

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

Teil II¹

von

MARTIN JUST

Forschung und Analyse haben sich intensiv um die vielfältigen Beziehungen zwischen Text und Musik im Oeuvre von Heinrich Schütz bemüht. Das Interesse galt ebenso dem Vortrag der Worte wie der Darstellung und dem Ausdruck ihres Gehaltes. Und obwohl dabei zumeist auch musikalische Sachverhalte diskutiert worden sind, macht sich seit ein paar Jahren das Bedürfnis stärker bemerkbar, die im strengeren Sinne musikalischen Qualitäten der Kompositionen genauer zu untersuchen. Die musikalische Struktur ist zwar vom Text – von seinen Wörtern, seiner Syntax, seinem Gehalt – inspiriert, es bleibt aber zu fragen, wieweit der musikalische Verlauf in sich sinnvoll ist, und welche Mittel den Zusammenhang stiften. Der Impuls zu derartigen Nachforschungen geht unter anderem von der Beobachtung aus, daß gelegentlich musikalische Korrespondenzen auch dort herrschen, wo die Menge des Textes unterschiedliche Ausdehnungen hätte erwarten lassen. D. h. Schütz hat mit Textwiederholungen, -dehnungen oder -kürzungen operiert, um den Aufbau musikalischer Strukturen und Proportionen zu fördern².

Die folgenden Ausführungen werden sich also auf spezifisch musikalische Fakten konzentrieren. Im Blickpunkt stehen die klanglichen Ereignisse und ihre zeitlichen Beziehungen untereinander, ihr Ebenmaß, ihre Korrespondenzen oder Differenzen. Wir beobachten das Zusammenwirken von Rhythmus und Klang, das in der Generalbaßstimme greifbar ist, und zwar in mehreren Dimensionen: in der unmittelbaren Folge, d. h. im harmonischen Rhythmus, in der Verteilung von Zielklängen oder Kadenzen bei kleineren oder mittleren Distanzen sowie in der das Ganze umgreifenden Organisation. Dies Verfahren bedeutet zwar eine gewisse Abstraktion von den rhythmisch-melodischen Ereignissen der musikalischen Oberfläche, gibt aber die Chance, Grundriß und Struktur, die den Gesamteindruck und die Wirkung der Details bestimmen, deutlicher wahrzunehmen. Daß diese grundsätzlichen Untersuchungen an den *Kleinen geistlichen Konzerten* ansetzen, hat praktische

1 Der Text wurde bei dem 30th International Heinrich Schütz Festival and Conference in Urbana-Champaign, Illinois, Oktober 1985, vorgetragen. Der vorgesehene Tagungsbericht ist leider nicht zustande gekommen. Da der Text einen zweiten Teil bildet zu dem Aufsatz *Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den »Kleinen geistlichen Konzerten« von Heinrich Schütz*, in: SJB 9 (1987), S. 44-60, möchte ich ihn, selbst nach so langer Zeit, noch zur Diskussion stellen.

2 Vgl. etwa den Refrain in *O quam tu pulchra es* (SWV 265, *Symphoniae Sacrae* I, Nr. 9) oder das mehrfach eingefügte Alleluia in den Konzerten *Ich will den Herren loben* (SWV 306) und *Bringt her dem Herren* (SWV 283).

Gründe. Sie sind im allgemeinen von handlichem Umfang und doch von großer Vielfalt.

Die Vielfalt allerdings stellt uns auch vor Probleme. Eine Reihe von Faktoren mag die Interaktion von Rhythmus und Klang und damit die Struktur eines Werkes beeinflussen: die Zahl der Vokalstimmen, die Besetzung, der Modus, die Mensur, die deutsche oder lateinische Sprache, die Textgestalt – Prosa oder Dichtung –, die Textprovenienz und die liturgische oder sonstige Bestimmung. Die Mannigfaltigkeit scheint von Schütz geplant worden zu sein. In der Regel nämlich differieren bei gleicher Stimmenzahl und -besetzung der Modus, die Textgestalt, die Mensur oder die Sprache. Es gibt unter den *Kleinen geistlichen Konzerten* nur drei Fälle, in denen Schütz zwei Kompositionen zu weitgehend gleichen Bedingungen geschaffen hat³. Um bei der Untersuchung dieser auch stilistisch so uneinheitlichen Sammlung also keine unkontrollierbare Zahl von Faktoren berücksichtigen zu müssen, habe ich für das Stuttgarter Schütz-Symposium 1985 nur Konzerte in gerader Mensur über deutsche Prosa betrachtet. Die Ergebnisse seien hier kurz zusammengefaßt⁴, ehe wir uns drei sich z. T. überschneidenden Werkgruppen zuwenden, die dort ausgeschlossen waren: Bearbeitungen von Kirchenliedern⁵, Werke mit lateinischem Text und Konzerte mit dreizeitigen Abschnitten.

Gemessen an der älteren Motette hat sich die Struktur von einer lockeren Folge ungleich langer Abschnitte zu einem Bau aus proportionierten Mensurgruppen gewandelt. Die Beziehungen zwischen den Klängen und ihre Progressionen stiften einen dichten Konnex, weil sie in regelmäßigen Rhythmen einander folgen und daher bestimmte Erwartungen wecken. Ob diese Abschnitte symmetrisch, als Steigerung oder in Barform verlaufen, ist dagegen sekundär. Daß wir trotz der regelmäßigen Abmessungen nur gelegentlich von Metrik sprechen dürfen, hat vornehmlich zwei Gründe. Zum einen sind die Klangfolgen noch nicht von jener Funktionalität, mit der zusammen erst – wie in den Werken der Klassiker – Metrum entsteht. Bei Schütz haben wir es oft mit Nebenordnungen von Klängen zu tun, die als selbständige Stufen sich einer harmonischen Schlüssigkeit stärker widersetzen. Klangliche Parataxe beobachten wir auch in größeren Distanzen: Korrespondierende Kadenz stehen häufig im Verhältnis benachbarter Stufen oder Terzen zueinander.

Zum ändern wird das zeitliche Ebenmaß der Mensurgruppen von mancherlei Modifikationen verschleiert. So lassen sich für die Ultima einer Kadenz im Hinblick auf Proportionen drei Möglichkeiten unterscheiden. Sie gilt erstens als Haltepunkt von der Dauer einer Semibrevis oder einer Minima, der außerhalb der Korrespondenz steht. Sie kann zweitens als Haltepunkt in die Entsprechung einbezogen sein.

3 Es handelt sich um folgende Stücke: 1. *Die Gottseligkeit* (SWV 299) und *Joseph, du Sohn David* (SWV 323) für zwei Soprane und Baß, im a-Modus und C -Mensur, über einen Text aus dem Neuen Testament (1. Tim. 4,8 und Matth. 1,20-21); 2. *O Jesu, nomen dulce* (SWV 308) und *O misericordissime Jesu* (SWV 309) für Tenor, in g-Dorisch und C -Mensur, mit lateinischem Gebetstext; 3. *Ist Gott für uns* (SWV 329) und *Wer will uns scheiden* (SWV 330), für Sopran, Alt, Tenor, Baß, in g-Dorisch und C -Mensur, über Röm. 8,31-34 und Röm. 8,35, 38, 39 (da hier der zweite Text unmittelbar an den ersten anschließt, können die Konzerte als zusammengehörige Partes gelten).

