

Martin Just:

RHYTHMUS UND KLANG ALS FORMFAKTOREN IN DEN "KLEINEN GEISTLICHEN KONZERTEN"\*

Die "Kleinen geistlichen Konzerte" mit ihren vielfältigen Besetzungen, Texten und Satztechniken sind in der Forschung gern herangezogen worden, wenn es darum ging, Grundsätzliches zu demonstrieren<sup>1</sup>. Auch für dies Thema sind sie eher um ihrer prägnanten Gestalt willen gewählt worden, als daß in ihnen eine von anderen Konzerten prinzipiell abweichende Behandlung von Rhythmus und Klang zu erwarten wäre. Um bei der Vielfalt aber doch keine unübersichtliche Zahl von Momenten berücksichtigen zu müssen, bleiben drei Werkgruppen von der Betrachtung ausgeschlossen: Konzerte über Kirchenliedertexte, über lateinische Texte und Konzerte mit Partien in dreizeitiger Mensur<sup>2</sup>. Bei Bearbeitungen von Kirchenliedern<sup>3</sup>, selbst wenn Schütz deren Melodie nur andeutet, ist zu vermuten, daß die Versstruktur des Textes von vornherein das Agieren der Formkräfte steuert. Die lateinische Sprache mag Züge traditioneller Gattungen stärker ins Spiel bringen<sup>4</sup>. Die Proportio tripla schließlich mit ihrer Affinität zum Tanz tendiert zu ebenmäßigen Abmessungen, zu unmittelbaren Korrespondenzen, die, ähnlich den Liedzeilen, den Verlauf prägen. Die verbleibenden deutschsprachigen Werke in gerader Mensur sind nach Modus und Stimmenzahl sowie dank ihrer motettischen, monodischen und konzertierenden Elemente noch unterschiedlich genug<sup>5</sup>, um für die Untersuchung als Basis auszureichen.

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

So wirkungsvoll Klang und Rhythmus aber den Gesamteindruck bestimmen, so sehr führt ihre Isolierung von den rhythmisch-melodischen Ereignissen des musikalischen Vollzugs in die Abstraktion. Die Rechtfertigung eines solchen Verfahrens ist im Generalbaß zu sehen, der als rhythmisch bestimmte Abstraktion des klanglichen Verlaufs gelten kann,

\*) Diesem stark gekürzten Text liegt ein umfangreiches Referat zugrunde, das auf der vorbereitenden Schütz-Tagung, Hofgeismar 1984, vorgetragen wurde. Der vollständige Wortlaut mit weiteren Beispielen soll an anderer Stelle erscheinen.

als Konzentrat des Komponierten, ohne die Profilierung der klanglichen Oberfläche. Wir gehen nur darin ein paar Schritte weiter, daß wir auch die Beziehungen auf größere, rhythmisch bestimmte Distanzen beachten. Die so ermittelten umfassenderen Zeitstrukturen sind wiederum darin wahrhaft musikalisch, daß sie kaum "anschaulich" zu machen sind. Die hörende Wahrnehmung solcher Proportionen oder Klangverhältnisse ist durch den Hinweis auf das Notenbild, auf den Generalbaß, oder durch Graphiken aus Zahlen und Chiffren nicht zu ersetzen, wiewohl, wenn man derartige Sachverhalte nur irgendwie plausibel machen will, nicht viel anderes übrig bleibt, es sei denn die akustische Demonstration des auf das Klanggerüst reduzierten Geschehens.

Da es hier grundsätzlich um eine bestimmte Methode geht, wird sich ihre Darstellung auf ein Beispiel beschränken; denn mit Bruchstücken aus mehreren Werken ist es nicht getan, selbst wenn diese Einzelnes vielleicht treffender charakterisieren könnten. Das Konzert für fünf Singstimmen in g-dorisch, "Was betrübst du dich, meine Seele?" (SWV 335)<sup>6</sup>, ist dafür besonders geeignet, weil es in mehrfacher Hinsicht repräsentativ für eine Reihe anderer Werke ist<sup>7</sup>. Die Gliederung im großen geht, wie zu erwarten, von den Texteinheiten aus. Schütz bildet fünf Textabschnitte (α-ε), die er zu drei Teilen zusammenfaßt: zwei etwa gleich lange mit 33 und 35 Takten umschließen einen kürzeren von 19 Takten (s. Abb.)<sup>8</sup>. Der erste Teil stellt die Basis dar, die von der Finalis des dorischen Modus am Anfang und Ende bestimmt ist; der zweite entfaltet sich im wichtigsten Nebenbereich: B und der dritte führt von B zurück nach G<sup>9</sup>.

