Wolfram Steinbeck:

DER INSTRUMENTALCHARAKTER BEI SCHÜTZ. ZUR BEDEUTUNG
DER INSTRUMENTE IN DEN "SYMPHONIAE SACRAE"*

Die "Symphoniae sacrae" sind bislang eher ein Stiefkind der Schütz-Rezeption geblieben, aufführungspraktisch ebenso wie wissenschaftlich. Gründe hierfür liegen neben der vergleichsweise teuren Produktion für Konzert und Medien vor allem in der hohen Heterogenität der Werke. Die auffälligen Divergenzen in Besetzung, Satztechnik, Ausdruck und Funktion der Konzerte macht die Beschäftigung mit ihnen unter übergreifendem Aspekt problematisch. Die Entstehungszeit der drei Sammlungen mit insgesamt 68 Konzerten umspannt immerhin mehr als 20 Jahre (1629, 1647 und 1650).

Bei aller Heterogenität weisen die "Symphoniae sacrae" jedoch bekanntlich eine wesentliche Gemeinsamkeit auf: die Einbeziehung obligater Instrumente. Und auch dies mag ein Grund für die geringere Beschäftigung mit den Konzerten sein, wenn man bedenkt, wie sehr das Interesse in der Schütz-Literatur auf Wortbindung und Sprachkraft seiner Musik konzentriert war. Die Frage nach Funktion und Bedeutung der Instrumente sowie nach der Satzstruktur, die ihre obligate Mitwirkung ermöglichte, mußte sekundär bleiben¹.

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 über ihre Sprachbezogenheit hinaus als ein Satzgefüge zu beschreiben ist, das zwar vom Text nicht unabhängig, wohl aber a.u.c.h. 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" ist². Mit anderen Worten: Textdeklamation und Textdeutung haben keinen Vorrang, so Bernhard, 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 als obligate Mittel eingesetzt werden. Insbesondere liegt es nahe, die Satzstruktur in den "Symphoniae sacrae", trotz deren Heterogenität, auf eine Eigenschaft hin zu untersuchen, die als das "Instrumentale" bei Schütz bezeichnet wurde³, und danach zu fragen, wie ein solcher Satz durch die tatsächliche Mitwirkung von Instrumenten beeinflußt wird.

Als zentrales Beispiel für die in der Tat neue Art der Einbeziehung von Instrumenten in den vokalen Satz bei Schütz diene der erste Teil des Doppelwerkes SWV 265/266, "O quam tu pulchra es" / "Veni de libano", für Tenor, Bariton, zwei Violinen und b.c. aus den "Symphoniae sacrae" I (1629)⁴. Auffälligstes Merkmal dieses Konzerts ist die vielfache Wiederkehr des Kernsatzes "O quam tu pulchra es", der jeweils zwischen die einzelnen Textzeilen in gleicher oder leicht variiertem Fassung eingeschoben wird. Schütz gliedert die Vertonung in drei Abschnitte, wobei der Schlußteil die variierte und grandios gesteigerte Wiederaufnahme des Einleitungsabschnitts über dem Kernsatz ist, während der Mittelteil, durchzogen vom permanent wiederholten Motto, den Haupttext verarbeitet.

* Der vorliegende Text stellt lediglich die stark gekürzte Fassung eines Beitrags dar, der in voller Länge im Schütz-Jb. 9 (1987) abgedruckt ist (vgl. auch das Vorwort dort).