4 Ausführlicher in Sjb 9 (1987), S. 56-57.

5 Vgl. Arno Forchert, *Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte*, in: Sjb 4/5 (1982/1983), S. 57-67.

Mit der Ultima zusammen oder gar noch früher kann drittens eine neue Mensurgruppe beginnen, so wie es in der älteren Motette fast die Regel war. Diese musikalischen Interpunktionen vermögen die intendierten Proportionen sowohl zu verunklaren wie auch gerade erst herzustellen. Die Mensurgruppen selbst sind dabei keineswegs stets »quadratisch«, sondern können z. B. aus drei oder fünf Mensuren bestehen. In jedem Fall nehmen wir eine Änderung der jeweiligen Einheiten wahr, etwa als Verbreiterung der Kadenz um eine zusätzliche Einheit oder als Verkürzung mit einer Verlagerung des Schwerpunktes, u. U. sogar um eine halbe Mensur. Diese reizvollen Unregelmäßigkeiten lassen den Textvortrag nicht in völligem Gleichmaß erstarren, sondern verknüpfen faßbare musikalische Proportionen mit der Flexibilität des sinnvoll artikulierten Sprechens.

Weitere Ergebnisse: Die traditionellen Modi sind an den unmittelbaren Klangprogressionen der Kompositionsteile kaum beteiligt; sie prägen jedoch nach wie vor mit ihren Finales und Confinales die Disposition im Ganzen und die sekundären Zielklänge. Das bedeutet, in diesem Bereich sind die Fügungen lockerer als innerhalb der einzelnen Teile. Das modale Zentrum gibt eine Gesamtorientierung, übt aber nicht die Zentripetalkraft der Dur-Moll-Tonalität aus. So entfaltet etwa der Mittelteil von *Was betrübst du dich, meine Seele* (SWV 335) in seinen Unterteilen den Dreiklang über der dritten Stufe von g-Dorisch: B-D-F-B (M. 34, 40, 46, 52)⁶. Dieser Teil, die Mitte einer umfassenden Symmetrie, ist selbst symmetrisch gebaut, geteilt in 6,5 + 6 + 6,5 Mensuren. Dem leicht verbreiterten Anfang über B folgen die Kadenz regelmäßig zweitaktig, erst in Sekunden ansteigend B-C-D, dann in Quinten absteigend D-g-c-F. Der letzte Unterteil ist durch eine Erweiterung des Modells auf zweimal drei Einheiten hervorgehoben: F-G und G-B. Da die Ultima B einbezogen ist, erreicht die Musik 6,5 statt 6 Mensuren.

Die Zahl der Stimmen scheint die klanglich-rhythmische Struktur weniger zu beeinflussen. So entfaltet sich das Konzert für eine Singstimme *Eile, mich, Gott, zu erretten* (SWV 282), »in stylo oratorio«, keineswegs in monodischer, expressiver Freiheit, sondern erhebt sich ebenfalls über einem erstaunlich regelmäßigen Klanggerüst, mit sinnvoll differenzierten Progressionen⁷. Eher laden zwei Vokalstimmen, zumal zwei gleiche, zu Konfrontationen, Imitationen, Kanons oder Parallelen ein, die im Hinblick auf die klangliche oder zeitliche Organisation Entsprechungen hervorrufen.

Bei der Bearbeitung der sieben Kirchenliedtexte erwarten wir, daß Schütz, der sogar Prosatexte in regelmäßige Strukturen bindet, Verse noch deutlicher herausstellt⁸. Das trifft in dieser einfachen Abhängigkeit nicht zu. Eher läßt sich sagen,

6 SGA VI, S. 191-196; NSA 12, S. 58-68. Vgl. Sjb 9 (1987), S. 45-48 (mit Aufbauskinizze 1).

7 SGA VI, S. 5-6; NSA 10, S. 1-3. Vgl. Sjb 9 (1987), S. 49-52.

8 Folgende sieben Konzerte verwenden evangelische Kirchenliedtexte: *O hilf Christe* (SWV 295), *Nun komm der Heiden Heiland* (SWV 301), *Wir gläuben all* (SWV 303), *Ich hab mein Sach* (SWV 305), *Wann unsre Augen* (SWV 316), *Ich ruf zu dir* (SWV 326) und *Allein Gott in der Höh* (SWV 327).

In dem Exemplar der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel hat Schütz bei drei Liedbearbeitungen des ersten Teils (1636) – SWV 295, 301 und 305 – eine lateinische Übersetzung nachgetragen. Im zweiten Teil (1639) ist bei SWV 316 und 326 eine lateinische Übersetzung als zweiter Text gedruckt. Die beiden Katechismus-Lieder, SWV 303 und 327, bleiben unübersetzt. Vgl.

daß Schütz die vorgegebene Versstruktur zum Anlaß nimmt, musikalische Korrespondenzen eigener Erfindung zu konstruieren. In dem Konzert *O hilf, Christe, Gottes Sohn* (SWV 295) für zwei Tenöre⁹ bilden die vier Verspaare die textliche Grundlage der Teile I-IV, deren unterschiedlicher Umfang die regelmäßige Textgestalt nicht erkennen läßt.

Vers: 1.	2.	1./2.	1.	2.		
I a - E F - d a - E a - E F - - - a						
(29)	5	5	5 (+1)	5 2 + 2		
Vers: 3./2.	3./2.	4.				
II a - d - G - a						
(16)	6	6	6			
Vers: 5.	5.	6.				
III F - G - a - C						
(14)	5	5	6			
Vers: 7.	8.	7.	8.	7.	8.	8.
IV E - A - D D - G - C E - C - a - E						
(22)	6	6	6,5	2,5		

Abbildung 1

Sie suggerieren stattdessen eine Rahmenform: Zwei längere Teile von 29 und 22 Mensuren umfassen zwei kürzere. Wesentlicher ist, daß die Teile durch ganztaktige Ultimae voneinander getrennt sind und damit ihre Eigenständigkeit betonen, ferner daß jeder Teil für sich konsequent gefügt ist, und daß eine Gesamtform durch deren sich ergänzende Aufgaben zustande kommt.

