

Heinrich Schütz – Kleine geistliche Konzerte VII „Fünf Konzerte für ein bis drei Bässe“

Heinrich Schütz (1585 – 1672)

Heinrich Schütz (Henricus Sagittarius) wurde 1585 in Köstritz/Thüringen geboren. 1598 wurde er Kapellknabe am Hofe des Landgrafen Moritz des Gelehrten von Hessen in Kassel. 1608 begann er sein Jurastudium, ab 1609 wurde er, durch ein Stipendium des Landgrafen, Schüler von Giovanni Gabrieli in Venedig. Nach seiner Rückkehr aus Venedig bekam er 1613 eine Anstellung als Hoforganist in Kassel. Von 1617 bis zu seinem Lebensende war er Hofkapellmeister in Dresden. Während des *Dreißigjährigen Kriegs* (1618 – 1648) hielt er sich doch für einige Jahre als Hofkapellmeister in Kopenhagen auf (1633 – 1635). 1628/1629 unternahm er eine zweite Reise nach Italien, Schütz hatte in Venedig persönliche Verbindungen mit Monteverdi. Ab dem Jahre 1644 befand sich Heinrich Schütz meist wieder in Dresden, wo er auch 1672 starb.

Schütz' musikalische Sprache wurde im Wesentlichen von Italien geprägt. Dort erlerntet er den neuen *konzertierenden Stil* auf der Grundlage des Generalbasses (b.c.).

Im Zentrum seines Schaffens stand die Vokalmusik. Er selbst war Sänger, schrieb für Sänger im Chor und für Solostimmen. Seine Kompositionen für Instrumente waren meist nur Begleitungen für den Gesang.

Während des Dreißigjährigen Kriegs erwies sich Schütz als Realist. Große Besetzungen für Chor und Instrumentarium waren durch die Auswirkungen des Krieges unmöglich geworden, aber das Wort Gottes sollte trotzdem weitergesungen werden.

Die „Kleinen geistlichen Konzerte“ erschienen in zwei Teilen: 1636 in Leipzig (op. 8) und 1639 in Dresden (op. 9). Sie beinhalten ein- bis fünfstimmige Stücke mit Generalbass. Stilistisch handelt es sich um motettische bis frei konzertante und monodische Stücke.

Die „Kleinen geistlichen Konzerte“

Tonalität

Die meisten der „Kleinen geistlichen Konzerte“ stehen in kirchentonalem Modi. Bei Schütz handelt es sich, ebenso wie bei Gabrieli, um tonale Musik mit einem tonalen Zentrum. Tonalität ist nicht an das Dur-Moll-System gebunden! Die die einzelnen Abschnitte beherrschenden, kadenzial etablierten Klänge treten zueinander in Beziehung. Solche Klangbeziehungen können unmöglich durch das einfache Benennen der Klänge dargestellt werden.

Die Verwendung der *picardischen Terz* (große Dur-Terz im Tonika-Schlussakkord eines musikalischen Abschnittes, der eigentlich in Moll steht) hebt das Moll-Geschlecht nicht auf, sondern ist eine stilistische Eigenheit innerhalb der Molltonalität.

Formbildung

Schütz gliedert den Text mit musikalischen Mitteln in einzelne Abschnitte, d.h. er ordnet den Text nach seiner Vorstellung, um ihn dann abschnittsweise musikalisch zu gestalten. Die Abschnitte erhalten dabei in der Regel je ein eigenes „Soggetto“.

Große Bedeutung kommt dem Verhältnis von Text und Musik zu: der Komponist orientiert sich einerseits an dem realen Vollzug des sinnvollen Sprechens des Textes, den der Komponist musikalisch nachahmt, und andererseits orientiert er sich an den Möglichkeiten der musikalischen Nachahmung konkreter musikalischer Begriffe des Textes.

Drei Dinge bewirken sowohl sprachlich, als auch musikalische eine Akzentuierung: *Tonhöhe, Tondauer und Tonstärke*. Gewöhnlich ist in der Sprache die akzenttragende Silbe höher, länger und stärker, d.h. betonter als die Nebensilben. Die Akzentsilbe verlängert Schütz oft. Entfernt sich Schütz einmal vom Geläufigen und Gewohnten der Textbehandlung, so geschieht das, um den Sinn des Textes zu fassen und zu verdeutlichen.

Neben dem Gestaltungsmittel der Wortwiederholung stehen die musikalischen Figuren (v.a. Systematisierung des Gebrauchs der Dissonanz, bestimmte melodische Wendungen, Pausen, etc.) im Vordergrund.

Das konzertierende Prinzip in den „Kleinen geistlichen Konzerten“

Aus Mangel an geeigneten Sängern wurde die Aufführung mehrchöriger Werke mit großer Besetzung unmöglich. Oft war man gezwungen, mehrstimmige Werke so aufzuführen, dass ein Teil der Stimmen von den jeweils zur Verfügung stehenden Solisten vorgetragen wurde, die restlichen Stimmen aber auf einem Tasteninstrument wiedergegeben wurden.

