

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 93

THEODOR GÖLLNER

»Die Sieben Worte am Kreuz«
bei Schütz und Haydn

MÜNCHEN 1986

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C.H.BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 93

THEODOR GÖLLNER

„Die Sieben Worte am Kreuz“
bei Schütz und Haydn

Vorgetragen am 13. Januar 1984

MÜNCHEN 1986

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C.H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

Mit 48 Notenbeispielen und einem Notenanhang

ISSN 0005-710X
ISBN 3 7696 0088 6

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1986
Druck der C.H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

Inhalt

Schütz, Haydn und „Die Sieben Worte“	5
1. „Die Sieben Worte“ und die Christuspartie in Passionen vor Schütz	7
<i>Einstimmige Passion mit verteilten Rollen</i>	7
<i>Motettische Passion</i>	8
<i>Mehrstimmige Passion mit verteilten Rollen</i>	17
<i>Lateinisches Modell und deutscher Text</i>	19
2. Der mehrstimmige vokale Satz und der solistische Sprachvortrag bei Schütz	24
3. Heinrich Schütz, „Die Sieben Worte“	28
<i>Christuspartie</i>	29
4. Joseph Haydn, „Die Sieben letzten Worte“	38
<i>Orchesterfassung</i>	38
<i>Vokalfassung</i>	59
5. „Die Sieben Worte“ vokal und instrumental	86

Notenanhang

1. Lucas Lossius, Psalmodia, Schluß der Passionslesung	96
2. Johann Walter (?), Ein Auszug der Historien, „Sieben Worte“ mit Evangelistenpartie	100
3. Antoine de Longueval, Passio secundum Johannem, Tertia pars	102
4. Ludwig Daser, Passio secundum Johannem, Quinta pars	106
5. Juan P. Pujol, Passio secundum Johannem, Kreuzesworte	110
6. Heinrich Schütz, „Die Sieben Worte“, Christuspartie und vierstimmiges Evangelistenrezitativ	111
7. Joseph Haydn, „Die Sieben letzten Worte“, Orchesterfassung, Anfänge der Sonaten	116
8. Joseph Haydn, „Die Sieben letzten Worte“, Vokalfassung, Anfänge der textierten Sätze	123

Schütz, Haydn und „Die Sieben Worte“

Heinrich Schütz und Joseph Haydn bringt man gewöhnlich nicht miteinander in Verbindung. Schütz ist der Komponist des deutschen Bibelwortes, der Schöpfer von Vokalmusik des 17. Jahrhunderts. Haydn dagegen gehört zu den Wiener Klassikern, deren Hauptgebiet die Instrumentalmusik ist, die auch die Kirchenmusik, vornehmlich die Messe, wesentlich bestimmt. Dennoch rücken Schütz und Haydn als die beiden einzigen Komponisten, die der Passionsharmonie der „Sieben Worte am Kreuz“ ein jeweils eigenes, selbständiges Werk gewidmet haben, nahe zusammen. Denn es sind in der Tat nur diese zwei ihrer musikgeschichtlichen Position nach so verschiedenen Komponisten, die auf der Grundlage des auf den Kreuzestod Jesu bezogenen Bibeltextes die Vertonung der „Sieben Worte“ unternommen haben. Schütz komponiert „Die Sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi, so Er am Stamm des Heiligen Creutzes gesprochen“ um das Jahr 1645 für den protestantischen Gottesdienst des Dresdner Hofes¹. Haydn schreibt „Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“ zur Karwoche 1787 als Auftragswerk für die Grottenkirche Santa Cueva in der südspanischen Hafenstadt Cádiz². Der gemeinsamen biblischen Basis stehen aber nicht nur die zeitliche Trennung von nahezu eineinhalb Jahrhunderten und die beträchtliche räumliche Entfernung der kompositorischen Bestimmungsorte gegenüber, sondern auch ein unterschiedlicher kirchlicher Zweck, ein abweichender konfessioneller Rahmen, verschiedenartige Sprachen, vor allem ein je besonderes musikalisches Konzept. Während Schütz den deutschen Text Luthers vertont, und zwar die direkten Reden Jesu ebenso wie die umgebenden Evangelistenworte, also einen Ausschnitt des Passionsevangeliums zum Vortrag bringt, setzt Haydn allein die sieben Kreuzesworte Jesu in der lateinischen Form der Vulgata in sieben Instrumentalsätze um, welche die Bezeichnung „Sonata“ tragen und somit weder rezitiert noch gesungen, sondern gespielt werden. Der für Cádiz bestimmten Orchesterkomposition fügt Haydn dann eine zweite Fassung für Streichquartett hinzu³, bevor er sich etwa zehn Jahre später dazu entschließt, die ursprüngliche Orchesterfassung mit einem deutschen Text zu versehen, also eine Instrumentalkomposition in ein Oratorium für Chor, Solisten und Orchester zu verwandeln⁴. Ob es sich bei dieser späten

¹ Die einzige handschriftliche Quelle in Kassel, Bibliothek der Gesamthochschule (früher Murhardsche Bibliothek), 2° Ms. mus. 48, ist undatiert. In der Literatur wird seit E. H. Müller, H. Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, Regensburg 1931, 30, das Jahr 1645 als Entstehungszeit angeführt. Vgl. auch H. J. Moser, H. Schütz, Kassel 1954, 424.

² H. Unverricht, Vorwort zur Ausgabe der Orchesterfassung, Kassel usw. 1974, V f.; ders., J. Haydn, *Werke*, Reihe IV, *Die Sieben letzten Worte*, Orchesterfassung, Kritischer Bericht, München-Duisburg 1963, 21 f. Die Aufführung war für die Karfreitagsandacht der „Tres Horas“ bestimmt und dürfte in Santa Cueva zuerst am 6. April 1787 stattgefunden haben; vgl. R. Stevenson, *Haydn's Iberian Connections*, *Inter-American Music Review*, IV, 1982, Nr. 2, 8. Eine Wiener Aufführung ging am 26. März 1787 im Palais Auersperg voraus; Tagebuchnotiz des Grafen Zinzendorf, vgl. C. F. Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. II, Leipzig 1882, 215; E. Olleson, *Haydn in the Diaries of Count Karl von Zinzendorf*, *Haydn Yearbook*, II, 1963/64, 48. Eine weitere Aufführung folgte am 30. März 1787 in Bonn unter Joseph Reicha; vgl. C. F. Pohl, a. a. O., 215. A. van Hoboken, J. Haydn, *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. I, Mainz 1957, 837 ff.; XX/1 A.

³ Wien, Artaria 1787; Hoboken, *Haydn-Werkverzeichnis I*, 840 ff.; XX/1 B. Etwa gleichzeitig erschien auch eine Klavierfassung, die zwar nicht von Haydn selbst stammte, aber von ihm autorisiert wurde. Hoboken, *Haydn-Werkverzeichnis I*, 842 ff. XX/1 C. Zu den verschiedenen Fassungen vgl. J. D. Drury, *Haydn's Seven Last Words: An Historical and Critical Study*, University of Illinois Dissertation, 1976, University Microfilms 76-16125.

⁴ Die erste Aufführung fand in Wien, Palais Schwarzenberg, am 26. März 1796 statt; vgl. H. C. R. Landon, *Haydn, Chronicle and Works*, IV, 97. Hoboken, *Haydn-Werkverzeichnis II*, Mainz 1971, 1 ff.; XX/2.

Vokalfassung, die nicht unmittelbar von der Sprache ausgeht, sondern auf dem Umweg über die Instrumentalmusik entstanden ist, um echte sprachgezeugte Musik oder um bloßen Gesang handelt, der einen Text äußerlich zum Erklingen bringt, ist eine Frage, die sich besonders dann stellt, wenn man Haydns Sprachbehandlung mit derjenigen von Heinrich Schütz vergleicht.

1. „Die Sieben Worte“ und die Christuspartie in Passionen vor Schütz

Einstimmige Passion mit verteilten Rollen

Wenn Schütz die „Sieben Worte“ solistisch und weitgehend syllabisch rezitierend komponiert, wobei das eigenständig musikalische Element wenig in Erscheinung tritt, so folgt er darin einer alten liturgischen Tradition, in der die Vertonung des Passionstextes primär als gottesdienstliche Lesung aufgefaßt wird. Die liturgische Praxis der Passionslesung „mit verteilten Rollen“ war im 17. Jahrhundert wie schon im Mittelalter noch allgemein verbreitet. Daß die Christuspartie vom Priester in tiefer Stimmlage, die Evangelistenpartie vom Diakon in mittlerer Lage, die Reden der Jünger, Juden und Soliloquenten in hoher Lage von einem dritten Lektor rezitiert wurden, war ein Brauch, der, in seinem Kern vom historischen Fortschritt unberührt, seit dem 13. Jahrhundert belegbar ist und bis in die jüngste Vergangenheit hinein praktiziert wurde⁵. Die Musik hat dabei lediglich die Aufgabe, das laute Lesen auf bestimmte Tonhöhen zu fixieren und die Interpunktionszeichen in hörbare Zäsurfloskeln umzusetzen. Obwohl grundsätzlich die Passionslesung dem Text eines einzelnen Evangeliums folgt, kommt es bei der Verlesung der Kreuzigungsszene oft zu einer regelrechten Passionsharmonie, in der die letzten Worte Jesu aus den verschiedenen Evangelien zu insgesamt sieben vereinigt sind. Einer derartigen Praxis entspricht etwa die Matthäuspassion in der zuerst 1553 gedruckten „Psalmodia“ des protestantischen Geistlichen *Lucas Lossius* (Notenanhang 1)⁶. Dieses nachweislich im protestantischen Gottesdienst verbreitete lateinische Passionsmodell mit den sieben Kreuzesworten im Schlußteil findet sich dann auch mit dem deutschen Text Luthers und leicht veränderten Rezitationstönen in einem *Johann Walter* zugeschriebenen „Auszug der Historien des Leidens unseres Herrn Jesu Christi“ aus dem Jahre 1552⁷. Schließlich enthält noch die sog. Glashütter Passion von 1680 die sieben Kreuzesworte in derselben Reihenfolge, wie wir sie bei Schütz antreffen⁸. Offenbar stehen die deutschsprachigen Modelle in Zusammenhang mit der Evangelienharmonie Johann Bugenhagens, die 1526 als „*Historia des Leidens und der Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi aus den vier Evangelien aufs neu zusammengebracht*“ in Wittenberg erschienen war und wiederholt der Vertonung diente⁹. Für den liturgischen Vortrag der „Sieben Worte“ galten dieselben Rezitationstöne wie für die Passion allgemein, in der die Christusworte mit der eine Quint höher rezitierten Evangelistenpartie abwechselten. Allein die Worte des Schächers „Her-

⁵ P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, III, Leipzig 1921 (Nachdruck Hildesheim-Wiesbaden 1962), 244; Th. Göllner, Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen II, Tutzing 1969, 129f.

⁶ Lucas Lossius, *Psalmodia, Hoc est cantica sacra veteris ecclesiae selecta*. Nürnberg 1553. Der im Notenanhang wiedergegebene Abschnitt ist der Auflage von 1579 (Wittenberg, Antonius Schön), fol. 86^v–88, entnommen (Exemplar der Bayer. Staatsbibliothek, 4^o Liturg. 531^m).

⁷ Hb. der deutschen evangelischen Kirchenmusik, I/3, Göttingen o.J., 103f.

⁸ Hb. d. dt. ev. Km. I/3, 109f.

⁹ Neben der Passionsharmonie oder „*summa passionis*“ war es die Auferstehungshistorie „nach den vier Evangelien“, die mehrfach vertont wurde, zuletzt 1623 von Schütz. Einige der „Sieben Worte“ hat Bugenhagen mit einem Kommentar versehen. In dem Druck von 1551 (München, Bayer. Staatsbibliothek, Asc. 857) ist die Kreuzigungsszene beim ersten, zweiten und dritten Wort durch entsprechende Holzschnitte illustriert. Hier wie auch in dem J. Walter zugeschriebenen Auszug und der sog. Glashütter Passion ist die Reihenfolge der „Sieben Worte“ dieselbe wie bei Schütz. Abweichend davon vertauscht Lossius das zweite mit dem dritten und das sechste mit dem siebenten Kreuzeswort.

re, gedenk an mich, wenn du in dein Reich kommst“ erklingen in der den Soliloquenten vorbehaltenen Oktavlage über der Christuspartie¹⁰. Man vergleiche daraufhin den die „Sieben Worte“ betreffenden Schlußteil des Passionsauszugs von 1552 (Notenanhang 2)¹¹.

Die auf einem ähnlichen Modell beruhende Passionsharmonie der um 1680 niedergeschriebenen „Glashütter Passion“ bestätigt die Langlebigkeit einer Rezitationspraxis, die, unmittelbar an den Brauch des lateinischen Passionsvortrages anschließend, den Text mit verteilten Rollen zur Verlesung brachte. Auch bei den „Sieben Worten“ in deutscher Sprache erfahren wir aufgrund der drei verschiedenen Rezitationsebenen nur, um welchen Personenpart es sich jeweils handelt, ohne daß die Textrezitation dabei auf den Inhalt eingeht. Die Musik bleibt wie bei der lateinischen Praxis auf die Darstellung der formal-syntaktischen Seite der Sprache beschränkt, so daß über die satzgliedernde Interpunktionsebene hinaus nur noch die Verteilung des Textes nach verschiedenen „Rollen“ zur Geltung kommt. In musikalischer Hinsicht sind die Textabschnitte innerhalb einer Rolle stets gleich, weshalb auch die sieben Kreuzesworte siebenmal prinzipiell dasselbe Verτονungsmodell aufweisen. Die Varianten des Modells beziehen sich auf formale Äußerlichkeiten, wie Länge der Sätze und dadurch bedingte Unterteilungen oder die Hervorhebung von Wortakzenten vor den Satzäsuren. Musikalisch schrumpfen also die „Sieben Worte“ auf ein einziges „Wort“ zusammen. Anders gesagt: da die Vertonung sich jenseits der inhaltlichen Ebene bewegt, wird das einzelne „Wort“ überhaupt nicht erfaßt, sondern nur die Tatsache, daß die redende Person Christus ist und daß die von ihm gesprochenen Wörter Bestandteile von Sätzen sind, die durch Komma oder Punkt gegliedert bzw. beschlossen werden.

Die „Sieben Worte“ von Schütz haben mit dem einstimmigen Verτονungsmodell die Rollenverteilung gemein, da auch hier die Person Christi stets der tieferen Männerstimme (Tenor II) zugewiesen ist, die sich deutlich von den höheren Evangelistenpartien unterscheidet. Schütz steht in dieser Hinsicht somit auf dem Boden der gefestigten Passionstradition. Im Hinblick auf das Verhältnis der Musik zur Sprache aber, in der Erfassung des Sprachinhaltes durch die Musik, stellt die Schützsche Komposition etwas Neues dar, das sich entschieden von der liturgischen Tradition abhebt. Es ist bezeichnend, daß Schütz, um über die Rollenverteilung und syntaktische Gliederung hinaus auch die inhaltliche Seite der Sprache zu erfassen, sich der mehrstimmigen Komposition bedient. Nur mit Hilfe des mehrstimmigen musikalischen Satzes scheint es ihm möglich zu sein, der Aussagekraft der Sprache etwas musikalisch Ebenbürtiges zur Seite zu stellen. Durch die Einbeziehung des solistischen Sprachvortrags in einen vierstimmigen Rahmen, bestehend aus Baßfundament, instrumentalem Stimmenpaar und dem Sologesang, wird jedes der „Sieben Worte“ in seiner je besonderen sprachlichen Aussage von der Musik erfaßt, so daß jetzt in der Tat auch sieben verschiedene musikalische Sätze entstehen können.

Motettische Passion

Die Mehrstimmigkeit, mit der die musikalische Individualisierung der „Sieben Worte“ erreicht wird, setzt sich bei Schütz aus Sologesang und instrumentalem Rahmen zusammen. Dabei ist das bloße Faktum der Mehrstimmigkeit für den Vortrag der Jesusworte keineswegs neu, sondern knüpft an die Vertonung der Christusworte innerhalb der Passion an. Die mehrstimmige Ausführung der Christusworte findet sich bezeichnenderweise erst in einer relativ späten Phase der Mehrstimmigkeit, nämlich in der zu Beginn des 16. Jahrhunderts zuerst in

¹⁰ Dies im Unterschied zu Lossius, wo der Schächer in der Lage des Evangelisten rezitiert.

¹¹ Die vorliegende Übertragung geht von der im Hb. d. dt. ev. Km. I/3, 103f., in einer Art „Lesenotation“ mitgeteilten Fassung aus. Nicht übernommen wurden die zwei Turba-Chöre „Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel“ und „Er hat andern geholfen“ nebst den dazugehörigen Evangelistenpartien.

italienischen Handschriften aufgezeichneten Passionsharmonie von Antoine de Longueval, die oft auch Jakob Obrecht zugeschrieben wurde¹². In dieser den ganzen lateinischen Passionstext mehrstimmig aussetzenden Komposition, die die „Sieben Worte“ im abschließenden dritten Teil enthält, wird für die Christuspartie in der Regel die Zweistimmigkeit mit dem tieferen Stimmenpaar Bassus und Altus gewählt. Gelegentlich kann aber auch das höhere Stimmenpaar mit dem tieferen alternieren oder der Stimmenverband zur Drei- und Vierstimmigkeit erweitert werden. Obwohl der vierstimmigen Vokalkomposition der traditionelle Passionston mit seinen nach „Rollen“ verteilten Rezitationsebenen *f*, *c'*, *f'* zugrundeliegt, wird durch die wechselnde Stimmenkombination und durch fortwährende Beteiligung von mehreren Sängern die im Rahmen der Choralpassion gegebene Rollendisposition weitgehend relativiert. Die Evangelistenpartie kann ebenso vierstimmig erklingen wie eine Turbastelle oder ein Abschnitt aus einem Christuswort, selbst wenn die verschiedenen Rezitationsebenen des einstimmigen Passionstons in die neue Mehrstimmigkeit übernommen werden. Das musikalische Konzept, das sich jetzt Geltung verschafft, beruht nicht mehr auf dem Prinzip der Rollenverteilung, sondern will den Passionstext durchgehend kontrapunktisch gestalten.

Andererseits ist gerade dies der Grund für die verspätete Begegnung von Passionstext und Mehrstimmigkeit, denn die schon früh beim liturgischen Passionsvortrag ausgebildete Differenzierung nach einzelnen Personen stand der Entwicklung der Mehrstimmigkeit geradezu im Wege. Der Passionsvortrag war als liturgische Lesung zu sehr an das wechselvolle Nebeneinander der auftretenden Einzelpersonen gebunden, so daß sich für die Mehrstimmigkeit, d. h. für den gleichzeitigen Gesang mehrerer Personen, keine Entfaltungsmöglichkeit bot. Wenn dennoch der Passionstext im späten Mittelalter mit der Mehrstimmigkeit in Berührung kam, so mußte das sonst hinderliche dramatische Moment nunmehr in deren Dienst treten, denn die Mehrstimmigkeit hatte ja von sich aus der auf Rollendisposition angelegten Passionslesung ein geeignetes Mittel anzubieten, mit dem ein Stück dramatischer Realität musikalisch eingefangen werden konnte: die zu einer Mehrzahl von Personen wie Jüngern, Priestern und Juden gehörenden Äußerungen ließen sich durch eine Pluralität von Sängern wiedergeben und von den einstimmigen Partien des Evangelisten, Christi sowie der Soliloquenten unterscheiden. Es ist also ein dramatischer und kein ornamentaler Beweggrund, der schließlich zur Aufnahme der Mehrstimmigkeit in die Passionslesung führt¹³.

Vor diesem Hintergrund läßt sich die Passionskomposition Longuevals mit ihrer den ganzen Text erfassenden Mehrstimmigkeit nur als radikaler Bruch mit der Tradition der liturgischen Passionslesung verstehen. Der von hierher in die neue Komposition übernommene Passionston gewährleistet keineswegs mehr eine dramatisch-realistische Rollenverteilung, sondern dient der mehrstimmigen Komposition vornehmlich als Cantus-firmus-Grundlage. Somit stehen wir jetzt zum erstenmal vor einer Passionsvertonung, in der sich die mehrstimmige Satzkunst mit einem ihr bis dahin nicht zugänglichen Text verbindet und auf ihn sogleich die Maßstäbe der

¹² O. Kade, *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631*, Gütersloh 1893, Nachdruck Hildesheim 1971, 9ff.; hier auch herausgegeben, 246–273. Neuere Ausgabe von G. Darvas, Zürich 1977. Außer der originalen vierstimmigen Fassung wurde dort gleichzeitig eine spätere sechsstimmige „*Passio secundum Mathaeum*“ ebenfalls unter dem Namen Obrechts ediert.

¹³ Die einfachste und wohl älteste Art dieser Passionsturbae wird in dem sog. Füssener Traktat aus der Mitte des 15. Jahrhunderts beschrieben. Die Mehrstimmigkeit beruht dabei lediglich auf der Vereinigung der drei Rezitationsebenen *f*–*c'*–*f'* zu einem Quint-Oktav-Rezitationsklang. Vgl. Th. Göllner, *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen II*, 130ff. In der etwa gleichaltrigen englischen Handschrift, London, Brit. Library, Egerton 3307, werden außer den Turbae auch die Soliloquenten mehrstimmig vertont. Dies lag nahe, da schon innerhalb des einstimmigen Vortrags Turbae und Soliloquenten denselben Rezitationston benutzten, vgl. A. Hughes (Hrsg.), *Fifteenth-Century Liturgical Music: I, Antiphons and Music for Holy Week and Easter*, in: *Early English Church Music*, Vol. 8, London 1964, 67–88 (Lukaspassion), 148–156 (Matthäuspassion, unvollständig).

niederländischen Polyphonie anwendet. In der neuen Passionskomposition kann die Evangelistenpartie ebenso vierstimmig vertont werden wie ein Ausruf der Juden oder gar ein Satz aus der Christuspartie. Daß die Einzelpersonen sowie Christus selbst mehrstimmig reden, gehört zu den typischen Merkmalen der Komposition. Trotz der Unvereinbarkeit mit der realen Situation bewirkt die Verbindung von Passionstext und mehrstimmiger Vertonung doch etwas wesentlich Neues: Erst jetzt wird der Passionstext von einer eigenständig-musikalischen Faktur durchdrungen, in der auch die Christusworte und somit die „Sieben Worte am Kreuz“ von der Komposition erfaßt werden. Denn gerade dies war der Passion so lange verwehrt gewesen, wie sie sich mit der einstimmigen Rezitation nach verteilten Rollen begnügte. So gesehen, stellt die Longueval-Passion zwar eine Abkehr von der Konvention dar, aber sie markiert zugleich den Beginn eines Weges, in dem die Passion den Rang eines selbständigen musikalischen Werkes erhält.

Betrachten wir die „Sieben Worte“, wie sie im dritten Teil der *Longueval*-Passion enthalten sind (Notenanhang 3)¹⁴, so haben wir es vorwiegend mit geringstimmigen Sätzen zu tun, in denen durch die Reduktion der Stimmenzahl gegenüber den vierstimmigen Turbae offenbar ein Hinweis auf die Einzelperson gegeben ist, die hier zur Rede kommt. Damit geht ein Rest des Rollenprinzips von der einstimmigen Passion in die mehrstimmige Komposition über. Wichtiger jedoch als die Erinnerung an die Rollenverteilung ist die der Mehrstimmigkeit gegebene Möglichkeit, der sprachlichen Vorlage durch musikalische Mittel besonderen Nachdruck zu verleihen. So wird gleich das erste Christuswort „Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt“ dreistimmig ausgeführt, nämlich mit Baß-cantus-firmus sowie einem Oberstimmenpaar von Diskant und Alt. Die übrigen Christuspartien beruhen dagegen auf einer Zweistimmigkeit, in der die häufige Verbindung Alt-Baß an bestimmten Abschnitten mit der höheren Stimmenkombination Diskant-Tenor abwechselt. Die Dreistimmigkeit des ersten Kreuzeswortes stellt insofern eine Erweiterung des üblichen Alt-Baß-Paares dar, so daß durch den hinzutretenden Diskant der Satz als musikalisch bereichertes Eröffnungsglied in der Reihe der Sieben Worte hervorgehoben wird. Von hierher ist auch die Vierstimmigkeit der einleitenden Evangelistenpartie zu verstehen, die neben einer wichtigen inhaltlichen Aussage die formale Rahmenfunktion eines Eröffnungsabschnittes zu übernehmen hat.

Das zweite Kreuzeswort, die Antwort auf die Bitte des Schächers, besteht aus den beiden Satzgliedern „Amen dico tibi / Hodie mecum eris in paradiso“. Jedes der Satzglieder erhält seine eigene Besetzung: das erste erklingt zweistimmig, das zweite vierstimmig. Die Vierstimmigkeit dient hier der nachdrücklichen Unterstreichung der sprachlichen Aussage „Hodie mecum eris in paradiso“, wogegen das einleitende noch nicht inhaltlich bestimmte „Amen dico tibi“ auf die Zweistimmigkeit von Baß und Alt beschränkt bleibt. Die Wahl der Stimmenzahl hängt auch hier vom Aussagegehalt der Textstelle ab, so daß die Vertonung über die bloße syntaktische Gliederung hinaus ein inhaltliches Moment zur Geltung bringt. Der Passionston mit seinen repetierenden Einzelnoten ist in den Baß gelegt, wobei die Textsilben sich meist mit Semibreven verbinden. Erst die Pänultima des ersten Satzgliedes „ti-(bi)“ erstreckt sich über vier Semibreven mit einer entsprechenden melismatischen Bewegung. Der zum Cantus hinzutretende Alt setzt verfrüht ein und verzahnt, als Bestandteil der vorausgehenden Klausel, das Christuswort mit der vorbereitenden Evangelistenpartie. Aber auch der Baß-c. f. ist in die vorausgehende Partie eingebunden, da sein Anfangston f zugleich Grundton des Schlußklanges ist. Durch diese für den motettischen Satz typische Verzahnung von Schluß und Anfang wird eine nahtlose Verbindung der einzelnen Abschnitte herbeigeführt. In dem Christuswort selbst übernimmt der

¹⁴ Die hier mitgeteilte Nachschrift wurde von Herrn cand. phil. Michael Nowotny aufgrund der Handschrift München, Bayer. Staatsbibliothek, Mus. Ms. 13, angefertigt.

Alt zunächst die melodisch-rhythmische Bewegung über dem auf *f* liegenden Baßfundament, wobei die Bestandteile des *f*-Klanges hervortreten. Mit dem Melisma über der Pänultima vereinigen sich beide Stimmen zu Sexten und Terzen, die in den *f*-Dreiklang münden, dessen Quint zugleich das „Hodie“ des nächsten Satzteils eröffnet. Die übrigen Stimmen füllen dann den Satz zur Vierstimmigkeit auf, während ein statischer Klangkomplex mit der Basis *f* bis zum Einsetzen des Schlußmelismas festgehalten wird. Die Selbständigkeit der Einzelstimme beschränkt sich vor allem auf den Rhythmus, der eine in allen Stimmen gleichzeitige Sprachdeklamation vermeidet und stattdessen die Silbenfolge im Minima-Abstand komplementär aufeinander bezieht. Die mit dem Schlußwort „paradiso“ einsetzende Bewegung hat dann ebenfalls *f* zum Ausgangs- und Zielklang. Der Vorgang verbindet also einen statisch-syllabischen Anfangsteil mit einer dynamisch-zielstrebigen Klauselbewegung. Anfang und Schluß eines Satzes sind ferner mit dem vorausgehenden bzw. folgenden Abschnitt verzahnt, so daß der zweite Satz jeweils noch im Schlußklang des ersten beginnt.

Dieses Verzahnen der musikalischen Glieder, das zugleich ein Überlappen der Spracheinheiten bedeutet, kennzeichnet auch den Wechsel von Evangelisten- und Christuspartie in dem folgenden dritten Kreuzeswort. Beide Parteien verlaufen zweistimmig, die Sätze des Evangelisten im Diskant und Tenor, die Christusworte in der tieferen Kombination von Alt und Baß. Entsprechend liegt der Cantus firmus beim Evangelisten im Tenor, bei Christus im Baß. Für den tonalen Zusammenhang ist die *f*-Ebene des Basses mit ihrem Passionston der Christuspartie maßgebend. Das oft als Brevis ausgehaltene *f* am Anfang und Schluß dieser Partie gliedert den ganzen Abschnitt in musikalische Sinneinheiten, die in ihrer Ausdehnung den syntaktischen Spracheinheiten entsprechen. Stets folgt dabei auf die syllabische Sprachdeklamation eine melismatische Zielwendung, und die Vierstimmigkeit beschränkt sich auf die Nahtstellen zwischen den verschiedenen Stimmenpaaren.

Die Beschränkung der Vierstimmigkeit auf ein Alternieren und Zusammentreffen von Stimmpaaren kennzeichnet auch das vierte Kreuzeswort, das in Longuevals Komposition durch mehrfache Textwiederholungen dem Umfang nach die anderen Kreuzesworte übertrifft. Bekanntlich wurde das „Eloi, eloi, lama zabathani“ schon in den einstimmigen Passionstönen durch ein besonderes Melisma ausgezeichnet. Auch innerhalb der „Sieben Worte“ nimmt es zugleich wegen seiner Stellung in deren Mitte einen vorrangigen Platz ein. Der „Eloi“-Ruf erklingt als dreimaliges Melisma abwechselnd in den Stimmenpaaren Alt-Baß, Diskant-Tenor, Alt-Baß, wobei der Cantus-firmus beim ersten und dritten Anruf in der Normallage im Baß, beim zweiten in der oberen Oktav im Diskant liegt. Das einleitende „et dixit“ der Evangelistenpartie im oberen Stimmenpaar ist offenbar als Vorbereitung auf das besondere Gewicht dieses Abschnitts ebenfalls durch ein größeres Melisma ausgezeichnet und mündet in den Verbindungsklang auf *f*, in dem das untere Stimmenpaar mit dem „Eloi“-Ruf einsetzt. Die drei Rufe sind zwar aufgrund derselben fünftönigen Cantus-firmus-Formel (*f*, *e* – *f*, *g*, *a*) gleich lang, unterscheiden sich aber nicht nur in ihrer Zugehörigkeit zu wechselnden Stimmenpaaren, sondern auch in der zum Cantus-firmus hinzutretenden Stimme. Der Alt, der dem ersten Anruf sein rhythmisch-melodisches Profil verleiht, verläuft sowohl oberhalb als auch unterhalb des Basses und setzt seine Bewegung nach Erreichen des letzten Cantus-Tones fort, so daß er die vier Brevisseinheiten des Cantus rhythmisch aktiv gestaltet. Es fehlt deshalb die sonst übliche Koppelung an den Beginn des nächsten Abschnittes. In diesem umfaßt der rhythmisch aktive Teil des Tenors nur drei Brevisseinheiten, da in der vierten Einheit die Bewegung einerseits ruht, andererseits im Alt schon die neue Bewegung des dritten Eloi-Rufes einsetzt. Von jetzt an sind die Schlüsse und Anfänge der Glieder wieder ineinander verzahnt. Auch die Fortsetzung des „lama zabathani“ beginnt inmitten des vorausgehenden „Eloi“-Schlusses und erklingt daraufhin zweimal: im oberen Stimmenpaar mit dem in die Oberoktav transponierten Diskant-

Cantus-firmus, dann in normaler Baßlage im unteren Stimmenpaar. Beide Paare sind wieder durch Schluß und Anfang in einem vierstimmigen Scharnierklang aneinander gekoppelt. Der sich anschließenden Übersetzung „Deus meus, ut quid me dereliquisti“ mit vorbereitendem „Hoc est“ wird durch häufigen Wechsel der Stimmenpaare musikalisch Nachdruck verliehen. Am Anfang steht die in gedehnten Brevisnoten gleichsam als *Notabene* hervorgehobene Ankündigung „Hoc est“, mit der Diskant und Tenor in dem Schlußklang des vorausgehenden Abschnitts einsetzen. Unmittelbar daran schließt sich die Wiederholung dieser Wortfolge im tieferen Stimmenpaar an, unter Hinzufügung des nächsten Satzgliedes „Deus meus“ bzw. „Deus“ im Baß. Mit erneutem Stimmenpaarwechsel wird dann das „Deus meus“ noch einmal mit Oberstimmen-Cantus-firmus aufgegriffen und nachdrücklich herausgestellt, bevor der Frageatz „ut quid me dereliquisti“ wiederum auf das untere Stimmenpaar übergeht, das den Abschnitt im Einklang zuendeführt. Die folgende Evangelistenpartie „Clamabant Judei dicentes“ behält dann noch dasselbe Stimmenpaar (Baß und Alt) bei. Auch hierin zeigt sich, daß die vorliegende Komposition nicht nach Rollen gegliedert ist, sondern ihre Stimmenkombination frei wählt. Nur so ist es zu erklären, daß Christus- und Evangelistenpartie auf demselben Stimmenpaar beruhen, während andererseits innerhalb ein- und derselben Partie die Stimmenverteilung wechselt.

Stimmpaarwechsel in Verbindung mit Wiederholung kennzeichnen auch die Vertonung des fünften und des sechsten Christuswortes. Das kurze „Sitio“ des fünften Wortes legt alles musikalische Gewicht auf die betonte Anfangssilbe, die melismatisch gedehnt in parallelen Terzen von Alt und Baß verläuft, bevor beide Stimmen die Finalis erreichen. Hierauf wiederholt sich derselbe Vorgang im oberen Stimmenpaar, das den Cantus-firmus jetzt in der oberen Oktav als Diskant ein zweites Mal bringt, während die sekundierende Stimme im Tenor die Terzen durch Sexten ersetzt. Der Wechsel des Stimmenpaares beschränkt sich hier also auf eine Wiederholung unter Vertauschung der Lagen. Allein mit diesem einfachen Mittel wird dem Wort „Sitio“ im Rahmen der Mehrstimmigkeit ein erweiterter Raum zugewiesen, der ihm auf der Ebene des einstimmigen Passionstons nicht gegeben war.

Die das sechste Kreuzeswort eröffnende Anrede „Pater“ wird mit ihren zwei Semibrevissilben auf ähnliche Weise wiederholt, worauf der anschließende Satzteil „in manus tuas“ gleichfalls mit Stimmpaarwechsel zweimal erklingt. Erst der Schlußteil des Satzes „commendo spiritum meum“ übernimmt allein das untere Stimmenpaar mit Baß-Cantus-firmus und Alt als bewegter Gegenstimme.

Eine eigenwillige Behandlung unter den „Sieben Worten“ erfährt das ans Ende gestellte „Consummatum est“, das offenbar eben wegen dieser Schlußfunktion nicht nur die kompakte Vierstimmigkeit, sondern als einziges Wort auch die Dreiermensur aufweist. Die Vierstimmigkeit greift dann auf die umgebende Evangelistenpartie über: Sowohl das vorbereitende „Et iterum dixit“ als auch das anschließende „Et inclinato capite tradidit spiritum“ bedienen sich des vierstimmigen Satzes, so daß das ganze dem Johannesevangelium entnommene siebente Wort einen schlußkräftigen Charakter erhält und in dieser Hinsicht die formale Entsprechung zur ebenfalls vierstimmigen Evangelistenpartie des ersten Kreuzeswortes bildet.

Unter den zahlreichen, im Anschluß an die Longueval-Passion entstandenen Passionen, die im Laufe des 16. Jahrhunderts besonders auch im protestantischen Deutschland auftreten, fällt die 1543/44 in Wittenberg erschienene „Summa Passionis Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem“ von Balthasar *Resinarius* durch ihre musikalische Schlichtheit ebenso wie durch ihre sprachliche Kürze auf¹⁵. Die „Sieben Worte“ sind zwar im Schlußteil der in fünf Teile

¹⁵ O. Kade, Passionskomposition, 23 ff.; F. Blume, W. Schulze (Hrsg.), Balthasar Harzer (Resinarius), Summa Passionis Secundum Johannem, Das Chorwerk, Heft 47.

gegliederten Komposition enthalten, jedoch sind die umgebenden Evangelistenpartien auf knappe Verbindungsformeln reduziert. Die Christuspartie selbst ist hier ebenfalls als Stimmenpaar konzipiert, allerdings handelt es sich dabei in der Regel um die bei Longueval vermiedene Verbindung der zwei Männerstimmen Tenor und Baß-Cantus-firmus. Auch bleibt die für das ältere Werk typische Gegenüberstellung verschiedener Stimmenpaare innerhalb ein- und desselben Kreuzeswortes auf das zentrale vierte Wort beschränkt, das aber andererseits die dazugehörige Übersetzung „Deus meus . . .“ ausläßt. Das „Heloy, Heloy, lama zabathani“ erfährt eine ungewöhnliche kontrapunktische Behandlung, dadurch daß der erste Ruf mit seinem sich auf drei Brevisseinheiten erstreckenden Melisma von dem oberen Stimmenpaar unter Vertauschung von Unter- und Oberstimme wiederholt wird. Dabei erklingt der zuerst im Baß liegende Cantus-firmus jetzt in der oberen Oktav im Diskant, während der Alt die Tenorstimme in der Originallage übernimmt. Dieselbe Stimmenkonstellation kennzeichnet auch das anschließende „lama zabathani“. Im Gegensatz zu diesem kunstvollen doppelten Kontrapunkt sind alle übrigen Kreuzesworte von äußerst einfacher Faktur, in der sich innerhalb des tiefen Stimmenpaares nur bescheidene Ansätze zu freier Linearität finden. Die wenigen Stellen, bei denen an die Stelle der Zwei- die Vierstimmigkeit tritt, sind offenbar von Longueval angeregt: der Satz „Hodie mecum eris in Paradiso“ aus dem zweiten Kreuzeswort und das hier als vorletztes Wort erscheinende „Consummatum est“ erfahren schon in dem älteren Werk eine vierstimmige Behandlung. Dagegen ergibt sich die Vierstimmigkeit bei dem kurzen „Sitio“ durch Koppelung zweier Stimmpaare vor dem Einsatz der nächsten zweistimmigen Evangelistenpartie. Abweichend von Longueval strebt Resinarius vor allem im Rahmen der Vierstimmigkeit einen kompakten syllabischen Sprachvortrag an, in dem die Stimmen den Text gleichzeitig deklamieren. Dies zeigt sich etwa an dem „Hodie mecum eris“ mit seinem in beiden Kompositionen festgehaltenen f-Klang. Während Longueval hier die Sprachdeklamation auflockert und die Stimmen individuell rezitieren läßt, so daß der Eindruck eines polyphonen Stimmengefüges erhalten bleibt, kommt es bei Resinarius zum gleichzeitigen Sprachvortrag mit einer einfachen akkordlichen Rhythmisierung, die sich erst bei der Kadenz in einzelne Stimmbewegungen auflöst.

Im Unterschied zu der überwiegend zweistimmigen Christuspartie bevorzugt der Evangelist die Vierstimmigkeit besonders an sprachlich oder formal wichtigen Stellen. So wird das zentrale vierte Wort, das, wie wir sahen, die „Heloy“-Rufe in kontrapunktische Melismen umsetzt, durch den vierstimmigen Evangelistenpart „Et hora nona Jesus exclamavit“ eingeleitet. Auch die Vierstimmigkeit der abschließenden Evangelistenpartie dürfte, wie schon die entsprechende Stelle bei Longueval, ihren Grund sowohl in dem ereignisreichen Bericht vom Eintritt des Todes als auch in dem formalen Schluß des letzten der „Sieben Worte“ haben. Die darauf folgende vierstimmige Conclusio wirkt wie eine zusätzliche Bestätigung des Geschehens.

Läßt sich in den Passionen von Longueval und Resinarius der Zusammenhang mit dem Rollenkonzept des einstimmigen Passionstons noch an der geringen Stimmenzahl erkennen, die generell für die Vertonung der Christuspartie gilt und auch im mehrstimmigen Satz die Reden der Einzelperson grundsätzlich von der Vollstimmigkeit der Turbae unterscheidet, so verblaßt diese Erinnerung an die einstimmige Praxis zunehmend im späteren 16. Jahrhundert. Die Worte Christi werden nicht mehr mit geringeren mehrstimmigen Mitteln vertont, sondern rücken in den Rang einer besonders kompositionswürdigen Sprachschicht auf, in der der mehrstimmige Satz voll zur Geltung kommen soll. Nicht die Tatsache der direkten Rede steht mehr im Vordergrund, sondern daß es sich um Worte von hohem sakralem Rang handelt, für deren feierlichen Vortrag die kompositorischen Möglichkeiten entsprechend genützt werden. Der Ansatz dazu ist bei den vierstimmigen Abschnitten zu suchen, die gelegentlich in den älteren motettischen Passionen die Zweistimmigkeit zur Vierstimmigkeit überhöhen, um einzelnen Textpartien

Nachdruck zu verleihen. Nunmehr geht es um die musikalische Auszeichnung der Christuspartie schlechthin, so daß für diese die Vollstimmigkeit zur Norm wird.

Dieses Prinzip liegt der 1578 in München gedruckten Johannespassion von *Ludwig Daser* zugrunde, die ähnlich wie die Passion von Resinarius in ihrem fünften Teil die Kreuzesworte enthält (Notenanhang 4)¹⁶. Der an der Münchner Hofkapelle als Kapellmeister tätig gewesene Daser komponiert einen vierstimmigen Satz mit individuell artikulierten Einzelstimmen, die sich zwar zur gleichzeitigen akkordlichen Sprachdeklamation vereinigen können, jedoch nicht im Sinne einer falsobordoneartigen Klanglichkeit, wie sie bei vierstimmiger Syllabik über einem weitgehend auf Tonrepetition beruhenden Cantus-firmus nahe läge. So treten im ersten Kreuzeswort „Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt“ zu dem durchweg in gleichmäßigen Semibreven rezitierenden Baß-Cantus-firmus die Oberstimmen hinzu, von denen nur der Diskant anfangs mit dem Baß im Dezimenabstand verläuft, während Alt und Tenor eine melodisch-rhythmische Gegenbewegung ausführen, die nach dem einleitenden, breit angelegten „Pater“ den ganzen Satz in einen fließenden Sprachvortrag auf Minimaebene verwandelt. Auf ähnliche Weise treten auch in dem folgenden „Mulier, Ecce, filius tuus“ die beiden Außenstimmen zu gemeinsamer Deklamation mit überwiegenden Semibreviswerten zusammen, während die aktiveren Innenstimmen sich zu einer Silbenfolge in Minimen ergänzen. Dabei erhalten – entsprechend dem vorweggenommenen „Pater“ des ersten Kreuzeswortes – die Anredewörter „Mulier, Ecce“ durch Dehnung der Silben ebenso wie durch die melodische Wendung eine eigene Prägung. Dasselbe Vertonungsmodell wird auch bei der zweiten Hälfte dieses Kreuzeswortes, der an Johannes gerichteten Rede „Ecce, mater tua“, angewandt.

Das bei Daser erst an dritter Stelle stehende Wort „Amen dico tibi, hodie mecum eris in paradiso“ war in seinem zweiten Teil schon bei Obrecht und Resinarius durch Vierstimmigkeit ausgezeichnet worden. Daser bezieht gemäß seinem Konzept auch den ersten Teil in die Vierstimmigkeit ein, wobei er jetzt das ruhiger verlaufende untere Stimmenpaar durch die raschere Bewegung von Diskant und Alt ergänzt. Mit dem Eintritt der zweiten, den Kern der Aussage enthaltenden Satzhälfte treten die vier Stimmen zu gleichzeitiger Deklamation zusammen und nähern sich darin der bei Resinarius an dieser Stelle auftretenden akkordlichen Rhythmisierung. Im Gegensatz zu dem kompakten „hodie mecum eris“ steht der in individuelle Stimmenverläufe auseinander tretende Satzschluß „in paradiso“, bei dem eine kurze rhythmische Floskel durch alle Stimmen wandert.

