, daß "dem D<urch>K<auchtig>sten Herrn Friedrich Wilhelm, Herzog zu Sachsen, zu erfreubten <sic> ergetzlichkeit, undt ehre zwey Commoedien gespiellet worden" seien. Am 11. April schließlich wurde Herzog Wilhelm zu seinem Geburtstag "mit einer schönen Music früe Morgens graduliert, hernachmalß in der Kirch mit schönen Lobgesängen, und einer Predigt celebrirt und gefeyert".

Ebenfalls am 11. April 1659 überreichte Georg Neumark seinen "Theatralischen Aufzug oder Gesprächsspiel Von der Lobschrift und Gemüths-Gaben des durchlauchtigsten Hochgeborenen Fürsten und HERRN: HERRN WILHELM DES VIERDTEN, Hertzog zu Sachsen <...> Auf dero Hochfürstl. Durchl. erfreulichem Ein und sechzigsten Geburts-Tage <...>"³⁵. Eine Aufführung hat vermutlich an diesem Tage nicht stattgefunden, weil sie sonst im Schreibkalender sicher vermerkt worden wäre. Dagegen lassen Eintragungen im Schreibkalender unter dem 28. Mai 1659 den Schluß zu, daß dieses Gesprächsspiel (mit der Musik von Adam Drese?) zur Feier des Namenstages von Herzog Wilhelm aufgeführt wurde, da aus diesem Anlaß "von K<hro> F<ür>stl<ichen> D<urch>K<auchtig>keit sämtliche Capellbedienten, eine Theatralische Music, auch noch sonst von vielen anderen, dazu benambten persohnen zu unterthäniger ehre überbracht und vorstellig gemacht" worden ist.

Am gleichen Tag, dem 28. Mai 1659, war auch Landgraf Wilhelm zu Hessen-Kassel mit Gefolge und außerdem "noch ein junger Landgraf zu Heßen, Homburgische Linie", in Weimar eingetroffen. Zu Ehren des Landgrafen wurde am Freitag, dem 3. Juni 1659, im Webicht ein "uffzuch" (= Aufzug) mit Ringrennen veranstaltet und am Sonnabend, dem 4. Juni, eine "theatralische Music gehalten", also möglicherweise

Neumarks "Gesprächsspiel oder Theatralischer Aufzug" wiederholt. Am folgenden Sonntag (5. Juni) wurden die zum Geburts- und Namenstag Herzog Wilhelms aufgeführten, aber nicht näher bezeichneten "Commoediae" wiederholt³⁶.

Nach diesen festlichen Ereignissen um den Namenstag des Herzogs und anlässlich des Besuchs der hessischen Landgrafen Ende Mai/Anfang Juni beginnt bereits Ende Juli/Anfang August eine weitere Periode höfischer Festlichkeiten in Weimar. Das Glanzlicht setzte zweifellos – wie bereits 1647, 1648 und 1658 – wieder Heinrich Schütz. Im Schreibkalender des Herzogs wurde notiert: "Sonnabend, den 29 July ist der Kapellmeister Schütz von Weißenfels anherokommen." Wenige Tage später, ab Mitte der folgenden Woche, beginnen dann die Festlichkeiten für die Weimarer Hofgesellschaft: "Mittwoch, dem 3. August abends 'Commoedie von der Judith'", Donnerstag wird "die Astrologische Commoedie" aufgeführt, und "Sonntagk, den 6 zu Abents, haben sich die Persohnen, bey der Astrologischen Commoedie, in ihrem verkleideten Habit, in der Koppe mit einer Music praesentiert"³⁷.

Obwohl Heinrich Schütz nach seiner im Schreibkalender vermeldeten Ankunft nirgends mehr erwähnt wird, kann angenommen werden, daß er auch als Komponist an diesen Festlichkeiten Anfang August 1659 beteiligt war. Darauf läßt die Bemerkung zur zweiten Aufführung der "Astrologischen Commoedie" schließen, die "mit einer Music praesentiert" wurde. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang aber auch, daß ein knappes Jahr später, im Juli 1660, am Dresdner Hof eine "Tragikomödie 'Von der Judith'" gegeben worden ist³⁸. Sollte die Musik zu diesem Stück von Schütz komponiert worden sein, so wäre ein besonderer Verlust zu beklagen, weil es sich dabei wahrscheinlich um eine frühe (oder die früheste?) deutsche Oper über einen alttestamentlichen Stoff gehandelt haben dürfte³⁹.

Welche Kompositionen von Heinrich Schütz 1658 und 1659 in Weimar aufgeführt wurden, konnte nicht ermittelt werden. Jedoch sind diese beiden bisher unbekanntem Aufenthalte des schon in Weißenfels im halben Ruhestand lebenden Dresdener Oberkapellmeisters in Weimar sowohl ein Beweis für seine noch rege Tätigkeit in diesen späten Lebensjahren als auch für die Heranziehung durch den Kurfürsten zu bestimmten repräsentativen Aufgaben sogar außerhalb seiner Residenz.

Legt man die vom Kapellmeister Adam Drese und dem Hofmusikanten Christian Herwich angelegten Noteninventare aus dem Jahre 1662 zugrunde⁴⁰, so war der Bestand an Werken von Heinrich Schütz im Musikalienarchiv der Weimarer Hofkapelle recht beachtlich. Es befanden sich darunter solche Sammelwerke wie die "Psalmen Davids" (1619), die "Geistliche Chormusik" (1648), der III. Teil der "Symphoniae sacrae", die Auferstehungs-Historie (1623) sowie handschriftliche Motetten und Madrigale. Herwich führte in seinem Verzeichnis unter Nr. 28 "Zwey Deutsche geystl. Madrigal" von "H. Sag." an, "so Er bei letzter ankunfft zurückgelassen"⁴¹, also bei seinem letzten Besuch im Jahre 1659. Aber nicht nur damals, sondern auch 1647, 1648 und 1658 dürfte Schütz nicht ohne einige eigene Kompositionen im Reisegepäck nach Weimar gekommen sein. Mehr als 20 der in Weimar vorhanden gewesenen Kompositionen sind verschollen und an anderen Stellen nicht überliefert. Es ist anzunehmen, daß nach der Einweihung der Hofkapelle 1662 noch zahlreiche Werke von Schütz in der "Himmelsburg", in der auch noch Johann Sebastian Bach musizierte, aufgeführt wurden. Besetzung und Qualität der Musiker boten hierfür gute Voraussetzungen. Kapellmeister Drese verfügte 1658 über insgesamt 20 Musiker, darunter den Stadtorganisten Johann Ernst Löber und den Stadtpfeifer Nikolaus Kürsten. Außerdem konnten bei besonderen Anlässen noch 7 Trompeter und ein Pauker hinzugezogen werden. Bei den speziell für den Weimarer Hof geschaffenen Kompositionen dürfte auch Schütz die musikalische Qualität und die aufführungspraktischen Gegebenheiten der Weimarer Hofkapelle berücksichtigt haben. In einem Falle gibt es sogar einen konkreten Hinweis zur Aufführungspraxis, denn Christian Herwich vermerkte in seinem Notenverzeichnis unter Nr. 66 "Von Lateinischen Stücken"⁴²:

Venite omnes venite So wir im Webich<t> auf 2 part. musiciren müssen, daß die Capell im Heußern, die Concertatstimmen aber haußen bey dero F<ü>r<stlichen> Taffel gestanden.

An dieser Stelle sei außerdem vermerkt, daß sich auch der damalige Stuttgarter Hofkapellmeister Samuel Capricornus (1628-1665) um 1660 einmal in Weimar aufgehalten haben muß. Herwich führt in seinem Notenverzeichnis unter Nr. 70 nach der Erwähnung eines lateinischen "Tractelein" noch an:

Item S. Capricorni Newlichste Bücher so Er bey seiner ahwesenheit IHro F<ürstlichen> Durchl<aucht> Seeligst<en> anselbsten überreichen lassen.