A	B	A'																							
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px auto; width: 80%;"> Einleitung über M und 2-5 </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px auto; width: 80%;"> 6 M 7 M 8 M 9 M 10 M 11 </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px auto; width: 80%;"> Schlußteil über M </div>																							
Kadenzstufen: I	V	V																							
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 5%; text-align: center;">M</td> <td>O quam tu pulchra es</td> </tr> <tr><td style="text-align: center;">2</td><td>amica mea,</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">3</td><td>columba mea,</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">4</td><td>formosa mea,</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">5</td><td>immaculata mea.</td></tr> </table>	M	O quam tu pulchra es	2	amica mea,	3	columba mea,	4	formosa mea,	5	immaculata mea.	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="text-align: center;">6</td><td>Occuli tui, occuli columbarum.</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">7</td><td>Capilli tui sicut greges caprarum.</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">8</td><td>Dentos tui sicut greges tonsarum.</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">9</td><td>Sicut vitta coccinea labia tua.</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">10</td><td>Sicut turris David collum tuum.</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">11</td><td>Duo ubera tua sicut duo hinnuli capreae gemelli.</td></tr> </table>	6	Occuli tui, occuli columbarum.	7	Capilli tui sicut greges caprarum.	8	Dentos tui sicut greges tonsarum.	9	Sicut vitta coccinea labia tua.	10	Sicut turris David collum tuum.	11	Duo ubera tua sicut duo hinnuli capreae gemelli.	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 5%; text-align: center;">O quam tu pulchra</td> </tr> </table>	O quam tu pulchra
M	O quam tu pulchra es																								
2	amica mea,																								
3	columba mea,																								
4	formosa mea,																								
5	immaculata mea.																								
6	Occuli tui, occuli columbarum.																								
7	Capilli tui sicut greges caprarum.																								
8	Dentos tui sicut greges tonsarum.																								
9	Sicut vitta coccinea labia tua.																								
10	Sicut turris David collum tuum.																								
11	Duo ubera tua sicut duo hinnuli capreae gemelli.																								
O quam tu pulchra																									

An dieser äußerst übersichtlich geordneten Anlage haben die Instrumente grundlegenden Anteil. Nicht nur, daß die Violinen stets für die Motto-Einschübe im B-Teil ritornellartig eingesetzt werden und damit der insistierenden Wiederholung des "O quam tu pulchra es" ein besonderes Gewicht verleihen. Auch werden die Instrumente nicht als akzidentelles Mittel, etwa als zusätzliche Farbe, behandelt. Vielmehr prägen sie substantziell einen Formablauf, der trotz seiner geschlossenen Wiederholungsanlage einem inneren Steigerungsprozeß folgt. Dies kann vornehmlich am Einleitungsteil demonstriert werden.

a ¹	a ²	a ³
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> M <div style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px; margin: 5px auto;"></div> </div> <div style="text-align: center;"> <u>2 3 4 5</u> <div style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px; margin: 5px auto;"></div> </div> <div style="text-align: center;"> M <div style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px; margin: 5px auto;"></div> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 5px;"> V² III I </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> M <div style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px; margin: 5px auto;"></div> </div> <div style="text-align: center;"> <u>2 3 4 5</u> <div style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px; margin: 5px auto; position: relative;"> <div style="position: absolute; right: 5px; top: 5px; font-size: 1.2em;">f</div> </div> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 5px;"> IV V¹ </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> M <div style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px; margin: 5px auto;"></div> </div> <div style="text-align: center;"> <u>2 3 4 5</u> <div style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px; margin: 5px auto;"></div> </div> <div style="text-align: center;"> M <div style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 20px; margin: 5px auto;"></div> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 5px;"> III V² I </div>
<div style="border-top: 1px solid black; width: 100%; position: relative;"> <div style="position: absolute; left: 0; top: -10px; width: 20%;"></div> <div style="position: absolute; right: 0; top: -10px; width: 20%;"></div> </div>	<div style="border-top: 1px solid black; width: 100%; position: relative;"> <div style="position: absolute; left: 0; top: -10px; width: 33%;"></div> <div style="position: absolute; right: 0; top: -10px; width: 33%;"></div> </div>	<div style="border-top: 1px solid black; width: 100%; position: relative;"> <div style="position: absolute; left: 0; top: -10px; width: 66%;"></div> <div style="position: absolute; right: 0; top: -10px; width: 33%;"></div> </div>
Bariton	Tenor + Bariton	Sinfonia Tutti