Das folgende, hier vorgezogene „Sitio“, das sonst als fünftes Kreuzeswort erscheint, ist nur bedingt auf einen vierstimmigen Satz bezogen, da allein die drei Unterstimmen das Wort selbst vortragen. Der Diskant spart es zwar aus, greift jedoch mit der Schlußbrevis der vorausgehenden Evangelistenpartie und ebenso nach einer Semibrevispause mit der Anfangssemibrevis des folgenden Abschnitts in das nur zwei Brevisseinheiten umfassende „Sitio“ ein. Bedingt durch das Prinzip der motettischen Abschnittskoppelung entsteht so eine Vierstimmigkeit als umgreifende Klammer. Anders gesagt: die nur zwei Brevisseinheiten ausfüllende Vertonung von „Sitio“ ist zu kurz, um unter Wahrung des Prinzips der Satzverschränkung vierstimmig vorgetragen zu werden. Mindestens eine Stimme, hier der Diskant, hat die motettische Konstruktion zu gewährleisten, so daß der verbleibende Abstand zwischen Schluß und Anfang ihr keinen Raum zur Beteiligung am Vortrag des neuen Wortes läßt.

Durch eine ähnliche Verklammerung verschiedener Sinneinheiten werden auch die traditionell als Stimmpaare konzipierten „Heli“-Rufe bei Daser klanglich aufgefüllt und an den Nahtstellen

¹⁶ O. Kade, *Passionskomposition*, 37 ff. Die im Notenanhang wiedergegebene Nachschrift erfolgte aufgrund des in der Bayer. Staatsbibliothek befindlichen Druckes (Monachii, excudebat Adamus Berg. Anno MDLXXVIII), aus dem Frau cand. phil. Judith Hartmann im Rahmen einer Seminararbeit die Passion Dasers übertragen hat.

bis zur Vierstimmigkeit erweitert. Die einander ablösenden Paare sind wie bei Resinarius Diskant-Alt und Tenor-Baß, wobei die jeweilige Unterstimme in drei ruhigen Breven verläuft. Der zweite „Heli“-Ruf wiederholt den ersten in der unteren Oktave und bringt wie dieser über den absteigenden Brevisnoten f-d-c eine ornamental-aufsteigende Wendung, die mit einer vorgezogenen Semibrevis gleichfalls auf f beginnt und mit der Oktave über der dritten Brevis schließt. Deutlich unterschieden von der melismatischen Bewegung der beiden Stimmpaare ist der folgende syllabische Sprachvortrag mit vorwiegender Minimarhythmisierung und Rezitation auf festen Tonhöhen. Sowohl das „lama asabathani“ als auch die lateinische Übersetzung weisen Züge einer mehrstimmigen Lektionspraxis auf, die allerdings auch hier durch individuelle, in einzelnen Stimmen verschiedenen Rhythmisierungen der modernen Polyphonie angeglichen wird.

Abweichend von der bei Longueval und auch sonst vorliegenden Anordnung vertauscht Daser nicht nur einzelne Worte, so daß etwa das stets als viertes Christuswort auftretende „Eli, lama asabathani“ hier als fünftes Wort erscheint, sondern das bei Longueval als vorletztes, vielfach auch als letztes Wort verwendete „In manus tuas commendo spiritum meum“ ist ganz ausgelassen. Daser komponiert also nur sechs der „Sieben Worte“ und bringt an letzter Stelle, wie schon Longueval, in einem kurzen vierstimmig-kompakten Satz mit schlußkräftiger Dreiermensur und Hemiolienbildung in Alt und Baß das dem Johannesevangelium entnommene „Consummatum est“.

Die „Sieben Worte“ als Schlußteil der motettischen Passion spiegeln im 16. Jahrhundert verschiedene Kompositionsphasen wider, in denen sich das Verhältnis zwischen Mehrstimmigkeit und Rollenkonzept verändert. Während in der am Anfang stehenden Longueval-Passion und den unmittelbar von ihr angeregten Kompositionen die Christuspartie noch im Hinblick auf die redende Einzelperson auf das kontrapunktische Minimum eines Stimmenpaares beschränkt ist¹⁷, wird in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Vierstimmigkeit die Regel. Die Christusworte, bei denen sich der mehrstimmige Satz bis dahin nur zögernd entfalten konnte, werden nunmehr in ihrem sakralen Wert erkannt und voll in die Mehrstimmigkeit einbezogen. Nach der durch die Passion Ludwig Dasers repräsentierten Stufe mit ihren linearen Einzelstimmen kommt es im letzten Drittel des Jahrhunderts zu einer neuen Begegnung zwischen Kreuzesworten und Mehrstimmigkeit, und zwar in der Mehrchörigkeit, die in die Passion vordringt und in den Schlußteilen der Werke von Jacobus Gallus¹⁸ und Jakob Regnart¹⁹ auch die „Sieben Worte“ erfaßt. In der 1587 in Prag gedruckten achtstimmigen Johannespassion von Gallus wird der Text auf zwei vierstimmige Chöre verteilt, wobei die „Sieben Worte“ dem zweiten, von tieferen Stimmen besetzten Chor zufallen, während die umrahmende Evangelistenpartie vornehmlich vom ersten höheren Chor ausgeführt wird²⁰. Jedoch kann ein längerer Evangelistenabschnitt auch auf beide Chöre verteilt werden, oder die Chöre vereinigen sich an exponierten Textstellen, wie bei der Ankündigung des zentralen vierten Kreuzeswortes („Et exclamans dixit:“) und bei dem abschließenden „Et inclinatio capite . . .“ zur Achtstimmigkeit. An diesen Stellen wird also mit dem Mittel der Doppelchörigkeit dasselbe bewirkt, was bei den vierstimmigen Passionen die Aufgabe der Vollstimmigkeit war: ein für den Rahmen der „Sieben Worte“ wesentli-

¹⁷ Die Zweistimmigkeit für die Christuspartie findet sich außer bei Longueval und Resinarius noch bei Johann Galliculus (Markuspassion, 1538), allerdings wird das zentrale „Eli Eli . . .“ vierstimmig gesetzt; vgl. O. Kade, Passionskomposition, 22.

¹⁸ Außer in der doppelchörigen achtstimmigen Johannespassion sind die „Sieben Worte“ auch in einer sechsstimmigen Matthäuspassion und in einer vierstimmigen Johannespassion enthalten; hrsg. von E. Bezecny und J. Mantuani; Jakob Handl (Gallus), „Opus musicum“ II. Teil, Denkmäler der Tonkunst in Österreich XII/1, 121–167.

¹⁹ O. Kade, Passionskomposition, 60ff.

²⁰ DTÖ XII/1, 130–134.

cher Evangelistenabschnitt wird mit allen verfügbaren mehrstimmigen Mitteln hervorgehoben. Wenn es außerhalb der „Sieben Worte“ bei Gallus zur Achtstimmigkeit kommt, so handelt es sich in erster Linie um Turbae, um Sätze also, die auch auf der Ebene der Vierstimmigkeit durch das „Tutti“ des ganzen Ensembles ausgezeichnet wurden. Von hier aus kann dann der doppelchörige Satz auf die vorbereitende Evangelistenpartie übergreifen, wie bei dem „Clamabant autem Judaei“, das mit dem achtstimmigen Vollklang den folgenden Turbachor „Heliam vocat iste . . .“ ankündigt.

Die Stimmengruppierung innerhalb dieser Doppelchörigkeit ist somit abhängig von verschiedenen Beweggründen, die mit dem besonderen Konzept des Passionsvortrags zusammenhängen. Das Prinzip der verteilten Rollen wirkt insofern noch weiter, als die Gliederung nicht nur nach syntaktisch-formalen Gesichtspunkten erfolgt, sondern daß hierfür primär der Rollenwechsel maßgebend ist. Die Christuspartie wird entsprechend der tiefen Lage des Passionstons dem tieferen vierstimmigen Chor zugewiesen, die Evangelistenpartie mit ihrem höheren Rezipitationston dagegen dem höheren Chor, der im übrigen auch die hoch gelegenen Partien der Soliloquenten zu vertreten hat. Die Gemeinschaft der in den Turbae redenden Personen bedient sich der neuen Mehrchörigkeit, in der sich der hohe und der tiefe Chor zur Achtstimmigkeit vereinigen. Es ist dies das auf die Ebene der Mehrchörigkeit projizierte alte Rollenprinzip, bei dem ja auch die Mehrstimmigkeit zuerst an den Turbastellen auftrat. Neben der im Rollenkonzept begründeten Gliederung und Gruppierung der Chöre kommt aber in der mehrchörigen Komposition ähnlich wie schon in den älteren motettischen Passionen auch die nachdrückliche Hervorhebung einzelner Abschnitte durch Erhöhung der Stimmenzahl und Verdoppelung der Chöre zur Geltung. Dies dient nicht nur der Schaffung eines repräsentativen musikalischen Rahmens, sondern ebenso der Herausstellung inhaltlich bedeutsamer Partien.

Aber weder das Rollenprinzip noch formale oder inhaltliche Gründe reichen aus, um den Aufbau der mehrchörigen Passionskomposition als Ganzes zu erklären. Vielmehr bringt das Verfahren der Mehrchörigkeit musikalisch eigenständige Gestaltungsweisen mit sich, die sich auch gegenüber den gattungsbedingten Forderungen des Passionsvortrages behaupten. Das für die Mehrchörigkeit charakteristische Zusammenwirken verschiedener Klangkörper, die in ausgewogenen Abständen einander ablösen, auseinandertreten und sich vereinigen, kann mit den besonderen Gegebenheiten des Passionstextes übereinstimmen, es ist aber keineswegs daran gebunden. So geht in der Passion von Gallus beim zweiten Kreuzeswort nach einem längeren, aus Evangelisten- und Soliloquentenpart bestehenden Abschnitt des höheren Chores („Ait ad eum latro ad dexteram pendens: Domine, memento mei, dum veneris in regnum tuum.“) die Fortsetzung des Evangelistenpartes in den tieferen Chor über, offenbar um die tieferen Stimmen nach längerem Pausieren wieder zum Erklängen zu bringen. Ohne Chorwechsel setzt dann die Christuspartie unmittelbar anschließend ein. Aus demselben Grunde, nämlich zwischen verschiedenen Klangkörpern zu wechseln, wandert auch der längere Evangelistenpart „Et dederunt ei acetum cum felle mixtum. Et cum gustasset, noluit bibere, sed dixit“ nach dem ersten Satz vom höheren in den tieferen Chor und noch einmal mit der Wiederholung des Schlusses zurück in den höheren Chor. Gerade durch den letzten kurzen Chorwechsel wird erreicht, daß das folgende Christuswort im tieferen Chor sich wirksam vom unmittelbar Vorausgehenden abhebt.

Mehrstimmige Passion mit verteilten Rollen

Die Vertonung der „Sieben Worte“ war, wie wir sahen, Bestandteil der motettischen Passion seit ihrem ersten Erscheinen in der Passionsharmonie von Longueval zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Die „Sieben Worte“ bilden bei Longueval und bei den von ihm ausgehenden Komponisten jeweils den letzten Abschnitt der Passion²¹. Sie sind somit nicht Gegenstand eines selbständigen musikalischen Werkes wie die „Sieben Worte“ von H. Schütz. Andererseits ist die Komposition Schützens in einem Traditionszusammenhang verankert, der mit der Passionsharmonie Longuevals beginnt, da hier überhaupt zum ersten Mal die „Sieben Worte“ durch die Komposition und zwar durch die motettische Faktur der niederländischen Vokalpolyphonie erfaßt wurden. Ein wesentlicher Unterschied gegenüber der motettischen Passion liegt sodann neben dem selbständigen Charakter des Schützchen Werkes in der Aufteilung des Textes in einzelne Abschnitte, die in Kompositionsart sowie Besetzung individuell gestaltet und dem Prinzip der verteilten Rollen unmittelbar verpflichtet sind. Waren in der motettischen Komposition die Zäsuren zwischen den Rollen durch Verzahnung der Stimmführung und Koppelung der Klänge weitgehend nivelliert, so treten sie jetzt deutlich hervor. Insofern knüpft Schütz wieder an die Praxis der dramatischen Passion an, die sowohl im einstimmigen Bereich als auch unter Einbeziehung mehrstimmiger Abschnitte auf einer klaren Trennung der verschiedenen Rollen beruhte.

Was jedoch die dramatische Passion im allgemeinen nicht kannte, war die Zusammenstellung der „Sieben Worte“ als Teil des Passionsvortrags und somit deren mehrstimmige Vertonung²². Auch unabhängig von den „Sieben Worten“ bot die dramatische Passion, sofern sie überhaupt mit Mehrstimmigkeit verbunden war, für die mehrstimmige Vertonung der Christuspartie in der Regel keine Basis, da es lediglich die Turbae waren, die für die Mehrstimmigkeit in Frage kamen. Von dieser allgemeinen Praxis, nämlich die Mehrstimmigkeit innerhalb der dramatischen Passion auf die Turbae sowie auf Einleitung und Schluß, Exordium und Conclusio, zu beschränken, gibt es jedoch schon im 16. Jahrhundert bemerkenswerte Abweichungen. Nicht nur daß die Mehrstimmigkeit auch auf die Reden der Soliloquenten übergriff und somit alle diejenigen Partien erfaßte, die im einstimmigen Vortrag als „Synagoga“ bezeichnet wurden, sondern es war vor allem die Christuspartie selbst, die in die Mehrstimmigkeit einbezogen wurde. Was bei dieser Ausführung der Christusworte durch mehrere singende Personen an dramatischer Realität verlorenging, wurde gleichsam durch den Zuwachs an musikalischen Mitteln, den der mehrstimmige Satz erforderte, wieder kompensiert. Ähnlich wie schon in der durchkomponierten Passion wird die Christuspartie nicht mehr als das Abbild der Rede einer Einzelperson verstanden, sondern als ein bedeutungsvoller sakraler Text, den es musikalisch hervorzuheben gilt, der musikalisch ernst genommen wird.

Die Konzentration der Mehrstimmigkeit auf die Christusworte ist eine Erscheinung, die im Rahmen des liturgischen Passionsvortrages besonders in Spanien seit dem 16. Jahrhundert anzutreffen ist²³. Hier scheint diese Praxis in erster Linie in Aragon und Katalonien beheimatet

²¹ Die Reihe der von Longueval ausgehenden motettischen, später auch mehrchörigen Passionskompositionen in lateinischer Sprache mit den „Sieben Worten“ im letzten Abschnitt findet ihren Abschluß in der Matthäuspassion von Bartholomäus Gesius (1613).

²² Die oben erwähnten Beispiele von Lucas Lossius und aus dem Joh. Walter zugeschriebenen Auszug (Notenanhang 1 u. 2) enthalten zwar die „Sieben Worte“, vermeiden aber deren mehrstimmige Komposition. Lossius bringt überhaupt nur den einstimmigen Passionston, während der Auszug die Mehrstimmigkeit auf die Turbae beschränkt.

²³ Th. Göllner, *Unknown Passion Tones in Sixteenth-Century Hispanic Sources*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXVIII (1975), 66ff.; José-Vicente González-Valle, *Die Tradition des liturgischen Passionsvortrags in Spanien*, Phil. Dissertation, München 1974.

gewesen zu sein, wo neben der allgemeinen Gepflogenheit mehrstimmiger Turbae ein Passionsvortrag üblich war, der die Mehrstimmigkeit auf einige ausgewählte Christusworte beschränkte. So enthält das Kathedralarchiv von Zaragoza eine Handschrift mit vierstimmigen anonymen Passionskompositionen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die überhaupt keine Turbae aufweisen, sondern sechs bzw. sieben ausgewählte Christusworte aus der Markus- und Lukaspassion²⁴. Unter diesen mehrstimmigen Sätzen befinden sich zwar auch Kreuzesworte, jedoch als Teil des einzelnen Evangeliums, nicht als Passionsharmonie. In einer Fassung der Johannespassion in derselben Handschrift sind sieben Christusworte gemeinsam mit den Turbae (ohne Soliloquenten) durch Vierstimmigkeit ausgezeichnet. Auf ähnliche Weise werden mehrstimmige Turbae und neun Christusworte in einer anonymen Matthäuspassion ebenfalls aus Zaragoza vereinigt²⁵. Die Komposition ausgewählter Christusworte in Verbindung mit mehrstimmigen Turbae und Soliloquenten kennzeichnet auch die Passionen von *Juan Pujol*, der im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in Barcelona wirkte. Wie schon in den anonymen Zaragoza-Passionen ist die Begrenzung der Christusworte auf die Zahl sieben bemerkenswert, was offenbar in Anlehnung an die Passionsharmonie geschah, ohne daß diese hier als Textgrundlage mit ihren „Sieben Worten am Kreuz“ vorlag (Notenanhang 5)²⁶.

Sowohl die Zaragoza-Passionen als auch die Passionen von Pujol vermeiden für die Christuspartien den syllabisch-akkordlichen Satz, der die Turbae dieser Kompositionen charakterisiert. In dieser Hinsicht setzt die Mehrstimmigkeit nur fort und stellt auf andere Art dar, was schon die einstimmigen spanischen Passionstöne, die auf eigenwillige Weise von der sonst üblichen Tradition abweichen, bei der Christuspartie aufweisen: deren Hervorhebung durch umfangreiche Melismen nicht so sehr im Sinne einer ornamentalen Zutat, sondern als Ausdruck einer leiderfüllten Klage²⁷. Die Besinnung auf jedes einzelne Christuswort, das Verweilen bei ihm in einem abgeschlossenen Stück, das vom Zwang des kontinuierlichen Kompositionsflusses der Motette befreit ist, gehört zu den Möglichkeiten des Passionsvortrags nach verteilten Rollen. Denn hier kann sich die Musik auf die an eine Person gebundene Äußerung konzentrieren, ohne wie in der motettischen Passion auf die polyphone Verquickung dieses Textabschnittes mit seiner Umgebung und auf den nahtlosen Fortgang des kompositorischen Kontinuums bedacht zu sein. Eine gleichsam beiläufige Vertonung eines Christuswortes, wie es die motettische Passion durchaus gestattet, ist innerhalb der dramatischen Passion nicht möglich. Bezeichnenderweise hatte man in Spanien schon im Rahmen der einstimmigen Passionstöne den Christusworten erhebliche Aufmerksamkeit geschenkt. Der hier in relativ hoher Stimmlage redende Christus stand im Mittelpunkt der Passionslesung und unterschied sich nicht zuletzt durch den melismenreichen Vortrag, der zugleich eine Verlangsamung des Redeflusses bedeutete, von den übrigen Partien²⁸. Es verwundert deshalb nicht, wenn auch die mehrstimmigen Christusworte bei Pujol mit der Aufführungsanweisung „sencillo“ („ruhig – gemessen“) versehen sind. Die bedächtige, Zeit in Anspruch nehmende Vertonung geht wie die Vorstellung vom einzelnen in sich geschlossenen Stück aus der Einstimmigkeit in die mehrstimmige Komposition über. Andererseits sind diese Kompositionen im Hinblick auf ihren polyphonen Stimmenverband und ihre Verwendung kontrapunktischer Mittel aus den Erfahrungen des motettischen Satzes hervorgegangen. Liturgische Vortragspraxis und motettische Polyphonie vereinigen sich zu einer

²⁴ Zaragoza, Archivo de Música Catedral, C-3 Ms 15. González-Valle, loc. cit., 78.

²⁵ Zaragoza, Archivo de Música Catedral, C-3 Ms 19. González-Valle, loc. cit., 78. Th. Göllner, Unknown Passion Tones, 70f.

²⁶ Wiedergabe aufgrund der Transkription von González-Valle, loc. cit., 224f.

²⁷ Th. Göllner, loc. cit., 60f.

²⁸ Th. Göllner, loc. cit., 50ff.

musikalischen Realisierung der Christusworte, die als individuelle Sätze von Ausdruckskraft und Ernst erfüllt sind.

Die Auswahl einer bestimmten Anzahl von Christusworten unter Einbeziehung der Worte am Kreuz für die mehrstimmige Vertonung gehört zur spanischen Eigenart des Passionsvortrags. Nur in Spanien findet sich auch der Brauch, die Mehrstimmigkeit primär auf die ausgewählten Christusworte zu beschränken. Obwohl dies nicht schlechthin für den spanischen Passionsvortrag gilt, da auch hier andere Partien ganz oder teilweise mehrstimmig ausgeführt werden konnten, so ist die Konzentration auf die Christuspartie im einstimmigen wie im mehrstimmigen Vortrag eine speziell in Spanien und im spanischen Einflußgebiet anzutreffende Praxis²⁹. Die Einbeziehung der Christuspartie in einen weitgehend mehrstimmigen Passionsvortrag ist hingegen auch außerhalb des spanischen Bereiches verbreitet, und zwar vor allem in Norditalien. Etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts kennt man hier eine Variante der Passion mit verteilten Rollen, in der Turbae, Soliloquenten und Christuspartie mehrstimmig gesetzt sind, so daß nur die Evangelistenpartie weiterhin einstimmig erklingt. Im Unterschied zur spanischen Praxis wird nicht eine Auswahl von Worten, sondern die ganze Christuspartie mehrstimmig ausgeführt. Vielfach werden zur Charakterisierung der einzelnen Partien Anzahl und Art der Stimmen geändert, aber der mehrstimmige Satz ist syllabisch schlichter mit gleichzeitiger Deklamation der Stimmen und weniger ausdrucksvoll als die spanischen Gegenstücke. Zu den frühesten Beispielen dieser norditalienischen Sonderform mit mehrstimmigen Christuspartien gehören die Passionen von *Gasparo Alberti*, die in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts für Santa Maria Maggiore in Bergamo komponiert wurden³⁰.

Lateinisches Modell und deutscher Text

Es gehört zu den folgenschweren Schritten für die Entwicklung der Passionskomposition, daß der in Bergamo geborene und dort unter Alberti wirkende *Antonio Scandello* diese Art der dramatischen Passion mit ihren vierstimmig gesetzten Christusworten nach Deutschland verpflanzte, wo er seit der Jahrhundertmitte am Dresdner Hof tätig war. In seiner Johannespassion (vor 1561)³¹ ebenso wie in seiner Auferstehungshistorie (um 1573)³² sind nicht nur alle direkten Reden der Turbae und der Soliloquenten, sondern auch die Worte Christi mehrstimmig vertont, und zwar in deutscher Sprache. Damit wird das bis dahin in Dresden und im protestantischen Deutschland verbreitete Passionsmodell Johann Walters mit seiner allein auf die Turbae beschränkten Mehrstimmigkeit wesentlich verändert, indem nun auch – zwar immer noch auf dem Boden der dramatischen Passion – der mehrstimmige Satz bis in die Christuspartie vordringt, der er in der sprachlichen Gestalt von Luthers deutschem Bibeltext begegnet. Dieses

²⁹ Unter den Musikhandschriften aus der franziskanischen Missionszeit Kaliforniens, dem späten 18., frühen 19. Jahrhundert, findet sich eine in den Mission Archives, Santa Barbara, aufbewahrte Matthäuspassion, die unter ihren mehrstimmigen Sätzen zwölf Christuspartien gegenüber nur einem Turbachor und vier Evangelistenpartien aufweist. Vgl. Th. Göllner, Two Polyphonic Passions from California's Mission Period, in: Yearbook for Inter-American Musical Research IV (1970), 69, 73f.; ders., Unknown Passion Tones, 68.

³⁰ K. Jeppesen, A Forgotten Master of the Early 16th Century: Gaspar de Albertis, in: Musical Quarterly 44, 1958, 311ff.; V. Ravizza, Gasparo Alberti, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980, Vol. 1, 211f.

³¹ O. Kade, Passionskomposition, 306ff.; Scandellos Johannespassion wurde noch 1621 durch S. Besler im Druck herausgegeben; vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, A. Scandello, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 16, 547.

³² Hb. d. deutsch. evang. Kirchenmusik, I/3, 133ff., I/4, 110ff.

Zusammentreffen von deutschem Text und mehrstimmigem Satz, das in der Christuspartie Scandellos stattfindet, führt allerdings zu einem Konflikt zwischen sprachlichen und musikalischen Gegebenheiten. War schon auf der Ebene des Lateinischen der Gegensatz zwischen Rollenprinzip und Mehrstimmigkeit offenkundig, so gilt dies um so mehr für den in die Volkssprache übersetzten Bibeltext. Mit dem Vortrag der Passion in Deutsch war über die Anschaulichkeit der verteilten Rollen hinaus ein weiteres Stück Realität für die liturgische Lesung gewonnen. Der Christuspart bestand nicht mehr nur aus einer fremdartigen, sakralen Sprache, die respektvolle Distanz verlangte, sondern Christus redete unmittelbar in der vertrauten Muttersprache. Es verwundert deshalb nicht, daß Johann Walter in seinen deutschsprachigen Passionen auf das dramatische Modell zurückgriff, das unter Beachtung des Rollenprinzips die einzelnen Personen solistisch-einstimmig rezitieren ließ und die Mehrstimmigkeit allein für die Turbae aufsparte³³. Aber selbst das Waltersche Passionsmodell vermochte trotz seines volkssprachlichen Textes und der damit gegebenen Unmittelbarkeit einen wesentlichen Rest der lateinischen Passionslesung nicht zu beseitigen, denn der deutsche Text erklang nach wie vor auf der Grundlage der lateinischen Rezitationsformeln³⁴. Im Hinblick auf die musikalische Seite des Vortrags unterschieden sich die Walterschen Passionen somit kaum von ihren lateinischen Vorläufern. Auch die Christusworte bewahrten bei Walter die starre Formelhaftigkeit, die ihnen auf der Ebene der lateinischen Lesung mit ihrem von Syntax und Interpunktion bestimmten Rezitationsschema anhaftete. Hier nun, gleichsam an der uneigentlichen Seite der Sprache, setzt auch die Mehrstimmigkeit Scandellos an, indem sie – noch ganz vom Lateinischen geprägt – den durch die Volkssprache gewonnenen neuen Realitätsbezug verdeckt und die deutsch redende Figur Christi von vier Sängern in einem mehrstimmigen Satz vortragen läßt. Der Gegensatz zwischen Einzelrolle und mehrstimmiger Ausführung tritt beim Vortrag in der Volkssprache wesentlich schärfer hervor als beim Lateinischen, da dort der Objektcharakter der Sprache, ihre phonetische, von der Sinnvermittlung abgewandte Eigenschaft, die Aufstockung zur Mehrstimmigkeit eher erlaubt.

In der Art der Mehrstimmigkeit unterscheidet sich dann auch Scandello kaum von seinem italienischen Landsmann und Lehrer Alberti, dessen vierstimmige Christuspartien ihm offenbar direkt als Vorbild dienten. Abweichend von Alberti, der die Christusworte für tiefere Männerstimmen komponierte, wählt Scandello stets die übliche Stimmenkombination von Diskant, Alt, Tenor, Baß. Nicht nur, daß die Vierstimmigkeit von der Vorstellung der einen redenden Person wegführt und statt dessen den Sakralcharakter des Textes betont, sondern der deutsche Wortlaut erklingt bei Scandello wie in einem fremden mehrstimmigen Gehäuse, dem die Sprache nur äußerlich eingepaßt ist. Man vergleiche daraufhin das Christuswort „Siehe, das ist deine Mutter“ bei Scandello³⁵ mit dem entsprechenden „Ecce mater tua“ Albertis³⁶:

³³ Außer dem Walter zugeschriebenen Auszug (Notenanhang 2) mit den „Sieben Worten“ im Schlußteil stammen von ihm eine Matthäus- und eine Johannespassion, die weite Verbreitung fanden und für lange Zeit zum festen Bestand der evangelischen Karwochenliturgie gehörten. Ausgaben: O. Kade, Passionskomposition, 274ff. (Matth.-Pass.); Hb. d. dt. ev. Km. I/3, 13ff., I/4, 26ff. (Matth.-Pass.); I/3, 76ff., I/4, 50ff. (Joh.-Pass.). Über die Verbreitung und andauernde Tradition der Walter-Passionen vgl. W. Braun, Die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert, Berlin 1960. Bach dürften die Walter-Passionen aus dem 1682 gedruckten „Neu Leipziger Gesangbuch“ des G. Vopelius bekannt gewesen sein, wo sie im Anhang abgedruckt sind und zur Aufführung in den Leipziger Kirchen dienten (vgl. G. Stiller, J. S. Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit, Kassel-Basel 1970, 51f.).

³⁴ Über das Verhältnis von lateinischer und deutscher Sprache zur musikalischen Rezitation bei Joh. Walter und Schütz vgl. Thr. Georgiades, Musik und Sprache, 2. Aufl., Berlin-Heidelberg-New York 1974, 62ff.

³⁵ Johannespassion, O. Kade, Passionskomposition, 340.

³⁶ Johannespassion, vgl. K. Jeppesen, A Forgotten Master of the Early 16th Century: Gaspar de Albertis, in: Musical Quarterly 44, 1958, 326, Example 13.

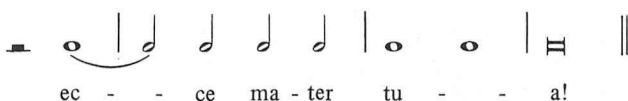
Scandello

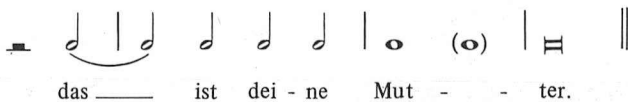
Musical score for Scandello's setting of the Seven Words from the Cross. It features four staves, each with a vocal line and German lyrics. The lyrics are: "Sie - he das ist dei - ne Mut - ter." The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is simple and homophonic, with the lyrics clearly aligned under the notes.

Alberti

Musical score for Alberti's setting of the Seven Words from the Cross. It features four staves, each with a vocal line and Latin lyrics. The lyrics are: "Ec - ce, ec - ce ma - ter tu - a!" The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is more complex than Scandello's, with a longer note value for "Ec - ce" and a more elaborate setting of "ma - ter tu - a!".

Das wiederholte „Ecce“ bei Alberti, das in den einzelnen Stimmen durch zweimaligen Ansatz auf demselben langen Ton das Stück eröffnet, scheint bei Scandello nach dem ersten „Siehe“ in dem folgenden gedehnten „das“ fortzuwirken, ohne daß ein Grund für diese Wortisolierung im Deutschen vorliegt. Sprachlich ebenso unmotiviert ist dann der melodische Hochtou bei „ist“ auf schwacher Zeit, von wo aus die betonte Pänultima auftaktig erreicht wird. Scandello bringt zwar den deutschen Satz „das ist deine Mutter“ mehrstimmig zum Erklingen, aber was er wirklich vertont, ist das lateinische „Ecce, ecce mater tua“, wie er es ähnlich von Alberti her kannte. Die Abhängigkeit des Deutschen von der lateinischen Vorlage wird besonders deutlich, wenn man etwa die Rhythmisierung und Textierung des Basses bei Alberti und Scandello vergleicht:

Alberti: 

Scandello: 

Was im Lateinischen korrekt ist, die Dehnung des akzentuierten Anfangs und der Pänultima, wirkt im Deutschen unnatürlich und besonders durch die Abspaltung des ersten Wortes sinnwidrig. Ebenso wenig überzeugt im Deutschen das abschließende Kreuzeswort „Es ist vollbracht“. Die Dehnung des eröffnenden „Es“ ist von seiner Anfangsfunktion her zu verstehen. Die dann drei Minimen ausfüllende Silbe „voll-“ scheint überdehnt zu sein, da man eine weitere Silbe nach der zweiten Minima erwartet. Diese würde zwar im lateinischen „Consummatum est“ vorkommen, nicht aber in der deutschen Übersetzung, so daß man auch hier eine ursprünglich lateinische Konzeption annehmen darf³⁷:



Daß trotz des Realitätsgewinns, wie ihn die Übersetzung in die Volkssprache erzielt, die Musik sich weiterhin lateinisch gebärdet, ist kennzeichnend für Antonio Scandello. Darin spiegelt sich zugleich der äußere Lebensweg dieses Komponisten: Der in der lateinischen Liturgie aufgewachsene Italiener Scandello tritt zwar am Dresdner Hof zum Protestantismus über und komponiert deutsche Bibeltexte, aber seine Herkunft bestimmt nach wie vor seine Musik, der der deutsche Text als etwas Fremdes, von außen Kommendes, angepaßt wird. Was bei Scandello biographisch bedingt zu sein scheint, kennzeichnet die deutschsprachige Passionsvertonung dieser Zeit überhaupt. Immer wieder kommt es zu einem Konflikt zwischen der neuen sprachlichen Schicht und der älteren, an die kirchliche Tradition der lateinischen Liturgie gebundenen Musik, sei es in den für den einstimmigen Passionsvortrag gebräuchlichen Rezitationsformeln, sei es als mehrstimmige Rezitation, als Vokalpolyphonie und als Motette.

Auch die innerhalb der Gattung der motettischen Passion aufkommenden deutschsprachigen Kompositionen vermögen dieses Problem nicht zu lösen. Weder die am Anfang stehende Johannespassion des *Joachim von Burck* (1568)³⁸ noch die späte, die Gattung der motettischen Passion abschließende Johannespassion von *Christoph Demantius* (1631)³⁹ verstehen es, das lateinische Vorbild zu überwinden und den Gegebenheiten der deutschen Sprache gerecht zu werden. Schon die Tatsache, daß sie den deutschen Text, der das Passionsdrama in geradezu greifbare Nähe bringt, wieder der undramatischen Motettenpassion einfügen, läßt sie weiterhin auf dem Boden der lateinischen Vokalpolyphonie verharren. Wie dort geht es auch hier primär um ein gleichmäßig fließendes Kontinuum, und die Unterschiede zwischen den Kompositionen erstrecken sich auf die Art der Stimmengruppierungen oder auf den im einen Falle mehr syllabi-

³⁷ Scandello, Joh.-Pass., Ausgabe Kade, a. a. O.

³⁸ Die deutsche Passion, hrsg. von F. Jöde, Wolfenbüttel 1957; hrsg. von H. L. Berger, Neuhausen-Stuttgart 1967.

³⁹ Das Chorwerk, Heft 27, hrsg. von F. Blume.

schen, im anderen mehr linearen, die Einzelstimme herausstellenden Satz. Letzteres geschieht vor allem in der vierstimmigen Johannespassion *Leonhard Lechners* (1593), die wieder in ihrem fünften Teil die „Sieben Worte“ aufweist⁴⁰ und in Anlage und kompositorischem Verfahren als das deutschsprachige Gegenstück zur Passion Ludwig Dasers gelten kann⁴¹. Wie Daser wählt auch Lechner die Vierstimmigkeit für die Christusworte, ohne jedoch den natürlichen Sprachfluß des lateinischen Vorbildes zu erreichen. Eigenartig gekünstelt wirkt etwa folgende Baßlinie, wo sogar die deutsche Übersetzung der lateinischen Wortfolge nachgebildet zu sein scheint, also nicht dem Lutherschen Text entspricht (Luk. 23, V. 43):



Amen dico tibi, hodie mecum eris in Paradiso.

Lechner: Wahrlich sag ich dir: heut wirst du bei mir sein im Paradeise.

Luther: Wahrlich ich sage dir: heute wirst du mit mir im Paradies sein.

Das „Wahrlich sag ich dir“ folgt geradezu mechanisch dem „Amen dico tibi“ mit seinem regelmäßigen Wechsel von schwerer und leichter Silbe, und die auffallende Vorziehung des Verbuns in der zweiten Satzhälfte geschieht nur im Hinblick auf das nachgestellte „im Paradeise“, das dadurch dieselbe Satzposition wie im Lateinischen erhält. Daß dieses verfremdete Deutsch sich dem rhythmisch-melodischen Fluß der Stimme anschmiegt, ist die Folge einer Latinisierung, die die deutschen Wörter und Silben der labileren lateinischen Betonungsordnung angleicht. Was im Lateinischen praktikabel ist, nämlich die Akzentsetzung auf metrisch schwacher Zeit oder umgekehrt die musikalische Betonung von Nebensilben, führt bei der sinnabhängigen Gewichtung der Akzente im Deutschen zu einem geradezu sprachwidrigen Vortrag⁴². So erklingen zwar – etwa in der zweiten Hälfte des obigen Beispiels – deutsche Wörter, aber daß das für das Verständnis wichtige Wort „heut“ als schwacher Auftakt erscheint, überzeugt ebensowenig wie die übrigen sprachlichen Unstimmigkeiten im Verlauf des Satzes. Der Komponist fügt in das gerade Zeitmaß noch eine ungerade Dreierbildung ein, doch wird diese nicht mit dem Sprachsinn zur Deckung gebracht. Wie schon bei Scandello fallen auch bei Lechner sprachliche Ebene und musikalische Komposition auseinander.

⁴⁰ L. Lechner, Werke, Bd. 12, Historia der Passion und Leidens unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, 1593, hrsg. von K. Ameln, Kassel usw. 1960, 35 ff.

⁴¹ W. Blankenburg, Zu den Johannespassionen von Ludwig Daser (1578) und Leonhard Lechner (1593), in: Gedenkschrift W. Vetter, Leipzig 1969, 63–66.

⁴² Vgl. hierzu auch Thr. Georgiades, Musik und Sprache, 62 ff.

2. Der mehrstimmige vokale Satz und der solistische Sprachvortrag bei Schütz

Die Aufgabe, die sich deshalb stellte, war die Erfassung des in deutscher Sprache mitgeteilten biblischen Berichts mit den Mitteln des mehrstimmigen Satzes. Denn nur als Mehrstimmigkeit, unter Einbeziehung des Zusammenklangs also, kommt die Musik in der ihr eigenen räumlichen Komponente zur Geltung, während der einstimmige Vortrag, der die liturgische Tradition für lange Zeit fast ausschließlich bestimmt hat, auf die melodisch-lineare Dimension beschränkt bleibt und besonders im Rahmen der kirchlichen Lektionspraxis über die Stufe des Formal-Syntaktischen nicht hinaus geht. Die Mehrstimmigkeit stand, wie wir sahen, dem liturgischen Passionsvortrag mit seinem Prinzip der Rollenverteilung grundsätzlich entgegen, während umgekehrt das dramatische Konzept ein Hindernis für die Entfaltung von Mehrstimmigkeit bedeutete. Diese drang dann doch in den biblischen Bericht ein, und zwar zunächst in Übereinstimmung mit dem Rollenprinzip bei der Wiedergabe der Turbae mit ihrer Mehrzahl redender Personen. Die übrigen Partien der Passion, einschließlich der Christuspartie, gelangten erst unter Aufgabe des dramatischen Ansatzes im Rahmen der sog. motettischen Passion seit Beginn des 16. Jahrhunderts in die Mehrstimmigkeit. Die motettische Passion war es auch, die in ihrem Schlußteil die „Sieben Worte“ in Art einer Passionsharmonie vereinigte. Die mehrstimmige Vertonung ausgewählter Christusworte im Rahmen einer einzelnen Evangeliumsperikope findet sich dann etwa zur gleichen Zeit in spanischen Quellen, während in Italien die Christuspartie vollständig in Ergänzung der Turbae und Soliloquentenpartien mehrstimmig gesetzt wird. Obwohl in beiden Gattungen, der motettischen wie der dramatischen Passion, der lateinische Text durch einen deutschen ersetzt wurde, war damit musikalisch noch keineswegs ein neuer Anfang gemacht. Vielmehr blieb es bei der alten, an der lateinischen Sprache orientierten Vorstellung von mehrstimmiger Vokalkomposition mit ihrer unrealistischen Wiedergabe redender Einzelpersonen durch einen mehrschichtigen Stimmenverband und einer dem Lateinischen nachempfundenen Sprachvertonung.

Wenn nun in den „Sieben Worten“ bei Heinrich Schütz eine neue Begegnung zwischen dem Bibeltext der Passion und der Musik stattfindet, so wird dieser Text zwar auf neue Weise „gantz beweglich gesetzt“⁴³, aber die Musik ist nicht nur das Ergebnis einer freien kompositorischen Erfindung, sondern knüpft an eine gattungsbedingte Vertonungsgeschichte an, die sie zugleich voraussetzt und überwindet. So wie Schütz nachweislich Scandellos Auferstehungshistorie gekannt hat, die er seinem eigenen gleichnamigen Werk von 1623 zugrundelegte, so wird er auch mit Scandellos Johannespassion vertraut gewesen sein, zumal diese noch 1621 durch Samuel Besler zum Druck gelangte⁴⁴. Bei Scandello konnte Schütz also nicht nur die Gattung der Evangelienharmonie, sondern auch die vierstimmige Behandlung der Christuspartie in Auferstehungshistorie und Johannespassion ebenso wie die traditionelle Praxis der einstimmig rezitierenden Evangelistenpartie kennenlernen. Von hier aus dürfte somit der Boden für die Komposition der „Sieben Worte“ bereitet gewesen sein. Für das Konzept einer selbständigen Komposition oder auch als Teil einer größeren Passionsvertonung konnte Schütz dagegen nicht an Scandello anknüpfen. Während er das Rollenkonzept bei diesem vorfand, war er für die Zusam-

⁴³ Vgl. den Titel des Werkes: „Die Sieben Worte . . . so Er am Stamm des Heil. Creutzes gesprochen, *gantz beweglich gesetzt*“.

⁴⁴ Vgl. oben S. 19, Anmerkung 31.

menstellung der „Sieben Worte“ auf den Schlußteil der motettischen Passion angewiesen. Aus diesen beiden Elementen, den als individuelle Stücke gestalteten Christusworten in der dramatischen und der Reihung der sieben Worte in der motettischen Passion, schafft Schütz ein eigenes Werk. Die beiden Hauptgattungen der Passionsvertonung begegnen sich aber nicht nur in der formalen Anlage und inhaltlichen Zusammenstellung, sondern sie durchdringen sich auch auf der Ebene des kompositorischen Satzes. Die Mehrstimmigkeit der Christusworte übernimmt zwar von Scandello das Konzept des Einzelstücks und die Vierstimmigkeit, aber in der selbständigen Stimmführung unter Einbeziehung der Imitation ist sie mehr dem linear-motettischen Satz verpflichtet als der syllabischen Klanglichkeit Scandellos.

Die von der ariosen Haltung der einzelnen Christusworte deutlich unterschiedene rezitativische Vertonung der umrahmenden Evangelistenworte knüpft zwar ebenfalls an die bei Scandello übliche einstimmige Rezitation dieser Partie an, die dort dem allgemeinen Brauch der dramatischen Passion entsprechend außerhalb der eigentlichen Kompositionsebene geblieben war, aber an exponierten Stellen, wie beim vierten (mittleren) und siebenten (letzten) Christuswort, dringen in die zur Vierstimmigkeit erweiterten Evangelistenpartie imitatorische Züge ein, die in Verbindung mit dem sprachlichen Deklamationscharakter an die durchkomponierte motettische Passion erinnern.