In den Schreibkalendern Herzog Wilhelms IV. wird Heinrich Schütz nach 1659 nicht mehr erwähnt. Dieser Quelle zufolge gab es aber in den Jahren von 1660 bis zum Tode des Herzogs am 17. Mai 1662 noch zahlreiche festliche höfische Ereignisse, die mit Aufführungen von Komödien und Musiken gekrönt wurden, wie z.B. der Geburtstag der Herzogin Anfang Februar: 1660 "Comoedie"; 1661 "ein Triumph mit der Music"; 1662 "Music undt Comoedie"⁴³. Zu Herzog Wilhelms Geburtstag wurde 1660 in Anwesenheit und zu Ehren seines Bruders, des Herzogs Ernst von Sachsen-Gotha, eine "Comoedie" wiederholt. 1661 unterblieben die Geburtstagsfeierlichkeiten wegen der Landestrauer um Herzog Moritz von Sachsen-Naumburg. Dagegen wurde der Geburtstag 1662, wenige Wochen vor Herzog Wilhelms Tod, noch einmal prächtig gefeiert. Am 11. April 1662 wurde⁴⁴

Ihr<o> Hochf<ürst>l<ichen> D<urch>l<aucht> von dereo Hochfürstl<ichen> Musicanten zu unterthänigen ehren, ein Musicalischer uffzuch <= Aufzug> mit einem Triumphwagen praesentiert,

am 13. April abend wurde eine "Schäffer Comoedie gespihlet", und am 15. April wurde im Webicht "mit denen Commitaten"⁴⁵ gespeist und dann ein Ringrennen veranstaltet. Den Abschluß bildete wieder die Schäferkomödie.

Aus der Zahl weiterer Eintragungen von festlichen Ereignissen zu Ehren von Mitgliedern des Herzogshauses und befreundeter Fürsten zwischen 1660 und 1662 sei noch erwähnt, daß der Geburtstag Herzog Bernhards (1638-1678) am 21. April 1661 "Mit einer schönen Music und Feuerwergk" "celebriert worden" ist⁴⁶. Aber auch während des Sommers 1661, in dem sich der Hof von Juli bis September zur Jagd in Zillbach (bei Schmalkalden) aufhielt, wurde am 2. September "wieder eine Comoedie gespihlet". Da am folgenden Tag die "Musicanten" und anderes Dienstpersonal "nach Wey<mar?>" verschickt wurde, war damit wohl die sommerliche "Festspielzeit" des Weimarer Hofes auf dem Lande zu Ende. Die Rückreise des übrigen Hofstaates nach Weimar erfolgte am 25. und 26. September 1661 über Eisenach⁴⁷.

Zur Biographie des Kapellmeisters Adam Drese ergeben sich aus den Eintragungen in den Schreibkalendern Herzog Wilhelms in den letzten Lebensjahren noch zwei kleine Hinweise. Am 2. November 1660 ist "der Cappellmeister mit nacher Dreßden verschickt worden", absolvierte also dort einen weiteren Studienaufenthalt⁴⁸. Einige Monate später, am 5. Juni 1661, "ist der Capellmeister mit nacher Rothenburgk verreiBet", möglicherweise, um in der Residenz einer Nebenlinie der Landgrafen von Hessen-Kassel, in Rothenburg/Fulda, musikalisch mit aufzuwarten.

A n m e r k u n g e n

- 1 Siehe Staatsarchiv (im folgenden abgekürzt: StA) Weimar, A 211 ("Wechsel-schreiben aus dem Chur- und Fürstl. Hause Sachsen Albertin. Linie von 1575 bis 1747") sowie die Reise Herzog Wilhelms IV. von Sachsen-Weimar 1650 nach Dres-

- den und den Aufenthalt des Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen 1658 in Weimar.
- 2 Siehe den Brief (Konzept) des Herzogs Wilhelm IV. an Schütz aus dem Jahre 1656, zuerst abgedruckt bei Adolf ABER, Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662, Bückeberg und Leipzig 1921, S. 147f.
 - 3 Vgl. hierzu Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel ²/1954, S. 168f.; außerdem Alfred THIELE, Heinrich Schütz und Weimar, in: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1581-1672), hrsg. im Auftrage des Festausschusses zur "Heinrich-Schütz-Ehrung" anlässlich der Errichtung der Gedenkstätte zu Bad Köstritz von Günther KRAFT, Weimar 1954, S. 62-82.
 - 4 Siehe MOSER, a.a.O., S. 177, der aber Adam Drese fälschlich als Hofkapellmeister Herzog Johann Ernsts bezeichnete. Regierender Herzog war in dieser Zeit (1640-1662) Wilhelm IV., Johann Ernst dessen ältester Sohn (1626-1683).
 - 5 Siehe Anm. 3
 - 6 Die folgende Darstellung basiert auf der Auswertung des Aktenstückes A 126 (StA Weimar), vor allem S. 236ff., mit Material zu den Vermählungsfeierlichkeiten von Herzog Friedrich Wilhelm II. 1652 in Dresden.
 - 7 Die folgenden Punkte wurden von MOSER (a.a.O., S. 177) nicht zitiert; Punkt 32 als Nr. 12 den musikalischen Fragen Herzog Wilhelms beigelegt.
 - 8 Alfred THIELE zitiert in seinem Aufsatz Thüringer Meister im Umkreis von Heinrich Schütz und Heinrich Albert, in: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Albert (1604-1651), hrsg. von Günther Kraft, Weimar 1954, S. 65-98, ebenfalls die obenstehenden Fragen, gibt jedoch keinerlei Kommentar hierzu.
 - 9 StA Weimar, A 126, fol. 249.
 - 10 Ebenda, B 26435, S. 87-104; siehe auch ABER, a.a.O., S. 131f.
 - 11 StA Weimar, A 126, fol. 276f.
 - 12 Siehe Moritz FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe in Dresden, Erster Teil, Dresden 1861 (Reprint Leipzig 1971), S. 109ff.; außerdem Irmgard BECKER-GLAUCH, Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken, Kassel 1951 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 6), S. 72ff.
 - 13 Siehe Anm. 11.
 - 14 Im Hinblick auf die Aufführung dieses Balletts unterließ Erdmann Werner BÖHME (Die frühdeutsche Oper in Thüringen, Stadtroda 1931, S. 26f.) der Irrtum anzunehmen, die Vermählung Herzog Friedrich Wilhelms II. von Sachsen-Altenburg habe in Altenburg stattgefunden. Aus einer Akte des StA Altenburg (R. Bibl. C. I. 69), die offensichtlich die gleiche "Vorinformation" über das beabsichtigte Festprogramm enthält wie die Akte A 126 in Weimar (vgl. Anm. 11), zog er den Schluß, daß "die Altenburger Frühperiode <der Opernpflege> nicht 1654, sondern schon zwei Jahre früher, anlässlich der zweiten Hochzeit des regierenden Herzogs, beginnt".
 - 15 StA Weimar, A 126, fol. 305f.
 - 16 Ebenda, fol. 310.
 - 17 Ferdinand III. war von 1637 bis 1657 Kaiser.
 - 18 StA Weimar, A 126, fol. 313ff.

- 19 Sign. Huld. V, 3.
- 20 Beschreibung dieses Stückes bei FÜRSTENAU, a.a.O., S. 129.
- 21 Schirmer hat dieses Gedicht 1663 in seiner Sammlung "Poetische Rauten-Büsche" veröffentlicht. Die Schützsche Vertonung (SWV 434) findet sich in SGA 15 und in NSA 37. Vgl. auch MOSER, a.a.O., S. 177.
- 22 StA Weimar, A 126, fol. 333ff. THIELE (s. Anm. 3) erwähnt diese Notiz kurz auf S. 333ff.
- 23 THIELE, ebenda, S. 62ff. und 80ff.
- 24 Siehe Anm. 1.
- 25 Am 1. April war die 1636 geborene Tochter Herzog Wilhelms IV., Wilhelmine Eleonore, verstorben.
- 26 Vgl. THIELE (Anm. 3).
- 27 StA Weimar, Geheimes Hausarchiv, Nr. 2^b, fol. 68.
- 28 Vermutlich Heinrich I. von Reuß-Obergreiz (reg. 1647-1681), der nachweislich seit 1654 auch einige Hofmusikanten in seinen Diensten hatte. Siehe hierzu den Abschnitt Die Hofmusik Heinrich I. von Obergreiz in: Hans Rudolf JUNG, Geschichte des Musiklebens der Stadt Greiz, I. Teil, Greiz 1963 (= Schriften des Heimatmuseums Greiz, H. 4), S. 117ff.
- 29 StA Weimar, Geheimes Hausarchiv, Nr. 2^b, fol. 83.
- 30 Neuausgabe (Reprint) als Bd. 3 der Reihe: Die Fruchtbringende Gesellschaft – Quellen und Dokumente in 4 Bänden, hrsg. von Martin BIRCHER, München 1970.
- 31 Ebenda, S. 190.
- 32 Vgl. THIELE (Anm. 3).
- 33 MOSER, a.a.O., S. 168.
- 34 StA Weimar, Geheimes Hausarchiv, Nr. 2^b, fol. 119.
- 35 Exemplar in der Zentralbibliothek der deutschen Klassik, Weimar.
- 36 Eintragung im Schreibkalender Herzog Wilhelms auf das Jahr 1659, in: StA Weimar, Geheimes Hausarchiv, Nr. 2^b, fol. 131.
- 37 Ebenda, fol. 137.
- 38 FÜRSTENAU, a.a.O., S. 130f.
- 39 Diese Aufführungen finden bei BÖHME, a.a.O. (siehe Anm. 14) keine Erwähnung.
- 40 ABER, a.a.O., S. 150ff. (nach StA Weimar, A 2054, Bl. 58-63).
- 41 Ebenda, S. 155.
- 42 Ebenda, S. 158. – Das in dem zitierten Dokument erwähnte "Webicht" ist ein (heute noch vorhandenes) Waldstück östlich vor der Stadt; "im Heußern" ist eine mundartliche Version von "draußen" (im Äußeren).
- 43 StA Weimar, Geheimes Hausarchiv, Nr. 2^b, fol. 179, 236 und 290.
- 44 Ebenda, fol. 296.
- 45 Bezeichnung für die an dem folgenden Ringrennen Beteiligten.
- 46 StA Weimar, Geheimes Hausarchiv, Nr. 2^b, fol. 236. – Herzog Bernhard war ein Sohn Herzog Wilhelms IV. Er erhielt bei der erneuten Landesteilung unter dessen Söhnen im Jahre 1672 Jena.