Teil I entfaltet die modale Basis in einer nahezu symmetrischen Anlage von Fünftaktgruppen, mit besonderer Betonung des a-E-Weges und den differenzierenden Schlüssen F-d und F-a. Teil II bis IV kann man als eine Folge von Barformen bezeichnen, die den klanglichen Bereich erweitern und wieder auf die zentrale Quintbeziehung a-E reduzieren. Teil II ergänzt Stufe G, die in den zweifachen Quintfall a-d-G einbezogen ist, ehe der Abgesang mit Vers 4 nach a zurückführt. Da sich die Sechsergruppen überschneiden (durch Bögen angedeutet), ergeben sie zusammen nur 3×6 minus $2 = 16$ Mensuren. Teil III folgt einem anderen harmonischen Plan, dem Anstieg von F über G nach a, wiederholt aber sonst die Formprinzipien des zweiten Teils: Die Unterteile überschneiden sich, daher ergeben $5 + 5 + 6$ nur 14 Mensuren; der Abgesang mit Vers 6 nimmt einen eigenen Weg, von a nach C, und setzt damit einen fremden Klang an den dritten Teilschluß höheren Ranges. Die Barform des letzten Teils ist zwar nicht textlich, wohl aber harmonisch ausge-

Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der »Kleinen geistlichen Konzerte« von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95-116.

9 SGA VI, S. 30-31; NSA 10, S. 103-105. Da die besprochenen Werke in Editionen mehrfach vorliegen, verzichten wir weitgehend auf Notenbeispiele, setzen aber voraus, daß der Leser sich an einem Notenbild orientiert.

prägt. Die Stollen durchlaufen zusammenhängend je zwei fallende Quinten: E-A-D und D-G-C, während der Abgesang mit dem gleichen klanglichen Bruch, C/E, nochmals ansetzt, mit dem der ganze Teil IV begonnen hat. Dadurch kehrt der klangliche Verlauf wieder zu den Stufen des Anfangs zurück. Das Supplementum schließlich, allein mit Vers 8, erinnert an die modal-typische a-E-Spannung, die zu Beginn in Verbindung mit der nur dort zitierten phrygischen Melodie mehrfach ausgespielt wird.

Der weitgehend regelmäßige Rhythmus der Kadenzklänge innerhalb der Teile geht sicherlich auf die Versstruktur zurück. Schütz vermeidet aber, das vorgegebene Maß mechanisch in Musik umzusetzen. Daß er die Zeilen 1 bis 6 auf fünf oder sechs Mensuren gedehnt hat, mag sogar von der Liedmelodie angeregt sein; sie faßt nämlich die ungeraden Zeilen vier-, die geraden fünftaktig: »O hilf | Christe | Gottes | Sohn || Durch dein | bitter | Lei- | - | den« etc. Gemessen an der gewöhnlichen Viertaktigkeit lassen sich die jeweils veränderten Positionen erkennen (Abb. 2, durch Klammern die gestreckten oder komprimierten Einheiten markiert).

Vers

1. O hilf Chri- ste, Got-tes Sohn,

5 M. 2. durch dein bit- ter Lei- den,

5. dei- nen Tod und sein Ur- sache

3. dass wir dir stets un- ter- tan

4. all' Un- tu- gend mei- den,

6 M. 6. frucht- bar- lich be- den- ken,

7./8. da- für ... dir ...

Abbildung 2

Schütz hat offenbar auch hier nicht willkürlich gehandelt, denn nachdem die ersten beiden Verse fünftaktig, Vers 3 und 4 sechstaktig sind, werden die Maße in Vers 5 und 6 kombiniert, wobei die Verse 6 und 4 sogar gleich rhythmisiert sind und Vers 5 am Schluß eine Reduktion von Vers 3 bietet. Demgegenüber sind Vers 7 und 8 insofern völlig verändert, als sie zusammen in das Maß von sechs Takten gezwängt werden; Vers 8 nimmt dabei den Rhythmus von Vers 2 auf halbe Werte zurück.

Es fällt schwer, diese eigentümliche Beschleunigung der Deklamation aus dem Text zu motivieren. Im musikalischen Kontext dagegen kann man eine solche Stretta, die sich vorgeformter Abmessungen bedient, sehr wohl als sinnvoll anerkennen, zumal da das sechstaktige Modell beim dritten Ablauf zu einem kräftigeren Schluß auf Zählzeit »1« gedehnt wird, und schließlich das Supplementum diese Verbreiterung bestätigt (Abb. 2, Schlußvariante). So entsteht im Ganzen ein Konzert, dessen vier Teile untereinander zwar wenig proportioniert erscheinen, die aber einander in ihren klanglichen Funktionen zu einer höheren modalen Einheit ergänzen. Die festen Fügungen des Liedes kehren in verwandelter Gestalt wieder; Schütz setzt die Verspaare zu neuen klanglich-rhythmischen Strukturen von faßbarer Regelmäßigkeit zusammen.

Das Zusammenwirken von Rhythmus und Klang im Dreiertakt zu prüfen, ist insofern ein besonderes Problem, als stets nur Teile eines Konzerts betroffen sind. Das gilt für 22 Werke, bei denen in der Regel weniger als ein Drittel in der Proportio tripla verläuft¹⁰; sehr oft sind es refrainartige Abschnitte oder Schlüsse, die auf diese Weise ausgezeichnet werden. Als Beispiel soll das Konzert in g-Dorisch für zwei Soprane *Verbum caro factum est* (SWV 314) dienen¹¹. Die Syntax des Textes (Joh. 1, 14) bestimmt, wie zu erwarten, die musikalische Disposition. Dabei fügt Schütz nach jedem der drei Hauptsätze ein Alleluia ein und ergänzt es nach den beiden Appositionen als sechsten Abschnitt (s. Abbildung 3).

a (27)	l: Verbum caro factum est, alleluia, :	1- 27	g-G / g-G
b (21)	l: et habitavit in nobis, alleluia, :	28- 48	gB-C / C-D
c (17)	l: et vidimus :/: gloriam ejus, alleluia, :	49- 65	B-F / F-B / g-C
d (16)	l: gloriam quasi unigeniti a patre :	66- 81	F-B / Es-G
e (21)	l: plenum gratia et veritate, :	82-102	c-D / D ⁶ -G
f (19)	l: alleluia. :	103-121	g-d-F / d-G / C-G

Abbildung 3

Während die Abschnitte b und e mit je 21 Mensuren sowie c und d mit 17 und 16 Mensuren ihr Gleichgewicht deutlich zeigen, entsprechen a und f einander – mit 27 bzw. 19 Mensuren – nur unvollkommen¹². Dennoch hat Schütz wohl so etwas wie

¹⁰ Dazu zählen auch vier der Konzerte über Kirchenliedtexte: SWV 301, 303, 326 und 327 (s. Anm. 8). Zu SWV 327 *Allein Gott in der Höh*, das fast ganz in dreizeitiger Mensur verläuft, s. u.

¹¹ SGA VI, S. 111-114; NSA 10, S. 63-68.

Symmetrie im Sinn gehabt; denn er greift mit dem Anfang von Abschnitt f (M. 103-106) auf Mensur 21-24 zurück. Nach der Fixierung der modalen Basis in Teil a, der Grundaussage des Textes, verbreiten sich die Teile b und c über die Nebenzentren D und B, beziehen sogar die Stufe C ein. Ebenso deutlich sind die übrigen Teile wieder auf den Rückweg zur Finalis G orientiert¹³. Der syntaktische Unterschied – Hauptsätze / Appositionen – zeigt sich auch an den Hauptzäsuren. Die ersten drei Teile sind getrennt durch den Wechsel zur kleinen Terz auf der gleichen Stufe: G / g - im ersten Teil sogar bei den Unterteilen -¹⁴ oder durch den Sprung von D nach B. Die einzelnen Aussagen stehen dadurch für sich. In der zweiten Hälfte wird eher der Konnex betont, besonders durch Anschlüsse mit fallender Quint, Teil c-d: C-F und innerhalb von d: B-Es, Teil d-e: G-c und innerhalb von e: Neuansatz im gleichen Klang, D-D6. Erst das Alleluia ist wieder deutlich abgesetzt: G / g.

