Sander Wilkens:

HEINRICH SCHÜTZ UND MUSIKALISCHE PROSA

I

Die Koordination des Themas scheint sperrig, wenn man den Begriff musikalischer Prosa voraussetzt, den Carl Dahlhaus insbesondere in Zusammenhang mit Wagners Syntax entwickelt hat. Er bezeichnet die Auflösung musikalischer Korrespondenz-Symmetrie, die sich prototypisch in dem Zusammenwirken von Periode und Kadenzbildung niederschlägt. Unter der Wahrung seiner historischen Tragweite, die Hermann Danuser² dargestellt hat, drückt sich sein Zusammenhang mit Schütz in den Beziehungen aus, die der Entstehung korrespondierenden Perioden- und Satzbaus vorausliegen. Sie gründen in seiner Deklamation, die sich in formaler Hinsicht zwischen den Polen motettischer Reihung und dem konzertierenden Gruppentypus³ entfaltet. Hergestellt wird diese Verbindung durch die deklamatorischen Akzentuierungsformen, deren Prosahaltung Thrasybulos Georgiades⁴, Hans Heinrich Eggebrecht⁵ und Rudolf Gerber⁶ zu den Passionsrezitativen im musikalischen Niederschlag der Wortakzente dargelegt haben. Sie sind in eine innere Abstufung der Deklamationseinheit, eine "zentripetale Gravitation der Wortgebilde" (Georgiades) oder "Wortbetonung im Tonfall" (Eggebrecht) eingebunden, deren Prinzip der sprachlichen Prosaform entstammt. Sie äußert sich in der Auszeichnung eines Hauptakzents, in dem das deklamatorische Gefälle kulminiert. Daß dessen Hervorbringung auf Kräfte der harmonischen Tonalität und syntaktisch-metrischen Analogiebildung zurückgreifen kann, verweist auf einen späteren begrifflichen und kompositionsgeschichtlichen Bezug, von dem sich der variable Akzentfall zugleich abhebt.

H

Es war Johann Mattheson⁷, der vor allem im "Vollkommenen Kapellmeister" die Unterscheidung zwischen Wort- und Hauptakzent erstmalig reflektiert hat, wobei er die Akzentgebung innerhalb der Melodielehre einmal unter dem Blickwinkel der rhetorischen Deutlichkeit⁸ und zum anderen unter dem des Nachdrucks, der Emphasis⁹, abhandelt. An dem Beispielsatz "Unser Leben ist eine Wanderschaft" exemplifiziert er das sprachliche Phänomen des Satzakzents - die Phonologie spricht in einem begriffsgeschichtlich schon in der Antike angelegten Rekurs auf die Musiktheorie von der Tonsilbe 10 -, wobei er sich die Frage stellt, welche Silbe am natürlichen Sprachausdruck gemessen besonderen Nachdruck verlangt. Im Normalfall ist es die Wurzelsilbe des Prädikativs 'Wanderschaft', mit der die Allegorie sinnfällig wird. Mattheson folgert: "Wenn der Komponist solches Wort auf eine oder andere ungezwungene Weise durch seine Klänge hervorziehet, wird er deutlich sein"ll, und die Ungezwungenheit ist hierbei eine Umschreibung des Postulats der Natürlichkeit¹², die die Aufgabe verfolgt, das Herausgehobene zugleich durch die "Leichtigkeit" im Kontext zu nivellieren. Der deutliche musikalische Niederschlag zeichnet sich primär durch melodischen Gipfel oder Halbtonspannung, sowie durch den Zusammenfall mit einer schweren Taktzeit auf der Basis eines strikt vorauszusetzenden qualitativen Gewichtstaktes¹³ aus.