Die Prinzipien der Symmetrie, der Proportion und der planvollen Klangfolgen finden wir in den Teilen selbst wieder. Der erste zerfällt in 16 + 16 Takte, wobei die isolierte Ultima in Takt 17 die Mitte darstellt. Diese Beobachtung macht ein paar grundsätzliche Bemerkungen nötig: Bei den Proportionen zwischen Taktgruppen können wir für die Ultima einer Kadenz drei Möglichkeiten unterscheiden, die Schütz offenbar sorgfältig bedacht hat. Die Ultima läßt sich einmal als Ziel- und Haltepunkt ansprechen, der außerhalb der Korrespondenz steht, wie hier, Takt 17. Durch solche quasi außerordentliche musikalische Interpunktion, die den Wert einer Semibrevis oder einer Minima haben kann, scheinen die intendierten Zahlenverhältnisse ab und zu gestört. Die Ultima als Haltepunkt kann zweitens in die Entsprechungen einbezogen sein, wie hier am Schluß des ersten Teils, Takt 33. Die dritte, oft anzutreffende Möglichkeit besteht darin, daß mit der Ultima zugleich eine neue Taktgruppe beginnt und dadurch wiederum die glatten Proportionen verschleiert oder gerade erst erreicht werden. Diese reizvollen Unregelmäßigkeiten lassen den Textvortrag nicht in völligem Gleichmaß erstarren, sondern verknüpfen faßbare Proportionen mit der Flexibilität des sinnvoll artikulierte[n] Sprechens.

Die Symmetrie des ersten Teils wirkt noch einmal in dessen erste Hälfte hinein. Der Baß und die beiden Soprane setzen jeweils vor dem Abschluß der vorausgehenden Phrase ein. Diese Überschneidung ist möglich, weil mi-Klausel und Halbschluß verwandt sind und die Zeilen mit quasi jenem harmonischen Schritt schließen, mit dem sie auch beginnen (vgl. I. 1/2, 4/5, 7/8). Da der dritte Einsatz nur aus dem ersten Kolon besteht und die ersten drei Komplexe ineinander geschoben sind, bilden sie nur 3+3+2 Takte, halbieren also nochmals den vorderen Abschnitt. Klanglich wird hier eine Zäsur dadurch geschaffen, daß nach den drei wesentlichen Schritten - nach Stufen in g-dorisch gezählt: I-V, IV<sup>6</sup>-V, I-V - der nächste Einsatz unvermittelt auf B erfolgt. Der Tenor beginnt erst im

Zieltakt des vorausgehenden Ablaufs, und so besteht die zweite Abteilung aus zweimal 4 Takten.

Bis zur Mitte bestimmen "fragende" musikalische Merkmale, nämlich melodischer und harmonischer Anstieg, die Schlüsse. Zwar endet nur die erste Phrase in einer mi-Klausel, in Analogie dazu sind aber auch die darauf folgenden gleichartigen Halbschlüsse, Takt 7/8, 12/13 (in c) und 16/17 zu hören. Die Tuttifassung dieses Fragesatzes, die durch sich-verdichtende polyphone Einsätze auf 7+1 Takte gestreckt ist (T. 20-27), nutzt beide Deutungen des steigenden Quintschrittes: In Takt 28 fordert er als Halbschluß die Fortsetzung heraus, während er am Ende des Werkes eher als Plagalschluß dient. Dort geht ein kräftiger authentischer Schluß auf G voraus (T. 80), der das Wiederaufgreifen der Anfangsfrage zu einem musikalischen Supplementum macht mit nachhaltiger Betonung der IV. Stufe.