Auch er ist, wie das ganze, dreigeteilt. Der eröffnenden Solopartie des Baritons (a¹) folgt deren zweistimmige Vokalversion (a²) als steigernder Mittelteil sowie die Sinfonia als reine Instrumentalfassung, die in die abschließende Tutti-Wiederholung des Mottos mündet (a³). Alle Teile bestehen also aus dem gleichen Material. Der gleichmäßig-fließende Duktus dieses Eröffnungsabschnitts ist durch den typischen Rhythmus des Tripeltaktes ebenso hervorgerufen wie durch die einfache und klare Gliederung in überwiegend geradtaktige, untereinander korrespondierende Einheiten (s. das Notenbeispiel am Schluß des Beitrags). 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 Aussagebekräftigung. Zugleich aber öffnet sich der Satz harmonisch in den quasi "dominantischen" A-Klang sowie melodisch durch Verharren auf dem 'leittonigen' cis.

Die Gewißheit des doppelten Ausrufes mit seiner musikalischen 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 Hohelied, aus dem der Text stammt, 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" und "formosa mea") auf den Höhepunkt dieses Satzbeginns zu ("immaculata mea"), wobei die rhythmisch-diastematische Gleichförmigkeit dieser Gruppen der insistierenden Aussage des Textes folgt.

Die plötzliche Silbenüberzahl des letzten Schönheitsattributs (sieben statt fünf Silben) wird von Schütz nicht durch schlichte Verkürzung der Notenwerte 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 Hochtton 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 Takt 5/6 beruht nicht auf einem neuen, eigenen 'Motiv', sondern ist schon in der Wendung von Takt 2-4, gleichsam unauffällig, vorgegeben; und die Höhepunktdehnung bei "immaculata mea" erweist sich als deren einfache, melodisch korrespondierende Entsprechung (vgl. die Kreuze bzw. Kreise in Abb. 3).

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 Schütz dafür braucht (ein drittes "tu pulchra") erweist sich zugleich als einfacher, aber wiederum 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 beiden Teile. Und in Folge dieser Überlappung können die kanonisch geführten Vokalstimmen nun in "schönen" (das "pulchra" abbildenden) Terzparallelen geführt werden. Die textdeutende Wendung ist mithin zugleich kompositorisch begründet.

Der zweite Abschnitt dieses Einleitungsteils (a²) bewirkt nun die vielfältig gestaltete Intensivierung des vorausgegangenen und damit eine deutliche Steigerungszunahme. Man beachte, um nur einige wenige Momente zu nennen, die Sequenzierung, das affektbetonte Nacheinander der Stimmen oder die zunehmende Profilierung der Generalbaßstimme (im Vergleich zum ersten Abschnitt). Das Stück wird gleichsam in zwei Schüben aufgebaut, die vokale Zweistimmigkeit kompositorisch eingeführt und der besondere Stimmverband strukturell vermittelt.

Ein solcher Entfaltungsprozeß, dessen Teile in sich schon (ohne allein vom Text abhängig zu sein) die klaren Bauprinzipien eines musikalisch sinnfälligen Zusammenhangs erkennen ließen, zielt wiederum, nun auf höherer Ebene, auf einen Höhepunkt. Und dieser ist genau dort erreicht, wo die Instrumentalstimmen einsetzen (a³).

Hier jedoch fehlt ein entscheidender Teil (vgl. das Tilgungszeichen in Abb. 2 und 3), die Wiederholung nämlich des Kernsatzes, die oben als Abschluß und Überleitung die Teile miteinander verknüpfte. Unmittelbar in den Schlußklang des Höhepunktes hinein erklingt der Beginn der Sinfonia. So wird also nach einer vokalen, schrittweisen Er-

öffnung 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, wie ihr Auftritt vorbereitet wird, mit einem Schlage klar, wie sehr der gesamte Satz bereit ist, Instrumente aufzunehmen, wie sehr er auf die Teilnahme obligater Instrumente schon von Grund auf angelegt ist. Freilich ist die Sinfonia (a³) 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 (vgl. den Schlußteil des Konzerts, T. 112ff.) und gewissermaßen ihre eigene "Schönheit" anspricht.