Matthesons Theorie des Nachdrucks im 8. Hauptstück der Melodielehre bemüht sich darüberhinaus um ein Verfahren, mittels dessen die Nachdrucksilbe im sprachlichen Ausdruck angegeben werden kann, der die Vertonung zu folgen hat. Obwohl seine Erwägungen rhetorisch initiiert sind, tendieren seine begründenden Ausführungen dazu, die Nachdrucksilbe grammatisch – wie die geläufigen Wortakzente, deren musikalische Respektierung er selbstverständlich fordert – zu behandeln. Hierin spiegelt sich eine den Sachverhalt symptomatisch kennzeichnende Ambivalenz, insofern der rhetorische Satz- oder Hauptakzent gegenüber den festgelegten Wortakzenten prinzipiell, wenn auch nicht gleichrangig variabel ist. Die Variabilität ist für Wagner der Hauptfaktor, die melodische Symmetrie aufzugeben und die entstehende syntaktische Ungleichmäßigkeit durch Alliteration erneut zu binden¹⁴. In der Deklamationsrhythmik des 16. Jahrhunderts¹⁵ ist die Frage nach der Relevanz des Hauptakzents noch bedeutungslos, da schon die musikalische Respektierung des lateinischen Wortakzents im deklamatorischen Niederschlag schwankt.

Die Intonationstheorie¹⁶, ein Zweig der Phonologie, ist erst in diesem Jahrhundert begründet worden. In deren Rahmen¹⁷ wird Matthesons Beispielsatz als eine Tongruppe mit einem fallenden Tonmuster – es bezieht sich auf deren Intonationsverlauf – auf der Tonsilbe "Wänderschaft"¹⁸ analysiert, (wobei der Wortakzent von "Leben" geringer ausfällt als der Ton des Hauptakzents). Tonmuster wurden bislang am deutlichsten in der steigenden Frageform mit der traditionell korrespondierenden, schon im Gregorianischen Choral begründeten erhöhten melodischen Schlußwendung wahrgenommen, deren Zusammenhang mit der Satzintonation Mattheson noch nicht erkennen läßt, indem er die Frageform an anderer Stelle abhandelt¹⁹. Den Ursprung des Nachdrucks führt er – einseitig – auf das Bild des Verstandes im Gegensatz zum Wortakzent zurück, der nur "mit bloßen Silben, nämlich mit der Länge, Kürze, Erhebung und Erniedrigung zu tun" habe. "Der Accent richtet seine Absicht bloß auf die Aussprache; die emphasis hergegen zeiget gleichsam mit den Fingern auf die Gemütserregung und beleuchtet den Sinn oder Verstand des Vortrags"²⁰. Er berührt hiermit den Kern sprachlicher Intonation, der sich in der barocken Verschränkung von Rationalität und Affekt kundgibt.

Daß Mattheson die Nachdrucksilbe unter rhetorischem Gesichtspunkt thematisiert, spiegelt den Umstand der Beschränkung der neuhochdeutschen Grammatiken auf die Erörterung des Wortakzents bis in das 18. Jahrhundert 21 . Einige Theoretiker nehmen bereits im 17. Jahrhundert eine Abstufung des dynamischen Wortakzents zwischen "Haupt- und Nebenton" vor, ohne daß sich eine feste Terminologie ausgebildet hat 22 . In dem Ausmaß, in dem Schütz seine deklamatorischen Einheiten um einen Hauptakzent gewichtet – am stärksten in jenen Werken, die dem monodischen Stil nahestehen –, läßt er offensichtlich ein Sprachgefühl erkennen, dessen Theorie erst wesentlich später erfolgte.

III

Die Eröffnung des 2. Kleinen Geistlichen Konzerts aus dem zweiten Band von 1639²³ vereinigt einen Großteil der Kriterien, die für die Deklamation Schützens maßgebend sind (siehe Beispiel 1). Kann man hier mit Christoph Bernhard von einem Prinzip der 'oratio harmoniae domina' sprechen, das seiner Herkunft gemäß einen dramatischen Gestus im geistlichen Kontext bewahrt – für den Bernhard diesen Stil nicht vorsah –, so macht sich im Gegenzug eine Tendenz zur musikalischen Eigenständigkeit bemerkbar: Sie verhindert, ein fest umrissenes sprachliches Korpus anzunehmen, das Grundlage eines bloßen Abbildungsverhältnisses wäre und läßt sich als Reflex jener Eigenschaft des Deutschen verstehen, die Georgiades seinen "Gegenwartscharakter"²⁴ genannt hat.