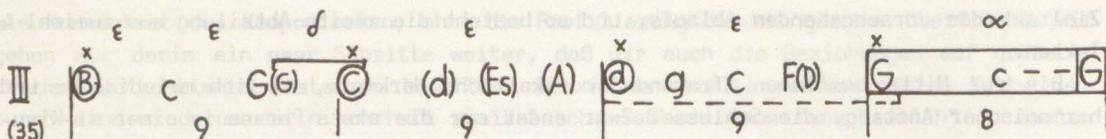
Innerhalb des zweiten Abschnittes (T. 18-33) ist der achttaktige Tuttivortrag textlich und musikalisch isoliert. In den ihm vorausgehenden Takten 18/19 entfaltet sich ein schnelleres Deklamationstempo über rascheren Klangfortschreitungen in Vierteln, welche die ansteigenden Quinten des Anfangs mit V-I-Folgen beantworten. Indem sie mit dem Schlußklang fortfahren, verbleiben sie zunächst in der Schwer-leicht-Ordnung; in Takt 19 wird das dann zur regulären Kadenz mit der auftaktigen Stufe V umgepolt: / V-I V-I / V-VI-IV-V / I.

Dies zweitaktige, lebhaftes Modell setzt in Takt 28 wiederum die Anfangsfrage fort: Zweimal um einen Stimmeneinsatz auf je 1,5 Takte gekürzt, führt es von G nach C und nach F (T. 28-29-31). Beim dritten mal werden durch drei Motiveinsätze jene zwei Takte erfüllt, die für das Ebenmaß des ganzen ersten Teils noch nötig sind, zum andern bewirkt ein Eingriff in Klangfolge und Motivstruktur (T. 31, Alt), daß der Quintfall sich nicht nach B fortsetzt. Das Geschehen erreicht vielmehr, wie in Takt 18/19, über D die Finalis G und setzt damit die klangliche Korrespondenz zum Halbschluß in Takt 17 an den rhythmisch entsprechenden Punkt, Takt 33.

Neben der klaren Halbierung durch den D-Klang (T. 17), der als eine Art von Höhe- und Wendepunkt später ähnlich wiederkehrt (s. Abb.), finden sich im ersten Teil weitere klangliche Andeutungen, die in den beiden übrigen Teilen ausgeführt werden: Das unvermittelte B zu Beginn des zweiten Viertels (T. 9) bestimmt ebenso unvermittelt den ganzen zweiten Teil; der regelmäßige Quintfall wird später zweimal wieder bis zum F-Klang getrieben, ja sogar beide Male durch die Wendung über D nach G beendet. Während also bestimmte Stufen oder Stufenfolgen des g-Dorischen zu wiederkehrenden Funktionen im Verlauf tendieren, sind andere - z.B. a und es - von untergeordneter Bedeutung.

## SWV 335 Was betrübst du dich, meine Seele

|            |                |                               |                               |                      |
|------------|----------------|-------------------------------|-------------------------------|----------------------|
|            | $\alpha$       | $\beta$                       | $\alpha$                      | $\beta$              |
| I<br>(33)  | g              | g <sup>y</sup> B              | g <sup>y</sup>                | g c -- G   C F D   G |
|            | 8              | 8                             | 1 2                           | 8 6                  |
| II<br>(19) | B <sup>x</sup> | B <sup>x</sup> C <sup>x</sup> | D <sup>x</sup> g <sup>x</sup> | c (F) G(F) B         |
|            | 6,5            | 1                             | 6 1                           | 6,5                  |



Die auf das Nebenzentrum B ausgerichteten 19 Takte des Mittelteils gliedern sich in 6,5+6+6,5 Takte mit den Begrenzungen B-D-F-B, also mit den Positionen einer Trias harmonica major als Attraktionspunkten. Verbunden werden sie zumeist von Taktpaaren, deren Kadenz innerhalb jeder Teilstrecke gleichartig gebaut sind. Die erste Teilstrecke rückt in Ganztonschritten aufwärts, beginnend mit einer auf 2,5 Takte erweiterten Basis: B-C-D (T. 34-40). Die kadenzierenden Stimmen sind hier Sopran I und II; der Satz wird modellartig versetzt. Die zweite Strecke D-F verläuft, bei einem auf die Grundschriffe reduzierten Baß, in zweitaktig angeordneten Quintfällen: D-g-c-F (T. 40-46). Textkombinationen und die dem harmonischen Verlauf adaptierten Motive bleiben gleich; es kadenzieren nunmehr aber Sopran I, Tenor oder Alt mit dem Baß. Die dritte Strecke, nur noch mit dem Text "denn ich werde ihm doch danken"<sup>10</sup>, dehnt das bisherige Modell auf drei Takte aus, die über die Dominantorgelpunkte D bzw. F die Kadenz auf G und B anstreben. Die Ultima der letzten Kadenz bildet die zusätzliche Minima, welche die vollständige Symmetrie des Mittelteils herstellt. Zugleich leitet sie unmittelbar zum nachfolgenden, im gleichen Klang beginnenden dritten Teil über, der mit dem Nebensatz "daß er meines Angesichtes Hilfe ..." fortfährt<sup>11</sup>.