Die Generalbasspraxis begünstigte nicht nur eine solche Notlösung, die aufkommende *Monodie* (Einzelgesang mit sparsamer Instrumentalbegleitung) gab gleichzeitig auch den Anstoß dazu, Konzerte dieser Besetzungsart zu komponieren (Konzerte für einen oder mehrere Solisten mit Generalbass-Begleitung). An die Stelle der „*maniera grande*“ venezianischen Stils tritt somit im Laufe des 17. Jahrhunderts das Konzertieren im intimen Rahmen.

Das „Kleine Konzert“ ergreift vom solistischen Musizieren Besitz, wobei die Sologesänge mit Generalbass außerdem noch mit obligaten Instrumenten kombiniert werden können.

Der neue italienische Monodie- und Concerto-Stil bietet die Möglichkeit, einen geistlichen Text individuell auszulegen und wirkungsvoll vorzuführen. Die Besetzung der „Kleinen Konzerte“ ist variabel: ein oder mehrere Sänger, immer mit Generalbass.

Die Satzstruktur ist geprägt durch eine freie und vielfältige Anlage der Oberstimmen über der Grundlage des Generalbasses: konzertant, imitierend, kontrastierend, den Text darstellend, stellenweise homophon, syllabisch, meist polyphon, doch mäßig melismatisch.

Musik tritt hier als Klangrede auf, der Komponist als Prediger

In Bezug auf die Frage, inwiefern die vorliegenden Stücke ihrer Bezeichnung „Konzerte“ gerecht werden, lässt sich zunächst feststellen, dass auf alle fünf Kompositionen die allgemeine Definition zutrifft, nach der ein Zusammenwirken innerhalb eines heterogen zusammengesetzten Ensembles gemeint ist. Das Zusammenwirken bezieht sich hier auf ein gemeinsames Musizieren unterschiedlicher Klanggruppen, wie Singstimme(n) und Basso continuo (Bassinstrument und Orgel, evtl. Cembalo).

In „Ich liege und schlafe“ (SWV 310), welches dem Stilbereich der Monodie zuzurechnen ist, beschränkt sich der Begriff des Konzerts auf die oben genannte Bedeutung. Bei den übrigen Kompositionen findet aber darüber hinaus auch das konzertante Prinzip im Sinne des „Wetteiferns“ Anwendung. Dieses äußert sich im wechselnden Gegenübertreten der Einzelstimmen untereinander: entweder im kontrastierenden Wechsel zwischen den Einzelstimmen oder dem Gesamtensemble aller Solostimmen (= 2. Typus des Konzertierens). Dabei lässt sich feststellen, dass die Organisation der einzelnen Abschnitte, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in der Regel nach dem Prinzip der Imitation erfolgt. Bemerkenswert ist dies, weil es nicht nur bei den polyphonen Abschnitten der Fall ist, wo das Gesamtensemble aller Solostimmen zusammentritt, sondern auch dort, wo die Solostimmen einander ablösen.

An solchen Stellen entsteht zwar keine Polyphonie, da sich die Stimmen nur um wenige Noten überlappen, der nachfolgende Solist imitiert aber seinen Vorgänger mit dem gleichen Soggetto in einem bestimmten Intervall.

Diese Art der Gegenüberstellung der Einzelstimmen erinnert an die u.a. aus der „Sonata pian e forte“ von Schütz' Lehrer Giovanni Gabrieli bekannten Praxis, die Einzelchöre einander imitatorisch gegenüberzusetzen. Schütz' Technik mag aus dieser Sicht als Fortsetzung der Gabrielischen Praxis auf „kammermusikalischer“ Ebene angesprochen werden. Auch die bei Gabrieli feststellbaren, fast stereotypen Ablaufphasen eines oft mehrfachen Wechsels zwischen Chor I und Chor II, der durch eine Vereinigung beider zum Tutti abgeschlossen wird, wird von Schütz, in allerdings variantenreicherer Form, auf die kleine Besetzung übertragen. Schütz führt oft die zuvor gegenübergestellten Einzelstimmen anschließend, Gabrielis Tutti entsprechend, zum Gesamtensemble zusammen.

Dabei ergeben sich u.a. folgende Ablaufphasen:

Solist 1 – Solist 2 – Gesamtensemble: vgl. SWV 296, T 1-12 und T 36-53 bzw. 54-77
leicht variiert auch in SWV 319, T. 41-71

Solist 1 – Gesamtensemble – Solist 2: vgl. SWV 319, T. 1-25
SWV 320, T. 34-54

Selbstverständlich gibt es aber auch andere Aufteilungen:

Solist 1 – Gesamtensemble – Solist 2 – Solist 1: vgl. SWV 320, T. 1-33
Gesamtensemble – Solist 1 – Solist 2 – Solist 3 – Solist 2 – Solist 1 – (Solisten 2+3) – Gesamtensemble: vgl. SWV 300
reine Gesamtensemble Abschnitte: vgl. SWV 319, T. 26-40
SWV 320, T. 55-65
SWV 296, T. 13-35

Abschließend sei noch auf das besondere Verhältnis der Solostimmen zum Basso continuo hingewiesen. Die Basslinie des b.c. kann nämlich nur an wenigen Stellen als eine selbständige Stimme angesehen werden. So ist z.B. die Solostimme in SWV 310 (T. 1-28) mit dem b.c.

zunächst völlig identisch (abgesehen von minimalen rhythmischen Freiheiten in T. 11 und 25). Anschließend ist die Solostimme zwar rhythmisch deutlich belebter und bewegt sich im Verhältnis zum b.c. scheinbar etwas freier, es handelt sich dabei aber meist nur um rein diminutive Umspielungen (in T. 30/31 wird der b.c.-Quintsprung nur durch eine Nebennotenbewegung mit nachfolgenden Durchgängen diminutiv aufgefüllt). Tatsächlich löst sich die Singstimme äußerst selten vom b.c. (vgl. T. 56/57 und T. 59/60).