Die Takte 1-10 bilden eine musikalisch konstituierte syntaktische Einheit und bezeugen das Ausmaß dieser Eigenständigkeit in stilistisch bedingter größter Sprachnähe. T. 1-5,1 bilden einen das Dorische gegenüber harmonischem Moll verdrängenden Bar, T. 5,2-6,1 wird durch ein interpolierendes c-Glied formiert, das die charakteristische Sexte zu einem dominantischem Durschluß ummünzt. In den Takten 6,2-10,1 schließt sich eine modifizierte Wiederholung an, die sich aus drei Gliedern zusammensetzt, wobei das

letzte rhythmisch und in der durch die Frage begründeten melodischen Schlußbildung einen Rückbezug auf das c-Glied bewahrt. Die kunstvolle innerliche Ausgewogenheit beruht auf einem syntaktischen Prozeß, dem man Komplementarität zuschreiben möchte: Das interpolierende c-Glied tritt bei der Wiederholung in kadenzierender Funktion in die Barform ein – die dadurch aufgehoben wird – und verwandelt sich variativ, um die b-Kadenz überspielen und den figuralen Abschluß bilden zu können. Läßt sich in der syntaktischen und harmonischen Hervorhebung des c-Gliedes der textlich begründete Kontrast zwischen Ursache und Affektwirkung wiedererkennen, so beruht deren deklamatorische Zeichnung auf den Grundprinzipien bei Schütz.

Gemäß der musiktheoretischen, noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden Forderung²⁵ wahrt die deklamatorische Teilung sprachliche Einheiten, deren Umfang von einer Satzkonstituente, z.B. der als Ruhepol des Gesamtgebildes wirkenden Apposition T. 4f., bis zu einem ganzen Satz reicht. Der Umfang der Einheiten und ihre sich gegeneinander abhebende rhythmisch-melodische Kontur, grundlegende Komplemente des Deklamationscharakters, verschränken den rational gebundenen Akzenthinweis mit dem Deklamationsrhythmus als Bewegungsform seiner Einheiten.

In offensichtlicher Analogie zur sprachlichen Form ist jede deklamatorische Einheit durch einen (und nur einen) Hauptakzent ausgezeichnet. Schütz stellt durch die Beteiligung der Nebenakzente Akzentbögen oder -gefälle her, die, da sie durch mehrere musikalische Eigenschaften zugleich artikuliert werden, mit ihren benachbarten in Resonanz treten. Die "Geschehensvorstellung", die Georgiades mit diesem dynamischen Gefälle verbindet 26 , drängt sich als dramatischer Gestus um so mehr auf, als das Ausmaß und die Teilnahme der musikalischen Eigenschaften zum Ausdruck der Akzente beständig wechselt: Von rhythmischer Länge, Melisma und Leitton zu melodischem Gipfel und Synkope (T. 3), denen halbtaktige Länge (T. 4) anwortet, die nicht mit dem Bar konform geht, eine Werschiebung und Gewichtsverteilung im Ganzen, die durch innere Korrespondenz zugleich einheitsstiftend wirkt. (Das Prinzip ständiger Veränderung entwickelt sich weiter, indem das wiederholende a-Glied die metrische Schwere von c übernimmt). Die übergreifende Resonanz wird durch die in den Hauptakzenten aufgelöste Dominante unterstrichen ein Ausdruck musikalischer Zusammengehörigkeit, der keine sprachliche Parallele kennt -, die in tonaler Beziehung mit der abschließenden Kadenz in die 2. Stufe (T. 10) korrespondiert, die dem dritten Modus fremd ist²⁷. (Der schwächste Hauptakzent im Abschlußglied scheint Relikt des syntaktischen Prozesses: In begleitender Synkopendissonanz die rhythmische Länge von b).