47 Ebenda, fol. 255.

48 Ebenda, fol. 246.

Ein Waldenburger Inventarium als Schütz-Quelle

von
EBERHARD MÖLLER

4

Der Schütz-Kenner weiß, daß sich im Waldenburger Kirchenarchiv der Originaldruck von Schützens "Musicalischen Exequien" befindet. Eine "Acta betr.: die Besetzung der Organisten-Stelle zu Waldenburg"¹ mit Eintragungen von vor 1642 zeigt das einstige Vorhandensein zahlreicher Musikdrucke und -handschriften mit Werken deutscher und italienischer Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts in dieser sächsischen Kantorei. Das Inventarium, bisher nur von Vollhardt² und Hüttele³ im Überblick genannt, ist besonders für das Werk von Johann Hermann Schein aufschlußreich. Unter 33 Kompositionen Scheins – einige davon in seiner Handschrift – werden 10 bisher nicht bekannte Werke genannt. Aber auch für die Schütz-Forschung bietet diese Quelle Neues. An Schützschen Druckwerken finden Erwähnung: "Psalmen Davids" (1619)⁴, "Cantiones sacrae" (1625), "Musicalische Exequien"⁵ und "Erster Theil kleiner geistlichen Concerten" (beide 1636). Außerdem werden folgende sechs handschriftliche Kompositionen genannt, die nach Stimmzahl (linke Spalte) und Titel mit bekannten Schützschen Werken identifiziert werden können:

8 Concert	Wohl dem der ein tugensam Weib hat (= SWV 20)
6 Motet	Das ist ie gewißlich war und ein teures wertes Wort (= SWV 277)
1 Concert	O Jehsu nomen dulce (= SWV 308)
1 Concert	O Misericordissime Jehsu (= SWV 309)
10 Concert	Maria, Weib was weinest du (= SWV 443a)

Der geringfügig abweichende Text bei dem letztgenannten Werk läßt keinen Zweifel hinsichtlich Identität mit dem berühmten "Dialogo Per la Pascua" aufkommen. Die Komposition ist leider nur in einer vierstimmigen Kasseler Fassung überliefert. Hinzu kommt jedoch eine Grimmaer Continuostimme⁶, die den Vermerk "à 10" trägt, also jenen Besetzungshinweis, der auch durch die Waldenburger Acta bestätigt wird. Eine heute ebenfalls nicht mehr vorhandene Pirnaer Abschrift trug die Stimmzahlangabe "5 et 10 Voc."⁷. Der Waldenburger Nachweis stützt erneut Steudes Annahme von der Existenz einer in Sachsen verbreiteten Fassung "für fünf Solo- und fünf Ripienstimmen außer dem Generalbaß"⁸.

Schließlich nennt das Waldenburger Inventarium eine bisher noch nicht bekannte Schützsche Komposition:

8 Motet	Ach Herr wie ist meiner feinde so viel
---------	--

Ein ebenfalls achtstimmiges Werk mit demselben Textbeginn findet sich ohne Autorenangabe in einer zwischen 1640 und 1650 in Schellenberg/Sachsen entstandenen Sammlung⁹. Leider hat sich davon nur die Stimme des Cantus II erhalten. Die genannte Handschrift mit 64 Titeln enthält mehrere Kompositionen, die auch im Waldenburger Inventarium erwähnt werden. Da sonst ein weiteres achtstimmiges Werk mit gleichem Textbeginn bisher nicht nachgewiesen wurde, darf bei der Zuweisung der anonymen Schellenberger Stimme an Schütz gedacht werden.

Anmerkungen

1 W I a V Ia (Loc. 241), Ephorialarchiv Glauchau.

2 Reinhard VOLLHARDT, Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen, Berlin 1899, S. 325f.

- 3 Walter HÜTTEL, Musikgeschichte von Glauchau, Diss. (B) Berlin 1977 (mschr.), S. 79-81.
- 4 Nr. 1 der Rubrik "Opera Musica nova" bilden "Heinrich Schutzen Psalmen Daidits Teutsch in Schwarzen Pappir vnd Leder". Der Kaufpreis betrug 4 fl. 12 Gr., das Einbinden kostete 2 fl.
- 5 Es werden 3 Exemplare genannt.
- 6 Wolfram STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 12 (1967); Wiederabdruck in: Heinrich Schütz in seiner Zeit, hrsg. von Walter BLANKENBURG, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung, Bd. 614), dort S. 216.
- 7 Wilibald NAGEL, Die Kantoreigesellschaft zu Pirna, in: MfM 18 (1896), S. 162.
- 8 STEUDE, a.a.O., S. 218.
- 9 Wolfram STEUDE, Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden, Leipzig und Wilhelmshaven 1974, S. 219 (Mus. Sche 35a, Nr. 52).

Schütz-Drucke in der Biblioteka Uniwersytecka Wrocław

von
ANIELA KOLBUSZEWSKA

In der Musikabteilung der Biblioteka Uniwersytecka Wrocław lassen sich gegenwärtig sechs Werke von Heinrich Schütz in Originaldrucken nachweisen, außerdem eine Reihe von Sammeldrucken des 17. Jahrhunderts, die Kompositionen von Schütz enthalten. Die Druckwerke an sich sind der Schütz-Forschung wohlbekannt; und ihr Vorhandensein in Wrocław (Breslau) ist größtenteils bereits durch die grundlegende bibliographische Arbeit von Emil Bohn¹ nachgewiesen worden. Doch haben sich durch die Verlagerungen und Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg manche Veränderungen ergeben. Die Angaben in den einschlägigen RISM-Bänden² sind inzwischen in einzelnen Punkten – dies betrifft besonders die Sammeldrucke – ergänzungsbedürftig; so dürfte es angebracht sein, eine Gesamtübersicht über die in Wrocław vorhandenen Drucke Schütz'scher Werke nach dem heutigen Stand zu geben.

Doch zuvor einige allgemeine Informationen über das Schicksal der Musikalienbestände seit dem Zweiten Weltkrieg. Die Universitätsbibliothek (Biblioteka Uniwersytecka) wurde im Jahr 1946 für die Benutzung geöffnet, ein Jahr nach der Gründung der polnischen Universität in Wrocław. Vorangegangen waren der Wiederaufbau der zerstörten Bibliotheksgebäude, die Rückführung derjenigen Teile der Bibliothek, die während des Krieges ausgelagert worden waren, und die Neuordnung der Bestände.

1949 wurde eine spezielle Musikabteilung eingerichtet, die später, im Zusammenhang mit der Neuorganisation der wissenschaftlichen Bibliotheken, den Namen "Abteilung der Musiksammlungen" (Oddział Zbiorów Muzycznych) erhielt. Diese Abteilung – sie ist heute in dem wiederaufgebauten Gebäude der alten Universitätsbibliothek untergebracht – vereinigt die Musikalienbestände der ehemaligen Stadtbibliothek, der Universitätsbibliothek und einiger weiterer schlesischer Bibliotheken.