Der Übergang zur Dreitaktigkeit im Mittelteil hat seine Konsequenzen für den Schlußteil, der sich, vom Supplementum abgesehen, in dreimal neun Takte gliedert (s. Abb.). Sie werden von den Klängen B-C-d-G begrenzt, die damit in größerem Maßstab den Kadenzverlauf zu Beginn des Mittelteils wiederholen (T. 36-38-40-42 bzw. 53-62-71-80). Dieser Verlauf läßt sich summarisch als Anstieg zum Wendepunkt D beschreiben, von dem es in Quintfällen zur Finalis geht.

Die Teilstrecken erfüllen diese weiträumigen Bewegungen auf unterschiedliche Weise. Die erste (T. 53-62) zerfällt zwar nochmals in dreimal drei Takte, die von den Positionen B-c-G-C markiert werden, die Wege dazwischen sind aber nicht nur verschieden, sie führen sogar hin und her: c-G-C, und können damit als Prolongationen eines an sich einfachen Weges bezeichnet werden, die den Dauern Ebenmaß geben. Beim dritten Weg G-C folgt die Progression dem Modell des Mittelteils (vgl. Anm. 11). Das dominierende Achtel-Motiv "daß er meines Angesichtes" ist als Terz, Quint und Oktave über dem Baß verwendbar, so daß es die Disposition des ganzen dritten Teils an die Harmonik abtritt und den Harmonischen Rhythmus weithin auf Minimen fixiert. Demgegenüber ist es eben gerade der dreitaktige, umspielte Orgelpunkt G (T. 59-61), der der Ultima C das größere Gewicht vor den Zwischenkadenz gibt.

In der mittleren neuntaktigen Teilstrecke von C nach d vollzieht sich während der Klangprogressionen in Minimen allmählich die Rückkehr von Dreitaktgruppen zu Taktpaaren. Das ist sowohl an den Motiveinsätzen wie an der Art der harmonischen Schritte abzulesen. Die ersten drei Takte (62-64) werden einmal von den halbtaktig einsetzenden Stimmen geprägt, zum andern von dem Anstieg in Quinten, der, nochmals auf B zurückgreifend, bis d vordringt, aber nicht kadenziert (T. 65), und doch das harmonische Ziel schon einmal berührt. Danach bleibt die innere Gliederung doppeldeutig: folgt man dem unvollständigen Baßmotiv "und mein Gott", so neigt man zu zweimal 1,5 und 3 Takten, also zu einer Fortsetzung der Dreiergruppen. Für eine Gliederung in Taktpaare sprechen die einander wieder ganztaktig folgenden Einsätze des Hauptmotivs, das Auf-

treten, wenn auch synkopisch, des ganzen Textschlusses "und mein Gott ist" im Tenor (T. 67/68), das zugleich für zwei Takte den Klangrhythmus auf Viertel beschleunigt, und die harmonische Gruppierung in Takt 66, die als Halbschluß in B von den drei Unterstimmen hervorgehoben wird. Mögen die Taktpaare 65/66 und 67/68 noch schwach profiliert sein, so hat sich doch beim Orgelpunkt A die Zweitaktigkeit wieder durchgesetzt.

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

Die inhaltliche Funktion der wiederholten Grundfrage "Was betrübst du dich, meine Seele?" findet in der musikalischen Reprise, zugleich Supplementum, ihre äußere Entsprechung (s. Abb.)<sup>12</sup>. Nicht ganz so klar scheint die grundlegende Symmetrie herausgearbeitet; zu den dreimal neun Takten treten eben nur 7+1 Takte. Die Mitte des dritten Teils fällt somit nicht zwischen Penultima und Ultima der d-Kadenz, sondern auf den letzten Takt Penultima (T. 70), auf den harmonischen Wendepunkt, den A-Klang, der in der Palette dieses Werkes den höchsten Platz einnimmt. Die musikalisch-tonale Aufgabe des Supplementums liegt wohl darin, daß es dem authentischen Schluß, der den Grundklang in Takt 80 trotz der vorbereitenden Dehnung nicht hinreichend bekräftigt hat, die nötige Bestätigung gibt. Von der Möglichkeit der Musik, je nach Zusammenhang ein und denselben Verlauf als im Halbschluß oder im Plagalschluß endend aufzufassen (s.o.), profitiert hier der Sinn des Ganzen; was als Frage gestellt ist, enthält auch die tröstende Antwort.