Dissonanz und Synkopierung sind weitere Konstituentien deklamatorischen Profils, die am engsten auf die Taktordnung verweisen. Sie schwankt im Zeichen seiner Zeit zwischen quantitativem Ordnungs- (T. lf. und in den Kadenzen T. 4f., 9f.) und Gewichtstakt, um diese Alternanz in beständiger Parallelität zum Hauptakzent durchzuführen. Das Verhältnis verweist auf die größte Bedeutung, die dem metrischen Gewicht innerhalb der Differenzierungsmöglichkeiten des Akzents zukommt. Ihre kontinuierliche Abstufung, die durch das Zusammenwirken mit den übrigen Merkmalen hervorgebracht wird, bildet die Grundlage für das prinzipiell dreistufige Verhältnis des Akzentgefälles der Deklamationseinheit von Schütz. Sie scheint durch das sprachliche Vorbild motiviert, um es "ästhetisch aufzuheben", nicht nur im Hinblick auf die dichten, auf mehreren Ebenen vollzogenen musikalischen Beziehungen, sondern auch im Hinblick auf jene Werke, die dem stilbedingten Sprachnaturalismus ferner stehen: "Eine Rede in Musik fürzustellen, aufs natürlichste zu exprimieren"²⁸, eine Forderung Bernhards innerhalb der dritten Stilgattung, ist keine notwendige Voraussetzung für den lebendigen Sprachbezug seiner Deklamation.

Auch in den Werken mit lateinischem Text tendiert Schütz zur Vertonung nach deutschem Model129, wobei die Berücksichtiqung des Wortakzents eine Selbstverständlichkeit darstellt, die Bernhard³⁰ und noch Johann Gottfried Walther³¹ an lateinischen Beispielen demonstrieren. Die Pseudo-Augustinus-Meditation des vorangegangenen Beispiels hat Schütz im lateinischen Original in der 4. Cantio Sacra³² vertont (siehe Beispiel 2). Innerhalb der Mischung von konzertierendem und kontrapunktischem Stil operiert Schütz mit deklamatorischen Kontrasten. Das musikalisch abgehobene Fragepronomen wirkt wie eine Exclamatio, und der durch große rhythmische Differenz gespannten Deklamationsform der Frage "quid commisisti" stellt er die homogen ausgeglichene des "o dulcissime puer" entgegen. Die Hauptakzente der Deklamationseinheiten fallen ebenso wie im späteren deutschen Konzert auf die Silbengipfel der Attribute und das motivierende Verb. Daneben dokumentiert das Beispiel die Möglichkeit des springenden (Haupt-)Akzents bei aleichbleibendem Text33. Am deutlichsten graduiert der Baß34: "guid guid commisisti". dem die in allen Stimmen durchgeführte Hervorhebung des "o dulcíssime" folgt, um in der Wiederholung "dulcissime puer" zu betonen. Die Wortakzente werden stets berücksichtigt, und die Abstufung durch einen Hauptakzent greift auf einen von ihnen zurück. Typisch für den kontrapunktischen Satz ist die resultierende nicht gleichabständige Verteilung der Hauptakzente über den Stimmenverbund, (ein Charakteristikum, das auch für die Deklamationsrhythmik Fellerers gilt, soweit sie die Wortakzente berücksichtigt):

Sie ist ebenso Folge der Imitation wie der verdichtenden Überlagerung durch das neue Deklamationsmodell im Baß, so daß sich keine übergeordneten metrischen Gewichte bilden können, selbst wenn der imitatorische Bau Gleichheit einzelner Abschnitte hinsichtlich ihrer Ausdehnung verfolgt³⁵.