Die Korrespondenzen innerhalb der Abschnitte gehen aus der Besetzung mit zwei Sopranen hervor. Wiederholung und Sequenz, Stimmentausch oder Solo und Duo bestimmen den Aufbau. Teil b etwa besteht aus einer ansteigenden Sequenz von zweimal elf Takten, die zusammen allerdings nur 21 Masuren umfassen, weil in Mensur 38 sich Sopran II und I überschneiden. Das ist auch der Grund dafür, daß sie einander zu Beginn harmonisch nicht entsprechen: gB bzw. C (M. 28 und 38). Oder: Teil d setzt sich aus zweimal acht Masuren zusammen. Der sequenzierende Abschnitt (M. 74 ff.) beginnt zwar im Stimmentausch, der um des harmonischen Zieles willen differierende Schluß jedoch repetiert die Rollen der Stimmen (M. 70-73 und 78-81).

Daß die Abmessungen der einander entsprechenden Phrasen gelegentlich die genauen Zahlen verfehlen, hat seinen Grund nicht nur in jener oben beschriebenen musikalischen Interpunktion (s. S. 122 f.). Zumeist ist die tongetreue oder sequenzierende Wiederholung einer Passage verbreitert, um dem Schluß das größere Gewicht zu geben. Vor dem Hintergrund des suggerierten Ebenmaßes nimmt der Hörer die beabsichtigte Nuancierung als bedeutungsvoll wahr. So dividiert sich Teil a in dreizehn plus vierzehn Masuren, weil die parallelen Alleluia-Schlüsse (M. 12/13 und 25-27) erst zwei, dann drei Semibreven beanspruchen. Oder, eine Kombination von Überschneidungen und Verbreiterung: Im Teil f werden die Proportionen der Unterteile durch die Schlußdifferenzierungen besonders verschleiert. Nach dem Zitat aus Teil a (M. 103-106) folgen in Quintschritten abwärts – d-g-C-F – dreimal drei Masuren. Da die Phrasen sich aber um eine Minima überschneiden, besteht die Summe nur aus acht Masuren. Das nächste Alleluia (115 ff.) überlagert das vorausgehende Ende nicht mehr, deutet damit eine erste Verbreiterung an und erweitert die bis dahin praktizierte Kadenz ad Minimam zur Kadenz ad Semibre-

12 Bei der Zählung kann der Semibrevis-Takt dem Dreiertakt gleichgesetzt werden, da es sich um eine echte *Proportio tripla* handelt. In der NSA sind die Notenwerte im Dreiertakt auf die Hälfte reduziert.

13 Es mag in diesem Zusammenhang genügen, auf die Unterschiede zwischen den harmonischen Wegen der sechs Abschnitte hinzuweisen, ohne sie im einzelnen aufzuzeigen.

14 Der Generalbaß läßt allerdings die Entscheidung für die große oder kleine Terz ein paar Mal offen. Die vom Herausgeber der NSA gebotene Lösung erscheint plausibel, M. 13, 20: G; M. 8, 14, 21: g.

vem: Vgl. Sopran I, 107-109 mit Sopran II, 115-118, deren Ultima nunmehr auf Zählzeit »1« fällt. Das letzte Alleluia ist eine nochmals verbreiterte Wiederholung der Kadenzschritte, deren Rhythmus also folgende Grade durchläuft: ♩ ♩ ♩ ♩ (bis M. 114), ♩ ♩ 0 ♩ (116 ff.), ♩ 0 ♩ 0 0 (118 ff.).

Von weiteren Beobachtungen, die das planvolle Zusammenspiel von Rhythmus und Klang belegen, sollen nur noch jene vorgestellt werden, welche die Alleluia-Abschnitte oder die Passagen in Dreiermensur betreffen. Textlich betrachtet unterbrechen die eingefügten Alleluia-Rufe den Informationsfluß; die Aussagen der Hauptsätze können dadurch emotional ausschlagen (vgl. Abb. 3, a-c). Ebenso läßt auch das letzte Alleluia den Text des Ganzen nachwirken. Dieser Differenzierung zwischen Wörtern und Jubilus entspricht die Musik in den beiden ersten Teilen, während später die Satzarten konvergieren (Teil c) oder unabhängig vom Alleluia konfrontiert werden (Teil d und e). Zunächst bilden die Sätze zusammenhängende musikalische Phrasen in gerader Mensur¹⁵. Das Alleluia dagegen besteht aus kleinen Bausteinen in Dreiermensur, die durch Sequenzierung vervielfältigt werden. Der musikalische Additionsprozeß findet sein Ende in einer geradtaktigen Kadenz, welche nach dem Modell IV – I – V – I die vom Text zuvor erreichte Stufe bestätigt, d. h. harmonisch nicht weiter führt: Vgl. M. 7 und 12/13 oder 32/33 und 36-38¹⁶. Der Zusammenhang – das emotionale Weiterwirken des Textes – besteht in dem harmonischen Weg, dessen wesentliche Schritte sich jeweils wiederholen. In Teil a: »Verbum caro factum est«, g-D-G; »Alleluia« (Stufen nebengeordnet), g-B-C-D, Kadenz G. Bei der Wiederholung (M. 21 ff.) erfindet Schütz sogar eine dichtere Version des Anstiegs zur Quinte, der die Dreiertakte in Einheiten von zwei Semibreven aufteilt: g-Es-B-F-C-g-d¹⁷. In Teil b: »Et habitavit in nobis«, gB-C; »Alleluia« (Stufen nebengeordnet), d-B-F, Kadenz C; auf der nächst höheren Stufe nochmals von C nach D (M. 38 ff.).

Das Konvergieren der Kompositionsprinzipien in Teil c ist textlich dadurch zum Ausdruck gebracht, daß das »Alleluia« und der Textschluß »gloriam ejus« zugleich vorgetragen werden. Der Verlauf ist einerseits charakterisiert durch die Dreiermensur mit nebengeordneten Klängen, in welche die Vervielfältigung des Wortes »gloriam« einbezogen ist¹⁸. Andererseits wird das Alleluia-Motiv auch vom Continuo gebracht, damit aus der rein melodischen Funktion gelöst und in den Satz wie eine Kadenzformel integriert (M. 57 bzw. 62); d. h. das »Alleluia« nimmt mit dem Text auch das Prinzip der Kadenz zur Fixierung der Stufen B und C in die Dreiermensur auf.