\*

Bei der Erörterung des Zusammenwirkens von Rhythmus und Klang ging es vornehmlich um die Frage, wie jeweils der musikalische Konnex entsteht, inwieweit die textlich-musikalischen Einheiten auch "rein musikalisch" sinnvoll gefügt sind. Unter den Faktoren sind Rhythmus und Klang gewählt, weil in ihrem Zusammenwirken - obgleich ihr Effekt immer auch von anderen Elementen abhängt - die Unterschiede gegenüber der älteren Motette am deutlichsten hervortreten. Daß die Beobachtungen an dem fünfstimmigen Beispiel sich in individuell modifizierter Form an Werken kleinerer Stimmenzahl und anderer Modi bestätigen, konnte hier nicht demonstriert werden; die an ihnen gewonnenen erweiterten Aspekte sollen aber doch in das Resümee einbezogen werden.

Während die Modi mit ihren Nebenzentren die Disposition im großen nach wie vor festlegen, hat sich die innere Gliederung von einer Reihung ungleicher Abschnitte zu einer Architektur aus proportionierten Komplexen gewandelt, in welcher die Beziehungen zwischen den Klängen und ihre Progressionen einen quasi "notwendigen Zusammenhang" konstituieren, weil sie in bestimmten Rhythmen einander folgen und daher bestimmte Erwartungen zu wecken vermögen. Diese rhythmisch gefaßte Klangordnung bewährt sich sogar in einer Kombination selbständiger Stimmen, die man "metrische Polyphonie" nennen könnte, weil dabei durch regelmäßige Schwerpunkte profilierte Linien gegeneinander gesetzt werden.

Dennoch können wir nur gelegentlich bereits von Metrik sprechen, selbst wenn der Rhythmus ein hohes Maß von Regelmäßigkeit erreicht; denn die Klangfolgen sind noch nicht von jener Schlüssigkeit, mit der zusammen erst, etwa im Werk der Klassiker, die Synthese Metrum entsteht. Bei Schütz haben wir es zumeist noch mit Nebenordnung zu tun, bei der nicht selten melodische Bewegungen unmittelbar in Klänge umgesetzt sind. Als selbständige Stufen widersetzen diese sich stärker dem harmonischen Zusammenhang. Das gilt bei unmittelbaren Progressionen nicht nur für stufenweise fortschreitende Klänge, sondern auch für Modelle aus Quart- und Terzschritten. Nebenordnung beobachten wir sogar in größeren Distanzen, denn korrespondierende Kadenzen stehen häufiger im Verhältnis benachbarter Stufen oder Terzen zueinander als in der Dominant-Tonika-Beziehung. Das einzelne Konzert ist also - soweit wir das jetzt schon sagen dürfen - kein Gefüge aus über- und untergeordneten, fest verbundenen Teilen, sondern eher ein flexibel proportioniertes Ganzes, dessen prägnant geformte Teile gelegentlich nur leicht verbunden oder gar durch präzise Einschnitte voneinander getrennt sind, aber ein Ganzes, das sein rhythmisches und klangliches Gleichgewicht hält.

Wie zu Beginn ausgesprochen, sollte weitgehend vermieden werden, musikalische Fakten unmittelbar in Beziehung zu Textgehalt oder -gestalt zu setzen. Gerade weil jeder weiß, wie mannigfaltig die Schütz'sche musikalische Invention vom Text durchdrungen ist, scheint es nun aber doch erforderlich, die betrachteten "rein musikalischen" Verhältnisse mit dem zu verknüpfen, was wir etwa als das intensive Sprechen, als die Prägnanz der Aussage bezeichnen dürfen. Die proportionierte musikalische Gestalt ist nicht nur ein edles Gefäß für das Eigentliche, den eindringlichen Textvortrag, sondern sie wirkt in ihren engeren Dimensionen und unmittelbaren Klangfortschreitungen in diesen Textvortrag hinein, sie ist die Bedingung seiner außerordentlichen Wirkung. Das stilisierte Sprechen, der rhetorische Nachdruck erhöht sich an dem Widerstand, den die rhythmisch bestimmte Folge und Ordnung der Klänge, die proportionierte Gestaltung von Zeit und Tonraum leisten. Expressivität und Pathos der Aussage leben von der Stilisierung und Konzentration, die das sinnvolle Zusammenwirken von Rhythmus und Klang dem Sprechen abfordert.