Die folgenden Beispiele aus den "Symphoniae Sacrae I"36 verleiten geradezu, von einer deutschen Rekonstruktion lateinischer Intonation zu sprechen. Die musikalische Hauptsilbe hebt hervor, ohne im gleichen Ausmaß in den Kontext dramatischen Profils wie in den vorausgehenden Fällen eingebunden zu sein: Sinn und Sinnfälligkeit kooperieren unmittelbar durch Akzentuierung der Silbe "óre" (siehe Beispiel 3, Sopran), deren Gewicht in Zusammenfall mit dem Wortakzent des Tenors den Taktstrich latent um eine Viertel vorverlegt, ebenso fußt die Aufforderung auf dem "mécum" (siehe Beispiel 4), dem alle anderen Silben untergeordnet werden, auch wenn sie selber wie "dominum" wortakzentuiert sind. Die Taktordnung stellt ein Bezugssystem dar, auf dessen Hintergrund wechselnde Größen miteinander korrespondieren. So kommt der Deklamationsqestalt des "et ex omnibus tribulationibus meis" (siehe Beispiel 5), einer rückläufigen metrischen Abstufung 4-2-4-2-4/4 um den Hauptakzent, in Vereinigung mit der rhythmischen Formulierung eine tonmalerische Komponente zu, indem sie den begrifflichen Gehalt der Zeile zu veranschaulichen sucht. Die Spannbreite rhythmischer Differenzierung beruht auf einer Skala von vier Werten, die ausreicht, unter der Beteiligung melodischer Hervorhebung deklamatorisches Gefälle in engem Rahmen herzustellen. Sie reduziert sich im Satzbau des "Fili mi Absalon"37 nahezu auf ein Mindestmaß (siehe Beispiel 6), der im Gegenzug am stärksten Periodisierung und Tonalität vereinigt und in Kooperation mit den Hauptakzenten eine metrische Verschiebung gestaltet, die jene Kräfte erkennbar werden läßt, deren späteres Zusammentreten eine eigene, musikalischer Prosa entgegenwirkende Gewichtsabstufung erzeugt. Die metrisch-harmonisch hervorgerufene Steigerung konfrontiert im Höhepunkt zwei Hauptakzente, die durch den Sprung des letzteren auf die zweite Zählzeit – in die abtaktige Variante des dreimalig auftaktigen Modells – zurückzuführen ist. Die abrupte, durch den Sprachgestus und –gehalt motivierte Wirkung wird durch den harmonischen, auf Dominantbeziehungen beruhenden Rhythmus abgestützt, der die "falsch" plazierte Tonika durch die Wendung in die Dominantkadenz im Abschlußglied bekräftigt und die kontinuierliche Steigerung verklammert.

Eine Beziehung zwischen deklamatorischem und harmonischem Rhythmus läßt sich im Exordium des Konzerts "Komm Heiliger Geist"³⁸ aus den "Symphoniae Sacrae III" weiterverfolgen, das den imitatorischen Stimmenentwurf in den Dienst der Textauslegung stellt. Die Syntax verkürzt kontinuierlich ihre Einheiten und konzertiert in deren Überlagerung bis zur Gleichzeitigkeit im homophonen Höhepunkt, einer Quintfallsequenz zu den Worten "Lichtes Glanz", die als sammelnder Fluchtpunkt der polyphonen Perspektive alle metrische Gleichförmigkeit sprengt. Der harmonische Rhythmus tendiert zur Konvergenz mit dem Rhythmus der Hauptakzente in der tonalen T-D-S-Korrespondenz, so daß die Harmonik des Satzes analog zur Syntax in der Deklamationsgestalt bündelt. Ihr harmonischer Radius wird durch die G-C-A-E-Baßführung der einleitenden figuralen Kadenz T. 26f. vermittelt, die die harmonische Spannbreite der Quintfallsequenz vorzeichnet, ein subtiles Übergangsverfahren, das sich der harmonischen Kräfte bereits sehr bewußt zu sein scheint.

Die Bindungskraft der Deklamationsgestalt hangt aber auch von einer weitreichenden Beziehung ab, die sich an der Stellung des Hauptakzents zum Takt orientiert. Er alterniert durchgängig in Ganz- oder Halbtaktstellung und steht im Zentrum eines Verdichtungsprozesses, der sich durch korrespondierende Abfolgen entwickelt (halb-halbganz-ganz, halb-halb-ganz-halb und ganz-halb, ganz-ganz, ganz-halb). Orientiert man sich an diesem Deklamationsrhythmus, so bildet er auch das Grundmuster der auftretenden T-D-S-Beziehungen³⁹. Die tonale Beziehung steckt aber schon im rahmenden Quint-/Quartintervall der Melodiegebung, so daß – neben der Analogie des Stufengangs in Rhythmik und Melodik – der melodische Umriß mit dem harmonischen und deklamatorischen Rhythmus in innere Resonanz tritt.