-
- 15 Dem Textansatz »Verbum caro« entspricht melodisch der unvollkommene Quartabstieg, der den Grundton (die »Erde« symbolisierend) nicht erreicht, und harmonisch der Weg zur Quinte. Erst mit der Kadenz wird der Gedanke zur Realität. Der zweifache Ansatz vermittelt etwas von der Größe des Wunders, das in den Worten »verbum caro« erst als Möglichkeit angedeutet erscheint, ehe es als »factum est« Wirklichkeit wird.
- 16 Die Alleluia-Kadenz ist melodisch durch den Anstieg in Achteln und den abschließenden Sekundfall definiert: M. 12/13 und 25-27; 37/38 und 47/48; 64/65; 113/114 und 116/117.
- 17 Die Intensität dieser Version bewährt sich nochmals zu Beginn des abschließenden Alleluias (M. 103 ff.).
- 18 Zu beachten ist, daß die Sequenz nicht mechanisch ansteigt, sondern die Hierarchie der dori-schen Stufen berücksichtigt; aus F-g-B wird g-B-C.

Der Appositionsteil e wendet den ursprünglich für das Alleluia gebrauchten Satzstil gesteigert an und gibt dem Text damit eine dem Alleluia verwandte, allgemeine Bedeutung. Das »plenum gratia et veritate« wird in den dreizeitigen Mensurpaaren zu einem tanzhaften Modell, das in sich vorzugsweise benachbarte Stufen verknüpft, aber auch im Ganzen parataktisch versetzt ist und damit die Fülle der modalen Stufen noch einmal durchläuft. Motive, Imitation und Stimmentausch konstituieren im Zusammenspiel mit der Harmonik die Modellrepetitionen. Die harmonischen Schritte sind in den je vier die Kadenz vorbereitenden Taktpaaren von gleicher Art, auf einen Quintfall folgen dreimal Sekundschritte aufwärts, die Wege jedoch sind verschieden: c-F / Es-F, F-G, G-A (+ Kadenz D) bzw. D6-g / Es-F, d-Es, C-D (+ Kadenz G). Zuerst steigen die Klänge an zur Quinte D, dann sinken sie zurück zur Finalis. Selbst die Form der Alleluia-Kadenz, IV – I – V – I, ist zur Zweitaktigkeit komprimiert: M. 90/91 und teilweise M. 100-102. Die Funktion der Dreiermensur in diesem Konzert geht also offensichtlich von der Funktion des Alleluia aus, das den Text mit der Reaktion auf seine Botschaft durchsetzt. Dem entspricht jene klangliche Vervielfältigung und Nebenordnung tanzhafter Modelle, die, ungezügelt vom Wortsinn als Belebung der inneren Bewegung, sich der rein modalen Entfaltung hingeben. Sie sind daher auch je nach Bedarf von unterschiedlicher Ausdehnung; in Teil a vier Messuren, in Teil b drei, in Teil c zweimal fünf und in Teil e 10 + 9(+2) Messuren¹⁹. Das Prinzip jedoch löst sich vom Alleluia; es nimmt in Teil c Abschnitte des Textes in sich auf und durchdringt Teil e völlig, indem es den Text selbst in ein musikalisch ausgebreitetes Modell transformiert. Das abschließende Alleluia greift die dichteste klangliche Ausfüllung der Dreiermensur auf, vervielfältigt dann aber den ursprünglich nur kadenzierenden Schluß in gerader Mensur. Dies geschieht wiederum durch ein mehrfach versetztes Modell, das seine augmentiert dreizeitige Abmessung unter Überschneidungen sowie unter vollständigen und partiellen Verbreiterungen verbirgt (s. o. S. 127 f.). Den Schluß bildet die Augmentation des Kadenzmodells IV – I – V – I.

Die vage Symmetrie (s. Abb. 3) ist also nicht mehr als eine äußere Anordnung der Teile. Sie fügen sich vielmehr einem umfassenden dynamischen Plan. Dessen Bauprinzipien gelten für mehrere Ebenen. Das Alleluia in Dreiermensur mit seiner elementaren Nebenordnung der Klänge spielt dabei eine dominierende Rolle. In Teil b bis e ergreift dieses Prinzip ganze Formteile, die als an- und absteigende Sequenzen Nebenordnung praktizieren und die Regelmäßigkeit des Aufbaus garantieren. Aber auch das Bauprinzip der ersten zusammengesetzten Einheit, die Unterteilung von a, wiederholt sich in größeren Dimensionen. Die Folge: Text (☐) + Alleluia (»3«) + Alleluia-Kadenz (☐), die für die Unterteile von a und b eingehalten wird, bestimmt den ganzen Teil c und umfaßt grob gesehen Teil d (☐), Teil e (»3«) und die Alleluia-Kadenz (☐)²⁰.

Die bisherige Betrachtung des Konzerts hat sich den Fragen der musikalischen Struktur zugewandt, besonders im Hinblick auf die Dreiermessungen. Welche Rolle

19 Die fünftaktigen Abschnitte, M. 54-63, korrespondieren mit dem fünftaktigen »Et vidimus«, M. 49-53.

20 Einschränkung ist zu konstatieren, daß Teil e mit zwei ☐-Messuren schließt und das Alleluia in Dreiermensur ansetzt.

dabei spielt, daß Schütz hier einen lateinischen Text vertont, soll wenigstens angesprochen werden. Thrasybulos Georgiades hat den Unterschied zwischen dem Deutschen und Lateinischen dargestellt und den Charakter der deutschen Sprache für die entscheidenden Neuerungen in der Musik von Heinrich Schütz verantwortlich gemacht²¹. Im Anschluß daran hat Reinhard Gerlach an den *Symphoniae Sacrae Paratum cor meum* (SWV 257) und *Mein Herz ist bereit* (SWV 341) zu zeigen versucht, wie Schütz einen im wesentlichen gleichen Inhalt, nämlich Psalm 107, Vers 2-4 (Vulgata) bzw. Psalm 57, Vers 8-11 (Lutherbibel), je nach der Sprache in Musik setzt²². Vereinfacht gesagt: Die Teile der lateinischen Vertonung seien eher gereiht; die Motive neigten zu Imitation und motettischer Entfaltung der modalen Tonordnung, während die deutsche Komposition danach strebe, die Teile – trotz größerer Stilvielfalt – einem Grundgedanken, im tonalen Sinne einem Zentralklang, unterzuordnen. Es ist nicht zu übersehen, daß auch bei *Verbum caro factum est* die klangliche Nebenordnung dominiert, und zwar in einem Bereich, in welchem andere Konzerte gerade dichtere tonale Konstruktionen aufweisen, im Bereich der Teile und Unterteile. Andererseits ist das Prinzip der Parataxe selbst, dadurch, daß es auf mehreren Ebenen wirksam wird, daran beteiligt, aus einer Addition selbständiger Teile ein zusammenhängendes Ganzes zu machen. Der Gedanke Gerlachs, Schütz habe versucht, die an deutschen Texten gewonnenen satztechnischen Neuerungen auch an lateinischen zu realisieren, erscheint durchaus plausibel. Es bleibt aber zu bedenken, ob die an den beiden *Symphoniae Sacrae* eruierten Unterschiede nicht auch chronologisch zu erklären sind. Die lateinische Symphonia erschien 1629, die deutsche erst 1647²³. Schütz hat nach den *Symphoniae Sacrae* I von 1629 kaum noch lateinische Texte in Musik gesetzt. Immerhin gibt es zehn *Kleine geistliche Konzerte* mit lateinischem Text, die alle im *Anderen Theil* von 1639 zu finden sind²⁴. Ob und wieweit die übrigen neun Konzerte einen ähnlich gelungenen Gesamteindruck vermitteln, wie unser Beispiel, bedarf allerdings noch der Prüfung.

