

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 2006, HEFT 1

THEODOR GÖLLNER

Die psalmodische Tradition
bei Monteverdi und Schütz

Vorgetragen in der Sitzung
vom 11. November 2005

MÜNCHEN 2006

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEIM VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

Dem Gedenken an
Thrasybulos G. Georgiades
zum 100. Geburtstag
am 4. Januar 2007

ISSN 0342-5991
ISBN-10: 3 7696 1637 5
ISBN-13: 978 3 7696 1637 8

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 2006
Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Im Jahre 1617 wurde in der Dresdner Schlosskirche das hundert-jährige Reformationsjubiläum drei Tage lang, vom 31. Oktober bis zum 2. November, gefeiert. Einem oft zitierten Bericht des Oberhofpredigers Hoe von Hoeneegg ist zu entnehmen, dass sowohl im Hauptgottesdienst als auch in der Vesper die Hofkapelle unter der Leitung von Heinrich Schütz musizierte¹. Obwohl keine Komponisten erwähnt werden, dürften einige der in dem Bericht genannten Werke von Schütz stammen. Sonst aber führte Schütz, der erst vor wenigen Monaten zum Hofkapellmeister bestellt worden war, vorhandene Musik unterschiedlichen Alters auf, die zum Teil schon seit langem zum Repertoire der Dresdner Hofkapelle gehörte. Dem Bruch mit der katholischen Konfession, der den Anlass zur Dresdner Jubelfeier bildete, steht in musikalischer Hinsicht die Kontinuität von Messensätzen wie Kyrie und Gloria sowie den lateinischen Gesängen der Vesper entgegen. Zum ältesten Bestand zählt gewiss der Psalmversikel zu Beginn der Vesper, der in dem Bericht folgendermaßen angeführt wird²:

*Intonatio vor dem Altar: Deus in adiutorium meum intende.
Resp. Domine ad adjuvandum etc. Gloria.*

Mit diesem, dem 69. Psalm entnommenen Vers werden in der römisch-katholischen Tradition bekanntlich die Stundengebete eröffnet. Aber auch im lutherischen Sachsen war dieser Versikel keineswegs auf das Reformationsjubiläum beschränkt, sondern all-

¹ Christhard Mahrenholz, *Heinrich Schütz und das erste Reformations-Jubiläum 1617*, in: *Musik und Kirche* III, 1931, S. 149–159. Wiederabgedruckt in: *Musicologica et liturgica, Gesammelte Aufsätze von Christhard Mahrenholz*, Kassel usw. 1960, S. 196–204. Eberhard Möller, *Heinrich Schütz und das Jahr 1617*, in: *Jahrbuch Peters* 1985, S. 69–80 (hier S. 75f.). Wolfgang Herbst, *Das religiöse und das politische Gewissen*, Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhundertjahrfeier der Reformation im Kurfürstentum Sachsen, in: *Schütz-Jahrbuch* 18, 1996, S. 25 ff., (hier S. 27–28).

² Ch. Mahrenholz, 1931 (wie Anm. 1), S. 150–152. Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel 1936, S. 89.

gemeiner Bestandteil des Vespertagesdienstes weit über den kurfürstlichen Hof hinaus³. Musikalisch allerdings ist die kurze Rezitationsformel wenig ergiebig, da sie nur aus den zwei Teilen eines Psalmverses mit anschließender Doxologie besteht. Dabei wird der erste Versteil vom Zelebranten am Altar intoniert, und der zweite als *Responsum* nebst dem „Gloria Patri“ vom Chor rezitiert. Es verwundert deshalb nicht, dass die Musikforschung, die sonst sehr bemüht war, die übrigen Kompositionen der Dresdner Reformationsfeier zu identifizieren und möglichst Schütz zuzuschreiben, den Eingangsvorspiel kaum beachtete, zumal er aus protestantischer Sicht ohnehin ein katholisches Relikt war. Hans Joachim Moser konnte deshalb nur beiläufig bemerken: „Bei der Mittagsvesper sind Intonation und Responsorium bloß gregorianisch gesungen zu denken“⁴. Unerwähnt bleibt hier die spezielle Art der Gregorianik ebenso wie ihre konkrete Aufführungsweise, nämlich die psalmodische Rezitation im Wechsel von Intonation und chorischem Responsorium. Während die dem Priester zukommende Intonation auf das engste der gesprochenen Rede verpflichtet blieb und auch im geschichtlichen Wandel nicht zu musikalischer Eigenständigkeit gelangte, konnte der chorische Responsor sehr wohl in einen Klang eingebettet werden, also in mehreren Stimmen gleichzeitig erklingen. Hierfür sprechen zahlreiche Belege seit dem 15. Jahrhundert, die bis ins 17. Jahrhundert hinein unter der Bezeichnung „Falsobordone“ eine verbreitete Tradition bezeugen und auch für das Dresdner Jubiläumsfest anzunehmen ist⁵. In der ältesten Form verlief dieses mehrstimmige Rezitieren auf liegenden Quint-Oktav-Klängen, die an die Frühzeit der Mehrstimmigkeit erinnern⁶:

³ Eberhardt Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hof zu Dresden*, Göttingen 1961, S. 120 ff.

⁴ H.J. Moser, (wie Anm. 2), S. 90.

⁵ Die für die Dresdner Schlosskirche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gültige Vesperordnung fügt dem chorischen Responsorium die Bezeichnung „figuraliter“ hinzu, was eindeutig auf Mehrstimmigkeit hinweist; vgl. E. Schmidt, (wie Anm. 3), S. 121. Auch Ch. Mahrenholz, 1931 (wie Anm. 1), S. 153, zählt das Stück zu den figuraliter gesungenen Kompositionen.

⁶ Das Beispiel findet sich auf der Einspielung „Polyphonie Aquitaine“ unter Leitung von Marcel Pérès (*harmonia mundi*, France, 901 134). Auch wenn es mit

De - us in ad - iu - to - ri - um me - um in - ten - de.

Do - mi - ne ad ad - iu - van - dum me fe - sti - na.

I

Muss man sich für die Art und Weise der Dresdner Vesper-Eröffnung auch im Hinblick auf den Anteil, den Schütz daran hatte, auf bloße Vermutungen beschränken, so wissen wir sehr genau, wie Claudio Monteverdi seine „Vespro della Beata Vergine“ begann, die sieben Jahre zuvor (1610) im Druck erschien und für ein höfisches Fest in Mantua bestimmt war⁷. Hier handelt es sich um eine vollständige Vesperkomposition, in deren Mittelpunkt die fünf traditionellen Psalmen stehen, denen der musikalisch reich ausgestattete Eröffnungsversikel „Domine ad adiuvandum me festina“ vorausgeht. Dass dabei die für Monteverdis Oper „Orfeo“ 1607 komponierte Toccata erneut erklingt⁸, verleiht dem Vesperbeginn nicht nur den Glanz eines festlichen Ereignisses am Gonzaga-Hof, sondern vereinigt auch das Instrumentalspiel, das hier eindeutig weltlichen Ursprungs ist, mit der sakralen Sphäre liturgischer Psalmodie. Die besondere Tat Monteverdis besteht darin, dass er beides gleichzeitig zum Erklingen bringt, also die mehrstimmige lateinische Rezitation in die Toccata einbaut⁹:

diesem Text in den frühen Organum-Traktaten nicht vorkommt, entspricht der klangliche Aufbau der dort behandelten Mehrstimmigkeit.

⁷ G. Francesco Malipiero (Hrsg.), Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, XIV/1, Wien 1932, S. 123–132. Sehr wahrscheinlich fand die erste Aufführung in der Hofkirche Santa Barbara anlässlich des Patroziniums statt, also wohl am 4. Dezember 1610. Zu anderen Hypothesen vgl. John Whenham, *Monteverdi: Vespro (1610)*, Cambridge 1997, S. 30–35.

⁸ Monteverdi (wie Anm. 7), XI, S. 1–2.

⁹ Für den Generalbass-Spieler bestimmte „Partitura“ mit der instrumentalen Oberstimme (Cornetto / Violino) und dem vokalen Bass. Th. Göllner, *Zum Ves-*

Do - - mi - ne ad ad - iu -

van - dum me fe - - - sti - na.