Wollte man die Deklamation von Schütz als Akzentgefälle kennzeichnen, so treten vor allem zwei Regelmäßigkeiten hervor. Nicht nur die Abhängigkeit des Hauptakzentauftritts vom Graduierungsgefälle, sondern auch die Auszeichnung des Wortakzents durch den Hauptakzent sind die beiden korrelierenden Eigenschaften, die sprachlicher Motivation entstammen. Ihr musikalischer Ausdruck überschreitet diese sprachlichen Grenzen, indem die Artikulation des Gefälles Teilmoment einer Struktur wird, die im Textgehalt fundiert sein kann.

Anmerkungen

- 1) Carl Dahlhaus, Musikalische Prosa, in: NZM 125 (1964), S. 176-182. Ders., Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, Regensburg 1971. Ders., Das obligate Rezitativ, in: Schönberg und Andere, Mainz 1978, S. 184-187.
- 2) Hermann Danuser hat diese gegenläufige Konstituente des Begriffs ohne die Absicht, seinen Umfang zu erweitern, ergänzt. Danuser, Musikalische Prosa (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 46), Regensburg 1975.

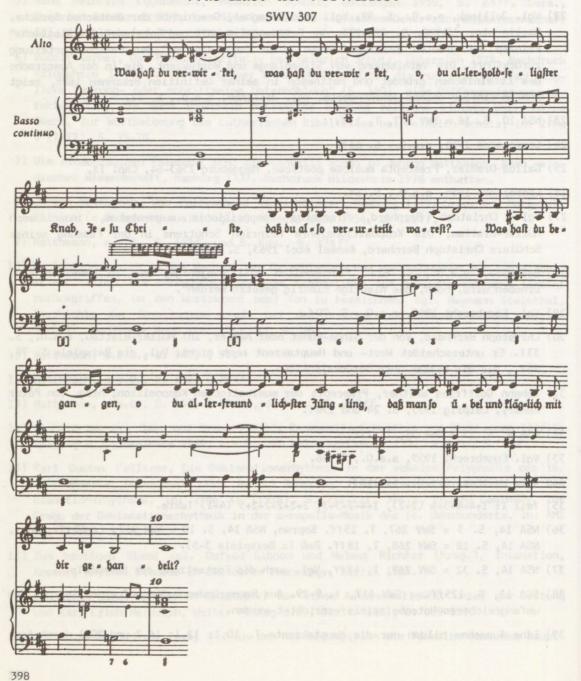
- 3) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk, Kassel etc. 2/1954, S. 217.
- 4) Thrasybulos Georgiades, Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin etc. 1954. Ders., Sprache als Rhythmus (1959), in: Kleine Schriften (= Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26), Tutzing 1977, S. 81-96. Ders., Heinrich Schütz zum 300. Geburtstag, in: Kleine Schriften, S. 177-192.
- 5) Hans Heinrich Eggebrecht, Heinrich Schütz, Göttingen 1959, S. 63ff. Ders., Heinrich Schütz (1972), in: Sinn und Gehalt (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 58), Wilhelmshaven etc. 1979, S. 106-139.
- 6) Rudolf Gerber, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz, Gütersloh 1929, Nachdruck Hildesheim 1973, S. 136ff. Gerber unterscheidet durch die nur diastematisch mögliche "sprung- oder schrittweise Unterhöhlung" (S. 140), eine Differenzierungscharakteristik, die auch innerhalb metrischer Bindung relevant bleibt. Vgl. Julius Smend, Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei Heinrich Schütz, in: ZfMw V (1922), S. 75-78.
- 7) Die einschlägigen Passagen sind größtenteils schon in Johann Mattheson, Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, Nachdruck Hildesheim 1976 enthalten.
- 8) Johann Mattheson, Der Vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, hrsg. von Margarete Reimann (= Documenta musicologica), Kassel etc. 1954, S. 141ff.
- 9) Mattheson, a.a.O., S. 148f. und 8. Kap., S. 174ff.
- 10) Er begründet sich in dem Wechsel des Griechischen vom musikalischen zum dynamischen Akzent, wobei die nachalexandrinischen Grammatiker auf musiktheoretische Termini zurückgriffen, um den Wortakzent oder Ton zu bezeichnen. Vgl. Heymann Steinthal, Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern, 2 Bde., Berlin 1890-91, Nachdruck Bonn etc. 1961, II, S. 202.
- 11) Mattheson, a.a.O., S. 148, § 97.
- 12) Mattheson, a.a.O., S. 142, § 59ff.
- 13) Mattheson, a.a.O., S. 147, § 89ff., 6. Kap., S. 160ff.
- 14) Richard Wagner, Oper und Drama (1851), Gesammelte Schriften und Dichtungen III/IV, Leipzig o.J.; Dahlhaus 1964, a.a.O., S. 180f. und ders. 1971, a.a.O., S. 60f.
- 15) Karl Gustav Fellerer, Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts, Düsseldorf 1928. Arnold Schering, Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik, in: ZfMw XI (1928), S. 212-221, 314ff. Eduard Lowinsky, Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a-capella-Musik des 16. Jahrhunderts, in: AMI VII (1935), S. 62-67.
- 16) Zum heutigen Stand vgl. Dafydd Gibbon und Helmut Richter (Hrsg.), Intonation, Accent, Rhythm. Studies in Discourse Phonology, Berlin 1984.
- 17) Grundzüge einer deutschen Grammatik. Von einem Autorenkollektiv unter der Leitung von Karl Erich Heidolph, Walter Flämig u.a., Berlin 1981, S. 839-897.
- 18) "' signalisiert im Text, "" in den Notenbeispielen die Tonsilbe bzw. den Haupt-

