

Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz

von
WERNER BREIG

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Vorrede zur ‚Geistlichen Chormusik‘ (1648).

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

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

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

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

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

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

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

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

12 Apostelgeschichte 13, 33.

II

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

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

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

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

* Mit Einschluß der Solosänger.

** In aufgelockertem Satz.

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

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

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

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

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

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

14 MOSER Sch, S. 289.

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

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

* Mit Einschluß der Solosänger.

** In aufgelockertem Satz.

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

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

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

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

III

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

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

Die Besetzung umfaßt zwei tiefe Instrumentalchöre – einen ‚Coro di Viole‘ (Schlüsselung: c_3, c_4, c_4, f_4) und einen ‚Coro di Tromboni‘ (Schlüsselung: c_3, c_4, f_3, f_5) –, ein dreistimmiges Ensemble von Vokalsolisten (Sopran, Alt, Tenor), eine im letzten Teil hinzutretende zweichörige Capella und Basso Continuo¹⁹.

Folgende Formen des Zusammenwirkens der Chöre lassen sich unterscheiden:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

Fassen wir zusammen.

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

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

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

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

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

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