In der neuen Umgebung ist die Toccata in ihren Grundzügen unverändert geblieben. Auch der vokale Anteil entspricht in seinem sechsstimmigen Aufbau durchaus ähnlichen Kompositionen, wie sie auf der Grundlage des Falsobordone vor und um Monteverdi bekannt waren, so auch wohl in der Dresdner Hofkapelle. Aber die bei Monteverdi in Mantua hinzutretende Toccata bewirkt einen entscheidenden Bruch mit der psalmodischen Tradition, da der Sprachfluss gebremst und die Rezitation in eine langsame Folge von Einzelsilben zergliedert wird. Der Grund hierfür ist die Anpassung an das bewegte Instrumentalspiel, das zwischen den stagnierenden Klängen abläuft, sich also keineswegs auf eine unterstützenden Begleitung beschränkt, wie es beim Zusammenwirken von Instrumental und Vokal üblich ist. Vielmehr wird eine fertige Instrumentalkomposition durch einen ebenfalls fertigen Vokalsatz um eine neue Dimension bereichert. Vom Vokalen her gesehen, muss sich die traditionelle Vespereröffnung dem Instrumentalspiel der Toccata fügen und verliert ihre sprachliche

*perbeginn in der Münchner Hofkapelle und bei Claudio Monteverdi, in: Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext, in: Th. Göllner/B. Schmid (Hrsg.), Abhandlungen der Philosophisch-historischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 2006 (im Druck), dort die Beispiele 4 und 5. Helmut Hucke, Die fälschlich so genannte „Marien“ – Vesper von Claudio Monteverdi, in: Gesellschaft für Musikforschung, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981, Kassel 1982, S. 295–305, hier S. 298. J. Whenham (wie Anm. 7), S. 60–62. Jeffrey G. Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610*, Oxford 1999, S. 205.*

Unmittelbarkeit. Die Verlangsamung des Sprachflusses durch Dehnung der Silben erinnert an das instrumentale Cantus-firmus-Prinzip, das speziell im Orgelspiel vorgebildet ist, so dass die Verbindung mit der Toccata nicht allzu fern liegt¹⁰.

Die vokale Komponente der Vespereröffnung dagegen entstammt einer Tradition, die allgemein für das Rezitieren von Psalmen gilt und zu den musikgeschichtlichen Konstanten gehört, die sich, kaum berührt von der fortschreitenden Entwicklung, über Jahrhunderte hinweg erhalten haben¹¹. Wie beim Eröffnungsversikel so wiederholt sich auch beim Vortrag eines ganzen Psalms mit jedem Vers das Prinzip der Zweiteiligkeit, des sogenannten Parallelismus membrorum. Der einzelne Vers besteht aus denselben Grundelementen: einem Rezitationston, der mit jeder Silbe wiederholt wird und auch in den zwei Teilen gleich bleibt. Gliedernd sind allein die Zäsuren in der Mitte als *Mediatio* und am Versende als *Terminatio*. Nur an diesen Stellen wird der Rezitationston verlassen, um den letzten Wortakzent zu betonen, worauf die Stimme, besonders bei der *Terminatio* sinkt.

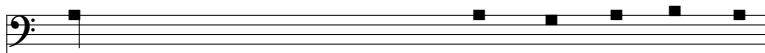
Die Monotonie des ständig wiederholten psalmodischen Schemas konnte lediglich durch eine wechselnde Besetzung aufgelockert werden, ohne dass es dafür allgemein verbindliche Regeln gibt. Das räumliche Gegenüber des Chorgestühls legt ein Alternieren der zwei Chorgruppen von Vers zu Vers nahe. Aber auch mit dem Wechsel von Halbvers zu Halbvers ist ebenso zu rechnen wie mit dem Gegensatz von chorischer oder solistischer Ausführung. Schließlich wird auch die Ausweitung auf einen mehrstimmigen Rezitationsklang seit langem praktiziert worden sein, wofür schon die frühen Organum-Beispiele der *Musica enchiriadis* sprechen, die im 9. Jahrhundert an Psalmversen demonstriert werden¹². Wenn seit dem 15. Jahrhundert das mehrstimmige Rezitie-

¹⁰ Th. Göllner, *Vesperbeginn* (wie Anm. 9).

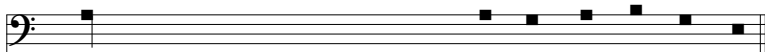
¹¹ Th. Göllner, „*Nos qui vivimus*“: *Stages of a Polyphonic Psalm Verse*, in: *The Echo of Music, Essays in Honor of Marie Louise Göllner*, edited by Blair Sullivan, Warren, Michigan 2004, S. 101–112.

¹² *Musica et Scolia enchiriadis*, hrsg. von Hans Schmid, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 3, München 1981, S. 91–101. Th. Göllner (wie Anm. 11), S. 102–105. S. auch oben Beispiel S 5.

ren als Falsobordone begegnet, so unterscheidet sich dieses von der älteren Praxis im wesentlichen durch die Einbeziehung der Terz in den bis dahin vorherrschenden Quint-Oktav-Klang¹³. An diesen Falsobordone-Modellen lässt sich auch die Alternatimpraxis zeigen, da sie sich oft nur auf die geradzahligten Verse beziehen, während die ungeradzahligten Verse, also auch der Eröffnungsvers, nach wie vor einstimmig erklangen. Durch den Wechsel von Ein- und Mehrstimmigkeit wurde die psalmodische Monotonie zwar nicht aufgehoben, aber doch spürbar gemindert¹⁴. Als Beispiel dieser im späten 16. Jahrhundert weit verbreiteten Praxis sei hier der erste Vesperpsalm „Dixit Dominus Domino meo“ angeführt¹⁵:



1. Dixit Dominus	Do - mi - no me - o:
3. Virgam virtutis tuae emittet	Do - mi - nus ex Sy - on:
5. Iuravit Dominus et non pae - - - ni - te - bit e - um:	
7. Iudicabit in nationibus im - - - ple - bit ru - i - nas:	
9. Gloria	Pa - tri et Fi - lio:

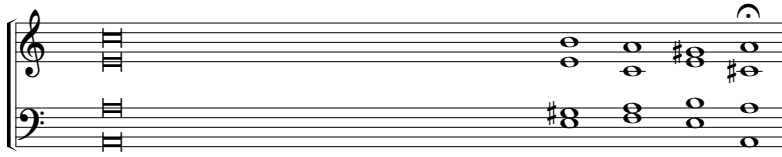


Se - - - - - de a dex - tris me - is.
dominare in medio ini - - - mi - co - rum tu - o - rum.
Tu es sacerdos in aeternum secundum or - di - nem Mel - chi - se - dech.
conquassabit capita in ter - ra mul - to - rum.
et Spi - ri - tu - i San - cto.

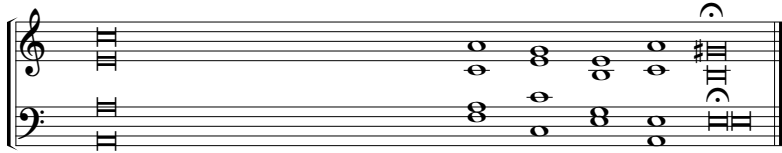
¹³ Konrad Ruhland, *Der mehrstimmige Psalmvortrag im 15. und 16. Jahrhundert. Studien zur Psalmodie auf der Grundlage von Faburdon, Fauxbourdon und Falsobordone*. Phil. Dissertation (maschinenschr.), München 1975, S. 312–354. Murray C. Bradshaw, *The Falsobordone: a Study in Renaissance and Baroque Music*, (*Musicological Studies and Documents* 34), American Institute of Musicology 1978.

¹⁴ K. Ruhland (wie Anm. 13), S. 345.