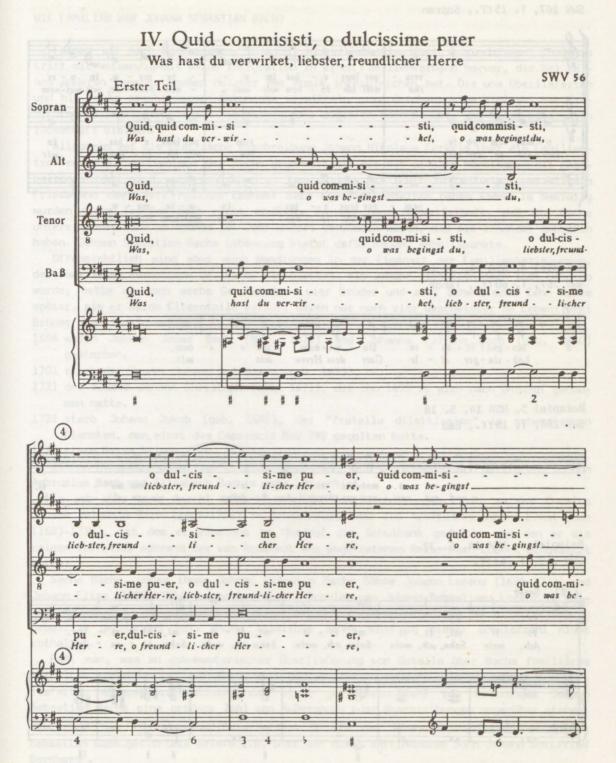
- akzent. Die Realisation der Intonation vollzieht sich unabhängig von emphatischem Nachdruck. Seine Beteiligung wird an der steigend-fallenden Variante kenntlich. Vgl. Heidolph u.a., a.a.O., S. 847, 879ff.
- 19) Mattheson, a.a.O., S. 192ff.
- 20) Mattheson, a.a.O., S. 174f.
- 21) Vgl. Max Hermann Jellinek, Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik von den Anfängen bis auf Adelung, 2 Bde., Heidelberg 1913-14, II, S. 36ff.
- 22) Vgl. Jellinek, a.a.O., S. 39. Vgl. Otto Behaghel, Geschichte der deutschen Sprache, Berlin etc. ⁵/1928, S. 220-273, der Betonung (im Wort und Satz) auf das "logische" Prinzip der größten Bedeutung neben einem "mechanischen" der Gewichtsverteilung zurückführt. Die Vermischung von Silbenlänge und Wortakzent, die in der Aussprache des Lateinischen gründet und Mattheson in seiner Definition erkennen läßt, zeigt ihn im Einfluß seines Jahrhunderts. Vgl. Jellinek, a.a.O., S. 42.
- 23) NSA 10, S. 16 = SWV 307, T. 1ff.
- 24) Georgiades 1954, a.a.O., S. 61f.
- 25) Gallus Dreßler, Praecepta musicae poeticae, Magdeburg 1563-64, Cap. IX.
- 26) Georgiades 1954, a.a.O., S. 64.
- 27) Vgl. Christoph Bernhard, Tractatus compositionis augmentatus, in: Joseph Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Kassel etc. 1963, S. 94f.
- 28) Bernhard, a.a.O., S. 82f. "Vornehmlich soll dasjenige, was in gemeiner Rede erhoben wird, hoch, das niedrige niedrig gesetzt werden".
- 29) Vql. Eggebrecht 1959, a.a.O., S. 70f.
- 30) Christoph Bernhard, Von der Singe-Kunst oder Manier, in: Müller-Blattau, a.a.O., S. 33f. Er unterscheidet Wort- und Hauptakzent noch nicht. Vgl. die Beispiele S. 78, 98f., die die Wortakzente berücksichtigen.