Im Juli 1942 waren Teile des Buchbestandes der damaligen *S t a d t b i b l i o t h e k*, darunter auch die Musikalien, in die Abtei Henryków (Heinrichau) ausgelagert worden. Nach dem Krieg wurden sie zunächst in das Staatsarchiv (Archiwum Państwowe) in Wrocław überführt und dann in die neugegründete Universitätsbibliothek eingegliedert. Die Musikdrucke waren in sehr schlechtem Zustand; teilweise wiesen sie Wasserschäden auf. Deshalb sind heute zahlreiche Werke aus dem 16. und 17. Jahrhundert ohne Einbände oder haben andere Defekte; in vielen Fällen hatten sich nur einzelne Blätter ohne Autoren- und Titelangabe erhalten, deren Identifizierung zuweilen sehr schwierig war. Auf der Grundlage des Bohnschen Kataloges und der Besitzvermerke in den Bänden wurde die Sammlung neu geordnet; von Zerfall bedrohte Bände wurden (bzw. werden noch) restauriert. Nach der Neukatalogisierung erwies sich, daß etwa 30 % des einstmaligen Vorhandenen fehlen. Wir wissen nicht, ob Teile dieses Fehlbestandes in andere europäische Bibliotheken gelangt sind. Wahrscheinlich ist jedoch, daß die fehlenden Bände während der Auslagerung zugrundegegangen sind, da die Bücher in dem das Kloster umgebenden Graben untergebracht waren.

Was die Bestände der alten *U n i v e r s i t ä t s b i b l i o t h e k* betrifft, so haben sie besonders stark gelitten. Während ein Teil von ihnen 1944 in Schlösser und Kirchen in Schlesien ausgelagert wurde, verbrannte ein anderer Teil im Mai 1945 in einer Kapelle der St. Anna-Kirche gegenüber der Bibliothek, wohin sie gebracht worden waren, als General Niehoff sein Hauptquartier im Kellergeschoß des bereits abgebrannten Bibliotheksgebäudes eingerichtet hatte. Auch die Kataloge erlitten beim Transport nach St. Anna Beschädigungen. Von den Musikdrucken aus der alten Universitätsbibliothek sind heute nur noch wenige vorhanden.

*

Im folgenden seien die Schütz-Drucke der Biblioteka Uniwersytecka aufgezählt³.

A. Individualdrucke

1. "Psalmen Davids ...", Dresden 1619.
SWV 22-47. – RISM A: S 2275. – Bohn 391.
Signatur: 50 127 Muz.
Vorhandene Stimmbücher: Chorus I: S, T; Chorus II: B; Capella: 1, 2, 3, 4; bc.
2. "Cantiones sacrae ...", Freiberg 1625.
SWV 53-93. – RISM A: S 2279. – Bohn 391f.
Signatur: 50 812 Muz.
Vorhandene Stimmbücher: A, B.
3. "Symphoniae sacrae ..." <Prima pars>, Venedig 1629.
SWV 257-276. – RISM A: S 2287. – Bohn 392f.
Signatur: 50 813 Muz.
Vorhandene Stimmbücher: S, T, B; vl I, vl II, org (komplett).
In den Stimmbüchern ist außer dem Stempel der Stadtbibliothek eine ältere Signatur "N. 171/6" sichtbar, wobei die letzte Ziffer auf die Zahl der Stimmbücher des Werkes hinweist.
4. "Anderer Theil kleiner Geistlichen Concerten ...", Dresden 1639.
SWV 306-339. – RISM A: S 2291. – Bohn 393f.
Signatur: 50 130 Muz.
Vorhandene Stimmbücher: 1, 2, 3, 4, 5/org. (komplett).
5. "Symphoniarium Sacrarum Secunda Pars ...", Dresden 1647.
SWV 341-367. – RISM A: S 2292. – Bohn 394.
Signatur: 50 128 Muz.
Vorhandene Stimmbücher: 1, 2, 3.
6. "Symphoniarium Sacrarum Tertia Pars ...", Dresden 1650.
SWV 398-418. – RISM A: S 2295. – Bohn 394f.
Signatur: 50 129 Muz.
Vorhandene Stimmbücher: 1, 2, 3; vl I; Complementum: A, T, B; b pro violone, b ad org.

B. Sammeldrucke

1. "Angst der Hellen unnd Friede der Seelen ...", hrsg. von Burckhard Großmann, Jena 1623⁴.
RISM B: 1623¹⁴.
Signatur: 50 004 Muz.
Vorhandenes Stimmbuch: T.
Darin von Schütz: Psalm 116 "Das ist mir lieb, daß der Herr mein Stimm und Flehen höret" SWV 51.
2. "Fasciculus secundus geistlicher wolklingender Concerten ...", Goslar 1637.
RISM B: 1637³.
Signatur: 50 223 Muz.
Erhaltene Stimmbücher: 1, 2, bc.
Darin von Schütz: "Auferstehung Christi" = Auszüge aus SWV 50 (1: D1^r-D3^v, 2: D1^r-D3^v, bc: c1^r-c2^v).
3. "Ander Theil geistlicher Concerten und Harmonien ...", hrsg. von Ambrosius Profe, Leipzig 1641.
RISM B: 1641³.
Signatur: 50 224 Muz.
Erhaltenes Stimmbuch: 6/vl II.

Darin von Schütz: "Teutonium dudum belli atra pericla molestant" (Zweittext: "Adveniunt pascha pleno concelebranda triumpho") SWV 338 (S. 14-17); "Ich beschwöre euch, ihr Töchter zu Jerusalem" SWV 339 (S. 18-23).

4. "Vierdter und letzter Theil geistlicher Concerten ...", hrsg. von Ambrosius Profe, Leipzig 1646.
RISM B: 1646⁴.
Signatur: 50 224.
Erhaltene Stimmbücher: S, T, 5, vl I, vl II.
Darin von Schütz: "O du allersüßester und liebster Herr Jesu" SWV 340 (S: S. 95-97, T: S. 86-88, 5: S. 30-31, vl I: S. 36-37, vl II: S. 34-35).
5. "Neu Leipziger Gesangbuch ...", hrsg. von Gottfried Vopelius, Leipzig 1682.
DKL: 1682¹¹.
Signatur: 304 844 BUWr.
Darin von Schütz: "Der CL. Psalm: Lobt Gott in seinem Heiligtum" SWV 255 (S. 712-713).

Zusätzlich sei noch mitgeteilt, daß die Biblioteka Uniwersytecka Wrocław den Originaldruck von Martin Opitz' Libretto "Dafne" besitzt, nach dem Schütz 1627 seine Oper für die Torgauer Hochzeitsfeierlichkeiten schrieb. Und schließlich sei noch das Stammbuch von Georg Rüdel erwähnt (Signatur: Mil. VIII 12), das eine Eintragung Schützens vom 5. März 1627 enthält⁵.

Bedauerlicherweise konnte hier nur über Schützsche **D r u c k w e r k e** berichtet werden. Denn von der wertvollen Sammlung von Musik-**H a n d s c h r i f t e n**, die die Stadtbibliothek Breslau besaß⁶ – sie enthielt nicht weniger als 36 Werke von Heinrich Schütz –, hat sich nichts am ursprünglichen Bibliotheksort erhalten. Es ist zu hoffen, daß diese Quellen nicht verlorengegangen sind und daß sie zum Nutzen der Forschung wieder allgemein zugänglich werden.

A n m e r k u n g e n

- 1 Vgl. Emil BOHN, Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Academischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden, Berlin 1883.
- 2 RISM A (Einzeldrucke vor 1800), Bd. 8, 1980; RISM B I (Recueils imprimés, XVI^e-XVII^e siècles, Liste chronologique), 1960; RISM B VIII/1 (Das deutsche Kirchenlied = DKL, Verzeichnis der Drucke), 1975.
- 3 Die Verweise auf "RISM" bzw. "Bohn" beziehen sich auf die in Anm. 1 bzw. 2 genannten Bibliographien. Für die Nachweise der erhaltenen Stimmbücher sind die in RISM üblichen Abkürzungen verwendet worden.
- 4 Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß das einzige bekanntgewordene vollständige Exemplar dieser Sammlung, das sich bis zum Zweiten Weltkrieg in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin befand, in der Biblioteka Jagiellońska in Krakow erhalten ist. Vgl. dazu auch Christoph WOLFF, Schütz's Psalm 116 and Its Context, Referat auf der Schütz-Konferenz an der University of Illinois at Urbana-Champaign, Oktober 1985 (Konferenzbericht, hrsg. von Herbert KELLMAN, in Vorb.).