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

Dieser Rollentausch wird im gesamten Mittelteil des Konzerts (B) bei den Motto-Einschüben beibehalten, und es klingt in der Tat auffällig - vor allem bei einem Komponisten wie Schütz -, wenn die Sänger den Geigengesang immer wieder mit ihrer instrumentalen Baßbewegung zu unterlegen haben. 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 können sich erst die Möglichkeiten der Gesangsstimmen voll entfalten: in Deklamation und Textdeutung. Unter dem Eindruck dieses permanenten Gegensatzes von rezitativisch-virtuosen Vokalpartien und sanglich-einfachen Instrumentaleinlagen (mit unterlegter Vokalbegleitung) mag rückblickend der Einleitungsteil (A) insgesamt wie eine textierte Sinfonia erscheinen, die erst im Schlußabschnitt (a³) ihr eigentliches Gesicht zeigt.

Mit diesen wenigen analytischen Hinweisen mag deutlich geworden sein, wie sehr es für das Verständnis des Schütz'schen Satzes erforderlich ist, gewissermaßen 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 hat Stefan Kunze, vor allem im Blick auf die generalbaß-begleiteten Werke, als "instrumental" bezeichnet⁵. 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 substanziell 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 - zumindest in diesem Beispiel - 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 tatsächlichen Instrumentenbeteiligung erst den (obligaten) Zugang zu verschaffen. Die behandelte Sinfonia ist ein typisches Beispiel für Schütz: Sie ist textierbar und in diesem Falle

sogar die nahezu tongetreue Übernahme eines vorangehenden Vokalteils. Und doch erklingt hier nicht mehr nur ein untextierter Vokalsatz, wie etwa in den Instrumentalstimmen der "Psalmen Davids". Vielmehr ist die Sinfonia die instrumentale Ausprägung einer besonderen Anlage, die umgekehrt auch schon die vorausgehende Vokalpartie 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 an die Unterschiede zwischen einer Motette wie "Die mit Tränen säen" (SWV 378) 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 der gleichen Weise betrifft wie den Vokalsatz. 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, die das Besondere der Faktur substanziell prägt. Der Satz ist, mit einem einfachen Ausdruck gesprochen, 'instrumentierbar', im Unterschied z.B. zu den "Italienischen Madrigalen" oder den Stücken der "Geistlichen Chormusik"⁶. Am behandelten Beispiel aus den "Symphoniae sacrae I" wird dies zudem in besonderer Weise evident: am bewußt gestalteten Gegensatz nämlich von monodischen bzw. reich kolorierten reinen Vokalpartien und den instrumentalkvokalen Motto-Einschüben im Mittelteil.

Zu dieser Art der Instrumentierbarkeit (die auf die monodischen Teile nicht zu trifft) 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 Eröffnungsabschnitts, die den Satz 'spielbar' macht und die seinen Instrumentalcharakter (im Schütz'schen Sinne) ausprägt. Das hängt nicht allein vom tänzerischen Tripeltakt ab. Vielmehr ist die fließende Rhythmik aus überwiegend gleichen Notenwerten so wenig textgeprägt, daß sie für sich gesehen auch ohne ihn auskäme - und in der Sinfonia auch ohne ihn auskommt⁷. Es ist die angleichende Melodiebildung, in der sich Singbarkeit und Spielbarkeit treffen und durch die der Satz seine besondere Aufnahmebereitschaft für Instrumente gewinnt. Und dort, wo die Instrumente allein spielen, wird das Wort, das sich in der Vokalpartie der gewissermaßen offenen, auf eine der Stimmgattungen nicht festgelegte Anlage eingepreßt hat, textlos mitgeteilt⁸. Schütz trennt nicht einen primär vokalen von einem primär instrumentalen Satz, sondern gleicht beide 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 im anschließenden Wiederauftritt 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".