- 31) Johann Gottfried Walther, Praecepta der musikalischen Komposition, hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955, S. 24 und 158f.
- 32) NSA 8, S. 13 = SWV 56, T. 1ff.
- 33) Vql. Eggebrecht 1959, a.a.O., S. 66.
- 34) Val. Walther, a.a.O., S. 158f.
- 35) Teil 1: 1+4+4+3+4 (2+2), 1+4+2+3+3, 2+2+2+2+5 (4+1) Takte.
- 36) NSA 14, S. 3 = SWV 267, T. 15ff. Sopran, NSA 14, S. 10 = SWV 267, T. 60ff. Tenor, NSA 14, S. 18 = SWV 268, T. 18ff. Baß (= Beispiele 3-5).
- 37) NSA 14, S. 32 = SWV 269, T. 43ff. Vgl. auch die Fortsetzung des Beispiels.
- 38) SGA 11, S. 125ff. = SWV 417, T. 9-29. Aus Raumgründen mußte auf einen Abdruck des umfangreicheren Notenbeispiels verzichtet werden.
- 39) Eine Ausnahme bilden nur die Hauptakzente T. 10,2; 12,1; 16,2 und 20,1 durch Aus-

weichung in die Terzparallelen e und a - eine Ausweichung, die durch den Ausgangspunkt der Quintfallsequenz aufgegriffen wird. (T. 10,2 und 16,2 bedeuten Kadenzen in die confinalis minus principalis E). Die erste Abfolge (h-h-g-g) gilt doppelt. Die dritte (h-h-g-h) setzt um einen Takt vorgerückt (T. 16) ein. Die beiden folgenden (g-h, g-g) gelten ebenfalls doppelt bis zum Eintritt der Kulmination. Der tonale Bezug wird durch die F-Dominanz unterstrichen.

Beispiel 1, NSA 10, S. 16

Was hast du verwirket





Beispiel 3, NSA 14, S. 3 SWV 267, T. 15ff., Sopran



Beispiel 4, NSA 14, S. 10 SWV 267, T. 60ff., Tenor



Beispiel 5, NSA 14, S. 18 SWV 268, T. 18ff., Baß



Beispiel 6, NSA 14, S. 32 SWV 269, T. 43ff.