#### Anmerkungen

- 1) Vgl. u.a. Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925; Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen (1959); verb. und erw. Neuausgabe, Wilhelmshaven etc. (1984), 2/1985; Helmut Haack, *Anfänge des Generalbaßsatzes: die "Cento concerti ecclesiastici" (1602) von Lodovico Viadana* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 22), Tutzing 1974; Stephan Kunze, *Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz*, in: *Schütz-Jb.* 4/5 (1982/83), S. 39-49.

Von spezielleren Studien zu den Kleinen geistlichen Konzerten sind u.a. zu nennen: Carla Roskowski, *Die "Kleinen geistlichen Konzerte" von H. Schütz*, Phil. Diss. Münster 1947; Calvin B. Agey, *A Study of the "Kleine geistliche Concerte" and "Geistliche Chormusik" of H. Schütz*, Phil. Diss. Florida State University 1955; Wilhelm Ehmann, *Die "Kleinen geistlichen Konzerte" von H. Schütz und unsere musikalische Praxis*, in: *MuK* 33 (1963), S. 9-23; Martin Seelkopf, *Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz*, in: *Mf* XXV (1972), S. 452-464.

- 2) Konzerte über Kirchenliedtexte und Konzerte mit Partien in dreizeitiger Mensur habe ich bei dem 30th International Heinrich Schütz Festival and Conference in Urbana/Champaign, Illinois, Oktober 1985, erörtert. Ein Tagungsbericht mit sämtlichen Referaten ist vorgesehen.
- 3) Vgl. Arno Forchert, Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte, in: Schütz-Jb. 4/5 (1982/83), S. 57-67.
- 4) Vgl. Reinhard Gerlach, Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz, in: Festschrift Wolfgang Boetticher, Berlin 1974, S. 83-105.
- 5) Vgl. Wilhelm Ehmann, a.a.O.
- 6) Heinrich Schütz. Sämtliche Werke, hrsg. von Philipp Spitta, Sechster Band, Leipzig 1887, Nachdruck Wiesbaden 1970, S. 191-196; Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 12, hrsg. von Wilhelm Ehmann, S. 58-68.
- 7) Es gehört zu den 21 Werken im g-dorischen Modus; seine fünf Vokalstimmen haben Beziehungen sowohl zur Monodie wie zur Motette; sein Umfang von 87 Semibreven entspricht etwa dem Durchschnitt; nach der Textprovenienz gehört es mit seinem Psalmvers zur größten Gruppe.
- 8) Hier wie im weiteren Verlauf sind die musikalischen Verhältnisse erläutert, ohne nach deren Beziehungen zum Text zu fragen; nicht weil das unerheblich wäre, sondern weil darüber schon einiges gesagt worden ist, vgl. Anm. 1.
- 9) Entgegen Blume, a.a.O., S. 90, sind die Teile hier also nicht sämtlich auf die Finalis orientiert.
- 10) Der Textteil "harre auf Gott" wird allerdings in Sopran I und Alt, die Abschnitte verknüpfend, nochmals ausgesprochen, T. 46/47.
- 11) Die doppelte syntaktische Zugehörigkeit des Textteils  $\delta$ , sowohl zurück zum "harre auf Gott" wie vorwärts zu "daß er meines etc." bringt Schütz damit zum Ausdruck, daß er zunächst  $\gamma$  und  $\delta$  immer zugleich singen läßt, dann aber  $\delta$  allein als Vorbereitung für den nachfolgenden Satzteil darbietet. Dies Verfahren wird dann in Teil III wiederholt mit der Dreitaktgruppe, die nunmehr auf C schließt, ihre Fortsetzung aber wiederum auf der gleichen Stufe findet, T. 59-62.
- 12) Daß Schütz die anfängliche Frage wiederholt, gibt in kleinerem Maßstab etwas von der Anlage der Psalmen 42 und 43 wieder, die durch eben diesen vollständigen Psalmvers refrainartig verknüpft werden: Ps. 42, Vers 6 und 12, Ps. 43, Vers 5.