Daß dieser integrierte Ton die Instrumentalität bei Schütz bedeutet und daß diese Art der Instrumentenbehandlung für Schütz typisch ist, müßte nun mit weiteren Beispielen aus den "Symphoniae sacrae" exemplarisch belegt werden. Auch ein Vergleich mit Werken anderer Komponisten müßte die Besonderheit dieses Tons bei Schütz zu belegen suchen. Hierzu wären übrigens zwei Parallelversionen desselben Textes von Alessandro Grandi und Claudio Monteverdi hervorragend geeignet⁹. Obgleich nämlich diese drei Werke eine auffällige Gemeinsamkeit aufweisen - sie beruht auf der gleichen äußeren Anlage der permanenten Motto-Wiederholung -, könnte der Vergleich die grundlegenden Divergenzen vor allem im Blick auf die Eigenständigkeit des Schütz'schen Satzes herausarbeiten. Ferner wäre ein Überblick über die verschiedenen Arten der Instrumentenbeteiligung und ihrer formbestimmenden Funktion in den "Symphoniae sacrae" zu geben, wobei auch Schütz'

kompositionsgeschichtliche Entwicklung in der Zeit zwischen 1629 und 1650 berücksichtigt werden müßte¹⁰. Im gegebenen Rahmen kann nur folgendes zusammenfassend gesagt werden:

Die Instrumente werden, aufs ganze gesehen, durchaus zeitüblich eingesetzt, nämlich sowohl als Gliederungsmittel als auch zur Bildung von Kontrasten oder Entsprechungen, aber auch als reiner Klangzusatz, als quasi eigener Chor oder selbstverständlich auch zur Abbildung entsprechender Textinhalte. Auffällig ist freilich, daß instrumententypische Spielfloskeln oder figurative Varianten vokaler Satzteile in der Regel unmittelbar an ebensolche Textvorgaben geknüpft sind und daß derartige Passagen in den "Symphoniae sacrae" überdurchschnittlich oft vorkommen. Vom Text unabhängige instrumentale Mittel in diesem Sinne werden jedoch fast ausschließlich in den Sinfonien eingesetzt und dort auch nur als 'Fortspinnungen' oder als variative Vorwegnahmen von Vokalpartien. Daß dies mit Schütz' integriertem Ton zu tun hat, liegt auf der Hand. - Obgleich zum überwiegenden Teil der Konzerte instrumentale Sinfonien gehören (nur 15 haben keine), 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 des Konzerts "Lilia convallium" von Alessandro Grandi, dem Schütz den Text "O Jesu süß" unterlegte (SWV 406). Auch hier 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 (wie eine genauere Betrachtung zeigt). 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.

Um abschließend die Besonderheiten des Instrumentalcharakters in den "Symphoniae sacrae" exemplarisch zu verdeutlichen, dürfte ein Werkvergleich innerhalb des Schütz'schen Oeuvre das beste Mittel sein. Geradezu als Gegenpole könnte man das Solokonzert "Eile, mich, Gott, zu erretten" (SWV 282) aus den "Kleinen geistlichen Konzerten" I (1636) mit dem dreistimmigen Konzert "Herr unser Herrscher" (SWV 343) aus den "Symphoniae sacrae" II konfrontieren¹¹. In ersterem (mit dem bekannten Zusatz "In Stylo Oratorio") versucht sich Schütz gewissermaßen auf fremdem Gebiet, dem der monodischen Textdeklamation, dem "parlar cantando", wie in kaum einem anderen Stück. Trotz seiner betont strengen Form (als Voraussetzung der Instrumentalität) findet sich hier keine Spur von Instrumentierbarkeit der rezitierenden Gesangsstimme. Dagegen das Konzert SWV 343: 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 1. Violine in Takt 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 unmittelbar deutlich: Zum einen zeigen die Spielfloskeln und reichen Koloraturen in "schwarzen Noten", die Schütz ja gerade den deutschen Violinisten nahe-