In dem folgenden Beispiel werden wir uns auf die Abschnitte in Dreiermensur konzentrieren. Das Konzert für Sopran und Alt in g-Dorisch *Wohl dem, der nicht wandelt* (SWV 290) verteilt seine drei Psalmverse frei symmetrisch²⁵: Den ersten beiden Versen in Dreiermensur (M. 1-56) entspricht der Schluß von Vers 3 »und was er machet, das gerät wohl« (Abschnitt 3d, M. 82-108) zusammen mit seiner

21 Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u. a. 1954, S. 53 ff.

22 Reinhard Gerlach, *Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz. Eine vergleichende Interpretation zweier Psalmvertonungen*, in: Heinrich Hüschen u. a. (Hrsg.), *Convivium musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag*, Berlin 1974, S. 83-105. Vgl. dazu auch Petra Weber-Bockholdt, *Die lateinische Sprache im Werk von Heinrich Schütz*, in: Sjb 15 (1993), S. 51-61.

23 Obwohl die Frühfassung von *Mein Herz ist bereit* (SWV 341a) nicht genau zu datieren ist, bleibt anzunehmen, daß die Entstehungszeiten weit genug auseinander liegen, um auch an eine stilistische Weiterentwicklung zu denken.

24 Die tongetreue Wiederholung von SWV 333 *Sei gegrüßet, Maria* als SWV 334 *Ave Maria* ist als unselbständiges Werk nicht mitgezählt. Zur Datierung der lateinischen *Kleinen geistlichen Konzerte* vgl. Breig, *Zur Werkgeschichte* (wie Anm. 8), S. 111-115.

25 SGA VI, S. 19-22; SSA, HE 20.290/02; NSA 10, S. 69-74 (nach a-Dorisch transponiert).

Wiederholung als Alleluia (M. 109-135). Der Anfang von Vers 3 im Tempus imperfectum (Abschnitt 3a-c, M. 57-81) bildet die Mitte; die Dreiermensur macht also den größeren Teil des Werkes aus. Die Ausgewogenheit beruht allerdings auf Textwiederholungen. Nicht nur das Alleluia dient dazu, die Dauer des Schlusses dem Anfang anzugleichen, sondern bereits der Text 3d wird mehrfach zu diesem Zweck repetiert.

Die beinahe »quadratische« Struktur der ersten beiden Teile (Notenbeispiel 1) wird von typischen Modifikationen flexibel gehalten. Die Hemiole (Γ γ markiert) fügt sich zumeist als Taktpaar den Proportionen ein, wie bei Text 1b (M. 12/13 ff.) oder 2b (M. 40/41 ff.). Sie kann aber auch als Dehnung die Taktgruppe beenden, wie am Anfang und Schluß des ersten Verses, M. 4/5 und 27/28. In jedem Fall ist die nachfolgende Kadenz-Ultima ein schwerer Takt, der zugleich Neubeginn ist oder, wie am Schluß der ersten beiden Teile, einen isolierten Haltepunkt darstellt (M. 29 und 56). An der Nahtstelle zwischen Text 1a und 1b (M. 11/12) bewirken Überschneidung einer abtaktigen mit einer auftaktigen Phrase und doppelte Kadenz auf A^{mi} und d eine Folge von zwei schweren Takten und damit eine Neuorientierung der nachfolgenden Mensurpaare: »**Wohl** dem, wohl | dem der nicht | wandelt im | Rat der | Gottlo- | **sen**« und »noch | tritt auf den | **Weg** ...«. Eine abtaktige und eine auftaktige Phrase sind auch in Mensur 38-41 kombiniert, ordnen sich hier aber dem Gleichmaß von zweimal zwei Mensuren ein: »**sondern** hat | Lust zum Ge- | **setze** des | Herrn« sowie »und | **redet** von | seinem Ge- | **setze** | Tag und | **Nacht**«. Die rhythmisch-harmonische Ordnung der Mensurgruppen in Vers 2 hat sich gegenüber Vers 1 (M. 1-29) – dort kommen unregelmäßiger Anschluß und hemiolische Verbreiterungen vor – zu völliger Regelmäßigkeit abgeklärt. Den Anstoß dazu mag das in beiden Vershälften sinntragende Wort »Gesetze« gegeben haben²⁶.

In Vers 1 und 2 nehmen die Harmonien folgenden Weg: Nach dem weiträumigen Anstieg (g)-D^{mi}-A^{mi} (bis M. 11) schließen sich absteigende Quinten in Mensurpaaren an: d, d/g, g, C, F; darauf folgen parataktisch F und D als gehaltene Klänge in M. 20 ff. (»sitzet«) und schließlich eine Bestätigung dieser Stufe als Halbschluß gV in M. 28/29 (»sitzen«). Dem entspricht der Finalklang g am Schluß des zweiten Verses (M. 56). Der Weg dorthin beginnt unvermittelt auf der Nebenstufe B in M. 30 (»sondern«), an der sich auch die nächsten Mensurgruppen orientieren. Erst die metrische Intensivierung zu Mensurpaaren (M. 46 ff.) verbindet sich mit dem Anstieg in Quinten B-F-C-g, dessen Ergebnis durch eine Kadenz bekräftigt wird.

Am Schlußteil läßt sich bereits ein Spiel mit metrischen Qualitäten demonstrieren (Notenbeispiel 2; die Repetition von M. 82-108 als Alleluia ist angedeutet). Die ersten beiden Vierergruppen beginnen im Anschluß an die Ultima des Mittelteils (M. 81) mit einer leichten Mensur: »und was er | **mach**et, das ge- | rät | **woh**l«. Durch den engen Anschluß an die Ultima, M. 89, entsteht eine Folge zweier schwerer Mensuren und damit eine Dreiergruppe (M. 89-91). Das entsprechende schwere Mensurpaar (M. 92/93) wird dann durch ein leichtes Paar zu der Grundeinheit von vier Mensuren ergänzt, vor allem durch die emphatische Pause (M. 93/94). Deren

²⁶ Schütz hat in Mensur 40 sogar den Parallelismus membrorum an diesem Wort demonstriert, indem er dessen akzentuierte Silbe in den Singstimmen zugleich aussprechen läßt.