5 Vgl. dazu: Jörg-Ulrich FECHNER, "Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten" – Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das Stammbuch des Andreas Möring (mit einem Nachtrag zum Stammbucheintrag für Georg Rüdell), in: *SJb* 6 (1984), S: 93-101 (speziell S. 100f.).

6 Emil BOHN, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau – Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890 (Reprint Hildesheim 1970).

Aus dem englischen Original der Verfasserin übersetzt von Werner Breig.

(M)

Cantoren Knaben und Capelmeister.

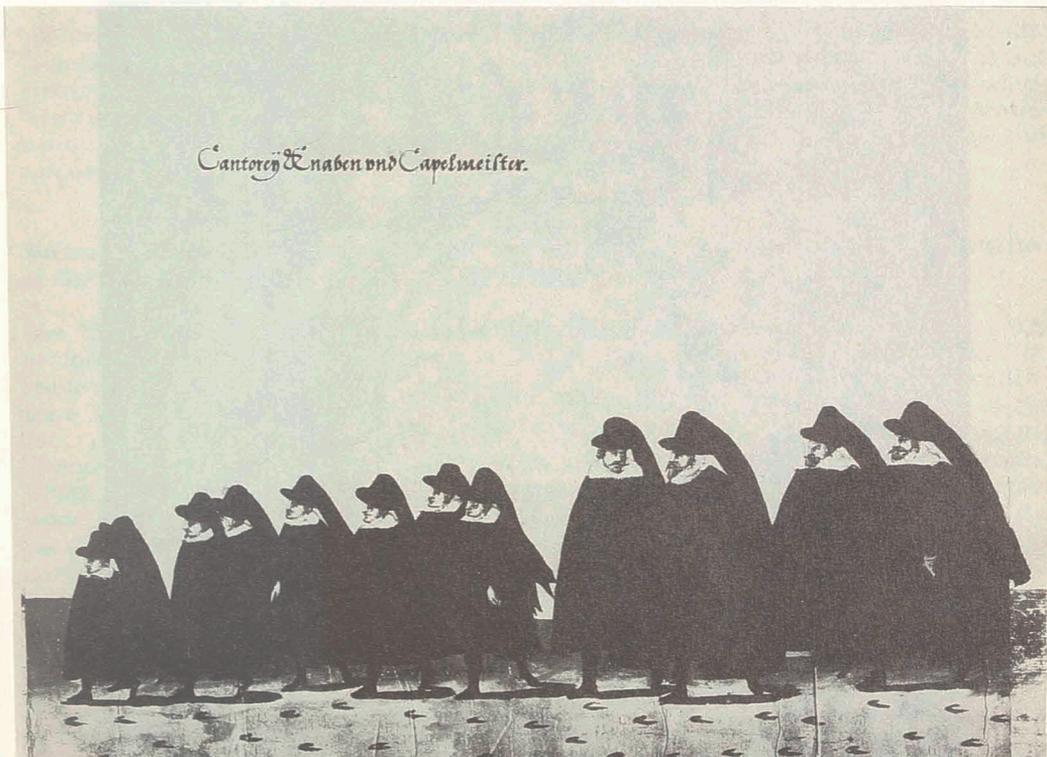


Abbildung 1: Heinrich Schütz als einer der vier "Capelmeister" im Leichenzug für Herzog August von Sachsen, 1616 (Staatsarchiv Dresden, Bildrolle "Hierüber", Nr. 30) (zu SJB 7/8, S. 51f.)



Abbildung 2: Johann Nauwach, Erster Theil Teutscher Villanellen, Dresden 1627, Kupfertitel von August John (zu SJb 7/8, S. 53)

Abstracts

Joshua Rifkin: Henrich Schütz – Towards a New Understanding of his Personality and Works

When the German "Singbewegung" rediscovered Schütz's music for performance use in the early 20th century, it focused its interest primarily on works which could be performed a cappella or with only a thoroughbass accompaniment: the "Kleine geistliche Konzerte", the "Geistliche Chormusik" and the Passions. This led to a distortion of the evaluation of Schütz as a composer, which has been perpetuated to this day. The composer himself considered other works to be more representative of his creative output: above all the "Psalmen Davids" and the three parts of the "Symphoniae sacrae". They superbly demonstrate the unity of sumptuous vocal and instrumental writing and refined compositional technique, the achievement of which "Henrich" Schütz (as he always wrote his name) regarded as his true personal contribution as a composer. Schütz's own self-evaluation should act as a corrective against the one-sidedness of the traditional approach to this composer.

Wolfram Steinbeck: The Instrumental Character in Schütz's Music – An Examination of the Role of the Instruments in the "Symphoniae sacrae"

The "Symphoniae sacrae" I-III have not attracted the attention of researchers and performers to the same degree as Schütz's other great works up to now. The reasons for this neglect are to be found in the heterogeneous quality of the collections and the variety of instrumental and compositional means, as well as in the fact that the pieces were written over a broad period of time. Nonetheless, the "Symphoniae sacrae" do share a common feature in the use of obbligato instruments, which decisively distinguishes them from other works. This is all the more important when one looks beyond the textual relationship in Schütz's music to consider the purely musical aspects. This article investigates whether and in what manner the obbligato instruments affected the vocal writing and, conversely, what influence Schütz's compositional principles had on the elaboration of his instrumental parts.

Martin Just: Rhythm and Sound as Formative Elements in the "Kleine geistliche Konzerte" of Heinrich Schütz

The effect of harmonic progressions depends upon their organization in time. The interplay of rhythm and chordal movement thus determines the course of the Konzerte in several dimensions. It establishes a clear articulatory framework, constitutes complementary sections and integrates the various parts into a whole. Representative structures indicative of an intrinsic musical value have been studied in six pieces from the "Kleine geistliche Konzerte". Such structures prove to be a prerequisite for releasing the rhetorical energy and pathos of the texts in performance.

Klaus-Jürgen Sachs: A Study of the Evaluation, Relationship to Tradition and Conception of Heinrich Schütz's Becker Psalter

Until recently, Schütz scholars had predominantly examined the autobiographical dedicatory prefaces of the Becker Psalter, catalogued it within the hymnological repertoire and assigned it to the specific branch of rhymed psalter settings and cantional settings. But only rarely and in narrowly circumscribed studies was the

work examined for itself. It was considered as a minor work closely bound to traditional functional purposes. Moreover, the strophic principle was regarded as a hindrance to Schütz's typically personal treatment of the text. However, when one compares the two versions of the work (1628 and 1661) with its predecessors, the originality of Schütz's conception clearly emerges. It is characterized by a synthesis of tradition and modernity as well as a striving toward the typification and individualization of the various pieces.

Adolf Watty and Werner Breig: Heinrich Schütz's Secular Concerto "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" SWV 474

Schütz's secular concerto "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" SWV 474 has been regarded up to now as a free text setting. Actually, however, it is the arrangement of a song documented in two previously overlooked manuscript sources, a lute book in the Gesamthochschulbibliothek in Kassel and a song collection in the Niedersächsisches Staatsarchiv in Aurich. These sources also permit a reliable reconstruction of the concerto, which has come down to us with three parts missing. The stylistic evaluation of the concerto based on the latest state of the sources confirms the assumption, advanced previously, that SWV 474 is the earliest extant composition by Schütz.

Hans Rudolf Jung: New Information on the Topic "Heinrich Schütz and Weimar"

Source studies in the Staatsarchiv in Weimar have led to the discovery of new details concerning the trip to Dresden undertaken by the Weimar court kapellmeister Adam Drese in October 1652 on the occasion of the princely wedding. Moreover, it has now been ascertained that Schütz sojourned at the Weimar court at two previously unknown occasions, namely in August 1658 and in July/August 1659. At the beginning of August 1659, a "Komödie von der Judith" and an "Astrologische Komödie" were performed in Weimar. It is possible that Schütz composed the music (no longer extant) to these two works.

Eberhard Möller: A Waldenburg Inventory as Schütz Source

Among the items listed in a register of musical works owned by the church in Waldenburg (Saxony) before 1642 is a series of prints and manuscripts of works by Schütz. Besides works known from other sources or whose titles are at least documented otherwise, the manuscript collection contained a previously unknown eight-part motet with the text incipit "Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel". This motet must now be integrated into the catalogue of lost Schütz works.