bringen wollte¹², daß wortdeutende Figuren bei Schütz nie reine Madrigalisten sind, da sie stets in den Gesamtplan des Satzes integriert werden. So wird mit ganz ähnlichen Mitteln das Lallen der "Säuglinge", das Funkeln der "Sterne", der Schmuck des gekrönten Hauptes und die Munterkeit der "Fische im Meer" gleichermaßen ausgemalt, und all dies in einem Zuge und über den gesamten Mittelteil ausgedehnt. Zum andern bietet dieser Abschnitt ein Beispiel des integrierten Tons ganz anderer, äußerer Erscheinungsform als in den Rahmenteilten oder im "O quam tu pulchra es": Als Spielfloskel sind die Figuren ebenso in den Instrumentalstimmen am Platze wie in der Singstimme als Koloraturen. Eine Trennung in eine instrumentale und eine vokale Satzweise nimmt Schütz nicht vor.

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" für fünf Singstimmen und b.c. (SWV 335) aus den "Kleinen geistlichen Konzerten" II (1639) bzw. für zwei Singstimmen, zwei Violinen und b.c. (SWV 353) aus den "Symphoniae sacrae" II (1647)¹³. In der Literatur wird auf die hohen Übereinstimmungen beider Werke hingewiesen, die zumindest eine enge historische Beziehung vermuten lassen. 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 SWV 353 durch die Hervorhebung des speziellen Instrumentaltons sowie durch weitere Besonderheiten in der Instrumentenbehandlung gekennzeichnet.

Das Stück aus den "Kleinen geistlichen Konzerten" ist freilich - entgegen allem Anschein - keineswegs "in ausgezeichnetem Motettenstil" geschrieben, wie Moser meint¹⁴. Es ist ein typisches, wenngleich stark besetztes Generalbaß-Konzert. Die Vokalstimmen bilden trotz ihrer imitierenden Einsätze zumindest zu Beginn einen reinen Oberstimmensatz und die Polyphonie ist eine kunstvolle Konstruktion dreiklangs betonter Melodik. Zumindest der Anfang dieses Stückes ist instrumentierbar. Später allerdings, vor allem ab dem "Harre auf Gott" (I. 34ff.), beginnen 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 gewissermaßen zwiespältige Charakter dieser Anlage sein, der Schütz dazu bewog, eine neue Fassung zu komponieren (wenn dies überhaupt die spätere ist, wie Werner Bittinger meint¹⁵) - die Fassung von 1647 ist die e i n d e u t i g instrumentale. Dazu trägt natürlich die Einleitungssinfonia bei, die als eine höchst dichte instrumentale Zusammenfassung - und nicht als eine instrumentale Vorwegnahme - des Vokalteils zu verstehen ist. Vor allem aber wird der Instrumentaltone mit Beginn des Vokalteils deutlich (I. 13ff.). Zu der monodischen Passage mit Rezitationston und liegendem Baß erklingen die Violinen als reine Begleitung, wofür schon die "submisso"-Anweisung (= leiser als die Singstimmen) sorgt. Aber die Vokalstimme gibt auch den Ton an, nämlich die Terz, die die leeren Quint-Oktav-Klänge der Instrumente zum vollständigen Dreiklang auffüllt. Genau umgekehrt aber werden die Stimmgruppen im nächsten Abschnitt eingesetzt (I. 34ff.). Hier haben nun die beiden Singstimmen die leeren Intervalle, während die Violinen mit der Terzauffüllung darüber die Oberstimmführung 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 Singstimmen: Sie werden zur Begleitung.