¹⁵ München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Pr. 12–2, hs. Supplement, fol. 8. Da es sich nicht um eine individuelle Komposition, sondern um eine allgemein tradierte Praxis handelt, ist auch die Zuschreibung an Orlando di Lasso problematisch. Dieser dürfte wohl lediglich die Aufzeichnung veranlasst haben. Peter Bergquist (Hrsg), *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Neue Reihe*, Bd. 25: *Litanien, Falsibordoni und Offiziumssätze*, Kassel usw. 1993, S. 148, Nr. 12.



2. Donec ponam ini - - - - mi - cos tu - os:
 4. Tecum principum in die virtutis tuae in splendori - bus san - cto - rum:
 6. Dominus a dex - tris tu - is:
 8. De torrente in vi - a bi - bet:
 10. Sicut erat in principio et nunc et sem - per:



scabellum pe - dum tu - o - rum.
 ex utero ante lucife - - - rum ge - nu - i - te.
 confregit in die i - - - - rae su - ae re - ges.
 propterea ex - - - - al - ta - bit ca - put.
 et in saecula sae - - - - cu - lo - rum. A - men.

Dasselbe Gliederungskonzept kennzeichnet auch Monteverdis „Dixit Dominus Domino meo“ (Ps. 109), das in der Marienvesper die Reihe der fünf Psalmen eröffnet¹⁶, wie sie die Liturgie für Marienfeste vorschreibt. Wenn auch nicht direkt übernommen, so doch von der psalmodischen Tradition wesentlich bestimmt, ist deshalb Monteverdis kompositorische Anlage, die sich streng an die Alternatimpraxis hält und den musikalischen Freiraum einschränkt. Nicht jeder Vers ist beliebig komponierbar, sondern fügt sich dem vorgegebenen Ablauf, wonach jeweils der geradzahlige Vers im Falsobordone, also chorisch und zugleich mehrstimmig erklingen musste. Anders verhält es sich dagegen mit den ungeradzahligen Versen, die traditionell einstimmig vorgetragen wurden, jetzt aber eine neue Gestaltung erlauben. Hier greift Monteverdi die Mittel des polyphonen Satzes auf, lässt einzelne Stimmen imitierend einsetzen, individuell fortschreiten und solistisch besetzen.

¹⁶ Monteverdi, *Tutte le opere* (wie Anm. 7), S. 133–149.

Aber auch die so eng der Falsobordone-Tradition verhafteten Verse bleiben von Monteverdis Eingriff nicht unberührt. Vielmehr sind gerade sie es, die seinen Vorstoß in kompositorisches Neuland am deutlichsten machen. An den Zäsurstellen nämlich, wo schon der einstimmige Psalmton die Rezitationshöhe verlässt und der Falsobordone Kadenzen einfügt, begnügt sich Monteverdi nicht mit der bloßen Markierung von Mitte und Ende des Verses, sondern geht zu weit ausholenden Melismen über. Diese breiten sich über der letzten Akzentsilbe aus und isolieren sie so sehr, dass der Sprachzusammenhang verloren geht. Ist die Psalmodie sonst durch eine besondere Silbendichte charakterisiert, so schlägt sie hier in ihr Gegenteil um und öffnet sich dem sprachlosen Gesang, der nur eine einzige Silbe beansprucht. In beiden Fällen, der Silbenhäufung ebenso wie ihrer totalen Reduktion, bleibt das sprachliche Sinnverständnis aus, wird also musikalisch überhaupt nicht berührt:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a C-clef and the bass staff has an F-clef. Both staves show a melisma on the word 'rum.' starting with a long note on 'o' followed by a series of eighth notes. The lyrics 'scabellum pedum tu - o - - - - -' are written below the notes. The second system also consists of a treble and bass staff. The treble staff has a C-clef and the bass staff has an F-clef. Both staves show a melisma on the word 'rum.' starting with a long note on 'o' followed by a series of eighth notes. The lyrics 'rum.' are written below the notes.

Monteverdis Ausstieg aus der psalmodischen Rezitation und ihre Ablösung durch das melismatische Ornament hebt aber auch den Gegensatz von Vokal und Instrumental auf. In der Tat ist das Melisma, obwohl gesungen, nicht mehr vom Instrumentalspiel zu unterscheiden, und es ist deshalb nur eine naheliegende Konsequenz, wenn Monteverdi das gesungene Schlussmelisma rein instrumental als Ritornell jeweils nach dem Vers nochmals aufgreift.

Die instrumental formelhafte Faktur des ornamentalen Gesangs legt sogar die Vermutung nahe, dass sein Ausgangspunkt das Ritornell ist, von dem das vorausgehende Melisma einen Anstoß erhalten haben könnte¹⁷.

Deklamierte Sprache findet sich dagegen in denjenigen Versen, die mit dem Falsobordone abwechseln und von der einstimmigen Rezitation unmittelbar *ausgehen*, um diese dann in einen polyphonen Satz *aufgehen* zu lassen. So übernimmt der erste Vers die Intonation aus der Einstimmigkeit und beginnt völlig unbegleitet, bevor weitere Stimmen hinzutreten und durch Wiederholung der Intonation den Satz zur Sechsstimmigkeit auffüllen. Die sukzessiven Einsätze erwecken zwar den Eindruck regelrechter Polyphonie, aber da die Stimmen nicht wie üblich auf verschiedenen Konsonanzen beginnen, sondern stets denselben Rezitationston in gleicher oder oktavierter Tonhöhe wiederholen, macht sich die psalmodische Tradition eindeutig bemerkbar. Einen wesentlichen Anteil daran hat auch der Instrumentalbass, in dem die Vokalstimmen ihre harmonische Stütze finden und der stets auf demselben Hauptton (*a*) zentriert ist.

Dies gilt nicht nur für den Eröffnungsvers, sondern generell für die polyphonen Verse dieses Psalms, die immer auf dem Psalmtone als Bassfundament beruhen. Das zweiteilige psalmodische Schema wird dabei weiter untergliedert und jede Vershälfte nochmals halbiert, so dass der Psalmtone als konstante Bassformel erscheint und entsprechend oft wiederholt wird:



Das Prinzip der Wiederholung, das der Psalmodie von Haus aus innewohnt, geht also auf eine andere Ebene über und baut die Komposition vom Bass her auf, wobei die Oberstimmen sich sukzessiv vermehren. Die mit einer einzigen Oberstimme beginnenden und

¹⁷ Dies trifft besonders für die Schlüsse der Psalmverse 4 und 6 zu. Claus Bockmaier, *Die instrumentale Gestalt des Taktes (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 57)*, Tutzing 2001, S. 205–208. Der Verfasser sieht in der Gruppierung der Ritornell-Spielformeln deutliche Anzeichen für den neuen instrumental geprägten Semibrevis (= Ganze)-Takt.

bis zur Sechsstimmigkeit anwachsenden Verse machen dann aus der psalmodischen Wiederholung eine Art von Steigerungsvariationen¹⁸. Die Variation aber ist eine eigenständige instrumentale Gattung, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich großer Beliebtheit erfreut und in Form von sogenannten Orgelversetten in die Psalmodie eindringt¹⁹. Die Alternatimpraxis führt hier zu einem regelmäßigen Wechsel zwischen vokal rezitierten und auf der Orgel gespielten Versen. Letztere sind es denn auch, die bei gleichbleibendem Psalmton variiert werden und damit das Prinzip der Variation in die Psalmodie einbringen. Von hierher erhielt auch Monteverdis Psalmkomposition ihren entscheidenden Anstoß.

Hatte Monteverdi die ungeradzahligen, polyphonen Verse des „Dixit Dominus“- Psalms der Variation angenähert, so geht er in dem abschließenden „Magnificat“ noch einen wesentlichen Schritt weiter, indem er das instrumentale Spiel zum beherrschenden Faktor macht, und jeder Vers davon ergriffen wird. Das Erstaunliche ist, dass der vokale Vortrag nicht etwa durch das Instrumentalspiel abgelöst oder unterbrochen wird, sondern dass dieses in die gleichzeitig erklingende Sprache eindringt, so dass beides, Instrumental und Vokal, ineinander verwoben ist. Der psalmodische Text ist ebenso gegenwärtig wie das eigenständige Spiel. Ähnliches ist uns schon beim Eröffnungsversikel begegnet, wo die „Orfeo“- Toccata gleichzeitig mit dem Psalmvers erklingt. Auch wenn in den Magnificat-Variationen dieser konkrete Bezug zu einer vorhandenen Instrumentalkomposition fehlt, ist die Konstellation durchaus verwandt. Denn das bewegte Instrumentalspiel verläuft hier wie dort über den einzelnen Silben des Psalmtons, die zu einem cantus firmus gedehnt sind. Typisch für das Magnificat ist allerdings, dass in mehreren Versen nicht die Instrumente, sondern die Gesangsstimmen selbst die ornamentale Aufgabe übernehmen und in ausladenden Koloraturen sich von der Sprachdeklamation entfernen. Hier geht das instrumentale Spiel direkt auf den Gesang über, was den Gegensatz von

¹⁸ J. G. Kurtzman (wie Anm. 9), S. 204 ff.

¹⁹ Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid 1578 ; *Monumentos de la música española*, hrsg. von Higinio Anglés, Instituto español de musicología, Vol. XXVII, Barcelona 1966, S. 48f. Th. Göllner, *Instrumentale Spielformeln und vokale Verzierungen im 16. Jahrhundert*, in: *Anuario Musical*, 56, Barcelona 2001, 47–58, hier S. 50–52.

Vokal und Instrumental vollends aufhebt und zugleich das Ende des psalmodischen Rezitierens bedeutet²⁰ (s. folgendes Beispiel). Die psalmodische Tradition lebt jedoch in der ständigen Anwesenheit des Psalmtone-cantus-firmus weiter, der unverändert übernommen und von Vers zu Vers wiederholt wird. Die beiden Grundelemente der psalmodischen Tradition, der Rezitationston einerseits und die Wiederholung andererseits, werden bei Monteverdi zu Bausteinen eines neuen, instrumental orientierten Komponierens²¹.

Glo - - - - -

- - - - -

ri - a, glo - - - - ri - a.

²⁰ Die Gleichsetzung des vokalen Ornaments mit den instrumental Spielformeln zeigt sich als abschließender Höhepunkt in der Doxologie auf der Silbe „Glo – (ria Patri)“ (wie Anm. 7, S. 315). Hier greifen die echoartig duettierenden Tenorstimmen das virtuose Spiel der zwei Cornetti bzw. Violinen aus dem „Depositus potentes“ (Vers 7) wieder auf. Für den weniger inhaltlich als formal motivierten Aufbau des „Magnificat“ spricht auch die symmetrische Anordnung der 12 Verse (einschließlich Doxologie), mit dem Verspaar 6–7 („Fecit potentiam“ – „Depositus potentes“) in der Mitte sowie dem eröffnenden „Magnificat“ und dem darauf bezogenen „Sicut erat in principio“ am Schluss. Vgl. auch J. G. Kurtzman (wie Anm. 9), S. 290. J. Whenham (wie Anm. 7), S. 79–81.

²¹ Beginn der Magnificat-Doxologie.

II

Vor einer ganz anderen Aufgabe steht Heinrich Schütz. Das eingangs erwähnte Reformationsjubiläum machte deutlich, dass die dabei aufgeführte und von Schütz geleitete Musik unterschiedlichen Gattungen angehörte und auch ihrem Alter nach ein weites Spektrum umfasst. Als Dresdner Hofkapellmeister hatte Schütz eine Aufführungstradition fortzusetzen, die zu einem guten Teil auf der lateinischen Sprache beruhte und in die katholische Messe oder Vesper gehörte, also keineswegs dem Anlass der Hundertjahrfeier entsprach. Das Dresdner Fest spiegelt wie in einem Brennpunkt die musikalische Situation in der protestantischen Kirche: Die Sprache der Reformation, das Deutsch der Lutherbibel, nimmt zwar einen zentralen Platz in Verkündigung und Gemeindelied ein, in der Musik aber stehen ihr oft ältere Traditionen, vor allem aber die lateinische Sprache entgegen. Dies gilt nicht nur für die gregorianische Einstimmigkeit, sondern auch für jüngere Gattungen der Vokalpolyphonie wie vor allem Messe und Motette²². Es ist höchst bemerkenswert, dass sich an der kompositorischen Faktur auch dann nicht viel ändert, wenn die reformatorischen Bestrebungen die lateinische Sprache durch die deutsche ersetzen wollen. Dadurch wird der Text zwar aktualisiert, die musikalische Faktur aber im wesentlichen beibehalten, so dass weder die Sprache noch die Musik zu ihrem Recht kommen. Die neue Sprache erscheint gleichsam noch in einem alten Gewande. Anders gesehen: Wenn schon die Sprache übersetzt wird, so sollte man dies auch von der Musik erwarten. Hier nun findet Schütz seinen kompositorischen Ansatz, indem er den Luthertext nicht nur äußerlich der Musik anpasst, sondern diese selbst ins Deutsche übersetzt²³. Das heißt aber auch, dass Schütz nicht vom bloßen Bibeltext, gleichsam als Leseliteratur, ausgeht, die es dann wie bei einem Gedicht zu vertonen gilt, sondern er findet seine Texte meist

²² Friedrich W. Riedel, *Lutherischer Gottesdienst und katholische Kirchenmusik*, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*, 11. Jg., 2002/2003, S. 231–257.

²³ Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954, S. 53–70. Ders., *Schubert*, Göttingen 1967, S. 183–193. Ders., *Nennen und Erklären*, Göttingen 1985, S. 181–188.

schon als Musik, nämlich in bestehenden musikalischen Gattungen vor. Die Übersetzung bei Wort genommen, setzt auch im Hinblick auf die deutsche Musik eine fremdsprachige Musik voraus, die in diesem Falle auf das Lateinische bezogen war.

Wie diese lateinische Musik im Hinblick auf die Psalmodie beschaffen sein kann, haben wir in der traditionellen Form, aber auch als kunstvolle Komposition bei Monteverdi kennen gelernt. Die ganze Breite psalmodischen Komponierens zeigt sich in Schützens erstem großem Sakralwerk, den „Psalmen Davids“, das 1619 auf der Grundlage des deutschen Bibeltextes erschien. Weit entfernt von einer liturgischen Ordnung, die für Monteverdis Marienvesper verbindlich war, beginnt aber auch Schütz seine Sammlung mit dem ersten Psalm dieser Vesper, also dem „Dixit Dominus Domino meo“, nunmehr als das deutsche „Der Herr sprach zu meinem Herren“²⁴. Wir haben diesen Psalm in Monteverdis Komposition behandelt und wenden uns ihm, auf einige Ausschnitte begrenzt, bei Schütz zu.

Die Mehrchörigkeit besteht hier aus zwei vokalen und einem instrumentalen Chor. Dieser jedoch dient vor allem der klanglichen Verstärkung, hält sich besonders in rhythmischer Hinsicht eng an die Vokalchöre und hat kompositorisch weniger Eigengewicht (s. Beispiel, Seite 16)²⁵.

Die auf den ersten Chor beschränkte Eröffnung erinnert mit ihren sukzessiv einsetzenden Stimmen an die psalmodische Intonation und ist in dieser Hinsicht mit Monteverdis „Dixit Dominus“ verwandt. Von einem konkreten Psalmton findet sich aber bei Schütz nicht die geringste Spur, vielmehr lehnen sich die imitierenden Einsätze und linear verlaufenden Stimmen an die Vokalphonie des 16. Jahrhunderts an. Melodisch-rhythmisch wird in jeder Stimme ein Bogen gespannt zwischen dem zweisilbigen Aufwärtssprung „Der – Herr“ in ganzen Noten und dem gleichfalls zweisilbigen „Her – ren“ als Ziel. Beides ist verbunden durch eine Gruppe von vier Vierteln mit den Silben „sprach – zu – mei – nem“. Dieser Vorgang wiederholt sich zwar in jeder Stimme, führt

²⁴ Heinrich Schütz, *Sämtliche Werke* (SGA), hrsg. von Philipp Spitta, Bd. II, S. 7–20.

²⁵ SGA (wie Anm. 24); S. 7.

Der Herr sprach zu mei-nem Her -

Der Herr sprach zu mei-nem Her - - -

Der Herr

Der

ren, zu mei-nem Her - ren:

ren, zu mei - nem Her - - - ren:

sprach zu mei nem Her - - - ren:

Herr sprach zu mei-nem Her - ren:

aber komplementär dazu, dass Ganze und Viertel nicht nur sukzessiv, sondern immer auch simultan erklingen, so dass man unwillkürlich an das *cantus-firmus*-Prinzip erinnert wird, wie wir es von Monteverdi her kennen. Aber Schütz ist weit davon entfernt, und auch der imitatorische Beginn findet keine Fortsetzung in einem regulären polyphonen Satz. Der musikalische Bau ist überhaupt nicht äußerlich erklärbar, sondern erhält seinen Sinn allein durch die Sprache. Nur so sind die zwei gewichtigen Ganzen am Anfang zu verstehen, die durch Sprünge in die Höhe zielen, so dass „Der Herr“ als Redender eingeführt wird. Und in der Tat löst das Verbum („sprach“) die Viertelnbewegung und damit die Aktion

des Sprechens aus. Das syllabisch deklamierende „sprach zu meinem Herren“ bewegt sich zwar in der Nähe des Psalmodierens, hält aber keineswegs an einer fixierten Tonhöhe fest, sondern artikuliert die Wortakzente durch melodische Sprünge und macht aus dem psalmodischen Element ein sinnerfülltes Sprechen.

Wenn sogleich darauf das angekündigte Gotteswort zur direkten Rede wird, kommt es zu einer radikalen Änderung der musikalischen Faktur, und zwar in mehrfacher Hinsicht. An die Stelle der linearen Vierstimmigkeit des einleitenden Vokalchors tritt die volle Mehrchörigkeit mit zwei Vokalchören und der instrumentalen *Capella*. Sodann bewirkt der Imperativ „Setze dich zu meiner Rechten“ geradezu einen Stilbruch, wenn plötzlich alle Stimmen zugleich dieselben Worte ausrufen und die lineare Polyphonie verdrängen (s. Beispiel, Seite 18)²⁶.

Das Neue, das hier in der simultanen Deklamation massiver Akkordblöcke zum Zuge kommt, hat aber seine Wurzeln ganz offensichtlich in der älteren Schicht psalmodischen Rezitierens. Denn hier wie dort findet sich das beharrliche Festhalten an einem Zentralklang ebenso wie die Tonrepetition in einzelnen Stimmen, ganz abgesehen von der strengen Syllabik, die den ganzen Chorblock kennzeichnet²⁷.

Dies ist es, was Schütz vorfindet, um es mit dem neuen Text zu aktualisieren und für die deutsche Sprache zu gewinnen. Schon die Aufforderung „Setze dich“ wird – abweichend von der psalmodischen Vorlage – nicht nur durch Wiederholung intensiviert, sondern vor allem rhythmisch ins Deutsche übersetzt. Hierzu dient die Betonung des Hauptakzents durch eine punktierte Halbe ebenso wie die Reduktion der Nebensilbe auf ein leichtes Viertel, bevor die dritte Silbe eine volle Ganze beansprucht²⁸. Auch die zwei folgenden Akzente gehen weit über das formal Geforderte hinaus und verleihen der psalmodischen Zäsur einen sprachlichen Sinn. „zu méi-ner Réch-ten“ lässt allein dadurch aufhorchen, dass

²⁶ SGA (wie Anm. 24), S. 8 ohne *Capella*.

²⁷ Der psalmodischen Rezitation am nächsten kommt der Cantus in Chor II, der die Tuba *d''* bis zur vorletzten Betonung nicht verlässt.

²⁸ Über die „Aufsaugekraft“ der Wurzelsilbe im Deutschen vgl. Thr. Georgiades, *Musik und Sprache* (wie Anm. 23), S. 58f.

ren: Set - ze dich, set - ze dich zu mei - ner Rech - ten,

ren: Set - ze dich, set - ze dich zu mei - ner Rech - ten,

ren: Set - ze dich, set - ze dich zu mei - ner Rech - ten,

ren: Set - ze dich, set - ze dich zu mei - ner Rech - ten,

Set - ze dich, set - ze dich zu mei - ner Rech - ten,

Set - ze dich, set - ze dich zu mei - ner Rech - ten,

Set - ze dich, set - ze dich zu mei - ner Rech - ten,

Set - ze dich, set - ze dich zu mei - ner Rech - ten,

die erste Betonung gegen den Tactusschlag gerichtet ist, wodurch dann die zweite auf der Eins des Brevistaktes um so mehr Gewicht erhält. Das psalmodische Rezitieren schlägt in den zwingenden Nachdruck des Deutschen um und macht aus der korrekten Silbenfolge einen gebieterischen Befehl.

Wenn Schütz das sinnerfüllte Sprechen zum Angelpunkt seines Komponierens nimmt, so verlangt dies den ständigen Wechsel der musikalischen Faktur, das Umsetzen einer sich spontan ändernden Situation. Wie wir sahen, steht das psalmodische Prinzip, das auf Monotonie angelegt ist, dieser Intention diametral entgegen. Um

den Vortrag von Psalmtexten dennoch mit wechselnden Inhalten zu erfüllen, galt es, die Monotonie zu durchbrechen und den starren Psalmtönen dem Sinngehalt der Sprache gefügig zu machen. Dies heißt andererseits, dass Schütz ein wesentliches Merkmal der Psalmodie wie die syllabische Rezitation beibehalten und auch auf fixierten Tonhöhen verweilen konnte, wenn es das Wort gebot. Die feste Bindung an das psalmodische Gehäuse wurde zwar aufgehoben, die psalmodische Faktur aber konnte erhalten bleiben und als kompositorisches Mittel der Textausdeutung in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen eingesetzt werden.

So wird etwa ein neuer Textabschnitt oft gleichförmig psalmodierend begonnen, bevor einzelne Worte durch Akzentuierung und Dehnung der Hauptsilben besonderes Gewicht erhalten. An einer Stelle dieses Psalms kommt es dann zu längerem Psalmodieren auf fixierten Klängen, nämlich dort, wo von Gottes Zorn und großer Schlacht, also von kriegerischer Aktion die Rede ist. Wenn es heißt, „er wird große Schlacht tun, er wird zuschmeißen das Haupt über große Lande“ überstürzen sich die Einwüfe der beiden Chöre in hastiger Rezitation²⁹. Nicht allein das Wort soll verstanden, sondern seine Bedeutung als kriegerisches Geschehen in erregten Tonrepetitionen ausgedrückt werden. Dabei nimmt die Komposition sogar Züge einer anderen zeitgenössischen Gattung an, nämlich der instrumentalen *Battaglia*, die das Schlachtgeschehen zum Thema hat und auf Tasteninstrumenten erklang³⁰.

An einer anderen, höchst bemerkenswerten Stelle wendet sich Schütz für die Dauer eines ganzen Verses von artikulierter, sinn erfüllter Deklamation ab und greift auf die überwunden geglaubte psalmodische Tradition mit ihrem schematischen *Parallelismus membrorum* zurück. Bis in die archaische, unrhythmische

²⁹ SGA (wie Anm. 24), S. 15–16.

³⁰ Hingewiesen sei nur auf die Clavier (Virginal)-Komposition „The Battle“ von William Byrd in: *My Ladye Nevells Booke*“ (1591), darin besonders „The marche to the fighte“. Bei „the battles be joyned“ berühren sich die auf Liegeklängen repetierten Achtelakkorde mit Schützens psalmodierenden Choreinwürfen: „er wird große Schlacht tun ...“. William Byrd, *My Ladye Nevells Booke*, ed. by Hilda Andrews, London 1926, Nachdruck: New York 1969, S. 20 ff., hier S. 36, 2. Akkolade. Vgl. neuerdings auch Johann Herzog, *Marte armonioso, Trionfo della Battaglia musicale nel Rinascimento*, Lecce 2005, S. 276.

Notierung hinein erscheint erneut das alte Falsobordone-Modell mit seinen Liegeklängen und Kadenzformeln. Diesmal aber verbirgt sich hinter dem traditionellen Schema ein höchst bewusster Akt von Sprachausdeutung, bei der es um den folgenden Text geht³¹:

Der Herr hat geschworen und wird ihn nicht ge - reu - en.

Der Herr hat geschworen und wird ihn nicht ge-reu - en.

Der Herr hat geschworen und wird ihn nicht ge-reu - en.

Der Herr hat geschworen und wird ihn nicht ge - reu - en.

Du bist ein Priester ewiglich nach der Wei - se Mel - chi - se - dech.

Du bist ein Priester ewiglich nach der Wei - se Mel - chi - se - dech.

Du bist ein Priester ewiglich nach der Wei - se Mel - chi - se - dech.

Du bist ein Priester ewiglich nach der Wei - se Mel - chi - se - dech.

³¹ SGA (wie Anm. 24), S. 12–13.

Der Rückgriff auf die Psalmodie wird in der ersten Vershälfte durch den göttlichen Schwur, in der zweiten durch das ewige Priestertum ausgelöst. Beides findet in der Unverbrüchlichkeit und Kontinuität der psalmodischen Tradition seinen symbolischen Niederschlag. Sogar der Konflikt zwischen lateinischem Vertonungsmodell und deutschem Bibeltext wird in Kauf genommen, da jetzt nicht das Verständnis des Einzelwortes im Vordergrund steht, sondern die adäquate Umsetzung eines zentralen Bedeutungsgehalts.

Wie anders hatte Monteverdi den Falsobordone benutzt, wenn er ihn ohne jeden Bezug auf die sprachliche Aussage allein als formales Element in den Psalmvortrag einbrachte, um den Regeln der Alternatimpraxis zu entsprechen. Er sah in ihm ein fertiges Gehäuse und stoffliches Potential, das an den Zäsurstellen die Möglichkeit zu ausgedehnten Melismen, zum instrumentalisierten Ornament lieferte und von Vers zu Vers variiert werden konnte. Die Voraussetzung dafür aber ist die selbstverständliche Zugehörigkeit zu einer Tradition auf der Basis der lateinischen Sprache, um deren Bedeutungsgehalt sich die Musik nicht zu bemühen brauchte. Umso entschiedener konnte Monteverdi dann neue Bereiche für die Komposition erschließen, die zuvor oft der Improvisation vorbehalten waren. Dazu gehört der mit Verzierungsformeln ausgeschmückte Gesang ebenso wie das Prinzip der Instrumentalvariation, das über die Orgelversetten in den Psalmvortrag gelangt³².

Für Schütz dagegen ist die psalmodische Tradition keine unbefragte Selbstverständlichkeit mehr, sondern wird aus der Distanz gesehen, die aber zugleich auch Vertrautheit voraussetzt. Nur so ist es möglich, dass die deutsche Sprache die Psalmodie einerseits überwindet, sie aber andererseits als Mittel der Wortausdeutung nutzt und ihr vor allem die Fähigkeit zur syllabischen Artikulation, d. h. zum Rezitieren verdankt.

Dass für Schütz die psalmodische Tradition nicht nur in die Vergangenheit gehörte, sondern ihm aus der Gegenwart unmittelbar vertraut war, wurde schon beim Dresdner Reformationsjubiläum deutlich. Der lateinische Versikel zur Vespereröffnung „Deus in

³² Th. Göllner, *Instrumentale Spielformeln* (wie Anm. 19), hier S. 56–58.

adiutorium meum intende / Domine ad adiuuandum me festina“ wird so erklingen sein, wie es in der alten Kirche üblich war. Ob Schütz selbst dazu ein Kompositionsmodell lieferte, ist nicht auszuschließen, aber es wird sich in bescheidenen Grenzen gehalten haben, die der allgemeine Brauch vorschrieb³³.

Wenn auch für Schütz keine Vertonung des lateinischen Eingangs-Versikels nachweisbar ist, so besitzen wir von ihm eine höchst eindrucksvolle deutschsprachige Komposition dieses Textes, der die „Kleinen geistlichen Konzerte“ von 1636 mit den Worten eröffnet: „Eile, mich, Gott, zu erretten, Herr, mir zu helfen“. Hier beschränkt sich die Vertonung allerdings nicht nur auf den Anfangsvers, sondern umfasst den ganzen 70. Psalm. Doch dürfte die Assoziation mit dem Anfang, die dieser Text offenbar nach wie vor auslöst³⁴, seine Stellung als erstes der „Kleinen geistlichen Konzerte“ veranlasst haben³⁵.

Auch in der neuen Gattung eines deutschen Solokonzerts hat der alte Eröffnungsversikel eindeutige Spuren hinterlassen, wenn man das starre Festhalten an dem Rezitationston über einem wiederholt angeschlagenen Klangfundament ins Auge fasst. Schütz greift hier ganz offenkundig die traditionelle Vespereröffnung auf und stellt sie wie ein Motto über die ganze Komposition³⁶:

³³ Für die Münchner Hofkapelle sind derartige Sätze mehrfach belegt (s.oben Anm. 15). Vgl Th.. Göllner, Vesperbeginn (wie Anm. 9). Die Langlebigkeit dieser lateinischen Versikelsätze selbst im lutherischen Sachsen wird noch durch das 1682 erschienene *Neu Leipziger Gesangbuch* von Gottfried Vopelius bezeugt, wo erneut ein vierstimmig rezitiertes „Domine ad adiuuandum me festina“ von Christoph Demantius (1602 ?) abgedruckt ist. (*Chorus, figuraliter à 4*; S. 1075).

³⁴ Der Eröffnungsaspekt hat sich gleichsam von der Liturgie auf den Notendruck und damit auf eine Kompositionssammlung verlagert. Aber schon in mittelalterlichen Musikhandschriften kann das „Deus in adiutorium“ – in der tropierten Form eines dreistimmigen Conductus – am Anfang stehen, wie etwa in dem Motettencodex Montpellier (Éc. De Méd. H 196, fol. 1), Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I, 2. Abt., Luther Dittmer (Hrsg.), The Institute of Mediaeval Music, 1978, S. 352; dort auch weitere Quellen.

³⁵ *Neue Schütz GA.*, Bd. 10, hrsg. von Wilhelm Ehmann und Hans Hoffmann, Kassel usw. 1963, S. 1–3.

³⁶ Beispiel a) wie Anm. 35, S 1; Beispiel b) „Tonus festivus“, *Liber usualis*, Tournai 1962, S. 250.

a)

In Stylo Oratorio

Ei - le, mich, Gott, zu er - ret-ten, Herr, mir zu hel - fen!

b)

De- us in ad- iu- to- ri- um me- um in- ten- de. Do- mi- ne
ad ad- iu- van- dum me fe- sti- na.

Hatten wir bisher die psalmodische Tradition bei Monteverdi wie bei Schütz im Rahmen großer Chorwerke behandelt und den Falsobordone an den Anfang gestellt, so begegnen wir ihr jetzt als Sologesang auf der Grundlage des Generalbasses. Doch der liegende, im Generalbass wiederholt angeschlagene Klang, mit dem Schütz sein Konzert beginnt und die Rezitation des Solisten stützt, unterscheidet sich im wesentlichen nur durch das instrumentale Medium von dem vokalen Falsobordone. So gibt sich auch die neue solistische Rezitation mit samt ihrer klanglichen Stütze als ein Abkömmling der psalmodischen Tradition zu erkennen³⁷.

Mit der Vorschrift „In Stylo Oratorio“ meint Schütz offenkundig den „redenden Stil“, der dem gesprochenen Wort unmittelbar verpflichtet ist, – im Gegensatz etwa zur musikalisch eigenständigen Stimme als solistischer oder chorischer Gesang. Auch hierfür

³⁷ Die Gattung des „stile recitativo“, die hier als Komposition begegnet, war auf der Aufführungsebene des Falsobordone schon dadurch vorgebildet, dass der Vortrag auf einen Solisten übergehen konnte, die übrigen Stimmen aber „intabuliert“, d. h. von einem Tasteninstrument übernommen wurden.

liefert die Psalmrezitation das geeignete Modell, an das sich der deutsche Text unmittelbar anlehnt, und sogar die Einbeziehung des unteren Halbtons zur Akzentvorbereitung wird von dort übernommen (s. obiges Beispiel). Um den Sinn der Sprache zu erfassen, verfügt Schütz aber noch über zwei weitere Mittel: den Rhythmus und das Metrum des Tactusschlages, der in unserem Stück die Ganze in zwei gleichrangig betonte Halbe unterteilt. Dies zeigt sich schon in dem eröffnenden Ganzetakt, wenn das betonte „Ei-le“ auf den Taktanfang, und das entscheidende „Gott“ auf die akzentuierte Taktmitte trifft. Um dies zu erreichen, hat Schütz sogar den Luthertext verändert und die originale Wortfolge umgekehrt. Heißt es dort „Eile, Gott, mich zu erretten“, so entscheidet sich Schütz für „Eile, mich, Gott, zu erretten“, und gibt damit „Gott“ den zentralen Platz. Das musikalische Eigengewicht erhält somit den Vorrang und verändert die sprachliche Anordnung um des Sinnverständnisses willen³⁸.

Der nächste Halbvers „Herr, mir zu helfen“ bleibt zwar in seinem biblischen Wortlaut erhalten und wird rhythmisch auf „Gott, zu erretten“ bezogen, jedoch mit der entscheidenden Änderung des synkopisch vorgezogenen und gedehnten „Herr“. Durch diesen Anruf an verfrühter Stelle gerät die Rezitation gleichsam in Zeitnot und die drängende Eile, die schon den ersten Versteil auszeichnet, steigert sich zu einer flehenden Bitte.

Der Wortakzent kann die ihm zukommende Taktposition nicht abwarten und eilt voraus. Dies gilt nicht nur für den programmatischen Eröffnungsversikel, sondern kehrt im weiteren Verlauf des Stückes wieder³⁹. Vor allem aber kennzeichnet es den Schlussvers, in dem der Satz „Gott, eile zu mir“ zur treibenden Kraft wird und den erwarteten Textverlauf immer wieder unterbricht. Hinzu kommt, dass sich die Sprache durch Verdoppelung des Verbuns ständig überschlägt, so dass es stets heißt: „Gott, eile, eile zu mir“. Die wiederholten „eile“-Rufe setzen in den notierten Ganzetakten

³⁸ Vgl. auch Wolfgang Osthoff, *Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens*, in: *Schütz-Jahrbuch* 1980, S. 78–102, hier S. 92.

³⁹ Martin Just, *Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den „Kleinen geistlichen Konzerten“ von Heinrich Schütz*, in: *Schütz-Jahrbuch* 1987, S. 44–60, hier S. 51 f.

verfrüht ein, nämlich ein Viertel oder ein Achtel gegenüber dem Tactus Schlag verschoben. Ohne ihn abzuwarten, bilden sich kurze Dreiergruppen auf Achtelebene (zum Vergleich ist die taktkonforme Akzentuierung vorangestellt)⁴⁰:

Gott, ei - le zu mir, Gott, ei - le zu mir,

Gott, ei - le, ei - le zu mir, Gott, ei - le, ei - le zu mir,

Auch das folgende, in zwei Ansätze geteilte „denn du bist mein *Hél*-fer / mein Helfer und *Er-rét*-ter“ steht in einem labilen Verhältnis zum Taktmetrum, zieht die betonten Hauptsilben vor und legt sie auf die leichte Minima am Taktende (22–23). Nicht nur dies überrascht, sondern vor allem das Ausbleiben der entscheidenden zweiten Satzhälfte „mein Gott verzeuch nicht“. Stattdessen werden die „Eile“- Rufe einschließlich des Folgesatzes eine Stufe tiefer wiederholt (T. 24–27). Dann aber passiert das Unerwartete: Mitten in die ausklingende Endsilbe „*Errét*-ter“, platzt der Auftakt „*mein* Gott“ hinein (T. 28). Er verkürzt mit dem Achtel-Viertel-Schritt die Endsilbe „-ter“ auf ein Achtel und bewirkt also gerade das Gegenteil der hierher gehörenden Komma-Zäsur⁴¹:

mein Hel - fer und Er - ret - ter, mein Gott,

Gleichzeitig bringt der Auftakt das labile Verhältnis von Betonung und Taktmetrum wieder ins Lot, da er auf die schwere Zeit zielt. Aber auch der Bass gerät in Bewegung, wenn er den bis dahin vorherrschenden Quintenzirkel mit dem Sekundschritt *B – A* ab-

⁴⁰ T. 20–22, Neue Schütz-Ausgabe (s. Anm. 35).

⁴¹ Wie Anm. 35, T. 27–28.

bricht und von den Haltetonstützen zu Minimen übergeht, die zunächst nach *D*, dann nach *A* kadenzieren (T. 28–29). Er begleitet die in die Höhe treibende Stimme mit ihrem dreimaligen „mein Gott“, bevor das lange aufgesparte Satzziel „verzeuch nicht“ erreicht wird. Die Erregung aber dauert an und löst eine Wiederholung aus, so dass der Satz erst nach einer weiteren Kadenz zur Ruhe kommt (T. 31).

Eine ähnliche, aber doch sehr eigener Faktur zeigt die anschließende, letzte Wiederholung dieses Abschnitts (T. 32–35). Waren die Satzglieder bis dahin als erregte Hilferufe erklingen, so werden sie jetzt in tiefer Lage ruhig rezitiert und zum erstenmal stehen die Hauptakzente durchweg im Abstand von Semibreven, d.h. sie decken sich mit den Schwerpunkten des Brevistaktes. Auch die Schlussworte der zweiten Vershälfte mit ihren inständigen Bittrufen fügen sich nun diesen Bedingungen und verdoppeln ihre Akzentabstände. Die drängende Eile, die das Stück eröffnet und über weite Strecken beherrscht, ist einer gefestigten Ruhe gewichen⁴²:

mein Gott, mein Gott, mein Gott, ver-zeuch nicht.

Man kann diese letzte Wiederholung des abschließenden Versteils „als ein Aushauchen des Gebets“ auffassen⁴³, aber die bis dahin vermiedene Kongruenz von Wortakzent und Tactusschlag, die nun endlich eintritt, ist nicht nur ein bloßer Ausklang. Vielmehr erreicht die ungestüme Hast, die das „Eile, mich, Gott, zu erretten, Herr, mir zu helfen“ auslöst, ihr Ziel. Wie am Anfang, so beginnt auch der Schlussversikel rezitierend auf einem Liegeton. Aber diesmal ist es kein lauter Aufschrei, sondern ein verhaltenes, nach Innen gekehrtes Deklamieren. Noch einmal werden wir an die Psalmodie erinnert, die gleichsam aus der Ferne herüberklingt. Jedoch es ist nicht mehr eine Psalmodie, die es zu überwinden gilt, sondern ein Anruf der Vergangenheit, die Obhut gewährt.

⁴² Ebd. T. 35–36.

⁴³ Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 92.

III

Dass der liturgische Gruß „Deus in adiutorium nobis intende / Domine ad adiuvandum me festina“ mehr als eine psalmodische Eröffnungsformel ist, nämlich ein angstvoller Hilferuf, erfahren wir musikalisch erst durch Heinrich Schütz. Hatte uns Monteverdi mit dem gleichen Text in autonomes Instrumentalspiel versetzt und mit großem klanglichen Aufwand die Sprachdeklamation verlangsamt, so beschränkt sich Schütz auf ein musikalisches Minimum, bleibt eng bei dem gesprochenen Wort, um es als verstandenes Deutsch zu vertonen. Dazu genügt ihm die einstimmige Rezitation mit einer einfachen instrumentalen Stütze.

Wir erinnern uns, dass auch die lateinische Psalmodie von der liturgischen Einstimmigkeit ausging und sie in einer langlebigen Tradition neben den von ihr ausgelösten Neuerungen bewahrte. Zu den neuen Errungenschaften gehört nun auch die einstimmige Rezitation in deutscher Sprache, die Schütz dem „*stylo oratorio*“ zugrundelegt. Aber diese Art von Einstimmigkeit ist das Ergebnis eines historischen Prozesses, setzt die psalmodische Mehrstimmigkeit ebenso voraus wie die chorische Rezitation des vokalen Falsobordone. Erst durch dessen Spaltung in instrumentalen Unterbau einerseits und solistische Oberstimme andererseits wird eine derartige Konstellation überhaupt möglich, die denn auch den „*stile recitativo*“ als eine neue musikalische Gattung begründet und weit in die Zukunft weist.

Wenngleich die Auseinandersetzung mit der psalmodischen Tradition bei Monteverdi und Schütz zu höchst gegensätzlichen Resultaten führte, war es ihre gemeinsame Absicht, die Monotonie zu überwinden, die durch ständige Wiederholung ein und desselben Schemas der Psalmodie innewohnte. Nur so wurde es möglich, psalmodisches Rezitieren überhaupt zu komponieren und zu individuellen Werken zu machen. Fand Monteverdi den Weg dorthin über das Instrumentalspiel, indem er die Wiederholung zur Variation umformt, so war es bei Schütz die deutsche Sprache, deren Sinnverständnis stets eine spontane Änderung der musikalischen Faktur verlangt.

Wenn Schütz jedoch zur Wiederholung greift, so dient dies der Intensivierung und Verdeutlichung der sprachlichen Aussage oder

aber sie stellt sich dann ein, wenn der psalmodische Text sich selbst wiederholt. Dies ist mit aller Entschiedenheit der Fall im 136. Psalm „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich“, der in jedem seiner 26 Verse die zweite Hälfte mit den Worten „denn seine Güte währet ewiglich“ wiederholt⁴⁴. Es ist dieser Psalm, der auch am Schluss der Dresdner Reformationsfeier steht und offenbar von Schütz eigens aus diesem Anlass in festlicher Besetzung mit Trompeten und Pauken komponiert wurde⁴⁵. Das ständig wiederkehrende „denn seine Güte währet ewiglich“ löst sich gegen Ende von seiner textbedingten Basis und verselbständigt sich zu ununterbrochenen, rein musikalischen Wiederholungen, in denen die fortwährenden Choreinwürfe sich geradezu überschlagen⁴⁶. Die monotone Wiederholung auf Liegeklängen, ein altes psalmodisches Erbe, kehrt hier in neuer Gestalt wieder und steigert sich bis zur Apotheose eines grandiosen musikalischen Finale⁴⁷. Der Liegeklang wird von einem Trompeterchor eingebracht, der an den Grundton C gebunden ist und durch die pausenlose Aneinanderreihung gleich gebauter Glieder zustande kommt. Die Bläsergruppe, von der allerdings nur die Prinzipalstimme gedruckt wurde, dürfte aus einem ähnlichen Ensemble wie in Monteverdis Vesper-Eröffnung bestanden haben. Während dort jedoch die verlangsamte Silbenfolge hinter dem In-

⁴⁴ *Psalmen Davids*, 1619; SGA (wie Anm. 24), Bd. III, S. 182–216.

⁴⁵ Die mit dem Trompeterchor versehene Fassung ist die erweiterte Umarbeitung einer gleichnamigen Komposition in den *Psalmen Davids*, SGA, Bd. II, S. 143–170.

⁴⁶ Manfred Hermann Schmid, *Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz*, in: *Schütz-Jahrbuch* 1991, S. 28–55. Der Verfasser zeigt die Abhängigkeit dieser Psalmkomposition von der eigenständig instrumentalen Anlage des Trompeterchors, der ausschließlich bei dem refrainartig wiederholten „Denn deine Güte währet ewiglich“ in Aktion tritt. Das in einzelne gleichlange Phasen gegliederte Instrumentalstück wird durch ebenso lange Pausen unterbrochen, um die wechselnden ersten Vershälften einzufügen. Erst mit dem ununterbrochen wiederholten Refrain verlieren die Pausen ihre Notwendigkeit und der Trompetensatz kann im Zusammenhang erklingen. In dieser Form, d. h. in der pausenlosen Repetition eines zweifaktigen (zwei Semibreven) Grundelements verbindet er sich dann mit den psalmodischen Wiederholungen.

⁴⁷ wie Anm. 44, S. 207–210. Eine weitere Steigerung findet durch das Umschlagen in den Dreiertakt (*proportio tripla*) in Vers 26b statt (S. 211–216), der die Wiederholungen auf die Anfangsworte „denn deine Güte“ verkürzt, bevor das kadenzierende „währet ewiglich“ einsetzt.

strumentalspiel zurücktrat, steht sie hier mit raschen, psalmodisch rezierten Achteln im Vordergrund und wechselt zwischen den ineinander verzahnten Chorblöcken.

Capella

e - *wig-lich*, *denn sei - ne Gü - te wäh - ret*

Chorus I/II

denn sei - ne Gü - te wäh - ret e - wig-lich, *denn sei - ne Gü - te wäh - ret e - wig - lich*,

Continuus

-lich,] [*e - wig - lich*,] [*e - wig - lich*,

e - *wig - lich*, *denn sei - ne Gü - te wäh - ret e - wig - lich*,

lich,] [*e - - - wig - lich*,]

Zwei Worte lösen sich dabei von der Achtelrezitation ab und treten deutlich hervor: das einsilbige „*denn*“ am Anfang auf einem akzentuierten Viertel sowie das dreisilbige „*e-wig-lich*“ am Schluss, mit allem Nachdruck auf der Akzentsilbe und der rhythmischen Formel „punktiertes Viertel – Achtel – Viertel“. Obwohl beide Akzente auf metrisch schwere Zeit (Semibrevis) fallen, konzentriert sich der Satz auf das finale „*ewiglich*“, dem alles Gewicht zukommt, und das nicht nur durch Punktierung ausgezeichnet wird, sondern als Schlusswort stets in einer Pause ausklingt. Sogar bis in die instrumentale Ebene dringt dieser Rhythmus vor, wenn der Generalbass mit punktiertem Viertel – Achtel die leichten

Taktzeiten markiert, so dass die wortprägende Punktierung auf jede Halbe des Brevistaktes trifft, um beim letzten „ewiglich“ ihre Werte zu verdoppeln. Dabei tritt auch die bis dahin rhythmisch neutrale Trompetenstimme hinzu und artikuliert dieses Wort gemeinsam mit den Vokalstimmen. „Denn seine Güte währet *ewiglich*“ ist in nicht enden wollenden Wiederholungen auf das Schlusswort gerichtet, dessen Sinngehalt in der rhythmischen Struktur ebenso wie in seiner ständigen Präsenz zum Ausdruck kommt⁴⁸.

Hatte uns die Vespereinleitung „Deus in adiutorium“ an die historischen Anfänge der Psalmodie zurückgeführt, so stehen wir mit diesem Vesperschluss von Heinrich Schütz voll und ganz in der musikalischen Gegenwart des Jahres 1617⁴⁹. Die Jubiläumsfeier setzt damit auch in der Musikgeschichte einen Meilenstein, denn hier wird zum erstenmal in repräsentativem Rahmen unüberhörbar bekundet, dass auch die Musik ins Deutsche übersetzt werden kann und damit eine Grundforderung der Reformation – wenngleich erst hundert Jahre später – zu erfüllen vermag.

⁴⁸ M. H. Schmid (wie Anm. 46), S. 54: „Schütz stellt den kompletten Psalmvortrag unter die eine Botschaft ‚ewiglich‘.“

⁴⁹ Während an den zwei vorausgehenden Festtagen die Vesper nach altem katholischen Brauch noch mit „Benedicamus Domino – Deo Gratias“ beendet wurde, erübrigt sich dieses jetzt, da der deutsche Dankespsalm an seine Stelle getreten ist. In dem Bericht von Hoeneggs heißt es: „Nach der Predigt der 136. Psalm mit Trommeten und Heerpauken / zum Beschluss des Fests.“ Ch. Mahrenholz (wie Anm. 1), S. 152.