Aniela Kolbuszewska: Printed Sources for Works by Schütz in the Biblioteka Uniwersytecka Wrocław

The music division of the university library in Wrocław (Breslau) has consolidated the currently accessible musical stocks previously belonging in part to the City Library and in part to the university library, as well as stocks from other Silesian libraries. The article offers a survey of the works by Schütz in individual and collected printings of the 17th century preserved today in the university library in Wrocław (only partially listed in RISM).

(Translated by Roger Clément)

Résumés

Joshua Rifkin: Henrich Schütz – À la découverte d'une nouvelle image de la personnalité et de l'oeuvre

Lorsqu'au début du XX^{ème} siècle, le mouvement choral allemand redécouvrit la musique de Schütz pour l'interprétation en concert, on s'intéressa avant tout à des oeuvres à cappella ou avec accompagnement de basse continue: les "petits concertos sacrés", la "musique chorale sacrée" et les passions. Ceci marqua jusqu'à nos jours l'image que nous nous faisons de Schütz. Le compositeur lui-même considérait toutefois d'autres pièces comme étant représentatives de son oeuvre: en première ligne les "Psaumes de David" et les trois parties des "Symphoniae sacrae". Elles font preuves d'un déploiement sonore luxueux et du grand art de la composition que "Henrich" Schütz – ainsi écrivait-il toujours son nom – considérait comme son apport véritable en tant que compositeur. Cette auto-compréhension peut servir à corriger l'image incomplète généralement admise que nous nous faisons de Schütz.

Wolfram Steinbeck: le caractère instrumental chez Schütz – Au sujet de la signification des instruments dans les "Symphoniae sacrae"

Les "Symphoniae sacrae" I-III ont jusqu'à présent en général moins éveillé l'attention des musicologues ou des interprètes que d'autres oeuvres centrales de Schütz. Parmi les raisons principales de cet état de fait, citons le caractère hétérogène des collections, la variété des moyens instrumentaux et harmoniques qui les composent ainsi que le long laps de temps sur lequel elles furent composées. Toutefois, l'emploi d'instruments obligés leur confère un caractère commun qui différencie par essence les "Symphoniae sacrae" des autres oeuvres. Ceci est d'autant plus significatif que l'on élargit l'intérêt porté à la musique de Schütz au-delà de la musique liée à un texte pour s'attacher à la musique pure. L'article étudie si et de quelle manière les instruments obligés influent sur la structure de la composition vocale et, vice-versa, quelle influence les principes de composition propres à Schütz exercèrent sur la structure de la composition instrumentale.

Martin Just: Rythme et sonorité comme facteurs formels des "Petits concertos sacrés" de Heinrich Schütz

L'effet des marches d'harmonie dépend de leur disposition dans le temps. Le rapprochement des rythmes et de l'harmonie confère donc diverses dimensions à l'évolution des concertos. Il en facilite l'articulation, constitue des sections en rapport les unes avec les autres et fait participer les différentes parties à un tout. Six morceaux des "Petits concertos sacrés" servent à établir des structures significatives de la valeur musicale propre. Ces structures constituent l'hypothèse principale par laquelle l'interprétation du texte perçoit son poids rhétorique et son emphase.

Klaus-Jürgen Sachs: Valeur, tradition et conception du Psautier de Becker de Heinrich Schütz

Jusqu'à une période récente, la recherche musicologique sur Schütz a certes utilisé le Psautier de Becker dans des préfaces dédicatoires autobiographiques, l'a compté dans le répertoire hymnologique et l'a introduit dans la catégorie des psautiers rimés mis en musique et des chants sacrés harmonisés à quatre voix. Mais cette

oeuvre ne fut que rarement l'objet d'une étude spécialisée. On la considérait comme une pièce rapportée, liée à des traditions d'interprétation et influencée par le principe du chant strophique dans le domaine du traitement linguistique musical propre à l'ambiance de Schütz. Cependant, si l'on compare cette oeuvre, dans ses deux versions de 1628 et 1661, avec ses antécédents, on reconnaît chez Schütz une conception personnelle. Ses caractéristiques reposent dans la synthèse opérée entre la tradition et le modernisme ainsi que la tendance à caractériser et à individualiser les différentes sections.

Adolf Watty et Werner Breig: Le Concerto profane de Schütz "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" SWV 474

Le Concerto profane de Schütz "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" SWV 474 a jusqu'alors été considéré comme la mise en musique libre d'un texte. En vérité il s'agit de l'arrangement d'un Lied dont il existe deux sources manuscrites, passées inaperçues jusqu'à maintenant: un livre de luth de la Bibliothèque de la Gesamthochschule de Cassel et une collection de Lieder des Archives de Basse-Hesse (Niedersächsisches Staatsarchiv) d'Aurich. Ces sources permettent de reconstruire de façon très sûre ce concerto auquel il manque trois parties séparées. L'analyse stylistique du concerto, d'après les sources présentes, permet de confirmer l'hypothèse émise auparavant, selon laquelle SWV 474 est la première composition de Schütz que nous possédions.

Hans Rudolf Jung: Du nouveau au sujet de "Heinrich Schütz et Weimar"

L'étude de sources aux Archives d'Etat de Weimar a permis de découvrir de nouveaux détails au sujet du voyage entrepris à Dresde par le maître de chapelle de Weimar, Adam Drese, à l'occasion du mariage princier du mois d'octobre 1652. Par ailleurs, on a acquis la preuve de deux séjours de Schütz à la Cour de Weimar, inconnus jusqu'alors: en août 1658 et en juillet/août 1659. Début août 1659, on donna à Weimar une "Comédie de Judith" et une "Comédie astrologique". Il est possible que la musique (disparue) de ces deux pièces ait été composée par Schütz.

Eberhard Möller: Un inventaire de Waldenburg comme source pour Schütz

Un inventaire des partitions musicales de l'église de Waldenburg (Saxe) avant 1642 cite entre autres une série d'oeuvres de Schütz, imprimées et manuscrites. La liste des manuscrits comporte – outre des oeuvres qui nous sont connues par d'autres sources ou par le titre – un motet à huit voix inconnu jusqu'alors, dont l'incipit littéraire est "Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel", qu'il convient d'introduire dans le catalogue des oeuvres perdues de Schütz.

Aniela Kolbuszewska: Sources imprimées d'oeuvres de Schütz dans la Biblioteka Uniwersytecka Wrocław

On a réuni désormais au département de la musique de l'actuelle Bibliothèque de l'Université de Wrocław les fonds musicaux disponibles actuellement, qui faisaient auparavant partie de la Bibliothèque municipale et de la Bibliothèque de l'Université, ainsi que certains fonds d'autres bibliothèques de Silésie. L'article donne un aperçu des oeuvres de Schütz déposées aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Université de Wrocław (et qui ne se trouvent que partiellement répertoriées dans RISM), dans des éditions individuelles et dans des collections d'imprimés du XVII^e siècle.

(Traduction: Geneviève Geffray)

Sommari

Joshua Rifkin: Henrich Schütz – Un approccio ad una diversa immagine della sua personalità e delle sue opere

Quando, all'inizio del XX secolo, la "Singbewegung" tedesca riscoprì la musica di Schütz in funzione della prassi musicale, furono considerate centrali e prese in esame soprattutto le opere eseguibili a cappella o solo con accompagnamento di basso continuo: i "Kleine geistliche Konzerte", la "Geistliche Chormusik" e le Passioni. Ciò contribuì a creare di Schütz un'immagine deformata, ma tuttora vigente. Il musicista stesso considerava rappresentative per la sua musica altre opere: in primo luogo i "Psalmen Davids" e le tre parti della "Symphoniae Sacrae". Nella interazione di magnificenza sonora e di arte compositiva "Henrich" Schütz (così scriveva sempre il proprio nome) identificava la propria capacità e forza creativa. Questa autoesegesi può servire da utile correttivo alla immagine limitante ma sempre in voga di Schütz.

Wolfram Steinbeck: Il carattere strumentale nella musica di Schütz – L'importanza degli strumenti nella "Symphoniae Sacrae".

La scienza e la prassi musicologiche hanno finora riservato minor considerazione alle "Symphoniae Sacrae" I-III che non alle altre opere di Schütz. A motivo di ciò si può addurre l'eterogeneità della raccolta, la varietà dei mezzi strumentali e delle tecniche compositive e anche l'ampiezza dell'arco di tempo in cui le opere sono state create. Tuttavia l'utilizzazione degli strumenti obbligati dispone di una pertinenza e omogeneità che distinguono radicalmente le "Symphoniae Sacrae" dalle altre opere. Ciò è tanto più significativo se si estende l'interesse per Schütz alle qualità dell'elemento puramente musicale delle sue opere, prescindendo dal legame con la parola. Nel presente saggio ci si chiede quindi se e come gli strumenti obbligati influiscano sulla struttura compositiva vocale, e viceversa quale influsso abbiano i principi compositivi di Schütz sull'impianto della composizione strumentale.