Genau diese Austauschbarkeit von Begleitung und Führung wirft ein bezeichnendes Licht auf die Bedeutung der Instrumente. Noch krasser wird dies mit dem Einsetzen der

Zwischensinfonia (I. 63ff.). Schütz verarbeitet hier genau jenes Motiv des "Harre auf Gott", das er auch im Konzert von 1639 benutzt, nun jedoch frei von jeder Kontrapunktik 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, hohe Lage, Vollklang und laut, jubelnder Tripeltakt, homorhythmisch. Die ganze Sinfonia ist eine freie Verarbeitung dieses Motivs mit Sequenzbildungen, 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 Konzertifassung mit obligaten Instrumenten ist in der Tat die instrumentalere. Sie ist so angelegt, daß die Instrumentenbeteiligung zur Konsequenz ihrer Anlage wird. So ist die Gliederung straffer, die Abschnittsbildung prägnanter, die Vertikalität des Satzes stärker herausgearbeitet sowie die Melodik weniger deklamatorisch-sprachgeprägt und deutlich spielbarer.

Schütz hat in seinen Konzerten keine eigentliche Trennung in einen vokalen und einen instrumentalen Satz vorgenommen (das zu belegen im gegebenen Rahmen nur an drei Beispielen möglich war). Wohl gibt es einen sehr klaren Unterschied zwischen seinen motettischen a-Capella-Sätzen, die eine Instrumentierung nach dem Prinzip ihrer Anlage eigentlich 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 vokal und instrumental¹⁶. 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 vokale geprägte Sprachlichkeit aufzugeben, und die Instrumente lernten bei ihm das Singen. Mit dieser Integration, die offenbar grundsätzlich einer Schützischen 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 unbekannten "Symphoniae sacrae" (und entsprechende Werke aus handschriftlicher Überlieferung) in besonderer Weise deutlich machen, daß Schütz in erster Linie nicht Prediger, sondern Komponist war.

Anmerkungen

- 1) Zu nennen sind: Willi Schuh, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Leipzig 1928, sowie Albrecht Roeseler, Studien zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz. Die obligaten Instrumente in den Psalmen Davids und den Symphoniae sacrae I, Diss. Berlin 1958.

- 2) Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel ²/1963, S. 83.
- 3) Stefan Kunze, *Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz*, in: *Schütz-Jb.* 4/5 (1982/83).
- 4) Vgl. Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 13, hrsg. von Rudolf Gerber, Kassel 1957.
- 5) Vgl. oben Anm. 3.
- 6) 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 allenfalls das letzte Stück für Tenor und sechs tiefe Instrumente).
- 7) Man könnte 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 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1)*, Stuttgart 1972, S. 85ff.). Dies ist jedoch keineswegs so, wie die Durchsicht der "*Symphoniae sacrae*" zeigt. Partien im Tripeltakt prägen zwar eine besondere Art der Melodiebewegung aus. Um sie aber geht es hier weniger als um die Beobachtung, d a ß u n d w i e Schütz vokale und instrumentale Stimmen jeweils in einem Werkzusammenhang einander angleicht (vgl. auch das unten behandelte Beispiel SWV 343).
- 8) Vgl. Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin 1954, S. 80.
- 9) Vgl. die oben genannte ausführliche Fassung dieses Textes.
- 10) Eine Entwicklung ist schon aus der Instrumentenbesetzung ablesbar: Die experimentelle Vielfalt verschiedener Instrumente in den "*Symphoniae sacrae*" I weicht einer normierten Besetzung mit zwei Violinen in den "*Symphoniae sacrae*" II und III. Während in der mittleren Sammlung (mit drei- bis fünfstimmigen Konzerten) ausschließlich zwei Violinen eingesetzt werden (nur SWV 344 verlangt aus Textgründen drei zusätzliche Bläser), kommt in der letzten Sammlung (fünf- bis achttimmig) bei zwei Drittel der Werke eine vierstimmige Capella mit vokal-instrumentaler ad-libitum-Besetzung hinzu.
- 11) Auf Notenbeispiele muß hier und im folgenden aus Platzgründen verzichtet werden. Vgl. Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 10, hrsg. von Wilhelm Ehmann und Hans Hoffmann, Kassel 1963, bzw. Bd. 15, hrsg. von Werner Bittinger (1964).
- 12) Vgl. Schütz' Vorwort zu den "*Symphoniae sacrae*" II, a.a.O., S. XXV.
- 13) Vgl. a.a.O., Bd. 12, hrsg. von Wilhelm Ehmann (1963) bzw. Bd. 16, hrsg. von Werner Bittinger (1965).
- 14) Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel ²/1954, S. 450.
- 15) A.a.O., S. VIII.