Ähnlich wie in diesem Beispiel verhält es sich auch in den folgenden Stücken mit mehreren Singstimmen. Hier wird die jeweils tiefste der beiden bzw. drei Solostimmen durch den b.c. verstärkt (z.B. SWV 319, T. 10-25 und SWV 300, T. 1-12).

Zu den wenigen Stellen, bei denen ausnahmsweise die Führung der Singstimmen nicht parallel zum Generalbass verläuft, sondern diese als selbständige Stimmen in Erscheinung treten, zählen die folgenden Takte: SWV 320, T. 27-33.

In SQV 296 tritt in T. 26-32 der Generalbass den Singstimmen als selbständige dritte Stimme gegenüber, sodass Bass I und II als „Oberstimmen“ fungieren.

Kommentar

Teil I (T. 1-28)

- a (T. 1-14) - Die *erste Phrase* dieses Abschnitts (T. 1-6) beginnt mit einem Quintfall und nachfolgenden Tonwiederholungen, wobei man in den auf einer Tonhöhe liegen bleibenden Primen die symbolische Abbildung des Wortes „*liege*“ sehen kann.
- Die beiden Zweitakter der folgenden Phrase (T. 7-10) sind mit einem Taktwechsel zum 3/2-Takt verbunden und kehren die fallende Bewegung der ersten Phrase in eine steigende Richtung um: Die fallende Quint des Anfangs (T. 1/2) wird hier zur steigenden Quint, gefolgt von einem aufwärtsgerichteten Quartsprung. Auch die steigernde Sequenz („*Klimax*“-Figur) von T. 7/8 in T. 9/10 erfolgt eine Quinte höher. Alle diese Mittel verdeutlichen das zentrale Wort „*erwache*“ (ein Sich-Aufrichten) musikalisch.
- Der *abschließende Viertakter* T. 11-14 kehrt wieder zum 2/2-Takt zurück und schließt mit einem Quintfall, welcher als Kadenzschritt tonale Stabilisierung herbeiführt. Diese steht für den festen Halt, den Gott dem Gläubigen gibt. Zudem mag die Modulation nach Es-Dur (tP) ebenso wie die 1/1-Noten Bewegung die damit verbundene Gewissheit musikalisch widerspiegeln.
- Schließlich sei auf die motivische Klammer der fallenden Quinte hingewiesen, die den gesamten Abschnitt einrahmt (T. ½ und T. 13/114). Während aber der Quintfall in T. 1/2 von der Tonika c-Moll wegführt (also in gewisser Weise destabilisiert) hat der fallende Quintsprung in T. 13/14 die entgegengesetzte Wirkung, nämlich die Befestigung der neuen Tonartregion.
- a' (T.15-28) - Dieser Abschnitt ist eine transponierte und leicht variierte Wiederholung des vorangegangenen Abschnitts. Nicht nur die Melodik, auch der Harmonieverlauf der beiden Abschnitte entsprechen sich weitgehend.
- Der Harmonieverlauf ist hier allerdings tonal „*ingerichtet*“: So sind die Takte 20/21 im Vergleich zu T. 6/7 leicht variiert (vgl. auch T. 25 und T. 11) und auch die Akzidenzien (Versetzungszeichen) sind so eingesetzt, dass der auf der Dominante beginnende Abschnitt in T. 27/28 zur Tonika zurückgeführt wird.

Bemerkenswert ist schließlich noch, dass im gesamten Teil I Singstimme und Basslinie identisch sind (lediglich minimale rhythmische Freiheiten in T. 11 und T. 25).

Teil II (T. 29-61)

- b (T. 29-45) - Mit dem Beginn des neuen Teils geht ein Wechsel von der Dur- zur Moll-Tonika einher. Die neue Textpassage erfordert ein neues Soggetto. Dieses ist rhythmisch deutlich belebter und bewegt sich im Verhältnis zum b.c. etwas freier, wiewohl es sich oft nur um rein diminutive Umspielungen handelt (in T. 30/31 wird der b.c.-Quintsprung nur durch eine Nebennotenbewegung mit nachfolgenden Durchgängen diminutiv aufgefüllt).

Die *erste Phrase* (T. 29-34) verweist mit ihren zahlreichen Achtelnoten auf die „viel Hunderttausenden“ und gliedert sich in die folgende motivische Abfolge:

m1:	T. 29/30
m2:	T. 30/31
Sequenz von m2:	T. 31/32, Quinte tiefer
m3:	T.32-34, Umkehrung der fünf letzten Noten von m2

Motiv m3 veranschaulicht mit seiner bogenförmigen Kontur das „umher“ des Textes („Circulatio“ = umkreisen, umschließen).