Wirkung erhöht sich dadurch, daß der bisherige Anstieg der Kadenzen in Quintschritten um einen Ganzton überboten wird (M. 85 ff.): Nach B – F – C folgt statt des zu erwartenden g überraschend a (M. 96). Von dieser harmonischen Höhe sinkt die Musik in zwei Mensurpaaren über F nach d zurück. In d (M. 100) beginnt der gleiche Ablauf noch einmal, beschränkt sich aber harmonisch auf die Bekräftigung des Finalklangs (M. 104 ff.) mit einer rhythmischen Verbreiterung in gerader Mensur. Der Höhepunkt des ganzen Komplexes, der durch das Zusammenwirken von Rhythmus und Klang vorbereitet wird, verdeutlicht die Worte: »und was er machet, das gerät wohl« – selbst wenn das so ungewöhnlich ist wie die Pause und der übersteigerte harmonische Schritt. Die Wiederholung des Teils als Alleluia (M. 109-135) stellt nicht nur das Gleichgewicht des ganzen Konzerts her, sondern erfreut den Hörer nochmals mit dem wohlgeratenen harmonisch-rhythmischen Spiel, mit den reinen musikalischen Strukturen.

Kehren wir noch einmal zurück zu den Bearbeitungen von Kirchenliedtexten, nun aber mit dem Blick auf die Verwendung der dreizeitigen Mensur. In dem Konzert *Allein Gott in der Höh* (SWV 327)²⁷, das fast völlig dreizeitig verläuft, vertont Schütz vier Strophen des gleichnamigen Liedes²⁸. Er benutzt dazu einen Ostinato, der aus der Melodiestructur durch einen Prozeß der Stilisierung gewonnen ist. Die sieben Liedzeilen mit dem Schema: ab / ab / c / ab' werden zu dem Ostinato: A A B A' (Notenbeispiel 3). Aus der regelmäßigen Folge von sieben Viertakt-Zeilen formt Schütz ein Modell von 8 + 8 + 6 + 8 Mensuren, in welchem die einzelne Zeile c überproportional repräsentiert ist. Durch die ein- und zweitaktigen rhythmischen Zusätze der A-Teile, als Haltepunkte oder Übergänge, löst sich das Modell noch weiter aus dem Ebenmaß des Liedes. Die vereinheitlichende Kraft des Ostinato beruht auf seinen klanglichen Eigenschaften. Schütz komprimiert die Stufenvielfalt des Liedes zu dem fundamentalen Kontrast der Stufen G und a, welche die schweren Zählzeiten der Teile A bzw. B beherrschen. Während Teil A nach fünfmaligem G über e und C in eine G-Kadenz ausläuft²⁹, fixiert Teil B in symmetrischer Bewegung das Nebenzentrum a, d. h. die zum Klang ausgebaute melodische Dominante. Die rhythmisch-klangliche Struktur des Modells mit seinen eingefügten zusätzlichen Takten gibt dem Komponisten die nötige Freiheit, in den Singstimmen die Zeilen des Liedes zu variieren, zu imitieren und konzertierend vorzutragen. Die Stimmen respektieren oder ignorieren in mannigfaltiger Weise die Zäsuren des Modells³⁰.

27 SGA VI, S. 147-153; SSA, HE 20.327/02; NSA 11, S. 60-68 (nach A transponiert).

28 Arno Forchert (*Schütz*, wie Anm. 5, S. 61-62) nennt 26 Kompositionen mit Kirchenliedtexten bei Schütz; davon verwenden nur acht mehrere Strophen.

29 Teil A' bietet im dritten Takt eine Auflockerung.

30 Vgl. die Kongruenz zwischen Singstimmen und Baßmodell in M. 10, 18-20, 25/26 etc., den Vorgriff der Singstimmen in M. 34, 43, 53, 59 etc. und die Durchimitation über dem B-Teil in M. 120 ff. Die Frage, wie weit Schütz die Melodie des Liedes in die Singstimmen einbaut, soll hier nicht weiter verfolgt werden.

Nach viermaligem Ablauf dienen drei viertaktige Wiederholungen der letzten Zeile in gerader Mensur der Schlußbegründung³¹. Die grundlegende klangliche Konfrontation der Stufen a und G tritt hier noch einmal als Sequenz hervor (M. 137-144), ehe sich alle Stimmen in der Schlußkadenz vereinen. Ähnlich wie in dem Konzert *O hilf, Christe, Gottes Sohn* läßt sich Schütz von den regelmäßigen Strukturen des Liedes zu einer eigenen Konstruktion inspirieren, die aber, stärker als dort, im dreizeitigen Maß die Viertakt- und Zweitakt-Proportionen bewahrt. Immerhin mildert er den starren Ablauf des Ostinatos durch die ergänzten Mensuren, die den Vortrag des Textes aus den fixierten Bahnen der Strophe zu lösen vermögen. Der Gefahr, die Liedstruktur des Textes in einer zu großen Ungebundenheit der Singstimmen zu verlieren, begegnet Schütz durch ein um so strengeres Zusammenwirken von Rhythmus und Klang in dem Ostinato-Modell, das die Qualitäten des Liedes in konzentrierter Gestalt dem Konzert bewahrt.

Unsere Beobachtungen an Bearbeitungen von Kirchenliedern und an Konzertteilen in Dreiermensur, auch mit lateinischem Text, haben grundsätzlich bestätigt, was in deutschsprachigen Konzerten mit gerader Mensur als Charakteristika des Zusammenwirkens von Rhythmus und Klang, als musikalische Struktur zu erkennen war³². Schütz kehrt bei Konzerten über Lieder und in Dreiermensur die Regelmäßigkeit von Mensurgruppen sogar noch deutlicher hervor. Der Impuls, der von der Versstruktur des Textes ausgeht, bleibt in den individuellen Strukturen, die Schütz erfindet, erhalten; er kann die Verse, trotz seines Ausdruckswillens, der sich am Sinn orientiert, nicht völlig wie Prosa behandeln. In Dreiermensur scheint die Affinität zum Tanz, zu genauer Korrespondenz von Mensurgruppen und Klängen, die Satzstruktur am stärksten zu beeinflussen. Die Musik gewinnt hier die modernsten Züge, stellenweise geradezu metrische Festigkeit, vor deren Hintergrund Abweichungen als kunstvolles Spiel hörbar werden.

Die Vermutung, daß Schütz bei der Vertonung lateinischer Texte konservativer vorgegangen sei, hat sich zumindest für *Verbum caro factum est* nicht bewahrheitet. Wir finden die in den deutschsprachigen Konzerten herrschenden Satzprinzipien auch in diesem lateinischen wieder. Die musikalische Disposition entspricht dem auch sonst beobachteten Bild. Selbst die auffälligen parataktischen Strukturen haben ihren Grund kaum in traditionellen Mustern lateinisch textierter Musik, sondern ergeben sich ungezwungen aus der Besetzung mit zwei gleichberechtigten Stimmen. Auf höchster Ebene geht diese Nebenordnung schließlich in einem umfassenden Plan auf, in welchem sich Symmetrie, Steigerung und weiträumige Korrespondenz durchdringen.