Martin Just: Ritmo e suono come fattori formali nei "Kleine geistliche Konzerte" di Heinrich Schütz

L'effetto delle progressioni armoniche dipende dalla loro disposizione temporale. Il gioco combinato di ritmo e accordo d'insieme informa di sé quindi, in varia misura, lo svolgimento dei concerti. Determina una precisa disposizione in parti, instaura corrispondenze tra i segmenti e integra le parti nel tutto. Sulla base di sei brani dei "Kleine geistliche Konzerte" vengono evidenziate strutture significanti di autonomo valore musicale. Tali strutture si rivelano essere la premesse grazie alle quali l'esposizione del testo acquista espressività retorica e pathos.

Klaus-Jürgen Sachs: Valutazione, legame alla tradizione e concezione del salterio-Becker di Heinrich Schütz.

Fino a non molto tempo fa gli studi musicologici su Schütz si sono occupati del salterio Becker nelle autobiografiche prefazioni dedicatorie e nel repertorio innologico, e lo hanno iscritto nelle linee di sviluppo della messa in musica del salterio rimato e del corale a quattro voci. Ma solo raramente lo hanno analizzato come opera a sé in studi specifici. Veniva considerato come un "parergon", inserito in

tradizioni collegate alla prassi e inoltre, nel campo specificamente schütziano della utilizzazione musicale della lingua, inficiato dal principio del Lied strofico. Tuttavia, se si paragona quest'opera, nelle sue due versioni del 1628 e del 1661, con composizioni analoghe precedenti, le si riconosce facilmente una concezione autonoma. Caratteristiche ne sono la sintesi tra tradizione e modernità come pure l'attenzione all'individualità di ogni singolo brano.

Adolf Watty e Werner Breig: Sul concerto profano "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" di Heinrich Schütz, SWV 475.

Il concerto profano "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" SWV 474 è stato finora considerato come libera messa in musica di un testo. Si tratta in realtà della rielaborazione di un Lied, come attestano due fonti manoscritte finora trascurate, un libro per liuto nella Gesamthochschulbibliothek di Kassel, e una raccolta di Lieder nell'Archivio statale di Aurich, nella Bassa Sassonia. Queste due fonti permettono allo stesso tempo una ricostruzione affidabile del concerto, cui nella versione pervenutaci mancano tre voci. L'analisi stilistica del concerto, sulla base della attuale conoscenza delle fonti, conferma la supposizione, già precedentemente espressa, che SWV 474 sia, tra le composizioni di Schütz pervenuteci, la più antica.

Hans Rudolf Jung: Nuovi apporti al tema "Heinrich Schütz e Weimar".

Attraverso studi sui documenti conservati nell'Archivio statale di Weimar si è potuti pervenire alla ricostruzione di nuovi particolari circa il viaggio a Dresda intrapreso da Adam Drese, maestro di cappella alla corte di Weimar, nell'ottobre 1652 in occasione delle nozze del Principe. Si sono potuti inoltre ricostruire, due soggiorni, finora non noti, di Schütz alla corte di Weimar, il primo nell'agosto 1658 e l'altro nel luglio-agosto 1659. All'inizio di agosto del 1659 a Weimar furono rappresentate una "Komödie von der Judith" e una "Astrologische Komödie". Non è escluso che la musica per questi spettacoli (non pervenutaci) sia stata composta da Schütz.

Eberhard Möller: Un inventario di Waldenburg come fonte per Schütz.

Un inventario di musiche che si trovavano prima del 1642 nella chiesa di Waldenburg (Sassonia) enumera tra l'altro una serie di opere di Schütz a stampa e manoscritte. Tra i manoscritti, oltre a opere note da altre fonti o di cui per lo meno il titolo è documentato, compare un mottetto a otto voci finora sconosciuto dall'incipit "Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel", iscrivibile nel catalogo delle opere perse di Schütz.

Aniela Kolbuszewska: Fonti a stampa per opere di Schütz nella Biblioteka Uniwersytecka di Wrocław.

Nella sezione di musica dell'odierna biblioteca universitaria di Wrocław (Breslavia) si trovano oggi, a disposizione degli studiosi, le raccolte di musiche che in tempi addietro appartenevano in parte alla biblioteca civica e in parte a quella universitaria, ed anche quelle di altre biblioteche della Slesia. L'articolo offre una panoramica delle opere di Schütz oggi reperibili nella biblioteca universitaria di Wrocław (solo parzialmente catalogate nel RISM) in raccolte individuali o collettive del XVII secolo.

(Traduzione di Donata Schwendimann-Berra)

Sammanfattningar

Joshua Rifkin: Henrich Schütz – På väg mot en ny bild beträffande personlighet och verk

När den tyska sångrörelsen under det tidiga 1900-talet återupptäckte Schütz' musik för praktiken, trädde framför allt de verk i förgrunden som kunde uppföras a cappella eller bara med generalbas, nämligen "Kleine geistliche Konzerte", "Geistliche Chormusik" och passionerna. Detta betydde en förvrängning av Schützbilden, som har en fortsatt betydelse än idag. Kompositören själv betraktade andra verk som representativa för sitt skapande: i första hand "Psalmen Davids" och de tre delarna av "Symphoniae sacrae". De visar den där föreningen mellan klangligt praktutvecklande och kompositorisk konst, i vilken "Henrich" Schütz (så skrev han själv alltid sitt namn) såg sin egentliga prestation som kompositör. Denna självvärdering kan tjäna som korrektiv mot ensidigheterna i den konventionella Schützbilden.

Wolfram Steinbeck: Instrumentalkaraktären hos Schütz – Om instrumentens betydelse i "Symphoniae sacrae"

"Symphoniae sacrae" I-III har hittills funnit mindre uppmärksamhet inom vetenskap och praktik än Schütz' andra centrala verk. Anledningarna därtill beror på samlingarnas heterogenitet, de instrumentala och satstekniska medlens mångfald liksom den långa perioden för verkens tillkomst. Visserligen finns det en gemensamhet i användandet av obligata instrument som principiellt skiljer "Symphoniae sacrae" från andra verk. Detta betyder desto mera, om intresset för Schütz inte bara gäller förhållandet till språket utan också det musikaliska skeendet. Bidraget undersöker frågan om och på vilket sätt de obligata instrumenten påverkar den vokala satsstrukturen och vilket inflytande å andra sidan Schütz' kompositionsprinciper har på instrumentalsatsens disposition.

Martin Just: Rytm och klang som formfaktorer i "Kleine geistliche Konzerte" av Heinrich Schütz

Harmonifortskridningarnas verkan beror på deras disposition i tidsföljden. Samspelet mellan rytm och samklang präglar därför i olika dimensioner konserternas förlopp. Det förorsakar en tydlig indelning, konstituerar korresponderande avsnitt och integrerar delarna i det hela. I sex stycken ur "Kleine geistliche Konzerte" påvisas meningsfulla strukturer av musikaliskt egenvärde. Sådana strukturer visar sig vara förutsättningen, under vilken textens deklamation vinner sin retoriska tonvikt och sitt patos.

Klaus-Jürgen Sachs: Om värdering, traditionsbindning och konception av Heinrich Schütz' Becker-Psalter

Tills nyligen har Schützforskningen visserligen utvärderat Becker-psaltaren i de autobiografiska dedikationsförorden, upptagit den i den hymnologiska repertoaren och inordnat den i rimpsaltartonsättningens och kantionalsatsens utveckling. Men bara sällan och i snävt begränsade studier har verket som sådant undersökts. Det gällde som ett biverk, beroende av praktiska traditioner. Dessutom blev Schütz' speciella förhållande till språket inskränkt genom den strofiska principen. Jämför man emellertid verket i dess båda fattningar från 1628 och 1661 med dess före-

gångare, så urskiljer man hos Schütz en självständig konception. Dess kännetecken är syntesen mellan tradition och modernitet liksom försöket att ge de enskilda satserna karaktär och individualitet.

