

**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 entsteht<sup>1</sup>.

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 Krieges<sup>2</sup> -, 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)<sup>3</sup> 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 Instrumente<sup>4</sup>. 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 bleiben<sup>5</sup>.

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" ist<sup>6</sup>. Mit anderen Worten: Textdeklamation und -deutung haben keinen Vorrang vor der musikalischen Architektur, sondern bilden miteinander eine untrennbare, ausgewogene Einheit.

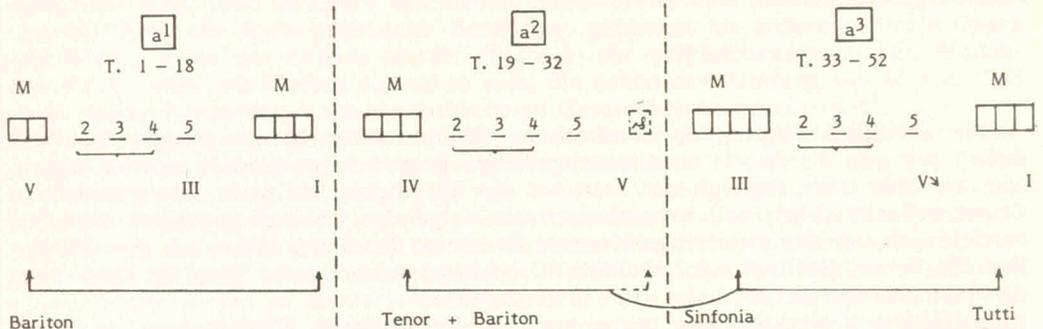
Folgt man dieser These von den beiden gleichberechtigten "Herrinnen" in Schütz' Musik, so lassen gerade jene Werke besonderen Aufschluß erwarten, in denen rein instrumentale Partien oder überhaupt textfreie Stimmgruppen als obligate Mittel



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 (a<sup>1</sup>) folgt deren zweistimmige Vokalversion (a<sup>2</sup>) als steigender Mittelteil sowie die Sinfonia als reine Instrumentalfassung, die in die abschließende Tutti-Wiederholung des Mottos mündet (a<sup>3</sup>). 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.

Texte 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

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 (a<sup>1</sup>) 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 (a<sup>2</sup>) drei gleichförmig begleitete Taktgruppen entgegen, deren absteigende Skalenläufe so angelegt sind, daß sie die aufsteigende Sekundsequenz 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 (a<sup>3</sup>) 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"<sup>9</sup>. 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 mitgeteilt<sup>10</sup>. 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 1625<sup>11</sup>. 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 vocal and basso continuo parts. The score is marked with 'a' and 'b' in boxes at the bottom of the staves.

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 Ausdruck<sup>12</sup>. 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 gibt<sup>13</sup>. 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 erklärt<sup>14</sup>, 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 Parallelvertonung 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 kann<sup>15</sup>, 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 Hingabe<sup>16</sup>.

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 können<sup>17</sup>.

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 Monteuerden" entfernt sind<sup>18</sup>.

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 Roeseler<sup>19</sup> 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 Instrumentalpartien<sup>20</sup>.

Hier sei nur das folgende in Erinnerung gerufen: Die bunte, noch experimentelle Vielfalt der Besetzung in den "Symphoniae sacrae" I<sup>21</sup> 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 Hand<sup>22</sup>. – Obgleich zum überwiegenden Teil der Konzerte instrumentale Sinfonien gehören (nur

15 haben keine)<sup>23</sup>, 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"<sup>24</sup>. 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 nicht<sup>25</sup>. 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)<sup>26</sup> 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 ist<sup>27</sup>.)

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 wollte<sup>28</sup>, 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 zeigt<sup>29</sup>. (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)<sup>30</sup>, 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" spricht<sup>31</sup>. 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)<sup>32</sup>. 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 Spielart<sup>33</sup> folgt gewissermaßen der im Text liegenden Aufforderung: "macht es gut auf Saitenspiel". Zum anderen hat Schütz an einer Stelle den Generalbaß selbst ausgesetzt<sup>34</sup>. 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 verlaufen<sup>35</sup> 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 ist<sup>36</sup>. 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)<sup>37</sup>. In der Literatur wird auf die hohen Übereinstimmungen beider Werke hingewiesen, die zumindest eine enge historische Beziehung vermuten lassen<sup>38</sup>. 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 gekennzeichnet<sup>39</sup>.

Betrachten wir zunächst die fünfstimmige Vokalfassung von 1639. Das Stück ist – entgegen allem Anschein – keineswegs "in ausgezeichnetem Motettenstil" geschrieben, wie Moser meinte<sup>40</sup>. 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 instrumentale<sup>41</sup>. 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 Stimmen<sup>42</sup>. 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 Schütz'schen 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 unbekannteren "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 besetzbares 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 Psalmversionen, 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, <sup>2</sup>/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.
- 31 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.