In Bezug auf die Ton- und Klangordnung steht Schütz zwischen der alten Modalität, zu der er sich noch 1648 und in seinem opus ultimum bekennt, und der Dur-Moll-Tonalität. Die neuere Ordnung macht sich vornehmlich in den kleinen und mittleren Dimensionen der Konzerte bemerkbar. Im Ganzen aber herrschen die alten Modi mit ihren farbigeren, eher nebengeordneten Klängen. Die Organisa-

31 Der Baß ist in der Quelle nur einmal, mit Wiederholungszeichen, abgedruckt, der Schluß in gerader Mensur ist »Clausula finalis« genannt. Vgl. SGA VI, S. XXIV.

32 Vgl. Sjb 9 (1987), S. 56-57.

tion der Zeit entspricht der der Klänge: Aus der alten Ordnung, die vornehmlich dem unmittelbaren Verhältnis zwischen den Tondauern galt, haben sich zumindest in den kleinen und mittleren Distanzen ebenmäßige Relationen zwischen Mensurgruppen herauskristallisiert, während die umfassende Disposition – mag sie auch hier und da zu vollkommener Symmetrie gelangt sein – lockere Fügungen bevorzugt. Dem sinnvoll artikulierten Sprechen geben rhythmisch geordnete Folge und Wahl der Klänge festen Halt. Am Widerstand dieser musikalischen Zeitgestalt, die charakterisiert ist durch Proportion und flexible Haltepunkte von unterschiedlicher, sozusagen nicht kalkulierter Dauer, wachsen Ausdruck und Intensität des stilisierten Textvortrags.

*

Beispiel 1: *Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen* SWV 290, T. 1-56³³

Vs. 1

Sopran (cl. f2)
Cantus.
WOI

Alt (g-b1)
WOI
1 a Wohl dem, wohl dem, der nicht wan - delt im Rat der
Blest he, blest he who goes not aft - er words of

Orgel
Organum.
(g)
6 5 6 b 5 6 b

5
1 a Wohl dem, wohl dem, der nicht wan - delt im Rat der
Blest he, blest he who goes not aft - er words of

5
Gott - lo - sen
the god - less,

6 #mi 6 5 6 5 6

33 Die Notenbeispiele 1 und 2 basieren auf der Ausgabe des Konzertes von Günter Graulich im Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart (heute: Carus-Verlag), die mit analysierenden Einzeichnungen des Verfassers versehen wurde. Für die Genehmigung zur Reproduktion sei dem Verlag verbindlichst gedankt.

Beispiel 1 (Fortsetzung)

10
Gott - lo - sen
the god - less,

1b noch tritt auf den Weg
nor walks in the way

10
1b noch tritt auf den Weg
nor walks in the way

12
der Sün - der, noch
of sin - ners, nor

14

6 4 # d 4 # d/g

A^{mi} d d/g

15
der Sün - der, noch tritt auf den Weg
of sin - ners, nor walks in the way

17
der Sün - der, noch tritt auf den Weg
of sin - ners, nor walks in the way

19
der Sün - der, noch tritt auf den Weg
of sin - ners, nor walks in the way

15
tritt auf den Weg
walks in the way

17
der Sün - der,
of sin - ners,

19
1c noch
and

4 # g b 4 # C

g b C

20
der, 1c noch sit - zet,
ners, and sits not

22
1d da die Spöt
where the scorn

24

20
sit zet,
sits not

22
1d da die Spöt
where the scorn

24

F D # (g)

Beispiel 1 (Fortsetzung)

25
Spöt - - - - - ful ter sit - zen,
scorn - - - - - are seat - ed,

25
- - - - - ful ter sit - zen,
- - - - - are seat - ed,

27 29

30 Vs. 2
2a son - dern hat Lust zum Ge - set - ze des Herrn,
but whose de - sire is the law of the Lord,

30 32 34
2a son - dern hat Lust zum Ge -
but whose de - sire is the

(B) (F) (d) b

36
son - dern hat Lust zum Ge - set - ze des
but whose de - sire is the law of the

36 38 40
set - ze des Herrn Bund re - det von sei - nem Ge - set - ze
law of the Lord, and med - i - tates on his com - mands - both

(F) (B) #

Beispiel 1 (Fortsetzung)

41

Herrn 2b und re - det von sei - nem Ge - set - ze Tag und
 Lord, and med - i - tates on his com - mands both day and

41 Tag und Nacht,
 day and night, und
 and

43 45

46

Nacht, und re - det von sei - nem Ge - setz,
 night, and med - i - tates on his com - mands,

46 re - det von sei - nem Ge - setz, und re - det von
 med - i - tates on his com - mands, and med - i - tates

48 50

B (F) # (C)

51

und re - det von sei - nem Ge - set - ze Tag und Nacht!
 and med - i - tates on his com - mands both day and night.

51 sei - nem Ge - setz, von sei - nem Ge - set - ze Tag und Nacht!
 on his com - mands, on his com - mands both day and night.

53 55

(g) # G

Beispiel 2: Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen SWV 290, T. 82-108

82 Vs. 3 d/Alleluja (M. 109-135)

82 Und was er ma - chet, das ge - rät wohl,
and all his do - ings, they shall pros - per,

84 Und was er
and all his

86

87 ma - chet, das ge - rät wohl, das ge -
do - ings, they shall pros - per, they shall

87 das ge - rät wohl, und was er ma - chet, das ge -
they shall pros - per, and all his do - ings, they shall

89

91 rät wohl, und was er ma - chet, das ge -
pros - per, and all his do - ings, they shall

91 rät wohl, und was er ma - chet, das ge -
pros - per, and all his do - ings, they shall

93

7

4 # C 6

Beispiel 2 (Fortsetzung)

95 97 99

rät wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät
 per, they shall pros per, they shall pros per, they shall pros

95 97 99

rät wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät
 per, they shall pros per, they shall pros per, they shall pros

4 # a 4 3 F 4 #

100 102

wohl, und was er ma-chet, das ge-rät
 per, and all his do-ings, they shall pros

100 102

wohl, und was er ma-chet, das ge-rät
 per, and all his do-ings, they shall pros

d 6 4 #

104 106 108

wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät wohl.
 per, they shall pros per, they shall pros per, they shall pros per.

104 106 108

wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät wohl.
 per, they shall pros per, they shall pros per, they shall pros per.

g # g # g # G

5. Bruno Giussani, Die Rhythmuslehre - Ein Handbuch der Rhythmik, 2. Aufl., G. Henle Verlag, 1984, S. 11.

6. Hans-Joachim Schepers, Die Rhythmuslehre - Ein Handbuch der Rhythmik, 2. Aufl., G. Henle Verlag, 1984, S. 11.

Beispiel 3: *Allein Gott in der Höh sei Ehr* SWV 327, Basso ostinato

The image shows the first four staves of a musical score for the Basso ostinato of 'Allein Gott in der Höh sei Ehr' (BWV 327). Each staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The first three staves are marked with '4 x 2' and the fourth with '3 x 2', indicating the number of measures and the number of times the pattern is repeated. The first and fourth staves also have a '+ 1' marking at the end, and the second staff has a '+ 2' marking. The music is written in a key with one sharp (F#).