Adolf Watty och Werner Breig: Om Heinrich Schütz' världsliga konsert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" SWV 474

Schütz' världsliga konsert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" SWV 474 betraktades hittills som fri tonsättning, I verkligheten rör det sig om en bearbetning av en visa, som kan påvisas i två hittills obeaktade handskriftliga källor, en lutbok i Gesamthochschulbibliothek Kassel och en vissamling i Niedersächsisches Staatsarchiv Aurich. Dessa källor möjliggör samtidigt en tillförlitlig rekonstruktion av konserten, i vars källor tre stämmor fattas. Verkets stilistiska bedömning, baserande på det nuvarande källäget bekräftar det tidigare antagandet att SWV 474 är den tidigaste bevarade kompositionen av Schütz.

Hans Rudolf Jung: Nya bidrag till ämnet "Heinrich Schütz och Weimar"

Genom källstudier i Weimars Staatsarchiv kunde nya detaljer utforskas beträffande den resa som Weimars hovkapellmästare Adam Drese gjorde till Dresden med anledning av furstebröllopet i oktober 1652. Dessutom kan två hittills okända vistelser som Schütz gjorde vid hovet i Weimar påvisas, nämligen under augusti 1658 och juli/augusti 1659. I början av augusti 1659 uppfördes i Weimar en "Komödie von der Judith" och en "Astrologische Komödie". Det är möjligt att den (ej bevarade) musiken till dessa komedier komponerades av Schütz.

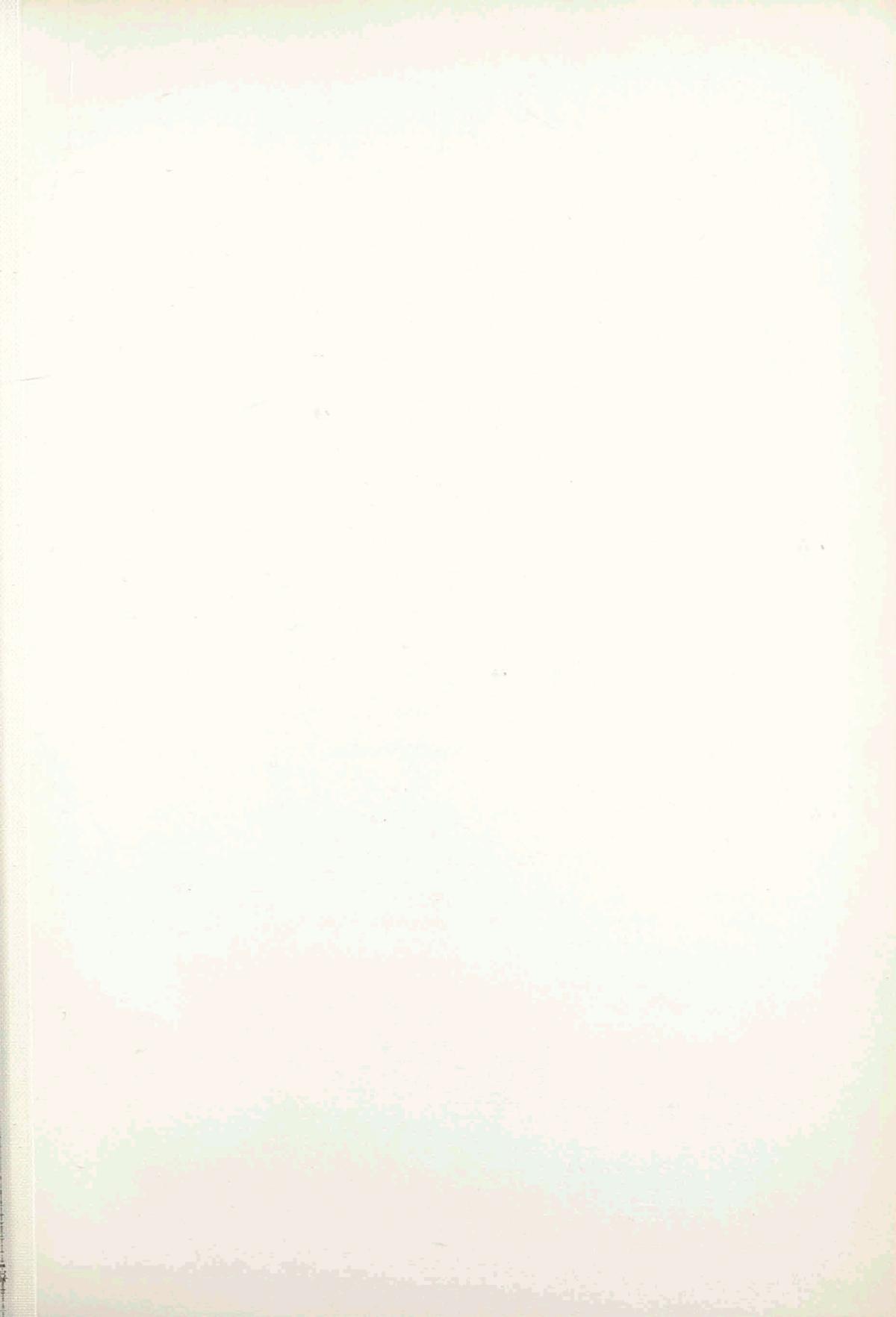
Eberhard Möller: Ett inventarium från Waldenburg som Schützkälla

En förteckning över musikalier som fanns i kyrkan i Waldenburg (Sachsen) före 1642 nämner bl.a. en rad tryck och handskrifter med verk av Schütz. Handskriftsbeståndet innehöll förutom verk, som är kända från andra källor eller åtminstone enligt titlarna, en hittills okänd åttastämmig motett. Texten börjar med orden "Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel". Motetten bör inordnas i katalogen över de förlorade verken av Schütz.

Aniela Kolbuszewska: Tryckta källor över verk av Schütz i Biblioteka Uniwersytecka Wrocław

På musikavdelningen i det nuvarande universitetsbiblioteket i Wrocław (Breslau) är de nu tillgängliga musiksamlingarna sammanfattade. Dessa tillhörde tidigare dels stadsbiblioteket dels universitetsbiblioteket, därtill kommer bestånd från andra schlesiska bibliotek. Artikeln ger en översikt över de verk av Schütz som finns i individualtryck och tryckta samlingar från 1600-talet på universitetsbiblioteket Wrocław. Dessa källor är bara delvis upptagna i RISM.

(Översättning Aina Maria Krummacher)





Internationale Heinrich Schütz-Gesellschaft e.V.

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft wurde 1930 als Neue Schütz-Gesellschaft gegründet und erhielt 1963 ihren heutigen Namen. Sie hat in rund 20 Ländern der Welt ihre Mitglieder, die meist in nationalen Sektionen zusammengeschlossen sind. Die Gesellschaft ist ein eingetragener gemeinnütziger Verein, der seine Aktivitäten ausschließlich aus Mitgliedsbeiträgen und Spenden finanziert.

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft erscheinen folgende Publikationen:

Das „Schütz-Jahrbuch“, wichtigstes wissenschaftliches Publikationsforum der Gesellschaft

„Acta Sagittariana“, das Mitteilungsblatt der Gesellschaft, ein- bis zweimal im Jahr

Die „Neue Schütz-Ausgabe“ in über 40 Bänden

Die „Neue Schein-Ausgabe“, eine neue Gesamtausgabe der Werke des Schützfreundes Johann Hermann Schein (1586–1630)

Die Leonhard Lechner-Gesamtausgabe, eine erste vollständige Erschließung des Werkes von Leonhard Lechner (um 1553–1606)

Ferner Einzelausgaben für die Praxis, Dokumente, Schallplatten

Seit 1930 konnte die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft 30 Internationale Heinrich-Schütz-Feste in europäischen Ländern und in Übersee feiern.

Mitglieder der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft erhalten das Schütz-Jahrbuch, die Acta Sagittariana sowie eine zusätzliche jährliche Mitgliedsgabe (Notenausgabe, Schallplatte, sonstige Publikation) kostenfrei. Die Gesellschaft bemüht sich ferner um die Vermittlung von Notenausgaben und Aufführungsmaterialien für ihre Mitglieder, außerdem um verbilligte Eintrittskarten bei Internationalen Schütz-Festen oder sonstigen von ihr initiierten Veranstaltungen.

Die Mitgliedschaft steht jedem offen, der die Satzung anerkennt; sie gilt für das Kalenderjahr. Mitgliederversammlungen finden jährlich an verschiedenen Orten statt; hierzu wird gesondert eingeladen. Anmeldungen sind zu richten an

Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.
Heinrich-Schütz-Allee 35, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe