

## MUSIKALISCHE ANALYSE

(Heinrich Schütz)

Hans Heinrich Eggebrecht (Freiburg i. Br.)

Methode der musikalischen Analyse wird im folgenden exemplifiziert am Beispiel von Heinrich Schütz. Zugleich wird versucht, Musik von Schütz durch Analyse begrifflich zu fassen.

Zentrale Begriffe der analytischen Methode sind<sup>1</sup>: *Sinn* und *Gehalt*; *Materialdefinition* und *-explikation*; *Stil* und *Norm*, kompositorische *Konkretion* und *Individuation*; *Funktionalität* und *Interdependenz* der *Konstituenten* des Satzes; *System des musikalisch Geltenden*; *Objektivität*, *Rezeption* und *Reinterpretation* des Traditionsobjektes. Solche Begriffe bilden aufeinander bezogene Grundbegriffe eines Begriffssystems der musikalischen Analyse. Diese versteht das musikalische Gefüge (das Werk) als integral: seine Konstituenten (Töne, Klänge, Stimmen, Zeitverlauf, Formung usw.) sind als sie selbst zugleich funktional zum Ganzen und im Sinne von Interdependenz aufeinander bezogen. Daher ist die Methode der Analyse die der integralen Analyse: sie ist darauf bedacht, sämtliche Konstituenten des Satzes zu berücksichtigen und als System des musikalisch Geltenden konkret aufeinander zu beziehen.

Dabei fragt die Analyse nach Sinn und Gehalt. Der Gehalt in der Musik ist alles jenes, das nicht der sogenannte rein musikalische Sinn ist, mehr ist als er; und der rein musikalische Sinn ist ein sogenannter deshalb, weil es ihn in Wirklichkeit nicht gibt: auch er ist schon voll von dem anderen, voller Gehalte. Der Gehalt in der Musik wohnt in ihrem musikalischen Sinn und ist nur in ihm selbst und durch ihn hindurch zu erschließen. Dabei ist der Gehalt intendiert (d. h. vom Komponisten bewußt der Komposition eingestaltet) oder sich intendierend (speziell als Widerspiegelung gesellschaftlicher Wirklichkeit); aber auch die vom Komponisten intendierten Gehalte sind zugleich *sich* intendierende.

Die Frage nach dem Gehalt in der Musik erscheint mir als die wichtigste der heutigen Musikwissenschaft gegenüber der europäi-

<sup>1</sup> Hierzu vom Verf., *Zur Methode der musikalischen Analyse*, in: Festschrift für Erich Doflein zum 70. Geburtstag, Mainz 1972.

schen artifiziellen Musik, der Opusmusik, ihrer Objekt- und Prozeßtradition: — das wissenschaftliche Ansprechen musikalischen Gehalts. Diese Frage ist allerdings besonders schwer zu beantworten, weil die Musik wesenhaft begriffslos ist, eine begriffslose Sprache, während Gehalte nur begrifflich faßbar sind. Und wenn es bisher noch nicht gelungen ist, den Gehalt von Musik wissenschaftlich überzeugend ausfindig zu machen und man weithin geneigt ist, diese Frage überhaupt als irrelevant (als falsch gestellt) zu beurteilen, so glaube ich doch, daß es die wichtigste aller Fragen ist und daß ihre Beantwortung gelingen kann, — auch falls sie mir selbst jetzt noch nicht oder nur unvollkommen gelingen mag.

Als exemplarisch für Schütz wähle ich dessen *Musicalische Exequien* (1636). Dieses Werk steht zeitlich etwa in der Mitte des Gesamtwerkes von Schütz, und in qualitativ höchster Weise vereinigt es in sich fast alles, was Schütz im Konkretions- und Individuationsprozeß eines Normensystems kompositorisch wollte und vermochte<sup>2</sup>. Aus diesem Werk wähle ich einige wenige kurze Beispiele aus.

Als erstes Beispiel betrachten wir den Anfang der Motette, die den II. Teil des dreiteiligen Werkes bildet (Beispiel 1).

Alles, was hier unter dem Begriff der ‚Motette‘ erscheint, ist Motettennorm, Gattungsnorm der Schütz-Zeit: der geistliche Text (aus Psalm 73); die doppelchörige Anlage, die besonders dann naheliegt, wenn es sich textlich um einen Psalm handelt; der ‚motettische‘, d. h. der contrapunct-stimmige Satz (darüber später); der Generalbaß, in der motettischen Form des Basso sequente. An all dem erkennen wir auf den ersten Blick, daß es sich um Musik des 17. Jahrhunderts handelt.

Einen ersten Hinweis auf Schütz gibt dessen Bemerkung (aus der Vorrede des Werkes), daß diese Motette »auch ohne die Orgel nach beliebung angeordnet und musiciret werden« kann. Wenn wir andere diesbezügliche Bemerkung von Schütz heranziehen, so besagt diese Anweisung, daß es seines Erachtens besser ist, die Motette ohne Generalbaß auszuführen. Zwar ist die Generalbaß-Begleitung auch bei motettischen Sätzen damals allgemein beliebt, aber die Motette ist ihrer Intention nach reine *Vokalmusik*: gesungene Musik, Musik mit *Text*. Und die Akkordgriffe des Basso sequente stören das motettisch-polyphone Gewebe, und sie haben an der Beziehung der Musik zum Text nicht teil.

In der Tat ist diese Musik als Vertonung von Text, als musikalischer Vortrag von Sprache entstanden. Und zuerst wollen wir diese Seite der Musik von Schütz untersuchen.

Es ist der konkrete Text, der die Komposition, das Setzen der Töne, hier durch und durch motiviert. Die Musik soll den Sinn des

---

<sup>2</sup> Im Hintergrund der folgenden Analyse steht die Schrift des Verfassers: *Heinrich Schütz — Musicus poeticus*, = Kleine Vandenhoeck-Reihe 84, Göttingen 1959, sowie die Broschüre *Schütz und Gottesdienst, Versuch über das Selbstverständliche*, = Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, Heft 3, Stuttgart 1969.

Textes erfassen. (Schütz sagt, daß der Komponist den Text »in die Musik übersetzt«.) Dabei orientiert sich der Komponist einerseits an der Deklamation- und das heißt hier an dem realen Vollzug des sinnvollen Sprechens des Textes, an dem **Sprechvollzug** der Sprache, den der Komponist musikalisch nachahmt, und andererseits orientiert er sich an den Möglichkeiten der musikalischen Nachahmung (Abbildung) konkreter Begriffe des Textes. Orientierung am Sprechvollzug der Sprache zeigt deutlich gleich die Deklamation am Anfang der Motette: »Hérr, wenn ich nur dich...« Und die musikalische Nachahmung konkreter Begriffe des Textes zeigt — gehäuft — die

BEISPIEL 1

II. Motette „Herr, wenn ich nur Dich habe“

The musical score is divided into three systems. The first system is for **CHORUS I** and includes parts for Soprano (S.), Alto (Alt.), Tenor (T.), and Bass (Baß). The lyrics are: "Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich ha -". The second system is for **CHORUS II** and includes parts for Soprano (S.), Alto (Alt.), Tenor (T.), and Bass (Baß), but these parts are empty. The third system is for the **B.c.** (basso continuo) and shows a sequence of chords and notes. The score is numbered 1 at the beginning and 6, 5 at the end of the B.c. line.

4

S.  
- - - be,

ALT  
be,

T.  
- - - be,

Baß  
- - - be,

S.  
Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich

ALT  
Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich

T.  
Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich

Baß  
Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich

B.c.  
4 # # #

Vertonung des nächsten Textgliedes<sup>3</sup>: der *Himmel* ist (melodisch) höher als die *Erde*, und das Wort *nichts* wird (in Takt 17) durch Pausen abgebildet.

Auch das »Übersetzen« des Textes in Musik ist hier normativ: Es sind Normen der Textvertonung, die zum Stil der Vokalmusik um 1630 gehören. Diese Normen sind von der zeitgenössischen Kompositionslehre, der *Musica poetica*, in ihren Prinzipien und in vielen Details erfaßt worden. Die *Musica poetica* lehrt, wie man einen richtigen musikalischen Satz schreibt (im damaligen System des musikalisch Geltenden) und wie man dabei — was uns hier zunächst interes-

<sup>3</sup> Vgl. S. 54 der Ausgabe von Fr. Schöneich (= Bd. IV. der neuen Schütz-Gesamtausgabe im Bärenreiter-Verlag), nach der auch die Beispiele hier wiedergegeben werden.

siert — in der Vokalmusik nach dem Text sich zu richten hat, und zwar deklamatorisch und begrifflich. — Jede Komposition, auch die hier von Schütz, ist eine je einmalige Realisierung, eine Konkretion von Normen. Unendlich ist die Möglichkeit der Normenkonkretion. Doch wir können diesen Satz von Schütz, so wie alle seine Sätze, seitens der Normen erklären. Dabei benützen wir, soweit irgend möglich, die zeitgenössische Kompositionslehre und die zeitgenössische Musikterminologie. Dies hat den Vorteil, daß wir unser Interpretations-Ich weitgehend ausschalten, zugunsten der objektiven Eigenschaften des Werkes und der Art, wie sie in der damaligen Welt gegolten haben und vom Komponisten gemeint sind.

Nochmals beschreiben wir die Deklamation, doch jetzt genauer. Und wiederum betrachten wir den Anfang der Motette (Beispiel 1), zunächst irgend eine der Stimmen, am besten die Alt-Stimme.

»Herr«: deklamatorisch (als Anruf) lang.

*Pause*: sie ist hier keine musikalisch-rhetorische Figur im Sinne des Zerschneidens oder Abreißen des Satzes, also keine Tmesis oder Abruptio oder Apokope, sondern sie ist deklamatorisch begründet: die Vertonung des Kommas. Die Pause als musikalisch-rhetorische Figur finden wir bei der Vertonung des nächsten Textgliedes: »so frage ich nichts«. Hier hat die Pause den Sinn von »nichts«; sie ist als Apokope gemeint. (Eine Apokope liegt vor — nach J. G. Walthers *Musicalischem Lexicon* von 1732 — »wenn bey der letzten Note eines *Periodi harmonicae* nicht ausgehalten, sondern behende abgeschnappt wird, und zwar bei solchen Worten, die solches zu erfordern scheinen«.)

*Einsatz im Sopran*: er überbrückt die deklamatorisch bedingte Pause. Und diese Überbrückung besagt zusätzlich, daß es sich bei dieser Pause nicht um eine Figur handelt<sup>4</sup>.

»wenn ich nur dich«: dies ist das textlich-musikalische Motiv (oder Soggetto) des ersten Textgliedes der Motette. Es ist — wie schon gesagt — ebenfalls ganz vom Sprechen her gebildet, quasi auftaktig zu dem wichtigsten Wort, dem Wort *dich*: »wenn ich nur dich«. Das Wort »dich« wird deklamatorisch hervorgehoben durch Hochton, betonte Zählzeit und Zugehörigkeit zu einem neuen Klang.

*Wiederholung* dieser textlich-musikalischen Phrase: es ist die Figur der Gradatio oder Climax: die emphatische Wiederholung einer Phrase jeweils um einen Ton höher.

*Kadenz*: sie schmückt und betont das Wort *habe*: »Herr, wenn ich nur dich habe«.

Soweit gesehen, können wir sagen: die ganze Komposition hier ist als Vertonung von Text ein Gefüge aus Normen, — durch und durch Stil: so und nicht anders übersetzt man, übersetzt sich um

---

<sup>4</sup> Ein häufiger Fehler bei Anfängern der musikalisch-rhetorischen Interpretation von Barock-Musik ist es, Figuren zu sehen, wo keine gemeint sind, oder Erscheinungen des Satzes überzuinterpretieren (z. B. obige Pause als Trennung von »Herr« und »ich«).

1630/40 dieser Text in die Musik. Mit anderen Worten: ein Komponist um 1630 (ob er Schütz oder wie sonst heißt) *muss* so komponieren, im Prinzip, wenn er diesen oder einen anderen Text vor sich hat.

Den gleichen Text hat Schütz auch im I. Teil der *Musicalischen Exequien* vertont, hier für Solostimme mit Generalbaß.

BEISPIEL 2

146

T.I

Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich ha - be,

T.I

Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich ha - - be, so

150

T.I

fra - ge ich nichts nach Him - mel und Er - den,

Alles, was wir beschrieben haben, ist auch hier vorhanden:  
 »Herr«: Anruf (lang); Komposition des Kommas durch *Pause*; *Überbrückung* durch den Instrumentalbaß; Deklamation: »wenn ich nur dich«; *emphatische Wiederholung* (wenn auch jetzt um einen Ton tiefer); Betonung des Wortes »habe« durch die langen Dauern der Tenorklausel in der Kadenz. Und beim 2. Textglied: der *Himmel*

höher als die *Erde*, und eine Andeutung des *nichts* durch das Abreißen der melodischen Linie.

Was aber nun ist das spezifisch Schütz'sche der Textvertonung? Was ist hier — zunächst im Blick auf das Verhältnis von Sprache und Musik — mehr als bloße Norm, barocker Stil? Anders gefragt: inwiefern ist hier die Konkretion der Normen individuell, — Schütz'sche Individuation? — Ich nenne die folgenden Erkennungsmerkmale für Schütz (zunächst an Hand von Beispiel 1):

1) Die Fülle der Textbezüge: buchstäblich jede Note einer Stimme hat einen durchschaubaren und durchhörbaren konkreten Bezug zum Text. Das gilt auch für die Wahl der Klangfolgen: der Satz besteht aus einer Quintschrittsequenz: A — D — G — C mit anschließender Kadenz. Die Quintschrittsequenz ist »intensiv«: sie unterstreicht die Intensität der Aussage »Herr, wenn ich nur dich«.

2) Alle Stimmen (alle Sänger, alle Individuen, die diesen Chorsatz realisieren) sind in jedem Augenblick an der Textaussage beteiligt, da sie alle sich am Sprechvollzug des Textes orientieren.

3) Alles ist musikalisch sinnvoll (sozusagen 'rein musikalisch', — darüber später) und **z u g l e i c h** sinnvoll als Textvertonung. Dies sehen wir in unserem Beispiel am deutlichsten an der Kadenz: sie ist hier wöllig der Norm entsprechend gebildet (so wie es die *Musica poetica* lehrt), in bezug sowohl auf die vier Klauseln (Diskant-, Alt-, Tenor-, Baßklausel, je in der regulären Stimme), als auch auf die Ausschmückung der Kadenz durch Dissonanzen. Die Stelle vor dem Schlußklang ist ja seit jeher der Ort zur Anbringung von Dissonanzen; deshalb wird die Klausel auch *Ornamentum musicae* genannt. Die Ornamentierung dieser Klausel durch Dissonanzen ist wiederum nur eine Realisierung von Satznormen: im Sopran Vorhalt und *Synopatio*, im Tenor *Transitus* (»Durchgang«). Bei Schütz nun ist diese 'rein musikalisch' reguläre und sinnvolle Klausel zugleich die Hervorhebung, emphatische Betonung des Wortes *habe*: »Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich [— und nun alle Stimmen gleichzeitig die Klausel beginnend —] hábe«. Damit interpretiert Schütz den Text: indem er ihn musikalisch vorträgt (»in die Musik übersetzt«), legt er ihn aus; er sagt: auf diese *habe* kommt es an.

4) Ein viertes Individuationskriterium (Erkennungszeichen für Schütz) ist die Art, wie Schütz durch das musikalischen Nachahmen des Sprechens oder der Begrifflichkeit der Sprache den Text kompositorisch erfaßt. Nehmen wir hier — um bei unserem Beispiel zu bleiben — die Erfindung der Phrase *wenn ich nur dich* unter die Lupe. Zwar scheint dieses kleine textlich-musikalische Gebilde von der Textdeklamation her selbstverständlich zu sein: Erfüllung der Regel, daß das Erfinden der Melodie vom Sprechen des Textes ausgeht. Indessen ist diese kleine Phrase alles andere als selbstverständlich. Der Kunstgriff (der selbst wiederum als Normenkonkretion erscheint) liegt in der Vertonung des Kommas durch die Viertelnote. Dadurch werden die drei Wörter *wenn ich nur* als Viertelnoten in die Unwichtigkeit eines Auftaktes gesetzt. Diese Unwichtig-

keit wird noch dazu durch die Tonwiederholung bewirkt. Und diese komponierte Unwichtigkeit jener drei Wörter (Pause bewirkt Auftaktigkeit, Auftaktigkeit wird durch Tonwiederholung unterstrichen) dient dazu, dem Worte *dich* alles Gewicht zu verleihen, das dann auf der betonten Zählzeit erscheint, noch dazu als höherer Ton und jeweils im Augenblick des harmonischen Quartschritts, wobei das Wort *dich* in einzelnen *Stimmen* (Alt — Sopran) bei der Wiederholung zugleich immer länger ausgehalten, d. h. immer emphatischer betont wird.

Dies alles sind Kriterien für »Schütz«. Sie umschreiben die Art, wie Schütz die zu seiner Zeit geltenden Normen der Textvertonung konkretisiert, — eine Art der Normenkonkretion, die innerhalb des »barocken« Stils den Schütz-Stil ausmacht. Auf jeder Partiturseite der *Musicalischen Exequien* (oder auch eines anderen Werkes von Schütz) läßt sich sowohl das barocke Normensystem der Textvertonung als auch die spezifisch Schütz'sche Individuationsart dieser Normen erkennen.

Die Schütz'sche Art der Individuation sei — zur Bestätigung des Gesagten — noch an zwei kurzen Beispielen gezeigt. Beispiel 3 exemplifiziert die intensive Textbezogenheit der Melodieerfindung auf der Ebene der Deklamation, zugleich Schützens Art der Interpretation, der Auslegung, der Exegese des Textes.

Die Vertonung der Worte »Christus ist mein Leben« geht vom Sprechvortrag der Worte aus, den der Melodieduktus nachahmt. Dabei faßt Schütz den Text so auf, daß alle diese vier Wörter wichtig sind: Christus-ist-mein-Leben. Wie übersetzt er das in die Musik?

»Christus«: zwei lange Noten; erste Silbe: Hochtou und Einsatz auf betonter Zählzeit; beide Töne mit eigener Harmonie;

»ist«: erste Zählzeit, eigene Harmonie, Melisma;

»mein«: Hochtou, eigene Harmonie;

BEISPIEL 3

14



fahren? Warum fahren sie abwärts? — Der Text stammt aus dem Buche Hiob (1. Kap., Vers 21): Der Teufel versuchte Hiob, indem er ihm alles nahm, was er besaß. Und Hiob sprach: »Ich bin nackt von meiner Mutter Leibe gekommen, nackt werde ich wieder dahinfahren. Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen; der Name des Herrn sei gelobt!« Das *dahinfahren* ist das alttestamentliche Dahinfahren: zurück in das (materielle) Nichts. Zu dieser Textstelle gibt es in der Bibel selbst Kommentare; Prediger Salomo (Kap. 5, Vers 14): »Wie er (der Reiche) nackt ist von seiner Mutter Leibe gekommen, so fährt er wieder hin, wie er gekommen ist, und nimmt nichts mit von seiner Arbeit in seiner Hand, wenn er hinfährt«; erster Brief des Paulus an Timotheus (Kap. 6, Vers 7): »Denn wir

BEISPIEL 4

I. Concert in Form einer deutschen Begräbnis-Missa

INTONATIO



Nak-ke! bin ich von Mut-ter-lei-be kom-men.

S.I.

S.II

ALT

T.I. *Soli*  
Nakket wer-de ich wieder-um da-hinfah-ren, der Herr hat's ge-

T.II  
Nakket werde ich wieder-um da-hinfah-ren, der Herr hat's ge-

Baß  
Nakket werde ich wieder-um da-hinfah-ren, der Herr hat's ge-

B.c.

4

I. I  
ge - ber, der Herr hat's ge - nommen, der

I. II  
ge - ber, der Herr hat's ge - nommen, der Na -

Baß  
ge - ber, der Herr hat's ge - nommen, der Na -

I. I  
Na - me des Her - ren sei ge - la - bet.

I. II  
me des Her - ren sei ge - la - bet.

Baß  
me des Her - ren sei ge - la - bet.

6 5 4 #

haben nichts in die Welt gebracht; darum werden wir auch nichts hinausbringen.«

Schütz meint hier (in musikalischer Exegese des Textes) das Dáhinfahren nicht neutestamentlich als Auffahren (Auferstehen), sondern als Hinabfahren in das Grab als den (materiellen) Tod. Es folgt dann der Kyrie-Anruf: »Herr Gott Vater . . . , erbarm dich über uns«, und dann neutestamentlich: »Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn. Siehe das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünden trägt.« — Das Dáhinfahren ins materielle Nichts ist in die Musik übersetzt: 1. durch die Tonwiederholungen (*nacket*), 2. durch das Herabfahren der Stimmen, 3. durch die beiden *Fauxbourdon*-Klänge

auf den Silben *dahin* und 4. durch die Pausenfigur der Apokope: die Pause (in allen Stimmen) als Abbild des *Nichts* nach dem Wort *genommen*. Die Apokope wird noch eindringlicher wirksam durch den (dem Text entsprechenden) Parallelismus membrorum:



Auch die Klangfolge steht hier gänzlich im Dienste der Textdarstellung und -ausdeutung: Klangwiederholung (*nacket*) — Fauxbourdonklänge — Klausel (»dahinfahren« als *Tatsache*) — neuer Gedanke (*der Herr hat's gegeben*) — neuer Klang (vom e- zum C-Klang); dann das Antitheton von einerseits

*der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen*: harmonisch die weniger intensive, quasi in den Willen des Herren sich ergebende (»subdominantisches«) Quintschrittsequenz: C — G — D — A — E, andererseits

*der Name des Herrn sei gelobt*: harmonisch die intensive, aktive (»dominantisches«) Quartschrittsequenz: H — E — A — D — G — C (mit folgender Kadenz).

Wir sehen, daß in der Tat diese Musik als Vertonung von Text, als musikalisches Erfassen von Sprache entstanden ist. Es ist die Intention dieser Art von Musik, den Text in ihr Medium zu übersetzen, ihn musikalisch zu vermitteln. So sehr nun aber für Schütz Musik überhaupt Vokalmusik ist, in der der Inhalt des Textes sich zur Aussage der Musik macht, die nur zusammen mit ihrem Text das ist, was sie sein will, so ist doch auch bei Schütz der konkrete Text nicht dasjenige, was wir den Gehalt der Musik nennen. Die Musik ist ontologisch etwas anderes als die Sprache, wenn sie sich auch noch so sehr an der Sprache orientiert und noch so sehr darauf aus ist, Sprache zu vermitteln. Die Musik ist unfähig zu konkreter Begrifflichkeit.

Betrachten wir z. B. die Pause als musikalisch-rhetorische Figur, die als solche konkret Begriffliches abbilden kann, — die Pause als Figur der Apokope, des unvermittelten Abbrechens (»Abhauens«, Abschneidens) des melodisch-harmonischen Verlaufs. In der Motette (S. 54 der Bärenreiter-Ausgabe der *Musicalischen Exequien*) bedeutet die Apokope das »nichts« im Sinne von: *so frage ich nichts* (vgl. oben S. 21); im ersten Abschnitt dieses Werkes bedeutet die gleiche Figur der Apokope das »nichts« in dem Sinne, daß alles irdisch-Materielle genommen ist und *nichts* übrig bleibt (s. oben S. 26), und an einer anderen Stelle (S. 31 der Ausgabe) bedeutet die Apokope das *Nicht-Dasein*, das Sich-Verbergen: »verbirge dich einen kleinen Augenblick«.

Das gleiche musikalische Mittel (in diesem Falle die Apokope) kann also mit vielen konkreten Begriffen sinnvoll verbunden werden. Es selbst ist kein konkreter Begriff, hat nicht Gehalt im Sinne von

Sprache. Positiv ausgedrückt: die Musik hat Sinn für sich, — auch jenseits des Textes, den sie vertont. Sie bleibt sinnvoll, auch wenn wir den Text nicht verstehen oder wenn wir jene Motette instrumental (z. B. durch Posaunen) ausführen. Diesen Sinn, den die Musik für sich hat und der kompositorisch berücksichtigt, hergestellt und vorhanden sein muß, auch dort, wo das Setzen der Töne extrem als musikalisches Übersetzen von Text sich versteht, — diesen Sinn meinen wir bei der Gegenüberstellung der Begriffe »Sinn« und »Gehalt«. Und den Sinn nennen wir im folgenden den »rein musikalischen Sinn« (wobei wir die Kennzeichnung 'sogenannt': 'sogenannter' rein musikalischer Sinn, zunächst weglassen). Und wenn wir nach dem 'Gehalt' in der Musik fragen, so müssen wir ihn — auch bei der Vokalmusik — in diesem 'rein musikalischen Sinn' suchen. Sobald wir aber in dem 'rein musikalischen Sinn' den 'Gehalt' gefunden haben, ist der 'rein musikalische Sinn', nur noch ein 'sogenannter' rein musikalischer Sinn.

Der musikalische Sinn funktioniert nach dem System des musikalisch Geltenden. Dieses ist ein geschichtliches Normensystem, das als solches lehrbar ist und das in seinen Prinzipien und in vielen Einzelheiten die Fundamental-Lehre der *Musica poetica* ausmacht: Tonartenlehre, Intervallenlehre, Dissonanzbehandlung, Klausellehre usw. — Der musikalische Sinn ist in zwei aufeinander bezogenen Schichten greifbar: in der Schicht der musikalischen Form und in der Schicht der Definition des musikalischen Materials.

Der rein musikalische Sinn sei andeutungsweise wiederum am Beispiel der Motette (Beispiel 1) beschrieben und zwar zunächst im Blick auf die musikalische Form: Anfangsklang → Formulierung eines Aufstiegs (in den 3 Oberstimmen) → Rückkehr in den Anfangsklang. Die Formulierung des Aufstiegs geschieht durch ein Motiv, das in wechselnder Stimmenkombination (3 — 2 — 3 — 1) in den 3 Oberstimmen stufenweise aufwärts geführt wird: das ist die Figur der *Gradatio* oder *Climax*. Die Rückkehr in den Anfangsklang geschieht in der Form der *Kadenz*, die alle 4 Stimmen gemeinsam (auf einen Schlag) beginnen und wobei die regulären Klauseln (vor Erreichen des Schluß- oder Ruheklanges) durch Dissonanz-Figuren ausgeschmückt werden, um den Schluß nur umso deutlicher als Rückkehr zum Ruheklang perceptibel zu machen.

Damit ist das Prinzip der Formbildung beschrieben (wie es die *Musica poetica* als Norm lehrt): Bildung von Abschnitten, die je in einen Anfang, eine Mitte und einen Schluß gegliedert sind. Die Schlüsse werden durch *Kadenz* gemacht. Fundamentale Gestaltungsmittel für Anfang und Mitte sind: Wechsel von 'homophonem' und 'polyphon'-imitatorischem Satz; Durchführung von Motiven, Wiederholungsformen des Motivs; wechselnde Stimmkombination; und so weiter, — man kann so noch lange fortfahren, z. B. reguläre Verwendung der Pause als Gliederungsmittel (Gliederung der Formteile, der Motive, der Abschnitte durch Pausen); Überbrückung der Pausen (z. B. Takt 1, Sopran und Generalbaß), und so fort. Diese

Art, Musik zu beschreiben, kennen wir. Es ist die auf den musikalischen Sinn gerichtete Art. Sie ist methodisch nicht falsch; sie ist sogar höchst notwendig, unerlässlich.

Aber sie genügt nicht. Sie muß versuchen, zu dem Gehalt vorzudringen, der dem musikalischen Sinn innenwohnt.

Hier müssen wir uns zunächst klarmachen, daß diese Art von Musik ihrem Wesen nach Vokalmusik ist, auch dort, wo sie in der Tat für Instrumente bestimmt ist. Schütz hat das erkannt: er hat damit in der Weise ernst gemacht, daß ihn als Komponisten die Musik überhaupt nur als Vertonung von Text interessiert hat.

Was aber heißt das, daß diese Art von Musik wesentlich Vokalmusik ist? Sie ist in ihrer Formungsart an Sprache orientiert, an Prosa: die Abschnitte mit Anfang, Mitte und Kadenzschluß (z. B. die ersten 4 Takte der Motette, Beispiel 1) sind Sinneinheiten wie die Sätze oder Satzglieder der Sprache; die Motive (z. B. das viertönige Motiv in jenem Beispiel) sind Sinneinheiten wie die Sinnpartikel sprachlicher Sätze oder Satzglieder; und die Form der Reihung von Sinneinheiten (Motiven, Abschnitten) verschiedener, nicht 'symmetrisch' aufeinander bezogener Länge und Gestaltungsart entspricht der Sprachform der Prosa. Indem die Musik als Vertonung der Sprache sich an der Sprache orientiert, macht sie deren Formungsprinzipien sich zu eigen. Im innermusikalischen Sinn ihrer Formung ist sie »sprachlich«, funktioniert sie nach Prinzipien der Sprache.

Zusammen mit den Formungsprinzipien gewinnt die Musik bei ihrer Orientierung an der Sprache deren *Tonfall*. Denn die Musik der Schütz-Zeit, und hier vor allem die Musik von Schütz selbst, orientiert sich am *Sprechvollzug* der Sprache, den sie nachahmt, und zwar am Sprechvollzug der *deutschen* Sprache. Auch wenn wir z. B. bei den Motiven den Text wegdenken oder weglassen, werden die Motive nichts rein Musikalisches: es wohnt ihnen der Sprechvollzug von Sprache inne, das Deklamatorische, der Tonfall, an dem sie sich orientieren, das Wirkliche, lebendige des Vollzugs von Sprache im Prinzip, — und dies, wie wir sehen, in jeder Stimme, in jedem Ton, in jedem Augenblick.

Das Sprechen des Textes (z. B. *Hérr, wenn ich nur dich hábe*) ist auf den Sinn, den Inhalt, den Gehalt des Textes bezogen. Der Tonfall des Sprechens (Betonungen, Längen und Kürzen, Pausen, Heben und Senken der Stimme usw.) realisiert (und interpretiert) den Gehalt des Textes, der sich somit in den Tonfall einintoniert. Der Tonfall des Sprechens ist die Intonation, die 'Antönung' des Textsinnes, des Gehalts der Sprache. Abstrahieren wir den Tonfall von dem Text, so verliert der Tonfall seine konkrete Begrifflichkeit. Und doch war die konkrete Begrifflichkeit die Motivation des Tonfalls. Sie kann also nicht ganz verschwunden sein. Sie verwandelt sich in ihrer Konkretheit in ein *Feld*. Indem also die Musik — in ihrem Formungsprinzip von Sprache — den Sprechvollzug der Sprache, den Tonfall, nachahmt, macht sie den konkreten Gehalt des Textes zu ihrem Gehalt im Sinne eines *Begriffsfeldes*. Und dabei

ist sie mit allen ihr spezifisch zur Verfügung stehenden Mitteln darauf bedacht, dasjenige, was sie bei der Nachahmung des Tonfalls an konkreter Begrifflichkeit nicht erreichen kann, nachzuholen, d. h. als Musik das Begriffsfeld einzuengen, abzustecken, zu definieren, perceptibel zu machen.

Die Musik von Schütz, z. B. der Anfang unserer Motette, ist also, auch wenn wir den Text weglassen, nur ein 'sogenanntes' rein Musikalisches, denn in Wirklichkeit ist sie mit jeder Note und Pause die Definition des Begriffsfeldes, das bereits in ihrem deklamatorischen Tonfall angetönt ist. In der Definition des Begriffsfeldes vermag nun aber die Musik weit über das hinauszugehen, was der Sprechvollzug mit seinem Tonfall vermag. Einerseits richtet sich die Musik weiterhin auf den Tonfall, indem sie ihn intensiviert, andererseits richtet sie sich dabei zugleich, wo irgend möglich, im Verfahren des Abbildens auf die konkrete Begrifflichkeit, die den Tonfall motivierte.

Wiederum blicken wir auf unser Beispiel 1. Das Begriffsfeld ist, initiiert vom Text, das des »Verlangens« (*Hérr, wenn ich nur dich*) und des »Besitzens« (*hábe*). Dabei sind, entsprechend dem Begriff des 'Begriffsfeldes', die Begriffe »Verlangen« und »Besitzen« nicht identisch mit dem Begriffsfeld, sondern nur deren auswechselbare Bezeichnung: statt »Verlangen« könnte man auch sagen »Begehren«, »Wünschen«, und statt »Besitzen« könnte das Begriffsfeld auch als »Erlangen« oder »Innehaben«, »Zuversicht«, »Beruhigung« bezeichnet werden. Begriffsfelder in ihrem Prinzip sind so wenig konkret begrifflich und doch begrifflich aussprechbar, wie der Gehalt dieser Musik; man kann ihn vielfach benennen, aber jede Verbalisierung verbleibt innerhalb eines bestimmten Begriffsfeldes, das dieser Musik mittels konkretem Text intendiert ist. (Die Begriffsfelder berühren sich mit den 'Affekten' und können mit ihnen identisch sein. Aber der Begriff und das Prinzip des Begriffsfeldes, wie es hier vom Text her, von Sprache her entwickelt wird, scheint mir dem vokalmusikalischen Wesen dieser Musik adäquater zu sein und mehr Erkennungsmöglichkeiten zu bieten als der Affekt-Begriff.)

Wie man nun beim Sprechen dem Ausdruck des »Verlangens« Nachdruck, Emphasis, verleihen kann, indem man die Wörter oder Satzglieder in höherem Tonfall wiederholt und intensiver betont, so verfährt auch Schütz beim Komponieren, indem er dies alles musikalisch nachahmt. Dabei erweist sich die Musik im Erfassen des Begriffsfeldes dem Sprechvollzug überlegen, nicht nur in der einzelnen Stimme (die den Tonfall des Sprechens als Melos mächtig intensivieren kann), sondern auch und besonders aufgrund der Mehrstimmigkeit: die Realisierung des Tonfalles und der emphatischen Wiederholung durch viele Stimmen, Individuen, verschiedene Menschen in wechselnder Gruppierung, durch die Steigerungsformen angelegt sein können, vervielfältigt die Intensität der Definition und Realisation des Begriffsfeldes. In der Tat, kein Redner, kein Prediger göttlichen Worts, kann das Begriffsfeld des Wortes *haben* so

ausdrücken, wie Schütz durch die Musik. Dies geschieht hier jedoch nur einerseits durch die melodische Nachahmung des Sprechtonfalls *hábe*: betonte Zählzeit, Hochtön und Tonlänge bei der ersten Silbe; betonte Zählzeit, Stimmensenkung zum Ausgangs- (Bezugs-, Grund-)ton und Tonlänge bei der zweiten Silbe. Andererseits richtet sich hier der musikalische Satz zugleich auch direkt (d. h. jenseits des Weges über den Tonfall des Sprechvollzugs) auf das Begriffsfeld des »Habens«, »Besitzens« durch die musikalische Nachahmung dieses Begriffs nach dem Prinzip der 'partiellen Übereinstimmung'. »Haben« ist das *all-einige* Ziel des Verlangens, seine *Aufhebung*: mit diesem Begriffgehalt von »Haben« stimmt der musikalische Satz partiell überein, indem hier die Stimmen schlagartig, *all-einig*, zusammenkommen und der imitatorisch-polyphone Satz sich *aufhebt*; »haben« ist das *Ziel* des Verlangens als Tatsache des Erlangens, so wie musikalisch die Kadenz, hier in der Emphase ihrer selbst, das Satzgefüge zum Ziel seiner Bewegung bringt, in der Tatsächlichkeit, der melodischen und harmonischen Fundamentalität des Erlangens des Grundklanges.

So intoniert sich durch Nachahmung des Sprechvollzugs (seines Tonfalls) und durch Nachahmung partieller Merkmale eines konkreten Begriffs ins Musikalische dieser als Beispiel 1 wiedergegebenen Takte das Begriffsfeld ein: »Verlangen« — »Besitzen«. Es wird zum Gehalt dieser Musik, zum Gehalt ihres musikalischen Sinnes. Dieser Gehalt — nicht genug kann dies betont werden — ist keine Sache der Auslegung, der Um- oder Reinterpretation aus der Sicht von 1971, sondern er ist eine Sache der Sache selbst. Der Beginn jener Motette hat zu seinem Gehalt dieses Begriffsfeld, ein für allemal; jeder Rezipient aller Zeiten hört, versteht diesen Tonsatz im Sinne dieses Gehalts, im Anschluß an das, was diese Musik in ihren objektiven Eigenschaften, auf die unsere Analyse abzielt, ist und bedeutet.

Die zweimalige Wiederholung der ersten 4 Takte (des ersten Gliedes) der Motette, insgesamt also der dreigliedrige erste Abschnitt (siehe die Fortsetzung von Beispiel 1 in der Bärenreiter-Ausgabe S. 53), ist nichts anderes, als die weitere Explizierung und Intensivierung des im ersten Glied kompositorisch definierten Begriffsfeldes, mit den gleichen Mitteln: die Wiederholung des Motivs (*wenn ich nur dich*) wird zur Wiederholung des Satzliedes (*Herr, wenn ich nur dich habe*). Wiederholung im Sinne von Emphasis; Mehrheit von Stimmen steigert sich zur Mehrheit von Chören; »Verlangen« wird intensiviert durch das Zusammentreten der Chöre in chorischer Polyphonie; der Intensivierung des Verlangens entspricht die Schlußintensivierung des »Besitzens« in der Zweimaligkeit der nun doppelchörigen Fundamentalkadenz, wobei die zweite Kadenz die erste übersteigert (allein schon durch die erst hier eintretende Achtstimmigkeit) und im 1. Chor die Gewißheit, im 2. Chor (bes. in Tenor und Alt) die Emphase des Klausulierens hervorkehrt.

Die Begriffsfelder, die die Musik zu ihrem Gehalt hier hat, sind — wie wir sehen — primär vom Tonfall des Sprechens von Text initiiert, daneben vom Abbilden konkreter Begrifflichkeit nach dem Prinzip partieller Übereinstimmung, die der Konkretheit des Begriffsfeldes zugute kommt. Somit ist der Gehalt der Musik hier abhängig einerseits von der Wahl der Texte, seiner Art von Sprache, seiner Begrifflichkeit (z. B. ist ein Text wie »Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erden...« dieser Art von Musik vollkommen adäquat<sup>6</sup>, und andererseits ist der Gehalt abhängig davon, wie der Komponist den Text auffaßt, d. h. welchen Sinn er ihm durch den Tonfall und das figürliche Abbilden verleiht.

Es ist der Mensch der Zeit um 1630/40, der hier als Komponist den Text wählt, und der den Sinn des Textes durch Tonfall und Begriffsnachahmung auffaßt und das Begriffsfeld musikalisch definiert und expliziert, — genauer: es ist Schütz (und zwar unverkennbar), der hier »spricht«: *Hérr, wenn ich nur dich hábe*, und der von solchem Sprechen her das Begriffsfeld »Verlangen« — »Besitzen« dem rein Musikalischen der Musik einintoniert: das Verlangen als emphatisches, das Besitzen als das tatsächlich erreichte Ziel des Verlangens, — um nur bei diesem einen Beispiel zu bleiben.

Diese Art der Gehaltlichkeit bestimmt den Standort dieser Musik von Schütz als musikalisches Sinngefüge, läßt sie uns als historisch, als Alte Musik erscheinen und bietet die Erklärung dafür, daß Musik von Schütz — seit ihrer Wiederentdeckung in den 1920er Jahren — die Identifikation mit ihr auslöste, die zum Gegenstand von Kritik wurde. In dieser Musik spricht, lebt Schütz als Mensch des 17. Jahrhunderts. Der Gehalt dieser Musik ist die Brücke in diesen Menschen hinein und über ihn hinaus zu seiner historischen Determination. Nicht anders kann dies erkannt, begrifflich gefaßt werden, als durch das wissenschaftliche Ansprechen des Gehalts von Musik, der ihrem musikalischen Sinn als Agens und Motivation innewohnt.

Um jedoch die Art dieses Gehalts noch deutlicher zu fassen, müssen wir noch tiefer in das sogenannte 'rein Musikalische' der Musik von Schütz eindringen.

Das System des musikalisch Geltenden, in dem Schütz vom Sprechtonfall und vom Abbilden des Textes her die Begriffsfelder zum Gehalt seiner Musik macht, ist fundamental bedingt durch seine (der Schütz-Zeit entsprechende) Definition des musikalischen Materials. In der Materialdefinition aber kehrt das Prinzip, das dieser

---

<sup>6</sup> Der Musik von Mozart z. B. ist diese Art von Text nicht adäquat, einerseits weil es sich bei Schützens Text um Prosa handelt, zum anderen weil Mozarts Musik essentiell den Menschen nicht in Beziehung zu etwas außer ihm Stehenden, sondern 'in Beziehung zu sich selbst' setzt (hierzu vom Verf.: *Versuch über die Wiener Klassik, Die Tanzszenen in Mozarts »Don Giovanni«*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XII, 1972).

Musik von der Sprache her den Gehalt verleiht, wieder: das Prinzip der Nachahmung und Abbildlichkeit. Es intoniert — auf der Ebene der Definition des musikalischen Materials — dem System des Geltenden seinerseits einen Gehalt ein, der die musikalische Materialität zur Ausbildung jener Begriffsfelder geeignet macht.

Das System des Geltenden ist höchst einfach. In seinen Grundsätzen können wir es mit einem Blick wiederum auf den Anfang der Motette (Beispiel 1) erfassen. Grundtatsache des Satzes ist die Trias harmonica, der Dreiklang. Deren unterster Ton ist der fundamentalis Sonus. Die unterste Stimme des Satzes ist deren Basis oder Fundamentum. Grundformen der Klangverbindung sind das Fortschreiten und das Kadenzieren, gemessen am Fundamentum. Das Fortschreiten geschieht sehr häufig in diatonischen Gängen oder in Quint- oder Quartschrittsequenzen. Das Kadenzieren erweist am deutlichsten die noch contrapunctische Denkweise der Satzbildung: die Klänge sind primär nicht Akkordkomplexe, sondern Intervallgefüge (punctus contra punctum), und die Klangfolgen sind, wenn sie auch akkordfunktional erscheinen, primär das Ergebnis von Tonfortschreitungen, also von Stimmen: die Kadenz ist ein Gefüge aus klausulierenden Stimmen (Diskant-, Alt-, Tenor-, Baßklausel).

Die contrapunctische »Stimmlichkeit« des Satzes ist von der Definition des musikalischen Materials (des musikalisch Geltenden) her die Voraussetzung für den spezifisch vokalmusikalischen Tonfall aller Stimmen des Satzgefüges, während das Klausulieren schon vom Begriff her ein musik-sprachliches Prinzip ist: »Die Clausulae in der Music correspondiren den distinctionibus in der Oratorie«, heißt es in J. G. Walthers *Musicalischem Lexicon*. Materialauffassung und musikalische Gehaltlichkeit (das Explizieren von Begriffsfeldern) treffen zusammen, bilden ein auf Sprache bezogenes Ganzes.

Was von den Normen im System des Geltenden abweicht, wird seinerseits normiert. Es wird als »Figur« erfaßt. So z. B. sind die Dissonanzen in der Kadenz unseres Motettenbeispiels Figuren: Transitus und Syncopatio. Die Figuren sind in Analogie zu den rhetorischen Figuren gedacht, die — nach Quintilian — als Abweichungen von der gewöhnlichen Art des Sprechens gebildet werden. Die musikalischen Figuren dienen zum Schmuck des Satzes, zugleich aber auch zum Abbilden des Textes, zur Explikation des Begriffsfeldes. Dabei handelt es sich — wie gesagt — um 'Nachahmung' des Textgehaltes nach dem Prinzip der partiellen Übereinstimmung. Auch in den Figuren, ihrem Begriff und Prinzip, sind die Materialauffassung und die musikalische Gehaltlichkeit zu einander vermittelt.

Doch auf dem Prinzip der Nachahmung, des Abbildens, durch das sich in die Musik von Schütz auf dem Wege über den Text die Begriffsfelder als Gehalt intonieren (von anderen Gegenständen der Nachahmung, z. B. den Affekten, kann hier abgesehen werden), beruht auch die Definition des musikalisch Geltenden überhaupt: die Musik 'an sich' — in ihrer Einfachheit, Durchschaubarkeit, ständi-

gen Präsenz der Trias harmonica — gilt als Abbild der himmlischen Musik. Schütz hat dies seinen *Musicalischen Exequien* in einem Widmungsgedicht vorangestellt: die irdische Musik, Musik »in der sterblichkeit«, ist als Laudatio Dei Vor-schein, Vorgeschmack, Abbild der Musik des »himmlischen Chors«, des »wundersüssen Thons«, der »Engelischen Weisen«, der »Himmels-Cantorey«.

Der in der lutherischen Tradition erneuerte Topos von der irdischen Musik als Abbild der himmlischen ist noch für die Musik von Schütz nichts Gleichgültiges. Er weist auf den Gehalt des musikalischen Materials. Dessen Grundtatsache, die Trias harmonica (der Dreiklang), gilt als der Prototyp der Klangversinnlichung von zahlhaft Meßbarem und Proportioniertem und somit als Versinnlichung der nach zahlhaften Proportionen geordneten Schöpfung. Die irdische Laudatio Dei ist Abbild des himmlischen Lobgesangs im Medium dieser so verstandenen Materialität. Die beständige Bezogenheit der Komposition auf die Grundtatsache der Trias harmonica, die wir heute als »einfach«, durchschaubar, schlicht beurteilen in Bezug auf die Entwicklung der Musik nach Schütz, sie ist einfach, durchschaubar, schlicht auch im ontologischen Sinne, im Sinne dessen, was diese Musik sein wollte, ist und bleibt.

Die Begriffsfelder, die die Musik von Schütz in den Grundtatsachen ihrer Materialität antönen, sind nun allerdings nicht die »Himmels-Cantorey«, »Engelische Weisen« usw., so wenig wie Musik fähig ist, die Aussage »Herr, wenn ich nur dich habe« konkret zum Gehalt sich zu machen. Das generelle Begriffsfeld, das die Musik von Schütz 'be-deutet', da es mit dem System des für Schütz musikalisch Geltenden zugleich gesetzt ist, ist das der durchschaubaren Ordnung, der schlichten Präsenz von Harmonia. Beständig im Rahmen dieses Begriffsfeldes und nach dem gleichen Prinzip der Nachahmung prägt diese Musik in ihrem Musikalischen jene von Sprache und Rhetorik, Text und Sprechvollzug initiierten Begriffsfelder aus, die mit der Bedeutung der musikalischen Materialität zutiefst verwandt sind. Indem der Motettenbeginn, den wir als Beispiel wählten, Harmonia durchschaubar präsent macht, sagt er zugleich, in schlicht perzeptibler Deutlichkeit, *Verlangen — Besitzen*, zusammen mit dem Text »Herr, wenn ich nur dich habe«.

Nicht eingehen will ich hier auf weitere Schritte der Analyse, nämlich auf die Frage nach dem Gehalt dieses Gehalts; damit meine ich den im intendierten Gehalt sich intendierenden z. B. religions- oder theologiegeschichtlichen, wissenschaftsgeschichtlichen, sozialgeschichtlichen Gehalt.

Doch zwei mögliche Einwände möchte ich noch bedenken.

Man wird vielleicht sagen, daß hier die Umschreibung des Gehalts zu allgemein bleibt, da sie die Verschiedenheit der Konkretionen in den hunderten der Werke von Schütz nicht zu erfassen vermag. — Darauf wäre zu antworten, daß die kompositorische Konkretion jenes Motettenanfangs, den wir (als Beispiel) mit dem

Begriffsfeld 'Verlangen-Besitzen' umschrieben haben, in ihren Normen ebenfalls nur ein Feld darstellt, das auf relativ wenige satztechnische Prinzipien zurückzuführen ist. So wie die Analyse musikalischen Sinnes das Prinzip des Satzes aufsucht, so die Gehaltsfindung die Substanz des Gehalts.

Ferner könnte eingewandt werden, daß die Gehaltsfindung hier überhaupt zu allgemein sei: Präsenz der Harmonie und ein Begriffsfeld wie 'Verlangen-Besitzen' gelten auch z. B. für Palestrina, Bach und Beethoven. — Darauf wäre zu antworten, daß diese Komponisten in der Tat durch die Tradition der 'abendländischen' artifiziellen Musik so miteinander verbunden sind, daß sie in der Verschiedenartigkeit der Begriffsfelder ihrer Musik überhaupt womöglich nur wenige übergeordnete Begriffsfelder umschreiben. Genauer aber ist darauf hinzuweisen, daß es bei Palestrina die Schützchen Begriffsfelder noch nicht oder weit weniger intensiv gibt, da Palestrinas Musik einerseits an der lateinischen Sprache orientiert ist und andererseits nicht die Schützche Art des Sprechvollzugs zu ihrem Prinzip hat, und dementsprechend auch noch weit weniger das vom Tonfall intiierte Begriffsfeld durch Figuren intensiviert, während das zentrale Begriffsfeld, das ich an anderer Stelle für Beethoven — freilich hier nicht analytisch, sondern nur erst rezeptionsgeschichtlich — als 'Leiden-Wollen-Überwinden' benannt habe<sup>7</sup>, zwar mit 'Verlangen-Besitzen' vergleichbar und doch ein gänzlich anderes ist.

Überhaupt ist darauf hinzuweisen, daß in dem Maße, in dem jede Musik eine ihrem 'System des musikalisch Geltenden' entsprechende eigene Art des analytischen Vorgehens verlangt, sie auch eine eigene, ihr adäquate Methode der Gehaltsfindung erfordert. Die Methode, die hier für Schütz angewandt wurde, ist auf andere Arten von Musik nicht ohne weiteres anzuwenden. Übertragbar aber ist die Fragestellung: die Aufgabe, den Gehalt von Musik zum Begriff zu bringen, und zwar so, daß er in dem musikalischen Gefüge (dem 'rein musikalischen' Sinnzusammenhang der Komposition) als dessen Gehalt nachgewiesen wird.

Die heutige Hörerfahrung (Zofia Lissa: der andersartige Stereotypenkomplex, der die heutige Rezeptionseinstellung bedingt) läßt uns die Musik von Schütz als 'alt' erkennen. Für den Menschen von heute ist sie 'Alte Musik'. Dadurch wächst der Musik von Schütz ein neuer Gehalt zu. Dieser neue Gehalt ist eine Folge der (wie Zofia Lissa sagt) 'Reinterpretation', die die Musik von Schütz in unsere heutige Vorstellungswelt sich zurückholt, indem sie sie als 'alt' rezipiert. Dabei bleiben jedoch die objektiven Eigenschaften der Musik von Schütz, die unsere Analyse zu erkennen und zu beschreiben versuchte, vollständig erhalten in ihrer Wirksamkeit, — gehaltlich

---

<sup>7</sup> *Beethoven und der Begriff der Klassik*, in: Bericht über das Beethoven-Symposium Wien 1970, Wien 1971.

gesprochen: erhalten bleibt die Präsenz der Harmonia in einfachster (schlichter) Vermittlung und die spezifisch Schütz'sche Art der durch den Text implizierten Begriffsfelder. Sie sind die Erkennungszeichen des neuen Merkmals dieser Musik, das Merkmal 'alt'.