Die *zweite Phrase* (T. 34-45) greift nun das motivische Material der ersten Phrase auf. es folgen einander die Motive:

m1-m2 (T. 35/36)
m1-m2-Sequenz von m2 (T. 37-39, Terz tiefer)
zwei Sequenzen des Kopfes von m3 (T. 40/41, Sekund höher)

Die Sequenzen von m3 werden durch eine längere melismatische Kette („legen“) zum Abschluss der Phrase weitergeführt.

Die der Harmoniefortschreitung zugrunde gelegten Folgen von starken Quartan (T. 40-45) verdeutlichen die Kraft, die den Gläubigen im Vertrauen auf Gottes Omnipotenz keine Furcht empfinden lässt.

- c (T. 41-61) - Auch der zweite Abschnitt dieses Teils erhält seinem neuen Text entsprechend ein neues Soggetto.
- Die *erste Phrase* (T. 46-54) beginnt mit einer fallenden (großen!) „Rufertz“, gefolgt von einem Quartsprung aufwärts und einer nachfolgenden Suspiratio-Figur (fallende kleine Sekunde) bei den Worten „hilf mir“ (T. 46-48). Nach der sich anschließenden Exclamatio-Figur (kleine Sext aufwärts, T. 48/49) wird dann der erste Teil der Phrase durch einen fallenden Quartzug (absteigende Linie) (T. 49-51) beendet. Hier erscheinen v.a. die Worte „hilf mir“ und „mein Gott“ durch ganze Noten hervorgehoben. Der zweite Teil der Phrase greift nun den fallenden Quartzug in Form seiner Verkleinerung auf und sequenziert in zweimal (T. 52-54).
- Die *zweite Phrase* (T. 54-61) erscheint durch die Einführung von Sechzehnteln, die das Wort „Zähne“ innerhalb eines Melismas hervorheben, noch lebhafter. Der im Notenbild sichtbar werdende „gezackte“ Verlauf des Melismas dient wohl als bildliche Veranschaulichung. Die Takte 55-57 erfahren in T. 58-61 eine Klimax-Sequenz. In den Takten 56/57 und 59-61 lässt sich eine leichte Verselbständigung der Singstimme gegenüber dem b.c. feststellen.

Teil III (T. 62-88)

- d (T. 62-72) - Auch dieser Teil beginnt mit einem Wechsel von der Dur- zur Moll-Tonika. Im ersten Abschnitt dieses Teils (3/2-Takt) intoniert der Sänger zunächst eine *zweitaktige Phrase*, die eine Terz höher sequenziert wird. (= Klimax). Wieder dominieren die starken Quart- und Quintsprünge in den Harmoniefortschreitungen und auch im Soggetto der Singstimme, welche hier wieder

mit Generalbass identisch ist. Die Quarten erscheinen mit dem Gedanken an Gottes Hilfe semantisch verknüpft. Auch die gehäuft verwendeten Kadenzschritte (T: 67, 69, 71/72) verdeutlichen Festigkeit und Halt im tonalen Bereich, welcher sich vom Mollbereich (T. 62) zum Durbereich (T. 72) wendet.

- e (T. 73-88) - Dieser Schlussabschnitt, welcher sich von Es-Dur zurück zur Tonika C-Dur wendet und im 2/2-Takt steht, ist wieder belebter, indem er die daktylischen Achtel-Sechzehntel-Rhythmen aus T. 56 bzw. T. 59/60 wieder aufgreift. Die starke Quart ist auch hier wieder das dominierende Intervall (vgl. T. 75-58), sie ist allerdings in den Singstimmen meist durch Durchgangsbewegungen ausgefüllt.
- Im Vergleich zur *ersten Phrase* (T. 73-78) ist die *zweite Phrase* (T. 79-88) zu Steigerungszwecken transponiert und erweitert, Takt 79-83 entsprechen den Takten 73-77. Ab T. 84 wird der Beginn des Melismas (vgl. T. 76) erneut aufgegriffen und mit punktierten Rhythmen bis zum Abschluss des Stückes weitergeführt.
- Die Melismen zum Wort „sela“ sind hier vielleicht als instrumentaler Anklang gedacht, denn dieses Wort ist (nach Auskunft von O’STR Karl Fischer) in Psalmen u. ä. wohl der aufführungspraktische Hinweis auf ein Zwischenspiel.