- 16) 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. Wolfgang Osthoff, Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3, Tutzing 1960, insbes. S. 153f.).

9: O QUAM TU PULCHRA ES
(O wie betrückend, wie schön du bist)

A

PRIMA PARS

1. Violine

2. Violine

Tenor

Bariton

Cembalo und Violoncello

Sinfonia

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

155

160

165

170

175

180

185

190

195

200

205

210

215

220

225

230

235

240

245

250

255

260

265

270

275

280

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

1005

1010

1015

1020

1025

1030

1035

1040

1045

1050

1055

1060

1065

1070

1075

1080

1085

1090

1095

1100

1105

1110

1115

1120

1125

1130

1135

1140

1145

1150

1155

1160

1165

1170

1175

1180

1185

1190

1195

1200

1205

1210

1215

1220

1225

1230

1235

1240

1245

1250

1255

1260

1265

1270

1275

1280

1285

1290

1295

1300

1305

1310

1315

1320

1325

1330

1335

1340

1345

1350

1355

1360

1365

1370

1375

1380

1385

1390

1395

1400

1405

1410

1415

1420

1425

1430

1435

1440

1445

1450

1455

1460

1465

1470

1475

1480

1485

1490

1495

1500

1505

1510

1515

1520

1525

1530

1535

1540

1545

1550

1555

1560

1565

1570

1575

1580

1585

1590

1595

1600

1605

1610

1615

1620

1625

1630

1635

1640

1645

1650

1655

1660

1665

1670

1675

1680

1685

1690

1695

1700

1705

1710

1715

1720

1725

1730

1735

1740

1745

1750

1755

1760

1765

1770

1775

1780

1785

1790

1795

1800

1805

1810

1815

1820

1825

1830

1835

1840

1845

1850

1855

1860

1865

1870

1875

1880

1885

1890

1895

1900

1905

1910

1915

1920

1925

1930

1935

1940

1945

1950

1955

1960

1965

1970

1975

1980

1985

1990

1995

2000

2005

2010

2015

2020

2025

2030

2035

2040

2045

2050

2055

2060

2065

2070

2075

2080

2085

2090

2095

2100

2105

2110

2115

2120

2125

2130

2135

2140

2145

2150

2155

2160

2165

2170

2175

2180

2185

2190

2195

2200

2205

2210

2215

2220

2225

2230

2235

2240

2245

2250

2255

2260

2265

2270

2275

2280

2285

2290

2295

2300

2305

2310

2315

2320

2325

2330

2335

2340

2345

2

35 40

(a-mi-ca me-a)

45 **Tutti**

O quam tu
O mie be.

50 55

B

pul chra, o quam tu pul chra es!
rät-fenð, mie ihon du biß!

O quam tu pul-chra, tu pul chra es!
O mie be - rät-fenð, mie ihon du biß!

60

o - cu - li co - lum ba - rum. O quam tu pul - chra, tu pul - chra
blif-fen gleich si - nec Tau - be. O mie be - rät-fenð, mie ihon du

65

es!
biß!

Ca - pil - li tu - i si - cut gre - ges ca - pra -
Der Esel - fen Jere - de glänzt den Sel - len von Eum -

70

Dentes - tu
Dri - ne zäh -

rum. O quam tu pul - chra, tu pul - chra es!
mecn. O mie be - rät-fenð, mie ihon du biß!