Als solche aber gewinnen sie (ohne sich selbst zu verwandeln) eine andere Bedeutung: das Alte ist nur 'alt' im Vergleich zum Heutigen. Bei diesem Vergleich wird das Alte in seinem musikalischen Sinn zum Einfachen, leicht Verständlichen, leicht Reproduzierbaren und damit (zum Beispiel) zu einem Inbegriff gottesdienstlicher Musik als *Gemeindemusik*; und in seinem musikalischen Gehalt wird das Alte zum Inbegriff noch ungebrochener Gläubigkeit, heiler Welt, die Geborgenheit anbietet, und damit zu einem Inbegriff von Gemeindemusik als *gottesdienstlicher* Musik.

In dem Maße aber, in dem sich das Bewußtsein des gegenwärtigen Menschen mit dem Alten als Einfachen und Heilen identifiziert, es als Selbstverständlichkeit gegenwärtigen Lebens annimmt, ja zur Notwendigkeit deklariert gegenüber dem, was die Gegenwart ihm versagt, ist die Alte Musik heute problematisch. Denn erstens erscheint dem heutigen Ohr die Einfachheit der Musik von Schütz einfacher und damit auch die Gläubigkeit ungebrochener, die Welt heiler, als sie dem damaligen Menschen in der Musik von Schütz erschien. Alte Musik, Musik von Schütz, ist problematisch, weil sie bei der Transplantation in die Gegenwart die Vortäuschung einer Heilen Welt initiiert, die sich als Zuflucht anbietet. Zweitens ist die Welt, die sich qua Materialdefinition sowie im Tonfall des Sprechens und im Nachahmen von Begriffen in Schützens Musik einspiegelte, unsere Welt nicht mehr, — auch dort, wo wir noch sagen wollen: »Herr, wenn ich nur dich habe...« Die vordergründige, die schlichte Präsenz der Harmonia ist unsere Harmonia-Präsenz nicht, und das einfache Umschreiben der Begriffsfelder ist die heutige Art der Umschreibung nicht. Alte Musik, Musik von Schütz, ist problematisch, weil sie alt ist. Und drittens löst die Musik von Schütz als Alte Musik Probleme, z. B. das der Kirchenmusik heute, die von dem Heute gelöst werden müssen. Alte Musik, Musik von Schütz, ist problematisch, weil sie die Lösung von Problemen verzögern kann, Probleme verdeckt, statt sie aufzudecken.

So könnte man fortfahren. Was sich in der Musik von Schütz, in Alter Musik, schön macht und qualitativ als Kunst, als Schönes zu überdauern vermag, wird durchkreuzt durch den Gehalt dieses Schönen und die möglichen Irrtümer der Re-Interpretation, die der Gehalt auslöst.

Ich kann nur immerzu wiederholen, daß es ein Mißverständnis ist, wenn man mich so auslegt, als wolle ich die Alte Musik »abschaffen«. Was gesagt werden muß, ist, daß Schütz und Alte Musik heute, gerade weil sie so »verständlich« sind, alles andere sind als selbstverständlich. In dieser Selbstverständlichkeit liegen die Irrtümer, und sie sind tödlich dort, wo sich in ihnen die Gegenwart verschläft.

Wo seit den 1920er Jahren Schütz und Alte Musik Gegenstand von Festen und Festivals sind, da besteht der Verdacht, daß man die Alte Musik feiert als Zufluchtsort, sei es als deklarierte Gegenwelt, sei es als Grünzone oder sei es unbewußt. Solche Feiern sind Totfeiern gesellschaftlicher Progressivität, wo sie sich nicht selbst reflektieren. Deshalb attackierte ich beim Herforder 'Internationalen Heinrich Schützfest' 1969 das Selbstverständliche, — um »es herauszufordern, es aufzubrechen, es in Fragen zu verwandeln und zur Theorie zu zwingen«.

Abzuschaffen ist nicht Schütz, sondern sind die Irrtümer seiner Re-Interpretation in ihrer Selbstverständlichkeit. Der blinde Kult mit dem Alten ist der Zertrümmerung wert. Nicht zu zertrümmern, nicht zertrümmerbar ist die Schönheit der Kunst. Die Schönheit der Alten Musik, Musik von Schütz, sollte uns wehtun; Schütz sollte uns als Problem bewußt werden, das uns quält.

#### POVZETEK

Osrednji pojmi analitične metode so smisel in vsebina, stil in norma, definicija in eksplikacija gradiva, konkrekcija in individuacija, funkcionalnost in interdependenca. Ti tvorijo medsebojno povezane osnovne pojme pojmovnega sistema glasbene analize. Stil je sistem norm vsega, kar ima kdaj muzikalno veljavo. Glasbeno gradivo je konkretizirano kot kompozicija (uresničeno kot enkratnost dela) s tem, da je glasbeno gradivo definirano in eksplicirano v smislu sistema norm, v katerem skladatelj kompozicijsko misli. Konkrecija se izvrši v različnih stopnjah individuacije. Pri tem ima glasba smisel in vsebino. Vsebina v glasbi je vse tisto, kar ni tako imenovani notranji muzikalni smisel in je več kot ta. In notranji muzikalni smisel je tako imenovani zato, ker ga v resnici ni: tudi on je že poln drugega smisla, poln vsebin. V glasbi prebiva vsebina v njenem smislu in jo moremo ugotoviti le v njem in po njem samem. Pri tem je vsebina namenjena (komponist jo je v skladbo zavestno vtisnil) ali pa ima namero (posebno kot odraz družbene resničnosti). Toda tudi vsebine, ki jih je komponist namenil, si dajejo same namero.

Analiza pojmuje glasbeno skladje (delo) kot integralno: njegovi sestavni deli so hkrati kot oni sami vsakokrat funkcionalno povezani s celoto in v smislu interdependance med seboj. Zato je metoda analize metoda integralne analize, ki upošteva vse konstituante, tj. sestavne dele stavka (zvok, glas, potek časa, oblikovanje itd.), in jih kot sistem veljavnega konkretno medsebojno povezuje. Sistem pojmov in metoda glasbene analize sta praktično ponazorjena ob primeru Schütza, s čemer je njegov kompozicijski način z analizo znanstveno obravnavan. Kot zgled za Schütza so njegove *Musicalische Exequien* (1636), ki se časovno nahajajo sredi Schützovega celotnega opusa in kvalitativno v sebi največ združujejo, vse, kar je Schütz v procesu konkrekcije in individuacije sistema norm kompozicijsko hotel in zmogel. Analiza pokaže Schütza kot primer s pomočjo nekaj pasusov omenjene skladbe in dela pri tem pretežno na osnovi sodobnega pojmovanja sistema glasbeno veljavnega, ki ga daje za obdobje Schütza še posebno *Musica poetica* 17. stoletja.

Analiza je pojmovana kot interpretacija historičnega predmeta v njegovi objektivnosti, pri čemer hkrati odraža svojo lastno determinacijo interpretacije.

Interpretacija smisla in vsebine strukture Schützove glasbe v njeni historični objektivnosti vodi k vprašanju veljavnosti te glasbe v današnji glasbeni praksi, k vprašanju odkritja Schütza v dvajsetih letih našega stoletja. Današnja izkustva poslušanja nam dajo to glasbo spoznati kot staro in nas zavajajo, da jo razumemo napačno v tem smislu, da se jaz — z nekritičnega stališča od trajnosti umetnosti — istoveti s starim kot »zdravim«. Iz tega nastajajo zmote o Schützu in o stari glasbi nasploh. Te pa lahko napravimo spoznavne le z obravnavo glasbenih vsebin, katere — če jih znanstveno ugotovimo in kritično razmotrmo — pomaknejo staro glasbo v znano distanco historičnega.