„Ich beuge meine Knie“ SWV 319

Für 2 Bässe und basso continuo in mixolydisch G

Teil I (T. 1-40)

„Ich beuge meine Knie gegen den Vater unseres Herren Jesu Christi, der der rechte Vater ist, über alles was da Kinder heißet im Himmel und auf Erden“

- | | | | | | | |
|----|---|----------|-------------|---|--|------------------------------|
| a | - | T. 1-9: | Soggetto 1: | T. 1-4: Phrase 1
T. 5-9: Phrase 2 | } Bass I Solo | |
| a' | - | T. 10-25 | Soggetto 1: | Phrase 1 → von Bass I + II in Engführung imitiert (T: 10-15)
Phrase 2 → in Bass II solo (T. 16-20, dann in enggeführter Imitation von Bass I + II (T. 20-25) | | T-S |
| b | - | T. 26-40 | Soggetto 2: | T. 26-30: Phrase 1
T. 30-33: Phrase 2
T. 34-40: Phrase 3 | in Bass II solo, imitiert von Bass I
in kanonischer Imitation | T-T
S-(D:)d |

Teil II (T. 41-71)

„dass er euch Kraft gebe durch den Reichtum seiner Herrlichkeit, stark zu werden durch seinen Geist an dem inwendigen Menschen und Christum zu wohnen“

- | | | | | | | |
|----|---|-----------|------------------------|---|----------------------|---------------|
| c | - | T. 41-49: | Soggetto 3: | T. 41-43: Phrase 1
T. 43-45: Phrase 2
T. 46-49: Phrase 3 | von Bass II imitiert | ---SP* |
| c' | - | T. 50-58: | varierte Wiederholung: | Bass II, letzte Phrase von Bass I imitiert | | ---T |
| d | - | T. 58-71: | Soggetto 4: | Zwei Motive mit enggeführter Imitation
T. 58-61 → m1
T. 61-65 → m2
T. 65-69 → transponierte Wiederholung von Motiv 2
imitatorischer Abschluss mit Engführung
T. 68-71 → m3 | | ---S |

- b (T. 26-40) - Das diesen Abschnitt bestimmende, neue Soggetto besteht aus drei Phrasen.
Die beiden ersten Phrasen (T. 26-30) werden zuerst von Bass II intoniert. Dabei wird die *erste Phrase* zunächst in rhythmisch synchroner Terzparallelführung von Bass I homophon (T. 26/27) begleitet.
Noch während der *zweiten Phrase* in Bass II (T. 28-30) setzt dann Bass I mit einer Oktav-Imitation beider Phrasen ein (T. 29-33). Schließlich wird die zweite Phrase nochmals von Bass II (T. 32-34) imitatorisch aufgegriffen. Die den Teil I abschließende, zuerst in Bass II erklingende *dritte Phrase* (T. 34-40) wird von Bass I kanonartig imitiert.
Bemerkenswert ist hier der wie ein phrygischer Schluss anmutende Abschluss auf der Doppeldominante sowie die Kontur der dritten Phrase, welche „Himmel“ und „Erde“ durch ihren Registerwechsel von hoher zu tiefer Lage bildlich veranschaulicht.

Teil II (T. 41-71)

- c (T. 41-49) - Dieser Abschnitt führt ein aus drei verschiedenen Phrasen bestehendes, neues Soggetto ein und wird zunächst in seinen *beiden ersten Phrasen* vom Bass I solo bestritten (T. 41-45). Die Quartan zu Beginn lassen auch hier wieder das Wort „Kraft“ sinnlich-musikalisch erfahren.
In der *dritten, melismatischen Phrase* (T. 46-49) tritt dann Bass II imitatorisch enggeführt hinzu. Das Melisma mag hier als Sinnbild für das „Werden“ gesehen werden. Die Stärke, von der hier die Rede ist, stellt sich demnach erst nach und nach, im Laufe der Zeit wachsend, ein.
- c' (T. 50-58) - Dieser Abschnitt ist eine leicht variierte und transponierte Wiederholung des Vorangegangenen, wobei die beiden Stimmen jetzt die Rollen insofern tauschen, als Bass II nun die ersten beiden Phrasen (T. 50/51 leicht variiert) solistisch vorträgt, um bei der dritten Phrase von Bass I imitiert zu werden.
- d (T. 58-71) - Der letzte Abschnitt dieses Teils führt wieder ein neues Soggetto ein, diesmal setzten beide Bässe in enggeführter Imitation ein. Während in T. 58-61 Bass I dem Bass II vorangeht, ist es in T. 61-65 umgekehrt. Die dann folgende Phrase T. 65-71 wiederholt nun zunächst im Bass II in transponierter und leicht variiertes Form den Inhalt der vorausgehenden Phrase (T. 65-69), allerdings diesmal ohne imitatorische Beteiligung von Bass I. Die Takte 68-71 runden schließlich den Teil mit einem zwischen Bass I und II imitatorische enggeführten steigenden Tetrachord-Motiv ab.

Teil III (T. 71-95)

e (T. 71-77) - Mit T. 71 wird in Bass I wieder ein neues, aus drei Motiven bestehendes Soggetto eingeführt, welches von Bass II im Kanon imitiert wird. Überhaupt zeichnet sich dieser Schlussteil durch eine dichte, durchgängig polyphone Faktur mit der durchgehenden Beteiligung beider Singstimmen aus.

e' (T. 77-95) - Ab T. 77 wird der Kanon zunächst mit der Transposition der ersten beiden Motive bis T. 85 fortgesetzt, wobei Bass I wieder als „Dux“ fungiert. Dabei entsprechen T. 77-81 weitgehend den Takten 71-74.

Auch T. 82-82 greifen das erste Motiv des Soggettos, die kanonische Imitation weiter fortsetzend, auf.

Die Fortsetzung mit dem zweiten Motiv gibt dann aber ab T. 85, in freiere Imitationen übergehend, den strengen Kanon auf. Hier erscheint dieses Motiv teilweise in seiner ursprünglichen Gestalt

Bass II T. 86/87

Bass I T. 89-91

teilweise in durch ein ausgedehntes Achtel-Melisma verlängerter Form

Bass I T. 86/87; T. 92-94

Bass II T. 88-91 in verschiedenen Varianten

imitatorisch „durchgeführt“.

Dieses Melisma betont das Wort „Herzen“ und mag in seiner aufstrebenden Bewegung die Öffnung des gläubigen Herzens gen Himmel symbolisieren.

„Ich bin jung gewesen“ SWV 320

Für 2 Bässe und basso continuo in A-Dur (ionisch)

Teil I (T. 1-33)

„Ich bin jung gewesen und bin alt geworden und habe noch nie gesehen den Gerechten verlassen,“

- | | | | | | |
|---|---|----------|-------------|-------------------|----------|
| a | - | T. 1-10: | Soggetto 1: | T. 1-3: Phrase 1 | } Bass I |
| | | | | T. 3-6: Phrase 2 | |
| | | | | T. 6-8: Phrase 3 | |
| | | | | T. 8-10: Phrase 4 | |

T-D

- | | | | | |
|----|---|-----------|-------------|--|
| a' | - | T. 11-33: | Soggetto 1: | bis T. 26: zweimalige, kanonartige Imitation der Phrasen 1+2, Bass II beginnt jeweils anschließend Phrase 3+4 in Imitation von Bass I+II |
|----|---|-----------|-------------|--|

T-TP*

Teil II (T. 34-65)

„oder seinen Samen nach Brot gehen, und habe noch nie gesehen den Gerechten verlassen, oder seinen Samen nach Brot gehen, Alleluja.“

- | | | | | |
|---|---|-----------|-------------|---|
| b | - | T. 34-45: | Soggetto 2: | fünftaktige Phrase in Bass I
Rückgriff auf die Schlussphrasen von Soggetto 1 (vgl. T. 6-10) in kanonartiger Imitation zwischen Bass I und II |
|---|---|-----------|-------------|---|

S-(D:)Tp

- | | | | | |
|----|---|-----------|-------------|---|
| b' | - | T. 36-54: | Soggetto 2: | fünftaktige Phrase in Bass II
anschließend kanonische Engführung derselben |
|----|---|-----------|-------------|---|

T-T

- | | | | | |
|---|---|-----------|-------------|--|
| c | - | T. 55-65: | Soggetto 3: | melismendurchsetzte, kanonische Schlusssteigerung in Bass II und I |
|---|---|-----------|-------------|--|

T-T

Kommentar

Teil I (T. 1-33)

- a (T. 1-10) - Der erste Abschnitt besteht melodisch aus vier Phrasen,
 Phrase 1: T. 1-3
 Phrase 2: T. 3-6
 Phrase 3: T. 6-8
 Phrase 4: T. 8-10
 welche zunächst von Bass I solistisch vorgetragen werden. Auffällig ist das melodisch geradlinige Herabsinken bei den Worten „und bin alt geworden“, welches mit einer Klausel endet und das nahende Ende symbolisieren könnte.
- a' (T. 11-33) - Im zweiten Abschnitt setzt nun Bass II mit den ersten beiden Phrasen des gleichen Soggettos ein und wird mit dem Beginn der zweiten Phrase (T. 14-26) von Bass I kanonartig imitiert.
 Anschließend trägt Bass II die Phrasen 3 und 4 solistisch vor (vgl. T. 6-10) und wird ab T. 30 von Bass I, ebenfalls solistisch, einen Ton höher (= Klimax) imitiert. In T. 27-33 verläuft die Führung der Singstimmen ausnahmsweise nicht parallel zum Generalbass, die Singstimmen treten als selbständige Stimmen in Erscheinung.
 Bei einem Blick auf den Generalbass lassen sich über den harmonischen Inhalt Parallelitäten feststellen:
 T.1-3 entsprechen T. 11-13
 T. 2-6 entsprechen T. 13-23 (Dreimal, beim letzten Mal sequenziert)
 T. 6-10 entsprechen T. 26-33
 Die beschriebene kanonische Struktur könnte ein musikalischer Hinweis auf die Textaussage sein, dass, so, wie die Imitation der Originalstimme folgt, der Gerechte stets mit Gottes Begleitung rechnen kann.

Teil II (T. 34-65)

- b (T. 34-45) - Zum neuen Textabschnitt beginnt der Bass I im Solo ein neues Soggetto (T. 34-38) mit kraftvollen Quartsprüngen. Mit T. 38 ff. greift Schütz jedoch – in Übereinstimmung mit einer entsprechenden Textwiederholung – auf die Melodik der Schlussphrasen des Soggettos 1 zurück (vgl. T. 6-8 und T. 38-42 sowie T. 8-10 und T. 42-45), verbunden mit sequenzierender Steigerung und einer kanonartigen Behandlung beider Singstimmen.
- b' (T. 46-54) - Nun beginnt Bass II solo mit dem neuen Soggetto 2 (T. 46-50). Dieses wird in T. 50-54 kanonisch (frei) „enggeführt“.
- c (T. 55-65) - Der Schlussabschnitt führt wieder ein neues Soggetto ein, welches jedoch erheblich belebter und im Vergleich zu den vorangegangenen, überwiegend syllabisch vertonten Abschnitten, ausgesprochen melismatisch geprägt ist. Dieser im, wahrsten Sinne des Wortes, krönende Abschluss ist – wenn auch teilweise etwas freier behandelt – als Kanon konzipiert.

„Fürchte dich nicht“ SWV 296

Für 2 Bässe und basso continuo in dorisch d

Teil I (T. 1-35)

„Fürchte dich nicht, ich bin mit dir, weiche nicht, denn ich bin dein Gott, ich stärke dich, ich helfe dir auch, denn ich bin dein Gott, “

- a - T. 1-12: Soggetto 1: In Bass II, imitiert von Bass I
Abschluss durch zweitaktige “Tutti”-Kadenzformel
t-T*
- b - T. 13-25: Soggetto 2: “Dialog” zwischen Bass I und Bass II
enger werdende Einsatzabstände
Stimmentausch: Imitation von Bass II (T. 21-23)
durch Bass I (T. 23-25) sowie von Bass I (T. 20/21)
durch Bass II (T. 24/25)
---S
- b' - T. 26-35: Soggetto 2: Fortsetzung des „Dialogs“
Imitation von Bass I (T. 31-33) durch Bass II
(T. 33-35)
---D

Teil II (T. 36-77)

“ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit. Alleluja.“

- c - T. 36-53: Soggetto 3: fünftaktige Phrase in Bass I
Imitation ab T. 40 in Bass II
in T. 44-50 Kanon zwischen Bass I und II
T. 51-53: kadenzierender Abschluss
tP-T*
- c' - T. 54-77: Soggetto 3: In T. 54-71 eine leicht variierte Wiederholung des
Inhalts der Takte 36-53
„Soggetto 4“: Codaartiger Abschluss in T. 71-77 mit Kanon zwischen
Bass I und II

Kommentar

Teil I (T. 1-35)

- a (T. 1-12) - Die ersten fünf Takte werden vom Bass II solo vorgetragen.
der *saltus durisculus* (verminderte Quart) bei „fürchte dich“ steht bei diesem Soggetto in textausdeutender Funktion der stabilen Kadenz zu den Worten „ich bin bei dir“ gegenüber.
In den folgenden fünf Takten antwortet Bass I, ebenfalls solistisch, eine Quint höher und schließlich verbinden sich beide Bässe in T. 11/12 in rhythmisch synchronem Verlauf zur bekräftigenden Textwiederholung „ich bin bei dir“. T. 11/12 in Bass I sind dabei als melodische Variante von T. 5/6 bzw. T. 9/10 anzusehen.

- b (T. 13-25) - Das hier beginnende, neue Soggetto ist dialogartig angelegt. Es wird melodisch ausschließlich von Halbtonschritten beherrscht (Ausnahme: T. 23), welcher als kleinstmögliche Tonverbindung die Worte „weiche nicht“ in ihrer Bedeutung musikalisch eindrucksvoll unterstreicht. Diesmal beginnt Bass I, welcher bis T. 22 stetig, jeweils einen Ton tiefer, die Worte „weiche nicht“ wiederholt, während Bass II die „Begründung des Imperativs“ vernehmen lässt. Die Einsatzabstände dieses „konzertierenden“ Dialogs werden im Verlauf des Abschnitts enger. Mit einem Stimmentausch in T. 23-25 endet der Abschnitt. Bass I imitiert dabei in T. 23-25 den Bass II aus T. 21-23 und Bass II imitiert umgekehrt in T. 24/25 Bass I aus T. 20/21.
- b' (T. 26-35) - Dieser Abschnitt bringt in motivisch-thematischer Beziehung nichts Neues. Neu ist allerdings, dass hier bis zu Takt 32 der Generalbass den Singstimmen als selbständige dritte Stimme gegenübertritt, sodass Bass I und II als „Oberstimmen“ fungieren. In den Takten 26-30 setzt Schütz zunächst die Dialogstruktur des vorangehenden Abschnitts fort, um dann aber in T. 31-35 beiden Bässen den gleichen Text zuzuweisen und sie imitatorisch zu behandeln. Bass II imitiert in T. 33-35 Bass I aus T. 31-33. Ein Blick auf den Generalbass zeigt allerdings, dass sich die Phrasen T. 26-30 und T. 31-35 trotz der genannten Unterschiede harmonisch entsprechen (lediglich eine Quart tiefer transponiert).

Teil II (T. 36-77)

- c (T. 36-53) - Dieser Abschnitt führt wieder ein neues Soggetto durch Bass I ein. Die drei aufwärts springenden Quartan, die die Melodik dominieren, stehen auch hier wieder für die Kraft Gottes, die den Erhalt des Gläubigen sichert. Die Sequenz in T. 37/38 wirkt steigernd (= Klimax). In T. 40 setzt schließlich Bass II imitierend ein. Die Takte 40-44 können dabei als transponierte Variante der Takte 36-39 gelten. Die letzte Phrase bringt in T. 44-50 dann als Steigerung einen Kanon beider Bässe, der in den Takten 51-53 kadenzierend abgeschlossen wird.
- c' (T. 54-77) - Es folgt der abschließende Alleluja-Abschnitt. Von einigen melismatischen Diminutionen abgesehen (vgl. T. 38 und T. 56; T. 42/43 und T.60/61; T. 57 und T. 65; T. 51 und T. 69), sind die Takte 54-71 eine Wiederholung der Takte 36-53. Die Takte 71-77 beenden das Stück schließlich codaartig mit einer erneuten kanonischen Führung der beiden Bässe. Dies könnte auch als 4. Soggetto angesehen werden.

Kommentar

Teil I (T. 1-19)

- a (T. 1-12) - Der erste Abschnitt bringt zunächst einen dreistimmigen Kanon der Bässe I, II und III, welcher in T. 11/12 kadenzierend abgeschlossen wird. Den Hochtton dieses Soggettos bildet dabei der erste Ton beim Wort „Himmel“, wonach die Melodik vom Wort „Erde“ aus zielstrebig abwärts geführt wird, um mit einer kadenzierenden Schlussformel (Quintfall) beim Wort „vergehen“ das Thema zu beenden. Wieder zeigt sich, dass Schütz die Kontur der Melodie bewusst zur Abbildung bzw. Deutung zentraler Worte einsetzt
- a' (T. 13-19) - Der polyphonen Satztechnik des ersten Abschnitts wird hier ein den Teil I abschließender, homophoner Abschnitt kontrastierend entgegengesetzt. Der gleichzeitige Einsatz aller drei Stimmen gibt den Textwiederholungen besonderen Nachdruck. Dabei ist das Soggetto 1 dem Bass III anvertraut, während die beiden anderen Stimmen als „Begleitstimmen“ fungieren.

Teil II (T. 20-41)

- b (T. 20-30) - Mit dem Beginn des Teils II wird ein neues, aus zwei Phrasen bestehendes Soggetto eingeführt. Bass III beginnt in T. 20 solistisch. Das lange Melisma (Koloratur) zum Wort „vergehen (nicht)“ könnte im Sinne von „weglaufen“ gedacht sein, aber auch eine Interpretation im Sinne einer „Extensio-Figur“ (= Ausdehnung, ewig) wäre denkbar. Ab T. 25 antwortet Bass II eine Quart tiefer mit dem gleichen Soggetto.
- b' (T. 30-41) - Hier folgt der noch fehlende Imitationseinsatz von Bass I, welcher wieder – wie in der Fuge – in der Tonika erfolgt. T. 30-34 entsprechen dabei den Takten 20-24. Mit T. 35 schließt sich nun eine Imitationsstaffel an, welche die melismatische, zweite Phrase des Soggettos aufgreift. Die Takte 33/34 des Bass I werden jeweils eine Terz tiefer im Bass II (T. 35/36) und schließlich im Bass III (T. 37/38) imitiert, bevor sich Bass I und II in T. 39-41 (Hier ist Bass I melodieführend!) vereinigen und diesen Teil plagalschlussartig (S-T) beenden.

Teil III (T. 42-54)

- b''' (T. 42-44) - Dieser Teil bringt weder in textlicher, noch in thematischer Hinsicht Neues. Er führt mit dem Soggetto des vorangehenden Teils das Stück in polyphoner Verdichtung zu einem gesteigerten Abschluss. Den Anfang macht ein homophon gesetzter Dreitakter, der die erste Phrase des Soggettos 2 mit geballter Kraft intoniert. Dabei ist der „mediantisch anmutende Beginn auf der sP klanglich besonders imposant. Als melodieführend ist hier der Bass III anzusehen (vgl. T. 20-22)

- b^{'''} (T. 45-54) - Der mit T. 45 beginnende Abschnitt bringt nun die oben bereits angesprochene, polyphone Schlusssteigerung.
Die zweite, melismatische Phrase des Soggettos wird zunächst im Bass II solo vorgetragen (T. 45/46) und anschließend von Bass I (T: 47/48) und Bass III (T: 51/52) imitiert, wobei sich eine stimmliche Verdichtung zur Zwei- (T. 47/48) und schließlich Dreistimmigkeit (T. 48/49 ff.) vollzieht. Die übrigen Stimmen begleiten die genannten Einsätze mit Varianten des gleichen motivischen Materials.
In Takt 47/48 wird Bass I mit einer Phrasenvariante (T. 47-50) im Bass III in überwiegender Terzkopplung begleitet.
Mit der gleichen Variante wird Bass III in T. 51/52 durch Bass II begleitet. Eine gekürzte Variante bringt auch Bass I in T. 50/51.
Sieht man von letztgenannter „Überleitungsfigur“ ab, so lässt sich feststellen, dass T. 51-53 mit T. 47-49 quasi identisch sind. Sie unterscheiden sich lediglich durch den Stimmentausch sowie durch die etwas belebtere Führung des basso continuo, dessen Viertel mit den Tönen der jeweils tiefsten Vokalstimme (Bass I, dann Bass III) zusammenfallen.