Was das für die Evangelistenpartie verwendete Generalbaßrezitativ betrifft, so sei darauf hingewiesen, daß Schütz schon in seiner mehr als zwanzig Jahre vor den „Sieben Worten“ entstandenen „Auferstehungshistorie“ (1623) einen ersten Versuch unternommen hatte, die traditionelle einstimmige Evangelistenpartie mit ihren stereotypen, der lateinischen Lektionspraxis entnommenen Rezitationsformeln in eine instrumentalbegleitete rezitativische Komposition zu verwandeln. Schütz bediente sich dabei des Falsobordone in der damals modernen Verbindung von Solorezitation und ausgehaltenen instrumentalen Stützklingen. Mit diesem Mittel war es ihm möglich gewesen, den einzigen in der Auferstehungshistorie Scandellos von der Komposition noch nicht erfaßten Bereich in die mehrstimmig-kompositorische Gestaltung einzubeziehen und somit alle Partien des biblischen Berichts zum Gegenstand der Komposition zu machen. Damit war im Rahmen der dramatischen Vortragsart auch die letzte traditionelle Schicht, nämlich die indirekte Rede des Erzählers, unter Wahrung ihres Rezitationscharakters mit fixierten Liegetönen, von der einstimmigen Lektionspraxis in einen auf Zusammenklang beruhenden musikalischen Satz übergegangen⁴⁵. Aber wie bei den Partien in direkter Rede gelangt auch die Evangelistenpartie nicht unmittelbar von der einstimmigen liturgischen Ebene in die mehrstimmige Komposition als einer instrumentalbegleiteten solistischen Rezitation, sondern der von Schütz gewählten Vertonungsart geht die Stufe der mehrstimmig-vokalen, von mehreren Sängern ausgeführten Rezitationspraxis voraus. Zwar läßt sich weder im Rahmen der dramatischen Passion noch der biblischen Historien allgemein eine mehrstimmige Ausführung der Evangelistenpartie vor Schütz nachweisen, doch ist das Phänomen der mehrstimmigen Sprachrezitation alt. Wir finden es – abgesehen von den oben erwähnten, dramatisch bedingten Passionsturbæ und den liturgischen Lesungen des Mittelalters – seit dem 14. Jahrhundert in der Psalmodie, wo dann besonders im 16. Jahrhundert die als Falsobordone bekannte Praxis des mehrstimmigen Rezitierens allgemein verbreitet war⁴⁶.

⁴⁵ Vgl. Th. Göllner, Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen II, 150ff.; ders., Falsobordone und Generalbaß-Rezitativ bei Heinrich Schütz: Auferstehungshistorie, in: W. Blankenburg (Hrsg.), Heinrich Schütz in seiner Zeit. Wege der Forschung, Bd. 614, Darmstadt 1985, 249–266.

⁴⁶ Th. Göllner, Die mehrst. liturg. Lesungen II, 139ff. M. C. Bradshaw, The History of the Falsobordone from its Origins to 1750, Ph. D. Dissertation, University of Chicago, 1969. R. A. Makely, Recitation Practices in Early Anglican Church Music, 1544–1676, Ph. D. Dissertation, University of California, Santa Barbara, 1975.

Wenn deshalb bei Schütz zuerst in der „Auferstehungshistorie“ und später in den „Sieben Worten“ die Evangelistenpartie von einem einzelnen Sänger mit Instrumentalbegleitung rezipiert wird, so ist dies weder direkt von der alten liturgischen Einstimmigkeit abzuleiten noch handelt es sich um eine spontane Erfindung, sondern die neue Solorezitation ist unmittelbar aus der mehrstimmigen Vokalrezitation hervorgegangen. Sie stellt gleichsam deren modernisierte Ausführungsweise dar, die dadurch entstanden ist, daß der kompakte Vokalvortrag mit mehreren Sängern in vokale Solorezitation einerseits und instrumentale Stützklänge andererseits aufgespalten wurde. Damit zeichnet sich auf der Ebene der mehrstimmigen Sprachrezitation derselbe Vorgang ab, der auch sonst die Musik dieser Zeit bestimmt: Eine primär für den Vokalvortrag in chorischer Besetzung konzipierte Komposition geht als Aufführung zu Solostimme mit Orgelbegleitung über, bevor man von vornherein für diese neue Aufführungskombination komponiert⁴⁷.

Vereinigen sich in der Evangelistenpartie der „Sieben Worte“ von Schütz verschiedene Vorstufen, die alte mehrstimmig-vokale Bibellesung wie der spätere Falsobordone und das italienische Rezitativ, so gelangen auch in der Komposition der Christusworte ältere Schichten zu neuer Synthese. Daß Christus bei Schütz wieder als Einzelperson redet, d. h. als Sologesang konzipiert wird, ist in entschiedenem Gegensatz zur einstimmigen choralen Rezitation das Ergebnis von Mehrstimmigkeit. Was seit den Anfängen der mehrstimmigen Vertonung dieser Partie, in der motettischen Passion seit Longueval, in der dramatischen seit den spanischen und italienischen Beispielen des 16. Jahrhunderts, stets befremdlich erschien, nämlich die Ausführung der Christuspartie durch mehrere Sänger, zeigt sich nun als die unumgängliche Voraussetzung für einen Solovortrag als ausgearbeiteter Komposition im Rahmen eines mehrstimmigen Satzgefüges. Der Umweg über den Vortrag von mehreren Stimmen und Personen war notwendig gewesen, damit die Christuspartie überhaupt als musikalischer Satz entstehen konnte. Jetzt aber, bei Schütz, geht diese Satzerfahrung in den neuen, von Instrumentalparten umgebenen Sologesang ein. Damit wurde die Christuspartie als die Äußerung einer Einzelperson durch die Musik erst eigentlich erschlossen.

Der neue Sologesang unterscheidet sich von der traditionellen einstimmigen Christuspartie als choraler Rezitation nicht zuletzt dadurch, daß er die Sprache auf ihrer Bedeutungsebene erfaßt. Diese Entdeckung geschah in den „Sieben Worten“ nicht plötzlich, sondern kündigt sich schon in der Christuspartie der „Auferstehungshistorie“ an. Die als Vorlage benutzte „Auferstehungshistorie“ Scandellos⁴⁸ vertont bekanntlich in Übereinstimmung mit der italienischen Tradition den Christuspart als vierstimmigen Vokalsatz. Schütz verringert diese Besetzung auf zwei Solostimmen (Alt, Tenor) und instrumentalen Baß, so daß die Faktur einem Generalbaßduett entspricht. Da darüber hinaus im Gegensatz zu Scandello Schütz den Text von seinem Sprechrhythmus her erfaßt, kommt auch der Bedeutungsgehalt voll zur Geltung. Die mangelnde Übereinstimmung der Duettbesetzung mit dem rollenmäßig zu erwartenden Sologesang wird von Schütz im Vorwort eigens vermerkt und eine der dramatischen Forderung gemäße Aufführungslizenz gegeben. Danach „können beyde Stimmen, oder nur eine gesungen, die andre *instrumentaliter* gemacht, oder auch wol, *si placet*, gar ausgelassen werden“⁴⁹. Trotz der gegenüber dem vierstimmigen Vokalsatz Scandellos reduzierten Stimmenzahl und der neuartigen Generalbaßstütze wurde die Ausführung der Christuspartie durch zwei Sänger offenbar von

⁴⁷ Vgl. H. Haack, Anfänge des Generalbaß-Satzes, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 22, Tutzing 1974, 93 ff.

⁴⁸ Hb. d. deutsch. evang. Kirchenmusik I/3, 133 ff.; I/4, 110 ff.; Biblische Historien, Heft 7, Göttingen o. J.

⁴⁹ Vorwort im Stimmbuch des Bassus generalis; vgl. H. Schütz, Sämtliche Werke, hrsg. v. Ph. Spitta, Bd. I, Leipzig 1885, 4; die neueren Ausgaben der Auferstehungshistorie bei Eulenburg (hrsg. F. Stein) und H. Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 3 (hrsg. W. S. Huber), Kassel und Basel 1956, 5 (Faksimile).

Schütz selbst als unbefriedigend empfunden, so daß er durch Besetzungsänderung (Instrument statt Stimme), oder durch Eingriff in die Komposition (Auslassen einer Stimme) den Mißstand auf der Aufführungsebene zu beheben versuchte⁵⁰. Um dem nun auch auf der Kompositionsebene entgegenzutreten, gelangt Schütz in den „Sieben Worten“ zu der Verbindung von Sologesang und zwei obligaten Instrumentalparten über einem Baßfundament. Damit ist gegenüber dem reduzierten Stimmenverband der „Auferstehungshistorie“ die Gesamtzahl der Stimmen wieder auf vier erweitert, allerdings bei gleichzeitiger Beschränkung des Gesangs auf nur eine Männerstimme in mittlerer Lage. Die neue Christuspartie besteht also in Fortsetzung und zugleich in Abwandlung des mehrstimmigen Vokalsatzes aus einem komplexen Stimmenverband, zusammengesetzt aus einer Gesangsstimme als Trägerin der Sprache und einem instrumentalen Oberstimmenpaar, das in polyphoner Setzweise sowie unter Verwendung von Imitation die sprachliche Artikulation des Gesangs weitgehend übernimmt und mit diesem gemeinsam einen von der instrumentalen Stütze des Basses getragenen Satz bestreitet.

⁵⁰ Die unrealistische Duettbesetzung der Christuspartie veranlaßte in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts Carl Orff dazu, den zweistimmig redenden Christus aus dem Lautsprecher erklingen zu lassen. Was vom modernen Musiktheater her als überpersönlich erscheint, ist aber nur der Rest einer ursprünglich im Vokalen verwurzelten Mehrstimmigkeit, der es allein um den kunstvollen kompositorischen Satz ging, nicht um eine wirklichkeitsnahe Rollenkonzeption; vgl. C. Orff, Dokumentation, Bd. II, Lehrjahre bei den alten Meistern, Tutzing 1975, 180.

3. Heinrich Schütz, „Die Sieben Worte“

Den äußeren Rahmen der „Sieben Worte“ bilden bei Schütz traditionsgemäß Exordium und Conclusio, fünfstimmige Chöre über die erste und letzte Strophe des Passionsliedes „Da Jesus an dem Kreuze stand“⁵¹. Zu diesen Rahmenchören tritt ein innerer Rahmen bestehend aus zwei identischen instrumentalen „Symphoniae“, die symmetrisch nach dem Exordium bzw. vor der Conclusio placiert sind. Auf diese Weise wird der feierliche Vortrag des biblischen Passionstextes gleichsam von einem doppelten Vorhang am Anfang und Schluß umgeben⁵².

In der Mitte des Werkes wird das vierte Kreuzeswort „Eli, Eli, lama asabthani“ mit seiner deutschen Übersetzung „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ aus Matthäus 27, V. 46, als Höhepunkt der Komposition und auch als formale Achse ihres Aufbaues von einem vierstimmigen Evangelistenrezitativ eingeleitet. Die Vierstimmigkeit des Rezitativs findet sich sonst nur noch am Schluß des biblischen Berichts unmittelbar vor dem Wiedereintritt der Instrumentalsymphonia bei den Worten „Und als er das gesagt hatte, neiget er das Haupt und gab seinen Geist auf“ (Luk. 23, V. 47/Joh. 19, V. 30). Auch hier wird dieses Mittel sowohl zur inhaltlichen Hervorhebung des Berichtes vom eingetretenen Tod Jesu als auch zur Markie-

⁵¹ In der vorliegenden Abhandlung beschränkt sich die detailliertere Satzbeschreibung auf die sieben direkten Reden Jesu, die „Sieben Worte“ im engeren Sinn also. Weder die Rahmensätze (bei Schütz „Exordium“, „Symphonia“, „Conclusio“; bei Haydn „Introduzione“ und abschließendes „Terremoto“) noch die nur bei Schütz anzutreffenden Evangelistenworte werden in die Interpretation des musikalischen Textes einbezogen. – Von den beiden Schütz'schen Rahmenchören trägt in der Handschrift (Kassel, Mus. 2° 48) nur der Schlußchor die Bezeichnung „Conclusio“, während der Eröffnungsschor keine Überschrift aufweist. Die Texte beider Chöre sind die Anfangs- bzw. Schlußstrophe eines seit dem 15. Jahrhundert nachweisbaren Passionsliedes (Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, Bd. V, Leipzig 1877, Nachdruck Hildesheim 1964, 1122, Nr. 1394). Auch in dem aus neun Strophen bestehenden Lied bilden die beiden Strophen einen Rahmen, mit dem sie die in sieben Strophen enthaltenen „Sieben Worte“ einleiten und beschließen. Der motettische Satz, den Schütz für die Rahmenchöre wählt, findet sich schon in der frühesten mehrstimmigen Bearbeitung dieses Passionschorals, einem Motettenzyklus Ludwig Senfls (*Deutsche Lieder*, 1. Teil, hrsg. von A. Geering und W. Altwegg, *Erbe deutscher Musik*, Bd. 10, Wolfenbüttel-Berlin, 1938, 43–52). Ohne daß sich die Kenntnis dieser Komposition bei Schütz nachweisen läßt, ist die von ihm gewählte Gattung der Rahmenchöre mitsamt ihren Texten bei Senfl vorgebildet. Von der älteren Motettenkomposition her gesehen, könnte es geradezu so scheinen, als sei das Schütz'sche Werk von hierher mitgeprägt, wobei an die Stelle der sieben Kernstrophen mit ihren in Versform übermittelten „Sieben Worten“ auf die Prosa des biblischen Berichts zurückgegriffen wurde. Was die beiden motettischen Rahmenchöre bei Schütz jedoch vermissen lassen, ist die bekannte Liedmelodie selbst (W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Bd. I, Freiburg 1886, 445f., Nr. 197), die bei Senfl und anderen Komponisten vornehmlich als Tenor- oder Diskant-cantus-firmus verwendet wurde. Trotz des Versuches H. J. Mosers (Schütz und das evangelische Kirchenlied, in: *Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin*, III, Kassel 1930, 11f.; ders., H. Schütz, Kassel 1954, 424f.), aus der Schütz'schen Komposition eine Liedmelodie, die von dem überlieferten Passionschoral erheblich abweicht, zu rekonstruieren, ist davon auszugehen, daß Schütz sich nicht an eine gegebene Liedvorlage gehalten hat, sondern nur deren Text übernahm. Dieser wurde dann seinem Vers- und Strophenbau gemäß zum alleinigen Ausgangspunkt der Komposition.

⁵² Vgl. F. Stein (Hrsg.), H. Schütz, *Die Sieben Worte* (Edition Eulenburg), Vorwort, III f. Das Instrumentale der Symphonia, die wie Introitus und Conclusio fünfstimmig ist, beschränkt sich auf die Besetzung. Die musikalische Faktur dagegen unterscheidet sich nicht von den chorischen Rahmensätzen, da sie wie diese auf dem Sprachvortrag beruht. Wenngleich die Sprache hier nicht vokal erklingt, handelt es sich prinzipiell um eine sprachgebundene Komposition, und zwar im spezifisch Schütz'schen Sinne. Da die Symphonia als innerer Rahmen die „Sieben Worte“ umschließt, d. h. unmittelbar auf den Eröffnungsschor folgt und vor der Conclusio wiederholt wird, lehnt sie sich nicht nur in der Fünfstimmigkeit, sondern auch in der satztechnischen Konzeption an die benachbarten motettischen Vertonungen der beiden Choralstrophen an.

rung des formalen Abschlusses des biblischen Textes eingesetzt. Im Unterschied zu den inhaltlich wie formal exponierten Stellen verbleiben die übrigen Evangelistenrezitative im Rahmen der üblichen vom Generalbaß gestützten Einstimmigkeit⁵³. Doch greift Schütz dabei zu einem besonderen, in der Passions- und Historienkomposition sonst nicht anzutreffenden Verfahren, indem er zwischen den Stimmlagen des Rezitativs wechselt und jedes der „Sieben Worte“ durch eine individuelle Rezitativlage eingeleitet und erläutert wird. So treten bei den ersten drei Christusworten für die Rezitative nacheinander Alt, Tenor und Sopran auf, während die Rezitative zu den letzten drei Worten für die Stimmlagen Alt, Tenor, Tenor bestimmt sind. Wie schon bei der zentralen vierstimmigen Evangelistenpartie des vierten Wortes und des abschließenden Satzes erreicht Schütz auch durch die Differenzierung der übrigen Rezitativlagen ein Höchstmaß an individueller Charakterisierung. Geschah die Vertonung der Evangelistenpartie als Generalbaßrezitativ in Anlehnung an die traditionelle Rezitationspraxis, so weicht Schütz in der freien Verwendung verschiedener Stimmlagen von dem sonst allein der Tenorlage vorbehaltenen Evangelistenrezitativ ab. Das alte Mittel des Lagenwechsels, das beim Passionsvortrag zur Unterscheidung der einzelnen Rollen eingesetzt wurde, verlagert sich damit auf die Ebene ein und derselben Rolle, wo es der musikalischen Verdeutlichung einer sich ändernden Situation dient.

Christuspartie

I

Luk. 23, V. 34

Der Satz „Vater, vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun“ wird in einzelnen, der Interpunktion gemäßen Gliedern vertont, die sich zu gleich langen Hälften zusammenfügen (vgl. Notenanhang 6)^{53a}. Der Anruf „Vater“ – durch zweimalige Wiederholung intensiviert – erhebt sich über der tonalen Basis E und zielt mit dem Erreichen des dritten Rufes auf dem melodischen Hochton c' in den Unterquintklang A. Dem sprachlichen Akzent entspricht melodisch der jeweilige Hochton g, h, c', rhythmisch die Dehnung auf eine Halbe. Die akzenttragenden Halben werden synkopisch placiert, so daß sowohl im Gesang als auch in den instrumentalen Oberstimmen die „Vater“-Rufe gegenüber dem geradtaktigen Metrum jeweils um ein Viertel verschoben sind. Das durch die Synkopierung und Wiederholung eingefangene angstvoll Drängende der Anrufung findet mit dem neuen Satzglied „vergib ihnen“, das Sprachakzent und Taktschwerpunkt⁵⁴ zur Deckung bringt, sein Ziel. Dabei wird durch das Verbum „vergib“ die bisherige Akzentfolge vertauscht und ein auftaktiges Wort eröffnet mit melodischer Umkehrung des fallenden in den steigenden Terzschrift das neue Sprachglied. Zur sprachlichen Akzentverlagerung vom abtaktigen „Vater“ zum auftaktigen „vergib“ tritt als weitere Differenzierung die metrische Position hinzu. Auf das synkopisch verschobene „Vater“ folgt das regulär einsetzende „vergib“. Dieses Verbum führt mit dem ergänzenden „ihnen“ zum Halbschluß (H) über der tonalen Basis E und beendet die erste Hälfte des Stückes. Der anschließende Nebensatz

⁵³ Zum Generalbaß-Rezitativ der Evangelistenpartie, auf die in der vorliegenden Studie nicht näher eingegangen wird, vgl. Th. Göllner, *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen II*, 165 ff.

^{53a} Die Übernahme der Stichbildseiten aus der Edition Eulenburg No. 977 erfolgt mit Genehmigung des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz.

⁵⁴ Obwohl die originale Aufzeichnung keine Taktstriche und somit auch keine Takte im modernen Sinne kennt, dürfte die in der Ausgabe (Notenanhang 6, Edition Eulenburg, hrsg. von F. Stein) mit Hilfe von Taktstrichen wiedergegebene Mensur nicht nur der Partiturschreibung dienlich sein, sondern auch der metrischen Gewichtung entsprechen. Die vorliegende Beschreibung übernimmt deshalb in diesem Sinne den Taktbegriff der Ausgabe.

„denn sie wissen nicht“ gelangt durch stufenweisen Anstieg und sequenzierende, in die Oberterz versetzte Wiederholung wieder zum Unterquintklang A, der jeweils nach der mit zwei Achteln anhebenden auftaktigen Wendung auf metrischen Schwerpunkten erreicht wird. Dadurch erhält das inhaltlich bedeutende, den Satzteil beendende Wort „nicht“ eine musikalisch exponierte Stellung. Nach diesem zweimaligen Anlauf setzt die hinausgeschobene Schlußklausel ein („was sie tun“), die sich mit dem kadenzierenden Baßschritt H – E verbindet und durch das lange, eine ganze Note ausgehaltene „sie“ dem Eintritt von Schlußverbum und Tonika Nachdruck verleiht.

II

Joh. 19, V. 26–27

Das zweite Christuswort, das aus den beiden getrennten Anreden „Weib, siehe, das ist dein Sohn“ und „Johannes, siehe, das ist deine Mutter“ besteht, beginnt die erste Anrede mit dem einsilbigen, für sich gesprochenen „Weib“ als abtaktige Halbe in der Mitte des Anfangstaktes. Vorausgeht der eröffnende E-Klang, der mit einer abtaktigen Halben den Einsatz des Gesangs auf der Eins des Taktes instrumental vorwegnimmt. Im Gegensatz zu dieser isolierten Halben steht die auftaktige Wendung, die vom zweiten in den dritten Takt führt und diesmal das Wort „Weib“ als unbetonten Viertelauftakt an das folgende „Siehe“ bindet. Wie die abtaktige einzelne Halbe so wird auch die dreitönige auftaktige Wendung von den instrumentalen Oberstimmen aufgegriffen, und zwar sowohl vor als auch nach dem Gesangseinsatz, so daß dieselbe rhythmische Formel (Viertel, zwei Halbe) jeweils im Halbeabstand viermal hintereinander erklingt. Durch das komplementäre Ineinandergreifen der Glieder entsteht eine durchgehende Viertelbewegung, die erst mit dem letzten Auftreten der Formel auf dem in fallenden Quintschritten des Basses erreichten G-Klang abbricht. Dann aber setzt mit der Wiederholung des Klanges zu Beginn des vierten Taktes das Wort „siehe“ erstmalig in scharfer Abtaktigkeit ein und eröffnet damit einen neuen, den Kern der inhaltlichen Aussage enthaltenden Abschnitt.

Unmittelbar nach dem abtaktigen „siehe“ zielt ein auftaktiger Gegenstoß auf die betonte Eins des nächsten Taktes. Mit diesem Auftakt hebt das entscheidende Sprachglied „das ist dein Sohn“ an, das eine aufsteigende Quart (fis-h) durchschreitet, deren Hochtön mit dem zentralen Wort „Sohn“ auf der neuen Tonika G zu Beginn von Takt 6 zusammentrifft. Während die instrumentalen Oberstimmen zuvor den Gesang komplementär imitieren, vereinigen sie sich mit diesem in dem neuen Satzglied zum gleichzeitigen Vortrag. Dadurch erhält der aussage-trächtige Hauptsatz eine klangliche Bekräftigung. Dem Schritt in die Tonika, der harmonisch als V–I vollzogen wird, entspricht das auftaktige Glied „dein Sohn“. Waren die vorausgehenden Auftakte stets als kurze Viertel gesetzt, so nimmt der Auftakt jetzt eine Halbe in Anspruch, um so dem gravierenden sprachlichen Sinngehalt eine musikalische Entsprechung zu verleihen. Daß Schütz diesen Halbeauftakt innerhalb des steigenden Quartgangs als eigenes Element begreift, wird durch seine Wiederholung in Verbindung mit dem plagalen Baßschritt als Schlußstein des ganzen Satzes bestätigt.

Abweichend vom Wortlaut des Bibeltextes läßt Schütz den folgenden Satz „Siehe, das ist deine Mutter“ mit der zweimaligen Anrede „Johannes“ beginnen und schafft dadurch eine auftaktige Parallele zur abtaktigen Anrede „Weib“ des ersten Satzes. Die dreitönige Formel umschreibt in sequenzierender Wiederholung die Bestandteile des liegenden e-moll-Klanges. Wie im vorigen Falle setzt der zusammenhängende Sprachablauf erst mit dem vierten Takt ein, diesmal jedoch auf dem a-moll-Klang und unter Vorwegnahme des abtaktigen „siehe“ in den Instrumenten, die sich im ganzen Abschnitt komplementär-imitatorisch gegenüber dem Gesang verhalten. Auch hier wird dem Abtakt der Auftakt „das ist“ unmittelbar entgegengesetzt. Das

nächste Satzglied, dessen Hauptakzent („Mütter“) auf den Beginn von Takt 6 trifft, wird von zwei vorbereitenden Vierteln mit dem zweisilbigen „deine“ eingeleitet. Obwohl die beiden Takte 4 und 5 denselben rhythmischen Inhalt aufweisen, eine Halbe und zwei Viertel, sind sie ihrem Sinn nach keineswegs gleich. Von den Vierteln des ersten Taktes trägt das erste die unbetonte Schlußsilbe von „siehe“. Das zweite bildet einen Auftakt und führt einen Halbtonschritt aufwärts, während das erste unter dem Akzentton liegt. Zwischen beiden Vierteln erfolgt ein Bruch, der Abtakt von Auftakt trennt und dem sprachlichen, durch Komma markierten Sinneinschnitt entspricht. Dagegen gehören die beiden Viertel des nächsten Taktes zusammen und sind gemeinsam auf den übernächsten Takt bezogen. Das erste Viertel ist diesmal betont und auf gleicher Tonhöhe wie das folgende Hauptwort. – Diesen gegensätzlichen Strukturen schließt sich auch der Baß an, der sich nicht nur an der Halbe-Viertel-Bewegung beteiligt, sondern als harmonische Stütze zunächst das abtaktige „siehe“ auf A beläßt, dann den auftaktigen Halbtonschritt vom dominantischen Gis aus unterstreicht. Im Unterschied dazu setzt er mit den Vierteln des zweiten Taktes neu in der Oberquint ein, die hier und im Folgetakt die Akzentsilbe trägt.

Bei der Wiederholung des Satzes in den letzten drei Takten des Stückes, die den Halbschluß auf H herbeiführt, wird diese Sinnstruktur eindrucksvoll bestätigt: der Auftakt erscheint jetzt getrennt von dem vorausgehenden Abtakt als klare Folge Viertel-Halbe, bekräftigt durch den Quintsprung V–I im Baß und durch den komplementären Quartsprung aufwärts im Gesang, wodurch das Verbum „ist“ geradezu als unumstößlich hingestellt wird. So kann auch das abschließende „deine Mutter“ mit seinen zwei anlaufenden Vierteln und der Hinführung zum Hauptakzent nunmehr für sich begriffen werden.

III

Luk. 23, V. 43

Das auf die Rede des Schächers antwortende Christuswort „Wahrlich, ich sage dir: heute wirst du mit mir im Paradeis sein“ besteht, wie schon die vorausgehenden Sätze, aus zwei durch Komma getrennten Teilen: der vorbereitenden Ankündigung und der eigentlichen Aussage. Die Ankündigung kommt einem einleitenden *Nota bene* gleich, das die Aufmerksamkeit auf das Kommende lenken soll und mit der Öffnung zur Dominante dem sprachlichen Doppelpunkt entspricht. Innerhalb der Ankündigung stoßen wieder die zwei rhythmischen Grundelemente unmittelbar aufeinander, indem auf das abtaktige „Wahrlich“ (Viertel-Achtel) das auftaktige „ich sage dir“ (Achtel – punktiertes Viertel usw.) folgt⁵⁵. Dabei erhält die Verbalform „sage“ durch Placierung auf metrischem Schwerpunkt und Dehnung der Akzentsilbe erhebliches Gewicht. Die instrumentalen Oberstimmen greifen den sprachgezeugten Rhythmus auf, so daß die Folge lang-kurz-kurz gleichsam als daktylischer Baustein dreimal hintereinander erklingt, bevor alle Stimmen gemeinsam auf der dominantischen Halben in der Mitte des zweiten Taktes verharren und auf das Kommende hinweisen.

Entgegen der Erwartung und abweichend von der üblichen Praxis pausieren die Instrumentalstimmen im nächsten und weitgehend auch im übernächsten Takt. Alles Geschehen konzentriert sich auf den bloßen Wortlaut der Aussage „heute wirst du mit mir im Paradeis sein“. Der Einsatz erfolgt mit demselben dominantischen Klang, mit dem die Ankündigung geschlossen hatte. Von diesem H-Klang aus wendet sich der harmonische Gang zunächst zurück zur Tonika E und kadenziiert dann nach G. Der Gesang beginnt in tiefer Lage auf fis, dem Schlußton des

⁵⁵ Zur Frage von Auftakt-Abtakt im Deutschen, insbesondere auch bei Schütz, vgl. Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, 55ff.

vorausgehenden Teils, und setzt die sprachlichen Akzente im Halbeabstand, dem zunächst steigende Sekundschriffe korrespondieren (fis-g-a), bevor von der betonten Pänultima aus ein fallender Sekundschriff in den Zielton g gelangt. Mit dem melodischen Gang beschleunigt sich die rhythmische Bewegung, die von anfänglichen Vierteln zu Achteln übergeht, wobei sich zwischen den Taktschwerpunkten mit ihren Hauptakzenten die Silben häufen. Dadurch zeichnet sich auf der Achtelebene eine sekundäre Betonungsschicht im Viertelabstand ab, die die Haupt- durch Nebenakzente ergänzt:



Nach der anfänglichen Vierteldeklamation wird der Vortrag unvermittelt mit Achteln fortgesetzt, so daß auf das betonte „wirst“ nicht etwa zwei unbetonte Achtel folgen, sondern schon das erste Achtel die raschere Betonungsordnung mit „du“ eröffnet, worauf ein weiteres betontes Achtel das Wort „mir“ akzentuiert, das ohnehin wegen seiner metrischen Stellung hervorgehoben ist. Ein dritter Akzent trifft als melodischer Hochtton auf die Anfangssilbe von „Paradies“. Die Akzentfolge im Viertelabstand wird an dieser Stelle auch durch die Viertelbewegung des Basses unterstrichen, der mit den Wörtern „im Paradies sein“ die Kadenzschritte vollzieht. Mit der Pänultima-Dominante greifen dann nach langer Pause die Instrumentalstimmen den Satz auf, zunächst der Supremus, dann der Altus, dessen Achteldeklamation in die Wiederholung des Schlußgliedes durch die Singstimme übergeht. Der erneute Einsatz dieses Gliedes wird durch den auftaktigen Terzsprung nach d' anstatt der bisherigen Sekund h-c' intensiviert, wodurch die Wendung um einen Ton nach oben verschoben und der Schlußklang entsprechend von G nach A gerückt wird.

IV

Matth. 27, V. 46

Die zwei sprachlichen Versionen des vierten Kreuzeswortes, die hebräische „Eli, eli, lama asabthani“ und die deutsche „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“ stehen in der Mitte der „Sieben Worte“ und nehmen auch durch ihre ausgedehnte musikalische Behandlung einen zentralen Platz ein. Allein die Tatsache, daß das dazugehörige Evangelistenrezitativ vierstimmig ist, weist auf den besonderen Rang hin, den Schütz diesem Worte beimißt. Es sei auch daran erinnert, daß schon auf der Ebene der einstimmigen liturgischen Passionstradition der Eli-Ruf im Rahmen der Matthäuspassion oft melismatisch ausgezeichnet wurde und sich darin deutlich von der syllabischen Rezitation der übrigen Christusworte unterschied⁵⁶. Die hebräische und die deutsche Version sind in Schützens Vertonung weitgehend identisch, so daß die wenigen Abweichungen sich auf sprachliche Eigenarten beschränken. Betrachten wir deshalb beide Fassungen gemeinsam, und zwar zunächst deren erste, neun Takte umfassende Hälfte. Hierin ist schon der ganze Text mit seiner zweiteiligen, auch anderen Kreuzesworten eigenen Gliederung enthalten, der Anrufung einerseits, der inhaltlich bestimmten Aussage andererseits. Die zwei Eli-Rufe des Bibeltextes werden auf drei erweitert, während das entsprechen-

⁵⁶ Vgl. B. Stäblein, Art. „Passion“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. F. Blume, Bd. 10, Kassel usw. 1962, Sp. 895f.

de deutsche „mein Gott“ durch syllabische Unterteilung des dritten Rufes insgesamt viermal erklingt. Mit diesem dritten Ansatz, der die vorausgehenden Rufe zusammenfaßt und zum Höhepunkt führt, erfolgt im Deutschen eine zusätzliche Intensivierung durch nochmalige Wiederholung der zweisilbigen Wortgruppe. In dem Anrufungsteil von sechs Takten, der sich harmonisch von A nach G wendet, fällt besonders in der deutschen Fassung die stets wechselnde rhythmisch-metrische Position des sprachlich konstanten „mein Gott“ auf. Während der Harmoniewechsel in der Regel am Taktanfang erfolgt, setzt die Gesangsstimme erst auf der zweiten Takthälfte ein, ist also gegenüber den metrischen Schwerpunkten verschoben. Dagegen trifft sie in ihrem Zielton zweimal, beim zweiten und vierten Ruf, mit dem Taktanfang zusammen. Die hierhin führende Wendung hat auftaktigen Charakter und verlagert ihr Gewicht dementsprechend auf das zweite Wort „Gott“. Anders dagegen beim ersten und dritten Ruf: Dort bleibt das Wort „Gott“ gleichsam in der Schwebelage, zumal es rhythmisch gegenüber dem vorausgehenden „mein“ verkürzt ist, das nun seinerseits zwar im Taktmetrum verschoben einsetzt, aber dennoch durch Dehnung und Abtaktigkeit das Hauptgewicht trägt. Beim ersten Anruf ist es eine synkopische Ganze, beim dritten eine ebensolche Halbe, die beide das akzentuierte „mein“ hervortreten lassen und jeweils von einem entsprechend kürzeren Notenwert (Halbe bzw. Viertel) gefolgt werden. Im Wechsel mit diesen abtaktigen Ansätzen stehen nun als zweiter bzw. vierter Anruf die auftaktigen Rufe, so daß zweimal nacheinander dieselbe Wortfolge einmal als „mein Gott“ und dann als „mein Gott“ erklingt. Auf engstem Raum von nur zwei Wörtern wird durch einfache Akzentverschiebung ein jeweils anderer Sinn hervorgekehrt: Das betonte Pronomen stellt Gott als eng mit der eigenen Person verbunden dar. Die Akzentuierung des Nomens läßt Gott selbst in den Mittelpunkt der Aussage treten.

Mit den wiederholten Anrufen wird durch Zeitraffung des zweiten Rufpaares von vier auf zwei Takte das angstvoll Drängende der Situation eingefangen. Während die ersten Rufe einander im ruhigen Halbeabstand folgen, wird das langsame Fortschreiten des Basses in Ganzen mit dem vierten Takt plötzlich durch die Bewegung in Halben verlassen, und der nächste Anruf hebt schon nach einer Viertelpause an. Gänzlich ohne trennende Pause geht dieser Ansatz dann unmittelbar in den anschließenden, nach G kadenzierenden Ruf über, so daß für das letzte Rufpaar nur zwei Takte beansprucht werden.

Die daraufhin einsetzende Aussage hat die Form einer Frage und erhält sowohl im Hebräischen als auch im Deutschen analog zur Interrogatio des liturgischen Passionstons eine aufwärtsgehende melodische Wendung. Damit schlägt die Richtung der von oben nach unten zielenden Anrufungen um, und ein neuer Anlauf setzt von der unteren Ambitusgrenze ein. Da die deutsche Übersetzung wort- und silbenreicher als der hebräische Text ist, sind in die Gesangsstimme der zweiten Fassung zusätzliche Töne eingefügt, ohne daß sich der kompositorische Bau dadurch wesentlich ändert. Dem mehr gleitend-melodischen Charakter des Hebräischen stellt die deutsche Vertonung einen syllabisch-gesprochenen Vortrag entgegen, in dem der Sinn jedes sprachlichen Details gleichsam festgenagelt wird. Schon das erste Wort „warum“, das, vom Satzzusammenhang abgespalten, für sich in einem aufsteigenden Quartsprung als unüberhörbare Frage dasteht, ist mit Sinn erfüllt. Nur äußerlich beruht das hebräische „lama“ auf demselben Intervallschritt, so daß man geradezu eine ursprünglich deutsche Sprachhaltung vermuten könnte, der dann die hebräische Version nachträglich angepaßt wurde. Die Frage erhebt sich über einem liegenden G-Klang als Sextakkord. Auch der dann mit dem wieder aufgegriffenen Fragewort beginnende und zusammenhängend vorgetragene Satz „warum hast du mich verlassen“ geht noch von diesem Klang aus und führt gemäß der Frageformel in einen offenen dominantischen Klang, bevor der Schritt zurück in die Tonika allein den Instrumenten überlassen bleibt. Nach dem auf zwei Achtel reduzierten auftaktigen „warum“ werden an den Taktschwerpunkten die für das Verständnis wichtigen Satzbestandteile hervorgehoben: das durch Achtelanlauf

und Punktierung ausgezeichnete „hast“, die Personalform „mich“ und das Verbum „verlassen“.

Von den folgenden zwei Wiederholungen des Satzes bezieht die erste noch einmal die Anrufung ein, die jetzt verkürzt und zugleich durch Versetzung in die Obersekunde intensiviert ist. Diesmal werden nach dem nochmals abgespaltenen „warum“ von dem Fragesatz nur die beiden letzten Wörter („mich“, „verlassen“) metrischen Schwerpunkten zugeordnet. Durch das als kurzer Achtelanlauf vorgeschaltete „hast du“ liegt das Hauptgewicht auf dem angezielten „mich“, das die Stelle des analog placierten „hast“ des vorausgehenden Abschnitts einnimmt.

Die sich anschließende zweite Wiederholung ist zwar von gleicher Länge wie die erste, konzentriert sich jedoch, ohne die Anrufe aufzugreifen, ganz auf die Frage, deren Verbum sie allein drei Takte widmet. Die auf einen Takt zusammengedrängten übrigen Wörter des Satzes treten dagegen durch ihr Verharren auf einem wiederholten Ton und Verlagerung der Betonungen auf vornehmlich metrisch schwache Zeiten in den Hintergrund. Der dreimalige Vortrag desselben Fragesatzes lenkt somit die Aufmerksamkeit jeweils auf ein anderes Wort, so daß wie beim ersten Satz nun auch im Nacheinander der Sätze die Wörter „hast – mich – verlassen“ der Frage stets einen anderen Sinn verleihen. Vor allem mit dem die letzte Frage beschließenden „verlassen“ verwandelt sich die Wortdarstellung im Deutschen in einen realen Vorgang. Nicht nur verstummen die Instrumente am Ende des dritt- bzw. des vorletzten Taktes und machen dadurch das instrumental imitierte „mich verlassen“ anschaulich, sondern auch die auf der Eins des Schlußtaktes erreichte Schlußsilbe des Verbums bricht nach einem Viertel ab, während der Baß allein die strukturell geforderte Halbe aushält⁵⁷. Anders als bei den bisherigen Satzschlüssen der „Sieben Worte“, die durch Ganze und Fermaten gekennzeichnet waren, ist der vorliegende Schlußtakt primär von Pausen bestimmt. War schon in den vorausgehenden zwei Abschnitten und in der instrumental Imitation auch im Schlußabschnitt das Wort „verlassen“ durch plötzlichen Abbruch auf schwachem Viertel einem Versickern des Sprachflusses gleichgekommen und hatte dadurch die Leere des Augenblicks versinnbildlicht, so wird jetzt durch Verstummen von Gesang und Instrumenten die komponierte Pause zum Symbol des Abschieds von der Zeitlichkeit.

V

Joh. 19, V. 28

In dem Ausruf „Mich dürstet“ verweilt die meist aus Halbtonschritten bestehende melodische Bewegung im engen Raum einer kleinen Terz. Man hat diesen kurzen fünftaktigen Satz wegen seiner chromatischen Melodieführung und seinen verminderten Klängen einerseits als „erschütternd in seiner Gespanntheit und Qual“ bezeichnet⁵⁸ und andererseits versucht, die ungewöhnlichen Intervalle und Melodieschritte von der Figurenlehre her zu erklären, um so dem Ausdrucksgehalt dieser Stelle eine handwerklich-objektive Basis in der musikalischen Rhetorik zu geben⁵⁹. Was geht also bei dem kürzesten aller Kreuzesworte in der Vertonung durch Schütz vor? Nach dem Anfangswort „Mich“ auf der Durterz des E-Klantes, das als ganze Note vom ersten in den zweiten Takt hinein gehalten wird, setzt das Verbum „dürstet“ auf der Mitte dieses Taktes ein und dehnt seine Hauptsilbe über eineinhalb Takte aus, bevor die zweite Silbe in den dominantischen Zielklang H mündet. Der Einsatz von „dürstet“ stellt den ersten chromati-

⁵⁷ Abweichend von der deutschen Fassung hat die hebräische auch im Gesang eine Halbe und wirkt somit weniger einschneidend. Erst der Vortrag der deutschen Übersetzung, der verstandenen Sprache also, verleiht der Musik den Ereignischarakter.

⁵⁸ H. J. Moser, H. Schütz, Kassel 1954, 426.

⁵⁹ H. H. Eggebrecht, H. Schütz, *Musicus poeticus*, Göttingen 1959, 57.

schen Schritt im Gesang dar, die Überhöhung der Terz gis zur Quart a. Der dritte Takt verwandelt die Quart dann durch fallenden Halbtonschritt des Basses in eine verminderte Quint, so daß die in der zweiten Takthälfte erfolgende Rückkehr zum gis nicht mehr, wie von der melodischen Formel her zu erwarten wäre, die Dissonanzauflösung, sondern eine weitere dissonante Quart bringt. Die chromatische Verschiebung schlägt vollends durch, wenn im vorletzten Takt über dem wiedereingetretenen e nicht die erwartete große, sondern die durch Halbtonschritt erreichte kleine Terz erklingt. Von der auf einen ganzen Takt ausgedehnten Mollterz aus wird dann wiederum chromatisch zum Schlußklang weitergeführt. Diese sich überwiegend in kleinen Sekundschritten ergehende, um gis bzw. g kreisende Bewegung, die sich auf eine einzige Silbe konzentriert, verkörpert die schmerzvolle Agonie der Situation. Mit dem Eintritt der bedeutungsschweren Silbe im zweiten Takt wird das Stück zu einem äußerst komprimierten Lamento. Aber schon zu Beginn des zweiten Taktes, also noch bevor das Verbum einsetzt, verwandelt sich das anfängliche E-Dur in eine Dissonanz mit verminderter Quart (gis'-c'') zwischen Gesang und Supremus. Diese Dissonanz geht aber nur im Gesang dem Verbum voraus, denn in dem vorimitierenden instrumental Supremus trifft sie genau mit dem steigenden Sekundschritt zusammen, der die betonte Wurzelsilbe des Verbums auszeichnet. Obwohl unmittelbar der Sprache verhaftet, ist es nicht die Gesangsstimme allein, die das Ausgesagte in einen musikalischen Vorgang umsetzt, sondern auch die von Sprachsubstanz geprägten Instrumentalstimmen und somit der Stimmenverband als Ganzes dienen dem sich als Sprachdeklamation entfaltenden Sinngefüge.

VI

Joh. 19, V. 30

„Es ist vollbracht“ erklingt zweimal nacheinander auf je verschiedene Weise: das erste Mal als kurzer rezitativischer Achtelanlauf vom Grundton e zur Quint h mit der betonten Wurzelsilbe des Verbums als Ziel auf dem dritten Viertel des Anfangstaktes; das zweite Mal taktweise in Einzeltöne zerlegt in schrittweisem Anstieg von der Quint zur Oktav und vier Takte ausfüllend. Erst mit dem zweiten Vortrag setzen die Instrumente ein, die ohne sich – wie sonst üblich – dem Gesang thematisch anzuschließen, dessen einzelne durch Pausen getrennte Halbe mit einer Viertelbewegung ergänzen, bevor sie gemeinsam mit dem Gesang den auftaktigen Schritt in den Schlußklang vollziehen. Mit diesem, das Verbum ausführenden Schritt verlagert sich das zuvor zur Taktmitte hin verschobene sekundweise Ansteigen der Halben ruckartig auf den Taktanfang. Das leittönige Erreichen des hohen e' besiegelt nicht nur den unmittelbar vorausgehenden Aufstieg von der Quint aus, sondern führt auch den mit der unteren Oktav begonnenen Ansatz des ersten Taktes zu Ende. Der in die beiden Ansätze e-h und h-e' aufgeteilte Bogen schließt sich. Die melodisch zusammengefaßten Teile sind darüberhinaus auch durch den auf e errichteten harmonischen Rahmen verbunden, der die Stufen I-III-IV-V-I durchläuft und sich von Moll nach Dur wendet. Über den taktweise fortschreitenden, eine Kadenz umschreibenden Baßtönen erhebt sich der erste Ausruf gleichsam als Ausfüllung der Ausgangstonika. Die einzelnen Töne des zweiten Ausrufes gehen dagegen mit einem Harmoniewechsel einher und beteiligen sich am Kadenzgeschehen⁶⁰. Die gemeinsame Basis und Richtung läßt somit den jeweils eigenen Charakter der beiden ungleichen Teile um so deutlicher werden: Bleibt der erste Anruf

⁶⁰ Der in gleichförmigen Ganzen fortschreitende Baß erinnert mit seinen die Kadenz umschreibenden fünf Tönen an das aus fünf Silben bestehende lateinische „Con-sum-ma-tum est“ (s. auch unten S. 54). Von diesem gleichsam historischen Hintergrund, vertreten durch das Baßfundament, hebt sich dann die lebendige Aktivität des deutschen Sprachvortrags in der Oberstimme ab.

noch ganz dem gesprochenen Wort verhaftet und stellt das Ausgangsmodell für den folgenden musikalischen Satz dar, so fängt dieser nicht etwa nur das mühsam Seufzende der realen Situation ein, sondern er macht auf jedes einzelne Wort eindringlich aufmerksam, bis mit der entscheidenden Bedeutungssilbe des Verbums auf dem Zielklang der melodische Gang ebenso wie die Kadenz als tatsächliches Ereignis wirklich „vollbracht“ sind und die sprachliche Aussage musikalischen Sinn erhalten hat. Wie zur Bekräftigung des mit dem Vollzug des Wortes eingetretenen Zustandes bricht der Gesang auf der ersten Halben des Schlußtaktes plötzlich ab, während die Instrumente den Klang aushalten. Auch hier wird ähnlich wie beim vierten Kreuzeswort die Endgültigkeit der Situation als zeitlicher Akt genau fixiert.

VII

Luk. 23, V. 46

Während die übrigen Kreuzesworte innerhalb des Aufbaus der „Sieben Worte“ nicht unmittelbar auf den Augenblick des Todes hinführen, (wenngleich sie dies in den einzelnen Passionsberichten tatsächlich tun,) so geschieht dies in dem siebenten und letzten Wort „Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände“. In gewisser Weise zurückgreifend auf das erste Kreuzeswort, das wie das letzte dem Lukasevangelium entstammt, stehen am Anfang zu zwei Paaren zusammengestellte „Vater“-Rufe. Diese sind nun nicht nur durch ihre zahlenmäßige Erweiterung, sondern auch durch den verstärkten, in die Obersekund sich ausweitenden Nachdruck gegenüber dem ersten Christuswort wesentlich intensiviert. Die große Energie aufsaugende Akzentsilbe von „Vater“ erstreckt sich auch nicht mehr wie zuvor auf den gleichbleibenden Wert einer Halben, sondern wechselt von zwei Halben zu Viertel und punktierter Halber und schließlich zu Viertel und Halber. Von den beiden Rufpaaren steht das erste in E-Dur und wendet sich von der Quint, die zur Sext mit frei eintretender Dissonanz im Supremus überhöht ist, in die Terz; das zweite setzt unvermittelt in G-Dur ein und berührt, durch Versetzung in die Oberterz intensiviert, dieselben Intervalle über dem ausgehaltenen Baßton. Im Hinblick auf melodisch-klangliche Stellung, metrische Plazierung und rhythmische Gestalt, vor allem auch in Verbindung mit den Instrumentalstimmen unterscheiden sich nicht nur die Rufpaare untereinander, sondern jeder einzelne der insgesamt vier Rufe ist individuell geformt. Werden die ersten beiden Rufe auf unterschiedliche Weise über den Takt hinaus gedehnt, so bleiben die folgenden verkürzten Rufe innerhalb der Taktgrenzen. Durch die Komposition werden demselben Wort nacheinander vier verschiedene Sinnbezüge gegeben: Neben der schmerz erfüllten Anrede steht die nach innen gekehrte, neben der flehentlich bittenden die zuversichtlich vertrauende.

Der anschließende Hauptsatz zerfällt in drei Teile: „ich befehle / meinen Geist / in deine Hände“. Jedem dieser Teile wird ein Takt zugewiesen, worauf der dritte Teil in einem Abschlußtakt wiederholt wird. Der insgesamt vier Glieder umfassende Abschnitt, der damit dem viergliedrigen Anfang entspricht, löst den Satz gleichsam in kurzatmige Seufzer auf, die in der Höhe auf d' beginnen und in einzelnen Stößen den darunterliegenden Oktavraum durchschreiten. Auch hier wird jedes Glied für sich artikuliert: das auf dem zweiten Viertel einsetzende, melodisch rhythmisch exponierte „ich“, dem die Betonung des Verbums „befehle“ auf dem dritten Viertel folgt, verbunden mit der fallenden Sekund im Gesang und dem festigenden Quintsprung des Basses; sodann das auftaktige dominantisch in die Quint des d-Klages zielende „meinen Geist“; schließlich das ebenfalls auftaktig einsetzende „in deine Hände“, das eine Stufe tiefer beginnt und zur dominantischen Terz dis, dem unteren Grenzton des melodischen Abstiegs, führt. Rhythmisch geht dem betonten Substantiv auf der Taktmitte das durch Punktierung und Achtelaufтакт relativ betonte „deine“ voraus. Bei der Wiederholung tritt dieses Wort durch den Auftakt von der Oberterz aus anstatt der Tonwiederholung noch plastischer

hervor. Aber auch das wiederholte Substantiv erhält bei gleichbleibender Taktposition durch die von den Instrumenten mitvollzogenen Akkordstöße V-I neues Gewicht. Während die Instrumente bis dahin vornehmlich die Zäsuren des Gesanges mit dessen Motiven vor- oder nachimitierend überbrückten, vereinigen sie sich mit diesem bei dem Schlußwort „Hände“ in gleichzeitigen Vierteln. Mit dem Schritt in die Tonika auf dem letzten Viertel des Taktes gelangt der Satz zu einem abrupten Ende. Die Kurzatmigkeit der Glieder setzt sich damit bis in den Schlußtakt fort, so daß auch hier, wie bei einigen vorausgehenden Schlüssen, das Schwinden der Zeit kompositorisch erfaßt wird. Anders als in jenen Fällen bricht jetzt die Bewegung in allen vier Stimmen zugleich ab, vollzieht also die Endgültigkeit des letzten Wortes nicht nur im Gesang. Das Schwinden der Zeit, oder vielmehr die Divergenz zwischen dem zeitlichen Rahmen und seinem musikalischen Inhalt, wird auf eindringliche Weise auch nach den Worten „und gab seinen Geist auf“ am Ende der abschließenden vierstimmigen Evangelistenpartie dargestellt. Nachdem die Stimmen den Satz einzeln oder paarweise im polyphonen Nacheinander vorgetragen haben, vollziehen sie den Schritt in die Tonika zu dem einsilbigen „auf“ gemeinsam. Der Eintritt des zusammenfassenden Schlußakkordes bedeutet den Eintritt des Todes. Was übrig bleibt, ist die zurückgelassene Zeit, eine Generalpause von der Dauer eines Taktes.

Wie wir sahen, bildet der vierstimmige Vokalsatz, der sich in der motettischen Passion einerseits und in dem spanisch-italienischen Typ der dramatischen Passion mit seiner mehrstimmigen Christuspartie andererseits entwickelt hatte, die Voraussetzung für die Komposition der „Sieben Worte“ durch Schütz. Ausgehend von dieser Grundlage gelangt Schütz unter Wahrung der Vierstimmigkeit zu einem neuen, dramatisch folgerichtigen Solovortrag durch eine einzelne Männerstimme, umgeben von instrumentalem Oberstimmenpaar und Baß. Damit hat der mehrstimmige Satz eine neue Gestalt angenommen, in der sich die Mehrstimmigkeit und die dramatische Rollengemäßheit verbinden. Stand das dramatische Konzept der verteilten Solorollen für lange Zeit dem Eindringen der Mehrstimmigkeit in die Christuspartie entgegen, so daß erst mit der allgemeinen Polyphonisierung der Liturgie durch die Niederländer und unter Aufgabe der dramatischen Unmittelbarkeit die Mehrstimmigkeit die Christuspartie erobern konnte, so erlaubt endlich die Polarisierung des mehrstimmigen Satzes in solistischen Sprachvortrag einerseits und instrumentalen Rahmen andererseits die musikalische Darstellung der Solorolle als kompositorischen Satz. Erst jetzt ist es möglich, daß sich die Musik dem sprachlichen Solovortrag als einer vordringlichen Aufgabe annimmt, eine geschichtliche Konstellation, die bekanntlich in Italien die Monodie hervorgebracht hat.

Schütz begnügt sich jedoch nicht mit der rollengemäßen Besetzung und einer entsprechenden musikalischen Faktur. Er benutzt diese vielmehr als geeigneten Rahmen, um das Ausgesagte auf ganz neue Weise beim Wort zu nehmen. Mit nur wenigen musikalischen Mitteln erfaßt er die „Sieben Worte“ von der Spontaneität des unmittelbaren Sprechens her, indem er das Mitzuteilende gleichsam in unserer Anwesenheit sich ereignen läßt. Hierzu dienen ihm Sologesang ebenso wie begleitende Instrumente und vierstimmiger Satz. Neben dem harmonischen Baßfundament und der melodischen Ausrichtung des Gesangs ist es vor allem die rhythmische Gestaltung der Sprache vor dem Hintergrund einer festen metrischen Ordnung, mit der Schütz die „Sieben Worte“ als ein Nacheinander von Ereignissen darstellt. Durch die Komposition werden wir Zeugen eines dramatischen Vorgangs, der mit der Vergebungsbitte für die Kriegsknechte beginnt und mit dem Tode des Gekreuzigten schließt. Die den Sinngehalt der Aussage bis in die feinste Nuance hinein aufdeckende Vertonung leistet zugleich der Sprache einen Dienst, indem sie das in ihr Verborgene hervorholt und ihre sinnbezogenen Betonungen unterstreicht. Andererseits ist es die Musik, die dadurch, daß sie sich dem Eigenwillen der Sprache überläßt, eine neue Dimension mit sprachähnlicher Aussagekraft gewinnt.

4. Joseph Haydn, „Die Sieben letzten Worte“

Orchesterfassung

Die als Auftragsarbeit für die Kirche Santa Cueva in der spanischen Hafenstadt Cádiz von Haydn komponierten und dort zuerst am Karfreitag des Jahres 1787 aufgeführten „Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“ sind im Gegensatz zur Komposition von H. Schütz ein Werk der Instrumentalmusik. Entsprechend sind die äußeren Umstände, die zu dessen Entstehung führten und die erste Aufführung begleiteten, auf eine Instrumentalkomposition gerichtet⁶¹. Haydns Ruf galt besonders im Ausland dem Instrumentalkomponisten. Auch in Spanien, dessen König Carlos III. Haydn im Jahre 1781 mit einem Geschenk ehrte, war Haydn als Meister der Instrumentalmusik bekannt⁶². So ist es kein Zufall, daß man sich bei dem ehrgeizigen Vorhaben, den Karfreitagsgottesdienst der „Tres Horas“ in der Grottenkirche von Santa Cueva zu Cádiz mit der besten Instrumentalmusik auszugestalten, an Haydn wandte⁶³. Die Musik sollte in Gestalt von sieben einzelnen Kompositionen die sieben Kreuzesworte Jesu feierlich umrahmen. Die Worte selbst wurden einzeln vom Priester auf der Kanzel verkündet und jeweils in einer Predigt erläutert. Nach jedem der so vorgetragenen und ausgelegten Kreuzesworte erklang die auf das betreffende Wort bezogene Instrumentalkomposition⁶⁴. Die Musik

⁶¹ Einzelheiten über Auftrag und Aufführung der „Sieben Worte“ wurden zuerst in dem von Georg August Griesinger nach Haydns Instruktionen geschriebenen Vorwort zur Vokalfassung mitgeteilt, die 1801 bei Breitkopf & Härtel erschien; vgl. auch C. F. Pohl, J. Haydn, Bd. II, Leipzig 1882, 214f.; K. Geiringer, J. Haydn, Mainz 1959, 323ff. Die „Sieben Worte“ als Bestandteil der „Tres Horas“, die am Karfreitag von 12 bis 3 Uhr nachmittags als Andacht gefeiert wurden, gehen offenbar auf jesuitische Ursprünge in Peru zurück. Francisco del Castillo S. J. soll 1660 in Lima die Andacht eingeführt haben, in der jedes der „Sieben Worte“ der Meditation und Exegese diene (vgl. R. Vargas Ugarte, Los Jesuitas del Perú, 1568–1767, Lima 1941, 79ff.). Alonso Messia Bedoya S. J. (1665–1732) habe dann die musikalischen Einlagen nach jedem Wort eingeführt. Von Messia Bedoya gibt es eine genaue Beschreibung des dreistündigen Zeremoniells, die vielfach aufgelegt wurde und von der allgemeinen Verbreitung dieser Andacht zeugt (Devoción a las Tres Horas de la Agonía de Christo Nuestro Redemptor y Método con que se practica en el Colegio Máximo de San Pablo de la Compañía de Jesús de Lima, y en toda Provincia de Perú, extendida después a otras Provincias de la misma Compañía, Sevilla 1757, vgl. R. Vargas Ugarte S. J., Impresos Peruanos publicados en el Extranjero, Biblioteca Peruana, Tomo VI, 1949, 113, Nr. 303). Vgl. auch R. Stevenson, Haydn's Iberian World Connections, in: Inter-American Music Review IV/2, 1982, 10; ders., Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico, in: Revista Musical Chilena, XXXVI, 1982, 10.

⁶² A. Weinmann, in: Hoboken, Haydn-Werkverzeichnis II, 395; vgl. auch R. Stevenson, Haydn's Iberian World Connections, 5f.

⁶³ Der Auftrag ging von dem aus Mexico stammenden Priester José Saenz de Santamaria, Marqués de Valde-Iñigo, aus, der seit 1750 in Cádiz ansässig war. Als Mittelsmann gegenüber Haydn fungierte Francisco de Paula María de Micón, Marqués de Méritos. Ausführliche biographische Mitteilungen über beide gibt R. Stevenson, Haydn's Iberian World Connections, 8ff.; aufgrund der dort wiedergegebenen Ausschnitte aus der von Nicolás María de Cambiaso y Verdes verfaßten Biographie Micóns („Francisco de Paula María de Micón“, in: Memorias para la Biografía y para la Bibliografía de la isla de Cádiz, I, Madrid 1829, 171) dürfte dieser der eigentliche Initiator des Kompositionsauftrags an Haydn gewesen sein.

⁶⁴ Wörtlich heißt es in dem Vorwort zur Ausgabe von 1801 u. a. (C. F. Pohl, J. Haydn, Bd. II, Leipzig 1882, 214f.): „Es sind ungefähr fünfzehn Jahre, daß ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen.“

Man pflegte damals, alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mußten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nemlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete

ist also nicht wie bei Schütz unmittelbar mit dem Sprachvortrag verbunden, sondern tritt nachträglich, ja sogar nach der auslegenden Predigt, gleichsam als ein weiterer Kommentar zu dem Bibelwort hinzu. Die Instrumentalmusik erinnert in dieser Hinsicht, d. h. in ihrer liturgischen Verwendung, an die mittelalterlichen *Tropen*, die ebenfalls die primäre Schicht liturgischer Texte kommentierend ergänzten. Darüberhinaus hatte die Musik, wie Haydn selbst berichtet, nach dem gesprochenen und kommentierten Bibeltext den Gang des Priesters von der Kanzel zum Altar zu begleiten, wo er zum Gebet niederkniete, bevor er sich erneut zur Kanzel begab und das nächste Kreuzeswort verlas. Die Musik als Begleitung eines Ganges zwischen Kanzel und Altar verweist ebenfalls auf eine mittelalterliche Gattung, nämlich den *Conductus*, der die Wege von Zelebrant oder Lektor in der liturgischen Handlung begleitete und sprachlich wie die Tropen auf der Versform beruhte. Hier wie dort wurde die primäre Schicht biblischer Prosa durch die jüngere Versdichtung ergänzt.

Die Instrumentalkompositionen Haydns setzen also auf liturgischer Ebene die Funktion der mittelalterlichen Tropen und Conducten fort. Ihrer musikalischen Faktur nach handelt es sich um langsame Sätze, die, von Haydn als Sonaten bezeichnet, in ihrer Anlage tatsächlich die Sonatenform aufweisen. Die sieben Sonaten werden von einer ebenfalls langsamen „Introduzione“ eröffnet und von einem Prestosatz „Il Terremoto“ beschlossen. Es wäre jedoch abwegig, in der Folge der sieben Sonaten und ihrer Rahmensätze einen einheitlichen Zyklus mit einem übergeordneten Kompositionsplan zu suchen. Auch wenn die „Sieben Worte“ schon gleich nach ihrer Entstehung losgelöst von ihrer liturgischen Umgebung als reine Instrumentalkomposition neben Sinfonie und Streichquartett ihren Aufführungsplatz behaupteten, sind sie nicht wie diese als geschlossenes Werk mit normierter Satzfolge konzipiert worden⁶⁵.

Schon im Hinblick auf die tonartliche Bestimmung läßt sich keine eindeutige Aussage machen, so daß man weder wie bei Schütz eine stets gleichbleibende Tonart, noch ein tonales Zentrum finden kann, auf das die verschiedenen Tonarten der Sätze zu beziehen wären⁶⁶. Nicht eine übergeordnete Einheit wird sichtbar, sondern lediglich ein regelmäßiges satzweises Wechseln zwischen Dur und Moll, wobei die Durtonart jeweils im Terzabstand zu der vorausgehenden Molltonart steht: Introd.: d; I: B; II: c; III: E; IV: f; V: A; VI: g; VII: Es; Terrem.: c. Durch den Wechsel zwischen Moll und Dur wollte Haydn offenbar auf der Tonartenebene der Monotonie einer gleichförmigen Satzfolge entgegenwirken, die sich etwa bei einer Aneinanderreihung von ausschließlich in Moll gehaltenen Sätzen ergeben hätte.

Mit der Komposition der „Sieben Worte“ stand Haydn ähnlich wie Schütz außerhalb einer festen, gattungsgebundenen Tradition. Während jedoch Schütz auf verwandte vokale Gattungen in Motette und biblischer Historie zurückgreifen konnte, fehlt bei Haydn die entsprechende

das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäßigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verlies zum zweyten, drittenmale u. s. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein.

Dieser Darstellung mußte meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe, sieben Adagio's wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte . . .“ (vgl. auch H. Unverricht, Hrsg., J. Haydn, Die Sieben letzten Worte, Orchesterfassung, J. Haydn Werke, Reihe IV, München-Duisburg 1959, VII).

⁶⁵ Daß Haydn selbst die Geschlossenheit des Werkes nicht für wesentlich hielt, geht auch daraus hervor, daß er die Streichquartettfassung als lose Folge von einzelnen Quartetten mit eigenen Werknummern (Nr. 50–56) verstand.

⁶⁶ Dies wird allerdings versucht von O. Moe, „Las Siete Ultimas Palabras“ de Haydn: Un análisis, in: Revista Musical Chilena XXX, 1976, 22–38. Im übrigen bringt die Studie aufschlußreiche Einblicke in die formale Anlage sowohl des ganzen Werkes als auch jedes einzelnen Satzes.

Beziehung zu vergleichbaren musikalisch-liturgischen Traditionen. Reine Orchestermusik im Rahmen eines kirchlichen Passionszeremoniells war ihm unbekannt. In dieser Situation nun bringt Haydn seine eigene Kompositionserfahrung, wie er sie vor allem in der Sinfonie erworben hatte, in die kirchliche Praxis ein⁶⁷.

Durch die formale Anlage des Sonatensatzes, die Haydn sowohl für die langsamen Sätze der „Sieben Worte“ als auch für die Rahmensätze wählt, wird eine zentrale Instrumentalform der Wiener Klassik mit dem Vortrag der „Sieben Worte“ verbunden. Diese Verbindung ist nun nicht nur die eines instrumentalen Zwischenspiels, etwa in der Art eines Intermediums, das die Zeit und den liturgischen Vorgang zwischen den vom Priester gesprochenen Worten auszufüllen hatte, sondern die Worte selbst greifen in die Instrumentalkomposition ein, ja sie bestimmen deren thematische Struktur und prägen den ganzen Satz.

Es sind die „Sieben Worte“ in ihrer lateinischen Fassung, die nun wieder – im Gegensatz zum deutschen Text Schützens – in die Komposition eindringen. Daß es tatsächlich die lateinischen Worte der Vulgata sind, die die Themen der einzelnen Instrumentalsätze prägen, wird nicht nur durch die musikalische Struktur bestätigt, sondern läßt sich auch quellenmäßig belegen. In der notenschriftlichen Überlieferung der Einzelstimmen ist nämlich verschiedentlich, so schon in dem ältesten 1787 in Wien erschienenen Stimmendruck, der ersten Violine, die das Thema zu Beginn jedes Satzes vorstellt, der lateinische Text unterlegt⁶⁸. Wir stehen somit vor dem ungewöhnlichen, die Sache aber genau treffenden Faktum einer instrumentalen Aufzeichnung mit hinzugefügtem Text, der nicht zum Vortrag bestimmt ist, sondern nur die sprachbezogene Faktur des Themas verdeutlichen soll. Hinter Haydns instrumentaler Sonate verbirgt sich sprachliche Substanz.

Daß die Kreuzesworte Jesu nunmehr als Instrumentalmusik Gestalt annehmen und zum Gegenstand der Wiener klassischen Musik werden, ist ein bedeutendes Ereignis in der Kompositionsgeschichte dieses Textes, der damit erneut in das Zentrum musikalischer Produktion rückt. Hatte Schütz in der mehrstimmigen Faktur des motettischen Satzes nicht nur den Solopart, sondern auch den Eigenwillen des gesprochenen Wortes entdeckt und ihm kompositorische

⁶⁷ Dank der jüngsten Forschungen R. Stevensons (Haydn's Iberian Connections, *Inter-American Music Review* IV/2, 1982, 10) wissen wir, daß Haydns Adagios zu den „Sieben Worten“ in Spanien mindestens einen Vorläufer hatten. 1783 erhielt Guillermo Ferrer, Organist am Konvent der Descalzas Reales, Madrid, den Auftrag, zu jedem der „Sieben Worte“ ein Adagio zu komponieren. Ob es sich dabei allerdings um reine Instrumentalmusik handelt, wie bei Haydn, oder ob nicht auch hier die spanischen Texte aus der „Devoción a las Tres Horas“ des Alonso Messia erklangen (vgl. Anm. 61 u. 79), muß offen bleiben (vgl. R. Vargas Ugarte S. J., *Los Jesuitas del Perú*, Lima 1941, 85). Die Aufführung fand am Karfreitag desselben Jahres bei der Andacht der „Tres Horas“ in der Kirche Espíritu Santo in Madrid statt. Das Zeremoniell in der verdunkelten Kirche entsprach genau demjenigen von Santa Cueva in Cádiz. Micon, der engste Kontakte zu Madrid unterhielt und länger dort lebte, könnte die Anregung zu dem Kompositionsauftrag an Haydn von dieser oder einer ähnlichen Aufführung in Madrid erhalten haben. Haydns „Sieben Worte“ wurden weiterhin jährlich in Cadix aufgeführt, nachweislich bis zum Tode des Marqués de Valde-Iñigo im Jahre 1804. Daß die Tradition darüber hinaus fortbestand, wird durch die musikalischen Jugenderlebnisse des aus Cádiz gebürtigen Manuel de Falla bestätigt (vgl. Stevenson, a. a. O., 12). Über Aufführungen im spanischen Amerika vgl. L. Merino, *Presencia de J. Haydn en Latinoamérica Colonial y Decimonónica: „Las Siete Ultimas Palabras de Cristo en la Cruz“ y dos Fuentes en Chile*, in: *Revista Musical Chilena*, XXX, 1976, 5–21.

⁶⁸ Hoboken, Haydn-Werkverzeichnis I, 838. In einem Brief an Artaria vom 14. 2. 1787 hat Haydn eigens die Textunterlegung gefordert (J. Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. D. Bartha, Kassel usw. 1965, 158f., Nr. 78). Der explosive Nachdruck, den die lateinischen Wortakzente in der rhythmischen Themengestaltung erhalten, ist mehr der deutschen Sprache nachempfunden als der lateinischen. Insofern steht auch hinter Haydns Themen eine an Schütz erinnernde Sprachhaltung. Thr. Georgiades hat eindringlich darauf hingewiesen, daß die Musik Haydns wie der Wiener Klassik überhaupt auch in instrumentaler Gestalt von der deutschen Sprache geprägt ist. Die vorliegende Darstellung geht von dieser Erkenntnis aus und wendet deshalb der rhythmischen Komponente besondere Aufmerksamkeit zu; vgl. u. a. Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, 56ff.; ders., *Zur Musiksprache der Wiener Klassiker*, zuletzt abgedruckt in: Thr. G. Georgiades, *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, 33ff.

Gestalt verliehen, so bleiben die musikalischen Mittel begrenzt und unmittelbar dem Sprachvortrag verpflichtet. Die Musik hielt sich zurück, um der Sprache und dem in ihr sich entfaltenden Sinngehalt den Weg zu bahnen.

In Haydns Orchesterkomposition dagegen begegnen wir der Musik in uneingeschränkter Selbständigkeit, und es ist ein bemerkenswertes Unterfangen, wenn in diesem die Sprache als Vokalmusik außer acht lassenden Werk die „Sieben Worte“ „bloß durch die *Instrumental Music* ausgedrückt“ werden sollen⁶⁹. Dies ist nicht nur für Haydn ein ungewöhnlicher Schritt, denn die Verwandlung eines Textes, der stets als ein von der menschlichen Stimme ausgeführter Sprachvortrag erschienen war, in eine reine Instrumentalkomposition ist auch musikgeschichtlich ein Novum. Nie zuvor sind die Kreuzesworte Jesu ausschließlich den Instrumenten anvertraut worden, und wenn Haydn dies dennoch tat, so nur deshalb, weil die Instrumentalmusik eine Stufe erreicht hatte, auf der sie stellvertretend für Sprache eingesetzt werden konnte. Einen ersten Ansatz dazu lieferte schon Schütz, wenn er in den „Sieben Worten“ den Gesangspart imitatorisch auf die Instrumente übertrug, so daß diesen der Sprachduktus einverleibt wurde. Die bei Schütz noch unscheinbare Komponente, die sich mehr zufällig eingestellt hatte, um einen solistischen Sprachvortrag im mehrstimmigen Satz zu ermöglichen, wird nun bei Haydn der Angelpunkt für ein Instrumentalkonzept, das auf die erklingende Sprache gänzlich verzichtet. Während bei Schütz die Instrumentalparte sich an die sprachliche Prosa anlehnten und formal unselbständig blieben, steht Haydn voll und ganz auf dem Boden einer selbständigen Instrumentalmusik, die, von der Aufgabe des bloßen Sprachvortrags befreit, eigenständig musikalischen Gesetzen folgt. Anders als bei Schütz muß jetzt die Sprache sich einem autonomen Instrumentalkonzept fügen.

Sonata I

Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt

Über einem vier Takte lang ausgehaltenen, durch Achtelrepetition artikulierten Orgelpunkt auf der Tonika B erhebt sich das Thema in zweimaligem Ansatz zu Beginn des zweiten und dritten Taktes mit einem abtaktigen Motiv, das die Eins durch Doppelpunktierung und melodischen Hochtönen scharf akzentuiert und weiblich auf der Unterquint ausklingt^{69a}. Diese das Wort „Pater“ enthaltenden Einsätze treffen anders als bei Schütz, wo die „Vater“-Rufe frei über dem Taktmetrum schweben, auf den Schwerpunkt des $\frac{3}{4}$ -Taktes, so daß die Taktdauer den Abstand zwischen den Akzenten bestimmt. Sprachakzent und Taktschwerpunkt fallen zusammen. Auch auf den Anfang des vierten Taktes trifft bei „illis“ dieselbe rhythmische Formel, doch geht ihrem Einsatz das auftaktige „dimitte“ mit drei repetierenden Achteln voraus. Diese unmittelbar an das zweite „Pater“ anschließende Achtelgruppe, mit der den abtaktigen Einsätzen ein auftaktiger Anlauf entgegengestellt wird, entspringt der begleitenden Achtelbewegung, wo von Takt 2 an zwischen erster und zweiter Achtelgruppe dynamisch unterschieden wird (*f/p*). Die Pianogruppe der Begleitachtel rückt im dritten Takt zu thematischer Bedeutung auf und führt

⁶⁹ „Jedwede Sonate, oder jedweder Text ist bloß durch die Instrumental Music dergestalt ausgedruckt, das es den unerfahrensten den tiefsten Eindruck in seiner Seel erwecket“; Brief an den Londoner Verleger William Forster vom 8. 4. 1787 (J. Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, a. a. O., 162, Nr. 81).

^{69a} Notenanhang 7. Für die Besprechung der einzelnen Sonaten sind hier jeweils nur die Anfänge wiedergegeben, die das textierte Hauptthema in der ersten Violine aufweisen. Der Abdruck, der mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlages, München, erfolgte, ist der Gesamtausgabe von Joseph Haydns Werken entnommen (Reihe IV, *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, Orchesterfassung, hrsg. von H. Unverricht). Für eine eingehende Lektüre der folgenden Darlegungen sei auf diese Ausgabe oder auch auf die gleichlautende Bärenreiter-Taschenpartitur (Nr. 92, Kassel usw. 1974) verwiesen.

damit den auftaktigen Umschwung herbei. Auf die Zäsur im vierten Takt folgt ein zweitaktiges Schlußglied mit zwei auftaktigen Impulsen, die sich aus der italienischen Aussprache der Wortfolge „Quia nesciunt, quid faciunt“ ergeben. Dabei schrumpfen die Silben von fünf bzw. vier auf zwei dreisilbige Glieder, denen musikalisch zwei auftaktige Wendungen entsprechen. Der vorletzte Takt ist darüberhinaus durch die Hervorhebung der zweiten Taktzeit ausgezeichnet, die durch melodischen Hochtton und nachdrückliches *sforzando* im Gegensatz zu ihrer an sich schwachen Position steht. Dadurch wird nicht nur jede Andeutung einer zweiteiligen $\frac{5}{8}$ -Gliederung beseitigt, wie sie zuvor die Achtelrepetition zuließ, sondern der $\frac{3}{4}$ -Takt macht für kurze Zeit einer $\frac{2}{4}$ -Gliederung Platz. Auf der betonten Zwei, die durch fallende Sekund und steigende Terz erreicht wird, staut sich die Bewegung. Die Lösung erfolgt mit der spiegelbildlichen Antwort: zuerst steigende Terz, dann fallende Sekund. Mit diesen beiden Auftaktgliedern verläßt auch der Baß seinen Orgelpunkt und kehrt unter fortwährender Achtelbewegung mit Kadenzschritten auf den Taktvierteln zur Tonika zurück.

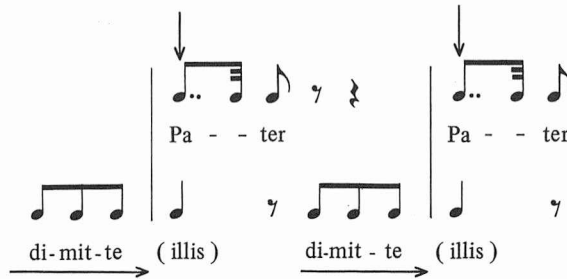
Die unmittelbar der Sprachdeklamation des lateinischen Vulgatatextes entsprechenden Glieder des Themas geben nun dem ganzen Stück seine unverkennbare Eigenart und prägen die einzelnen, dem Sonatensatz angehörigen Teile. Drei rhythmische Grundelemente sind es, mit denen gearbeitet wird:

a) 
(Pa - - ter)

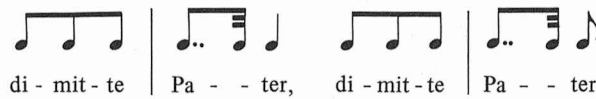
b) 
(di - mit - te il - - lis)

c) 
(quia nes - ciunt)
(quid fa - ciunt)

Die Exposition bringt nach der Vorstellung des Themas noch einmal den Themenkopf a, allerdings in umgekehrter Anordnung: zunächst als Es-Dur-, dann als B-Dur-Dreiklang, womit die Tonika B in Takt 8 bekräftigt wird. Gleichzeitig erklingt in der zweiten Takthälfte das Auftaktmotiv b, und zwar zunächst in den Begleitinstrumenten und Bläsern, ab Takt 8 dann in den melodieführenden Violinen. Schon hier (T. 7–8) zeichnet sich die auch im weiteren Verlauf des Stückes praktizierte Abspaltung der auftaktigen drei Achtel des Motivs b ab, so daß der Taktbeginn als eigener abtaktiger Ansatz in Gestalt des Motivs a erscheint. Haydn erreicht diese Motivspaltung mit Hilfe einer Instrumentalgruppierung, wie sie die partiturmäßige Auffächerung der Komposition ermöglicht. Während nämlich Oboen, Hörner, Bratschen und indirekt auch die Bässe auftaktig zum Taktbeginn hinführen, setzen die Violinen und Fagotte auf diesem unvermittelt ein. Dadurch erscheint der Taktbeginn zugleich in unterschiedlichem Sinn, nämlich als Ziel eines Auftaktes und als scharfer Abtakt. Das Zusammentreffen gegensätzlicher Sinnbezüge wird durch ein Partitursystem gefördert, das nicht nur der Darstellung verschiedener Instrumentalparte dient, sondern das es erlaubt, die Komposition gleichsam zu zersplittern und vor dem Hintergrund einer als eigenständig erkannten zeitlich-räumlichen Ordnung mosaikartig wieder zu einem Ganzen zu fügen. Legen wir die Sprachgesten dem musikalischen Vorgang zugrunde, so ergibt sich folgende Verbindung:



Wollte man die nur im Partiturgefüge zur Geltung kommenden gegensätzlichen Impulse nivellieren und etwa in Art eines Klaviersatzes zu einem linearen Nacheinander komprimieren, so würde der Auftakt ohne Ziel und der Abtakt ohne vorausgehende Pause sein, also seine charakteristische Eigenschaft eingebüßt haben. Das Ergebnis wäre ein kontinuierlicher Ablauf, in dem die Sprachgesten neu verbunden würden und ihren Sinnzusammenhang verloren hätten:



Die Möglichkeiten des Partiturgefüges werden auch in dem folgenden viertaktigen Abschnitt (T. 9–12) beansprucht, in dem eine kontinuierliche Achtelbewegung vorherrscht. Die Achtel laufen jedoch nicht in einer bestimmten Instrumentengruppe ununterbrochen weiter, sondern verteilen sich in verschiedenen auftaktigen Ansätzen auf Violinen einerseits sowie auf Bratschen und Bässe andererseits. Es sind die schon vom Motiv b bekannten auftaktigen drei Achtel, die den Abschnitt eröffnen und in taktweisem Abstand den steigenden Gang der Violinen bestimmen. Ergänzt wird aber nun das jeweils zum Taktanfang hinzielende Spiel der Violinen durch eine die Taktmitte betonende dreitönige Achtelfigur in den tiefen Streichern und im Fagott. Wieder handelt es sich um den abgespaltenen Auftakt, der nun auch seine Taktposition geändert hat. Die wortgezeugte Formel „dimitte“ ist somit von ihrer angestammten Stelle in der zweiten Takthälfte losgelöst und als festes Element ohne Zielton frei in den Takt gestellt. Durch das hinzugefügte *forzato* auf dem zweiten Achtel wird zugleich die Taktzwei hervorgehoben. Derselbe rhythmische Vorgang bahnt sich auch im Folgetakt (T. 10) an, jedoch geht die Achtelformel der Taktmitte hier unmittelbar in den Achtelanlauf zum nächsten Takt über und verbindet sich darin mit den Violinen. Erst mit diesem Takt wird die bis dahin in wechselnder Verteilung durchgeführte Achtelbewegung verlassen und mit einer Sechzehntelfigur in der ersten Violine sowie mit stützenden Vierteln im Baß eine schließende Wendung herbeigeführt.

Zu den rhythmischen Floskeln a und b, die in unmittelbarem Nebeneinander von Ab- und Auftakt und unter Ausschöpfung des Partiturgefüges das ganze Stück beherrschen, gesellt sich innerhalb des Seitensatzes das auftaktige Motiv c (T. 23–32; 48–53; 72–81). Es handelt sich jeweils um einen fünf- bis sechstaktigen Abschnitt, der variiert wiederholt wird und in Exposition, Durchführung und Reprise allein von den Streichern ausgeführt nach der Dominante bzw. Tonika kadenziiert. Gegenüber den Forteschlägen des Motivs a und den drängenden Auftakten des Motivs b nehmen sich die c-Abschnitte, die durchweg im *piano* gehalten sind und in denen die Melodie in den ersten Violinen von den übrigen Streichern mit repetierenden Achteln begleitet werden, wie lyrische Einlagen aus. Dies wird auch durch das zeitweilige Aussetzen des Basses und die entsprechend hochliegenden Begleitachtel bestätigt. Erst mit dem vorletzten Takt (T. 26, 31, 52, 75, 80) bricht die Achtelbewegung ab und macht kadenzierenden Akkorden

im Viertelabstand Platz, wobei auch der Baß wieder einbezogen wird. Die allein auf die erste Violine beschränkte Melodieführung durchschreitet in den fünf Takten eine abwärts gerichtete Oktave, wobei die auftaktigen Themeneinsätze im Taktabstand das Satzglied „quid faciunt“ mit jeweils leicht veränderter Rhythmisierung wiederholen. Die zunächst von Pausen unterbrochenen Einsätze werden erst beim dritten Mal durch eine Achtelgruppe miteinander verbunden, bevor die Akkordfolge im vorletzten Takt den Schluß herbeiführt.

Auch in der kurzen Durchführung (T. 41–59), deren Rahmenteile durch die schroffe Gegenüberstellung der im Partiturgefüge verteilten Glieder a und b gekennzeichnet sind (Abtakt a nur in der ersten Violine, Auftakt b in den übrigen Instrumenten), nimmt der c-Abschnitt, der jetzt auf sechs Takte erweitert ist, einen verhältnismäßig großen Raum ein (T. 48–53). Die Melodie, die diesmal die Duodezim c''' – f' durchläuft, hat mit dem eingeschobenen Takt eine längere Achtelbewegung in sich aufgenommen, die sie gemeinsam mit den übrigen Stimmen ausführt. Hervorgegangen aus den Verbindungsachteln stellt die Achtelbewegung, die nicht in den Sprachgliedern des Themas verankert ist, zwischen den wortgezeugten Auftakten und den abschließenden Akkordschritten einen eigenen Bereich dar, der diesem Abschnitt der Durchführung eine neue Variante zuführt.

Zu ergiebiger Anwendung gelangt die auftaktige Formel b nach wiederholtem Auftreten in Exposition (T. 9–11) und Reprise (T. 66–69; 88–90) noch einmal in den zwei Abschnitten der Coda (T. 94ff.). Im ersten erhebt sie sich innerhalb des von Oboen, erster Violine und Bratsche ausgehaltenen bzw. in Achteln repetitierten hohen B-Klages in einem viermaligen taktweisen Ansatz, im zweiten fällt sie auf ähnliche Weise, diesmal jedoch über dem tiefen B in Hörnern und Baß. Mitten in die sinkende Achtelbewegung hinein, genau auf die Pause zwischen den einzelnen Ansätzen, trifft nun ganz unerwartet eine äußerst kurze, abtaktige Floskel der ersten Violine und Oboe auf die Zwei des Taktes (T. 100, 101). Unschwer erkennt man in dieser punktierten Floskel das rhythmisch verkürzte Motiv a des „Pater“-Rufes, das unmittelbar vor dem Ende des Stückes dessen Anfang noch einmal in Erinnerung bringt. Waren im bisherigen Verlauf das auftaktige „dimitte illis“ mit dem auf die Eins des Taktes treffenden „Pater“ im Partiturgefüge verschränkt, so daß das Auftaktziel „illis“ durch den Abtakt „Pater“ überlagert wurde, so gelingt es Haydn jetzt in den Schlußtakt gleichsam durch einen Trick – die Verkürzung und Verschiebung –, die Abtaktfloskeln von den Auftaktzielen zu lösen und frei nach diesen anzubringen. Dadurch werden die Sprachelemente wieder sinnvoll gereiht und die Wortfolge „dimitte illis“ wechselt mit den „Pater“-Rufen:



Sonata II Hodie mecum eris in Paradiso

Das Thema erstreckt sich auf die ersten acht Takte des im alla-breve-Takt komponierten c-moll-Stückes. Dadurch daß die erste Geige in der tieferen Oktave durch das Cello ergänzt wird, erscheint die thematische Hauptstimme in einer eigentümlich dunklen Färbung. Zur Begleitung der Melodie erklingen in den übrigen Instrumenten vornehmlich Viertelrepetitio-

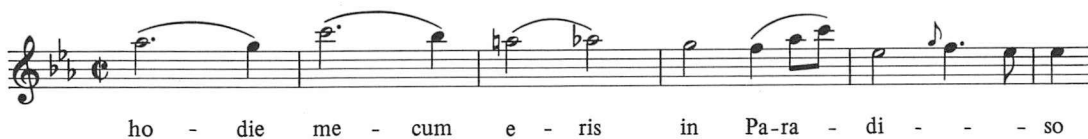
nen, die hier die Aufgabe der begleitenden Achtel der I. Sonate übernehmen. Nicht nur durch das obligat geführte Cello als Melodieinstrument, sondern auch durch das die begleitende Vierteltbewegung melodisch selbständig ausführende Solofagott wird ein solistisch konzertanter Eindruck erweckt.

Das Thema besteht aus zweitaktigen Einheiten, von denen wieder je zwei zu Viertaktgruppen zusammengefaßt werden. Während die erste dieser Viertaktgruppen sich in zwei rhythmisch und melodisch ähnliche Ansätze gliedert, kommt es in der folgenden zu zwei verschiedenen sich rascher bewegenden Impulsen. Die ersten beiden Ansätze mit dem zweimaligen „Hodie mecum“ beginnen jeweils mit langer betonter Note (punktierter Halber) auf der Eins des Taktes und führen von der Oberterz bzw. Oberquart zur wiederum betonten Eins des nächsten Taktes, die nun von oben erreicht wird, nur den Wert eines Viertels ausfüllt, um mit dem zweiten Viertel abzubrechen. Die nächste Viertaktgruppe gelangt nach dem Viertel des Taktanfangs durch emporschnellende Achtel auf der zweiten Schlagzeit zum melodischen Hochtton und Akzent auf der Taktmitte, die bisher überhaupt nicht betont war. Daß es jetzt aber gerade um die Hervorhebung dieser Stelle geht, wird im nächsten Takt deutlich, wo die Bewegung noch einmal auf dem höchsten Ton (c''') genau in der Taktmitte einsetzt, diesen Ton zu einer punktierten Halben dehnt, um danach die einzelnen Stufen der c-moll-Leiter in verschiedenen Anstößen zu durchlaufen, bis sie auf der Zwei des 8. Taktes zur Ruhe kommt.

Dem Thema und seinen Gliedern entspricht die sprachliche Deklamation: die ersten beiden rhythmisch gleichgebauten Glieder von je zwei Takten enthalten den zweimaligen Anruf „Hodie mecum“, der ohne zwingenden sprachlichen Grund von dem Satzverlauf abgespalten wird. Die zwei Akzentsilben fallen auf betonte Zeit zu Beginn jedes Taktes und erklingen somit im Taktabstand. Die Satzfortsetzung hingegen, „eris in Paradiso“, bringt eine wesentlich raschere Silbenfolge mit sich, so daß jetzt zwar auch noch die Taktanfänge betonte Silben erhalten; zusätzlich wird aber die exponierte Anfangssilbe von „Paradiso“ auf die Taktmitte gesetzt und die Akzente erscheinen im Abstand von Halbtakten. Für das letzte Glied des Themas fehlt allerdings die Textunterlegung, doch leitet der vorgezogene Neubeginn auf der Taktmitte, der zugleich den melodischen Höhepunkt des Themas darstellt, eine bekräftigende Wiederholung des Wortes „Paradiso“ ein. Dieses für die Aussage entscheidende Wort wird dann über zwei Takte ausgebreitet und durchschreitet zusammenfassend den Ambitus der Oktave:



Für die thematische Arbeit des Stückes verwendet Haydn bevorzugt den Themenkopf „Hodie mecum“. Er beherrscht zunächst die zwölftaktige, in den Dominantakkord G-Dur ausklingende Überleitungsgruppe (T. 9–20). Aber auch in der sechzehntaktigen Es-Dur-Partie (T. 21–36), die den Bereich des zweiten Themas vertritt und in der die Durmelodie zusätzlich durch Sechzehntelfiguren in der zweiten Violine begleitet wird, steht der zweitaktige Themenkopf im Vordergrund. Nach einer ersten Viertaktgruppe wird das folgende sechstaktige Glied (T. 25–30) wiederholt, wobei der Melodie hier unschwer der Text „hodie mecum eris in Paradiso“ zu unterlegen ist:



In der mit T. 37 einsetzenden zwölftaktigen Schlußgruppe bewirkt eine kurze Formel, bestehend aus vier Sechzehnteln und einem Achtel, eine rhythmische Belebung. Diese Formel tritt zunächst in der Pause jeweils nach den Einsätzen des Themenkopfes auf und füllt die von der Sprachgeste freigelassene zweite Takthälfte durch einen instrumentalen Baustein aus, der gegenüber der großen abtaktigen Gebärde des Themenkopfes einen knappen auftaktigen Gegenlauf erzeugt.

In den 8 Schlußtakt der Exposition tritt nun diese Instrumentalformel vollends in den Vordergrund und löst das bis dahin allein bestimmende Thema des „Hodie mecum“ ab. Nach dem isolierten Auftreten der Formel in den Themenpausen erscheint sie in T. 41 zweimal unmittelbar hintereinander und wird dann im Folgetakt durch eine weitere Sechzehntelgruppe auf dem letzten Viertel ergänzt. Diese erweiterte achttönige Sechzehntelformel zielt auf die Tonika Es des nächsten Taktes (T. 43), die mit einer federnden Achtelgruppe auf der ersten Takthälfte anhebt und mit einer neuen achttönigen Formel in die Subdominante des folgenden Taktes mündet. Daraufhin wiederholt sich von der Dominante aus die Bewegung zur Tonika hin, die nun jeweils im Abstand von zwei Takten erreicht wird. Allein die beiden Schlußakte der Exposition lassen die Tonika im Abstand eines Taktes unmittelbar nacheinander erklingen, wobei auch hier die achttönige Sechzehntelformel das bewegende Element bildet.

Die Durchführung, die nach zwei Einleitungstakten, in denen die ausklingenden drei Viertelschläge der Exposition zunächst im *piano* auf Des, dann als Dominantseptakkord auf C wiederholt werden, trägt eingangs das ganze Thema in f-moll vor. Hier erklingt auch wieder die zweite Themenhälfte „eris in Paradiso“, die allerdings, von diesem einmaligen Zitat abgesehen, nicht mehr erscheint. Neben dem Themenkopf „Hodie mecum“ spielt in der Durchführung die Sechzehntelfigur eine gewisse Rolle. Ausgehend von ihrer ursprünglichen Funktion als Füllung der zweiten Takthälfte übernimmt sie die motivische Führung im mittleren g-moll-Teil der Durchführung (T. 65–67). Auch hier erklingt sie innerhalb einer zweitaktigen Pendelbewegung, die trugschlußartig zur 6. Stufe führt. Nachdem der Themenkopf jeweils zweitaktig (T. 69 ff.) von g-moll über Es-Dur nach f-moll und schließlich nach G-Dur gewandert ist, festigt sich vor Eintritt der Reprise die Dominante G-Dur in einem sechstaktigen Schlußglied. Die Reprise selbst ist eine durch Bläser verstärkte und in die Dur-Tonika versetzte Wiederholung der zweiten Themengruppe (vgl. Exposition T. 21 ff.), einschließlich ihres Schlußabschnittes. Während aber in der Exposition die Zweitaktglieder des Schlußabschnittes stets den V-I-Schritt vollziehen (T. 43 ff.), geht hier eine zweimalige trugschlußartige Kadenz V-VI dem endgültigen V-I-Schluß voraus (T. 101 ff.). Der Markierung des Schlusses dient ferner der zweimalige Forteschlag im letzten Takt, wodurch, anders als bei den drei gleichmäßigen Vierteln des Expositionsschlusses, der Taktmitte als dem Schluß des ganzen Stückes eine eigene Bedeutung zukommt.

Sonata III Mulier, ecce filius tuus

Die zwei Eröffnungstakte mit ihren drei wiederholten E-Dur-Akkorden stellen die auf engstem Raum zusammengedrückte instrumentale Einleitung zu einem sprachbezogenen Werk dar, das im dritten Takt mit der Anrede „Mulier“ beginnt. Die an Maria gerichteten Worte „Mulier, ecce filius tuus“ bilden ein viertaktiges Thema mit ebenso vielen Gliedern. Die ersten beiden Worte sind als einzelne im Taktabstand fallende Terzschriffe vertont, die von Tonika bzw. Dominante im Baß ergänzt werden. Den isolierten Terzschriffen entsprechen komplementär die isolierten Baßtöne, die jeweils in die Pausen der Melodie, also in die zweite Takthälfte hineingesetzt sind. Während die melodische Geste als betontes Viertel mit nachfolgendem kurzen Achtel

am Taktanfang erklingt, setzt der Baß eine ausgehaltene halbe Note auf die Drei des Taktes. Auf diese Weise stehen sich zwei verschiedene Elemente unmittelbar gegenüber: die Sprachgeste der Wörter „Mulier“ und „ecce“ sowie der stützende Baßton, der verspätet einsetzt und gerade dadurch einen rhythmischen Eigenwert erhält.

Von den beiden rhythmisch gleich angelegten Takten unterscheidet sich wesentlich die Ausfüllung des dritten Taktes. Hatten wir es bisher mit Takten zu tun, in denen der rhythmisch aktive Teil am Anfang, der ruhende Halteton am Schluß erschien, so ist es bei dem Wort „filius“ umgekehrt: am Anfang steht eine halbe Note, während die rhythmische Aktivität als viertönige Achtelfigur in die zweite Takthälfte verlagert ist. Gleichzeitig setzen nun alle Stimmen auf der Halben am Taktanfang ein, so daß nicht wie zuvor Melodie und Begleitstütze nacheinander auftreten, sondern der Takt mit einem vierstimmigen Akkord auf der 6. Stufe der Tonart beginnt. Der Akkord wechselt auf der zweiten Takthälfte zu einem Subdominantklang, der hier die Achtelfigur der ersten Violine trägt. Obgleich die vorausgehenden Takte ebenfalls die Begleitstütze in der zweiten Takthälfte aufwiesen, vertrat sie dort die eine für den ganzen Takt maßgebliche harmonische Basis. In Takt 3 aber wird an dieser Stelle der eine Klangbereich durch einen anderen abgelöst. Wir haben es hier also mit zwei verschiedenen Stützakkorden und deshalb mit einer Beschleunigung des harmonischen Rhythmus zu tun. Um darüberhinaus dennoch einen Zusammenhang mit dem Themenbeginn herzustellen, klingt der Baß mit seinem Terzschrift cis-A an die vorausgehenden fallenden Terzen der Melodiestimmen an.

Etwas wiederum Eigenes stellt der vierte, der Schlußtakt des Themas, dar. Die Rhythmisierung des Wortes „tuus“ als betontes Viertel mit nachfolgendem Achtel greift auf die gleichlautende Rhythmisierung der Wörter „Mulier, ecce“ zurück. Melodisch liegt aber jetzt ein steigender Leittonschritt in die Tonika vor, der den unteren Grenzton des Themas einbezieht. Mit dem Leittonschritt verbindet sich nicht nur die Akkordfolge V–I, sondern es sind diesmal alle vier Stimmen, die sich an dem rhythmischen Gestus der Melodie beteiligen und gemeinsam das erste und das zweite Viertel des Taktes als zwei Akkorde artikulieren.

Während in den ersten beiden Takten zwei obere Melodiestimmen durch zwei untere Begleitstimmen ergänzt werden, im dritten Takt einer Melodiestimme drei Begleitstimmen gegenüberstehen, greift im vierten Takt die rhythmische Kraft des Themas auf alle Stimmen über. Schließlich wird durch diesen Akkordwechsel im Viertelabstand der harmonische Rhythmus noch einmal um das Doppelte beschleunigt, so daß sich für den Harmoniewechsel im Themenbereich die Abstände: Ganze, Halbe, Viertel ergeben.

Nun ist es der Baß, verstärkt durch die Hörner, der mit drei wiederholten Vierteln auf der Tonika in den nächsten Takt überleitet und eine neue Taktgruppe eröffnet. Als thematischer Nachklang werden noch einmal die beiden letzten Takte auf veränderte Art wiederholt, da sie auf der liegenden Tonika den Akkordwechsel nur in abgeschwächter Form vornehmen und die Oberstimme auf die Terzlage zielt. Die mit Takt 7 einsetzende zweite Sechstaktgruppe verarbeitet das thematische Material in seiner rhythmischen Beschaffenheit und wendet sich zur Dominante H. Die „Mulier-ecce“-Rufe, die bisher stets durch einen Ganztakt voneinander getrennt waren, folgen in Takt 12 halbtaktig aufeinander, womit die Oberstimme zum zweitenmal die Bewegung zur Dominante hin beginnt, die in Takt 14 erreicht wird. Über den repetierten Vierteln der Dominante erklingt noch dreimal, verstärkt durch das Fagott, das Anfangsmotiv, bevor ein letztes Zweitaktglied, das mit drei Unisonovierteln anhebt und sich in Unisonohalben verlangsamt, in die lang gedehnte Dominante (Ganze mit Fermate) ausklingt (T. 20).

Die fallenden Terzen des Themas kehren in dem folgenden, die Dominante befestigenden Abschnitt mehrfach wieder. Über dem synkopierenden Bewegungsgang der Streicher erhebt sich dieser Themenkopf in der Soloflöte zunächst als einmaliges Motiv im zweiten Takt, dann zweimal unmittelbar hintereinander im vierten Takt (T. 24) und schließlich in jedem der drei

Schlußtakte in den Streichbässen und Fagotten, wobei die übrigen Streicher zu Achtelwiederholungen übergehen, die ebenso wie die Halteklänge der Bläser zunächst zwei Takte, dann einen Takt lang verminderte Septakkorde aushalten und so die Dominante in Takt 31 erreichen.

Hier nun tritt die zweite Themenhälfte wieder in Erscheinung, und zwar setzt sich die viertönige Achtelfigur als motivische Kernformel durch. Die im Thema dieser Formel vorausgehende halbe Note, die zur Akzentsilbe von „filius“ gehört, steht lediglich am Anfang des neuen Abschnitts. Dennoch ist unverkennbar, daß die Wortverbindung „filius tuus“ in mannigfachen rhythmischen Abwandlungen und Umstellungen den zweiten Hauptabschnitt der Exposition beherrscht.

Auch das Oboensolo über den synkopierenden Streichern des sechstaktigen dominantischen Expositionsschlusses (T. 53–58) erinnert noch entfernt an das Thema und ließe sich mit der Sprache etwa auf folgende Weise verbinden:



Der Dominantseptakkord am Ende der Exposition leitet deren Wiederholung ein. Andererseits zeigt der durch die Fermate verbreiterte Dominantseptakkord nach der Wiederholung den endgültigen Abschluß der Exposition an und läßt etwas Neues in der Durchführung erwarten. Wir hören zwar wieder zu Beginn die Wortdeklamationen „Mulier, ecce“, aber tonartlich versetzt und auf die Rückkehr des Themas in der Subdominante A-Dur hinzielend. Das in Takt 62 einsetzende Thema ist nun bezeichnenderweise gegenüber seinem ersten Auftreten in der Begleitung verändert, d. h. im Sinne einer harmonischen Stütze vereinfacht. Die Baßtöne erklingen jetzt nicht von den Melodiegliedern getrennt jeweils auf der zweiten Takthälfte, sondern gleichzeitig mit diesen auf der Eins des Taktes, wie man es ohnehin erwarten sollte. Die zweiten Takthälften dagegen sind nunmehr im 1., 2. und 4. Takt des Themas von Pausen ausgefüllt. Das Selbstverständliche einer Begleitung, nämlich daß sie zusammen mit den auf sie bezogenen Melodiegliedern erklingt, ist hier also nicht von Anfang an da, sondern begegnet erst in der Durchführung gleichsam als das Ergebnis eines Prozesses.

Während in der Exposition die Arbeit mit den einzelnen Themengliedern klar voneinander getrennt war, so daß die zweisilbigen Terzschriffe einerseits, die viertönige Achtelfigur und weitere Themenvarianten andererseits, nacheinander erschienen, vereinigt die Durchführung beide thematischen Elemente in der Gleichzeitigkeit. Nach dem Vortrag des Themas in A-Dur werden in den folgenden Durchführungstakten die „Mulier-ecce“-Rufe mit der von „filius“ abgeleiteten Bewegung kombiniert. Sechs Takte lang, von Takt 68 bis 73, erklingen die Terzschriffe, jetzt in ihrer Ausdehnung verdoppelt als Halbe-Viertel, gleichzeitig mit den kreisenden Achtelfiguren, und zwar in Zweitaktgruppen gegliedert in wechselnden Stimmenverbindungen.

Obwohl beide Themenelemente aus dem Sprachvortrag hervorgegangen sind, besitzen die fallenden Terzrufe offenbar ein eindeutigeres Verhältnis zum gesprochenen Wort als die stereotypen Achtelformeln, die ihrer Herkunft nach dem instrumentalen Bereich angehören. In der Komposition Haydns schmiegen sich diese instrumentalen Wendungen aber der Sprachgebärde an. Sie werden befähigt, Sprachsilben zu absorbieren und dadurch wie die Sprache zu artikulieren. Die Sprache durchdringt das instrumentale Material und verleiht ihm seinen Sinn. Nachdem dies einmal geschehen ist, vermag ein so beschaffener musikalischer Baustein wiederum losgelöst vom Sprachzusammenhang seine motivische Eigenständigkeit zu behaupten und in der

Instrumentalkomposition aufzugehen. So arbeitet Haydn in den 8 Takten vor dem Eintritt der Reprise ununterbrochen mit diesen Achtfelformeln, die sich in den beiden letzten Takten wieder auf die zweite Takthälfte beschränken und in einem chromatischen Aufwärtsgang vom dominantischen Gis-Dur das E-Dur der Reprise (T. 76ff.) durch die unerwartete Harmoniefolge V-VI erreichen.

Die Art, wie das Thema die Reprise eröffnet, unterscheidet sich von früheren Darstellungen des Themas besonders im Hinblick auf die zwei Anfangstakte, die gleichsam eine Synthese des Vorausgehenden bilden. War zu Beginn des Stückes die Begleitung der Terzschriffe jeweils auf die nachfolgende Pause verschoben, hatte sie sich dann in der Durchführung mit den Terzschriffen am Taktbeginn verbunden, so finden wir sie jetzt sowohl am Taktbeginn, also gleichzeitig mit den Melodieschritten, als auch in der Taktmitte auf die Hörner übertragen.

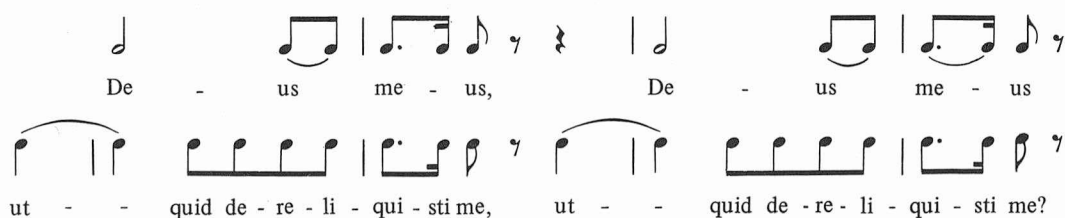
Wiederum anders fällt das Thema bei seiner nächsten Wiederkehr innerhalb der Reprise aus (T. 99–102). Abweichend von seinem früheren Erscheinen beginnt es diesmal in der Dominante, in die der erste Terzschriff als Quartsextakkord einbezogen wird. Daraufhin verläuft das Thema wieder im üblichen tonalen Raum und endet dementsprechend auf der Tonika. Abgesehen davon, daß das Thema in der höheren Oktave liegt, ist es wiederum die Begleitung der Terzschriffe, die – allerdings kaum auffallend – eine Änderung herbeiführt. Die Begleittöne, die wie zu Beginn der Reprise nur am Taktanfang, also gleichzeitig mit der Melodie erklingen, sind jetzt von einer Halben auf ein Viertel reduziert. Dadurch und durch die Zurücknahme der Dynamik ins *piano* vom zweiten Takt an erhält es an dieser Stelle der Reprise etwas Entferntes, Reminiszenzartiges. Überraschenderweise erklingt das Thema noch einmal an ganz ungewöhnlicher Stelle, nämlich in der Schlußkadenz als viertaktiges Nachspiel auf der schon erreichten Tonika (T. 124ff.). Jetzt erst erscheint es auch in der Begleitung wieder in der Originalgestalt des Anfangs, lediglich in der Instrumentation durch die Bläser erweitert. Die Vorzeichnung *pp* will offenbar den verklingenden Nachhall dieser Schlußgebärde einfangen, die dann mit zwei energischen Tutti-Akkorden, die sich schon zu Beginn des Stückes (T. 6) abzeichneten, auf dem vierten Sprachglied („tu-us“) das Ende herbeiführt.

Sonata IV

Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?

Das sechstaktige Thema des in f-moll stehenden Largo gliedert sich ähnlich wie auch die anderen Themen in zwei unterschiedliche Teile. Der erste Teil, bestehend aus vier Takten, umfaßt die von der sprachlichen Vorlage her gegebene zweimalige Anrufung „Deus meus“ mit Beginn und Schluß in der Tonika. Der zweite Teil erstreckt sich auf nur zwei Takte und mündet in die Dominante. Sein sprachlicher Inhalt bezieht sich auf die Frage „utquid dereliquisti me“. Während die Deklamation des Textes im ersten Teil mit dem Metrum des $\frac{3}{4}$ -Taktes zusammenfällt und die Sprachakzente auf die betonten Taktanfänge treffen, ist der Beginn des Sprachvortrags im zweiten Teil gegenüber dem Taktmetrum verschoben, da der Einsatz um ein Viertel vorgezogen ist. Abweichend vom ersten Teil wird hier der Text nach der gedehnten Anfangsnote auf raschen Achteln deklamiert, die in einer viertönigen Formel absteigen und dann von der Unterterz aus in punktiertem Rhythmus die Quint des Dominantakkordes erreichen. Im Gegensatz zu dieser aktiven Melodieführung steht der ruhige Baß, der nicht mehr wie im ersten Teil des Themas zumeist gemeinsam mit der Melodie in Vierteln fortschreitet, sondern nur taktweise die Stütztöne wechselt. Die eigenwillige Rhythmisierung der Melodiestimmen läßt die Konturen einer Hemiole erkennen, in der die Takte 4 und 5 zu einem $\frac{3}{2}$ -Großtakt zusammengezogen sind. Unberührt von dieser Gliederung bleiben die Begleitstimmen, die weiterhin im normalen

Die durch die verschiedenen rhythmischen Schichten gleichsam aufgehobene Geltung des Dreiertaktes wird mit den zwei abschließenden Viertel-Akkorden wiederhergestellt. Zugleich aber versetzen uns diese zwei Viertel abrupt an den Anfang des Themas mit seinen Anrufen „Deus meus“, die gleichfalls in zwei Viertel mündeten. Daß es sich hier in der Tat um die Wiederaufnahme des Anfangs handelt, wird aus den Folgetakten klar, die eindeutig den Themenbeginn aufgreifen. Das plötzliche Aufhören der rhythmisch-metrischen Vielfältigkeit durch den unvermittelten Einsatz eines Themenbruchstücks, das dem Dreiertakt wieder Geltung verschafft, zeigt noch einmal von einer anderen Seite das Auseinandertreten von Taktmetrum und Rhythmus. So wie mit dem synkopischen *forzando* auf der schwachen Taktzeit der Dreiertakt energisch außer Kraft gesetzt wurde, so tritt er jetzt ebenso bestimmt wieder in seine Rechte ein. Im Verlauf des Satzes wird das Wechselspiel zwischen Takt und sprachgebundenem Thema auf mannigfache Weise fortgesetzt. Dabei ist es stets die zweite Themenhälfte, die sich im Widerspruch zur Zählzeit des Taktes befindet. Unmittelbar im Anschluß an die Wiederherstellung der Taktordnung durch den Themenbeginn erfolgt mit der Verlagerung der Themenfortsetzung in den Baß eine erneute Spaltung von Metrum und rhythmischer Gestalt (T. 28). Ähnlich verhält es sich in einem längeren Abschnitt (T. 44 ff.), der dem sechstaktigen Expositionsschluß vorausgeht und in dem die zweite Themenhälfte dreimal im Baß und einmal in den Melodieinstrumenten auftritt. Gleichzeitig mit der zweiten Themenhälfte im Baß erklingt hier in der ersten Violine und Oboe sowie in Viola und Fagott eine modifizierte Form des Themenanfangs, so daß zur metrischen Mehrschichtigkeit nun auch die Gleichzeitigkeit von erster und zweiter Themenhälfte kommt, von „Deus meus“ und „ut quid dereliquisti me“:



Der Expositionsschluß (T. 51 ff.) führt ein Motiv ein, das aus dem punktierten Satzschluß „...-quisti me“ und der Achteldeklamation „dereli-“ hervorgegangen ist, so daß jetzt ein abtaktiges, mit punktiertem Achtel einsetzendes und in repetierende Achtel übergehendes Glied entsteht, das von Takt zu Takt zwischen erster Violine einerseits, zweiter Violine, Bratsche und Fagott andererseits, wechselt. Der jeweils weiblichen Endung in der ersten Violine (Halbe-Achtel) steht eine männliche in den anderen Instrumenten (Viertel) gegenüber.

Die Durchführung, die in ihrem Kern (T. 63–70) das Thema in Ges-Dur behandelt, wozu ein sechstaktiger, das Achtelmotiv wiederholender Abschnitt (T. 57–62) überleitet, enthält in der zur Reprise auslaufenden Schlußphase (T. 74 ff.) kurze zweitönige Vorschläge, die die einzelnen Viertel markieren. Die Verbindung Sechzehntel-Achtel, mit der hier die Dominante C umschrieben wird, ist als rhythmische Formel vom Schlußglied des Themas her bekannt („...quisti me“). Jetzt hat sich der Vorschlag von seiner Position am Taktanfang gelöst und auf jede Schlagzeit des Taktes ausgebreitet. Auf ähnliche Weise war dieser Vorschlag schon vorher in der Exposition (T. 13–14) vor dem Thema in As-Dur eingesetzt worden und hatte dort ebenfalls den C-Rahmen abgesteckt.

Offenbar in der Absicht, die Reprise zeitlich zu strecken, fügt Haydn nach dem zweiten Einsatz des Themenkopfes ein längeres kadenzartiges Zwischenspiel der ersten Violine ein (T. 95–105), das nach anfänglicher Achtelbewegung zu Sechzehntelpassagen übergeht und als

Erweiterung eines ähnlichen Gebildes der Exposition (T. 37–43) zu gelten hat. Wie dort, so schließt sich auch hier der gleichzeitige Vortrag von erster und zweiter Themenhälfte (Melodieinstrumente bzw. Baß) an, worauf das schon von der Exposition her bekannte punktierte Motiv mit Achtelrepetition trugschlußartig zunächst nach Des-Dur führt (T. 116), um sechs Takte vor Schluß in die Tonika f-moll zu münden. Dasselbe Motiv festigt die Tonika sodann von einem dominantischen Takt aus, bevor in der letzten Viertaktgruppe die Tonika zu Beginn eines jeden Taktes den Schluß herbeiführt.

Sonata V Sitio

Nach dem eröffnenden Tutti-Akkord in der Tonika A-Dur setzt eine begleitende Achtelbewegung in Violine und Viola ein, die als Streicherpizzicato im langsamen Zeitmaß (Adagio) das Trockene des „Dürstens“ musikalisch einfängt und dem einzelnen Achtel des alla-breve-Taktes besonderen Nachdruck verleiht. Harmonisch gestützt werden die gezupften „trockenen“ Achtel durch Baßtöne, die als halbe Noten jeweils die erste Takthälfte ausfüllen. Zu dieser doppel-schichtigen Grundierung gesellt sich nach drei Takten das Thema in der ersten Violine (verstärkt durch die erste Oboe) bestehend aus einer fallenden Terz mit dem akzenttragenden Ausgangston als ganzer Note. Zu dem Terzschrift, der das Wort „Si-tio“ zweisilbig auffaßt, tritt im Baß die Verbindung V-I, die nach einem dominantischen Takt wieder die Tonika erreicht. Daraufhin wiederholt sich im wesentlichen derselbe Vorgang. Neu sind lediglich die hinzutretenden Hörner, die in einem dreitaktigen Halteklang die Tonika fixieren und dann den Themeneinsatz mitvollziehen. Dieser erklingt in den Streichern nunmehr in der tieferen Oktave und wird vom Fagott anstatt von der Oboe ergänzt.

War das Ziel der ersten beiden Viertaktgruppen jeweils die Tonika, so bleibt die nächste um einen Takt erweiterte Gruppe auf der Dominante stehen. Die Achtelbewegung läuft nach Erreichen der Dominante noch zwei Takte weiter, bevor der Abschnitt mit zwei Unisonovierteln und einer durch Fermate erweiterten ganzen Note auf der Dominante zur Ruhe kommt. Im Gegensatz zu den ersten beiden Themeneinsätzen, die jeweils drei Takte voneinander getrennt waren, enthält in der letzten Gruppe jeder Takt einen eigenen thematischen Impuls, und zwar jetzt auch in der rhythmisch verkürzten Form Halbe-Viertel. Erstmalig sind nun die Bläser für sich in das taktweise Wechselspiel einbezogen, das mit Erreichen der Dominante in Takt 14 noch einmal die ursprüngliche, gedehnte Rhythmisierung bringt. Um den taktweisen Einsatz des Themas zu wahren, trifft im Folgetakt der Themenbeginn in der Flöte mit dem Themenschluß in erster Violine und Oboe zusammen, eine Überlagerung der Themen also als Folge ihrer zeitlichen Häufung einerseits, des Wiederaufgreifens der Verbindung Ganze-Halbe andererseits.

Eine verwandelte Situation begegnet uns im nächsten Abschnitt. Zwar läuft auch hier die Achtelbewegung weiter, aber die Achtel sind keine verhaltenen, trockenen pizzicato-Wendungen mehr, sondern Tonrepetitionen im Fortissimo und Staccato, von stärkstem thematischen Gewicht. Zu diesen mit aller Schärfe in den Violinen herausgestellten Achtelstößen tritt in Bässen und Bratschen ein dreitöniges auftaktiges Motiv, welches das zweite, dritte und vierte Viertel des Taktes hervorhebt und dann im Folgetakt zu Halben übergeht. Durch das dreitönige Viertelmotiv werden nun gerade diejenigen Taktzeiten erfaßt, die vom Thema selbst nicht berührt werden. Denn das abtaktige Thema ist allein auf die Eins, den Taktanfang, konzentriert und berücksichtigt in seiner Originalgestalt die Taktmitte überhaupt nicht. In seiner rhythmisch verkürzten Form behandelt es diese lediglich als schwache Zeit, als weibliche Silbenendung. Die auftaktige Viertelfigur dagegen stellt nicht nur die Taktmitte als ihren Schwerpunkt heraus,

sondern artikuliert auch die zweite und vierte Taktzeit. Sie ergänzt also die Möglichkeiten des *alla-breve*-Taktes und füllt diesen in einer dem Thema komplementären Weise aus. Beide zusammen, Thema und Gegen thema, vereinigen sich zu einem Takt mit Betonung von Anfang und Mitte unter Berücksichtigung der Viertel-Schlagzeit.

Die komplementären Taktbestandteile – Thema und Gegen thema – treten im vorliegenden Abschnitt alternierend auf, so daß stets ein erster Takt das auftaktige Gegen thema in den Bässen, ein zweiter Takt das abtaktige Thema in den Bläsern bringt. Dabei wird das Thema in seiner verkürzten Form Halbe-Viertel in den Bässen durch zwei Halbe harmonisch gestützt. Bezeichnenderweise ist also die Sprachgebärde des zweisilbigen „Sitio“ auf die rhythmische Folge einer betonten langen und einer unbetonten kurzen Note angewiesen, während die tektonische Funktion der Begleitung zwei gleich lange Notenwerke beansprucht. Eine eigene Schicht tritt dem sprachgezeugten Thema und seiner begleitenden Stütze in der Achtelbewegung der Streicher entgegen. Anders als im vorausgehenden Takt mit seinen durchlaufenden Tonrepetitionen sind die Achtel hier sowohl durch ihren melodischen Duktus als auch durch das ausdrückliche *Sforzando* auf Eins und Drei in zwei Vierergruppen aufgeteilt, die neben dem Taktanfang auch die Taktmitte markieren. Mit der Hervorhebung der Taktmitte stellt sich die Achtelbewegung in Gegensatz zur rhythmischen Gestalt des Themas, das die Taktmitte an dieser Stelle mit einer schwachen Nebensilbe versieht.

Nach dreimaligem, jeweils um einen Ganzton nach oben gerückten Vortrag dieser Zweitaktgruppe setzt sich die Akzentuierung der Taktmitte auch in den Halbeschritten von Baß und Viola durch (T. 25 ff.), wobei gleichzeitig das auftaktige Gegen thema der Viertel verschwindet. Hand in Hand damit geht eine nun taktweise Wiederkehr des Themas in den Bläsern. Schließlich aber ist es nur noch die halbtaktige Gliederung, die, ausgehend von der Achtelbewegung und übergreifend auf die Halbe, jetzt auch den Bläserbereich erfaßt und den entgegengesetzten Themenrhythmus verdrängt. Zwei identische Takte lang (T. 28–29) verdichtet sich das Geschehen zur Halbtaktakzentuierung und bleibt dabei harmonisch auf Cis-Dur stehen.

Die unmittelbar darauf eintretende Lockerung, in der die Tonrepetition der Achtel aufgegriffen wird, schlägt wieder in eine taktweise Gliederung der Themeneinsätze um. Allein in den drei dem Erreichen der neuen Tonika E-Dur vorausgehenden Takten (T. 35–37) kommen im Fagott zusätzliche Themeneinsätze auf der Taktmitte zur Geltung, so daß hier erneut der rhythmische Schwerpunkt in der einen mit der unbetonten Position in der anderen Stimme zusammentrifft. Diese Trübung innerhalb der Gewichtsverteilung lichtet sich mit dem Einsatz des Themas in E-Dur (T. 38 ff.).

In dem neuen E-Dur-Bereich greifen die Violinen die Achtelbewegung des Anfangs auf, allerdings nicht mehr als *pizzicato*, sondern in einem thematisch vordergründigen, in die höhere Oktave verlegten *staccato*. Nach einem taktweise alternierenden Vortrag des Themas durch die Bläser tritt in den zwei letzten Takten der Achttaktgruppe in der Soloflöte eine auftaktige Viertelfigur zugleich mit dem Thema in Fagott und 2. Violine auf (T. 44, 45). Die dreitönige Viertelfigur ist in rhythmischer Hinsicht unmittelbar aus der schon bekannten, dem Thema komplementären Wendung hervorgegangen, die zuvor als energisches *forte*-Motiv jeweils dem Thementakt vorausgegangen war (T. 18 ff.). Hier aber erscheinen beide Elemente – abtaktiges Thema und auftaktige Gegenfigur – gleichzeitig in ein und demselben Takt. Damit nun wird der Takt von zwei sich gegenseitig ausschließenden rhythmischen Gestalten ausgefüllt. Der Takt selbst läßt sich auch hier nicht mit einer einzigen rhythmischen Gestalt identifizieren, sondern bleibt als bloßer zeitlicher Rahmen, als metrisches Ordnungsprinzip die formale Voraussetzung der verschiedenen Ausfüllungsmöglichkeiten.

Zu den schon bekannten Möglichkeiten der Taktgestaltung gesellt sich noch zum Schluß der Exposition ein abgewandelter synkopischer Themeneinsatz mit einem Forteschlag auf der Zwei

des Taktes (T. 59, 61). Dabei nimmt der Akzent wieder eine Halbe bzw. ein punktiertes Viertel in Anspruch, während das nachfolgende unbetonte Viertel in den Melodiestimmen in fallende Sechzehntel aufgelöst ist. Unabhängig von dieser synkopischen Verschiebung vertreten allein die Achtelrepetitionen in den Bässen die Norm des *alla-breve*-Taktes. Noch ein weiteres Mal wird im viert- und drittletzten Takt der Exposition (T. 62–64) das Thema gegenüber seiner ursprünglichen Position verschoben, da es jetzt in den Bläsern (Oboe und Fagott) auf der Taktmitte anstatt auf dem Taktanfang einsetzt. Damit verbindet sich ein harmonischer Spannungsklang (Dominante von E-Dur), der zu Beginn des Folgetaktes in die Tonika mündet und den Schluß der Exposition herbeiführt. Wie diese sind auch die kurze Durchführung (T. 66–78) und die Reprise (T. 79–128) durch die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten von Thema und Gegenthema gekennzeichnet.

Sonata VI Consummatum est

Das im Orchesterunisono vorgetragene Thema durchschreitet in gleichmäßigen Halben die Stufen der g-moll-Kadenz I-VI-IV-V-I. Eine auf das volle Orchester ausgeweitete Schlußformel des Basses steht als Zeichen des Abgeschlossenen, Perfekten am Anfang und bestimmt Charakter und Gliederung des ganzen Stückes. Auffallend ist dabei, daß der zu erwartende Zielklang, der bei der ersten Vorstellung des Themas als lang gehaltene Tonika (*Brevis* und *Fermate*) erscheint, im Verlaufe des Stückes häufig mit dem Neueinsatz des Themas zusammentrifft, so daß unter Aussparung eines Ruheklanges kurze Zweitaktglieder aneinandergereiht werden. Auch bei den unmittelbar auf die Themavorstellung folgenden imitierenden Einsätzen handelt es sich um derartige Zweitaktglieder, die außerdem an dieser Stelle engführungsartig verschachtelt sind, da in jedem Takt das Thema entweder in der ursprünglichen Rhythmisierung in Halben oder in einer umspielenden Form in Achteln einsetzt. Harmonisch festigt sich dabei die Dominante D-Dur jeweils am Taktanfang, wodurch der Eindruck eines taktweisen Umkreisens dieses Klanges entsteht. Nachdem die Umspielungsbewegung in den einzelnen Stimmen der Streicher und Bläser sich kontrastierend von den gleichzeitigen Halben abgehoben hat, erfaßt sie in einem eintaktigen Unisonolauf das volle Orchester (T. 11). Mit diesem plötzlichen *For*-Unisono wird der Bewegungsfluß abgebrochen, worauf die Dominante noch einmal durch drei *Fortissimo*-Akkordschläge bekräftigt wird.

Mit dem Einsatz des Themas in der Durparallele B-Dur in den Streichbässen und nach zwei Takten auch im Fagott (T. 14ff.) tritt in der ersten Geige ein selbständiges Seitenthema auf. Dieses Thema beginnt wie das Hauptthema abtaktig und stellt im Gegensatz zu dessen Baßbezogenheit eine typische Oberstimmenkantilene dar, die nach zwei Takten beim Neueinsatz des Hauptthemas in die Tonika B-Dur zurückführt. In dem anschließenden Zweitaktglied wird dieser Weg noch einmal durchschritten, wobei die erste Geige in der Taktmitte (T. 16) einsetzt und sich im Folgetakt gemeinsam mit der zweiten Geige und den Oboen in parallelen Terzen in einer absteigenden Achtelformel erneut zur Tonika wendet. Die Kadenzformel des Basses, die das Hauptthema dieser Sonate bildet, wird bei dem liedartigen Charakter des Seitenthemas wieder ihrer eigentlichen harmonischen Stützfunktion gerecht. Ihre Zweitaktgliederung bestimmt nicht nur die zwei melodischen Ansätze des Seitenthemas, sondern bleibt auch dann maßgeblich, wenn wie in den Folgetakten (19 ff.) das wörtliche Zitat der Kadenzformel einem taktweisen Pendeln zwischen Tonika und Dominante Platz macht. In der Melodie wird dabei ein auftaktiges Motiv von Takt zu Takt wiederholt, das sowohl auf die Dominante als auch auf die Tonika gerichtet ist. Die auf einzelne Viertel, unterbrochen von Viertelpausen, beschränkten Baßschritte werden in den Mittelstimmen (zweite Geige, Bratsche) durch pochende Achtel

ergänzt, die die Begleitung akkordlich auffüllen und den jeweiligen Dominanttakt als repetierten Septakkord ausführen.

An die zweimal zwei Takte mit ihrer charakteristischen Pendelbewegung schließen sich weitere Zweitaktglieder an, die das Hauptthema in b-moll in der ersten Geige bringen, während die pochenden Begleitachtel durch Achtelpausen im Halbeabstand unterbrochen, nun auch auf den Baß übergehen. Thematischen Rang erhalten diese Achtelrepetitionen in dem Fortissimo der Streicher (T. 26–28), die gemeinsam mit den Halben der Bläser einen ges-moll-Akkord im Orchester-Unisono durchschreiten. Im Gegensatz zu der bisher vorherrschenden Verschränkung der Zweitaktglieder mündet das Unisonoglied in einen eigenen dritten Takt und greift insofern die Anfangsgestalt des Themas auf. Nach diesem Zieltakt auf B gelangen die Streicherachtel in einem chromatischen Anstieg in den F-Dur-Bereich, der nunmehr durch ein halbtaktiges Pendeln zwischen B und F über dem wiederholten F des Basses die das Thema repräsentierenden Halben der Bläser umkreist. Eine auf drei Takte (33–35) erweiterte Kantilene in der ersten Violine führt dann erneut zu einem Unisono-Einsatz des Themas, das diesmal, anders als zuvor, die Halben in den Streichern und die Achtelrepetition in den Bläsern enthält. Die thematische Kadenzformel bekräftigt endgültig die neue Tonika B-Dur, in der anschließend über den repetierten Tonika-Achteln des Basses das halbtaktige Pendeln zwischen I. und V. Stufe wieder aufgegriffen wird, bevor in den letzten beiden Takten drei Akkordschläge auf Vierteln, ähnlich wie vor dem Eintritt des Seitenthemas, den Schluß der Exposition herbeiführen.

Die Durchführung, die nach vier Eröffnungstakten, in denen B-Dur wieder dominantischen Charakter annimmt, in modulationsreichem Verlauf das Hauptthema in Zwei- und Dreitaktgliedern verarbeitet, mündet in einen längeren codaähnlichen Abschnitt (T. 64ff.). In diesem wird D-Dur als Dominante neun Takte lang orgelpunktartig ausgehalten und durch sich einander ablösende Instrumente in wiederholten Achtelbewegungen umspielt. Es ist derselbe Vorgang, der auch den Anfangsteil der Exposition unmittelbar nach der Unisonovorstellung des Themas kennzeichnete, weshalb man die Reprise schon mit diesem Abschnitt beginnen lassen könnte. Überzeugender wirkt jedoch der Repriseinsatz beim Wiedereintritt des Seitensatzes in G-Dur, zu dem das vorausgehende D-Dur dominantisch hinführt. Der Seitensatz unterscheidet sich hier von der Exposition außer durch die Tonart hauptsächlich durch eine veränderte Beteiligung der Bläser, während die Streicher so gut wie unverändert übernommen werden. Dagegen fällt die Einfügung von zwei Fortissimo-Takten im Anschluß an das letzte Unisono des Themas auf (T. 97, 98). Nicht nur, daß mit dem vollen Orchesterklang das vorherrschende Pianissimo jäh unterbrochen wird und daß die Achtelrepetitionen nur an dieser einen Stelle zu raschen Sechzehnteln intensiviert werden und damit den Charakter eines erregten *stile concitato* annehmen, sondern die Kadenzformel bleibt jetzt allein auf den Baß beschränkt, d. h. sie nimmt ihre angestammte Funktion wahr. Die übrigen Orchesterstimmen dagegen verstärken nicht mehr die Baßschritte im Unisono, sondern bilden die entsprechenden akkordlichen Ergänzungen. Erst jetzt also, in den eingeschobenen zwei Takten unmittelbar vor Schluß des Stückes, erscheint im Rahmen des Hauptthemas die harmonische Kadenz in ihrer bekannten Gestalt, nämlich als Akkordfolge und nicht bloß als melodische Folge von Baßtönen. Erst jetzt wird die mit dem Unisonothema des Anfangs gestellte Aufgabe gelöst, eine Kadenz als zwingende Sukzession von Akkorden über den fixierten Stufen des Basses herzustellen. Das „Consummatum est“, das in seiner phonetischen Gestalt das ganze Stück durchzieht, wird an dieser Stelle musikalisch tatsächlich realisiert und als vollständige Kadenz zum Abschluß gebracht. Die Akkordfolge hat ihr Ziel, die Tonika G-Dur, erreicht. Was noch folgt, ist das taktweise Auspendeln der Tonika und die akkordliche Schlußbekräftigung, ein Wiederaufgreifen von Elementen des Expositionsschlusses.

Sonata VII

In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum

Das siebente Kreuzeswort prägt die rhythmisch-thematische Gestalt der ersten vier Takte, die den Vordersatz einer achttaktigen Periode bilden. Die vier Eröffnungstakte des in Es-Dur stehenden Largo gliedern sich dem Sprachverlauf entsprechend in zwei Taktpaare, von denen das zweite auch den Einzeltakt hervorhebt. Den auftaktigen Melodiegliedern stehen begleitende abtaktige Akkorde auf den ersten beiden Vierteln des Dreivierteltaktes gegenüber. Das Gewicht dieser Akkordstöße auf eins und zwei wirkt sich aber auch auf die Melodiegestalt aus, die an den Zäsurstellen in Takt zwei und vier die Viertelschläge mitvollzieht. Dadurch wird der melodische Fluß unterbrochen und im zweiten Takt der vorausgehenden auftaktigen Bewegung ein durch *sforzato* und melodischen Hochtönen unterstrichenen „Domine“ entgegengestellt. Der hervorgehobene Abbruch auf dem zweiten Viertel des Taktes erinnert an vorausgehende Stellen der „Sieben Worte“, wo ebenfalls der thematische Gang nach starker Akzentuierung auf eins mit dem zweiten Taktviertel schlagartig aussetzt (vgl. das Thema der 4. Sonate). In dem vorliegenden Thema tritt nun gestützt durch die Begleitakkorde die nachdrückliche Betonung der ersten beiden Taktviertel verstärkt in Erscheinung, so daß dies zum beherrschenden Faktor der thematischen Gestalt wird. Nicht nur an den Zäsuren, sondern schon zu Beginn des nächsten Gliedes nimmt das auftaktige „commendo“ an diesen Viertelstößen teil und greift leicht modifiziert das unmittelbar vorausgehende Themenglied auf. Als Überbrückung zu den nächsten zäsurbildenden Vierteln dient eine auf es'', dem höchsten Ton des Themas, einsetzende fallende Sechzehntelfigur mit dem Wort „spiritum“, die auftaktig von oben in den Zäsurtakt gleitet. Hier nun verbindet sich das Thema noch einmal mit den Viertelschritten der Begleitung und bringt den Vordersatz zum Abschluß.

Der Nachsatz knüpft mit seinen kurzen Auftaktgliedern an den zweiten Teil des Themas an und wiederholt in fallenden Halbtonschritten des Basses die jetzt weiblich mit kurzem Achtel ausklingenden Begleitakkorde auf den ersten zwei Taktzeiten. Erst der vorletzte Takt weicht von dem vorherrschenden Schema ab, da er die Kadenzschritte auch auf die dritte Taktzeit ausdehnt, die nunmehr als Dominante die Tonika auf der Eins des Schlußtaktes ermöglicht. Während zuvor die Tonika entweder in Grundposition oder als Sextakkord auf zwei auftrat und in der Regel dem dominantischen Klang auf eins folgte, sind die Gewichte jetzt verändert, so daß die schwere Taktzeit als Gegenstück zum Eröffnungstakt die Tonika erhält. Mit der harmonischen Neuorientierung verbindet sich eine synkopische Stauung in der Melodie, die die weit-ausholende Sechzehntelbewegung, die mit einem Quartsprung in das hohe es'' begonnen hatte, durch ein *forzato* auffängt, um dann schlußkräftig mit einem gezielten Leittonschritt die Tonika erreichen zu können.

Gleichsam als ferner Nachhall klingt in den Bläsern (Hörner, Oboen) anschließend noch einmal das Thema an. Es ist der Achtelanlauf mit dem folgenden akzentuierten „Domine“-Ruf, der sequenzierend zweimal unmittelbar nacheinander gebracht wird, worauf sich wiederum zweimal die auftaktige Schlußformel mit dem Dominante-Tonika-Schritt auf drei-eins anschließt. Dadurch wird die Anfangswendung mit ihrer Hervorhebung des ersten und zweiten Viertels entsprechend ergänzt.

Der Themenkopf bildet sodann die Basis für einen zwölftaktigen, zur Dominante überleitenden Abschnitt (T. 13–24), der zunächst in zweimal vier Takten die Hauptmelodie in jeweils zweitaktigen Gliedern im Baß aufweist. Erst die letzte Viertaktgruppe bringt das Thema wieder in der ersten Violine. Die thematische Konstante ist dabei weniger die Melodie als der Rhythmus, der sechsmal hintereinander das Satzglied „In manus tuas, Domine“ anklingen läßt. Nachdem mit dem letzten dieser Zweitaktglieder die Dominante erreicht ist, wird noch einmal

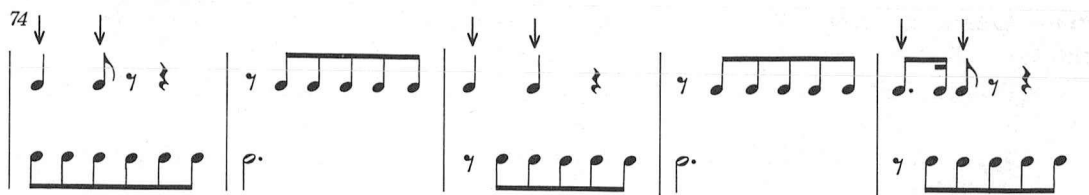
der Nachsatz des Themas aufgegriffen, dessen Schlußtakt (28) nun nach F, also offenbleibend ausläuft, bevor mit der neuen Tonika B ein achttaktiger kadenzartiger Abschnitt in raschen Violinfiguren den Vortrag von Themenbestandteilen unterbricht. Diese weit ausschwingenden spielerischen Läufe werden im vorletzten Takt (34) durch einen gleichzeitigen Unisonoauftakt in allen Streichern abgebrochen, worauf allein in den Violinen ein Achtelpaar zur Zwei des Taktes führt. Um so gewichtiger kann dann der dominantische Klang auf dem letzten Taktviertel einsetzen und mit einem entschiedenen Schritt die Tonika B (T. 36) erreichen.

Die Tonika, die sich über sechs Takte hin erstreckt, bringt die Exposition zu einem codaartigen Abschluß, wobei nach jeweils zwei Takten eine Änderung der Faktur eintritt. Diese zeigt sich u. a. in dem Wechsel der pochenden Begleitachtel vom Baß in die Bratschen und Hörner, die schließlich in den letzten zwei Takten nur noch im Viertelabstand den Tonika-Akkord markieren. Gleichzeitig greifen die Melodieinstrumente den auftaktigen Schritt auf, der die Coda eröffnet hatte, so daß jeweils zum Taktbeginn hin eine steigende Sekund erklingt. Auch hier zeichnet sich dem begleitenden Hintergrund entsprechend eine Staffellung in jeweils zwei Takte ab. Nach zwei Auftakten in den Violinen treten in den folgenden zwei Takten Flöte und Fagott hinzu, bevor auch diese Instrumente sich für weitere zwei Takte an den von Achtelpausen unterbrochenen Tonikaakkorden beteiligen. Die auftaktigen Sekundschriffe von der dritten zur ersten, also von schwacher zu starker Taktzeit bilden zweifellos das Gegenstück zu den das ganze Stück beherrschenden abtaktigen Viertelstößen auf eins und zwei. Mit dieser Umkehrung, die sich nunmehr allein auf den melodischen Gestus bezieht und vor dem Hintergrund des ausgehaltenen Tonikaklanges stattfindet, verbindet sich die Vorstellung einer abschließenden Ergänzung. Etwas, was bisher fehlte, nämlich nach der ersten und zweiten Taktzeit deren Fortsetzung durch die dritte, womit der Kreis sich schließt, wird in der Coda erreicht. Nachdem hier vier Takte lang stets die ergänzenden Wendungen vorherrschten, könnte man sogar die vertraute Stütze der zweiten Taktzeit vermissen. Daß dies nicht eintritt, dafür sorgen die Tonika-Akkorde, die im vorletzten Takt mit einem Sprung in die Zwei einsetzen und durch Wiederholung auf drei und eins den Schluß herbeiführen. So stellen die beiden letzten Takte auch eine Synthese dar, in der die getrennt behandelten Glieder des Dreiertaktes gleichsam durch hörbares Auszählen – der Akkordwiederholung – zusammengeführt werden und die ganze Einheit, von der Eins ausgehend und wieder in sie zurückkehrend, ausfüllen.

In der kurzen Durchführung von acht Takten wird der schon zuvor im Anschluß an den Bläserabschnitt verarbeitete Themenkopf (T. 13ff.) nochmals aufgegriffen und engführungsartig verkürzt auf die verschiedenen Stimmen verteilt, so daß mit jedem Taktbeginn das zweitaktige Thema neu einsetzt. Auch hier wird das rhythmische Schema, das nunmehr in jedem Takt die punktierte „Domine“-Formel mit ihrer Betonung von eins und zwei enthält, im Pänultimat durch eine gleichmäßige Viertelfolge abgelöst. Die erwarteten zwei Viertelschläge machen einer ganztaktigen gleitenden Abwärtsbewegung Platz, die die Durchführung mit dem B-Dur-Klang auf dem ersten Viertel (T. 48) zum Abschluß bringen.

Die Reprise zeichnet sich durch ungewöhnlich lange Einlagen aus, in denen die erste Violine über gleichförmig pochenden Begleitachteln der übrigen Streicher zunächst Läufe, dann nach Erreichen des B-Klanges (T. 63ff.) Tonrepetitionen in Sechzehnteltriolen ausführt, wobei die Begleitachtel durch ein erneutes Auftreten des Themenkopfes ersetzt werden. Diesmal bleiben zunächst die Viertelschläge nach den auftaktigen drei Achteln aus, um am Ende um so auffällender in zweimal zwei Tuttistößen die spielerische Episode zu beenden (T. 67–68). Unmittelbar daran schließt sich eine weitere Variante des auftaktigen Themenkopfes an, mit dessen mehrfacher Wiederholung noch einmal von Es nach B moduliert wird. In dem folgenden Seitensatz (T. 74ff.) setzen jeweils in zweitaktigem Abstand die begleitenden Achtelrepetitionen die auf fünf Achtel erweiterten Auftakte der Melodie fort, die in sich wiederum zweitaktig gegliedert

ist. In diese ineinandergreifende Achtelbewegung hinein werden nun als Ziel der thematischen Wendungen die zwei Viertelschläge auf eins und zwei („domine“) gestellt, und zwar ebenfalls im Abstand von zwei Takten. Einem Zahnradwerk vergleichbar ergibt sich somit folgender Ablauf:



Der Zweitaktabstand der Viertelschläge wird unversehens gestört durch zwei Forteschläge (T. 81) nach nur einem Takt Abstand, womit dann die schon aus der Exposition bekannte kadenzartige Episode eröffnet wird. Abweichend von der Exposition folgt jetzt erst der kurze Bläserabschnitt, bevor mit den pochenden Achteln auf der Tonika Es die Coda einsetzt. Die vom Hornklang mit seinen charakteristischen Quinten und Sexten bestimmten Bläser (T. 89–92) bringen, wie schon am Anfang der Sonate, unmittelbar nach dem Thema (T. 9–12), die Vorstellung der räumlichen Ferne, des Abschieds, mit sich. Die Haltung des endgültigen Abschiednehmens unterscheidet die Schlußcoda von dem Ende der Exposition, wozu Einschübe und Ergänzungen notwendig werden. Was sich jetzt abspielt (T. 92 ff.), ist die musikalische Darstellung des allmählichen Schwindens der Zeit bzw. deren Entleerung von konkreten Inhalten. Hierzu dient das zweitönige Auftaktmotiv, das in einzelnen Sekundschritten aufwärts den Sextraum oberhalb der Tonika von oben nach unten durchläuft. Mit dem Einmünden in die Tonika (T. 96) tritt jedoch nicht wie in der Exposition eine Akkordrepetition im Viertelabstand ein, sondern die Auftakte werden noch zwei Takte lang in veränderter Disposition fortgesetzt. An die Stelle des seufzerartigen Sekundschriffs Viertel-Achtel tritt die fallende Terz als *pizzicato* in den Streichern, ergänzt das erste Mal von den Flöten, das zweite Mal von den Fagotten. Pendelten die vorherigen Auftakte taktweise zwischen der I. und IV. Stufe, so ruhen die fallenden Terzen allein in der Tonika, deren Klangbestandteile sie zunächst in der höheren, dann in der tieferen Oktave berühren. Der Reduktion des Tonvolumens in den Pizzicativierteln der Streicher entspricht in den Bläsern das Pausieren schon nach dem ersten Achtel. Signalisieren die in sich ruhenden Terzen den nahen Schluß, so kommt die Bewegung endgültig mit den Viertelrepetitionen des Tonika-Akkords, die das bis dahin andauernde Pochen der Achtel ablösen, zur Ruhe. Die zusammenfassende Bedeutung dieser Viertel, durch die das vorherrschende Paar von eins und zwei mit dem die Coda kennzeichnenden Schritt von drei nach eins vereinigt wird, gilt für die Reprise ebenso wie für die Exposition. War in dieser die Artikulation der Viertel durch gestochene Achtel, von Achtelpausen durchsetzt, deutlich vernehmbar, so tauchen die Viertel jetzt in einen liegenden Hörnerklang ein (T. 98, 99), in dem sie kaum noch hörbar sind. Mit dem letzten dieser verhauchenden Viertel kommt die Bewegung zum Stillstand. Was bleibt, ist eine Folge von Takten, in denen jegliche Aktivität ruht, da nur noch die Hörner und mit dem letzten Streicherviertel auch die Flöten die Tonika Es aushalten. Dieser Stillstand, der nach stufenweiser Verlangsamung der Bewegung und nach Reduktion des Instrumentariums eintritt, versinnbildlicht das Erlöschen des Lebens. Bezeichnenderweise wird das Stillstehen der Zeit in der Streichquartettfassung, wo die Möglichkeit des starren Bläserklangs nicht gegeben ist, durch eine Generalpause dargestellt. Diese ist zwar auf einen einzigen Takt im Anschluß an den Schlußtakt beschränkt, aber sie erfaßt genauso wie die Generalpause am Schluß der „Sieben Worte“ von

Schütz nach dem Satz „... und gab seinen Geist auf“ (s. oben S. 37) die Zeit für sich, deren Dauer meßbar ist, die aber auch allein, d. h. ohne jegliche inhaltliche Ausfüllung durch Töne, als einfache Stille musikalisch Bestand hat.

Vokalfassung

Unmittelbar nach Rückkehr von der zweiten Londoner Reise im September 1795 begann Haydn damit⁷⁰, seine inzwischen weit bekannte Komposition der „Sieben Worte“ neu zu bearbeiten, indem er das Instrumentalwerk durch Gesangsstimmen für Chor und Soli ergänzte und somit aus dem reinen Orchesterstück eine Art Oratorium machte⁷¹. Daß es zu dieser sog. Vokalfassung der „Sieben Worte“ kam, ist auf verschiedene Anregungen und Anlässe zurückzuführen. Unter dem Eindruck der Londoner Aufführungen Händelscher Oratorien reifte in Haydn der Entschluß, in dieser durch Händel geschaffenen Gattung ebenfalls etwas Großes und Bleibendes zu leisten, ein Entschluß, den er dann in seinen eigenen zwei Oratorien „Die Schöpfung“ (1798) und „Die Jahreszeiten“ (1801) in die Tat umsetzte⁷². Bevor er sich aber diesen Werken zuwandte, brachte ihn ein äußerer Anlaß dazu, seine schon vorhandene Komposition der „Sieben Worte“ durch Hinzufügung eines deutschen Textes gleichsam als Nachklang des Londoner Händlererlebnisses und als Vorstudie zu seinen eigenen in Aussicht genommenen Oratorien umzuarbeiten. Haydn hörte in Passau⁷³ eine Aufführung seiner „Sieben Worte“ in einer neuartigen Vokalfassung, nämlich mit einem deutschen Text versehen und durch Chor und Vokalsolisten erweitert. Wir wissen seit einem grundlegenden Aufsatz Adolf Sandbergers aus dem Jahre 1903, daß der Bearbeiter der „Sieben Worte“ Haydns der Passauer Hofkapellmeister Joseph Friebert war⁷⁴, der offenbar aus naheliegenden Gründen für eine reine Instrumentalmusik im Rahmen der Karfreitagsandacht keine kirchliche Verwendungsmöglichkeit fand und deshalb bei einer neuen religiösen Dichtung Zuflucht nahm, um die Haydnsche Komposition bestehendem Brauchtum anzunähern⁷⁵. Jeder einzelnen der sieben Sonaten stellte er ein neu-

⁷⁰ Über die Daten der Abreise aus London, Ankunft in Hamburg und den möglichen Reiseweg nach Wien vgl. S. v. Neukomm, Bemerkungen zu den biographischen Nachrichten von Dies, veröffentlicht bei H. Seeger, Zur musikhistorischen Bedeutung der Haydn-Biographie von Albert Christoph Dies (1810), in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 1959, H. 3, 29. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, Wien 1867, 313. H. C. R. Landon, Haydn, Chronicle and Works, IV, Bloomington-London 1977, 55.

⁷¹ Der Titel „J. Haydn's Oratorium: Die Worte des Erlösers am Kreuze“ findet sich auf dem Umschlagblatt des Erstdruckes Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1801. Auch in dem von Griesinger in Druck gegebenen, von Haydn unterzeichneten Vorwort zu dieser Ausgabe heißt es *Oratorium* „Die sieben Worte des Heylandes am Kreuze“.

⁷² H. Botstiber, Joseph Haydn, Bd. III, Leipzig 1927, 355 f.; K. Geiringer, Joseph Haydn, Mainz 1959, 328. E. Olleson, The Origin and Libretto of Haydn's Creation, in: Haydn Yearbook, IV, 1968, 148 ff.; H. C. R. Landon, Haydn, Chronicle and Works, IV, Bloomington-London 1977, 117 f.

⁷³ In der Forschung umstritten ist der Zeitpunkt von Haydns Passau-Besuch. Während Neukomm (a. a. O., 29) diesen für die „zweite Rückreise aus England“ in Anspruch nimmt, d. h. etwa Ende August 1795 (vgl. auch Landon, Haydn, Chronicle and Works, III, 320), wird seit Pohl (J. Haydn, Bd. II, 217 f.) die zweite Hinreise nach England für wahrscheinlicher gehalten, also Anfang des Jahres 1794. Hier läßt sich das Datum sogar auf den 21. oder 22. Januar präzisieren. Immerhin fällt auf, daß beide zur Diskussion stehenden Zeitpunkte nicht in die Passionszeit fallen, wo man die Aufführung der „Sieben Worte“ erwarten sollte.

⁷⁴ Zur Entstehungsgeschichte von Haydns „Sieben Worten des Erlösers am Kreuze“, in: Jahrbuch Peters 10, 1903, 45–59; wieder abgedruckt in: A. Sandberger, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, München 1921, 266–281.

⁷⁵ Die bekannteste, zuerst von Sandberger ausgewertete Quelle der Friebertschen Vokalbearbeitung ist ein in Passau erhaltener Klavierauszug (Cembalopartitur) im Gymnasium Leopoldinum mit der Aufschrift: *Die Worte Christi am Kreuze. Eine Cantata a 4^{ten}, Cembalo mit denen Vokalstimmen von Herrn Haydn*. Darunter steht in kleiner Schrift: *Die Singstimmen hat der Hofkammerrath und Kapellmeister Friebert in Passau anno 1792 dazu verfasset*. Bei der folgenden Besprechung von Haydns Vokalfassung stützen sich die Vergleiche mit der Friebertschen Vorlage auf diese Quelle. Ich bin Herrn Oberstudiendirektor A. Mayerhofer, Leiter des Gymnasium Leopoldinum, der mir bei meinem Besuch in Passau

komponiertes kurzes Accompagnato-Rezitativ voran, in dem der betreffende Bibeltext, nunmehr in deutscher Sprache, vom Baßsolisten vorgetragen wurde. Für den sonst verwendeten deutschen Text hat sich kein Verfasser nachweisen lassen, ausgenommen einige Verse im abschließenden „Terremoto“, bei denen schon Sandberger Übernahmen aus dem „Tod Jesu“ von K. W. Ramler bemerkte⁷⁶. Nach Auskunft S. v. Neukomms war Haydn mit der Aufführung in Passau zufrieden, glaubte aber, (so seine eigenen Worte) „die Singstimmen besser behandeln zu können“. „Gleich bei seiner Ankunft in Wien“, berichtet Neukomm weiter, „unternahm und vollendete Haydn diese erklärende Zugabe der Singstimmen, zu welcher Bearbeitung Baron van Swieten den deutschen und Carpani den italienischen Text (eine freie Übersetzung) besorgten“⁷⁷. Van Swieten, der Textdichter der „Schöpfung“ und der „Jahreszeiten“, tritt in Haydns erstem deutschsprachigen Oratorium aber nicht als der Verfasser einer eigenen Passionsdichtung auf, sondern als geschickter Korrektor und Redaktor des schon von Friebert benutzten Textes. Dieser wurde also nicht durch einen neuen ersetzt, wie es die Äußerung Neukomms nahelegt, sondern hier und da der Artikulation und Phrasierung von Haydns Instrumentalvorlage besser angepaßt. Von Friebert übernehmen van Swieten und Haydn auch die biblischen Zitate, die jeweils den einzelnen Sätzen vorangestellt werden, allerdings nicht in der Form des Accompagnato-Rezitativs, sondern als vierstimmige Vokalrezitation in der Art des alten, im Rahmen von Haydns Komposition als archaisches Mittel eingesetzten Falsobordone.

Abweichend von Friebert fügt Haydn in der Mitte, nach dem zentralen vierten Wort und vor dem fünften, ein komplettes neues Instrumentalstück für Bläser ein, eine zweite Introduzione, die das ganze Werk in zwei Teile gliedert und damit auch im äußeren Aufbau dem Oratorium annähert. Im Gegensatz zu Friebert läßt Haydn aber auch in der Vokalfassung die ursprüngliche Orchesterkomposition vollständig intakt. Diese bildet dann auch in der teilautographen Partitur die notenschriftliche Basis, die von Johann Elsler nach dem originalen Stimmendruck von 1787 (Artaria) hergestellt wurde, bevor Haydn die Vokalstimmen eigenhändig hinzufügte⁷⁸. So gesehen steht auch in Haydns Vokalfassung die Originalkomposition der „Sieben Worte“ nach wie vor im Mittelpunkt, und Formulierungen wie „begleitende Singstimmen“ oder „erklärende Zugabe der Singstimmen“, die Haydns Schüler Neukomm für die vokale Bearbeitung der „Sieben Worte“ wählt, scheinen den Sachverhalt genau zu treffen⁷⁹.

freundlicher Weise eine Fotokopie der Handschrift schenkte, zu herzlichem Dank verpflichtet. Über weitere zum Teil neu aufgefundene Fassungen Frieberts im Verhältnis zu Haydns Bearbeitungen vgl. H. Unverricht, *Die Sieben Worte Christi am Kreuze* in der Bearbeitung des Passauer Hofkapellmeisters Joseph Friebert, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 65, 1981, 83–94.

⁷⁶ Der Tod Jesu, in: *Poetische Werke*, II, Berlin 1801, 168f.; auch einige Verse im 7. Kreuzeswort („Nun steigt sein Leiden höher nicht / Nun triumphiert er laut und spricht“) sind teils der Passionsdichtung Ramlers entlehnt (vgl. dort die Verse 256f.). Vgl. A. Sandberger, *Entstehungsgeschichte, Ausgewählte Aufsätze*, 278. Bekanntlich war Ramlers „Tod Jesu“ in der Vertonung durch C. H. Graun (1755) weit verbreitet, so daß Friebert bzw. der Verfasser des Textes der „Sieben Worte“ die Textanklänge von hierher bezogen haben dürfte. Trotz mancher Spekulationen und Vermutungen wissen wir von dem Textdichter nur, daß er „ein Domherr in Passau war“ (vgl. G. A. Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, Nachdruck Hildesheim 1981, 33).

⁷⁷ Offenbar angeregt durch den ursprünglichen Textdichter hat van Swieten die Entlehnungen aus Ramlers „Tod Jesu“ im „Terremoto“ beträchtlich erweitert, so daß dessen Verse 261–269 (*Poetische Werke*, II, 168f.) sich in Haydns Textvorlage wiederfinden. Über van Swietens Verbesserungen in Haydns teilautographen Partitur vgl. H. Unverricht, J. Haydns „Die Sieben Worte . . .“, a. a. O. 91f. Die italienische Übersetzung der „Sieben Worte“, die der Ausgabe von 1801 beigelegt ist, stammt wohl nicht von Giuseppe Carpani, sondern von dem Wiener Rechtsanwalt Sarchi (vgl. H. Botstiber, J. Haydn, Bd. III, Leipzig 1927, 176).

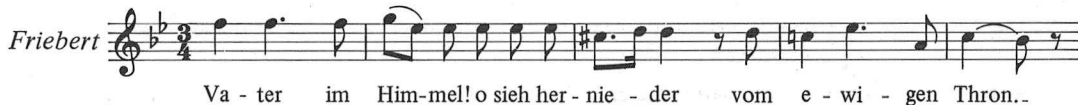
⁷⁸ Budapest, Nationalbibliothek Széchényi, Ms. Mus. 1, 22 (s. unten S. 91, Anm. 86).

⁷⁹ Vgl. H. Seeger, *Zur musikhistorischen Bedeutung der Haydn-Biographie von A. C. Dies* (1810), in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1959, Heft 3, 29. Die Vokalisierung der „Sieben Worte“ durch Haydn und zuvor durch Friebert hat

I

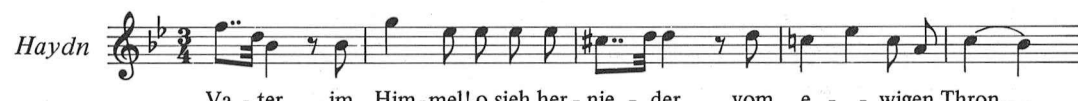
Da nicht nur der Text, sondern weitgehend auch dessen musikalische Adaptation durch die Vokalfassung Joseph Frieberths vorgegeben waren, ist Haydns eigene Bearbeitung in vieler Hinsicht von dieser Vorlage abhängig. Der dem Thema von Sonate I unterlegte Satz „Vater im Himmel, o sieh hernieder vom ewigen Thron“ ist wie der übrige Text dieses Stückes wörtlich von Frieberth übernommen^{79a}. Aber auch in den rhythmischen Konturen stimmt Haydn mit Frieberth überein. Haydn verleiht zwar den Betonungen „Váter“ und „Hímme!l“ durch Bewahrung der ursprünglichen Instrumentalformel bzw. durch ausholenden Sprung in die Sext mehr Nachdruck, aber die grundsätzliche rhythmische Haltung ist hier wie dort dieselbe:

Frieberth



Va - ter im Him-mel! o sieh her - nie - der vom e - wi - gen Thron..

Haydn



Va - ter im Him-mel! o sieh her - nie - der vom e - - wigen Thron.---

Im Gegensatz zur Instrumentalfassung (s. oben S. 41) mit ihren scharfen abtaktigen Stößen im ersten und zweiten Takt des Themas (Motiv a) und ihrer deutlich davon abgesetzten auftaktigen Wendung zum dritten Takt hin (Motiv b) versucht Haydn zwar in der textierten Version

zwar den Charakter des Nachträglichen, dem kompositorisch das Instrumentale vorausgeht, bedeutet aber vom kirchlichen Zeremoniell her gesehen eine Normalisierung, die Rückführung auf das als Andachtsmusik Übliche. Insofern besteht Frieberths Leistung lediglich in einer Angleichung von Haydns ungewöhnlichem Vorstoß ins Rein-Instrumentale an bestehendes Brauchtum. Es sei daran erinnert, daß die Musik zu den „Sieben Worten“ in der zu Haydn hinführenden Tradition vokalen Ursprungs ist und als Komposition für Chor und Vokalensemble mit volkssprachlichem Text ihre Verbreitung gefunden hatte. Die von dem peruanischen Jesuitenpater Alonso Messia Bedoya verfaßten spanischen Passionsgedichte zu jedem einzelnen der „Sieben Worte“ hatten nicht nur in Spanien (s. Anm. 61), sondern vor allem in Italien zur festen Einrichtung der „Tre ore“ als volkstümlicher Karfreitagsandacht geführt. Hierfür sprechen die überaus zahlreichen Auflagen und Übersetzungen der „Devoción a las Tres Horas“ des Alonso Messia, aber auch die ebenso zahlreichen Vertonungen auf der Grundlage dieses Textes, wie sie bisher aus Italien nachgewiesen werden konnten (vgl. die sehr verdienstvolle Studie von M. Marx-Weber, „Musiche per le tre ore di agonia di N. S. G. C.“, Eine italienische Karfreitagsandacht im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: *Die Musikforschung* 33, 1980, 136–160). Es ist durchaus möglich, daß Frieberth von diesen italienischen Agoniekompositionen wußte und seine eigene Textierung der „Sieben Worte“ von dorthier angeregt wurde. Insofern verdanken dann beide Konzepte, Haydns instrumentale Adagios und deren deutsche Textierung durch Frieberth, ihre Entstehung einem gemeinsamen Ursprung, nämlich der peruanisch-spanischen „Devoción a las Tres Horas“, so daß sich in Haydns Vokalfassung der Kreis wieder schließt. Hier sind zwar, anders als in den Agoniekompositionen, auch die Bibelworte jeweils als Eröffnungsmotto in die Vertonung einbezogen, was die Verselbständigung des Werkes in Richtung auf das Oratorium begünstigt (vgl. M. Marx-Weber, a. a. O., 148), andererseits aber bleibt die Einbindung in die ältere Tradition der vokalen Andachtsmusik unverkennbar. Die Textierung von Haydns Instrumentalkomposition hat somit eine legitime gattungsbezogene Basis und unterscheidet sich darin von sonstigen nachträglich vokalisierten Werken dieses Komponisten (vgl. etwa die als Kantate „Der Versöhnungstod“ von J. A. Schulze arrangierten Sinfoniesätze, Hoboken-Werkverzeichnis XXIV a, Anhang Nr. 1. M. L. Martinez-Göllner, Haydn, Sinfonie Nr. 94, Meisterwerke der Musik, Heft 16, München 1979, Anh. A).

^{79a} Notenanhang 8. Wie bei der Orchesterfassung sind auch hier nur die Anfänge der sieben Sätze wiedergegeben, denen jeweils nach schlichter Falsobordone-Art das entsprechende deutsche Bibelwort vorangestellt ist (s. unten S. 92). Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung der A. J. Kunzelmann GmbH (Octavo Edition des Eulenburg Verlages, Adliswil-Zürich). Für die folgenden Erörterungen sei auf diese Ausgabe (hrsg. v. Akos Fodor) sowie auf die Gesamtausgabe Joseph Haydn, Werke, Reihe XXVIII, Bd. 2, *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, Vokalfassung (hrsg. v. H. Unverricht), München 1961, verwiesen.

abweichend von Friebert den nachdrücklichen „Vater“-Einsatz aus der instrumental Vorlage zu übernehmen, dann aber geht er dem Text folgend zu einem Auftakt über, so daß dem gewichtigen Auftakt zum dritten Takt hin die eigentliche Wirkung genommen ist. Auch ist der den drei Achteln unterlegte Text „o sieh her(-nieder)“ in dieser Form wenig überzeugend, da die Bewegung allein auf die Zielbetonung „-nieder“ gerichtet ist und das Vorausgehende als sprachliche Füllung dient. Ebenso wenig will die Textierung „vom ewigen Thron“ einleuchten, die sich geradezu künstlich mit den beiden auftaktigen Schlußgliedern (c) verbindet, selbst wenn Haydn hier anders als Friebert die Betonung der Anfangssilbe „e-(wigen)“ zu erhalten versucht.

Der Vergleich der Textierung mit ihrer instrumental Vorlage läßt schon anhand des Themas zwei Wesenszüge der Vokalfassung erkennen: 1. Anstelle von gegensätzlichen rhythmischen Stößen tritt die Reihung verwandter Rhythmen (Folge von Auftakten). 2. Bleibt die ursprüngliche Rhythmisierung erhalten, so erscheint der hinzutretende Text nur äußerlich angepaßt.

Diese Beobachtung wird auch im weiteren Verlaufe des Satzes bestätigt. Schon bei der ersten Wiederkehr der Abtaktstöße (T. 7–8), die im Partiturgefüge hart auf die Auftakte der Gegenstimmen prallen, nimmt der Chor sowohl am Abtakt als auch am Auftakt teil und läßt die Gegensätze zwischen den Partiturschichten verschmelzen. Es tritt somit gerade das ein, was wir oben (S. 43) als Reduktion der Partituranlage und als Annäherung an den Klaviersatz bezeichneten.

In dem folgenden, nunmehr auch in der Instrumentalvorlage durchweg auftaktigen Abschnitt (T. 9–12), der die rhythmische Formel b enthält, gleicht sich zwar der Text den auftaktigen Wendungen an (dein Eingeborner / erfleht für Sünder / für deine Kinder), doch wirkt die Wortwahl flach, äußerlich der rhythmischen Motivwiederholung angepaßt. Eigentümlich fremdartig wird auch die für die Partiturschichtung typische Isolierung der Achtelformel in den tieferen Instrumenten (T. 9, 10) mit dem *sforzato* auf der Taktmitte in der Vokalfassung empfunden. Während Friebert auf deren Textierung ganz verzichtet und dadurch die Chorstimmen aus der partiturmäßigen Auffächerung heraushält, bringt Haydn hier die im Textverlauf nicht vorgesehene Exklamation „o Vater“ an, die als künstlich eingefügte Sprachpartikel in Tenor und Baß auftritt.

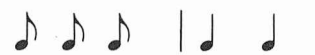
Zu einem die Instrumentalvorlage nicht unwesentlich erweiternden Eingriff kommt es bei dem Schlußglied des Satzes „erhöre den Sohn“. Die Vorlage bringt hier eine melodische Schlußwendung mit Sechzehnteln in der ersten Violine, begleitet vom Baß, der einzelne Stütztöne setzt (T. 11–12): Viertel auf der Eins, nach einer Viertelpause ein Viertelaufтакт mit Sprung in die Tonika. Während zuvor die beteiligten Instrumente gemeinsam an der aufsteigenden Achtelbewegung mitwirkten, treten sie hier in Melodie und Begleitung auseinander. In der Textierung Frieberts bleibt es dagegen durchweg bei dem gleichen Bewegungsverlauf aller vier Chorstimmen, die mit ihrem letzten Auftakt „o hör den Sohn“ sich kaum von den vorausgehenden Auftaktgliedern unterscheiden. Von der Sechzehntelfigur sind nur die zwei letzten Sechzehntel zur Einleitung des Auftaktes übriggeblieben. Das von Friebert in Anlehnung an die Instrumentalvorlage ausdrücklich verlangte *piano* wird nun von Haydn ebenso auffallend in ein *forte* verwandelt, zu dessen Unterstreichung er, abweichend von seinem sonstigen Brauch, den vollen Bläserchor hinzufügt, also nicht nur – da die Bläser an dieser Stelle in der Instrumentalvorlage ganz fehlen – die der Vokalfassung eigenen Bläser. Mit diesem Forte-Auftakt des Tutti, verbunden mit einer leichten, aber wesentlichen rhythmischen Änderung des Sprachgliedes,

Friebert *p* 
o hör den Sohn

Haydn *f* 
er - hö - re den Sohn

hebt Haydn den bisherigen auftaktigen Duktus aus den Angeln und verleiht der imperativischen Anrufung Gehör. Trotz der neuartigen Tuttistöße, die diese Stelle von der Vorlage unterscheiden, ist die Vokalversion nicht im Sinne eines eigenwilligen, unmotivierten Eingriffs in den Instrumentalsatz zu verstehen. Die Sprache legt vielmehr nur etwas offen, was das Instrumentale ohnehin enthält. Die Sechzehntelgruppe der ersten Violine bereitet durch plötzliche Beschleunigung die Hervorhebung des dritten Taktviertels vor, das entsprechend vom Baß gestützt mehr Gewicht erhält als in den vorausgehenden Takten. Auch die zwei Sechzehntel vor der Schlußtonika haben schon in der Instrumentalfassung ihren Platz, so daß die Textierung, verstärkt durch die Bläser und dynamisch vom Vorhergehenden abgesetzt, die im Instrumentalen verankerte Struktur auf unüberhörbare Weise deutlich macht.

Mit der daktylischen Formel, die hier den Ausbruch aus der einförmigen Versfolge bewirkt, vollzieht Haydn auch bei der Parallelstelle in der Reprise (T. 66–71) den entscheidenden Umschwung. Die Anrede „Vater der Liebe“, die bei Friebert sich unterschiedslos an die vorausgehenden Fünfsilbler reiht und wie diese mit drei auftaktigen Achteln anhebt, schlägt bei Haydn durch ein vorangestelltes „o“ in ein neues rhythmisches Gebilde mit daktylischem Kern um, wobei die Akzentsilbe des Schlußwortes in der führenden Stimme auf zwei Viertel gedehnt wird:

Friebert 
Va - ter der Lie - be

Haydn 
o Va - ter der Lie - - be

Auch hier ist die sprachliche Abweichung gegenüber den unmittelbar vorausgehenden Gliedern nicht nur im Vergleich mit Friebert zu sehen, sondern sie liegt in der vorgegebenen Struktur begründet. Da in dem Anlauf von drei Achteln nur das auf die Schlagzeit entfallende mittlere Achtel eine relative Betonung erhält, sieht Haydn sich gezwungen, das Wort „Vater“ mit seinem Anfangsakzent hierher zu rücken, so daß für das erste Achtel das Füllwort „o“ eingeschoben wird. Dies bedingt andererseits die Kürzung der zwei Nebensilben zu Sechzehnteln, wogegen die Dehnung der Pänultima auf zwei Viertel mit der Vorlage übereinstimmt.

Nachdem so der Versfolge eine unerwartete Wendung gegeben wurde, löst sich Haydn in den Schlußtakten noch mehr von Friebert, da er die daktylische Formel mit verändertem Text zweimal wiederholt und nun gleichzeitig wieder das Orchestertutti hinzufügt. Während Friebert versucht, die Instrumentalvorlage mit passenden Wörtern und Silbenfolgen zu versehen, ohne den plötzlichen Änderungen wirklich nachzuspüren, bringt Haydn eine neue Sprachgeste zur Verdeutlichung des schon im Instrumentalen vollzogenen Umbruchs an. Wenn Haydn gegen-

über Friebert eine syllabische Textierung bevorzugt, so dient auch dies dem tieferen Eindringen der Sprache in das rhythmisch vorgegebene. Eine Silbenfolge als Sechzehntel überträgt diese von der instrumentalen Vorlage auf die sprachliche Artikulation, während die Silbenfolge als Achtel innerhalb einer Sechzehntelbewegung die Sprache von der kleinsten rhythmischen Diminutionsebene ausschließt. Man vergleiche daraufhin die Rhythmisierungen Frieberts und Haydns mit der instrumentalen Vorlage:

<i>Instr.</i>	
<i>Friebert</i>	er - hö - re dei - nen Sohn
<i>Haydn</i>	o Va - ter er-hö - re den Sohn

Hatten wir zuvor zwei Arten der Textierung kennengelernt, in denen die Sprache gegensätzliche Rhythmen auszugleichen oder die originale Faktur durch geeignete Wortfolgen zu erhalten versuchte, so haben uns die letzten Beispiele mit einer weiteren Möglichkeit der Beziehung zwischen Vorlage und Text bekannt gemacht. Die Sprache bringt hier Züge zum Vorschein, die in der Vorlage zwar angelegt, aber die erst durch die Textierung erhöhte Beachtung finden. Dabei handelt es sich um Stellen, in denen der kontinuierliche Gang der Komposition unerwartet unterbrochen wird, so daß auch die Sprache diese Eingriffe mitvollzieht und dadurch Gegensätze weniger nivelliert als erst wirklich herausstellt.

Von den drei Arten kennzeichnen die ersten beiden vor allem die Vokalfassung Frieberts. Aber auch Haydn macht nicht nur dort von ihnen Gebrauch, wo er die Friebertsche Fassung übernimmt oder geringfügig modifiziert, sondern auch dort, wo er eine eigene Textierung versucht, bleibt er oft im Rahmen des Friebertschen Verfahrens. Allein die dritte Art, die unterschiedliche Strukturen der Vorlage mit Hilfe des Textes verstärkt zur Geltung bringt, findet sich nur bei Haydn.

Die verschiedenen Arten der Textierung lassen sich im vorliegenden Stück auch anhand des mehrfach wiederkehrenden Abschnitts mit dem auftaktigen c-Motiv nachweisen. Hier zeigt sich die Tendenz zur Vereinheitlichung der Bewegungsabläufe schon in der Exposition (T. 23–32), wo die in der Instrumentalvorlage jeweils einmal erscheinende viertönige Achtelgruppe auf den ganzen Abschnitt nebst Wiederholung ausgebreitet wird:


doch al - len zum Heil, uns al - len
floß dei - nes Soh - nes Blut
dei - nes Soh - nes Blut

Anstelle der von Takt zu Takt neu anhebenden rhythmischen Geste mit je einem auftaktigen Achtel steht hier eine wiederholte gleichförmige Zweitaktgliederung mit angehängter Schlußbekräftigung und nochmaliger Wiederkehr der viertönigen Achtelgruppe.

Gegenüber dieser auf rhythmische Angleichung bedachten Textierung beruht der entsprechende Abschnitt in der Durchführung (T. 48–53) im wesentlichen auf der syllabischen Textunterlegung, so daß die Vokalfassung sich wie ein Mitsingen der Instrumentalpartie ausnimmt:

50

VI I

Bassi

Sopr./Alt

Ten./Baß

o Va - .ter, o Va - ter, er-hör', er - hö - re den Sohn!

o Va - ter, o Va - ter, er hör', er hö - re den Sohn!

Dagegen scheint sich bei der Wiederkehr dieses Abschnitts in der Reprise (T. 72–81) die Vokalfassung von einem bloßen Mitsingen der Instrumentalstimmen zu lösen und selbständig zu gliedern. Während Friebert hier die Textunterlegung des ersten Abschnitts auf dessen zwei Schlußtakten beschränkt, verzichtet Haydn zunächst ganz auf die Textierung, um erst mit der Wiederholung den Sprachvortrag beginnen zu lassen. In Haydns Fassung erklingt also der erste Abschnitt (T. 72–76) – lediglich durch die Flöten ergänzt – als kurzes instrumentales Zwischenspiel. Wenn nun mit dessen Schlußtonika (T. 76) auf der Eins des Taktes die Sprache als Sologebang einsetzt, so geschieht dies zwar als ungewöhnlicher Abtakt mit einer auffallend langen Note, aber hinter diesem Neuansatz steht zugleich die Achtelrepetition von zweiten Geigen und Bratschen, die eben in diesem Takt beginnt und dieselbe Terz (d''-f'') wie der Gesang für die Dauer des Taktes aushält. Auf ähnliche Weise lassen sich die folgenden scheinbar freien Sprachgesten des Gesangs auf die instrumentale Grundierung beziehen. Haydn hat hier lediglich die melodischen Rückungen der Begleitschrift für die Sprachgestaltung aktiviert, so daß diese nicht mehr allein auf die Melodiestimme angewiesen ist.

Eine gemeinsame Deklamation aller Stimmen findet sich erst wieder dort, wo auch die Instrumente zu gleichzeitiger Artikulation zusammentreten (T. 79–81), und die Sprache sich diesem Duktus anschließen kann. Die Übereinstimmung wird somit, nachdem der Vokalsatz zuvor wie die Instrumente in zwei Schichten gespalten war, zu einem besonderen Ereignis:

76

vokal:

instrumental:

O Va - ter er - hö-re den Sohn, er - hö - re den Sohn

O Va - ter o Va - ter er - hö-re den Sohn, er - hö - re den Sohn

Der Abschnitt entspricht in seinem plastisch hervortretenden Vokalsatz derjenigen Textierung, die wir oben als die letzte von drei verschiedenen Arten vokaler Bearbeitung bezeichnet hatten. Abweichend von dem dort behandelten Fall erzeugt das neu in die Partitur eingefügte Sprachgebilde jedoch keine entsprechende instrumentale Ergänzung, so daß es hier bei dem übernommenen Instrumentalsatz und den sich an diesem orientierenden Vokalparten bleibt.

Eine weitere Variante dieser auf Eigenständigkeit des Vokalen bedachten Bearbeitungsweise zeigt sich noch in der Coda der vorliegenden Sonate. Nachdem unmittelbar vor dem Einsatz des letzten Codaabschnitts (T. 99–104) ein Chor- und Orchestertutti die Anrufung „erhöre den Sohn“ mit demselben Nachdruck hervorgehoben haben wie bei der vergleichbaren Stelle der Reprise („o Vater der Liebe, erhöre den Sohn“, T. 69–71), beginnt nach dem Einsatz der Tonika eine letzte auftaktige Reihe von Takten, die den rhythmischen Ansatz *b* mehrfach wiederholt. Wie wir sahen (S. 44), stellt Haydn mitten in diese Auftakte kurze abtaktige Floskeln hinein, so daß zwei gegensätzliche rhythmische Partikel unmittelbar aufeinanderstoßen. Damit wurde die Sprachgeste „*dimitte illis*“ unerwartet durch den seufzerartigen Ruf „*pater*“ unterbrochen. In der Vokalfassung Frieberts entfällt dieses Wechseln zwischen verschiedenen Elementen vollends, da nur eine zweimalige Wendung „o Vater / erhöre den Sohn“ die beiden letzten instrumentalentalen Auftakte verkürzt übernimmt. Haydn dagegen verteilt nicht nur dieselbe Anrufung auf sämtliche drei Auftakte der Vorlage, indem er das Verbum wiederholt („o Vater / erhöre / erhöre den Sohn“), sondern er bezieht auch den entscheidenden seufzerartigen Einwurf auf der zweiten Taktzeit in die Vokalfassung ein. Sogar die im *Baß* ausgehaltene Tonika, die in der Vorlage aus gleichmäßig repetierenden Achteln besteht, erhält eine vokale Form, da sie sich der auftaktigen Reihung mit veränderter Textverteilung anschließt. Was nun die aus der Instrumentalvorlage übernommenen Einwüfe betrifft, so nimmt Haydn hier eine scheinbar unwesentliche, aber doch bezeichnende Änderung vor: Nicht mehr gegensätzliche Abtakte stoßen mitten in die auftaktigen Wendungen hinein, sondern die Abtakte haben sich selbst in Auftakte verwandelt. Zwar bleibt in der Vokalfassung das Nebeneinander von chorischem Hauptgeschehen und solistischen Einwüfen erhalten, aber die rhythmische Eigenständigkeit der beiden Schichten ist aufgehoben. Es ist somit allein die auch in der Vokalfassung noch immer gegenwärtige instrumentale Ausgangsbasis, die jetzt reduziert auf die Streicher das für den Wiener klassischen Satz charakteristische Wechselspiel verschiedener rhythmischer Partikel vertritt. Im Verhältnis zu diesem die Instrumentalfassung bestimmenden Prinzip geht es bei der Textierung mehr um Anpassung und Ausgleich der Gegensätze. Die Sprache schafft von sich aus keine einschneidenden Gegensätze mehr, sondern versucht die gegebene Satzstruktur nachzuzeichnen. Hierbei kommt es, wie wir sahen, zu den verschiedenen Arten von Textierungen. Auch die zuletzt beobachtete Aufhebung von Gegensätzen zugunsten eines gleichförmigen Bewegungsflusses entspricht einer Textierungsart, die wir schon zu Beginn des Stückes kennengelernt haben.

II

Der Gegensatz, der in der Instrumentalfassung zwischen dem wiederholten Satzbeginn „*Hodie mecum*“ einerseits und der Fortsetzung „*eris in Paradiso*“ andererseits besteht, macht in der Vokalfassung einer Reihung ähnlicher Glieder Platz. Die zweite Viertaktgruppe beginnt ebenso wie die vorausgehenden Glieder mit einer punktierten Halben und wiederholt die Eröffnungsworte „ganz Erbarmen“, die im Folgetakt wie zuvor in zwei Viertel münden. Weder der vom Instrumentalen her zu erwartende Wechsel zwischen Vierteln und Achteln, noch die Hervorhebung der Taktmitte wird durch die Textierung realisiert, sondern wegen der Wiederholung der

deutschen Wortfolge bleibt auch die musikalische Gestaltung der zweiten Viertaktgruppe an die Grundzüge der ersten gebunden.

Die folgenden zwölf Takte (T. 9–20) werden in einen solistischen Anfangsteil von sechs Takten und in einen ebenfalls sechstaktigen, jedoch chorischen Schlußteil gegliedert. Abweichend von der Vorlage ist dieser Schlußteil nicht nur im *forte* auszuführen, sondern die originalen Streicher werden durch einen kompletten Bläsersatz verstärkt. Der Wechsel von Solo und Chor verbunden mit der Besetzungsänderung ist ein Eingriff in die originale Faktur, die Haydn im Anschluß an Frieber vornimmt, denn auch dort finden wir den plötzlichen Forteeinsatz bei der zweiten Sechstaktgruppe (T. 14–20). Eigentümlich wirkt bei Haydn allerdings der Übergang vom Soloterzett zum vierstimmigen Chor inmitten des sprachlichen Satzzusammenhangs. Offenbar ging es Haydn nicht um die Sprachgliederung, sondern um einen Tuttiereffekt für die zweite Sechstaktgruppe. Dadurch wurde sowohl zu dem vorausgehenden als auch zu dem folgenden Soloabschnitt ein wirksamer Gegensatz geschaffen. Die direkte Rede aber, der Satz des Schächers „Wenn du kommest in dein Reich, ach so denke mein“, verschmilzt in dem Tuttiabschnitt mit dem ankündigenden „... reuig auf zu dir“ zu einer undifferenzierten Einheit. Ähnlich geht in dem folgenden Es-Dur-Teil mit seiner Kantilene über begleitenden Vierteln und Sechzehntelumspielungen die Antwort Christi „Heut’ wirst du bei mir im Paradiese sein“ in einem größeren zehntaktigen Soloquartett auf, an dessen Anfang die Einleitung „So versprichst du ihm voll Milde“ steht. Wenn unmittelbar darauf die Antwort Christi vom Chor wiederholt wird, und zwar im ausdrücklichen *piano* mit seufzerartigen, durch Pausen unterbrochenen Vierteln, so dient dies mehr der expressiven Sprachausdeutung als der dramatischen Situationserfassung.

Die Durchführung bringt gleich zu Beginn der ersten Achttaktperiode (T. 51–59) eine auffallende Abweichung zwischen den Taktpaaren des Themas und der Textierung. Diese schließt sich erst in der zweiten Periodenhälfte dem thematischen Gang an, während sie zuvor mit dem auftaktigen Sprachglied „sieh an deines Kreuzes Fuße“ (T. 53–54) und deren gleichmäßigen Vierteln den abtaktigen Themengliedern entgegentritt. Dagegen geht der Text bei der Übernahme durch die Solisten (T. 59) wieder mit dem Thema konform. Dasselbe gilt für die nachfolgenden Chorpharten, wo allerdings an einer Stelle der vom Text geforderte Auftakt („zur letzten Stunde“, T. 71 f.) nicht nur im vokalen Satz auftritt, sondern entgegen der sonstigen Praxis auch auf die originale Instrumentalschicht übergreift. So wird der zu erwartende Abtakt in den ersten Geigen und in den Flöten in einen Auftakt geändert. Es ist dies eine der seltenen Stellen, an denen die Änderungen der Vokalfassung über die Gesangsstimmen hinaus auch die originale Faktur berühren.

Ein nicht unwesentlicher Eingriff anderer Art findet sich innerhalb der Coda. Hier wird die Halbtaktmarkierung des Originals, die in der ersten Violine durch eine kurze Sechzehntelformel umspielt wird (T. 101 ff.), in der Vokalfassung zunächst durch gleichmäßig deklamierende Viertel ausgefüllt, bevor mit der abschließenden Wiederholung des Christuswortes „Heut’ wirst du bei mir im Paradiese sein“ ein unerwarteter Tuttiereinsatz im *forte* nicht nur den Chor, sondern auch das volle Orchester beansprucht. Dieselbe Stelle (T. 103) verläuft im Original völlig unauffällig unter Beibehaltung der schon bekannten Spielfiguren im vorherrschenden *piano*. Lediglich die Soloflöte oktaviert von nun an bis zum Schluß die erste Violine. Um so auffallender ist deshalb der plötzliche Fortestoß in der Vokalfassung, der im Chor zugleich die Viertelbewegung zu zwei Halben („Heut’ wirst“) vergrößert. Auch wenn der Originalsatz diese rhythmische Variante nicht teilt und weiterhin die Viertel mit Pausen durchsetzt, so kann er sich der dynamischen Eindringlichkeit der Stelle nicht entziehen und wechselt zum *forte* über.

Trotz dieser äußeren Veränderung, die sich primär auf die Vortragsweise bezieht, bleibt die kompositorische Grundschrift erhalten. Auch die Chorstimmen beteiligen sich an den Zwei-

taktgliedern der Coda, die zunächst zweimal trugschlüssig enden, bevor sie im vorletzten Takt die Tonika erreichen. So fügt sich auch die sprachliche Einheit des letzten Satzes dieser Zweitaktgliederung und zerfällt entsprechend in zwei Teile: „Heut' wirst du bei mir / im Paradiese sein“. Die leichte Zäsur in der Mitte bewirkt die Hervorhebung von „mir“, von dem dann die folgende Bestimmung „im Paradiese“ abgesetzt wird. Das mit drei auftaktigen Vierteln ansetzende Schlußglied erinnert an die ähnliche Rhythmisierung bei Schütz (s. oben S. 32), wo allerdings raschere Achtel den spontanen Sprachfluß einfangen. Zugleich aber wird auch der Unterschied gegenüber der älteren Vertonung deutlich. Während Schütz sich unmittelbar vom gesprochenen Wort leiten läßt und dieses rezitativisch-solistisch vertont, hat es Haydn mit einem kompakten Chorklang zu tun, der die Sprachsilben auf einzelne Akkorde von Halben und Vierteln verteilt und somit den Satz in gemessene Schritte zerlegt. Die Sprache wirkt dabei nur noch mittelbar, in allgemeinen Konturen, auf die musikalische Gliederung ein. Anders gesagt: die musikalische Gliederung ist durch die Kadenz- und Taktordnung schon soweit vorgegeben, daß die Sprachgliederung sich dem eigenständig musikalischen Gehäuse anzupassen hat. Daß es sich bei dem vorliegenden Satzsatz um eines der „Sieben Worte“ handelt, wird aus Haydns Vertonung ebensowenig deutlich wie sein Charakter als direkte Rede und deren zu erwartende Darstellung als solistischer Vortrag. Auch in Haydns Vokalfassung handelt es sich bei dieser Stelle um die Ausfüllung eines formalen Abschnitts der Instrumentalkomposition, nämlich des Schlußteils der Coda.

III

Das aus vier verschiedenen Elementen zusammengesetzte Instrumentalthema über den Satz „Mulier, ecce, filius tuus“ geht im Vokalen mit den Versen

„Mutter Jesu, die du trostlos,
Weinend, seufzend bei dem Kreuze standst,“

eine nur äußerliche Verbindung ein. Während das Instrumentalthema mit zwei Grundmotiven arbeitet, die wiederholt oder in veränderter Zusammensetzung erscheinen, bringt das Deutsche einen fortlaufenden Text, der weniger auf Wiederholungen als auf durchgehenden Ablauf angelegt ist und auf das Schlußverbum hinzielt. Schon der zweimalige Terzfall, der den lateinischen Anreden „Mulier / ecce“ entspricht und durch Pausen isoliert ist, scheint zur Wiedergabe des eng verbundenen „Mutter Jesu“ wenig geeignet, da er die zwei Wörter künstlich trennt. Die dann wiederholten Zweitaktglieder, die das ursprüngliche „filius tuus“ nachzeichnen, vermögen im Deutschen nur mühsam eine Wiederholung anzudeuten, zumal die Melodiestimmen jegliche Zäsur vermeiden. Die für die Faktur entscheidenden vier Achtel, die diesen Gliedern ihren dynamischen Zug verleihen und sie von den starren Anfangstakten unterscheiden, bleiben im Deutschen zunächst aus. Sprachlich unmotiviert verbinden sich dann die Anfangswörter des Relativsatzes „die du ...“ mit gewichtigen Halben, worauf zu Beginn des Folgetaktes ebenso wenig überzeugend das Adverb „trostlos“ mit den zwei Vierteln des ursprünglichen „tuus“ zusammentrifft und von dem Fortgang des Satzes abgetrennt wird. Auch die folgenden Wörter „weinend, seufzend“, die wiederum den Anreden „mulier, ecce“ angepaßt sind, verblassen gegenüber dem Original. Vollends deplaziert erscheint dann das abschließende „bei dem Kreuze“ anstelle des ursprünglichen „filius tuus“, da die Präposition „bei“ das ganze Gewicht einer betonten Anfangssilbe erhält. Widersinnig mutet auch die Wiederholung der ersten Textzeile durch den Chor an, wo nach den Wörtern „Mutter / Jesu“ noch der folgende Satzbeginn „die du“ als abgetrennter Terzfall angefügt wird. Folgt hier die Textunterlegung der instrumentalen Vorlage so sehr, daß die Sprache erhebliche Einbußen erleidet, behauptet sich also die Originalkomposition auf Kosten der neuen Sprache, so löst sich in dem anschließenden Soloabschnitt

(T. 21 ff.) der Sprachvortrag aus dem vorgegebenen Stimmenverband heraus und führt im Solosopran einen gleichförmigen Deklamationsrhythmus mit Viertelrepetition ein, der den melodischen Gang der ersten Violine in vereinfachter Form nachzeichnet. Dadurch erklingt zwar die Sprache als Zusammenhang, ist also als fortlaufende Wortdeklamation wahrnehmbar, in ihrer betonten Gleichförmigkeit aber steht sie außerhalb der agilen, auf Spontaneität angelegten Faktur der Haydnschen Komposition. Die durchgehende Vierteldeklamation steht nicht nur im Gegensatz zum kompositorischen Satz, sondern wird auch der vorgetragenen Sprache nur auf der äußeren Ebene der korrekt verteilten Hebungen und Senkungen gerecht. Darüberhinaus fehlt jegliche rhythmische Differenzierung. Der Monotonie dieses Sprachvortrags gegenüber tritt die rhythmische Vielfalt des instrumentalen Originals um so deutlicher hervor: die Zweitaktigkeit mit ihren synkopischen Vierteln in der ersten Geige, die plötzlich im Folgetakt in raschere Achtel umschlagen, wozu noch die Flöte erneut das „Mulier“-Motiv bringt. Dies alles vollzieht sich über einer ebenfalls zweitaktigen Unterstimmenbewegung in zweiter Geige und Bratsche, die den ersten Takt mit Vierteln, den zweiten mit halben bzw. ganzen Noten ausfüllt. Nach wiederholtem Ansatz des Zweitaktgliedes macht beim dritten Mal die Achtelbewegung einer Weiterführung der Synkopierung Platz, die jetzt auch auf zweite Geige und Flöte übergreift, so daß nur noch die Bratsche die Viertel auf vollen Taktzeiten fortsetzt. Hier nun schließt sich der Sologesang unmittelbar dem Synkopengang der ersten Geige an und läßt dabei von der syllabischen Sprachdeklamation ab, um mit der Anfangssilbe des „Scheidens“, der Pänultima des Verses, über vier Takte hinweg ein langes Melisma zu bilden. Die Vokalise, der sprachlose Gesang, vereinigt sich an dieser Stelle voll und ganz mit der Instrumentalvorlage und stellt somit eine weitere Anpassungsmöglichkeit des Vokalen an das Instrumentale dar. Handelt es sich sonst um eine Textunterlegung, die der Vorlage zwar folgt, aber dabei Verstöße gegen die Sprache in Kauf nimmt, oder um eine zusätzliche Einfügung von Gesangsparten, die der Sprache entgegenkommen, dafür aber von der originalen Instrumentalfaktur abweichen, so gelangt diese im Falle der Vokalise voll zu ihrem Recht, ohne daß allerdings die Sprache in ihrer Eigenständigkeit, als artikulierte Wortfolge, berücksichtigt wird. Vielmehr ist es der vom eigentlichen Sprachvortrag befreite Gesang, gleichsam dessen instrumentalisierte Seite, die mühe-los die instrumentale Vorlage übernehmen kann.

Selten dient die Textierung einer substantiellen Bereicherung der Originalpartitur. Dies dürfte der Fall bei der unmittelbar folgenden Stelle (T. 28 ff.) sein, wo die fallenden Terzen zunächst originalgetreu in den Bässen am Taktanfang erscheinen, dann aber entgegen der Vorlage in den Vokalstimmen mit den Wörtern „weinend, seufzend, die du ...“ in der zweiten Takthälfte wiederholt werden. So entsteht ein Dialog zwischen Instrumental- und Vokalstimmen, die gemeinsam mit ihren jeweils zwei Vierteln den Takt ausfüllen. Diese Ausweitung des „Mulier“-Motivs, d. h. die Trennung der Vokalstimmen von den Instrumentalstimmen, findet sich nicht in der Vokalfassung Frieberts. Dort wird in enger Anlehnung an Haydns Instrumentalvorlage der Terzschrift allein vom Gesangsbaß zugleich mit den Instrumentalbässen vollzogen, wobei im Taktabstand die Worte „Mutter / Jesu / seufzend“ erklingen. Haydn hat zwar mit seiner Änderung des Partiturgefüges eine neue Variante in die Komposition hineingebracht, hingegen wird dadurch keine grundsätzliche Wandlung herbeigeführt. Vielmehr entsteht durch die vermehrte Wiederholung desselben Motivs eine gewisse Gleichförmigkeit, bei der die Viertelbewegung auf den ganzen Takt ausgedehnt ist und somit die ursprünglich sprachlich bedingten Zäsuren verdeckt sind.

Wenig sprachgerecht ist die im folgenden H-Dur Teil (T. 31 ff.) vorherrschende, aus dem anfänglichen „filius“-Motiv hervorgegangene Achtelbewegung. Die Textierung hilft sich weitgehend mit Lösungen, die der Sprache kaum dienlich sind. Neben einer mehr mechanischen Silbenfolge in Vierteln bei gleichzeitiger Achtelbewegung steht die Verteilung der betonten und

unbetonten Silben auf punktierte Halbe bzw. Viertel (T. 36ff.). In beiden Fällen wird das differenzierte Instrumentalspiel von der Sprache nicht erfaßt. Gänzlich deplaziert erscheinen diesmal auch die zwei Anfangswörter des Relativsatzes „*die du* weinend, seufzend bei dem Kreuz standst“, die sich mit zwei von Pausen unterbrochenen Akkordschlägen auf eins und drei des Taktes (T. 35) verbinden. Schon vorher hatten wir die beiden Wörter ähnlich verfehlt bei dem fallenden Terzschrift des „*Mulier*“-Motivs angetroffen (T. 17). Hier wie dort handelt es sich um markante, aus einer besonderen Konstellation hervorgegangene Instrumentalgebärden, hinter denen die neue Wortwahl zurückbleibt. Wie wenig die Textierung von sich aus eine feste Struktur verkörpert, zeigen die folgenden sprachlich gleichgebauten Verse (fallende Achtsilbler). Der erste Vers, bestehend aus zwei viersilbigen Teilen, wird vornehmlich auf Vierteln deklamiert, wobei erste und fünfte Silbe durch Punktierung am Taktanfang hervorgehoben sind. Die Rhythmisierung des Verses geht nicht aus der Instrumentalvorlage hervor, sondern wird als zusätzliches Element in diese hineingestellt (T. 44, 45). Der zweite Vers hebt wie der erste mit punktierter Silbe an, greift aber dann die Achtelbewegung der Vorlage auf und beschleunigt damit den Versvortrag um das Doppelte. Da aber der instrumentale Abschnitt erst im übernächsten Takt ausklingt und entsprechend mehr Text notwendig ist, wird die zweite Vershälfte noch einmal wiederholt. Dabei verlangsamt sich die Versdeklamation wieder und bringt einen Takt lang in einem punktierten Rhythmus eine weitere Variante ein- und desselben Versmaßes. Der gleiche Takt (T. 48) hat im Orchester die schon bekannten zwei Akkordschläge mit nachfolgenden Viertelpausen. Gegenüber deren erstem Auftreten ist die Textierung diesmal besser gelungen, dafür weist sie aber durch die punktierten Viertel mit anschließendem Achtel einen eigenen Rhythmus auf, der auf die zwei instrumentalen Akkorde vier Silben verteilt. Auch hier wieder geht die größere sprachliche Konformität mit einem Verlust an musikalischer Differenzierung einher, denn die plötzlich hervorbrechenden, scharf getrennten Akkordstöße des Originals verlieren ihre elementare Kraft angesichts der nahtlos weiterlaufenden, korrekt deklamierten Sprachsilben. Daß der Vers den willkürlich erscheinenden musikalischen Gegebenheiten geopfert wird, zeigt auch die folgende Fünftaktgruppe (T. 49–53). Der Achtsilbler wird hier durch Wortwiederholung zu einem zehnsilbigen Gebilde erweitert, das in den Solostimmen abtaktig auf der Eins in den Schluß des vorausgehenden Chorabschnitts einfällt und in breiten Deklamationswerten (punktierte Halbe, Viertel) den fünftaktigen Abschnitt bis zum Eintritt der neuen H-Dur-Tonika (T. 53) ausfüllt. Dabei bleibt die Sprache gänzlich außerhalb der nuancierten, von Takt zu Takt wechselnden Bewegungsimpulse der Instrumentalvorlage. Derselbe Deklamationsrhythmus setzt sich dann in dem sechstaktigen Schlußglied der Exposition fort (T. 53–58), wo der Chor über synkopischen Instrumentalvierteln den abschließenden Vers „und mit ihm auch uns als Kinder an“ auf benachbarten Wechselklängen vorträgt. Der trochäische Grundrhythmus des Verses findet sich in der Instrumentalvorlage in der Oboenkantilene vorgebildet, die sich über dem synkopischen Gang der Streicher erhebt. Während aber der instrumentale Solopart neu einsetzt und mit seinem trochäischen Rhythmus sich dem vorausgehenden rhythmischen Wechselspiel des Streichersatzes entgegenstellt, knüpft die vokale Rhythmisierung an die trochäische Versdeklamation des zuvor erklingenden Vokalensembles unmittelbar an und setzt dessen rhythmische Gestaltung fort. Obwohl die Vokalfassung zwischen solistischer und chorischer Ausführung wechselt, fehlt ihr die Gegensätzlichkeit der kompositorischen Faktur, wie sie die Instrumentalvorlage auszeichnet.

Nur selten kommt es zu einer innigen Verknüpfung von Textierung und Instrumentalvorlage, die auch dann auf einen kurzen Einfall beschränkt bleibt. So wird etwa die prägnante Auftaktfigur, bei der drei scharf artikulierte Achtel im *forte* die Eins eines Taktes anzielen, in der Regel vom Vokalen ignoriert (T. 35, 95, 99) oder sprachlich entstellt (T. 48). Allein in der Reprise erfaßt die Sprache durch Umstellung der trochäischen in die jambische Akzentfolge mit den

Worten „und steh uns bei“ (T. 108) die plötzlich aufbrechenden Achtelstöße auf überzeugende Weise. Für einen Augenblick treffen sprachliche Gestalt und musikalischer Rhythmus zusammen, um sich sogleich wieder voneinander zu trennen. Denn die von Pausen unterbrochenen Akkordschläge unmittelbar im Anschluß an den Auftakt zerreißen den Sprachzusammenhang. Schon bei der Wiederkehr desselben auftaktigen Stoßes (T. 118) bleibt der Charakter des plötzlichen Eingriffs auf der sprachlichen Ebene aus, da die gleiche Wortfolge „da zeige dich“ vorher in rascher Achteldeklation erklingt, so daß die auftaktigen drei Achtel nicht mehr als sprachlicher Neuansatz erscheinen.

Folgt hier die Sprache, wenngleich auf weniger überzeugende Weise als bei den vorausgehenden auftaktigen Achteln, dem spontan hervorbrechenden Instrumentalmotiv, so löst sie sich nach einigen Takten allgemeiner Konformität mit Entschiedenheit in der viertaktigen Schlußgruppe von der instrumentalen Vorlage. Diese wiederholt unter Hinzuziehung der Bläser ein letztes Mal das viertaktige Thema vom Anfang des Stückes. Auf der schon erreichten Schlußtonika erklingen gleichsam als ferner Nachhall (s. oben S. 49) die instrumental ausgeführten Worte „Mulier, ecce, filius tuus“, die mit zwei abrupten Forteschlägen das Stück zum Stillstand bringen. Abweichend von Friebert, der diesen Schluß untextiert läßt, wiederholt Haydn noch einmal die unmittelbar zuvor vom Soloensemble vorgetragenen Schlußworte der Friebertschen Dichtung, „empfiehl uns deinem Sohn“ und fügt dann von der sprachlichen Vorlage abweichend, den Ausruf „o Mutter“ hinzu. Dieses ganze Sprachgebilde unterscheidet sich in seiner Vertonung nicht nur von der vorausgehenden, gleichtextigen Stelle, sondern fügt sich auch nicht dem Duktus des gleichzeitigen viertaktigen Instrumentalgliebes. Schon die auftaktigen, den E-Dur-Dreiklang durchschreitenden Viertel „empfiehl uns“ stellen sich den abtaktigen Terzfällen des Originalthemas entgegen, wobei sie zugleich die Zäsur zum vorhergehenden Abschnitt durch eine gleichförmige Viertelbewegung verdecken. Die dann fast zwei Takte ausfüllende Dehnung der Wurzelsilbe von „deinem“ im Unisono des dominantischen h fügt den taktweise wiederholten, von Pausen unterbrochenen kurzen Terzschritten des Originalthemas eine gänzlich neue Dimension hinzu. Mit dem Zielwort „Sohn“ umspannt dieses Sprachglied insgesamt drei Takte. Es findet also seinen Schluß auf der ersten Halben der letzten Zweitaktgruppe. Auf deren zweiten Halben setzt nun im *forte* die von Haydn ergänzte Exklamation „o Mutter“ ein, die mit einer neuen Sprachgeste, einer Halben und zwei Vierteln, das Stück mit einem plötzlichen Ruck beendet. Gegenüber dem instrumentalen Schluß mit seinen zwei Forteschlägen auf den letzten Vierteln beginnt die vokale Schlußwendung eine Halbe früher, wobei das *forte* in der Vokalfassung vom Chor auf die Instrumentalstimmen übergreift und um eine Halbe vorgezogen wird. Damit dringt die neue vokale Gliederung in die ursprüngliche Instrumentalsubstanz vor, so daß sich auch die charakteristischen vier Achtel auf den Schlußtakt hin orientieren. Die vokale Ebene bringt also neben einem eigenen melodisch-rhythmischen Konzept auch eine eigene Gliederung mit sich. Während die Instrumentalfassung die vier thematischen Schlußakte wie zu Beginn des Stückes in 1 + 1 + 2 Takte unterteilt, gliedert sich die Textfassung am Schluß in 3 + 1 Takte und unterscheidet sich darin von der Textierung des Anfangs, die ganz der Vorlage folgt. Dafür stellt die Schlußtextierung eine sinnvolle, dem Sprachvollzug nachempfundene Gebärde dar, deren auftaktige Viertel als Verbreiterung der zuvor sprachmotivisch hervortretenden Achtel zu verstehen sind. Ein neues sprachlich motiviertes Gebilde verändert somit das Haydysche Partiturgefüge und schafft eine Vielschichtigkeit, die der Friebertschen Bearbeitung fremd ist.

IV

Die zweimal zwei Takte des Themenkopfes, die aus dem wiederholten Anruf „Deus meus“ gebildet sind und in ihrer rhythmischen Struktur einem auch sonst von Haydn bevorzugten Modell entsprechen (vgl. S. 87ff.), verbinden sich in der Vokalfassung stets mit einem zusammenhängenden achtsilbigen Vers. Da die Instrumentalvorlage jeweils zwischen den beiden Hälften, also nach den vier Silben des „Deus meus“, eine deutliche Zäsur in der Viertelpause aufweist, stellt sich auch in der Mitte des achtsilbigen deutschen Verses ein musikalischer Einschnitt ein. Diese Pause steht aber im Widerspruch zum Vers, der keine Zäsur nach der vierten Silbe duldet. So wird die sprachliche Verseinheit bei jedem Erscheinen des Themenkopfes gespalten, wobei es zu folgenden sinnwidrigen Zäsuren kommt:

Warum hast du / mich verlassen? T. 1–4

Wer kann fassen / dies Geheimnis? T. 15–18

Wir sind deiner / Hände Werke. T. 33–36

Herr! wer sollte / dich nicht lieben, T. 63–66

Wer kann deine / Huld verkennen? T. 79–82

Nein nichts soll uns / von dir trennen, T. 91–94

Erleidet so die Sprache bei strenger Befolgung der musikalischen Vorlage erhebliche Einbußen, so kommt es an anderen Stellen, wo die Musik in rhythmischer Hinsicht sprachlichen Erfordernissen angepaßt wird, zu einer Schrumpfung der ursprünglichen rhythmischen Vielfalt. Schon bei der Fortsetzung des Themas fehlt nach den fallenden Achteln die für den motivischen Vorrat des Stückes so wichtige punktierte Wendung, die der Bewegung im sechsten Takt einen Schlußstoß gibt. Dagegen versickert der melodische Abstieg der deklamierten Achtel in einem unauffälligen Viertel, dem Tiefton der Bewegung:

Violine I 

[ut - - - quid de - re - li - qui - sti me?]

Sopran 

Wer ____ sieht hier der Gottheit Spur?

Da darüber hinaus die Baßstütze, die im Original in liegenden Halben dem bewegten Oberbau gegenübersteht, die Sprachdeklamation in Achteln mitvollzieht, ist auch in der Gleichzeitigkeit des Partiturgefüges die ursprüngliche Mehrschichtigkeit aufgehoben. Dies wird stets dort deutlich, wo die originale Partitur sich aus einer Vielfalt verschiedener linearer Vorgänge mit jeweils eigenem rhythmisch-metrischen Gepräge zusammensetzt. Das ist etwa der Fall bei der Wiederholung des Themas in As-Dur (T. 15 ff.), dessen zweite Hälfte in vier verschiedene Bewegungsstränge auseinandertritt, von denen nur der Baß mit dem Taktmetrum konform geht, während die übrigen drei Stimmen sich auf je eigene Weise von diesem lösen (s. oben S. 50). In der Vokalfassung jedoch verschwindet diese Vielfalt zugunsten einer gleichförmigen Beteiligung aller Stimmen an einem auftaktigen Dreierhythmus. Dabei wird aus den synkopisch einsetzen- den und geradtaktig gliederbaren Violinfiguren folgende textierte Version:

Violine I/II

Sopran/Tenor

o Gott — der Kraft und Macht

Auch die in einer gegenüber dem Taktmeterum verschobenen Dreiergliederung verlaufende Bratsche wird in die auftaktige Bewegung einbezogen:

Viola

Alt

o Gott — der Kraft! — o Gott — der Macht! —

Schließlich läßt auch der Baß von seinen abtaktigen punktierten Halben ab und beteiligt sich an dem allgemeinen auftaktigen Rhythmus:

Bässe

O Gott der Kraft! O Gott der Macht! O

Die Reduzierung der originalen rhythmisch-metrischen Vielfalt auf eine einfache auftaktige Dreierbewegung wird ferner bestätigt durch die zur Vokalfassung gehörenden Posaunen, die anfangs die Auftakte der Chorbässe verstärken und lediglich die Halbe durch Viertel-Viertelpause ersetzen. Die überraschende Schrumpfung dieser in der Originalpartitur äußerst reichhaltigen Stelle geht eindeutig auf die Textierung Friebergs zurück, dessen Konzept Haydn bis auf einige kleinere Abweichungen der Textverteilung in Sopran und Tenor unverändert beibehält. Auf ähnliche Weise lehnt sich Haydn auch bei der gleichzeitigen Verbindung von erster und zweiter Themenhälfte gegen Ende der Exposition (T. 44 ff.) an Frieberg an. Weit davon entfernt, die Diskrepanz beider Teile auch nur annähernd sprachlich zu erfassen, also das ursprüngliche „Deus meus“ und „utquid dereliquisti me“ in seiner rhythmischen Eigenart mit entsprechend unterschiedlichen deutschen Texten wiederzugeben, vereinigen Frieberg und Haydn Beides zu dem gleichzeitigen Vortrag des Satzes „O Herr, wir danken dir“. Dabei wird, wie schon in vorausgehenden Fällen, die synkopische Halbe im Baß in einen Viertelaufтакт mit nachfolgendem Viertel aufgelöst und bei Haydn dann die Achteldeklamation durch ein eingeschobenes „von Herzen“ gewährleistet, während Frieberg die geringe Silbenzahl wie in den übrigen Stimmen auf Halbe und Viertel verteilt:

Haydn instr.

Friebert

O Herr! — Wir — dan - ken dir

Haydn

O Herr, — von Her-zen dan - ken wir

Während das auftaktige Viertel bei Friebert auf alle Stimmen übergreift und einen kompakten Choreinsatz herbeiführt, versucht Haydn offenbar die ursprüngliche Abtaktigkeit des Themenkopfes dadurch zu erhalten, daß er das „O Herr“ in den übrigen Stimmen abtaktig auf die ersten beiden Viertel des Taktes bringt. Zwar geht auch dadurch die gewichtige Halbe zu Beginn des Themas verloren, aber die Abtaktigkeit als wesentliches Merkmal des Themeneinsatzes wird gewahrt. Den Preis allerdings hat die Sprache zu zahlen, in der jetzt betonungswidrig das Hauptwort „Herr“ auf unbetonter Zeit steht:

Haydn instr.

[De - us — me - us]

Friebert

O Herr! Wir — dan - ken dir,

Haydn

O Herr wir — dan - ken dir,

Besser gelingt Haydn dagegen bei der sequenzartigen Wiederholung dieser Themenkombination die sprachliche Anpassung an die verschiedenen Bewegungszüge. Er stellt sich dabei in Gegensatz zu der auf Homogenität und Verschmelzung bedachten Textierung Frieberts. So bleibt bei Haydn in beiden Wiederholungen der synkopische Einsatz der zweiten Themenhälfte ebenso erhalten wie der abtaktige Beginn der ersten (T. 46–49).

Wiederum anders verhält es sich bei der Parallelstelle in der Reprise (T. 106–109). Die hier auf vier Takte beschränkte Gleichzeitigkeit von erster und zweiter Themenhälfte berücksichtigt in der Textierung zwar die synkopisch vorgezogenen Einsätze der zweiten und die Abtaktigkeit der ersten Themenhälfte, aber durch die Achteldeklamation, und zwar in allen Vokalstimmen, kommt es dennoch zu einer rhythmischen Vereinfachung, die der ursprünglichen Version fremd ist. Um eine gemeinsame rhythmische Bewegung durchzuführen, breiten sich die Achtel der zweiten Themenhälfte auch auf die erste aus und verdrängen deren Eigenständigkeit:

(instrumental)

1. Hälfte

2. Hälfte

(vokal)

Nein, nichts soll uns von dir tren - nen,

Nein, — nichts soll uns von dir tren - nen,

Auch Friebert gelangt an dieser Stelle zu einem einheitlichen rhythmischen Zug, allerdings geht er anders vor als Haydn, indem er sich nicht an die zweite, sondern an die erste Themenhälfte anlehnt. Anstelle von Achteln sind es vornehmlich Halbe und Viertel, die den Sprachvortrag bestimmen. Dabei setzen die Stimmen jeweils zugleich ein, und zwar zuerst abtaktig, dann – ohne Begründung durch die Vorlage – mit einem Achtelauftakt:

106

hier und dort in E - wig - keit,

all - hier und dort in al - ler E-wig - keit.

V

Der im Original abtaktig einsetzende fallende Terzschrift des Themas, der das lateinische „Sitio“ wiedergibt, erhält in der Vokalfassung durch zwei vorgeschaltete Viertel einen auftaktigen Zusatz. Die damit verbundene Wortfolge „Jesus ruft“ (T. 5–6) bzw. „ach mich dürstet“ (T. 9–10) übernimmt Haydn zusammen mit der auftaktigen Rhythmisierung von Friebert. Während dieser jedoch die Viertel auf dem hohen e' des Soprans einsetzen läßt, d. h. auf dem Ton der Instrumentalvorlage, verlegt Haydn den Gesang in den Tenor und beginnt den Auftakt in der Unterquint, der sich als zweites Viertel die Unterterz anschließt. Dadurch erscheint das hohe e' des Solotenors als oberer Ton des A-Dur-Dreiklangs, womit den Verben „ruft“ bzw. „dürstet“ mehr Nachdruck verliehen wird. Auch die Dehnung der verbalen Wurzelsilben um ein zusätzliches Viertel, wie sie Haydn im Unterschied zu Friebert vornimmt, dient der emphatischen Hervorhebung und der besseren Erfassung der Wortbedeutung. Dadurch erhält die deutsche Textierung des Themas einen gespannten, dynamischen Charakter, der sich deutlich von dem statisch-abtaktigen Terzfall des lateinischen „Sitio“ unterscheidet. Andererseits aber kommt durch die Viertelbewegung ein fremdes rhythmisches Element in die Komposition, die in ihrem originalen Eröffnungsteil (T. 1–16) sich ausschließlich auf die Markierung von Ganz-

und Halbtakten beschränkte und den Eintritt der Viertel als komplementäres Moment bis zum Gegenthema des folgenden Abschnitts aussparte. Insofern liegt auch hier eine Angleichung gegensätzlicher Haltungen vor, wie sie die Vokalfassung allgemein kennzeichnet.

Den auftaktigen Staccato-Vierteln, mit denen das nun folgende Gegenthema einsetzt, fehlt deshalb die ursprüngliche Spontaneität, da das vokale Thema schon zu Beginn mit auftaktigen Vierteln anhebt. Anders als dort fügt sich jetzt der Text der rhythmischen Gestalt der Vorlage. Die Sprachglieder „Hemmt nun die Rache“, „stillt eure Wut“ folgen im Baß bis auf wenige Abweichungen dem Gang des Instrumentalbasses. Dadurch jedoch, daß sich der Tenor von der Vorlage löst und jeweils in den durch Halbe bestimmten Takt mit einem rascheren Bewegungskontus einfällt, wird auch hier die Gegensätzlichkeit der rhythmischen Taktinhalte ausgeglichen.

Ähnliches gilt an dieser Stelle (T. 18ff.) für die beiden Oberstimmen, die im originalen Streichersatz in ihrer konstanten Achtelbewegung eine konträre Schicht zu der zwischen Vierteln und Halben alternierenden Taktfolge des Gegenthemas bilden. In der Vokalfassung werden diese Streicherachtel im Alt zunehmend mit Vierteln durchsetzt, während der Sopran sich nicht mehr den ersten Violinen, sondern den Bläsern mit ihrer nunmehr auf einen Takt verkürzten Variante des Hauptthemas anschließt. Auch hier wird die in der Vorlage als eigene rhythmische Geste für jeden zweiten Takt aufgesparte Folge Halbe-Viertel schon im Alt vorweggenommen, so daß ihre Eigenständigkeit erheblich gemindert ist. Im Hinblick auf die Textierung stellt die von ganztaktigen Pausen unterbrochene Wiederholung der zweitönigen Themenfigur eine direkte Übernahme der Vorlage dar, wobei nun aber der Sprachzusammenhang vernachlässigt wird. Der Satz „Menschen! Lasset Mitleid euch erweichen“ zerfällt unmotiviert in seine Wortbestandteile, von denen nur die zwei letzten Wörter zusammenhängend erklingen (T. 25–26). Ermöglicht wird dies einerseits durch das Ausbleiben der ganztaktigen Pausen, andererseits durch Änderung der Vorlage, so daß die streng abtaktige Folge der Themenfigur schließlich einem Auftakt („erweisen“) Platz macht.

Abgesehen von den wenigen Stellen, an denen die Sprache sich der unveränderten originalen Faktur anschmiegt und dabei selbst Einbußen erleidet, bringt die Textierung generell eine Veränderung des Partiturgefüges mit sich, so daß es zumeist die Musik ist, die zurückstecken muß. An die Stelle einer rhythmischen Vielschichtigkeit, sei es im zeitlichen Nacheinander oder im gleichzeitigen Nebeneinander, tritt ein indifferenter Stimmenverlauf, der auf Ausgleich der Gegensätze angelegt ist. So werden auch in den vorliegenden Takten (T. 25ff.) die der Instrumentalfassung eigenen drei Ebenen, nämlich die Themenfigur der Bläser, die Achtel der Geigen und die Halben der Bässe, in den vier Chorstimmen miteinander verschmolzen. Dies läßt sich besonders an den dort vorherrschenden Vierteln erkennen, die im Instrumentalen keinen Eigenwert besaßen. Ferner geht die durch *sforzati* markierte Halbtaktigkeit der Streicher, d. h. der Nachdruck auf der ersten und dritten Taktzeit als Gegengewicht zu der allein auf den Taktanfang gerichteten Abtaktigkeit der Bläser, im Vokalsatz verloren.

Die „sitio“-Rufe, die auch den zweiten dominantischen Teil des Satzes bestimmen (T. 38ff.), werden in der Vokalfassung von einer auftaktigen, mit drei Vierteln anhebenden Wendung überlagert, die von dem ursprünglichen Gegenthema (T. 18ff.) abgeleitet ist. Ein Ansatz dazu fand sich schon in der Instrumentalfassung, wo die drei Auftaktviertel (T. 44, 45) in der Soloflöte die abtaktigen „sitio“-Rufe in denselben Takten ergänzen. Was dort aber als kurzer Einwurf und als Gegensatz zweier Motive erschien, weitet sich jetzt auf einen ganzen Satzteil aus, in dem das auftaktige Viertelmotiv alle zwei Takte wiederkehrt. Dadurch entfällt im Vokalen auch der gegensätzliche Charakter, der diesem Motiv bei seinem Wiedereintritt als Fortissimo in der Originalfassung anhaftet (T. 51ff.). Die Tendenz des Vokalen, die subtilen Unterschiede des Originals zu ignorieren, setzt sich denn auch in dem Fortissimo-Abschnitt fort. Klingt das

Auftaktmotiv in seinem Zieltakt in einer weiblichen Endung auf der Taktmitte aus, so wird im Vokalen diese Taktzeit jeweils nachdrücklich betont („... noch weiter gehn“), so daß nun in jedem Takt die Drei erhebliches Gewicht bekommt:

instrumental: 

vokal: 

kann Grau - sam - keit noch wei - ter - gehn

An die Stelle von zwei unterschiedlich gestalteten Instrumentaltakten tritt im Vokalen ein gleichförmiger rhythmischer Zug mit steter Betonung der Taktschwerpunkte. Ähnlich wird bei den zweitaktigen Schlußgliedern der Exposition (T. 58 ff.) im vokalen Bereich die Wortgruppe „noch weiter gehn“ mit Viertelaufтакт auf zwei Takte verteilt, wobei jetzt die Akzente nur mehr auf die Taktanfänge treffen. Im Vergleich zum Abwechslungsreichtum des Instrumentalen mit seiner fallenden Akkordbrechung im ersten Takt, seinem synkopisch verschobenen *sforzato*-Einsatz auf Zwei und der fallenden Sechzehntelfigur im zweiten Takt wirkt der Sprachvortrag schlicht und konventionell.

Die Auftaktfigur des Gegenthemas, die die kurze Durchführung (T. 66–78) in der Orchesterfassung zunächst in zweitaktigem Abstand, dann taktweise durchzieht, setzt in der Vokalfassung schon zu Beginn in den verschiedenen Stimmen im Abstand von nur einem Takt ein. Dadurch entfällt hier der dem Gegenthema eigene Wechsel zwischen Vierteln und Halben, so daß eine durchgängige Sprachdeklamation auf Vierteln möglich wird. Der Übergang zur rascheren Folge des Themenkopfes fällt dann kaum noch ins Gewicht (T. 73 ff.).

Auch in der vokalen Reprise tritt an die Stelle des differenzierten Vorgehens der Instrumentalfassung eine Vereinfachung und Wiederholung gleicher Wendungen. So wird das Sprachglied „ruft Erbarmung in das Herz“ in derselben Rhythmisierung dreimal nacheinander gebracht (T. 101 ff.) und dann weiter bei den Ansätzen des zweiten Themas (T. 107 ff.) mit verändertem Text („Ach, im Durst vor seinem Ende“) wiederholt. Dadurch bleibt nicht nur die originale Abstufung der Bläserstimmen unbeachtet, sondern auch das Neue des wiedereintretenden zweiten Themas geht in der Fortsetzung ein- und derselben rhythmischen Wendung verloren. Was im Instrumentalen spontane Unmittelbarkeit war, erscheint im Vokalen geglättet und seines individuellen Freiraums beraubt zu sein.

VI

Um den deutschen Text „Es ist vollbracht“ dem Thema anzupassen, läßt Haydn ihn erst mit der zweiten Halben beginnen, während die erste Halbe allein im Orchesterunisono erklingt. Auf diese Weise wird nicht nur der gegenüber dem lateinischen „Consummatum est“ um eine Silbe verkürzten Silbenfolge, sondern auch der Betonungsordnung des Deutschen entsprochen. Genau betrachtet, bleibt jedoch der deutsche Text hinter der Vertonung des lateinischen zurück, und zwar aus folgenden Gründen: Die abtaktige Kadenzformel hat ihr Hauptgewicht auf der dritten Halben, dem unteren Grenzton des fallenden Dreiklangs zu Beginn des zweiten Taktes. Dem entspricht der Akzent auf der dritten Silbe von „consummátum“, dessen vier Silben sich gleichmäßig auf zwei Takte verteilen. Hiervon abgesetzt ist der dritte Takt mit der lang gehaltenen Tonika und dem Schlußwort „est“. Das Thema besteht somit aus einem Zweitaktglied mit dem Hauptakzent auf dem Beginn des zweiten Taktes und einem abschließenden Ruhetakt.

Dies entspricht der sprachlichen Vorlage: dem viersilbigen „consummatum“ und dem einsilbigen „est“. Dagegen ist das deutsche „Es ist vollbracht“ nicht in zwei Ansätze zerlegbar, sondern in einem einzigen Anlauf auf den Schluß, d. h. auf die Silbe „-bracht“ hin, konzipiert. Da aber die Zweitaktigkeit des „consummatum“ das ganze Stück beherrscht, würde das auf den dritten Takt zielende „Es ist vollbracht“, wollte man es den jeweiligen Themeneinsätzen unterlegen, ohne die entscheidende Endsilbe vorgetragen werden. Folgerichtig beläßt es Haydn bei diesem einen Mal und greift nach dem überschriftartigen Unisonothema die Textierung Frieberts auf, die er zwar erheblich ändert. Während Friebert bemüht ist, den rhythmischen Verlauf der Orchesterfassung in der Textierung möglichst zu erhalten, so daß auch Achtel oft Silbenträger sein können, zerlegt Haydn gerne die längeren Werte des Themas in Viertel und gelangt so zu einer mehr gesprochenen Deklamation. Andererseits kommen in Haydns Textierung wesentliche Züge des Originals zur Geltung, die bei Friebert in den Hintergrund treten oder gar in ihr Gegenteil verkehrt werden. Man vergleiche etwa die Schlußakte des ersten Themenbereichs in den beiden Fassungen (T. 9–13):

The musical score comparison shows three staves for measures 9-13. The top staff, labeled 'Instr.', is an instrumental line in B-flat major with dynamics *f* and *ff*. The middle staff, labeled 'Friebert', is a vocal line with dynamics *p*, *f*, and *mp*, and the text 'und dann ruft er laut: es ist voll-bracht'. The bottom staff, labeled 'Haydn', is a vocal line with dynamics *f* and *mp*, and the text 'und dann ruft er laut: es ist vollbracht'. The 'Haydn' version shows a more regular, declamatory rhythm compared to the 'Friebert' version.

Während Friebert die einsilbigen Wörter auf die durch Pausen getrennten Viertel verteilt, läßt Haydn den Text erst mit dem zweiten Takt auf durchgehenden Vierteln einsetzen und erreicht nach nur einem Takt Anlauf den Hochtön d'' mit dem exponierten Wort „laut“. Wie bei Friebert erklingt auch bei Haydn dieses Wort als *forte*, zumal für die gleichzeitig einsetzenden Achtel des Orchesters *forte* vorgezeichnet ist. Dann aber, in den beiden letzten Takten, schreibt Friebert für das auf demselben d'' deklamierte „es ist vollbracht“ überraschend ein ausdrückliches *pianissimo* vor, das nicht nur im Gegensatz zu den Akkordschlägen der Orchestervorlage steht, sondern auch dem sprachlichen Sinn widerspricht. Friebert läßt die Sprache pietätvoll verhauchen, wo Haydn eine gebieterische Zäsur mit nachdrücklichen Viertelstößen setzt.

Andererseits bleibt auch Haydns Sprachdeklamation hinter der rhythmisch differenzierten Orchestervorlage zurück. Während diese im ersten Themenbereich (T. 1–13) die Bewegung auf Halbe und umspielende Achtel beschränkt und die Viertel bis auf die abschließenden Akkordschläge ausspart, wird in Haydns Vokalfassung die Deklamation auf Vierteln zur Norm. Dadurch ist auch die Vierteldeklamation des abschließenden „es ist vollbracht“ nicht wie die neu einsetzende Viertelfolge der Vorlage ein zäsurbildendes Ereignis, sondern stellt ein weiteres Glied in der schon geläufigen Deklamation auf Viertelzebene dar.

Die Kantilene des Seitenthemas als Sopransolo wiederzugeben, ist ein naheliegender Einfall Frieberts, den Haydn übernimmt, wobei allerdings die Gesangsstimme sich nicht streng an die Melodieführung der ersten Violine hält. Im Unterschied zu Friebert läßt Haydn sodann bei dem taktweisen Pendeln zwischen Tonika und Dominante (T. 18 ff.) den Chor auf fixierten Akkordblöcken den Sologesang begleiten, dessen kurze auftaktige Glieder ergänzen und die viersilbigen

Verse mit synkopischem Einsatz schlicht deklamierend wiederholen. Trotz der unterschiedlichen melodischen Haltung von Solo und Chor ist das rhythmische Konzept ähnlich, da in beiden Fällen die Verse ihre Schwerpunkte auf dem Taktanfang bzw. der Taktmitte erhalten. Auch hier bleibt die Vokalfassung in ihrem Zusammenwirken von Sologesang und begleitendem Chor hinter dem ursprünglichen Gegensatz von auftaktigen Violinwendungen und abtaktiger Begleitung zurück. Daß vielmehr die Angleichung von Solo und Chor angestrebt wird, geht aus dem abschließenden Glied hervor (T. 22–23), wo der Satz „die ihr Sünden immer häuft auf Sünden“ in ungewöhnlicher, rascher Achteldeklamation in Solo und Chor gleichzeitig erklingt.

Das Thema, das in seiner anfänglichen rhythmischen Gestalt und im Orchesterunisono mit Achtelrepetitionen in den Streichern neu einsetzt (T. 26–28), verbindet sich nun erstmals mit einem fünfsilbigen Sprachglied, welches in dieser Hinsicht dem ursprünglichen „con-sum-matum est“ gleicht. Jetzt ist es die Aufforderung „Men-schen den-ket nach“, die sich gleichmäßig auf die Halben des Themas verteilt und insofern geeigneter ist als das viersilbige „Es ist voll-bracht“. Allerdings tritt dann bei der folgenden Unisonostelle des Themas gegen Ende der Exposition (T. 36–38) mit dem abschließenden „und seiner Macht“ wiederum ein viersilbiges Glied auf. Diesem voraus geht als erste Halbe des Themas die Schlußsilbe des Wortes „Herrlich-keit“, so daß die Themeneinheit durch die Textierung gespalten wird. Eine weitere Variante der Silbenverteilung auf die Halben des Themas findet sich zu Anfang der Durchführung, wo das viersilbige „Rett uns, Mittler“ zugleich mit dem Thema abtaktig beginnt und auf der überzähligen (fünften) Schlußnote noch einmal die Wiederholung derselben Wortfolge in kürzeren Notenwerten einsetzt.

Bei der Textierung des ursprünglichen „Consummatum est“ zeichnen sich also folgende Möglichkeiten ab:

	♪		♪			=	
[Con - sum - ma - tum est]							
Es ist voll - bracht .							
Men - schen den - ket nach							
(Herrlich -) keit und sei - ner Macht							
Rett uns, Mitt - ler, rett (uns...)							

Neben dieser unmittelbar der Halbenfolge entsprechenden Textierung kommt es besonders in der Durchführung zu einer diminuierten Rhythmisierung, bei der, wie schon in Teilen der Expositon, die Halbe unterteilt und das Viertel zum bevorzugten Silbenträger wird. Dies geschieht gerne mit der zweiten Themenhälfte (T. 57 ff., Baß):

(♪ ♪)							
	♪		♪		♪		♪
laß uns einst den Him - mel er - ben							

Wie wir bei der Behandlung der instrumentalen Fassung sahen (vgl. oben S. 84), kommt den gegen Ende der Reprise eingeschobenen zwei thematischen Takten (97, 98) erhebliche Bedeutung zu, da sie der melodischen Kadenzformel ihre angestammte Stelle als Baßgang zuweisen, während die übrigen Instrumente die dazugehörigen Akkorde realisieren, sich also nicht mehr,

wie bisher üblich, an der melodischen Verdoppelung der Baßlinie beteiligen. Nur hier, am Schluß des Stückes, wird die Kadenz als Harmoniefolge tatsächlich vollzogen, gleichsam als Einlösung der zu Beginn gestellten thematischen Aufgabe. Zu unserer Verwunderung verkennt Haydns Textierung die Einmaligkeit der Situation völlig. Offenbar allein der Tatsache der wiederholten Baßlinie Rechnung tragend, wiederholt Haydn mit dem Text „und seiner Macht“ in sämtlichen Vokalstimmen zugleich auch die bekannte Baßformel, bringt also erneut das Unisono, das in der Orchesterkomposition schon überwunden war. Der vokale Satz bleibt somit auch hier auf der Stufe der melodischen Baßverdoppelung und wiederholt, lediglich dynamisch verstärkt, die unmittelbar vorausgehenden zwei Thementakte mit gleichem Text.

Besser als Haydn scheint Friebert die Stelle erfaßt zu haben. Er läßt nämlich das vorausgehende Orchesterunisono des Themas untextiert (T. 95, 96) und bringt erst die akkordliche Ausfüllung der wiederholten Baßformel mit einem eigenen Text unter teilweiser Zerlegung der Halben in Viertel:



Hier handelt es sich also weder um eine sprachliche noch um eine musikalische Wiederholung, sondern um den Versuch, der Einmaligkeit dieser Stelle in Haydns Orchesterpartitur mit vokalen Mitteln gerecht zu werden.

VII

Im Gegensatz zur üblichen Gepflogenheit, den Vokalsatz unmittelbar mit dem Anfang der Sonate einsetzen zu lassen, schickt Haydn der vorliegenden Vokalfassung das Thema als instrumentale Einleitung voraus. Die Textierung setzt dann erst mit dem kurzen viertaktigen Bläusersatz (T. 9–12) ein, wobei die Verse „In deine Händ', o Herr / empfehl' ich meinen Geist“ fast wörtlich von Friebert übernommen werden. Während Friebert diesen Text mit dem vorangestellten „o Herr“ nur bei der Parallelstelle in der Reprise bringt, verwendet Haydn ihn auch in der Exposition. Beide Male läßt er allerdings die Oboen der Originalfassung aus und ersetzt sie im Gesang durch Alt und Tenor. Bei dem Eingriff in die instrumentale Vorlage bleibt von dieser nur noch das charakteristische Hörnerpaar erhalten, mit dem sich die Gesangsstimmen verbinden. Während die Textunterlegung den zweimaligen Achtelanlauf zu den betonten Taktanfängen hin mitvollzieht, werden die ergänzenden echoartigen Hornrufe nur das zweite Mal mit Text versehen. Dabei löst sich das Auftaktviertel in zwei Achtel auf, so daß gegenüber den vorausgehenden Achtelanläufen der Gegensatz des Viertelschrittes ausbleibt. Schließlich kommt auch die echoartige Wiederholung des Textes „meinen Geist“ einer Nivellierung der Vorlage gleich. Wenn es einen Text gibt, der zu den ausklingenden Hornrufen eher paßt, so ist es der Abschiedsgruß „leb' wohl“. Dieser Gruß mit den Klangpaaren der Hörner verbunden, hätte sprachlich die Unterschiedlichkeit der vorgegebenen Instrumentalglieder wohl am besten getroffen und darüber hinaus dem Sinngehalt der Hornrufe entsprochen⁸⁰.

Das labile Verhältnis zwischen Text und Komposition, das sich u. a. darin zeigt, daß dieselbe musikalisch-rhythmische Gestalt verschiedene Sprachglieder an sich binden kann, während umgekehrt ein und dasselbe Sprachglied verschiedenen musikalischen Gebilden zugeordnet wird,

⁸⁰ Man wird unwillkürlich an Beethovens Klaviersonate „Les Adieux“ (op. 81 a) erinnert, deren „Lebe wohl“-Thema dieselben Merkmale aufweist und sowohl tonartlich als auch melodisch-klanglich mit dem vorliegenden Themenschluß übereinstimmt (Terz g'-es', Quint f'-b, Sext es'-g).

läßt sich auch im folgenden Abschnitt mit seinen rhythmischen Wiederholungen des Themenkopfes beobachten. Man vergleiche die verschiedenen Textierungen, die dem ursprünglichen, lateinisch konzipierten Sprachglied widerfahren:



 [In ma - nus tu - as, Do - mi-ne,]

 Nun steigt sein Lei-den hö - her nicht,

 nun tri umphiert er, tri umphiert

 Nimm, Va - ter, mei-ne See - le!

Nicht nur die verschiedenen Möglichkeiten der Textierung kennzeichnen dieses Verfahren, sondern auch die Art und Weise der Textunterlegung bleibt in der Regel hinter dem originalen Konzept zurück. Der zweite Vers enthält sodann unterschiedliche Rhythmisierungen ein- und desselben Wortes. So wird „triumphiert“ zunächst als punktiertes Viertel mit weiterführenden Achteln, dann als kurze „Domine“-Formel auf den ersten beiden Taktvierteln vertont. Der dritte Vers erhält bei der Übernahme durch die Solisten (T. 25 ff.) eine neue musikalische Fassung, die den ersten beiden Takten des Themennachsatzes entspricht. Der Vers „Nimm, Vater, meine Seele“ folgt deshalb einmal dem Themenkopf „In manus tuas, Domine“, dann dem Nachsatz „commendo spiritum meum“, so daß durch die wiederholte Textierung die wesentlichen Unterschiede, die Haydns Instrumentalsatz kennzeichnen und die durch verschieden gebaute Sprachglieder des Lateinischen motiviert sind, abgeschwächt werden. So schließt sich auch der Folgevers „Dir empfehl’ ich meinen Geist“, der dreimal auf andere Weise vertont wird (T. 27–29, 29–31, 33–36), verschiedenen Kompositionsgliedern der Vorlage an und erfährt dadurch eine jeweils andere Rhythmisierung:

Dir empfehl’ ich mei - nen Geist

 T. 27 - 29 | 

 T. 29 - 31 | 

 T. 33 - 36 | 

Bei der Verbindung von erstem und zweitem Versvortrag stoßen solistische und chorische Vertonung aufeinander, und zwar in Abweichung von der Vorlage durch Fortführung der Solostimmen über den dominantischen Schlußtakt hinaus bis zum Einsatz der Tonika, die nun zugleich den ersten Versvortrag beendet und den zweiten eröffnet (T. 29). Die verschiedenartige Vertonung desselben Verses bringt somit über die Abhängigkeit von der Vorlage hinaus auch Änderungen gegenüber dieser mit sich. Wie schon in anderen Fällen führen diese hier oft zu einer Verkennung der ursprünglichen Struktur. Während Haydn in der Instrumentalfassung den dominantischen Ausklang durch eine Pause von dem Neuansatz mit seinen charakteristischen Forteschlägen auf den ersten beiden Taktvierteln trennt, geht in der Vokalfassung der solistische Versschluß in dem plötzlichen Forteeinsatz unter, und die halbe Note des gleichzeitigen Versanfangs im Chor negiert die Fortestöße der Viertel vollends. Weit hinter der Originalfassung zurück bleibt auch die Kadenzwendung am Schluß der dritten Vertonung des Verses (T. 35, 36).

Den sorgfältig ausgewogenen Achtelpaaren des vorletzten Taktes und dem bewußt davon abgesetzten Viertel mit seinem Schritt in die Tonika stellt die Vokalfassung zwei ähnliche Auftakte mit Achtelbewegung zur Seite, wobei der für die Instrumentalfassung typische Riß im melodisch-rhythmischen Verlauf ausbleibt.

Leichter verbindet sich dagegen der Text mit der instrumentalen Vorlage dort, wo diese selbst weniger differenziert ist und innerhalb einer Taktgruppe eine bestimmte rhythmische Gangart beibehält. So lassen sich etwa die seufzerartigen Auftakte in der Expositions-Coda mit ihren durch Viertelpausen getrennten Schritten von der dritten zur ersten Taktzeit dem steigenden Achtsilbler unschwer zuordnen (T. 37–40):

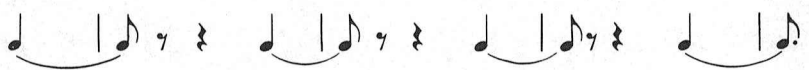
instr.: 

vok.: 

Und dann neigt er sein Haupt und stirbt

Genauer betrachtet ergeben sich aber auch hier Abweichungen zwischen der instrumentalen und der vokalen Version. Während die erstere stets ein leichtes Achtel am Taktanfang bringt und dadurch dessen Gewicht gegenüber dem vorausgehenden Viertel mindert, setzt die letztere an diese Stelle die sprachlichen Akzente als Viertel und als Halbe, Notenwerte also, die keineswegs als leicht empfunden werden. Schließlich bleibt die Wiederherstellung der Takteinheit durch die auskomponierte Zählzeit im vorletzten Takt allein den Instrumenten überlassen, so daß auch hier der entscheidende Schritt ohne den Gesang vollzogen wird.

Der vergrößernde Charakter der Textierung macht sich noch deutlicher bei der Parallelstelle am Schluß der Sonate bemerkbar. Hier handelt es sich um den Satz „In deine Händ', o Herr, empfehl ich meinen Geist“, der zweimal erklingt und zwei verschiedenen Abschnitten zugeordnet wird. Das erste Mal gehört er, wie wir oben sahen, zu der Bläseranlage, das zweite Mal ist er in vier Glieder zerlegt und den Seufzerschritten zugeordnet. Dabei wird die Viertel-Achtel-Folge des Originals nicht nur durch je zwei Viertel ersetzt, sondern anstelle des Anfangsviertels können drei auftaktige Achtel treten, so daß dem Taktbeginn noch mehr Gewicht beigemessen wird:

instr.: 

vok.: 

in dei - ne Händ', o Herr, em - pfehl ich mei-nen Geist

Das nach Erreichen der Tonika Es im Tenor wiederholte „meinen Geist“, das dann zwei Takte später nochmals in tiefster Baßlage erscheint, garantiert zwar den Solostimmen die Beteiligung bis zum letzten Ton der Komposition, d. h. bis zum Halteklang der Hörner, stört jedoch die strenge Abstufung von Rhythmus und Klangvolumen der Instrumentalfassung. So wird durch das vorzeitige Einsetzen auf dem zweiten Viertel die Wirkung der Pizzicatoviertel erheblich beeinträchtigt, die noch immer an der Auftaktigkeit drei-eins festhalten. Auch dem letzten Einsatz des Baßsolos mangelt die Schlußkraft der taktausfüllenden Instrumentalviertel, zumal als Wiederholung des vorausgehenden Tenorsolos der zwingende Neuimpuls ausbleibt. Offen-

bar ist es dann auch die Gesangsstimme, die ein vorzeitiges Abbrechen der ausgehaltenen Bläser-tonika erzwingt, so daß die „klingende Generalpause“ des Schlusses kaum noch in Erscheinung tritt.

Die für das Schwinden der Zeit und die zum Stillstand kommende Bewegung entscheidenden Stufen werden somit nicht von den Gesangsstimmen, sondern allein durch die originale Instrumentalfassung realisiert. Nur hier sind die Schritte zur Reduktion von Bewegung und Klang genau aufeinander abgestimmt: die vier seufzerartigen Auftakte über pochenden Achteln der Bässe, wobei die Violinen zweimal durch Flöten und zweimal durch Oboen ergänzt werden; dann zwei Takte lang die fallenden Pizzicatoterzen, einmal durch Flöten, und einmal durch Oboen erweitert; schließlich nur ein einziger Takt mit repetierenden Vierteln, die die bisherigen Auftaktpaare drei-eins mit dem Abtakt eins-zwei vereinigen; am Ende der viertaktige starre Bläserklang – der Stillstand der Bewegung und die hörbar gemachte Zeit.

Der zunächst von Taktgruppe zu Taktgruppe, dann von Takt zu Takt vollzogene Wechsel der Faktur, mit dem Haydn das Erlöschen des Lebens musikalisch darstellt, erinnert an die Vertonung dieser Situation durch Schütz (s. oben S. 36). Auch hier werden wechselnde Taktelemente aneinandergereiht. Nach dem viermaligen „Vater“-Ruf verteilt sich der Satz „ich befehle meinen Geist in deine Hände“ unter Wiederholung des letzten Satzgliedes in einzelnen seufzerartigen Ansätzen auf vier Takte. Wie Haydn beginnt auch Schütz in hoher Lage und läßt die Melodie dann taktweise sinken. Der strukturelle Wechsel, der bei Haydn die ganze Coda ausfüllt und zumeist größere oder kleinere Taktgruppen beansprucht, vollzieht sich bei Schütz mit jedem neuen Takt, also von einem Satzglied zum anderen. Durch die stoßweisen Seufzer der vier Sprachglieder innerhalb von vier Takten und den plötzlichen Abbruch auf dem Schlußviertel des letzten Taktes werden die letzten Worte Jesu in ihrer realistischen, rhythmisch-körperlichen Gestalt musikalisch erfaßt.

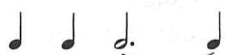
Wenn Haydn fast dieselben Worte an den Schluß der Vokalfassung der letzten Sonate stellt, so besitzen sie dennoch nicht dieselbe Gültigkeit wie bei Schütz. Schon die Tatsache, daß sie nicht biblische Prosa, sondern Verse darstellen und den Anfang und Schluß eines längeren Gedichts bilden, rückt sie in eine sekundäre sprachliche Schicht. Der Zwölfsilbler „In deine Händ', o Herr, / empfahl ich meinen Geist“ schafft nicht wie die Bibelprosa Schützens eine eigene musikalische Realität, sondern versucht mit unterschiedlichem Geschick, sich einer vorgegebenen instrumentalischen Struktur anzupassen. In dieser allein liegt die Verbindlichkeit der musikalischen Aussage.

Ein letztes Beispiel möge diesen Sachverhalt verdeutlichen. Das kurze, aber zentrale Sprachglied „meinen Geist“ erscheint sowohl bei Schütz als auch bei Haydn in derselben Rhythmisierung, nämlich als Folge von zwei Achteln und Viertel mit metrischem Schwerpunkt auf letzterem:



mei-nen Geist

Während bei Schütz dieses Glied nur ein einziges Mal erklingt, wobei Sprachlaut und musikalische Rhythmisierung zusammenfallen und gegenüber dem Vorausgehenden und Folgenden eine unverwechselbare Einmaligkeit vorliegt, begegnet uns dieselbe Wortfolge bei Haydn mehrfach in jeweils anderer Rhythmisierung und in verschiedenem Zusammenhang, so daß die Ordnung zwei Achtel-Viertel nur eine von mehreren Möglichkeiten ist:

	(ich) mei - nen Geist	(instrumental)
1.		
2.		
3.		
4.		

Alle diese Möglichkeiten fügen sich einem vorgegebenen Rhythmus, den sie entweder genau übernehmen (1) oder leicht variieren (2–4). Das Primäre aber ist die feste Instrumentalformel, in diesem Falle neben der abtaktigen punktierten Wendung (1) der mit einem Viertelauftakt anhebende zweitönige Schritt (2–4).

Wie wir sahen, ist bei Haydn der einzelne instrumentale Baustein als Bestandteil des Themas selbst dem gesprochenen Wort nachgebildet. So haben der Viertelauftakt ebenso wie der punktierte Abtakt ihren ursprünglichen Platz in dem Themenkopf:

	
In	ma - nus tu - as, Do - mi - ne,

Hier, bei dieser unmittelbaren Begegnung von gesprochener biblischer Prosa und Musik, rückt Haydns Instrumentalthema in die Nähe der Schütz'schen Sprachvertonung. In beiden Fällen wird der rhythmische Gestus des Wortes in musikalischen Rhythmus umgesetzt, so daß in dieser Hinsicht die Tatsache der verschiedensprachlichen Grundlagen kaum ins Gewicht fällt. Während aber Schütz sich allein an der frei gesprochenen Rede orientiert und in dem rezitativartigen Gesangssolo mit einem Minimum an eigenständig musikalischen Mitteln auskommt, schreibt Haydn eine Orchesterkomposition, d. h. das gesprochene Wort wird in hohem Maße mit der Musik als etwas Selbständigem konfrontiert. Deshalb erhalten bei Haydn die einzelnen musikalischen Partikel, selbst wenn sie unmittelbar von der Sprache ausgelöst sind, mehr musikalische Eigenständigkeit, die sich u. a. in der festeren Prägung des Taktmetrums oder in der Verwendung formelartiger Rhythmen zeigt. Wenn Haydn den vorliegenden Satz in einen langsamen Dreivierteltakt einbezieht, so kommt das besondere Profil dieses Taktmetrums zur Geltung. Auch die auf den Dreiertakt hin angelegte Gestaltung spiegelt den Eigenwillen des musikalischen Gehäuses. Neben der exponierten Stellung des Taktanfangs, der sich die lateinische Vorlage zu fügen hat, stehen die verschiedenen auftaktigen Bildungen, so daß sich ganz bestimmte, bevorzugte Wendungen ergeben. Diese Wendungen gehen zwar mit der Sprache eine innige Verbindung ein, sie führen aber ebenso sehr, wie die Themen der „Sieben Worte“ zeigen, ohne den Sprachvortrag, d. h. als autonom instrumentale Motive, ihr Eigenleben. So beruht die instrumentale Sonate, die eines der „Sieben Worte“ zum Thema hat, auf einer stets wechselnden Zusammensetzung und einem immer wieder anders gearteten Umgang mit den verschiedenen Bestandteilen des Themas. Dieses wird im Verlaufe eines Stückes in einzelne Elemente aufgelöst, die von verschiedenen Seiten beleuchtet und kombiniert werden. Wenn dann, wie es in der Vokalfassung geschieht, ein neuer Text zu einem derartigen kompositorischen Gebilde hinzutritt, so bleibt ihm nur die Möglichkeit der Unterordnung und Anpassung,

eine sekundäre Aufgabe also gegenüber der primären instrumental-motivischen Arbeit. War Schützens Sprachvertonung unmittelbar dem Wort verhaftet, so daß die Konfrontation zwischen diesem und dem eigenständig Instrumentalen ausblieb, so ist Haydns Sprachvertonung, d. h. die Vokalkomposition, die einen Text zum Erklingen bringt, dem schon durch die Sprache geprägten Instrumentalwerk nachgeordnet, setzt also die primäre Schicht des Instrumentalen voraus.

5. Die „Sieben Worte“ vokal und instrumental

Schütz und Haydn haben von jeweils verschiedenen Voraussetzungen aus die Vertonung der „Sieben Worte“ unternommen. Gemeinsam ist beiden Kompositionen die unmittelbare Beziehung auf den biblischen Text, die Zusammenstellung der Kreuzesworte aus den verschiedenen Evangelien zu einzelnen in sich geschlossenen Sätzen. In beiden Fällen handelt es sich um sprachbezogene Kompositionen, die weder der Meßliturgie noch dem protestantischen Hauptgottesdienst unmittelbar zuzuordnen sind. Es ist nicht zuletzt diese zeremonielle Sonderstellung, die über die Gemeinsamkeit der biblischen Kreuzesworte hinaus beide Kompositionen gleichermaßen auszeichnet. Schütz und Haydn sind in ihren Vertonungen der „Sieben Worte“ in der Tat die beiden einzigen Komponisten, die für einen ähnlichen Anlaß ausschließlich die originale biblische Prosa zur Grundlage gemacht haben, und es ist deshalb diese Verbundenheit, die eine gemeinsame Behandlung der zwei Kompositionen rechtfertigt. Andererseits treten gerade angesichts der Übereinstimmung die individuellen Merkmale, die beiden Werken in ihrer je besonderen Beschaffenheit und Entstehungssituation eigen sind, deutlich hervor. Während Schütz die Sprache unmittelbar zum Erklingen bringt, d. h. einen primär sprachlichen Vorgang mit musikalischen Mitteln nachzeichnet, handelt es sich bei Haydn im wesentlichen um Instrumentalmusik und erst in zweiter Linie, nämlich in der nachträglich textierten Fassung, auch um ein Werk der Vokalmusik. Zweifellos bildet aber Haydns ursprüngliche Instrumentalkomposition mit ihren sieben langsamen „Sonaten“ das eigentliche Gegenstück zu Schützens Vokalkomposition. Haydns Instrumentalsonaten mit ihrer festliegenden Binnenstruktur gehören in den Bereich autonomer Musik, die sich von der Aufgabe, Sprache zum Vortrag zu bringen, gelöst hat. Dennoch sind diese langsamen Sätze nicht nur instrumentale Spielstücke, in denen es allein um die Entfaltung der Sonatenform geht, sondern die Sprache ist, wenngleich nicht als Gesang erklingend, allgegenwärtig. Das zu Beginn jeder Sonate vorgestellte Thema, in dem das einzelne Kreuzeswort enthalten ist, bildet gleichsam die Brücke zu der ausschließlich der Sprache verpflichteten Komposition Schützens, denn das Thema Haydns, obwohl vom Schützenschen Sprachvortrag wesentlich verschieden, berührt sich dennoch mit diesem, da es hier wie dort um die musikalische Artikulation von Wörtern und sprachlichen Sinneinheiten geht. Wie wir sahen, steht der instrumentalbegleitete Sologesang in der Komposition Schützens am Ende eines Weges, der mit der einstimmigen Rezitation der Christuspartie im Rahmen der liturgischen Passionslesung begann und erst sehr spät, in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, zur Mehrstimmigkeit führte, um entweder als Teil der motettischen oder der dramatischen Passion den Rang einer ausgearbeiteten Komposition zu erhalten. Schützens „Sieben Worte“ sind aus der Passionsvertonung hervorgegangen, stellen gleichsam deren Konzentrat dar, das die verschiedenen musikalischen Möglichkeiten in sich vereinigt und für die Komposition der Kreuzigungs-szene einsetzt. Die Differenz zwischen der rollenmäßig gegebenen Einzelperson und dem mehrstimmigen Satz, der mehrere Sänger erforderte und bisher auch die Christuspartie kennzeichnete, wurde bei Schütz dadurch aufgehoben, daß der Stimmenverband auf einen Einzelsänger und umgebende Instrumente verteilt wurde. Erst jetzt spricht Jesus als Einzelperson zugleich in deutscher Sprache und in mehrstimmiger Komposition. Nicht das rezitierend verlesene, sondern das realistisch gesprochene Wort, die angstvoll erhobene, seufzende oder zuversichtlich gefaßte Stimme, nimmt musikalische Gestalt an. Dieses Ziel erreicht Schütz durch weitgehenden Verzicht auf eigenständige musikalische Mittel. Selbst die durch Umwandlung der Vokal-

polyphonie entstandenen Instrumentalstimmen verbleiben im Bereich sprachlicher Deklamation.

Auch Haydns instrumentale Themen zeugen von sprachlicher Deklamation, obgleich sie weder die für Schütz typische Unmittelbarkeit zum gesprochenen Wort noch dessen direkten Bezug auf die momentane dramatische Situation besitzen. Im Unterschied zu Schütz, dessen instrumentale Oberstimmen sich ganz der im Gesang vorgetragenen Sprache anpassen, sind Haydns Themen genuine Instrumentalthemen, d. h. sie gehören zu einer musikalischen Struktur, die auch ohne erklingende Sprache für sich Bestand hat. Haydn übersetzt gleichsam das gesprochene Wort in sein eigenes instrumentales Vokabular und verleiht ihm dadurch eine neue Festigkeit und Verbindlichkeit. Andererseits ist dieses Vokabular bei aller instrumentalen Eigenständigkeit dennoch fähig, sprachlich zu artikulieren, d. h. nicht nur Wortgestalt und Satzglieder angemessen wiederzugeben, sondern auch die Spontaneität des Sinngehalts einzufangen und durch aktives Eingreifen in den musikalischen Ablauf zu realisieren. Die Sprachnähe von Haydns Instrumentalthemen ist durch nichts besser zu belegen, als durch die Hinzufügung der entsprechenden Texte im Part der ersten Violine. Der Instrumentalpart ist zwar autonom, aber doch zugleich das Ergebnis von sprachgebundener Musik, die zuvor – so auch noch bei Schütz – auf den tatsächlichen Sprachvortrag als Gesang angewiesen war. Jetzt bei Haydn kann allein der Instrumentalpart die Aufgabe des Sprachvortrags übernehmen, und der hinzugefügte Text, der nun nicht mehr als Gesang zu erklingen hat, verweist unwiderlegbar auf die Herkunft der „sprechenden“ Instrumentalstimme.

Es verwundert deshalb nicht, daß Haydns Instrumentalthemen auch ohne diesen eindeutigen sichtbaren Befund die Nähe zur Sprache erkennen lassen. Neben der bekannten Übernahme von vokalen Vorlagen wie in der Sinfonie Nr. 26 („Lamentatione“), wo ganze Abschnitte des liturgischen Passionstons und der Lamentation instrumentale Gestalt annehmen⁸¹, steht der allgemeine Fall von Instrumentalthemen, die mit sprachlichen Elementen durchsetzt sind, ohne daß diese sich auf bestimmte Vorbilder zurückführen lassen. Gelegentlich wird eine Beziehung nur angedeutet, wie im zweiten Satz der Sinfonie Nr. 98, in dessen Thema die englische Königshymne anklingt. Betrachtet man den Beginn des Themas genauer, so ist die Vorlage auf folgenden Vorgang reduziert:

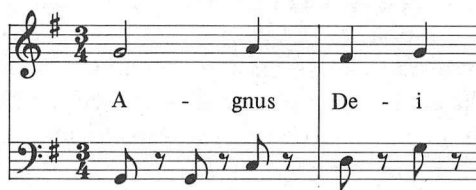


Notiert ist ein $\frac{3}{4}$ -Takt, der mit zwei gleichartigen rhythmischen Gesten anhebt, die in der Melodiestimme den Takt kontrastierend ausfüllen, während die Begleitung die durchlaufende Zählzeit als Viertel enthält. Insofern ist der sprachliche Hintergrund auf eine prägnante instrumentale Formel gebracht, die nun unabhängig von der Vorlage ein Eigenleben besitzt. Das auf diese Weise umgesetzte Gebilde wirkt wie eine Abbrüviatur, da der Fortgang im jeweils zweiten

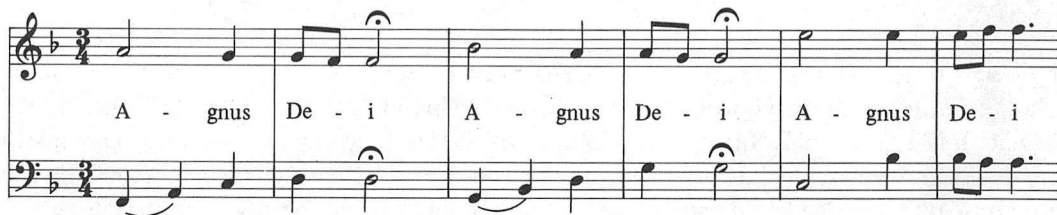
⁸¹ Im ersten Satz ist das thematische Material dem Passionston mit seinen verteilten Rollen entnommen, und zwar in der originalen Tonalität. Der Rezitationston des Evangelisten auf c steht am Anfang (T. 17 ff.) mit der Überschrift „Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum. In illo tempore . . .“; es folgt der Christuspart in gleichmäßigen Halben beginnend in der Unterquint f (T. 26 ff.), eine kurze Überleitung des Evangelisten von c ausgehend (T. 32) und schließlich der Einsatz der Turba auf der Oberquart f (T. 35 ff.). Der zweite Satz bezieht seine Themen aus dem Lamentationston.

Takt abgebrochen wird. Anstelle des zu erwartenden dominantischen Ziels auf der Drei des zweiten Taktes erfolgt schlagartig mit dem Eintritt der Tonika auf zwei durch den V-I-Schritt ein Stillstand. Was ist geschehen? Mit dem plötzlichen Abbruch auf zwei sind nicht nur die Notenwerte der Melodiestimme gegenüber dem ersten Takt halbiert, so daß hier ein Gegenstoß zum Anfang unternommen wird, sondern auch die durchlaufende Viertelbewegung des Basses mit dem Tonikaschluß auf zwei geht „gegen den Strich“, und zwar hier buchstäblich gegen den Taktstrich. Von der Kadenzformel des Basses her würde man keine ungerade, sondern eine geradtaktige Gliederung mit der Tonika auf eins erwarten, also nicht | I-VI-IV | V-I |, sondern | I-VI-IV-V | I. Dadurch daß Haydn die Gewichte der Kadenzformel von ihrer zu erwartenden Taktposition löst, gerät die natürliche Ordnung aus den Fugen, so daß mit der Tonika auf schwacher Taktzeit der rhythmische Abbruch seine harmonische Entsprechung findet.

Betrachten wir einige Beispiele Haydnscher Sprachvertonung: Das Agnus Dei der Harmoniemesse beginnt fast genauso wie das Adagio der Sinfonie Nr. 98. Hier wie dort klingt die englische Königshymne an:

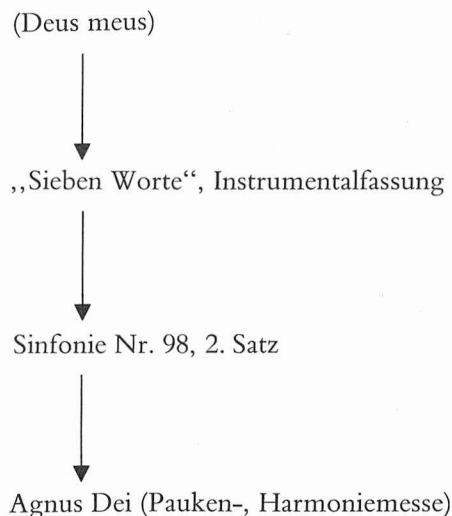


Es liegt dieselbe Abbreviatur vor wie in dem Sinfoniesatz. Hinzugetreten sind die Worte „Agnus Dei“, und die Streicher sind diesmal, da das Thema den Gesangsstimmen übergeben ist, frei für akkordliche Ergänzungen und figurative Umspielungen. Wesentlich ist, daß der Text nicht das schon einmal instrumental vertonte Thema ändert, etwa dadurch, daß beide Wörter auf gleiche Weise rhythmisiert würden, wodurch sich zweimal die Folge Halbe-Viertel ergäbe. Im Gegenteil, es bleibt bei der fertigen Formel mit ihren unterschiedlichen Hälften, und der Text paßt sich an, geht mit der instrumentalen Faktur konform. – Nicht viel anders verhält es sich in rhythmischer Hinsicht mit dem Beginn des Agnus Dei der Paukenmesse. Der Anruf erklingt hier dreimal nacheinander mit gleichbleibender Rhythmisierung. Bei veränderter Melodieführung und Harmonisierung scheint die zugrundeliegende rhythmische Formel auch hier durch, wenngleich das betonte Viertel des jeweils zweiten Taktes in Achtel aufgelöst, und die Zäsur durch Halbe mit Fermaten anstatt durch Pausen wiedergegeben ist:



Daß die Formel als rhythmische Gestalt ihre Entstehung nicht erst dem „God save the King“ verdankt, sondern daß dieses selbst ebenso wie der Agnus-Dei-Ruf der Messen einem präexistenten, instrumentalisierten Gebilde angeglichen wird, beweist auch dessen Auftreten in der Orchesterfassung der „Sieben Worte“. Das vierte Kreuzeswort (s. oben S. 49) beruht nämlich in seinem zweimaligen Ansatz „Deus meus, Deus meus“ auf derselben rhythmischen Struktur wie

die genannten Beispiele. An die Stelle des „Agnus Dei“ tritt das sprachrhythmisch identische „Deus meus“, das zwar nicht vokal erklingt, aber das doch hinter der instrumentalen Erscheinung steckt. Wieder sind zwei gleichartige Wörter mit Anfangsbetonung in zwei verschiedene rhythmische Partikel des langsamen Dreiertaktes übertragen. Wie wir sahen, ist es Sprachnähe und doch selbständiges, ja eigenwilliges Instrumentales, was die Themen der „Sieben Worte“ charakterisiert. Auf besonders anschauliche Weise verdeutlichen sie den Schritt zur instrumentalen Verselbständigung, so daß sich anhand des vorliegenden Falles vom sprachlichen Ursprung bis zum Agnus Dei der späten Messen folgender Weg abzeichnet:



Daß trotz aller Berücksichtigung des gesprochenen Wortes das eigentliche Geschehen sich im Musikalisch-Instrumentalen ereignet, kommt in der ungewöhnlichen Art der Textbeigabe zum Ausdruck, wie sie dem Thema der ersten Violinstimme der „Sieben Worte“ unterlegt ist. Der nicht erklingende Text bildet gleichsam nur den Hintergrund, den Wegweiser für das im Vordergrund stehende Instrumentalspiel. Dieses ist zwar eigenständig, aber doch auf den Text der „Sieben Worte“ angewiesen, der durch die Musik neu dargestellt wird. Haydns sieben Sonaten wollen nicht die „Sieben Worte“ zum Vortrag bringen, sondern diese stellvertretend durch Musik, und zwar durch Instrumentalmusik, vermitteln. Das Wort selbst wurde, wie es das kirchliche Zeremoniell in Cádiz vorschrieb, von der Kanzel verlesen. Ähnlich wie die anschließende Exegese stellte die darauffolgende Instrumentalsonate eine Art musikalische Ausarbeitung, eine Paraphrasierung des gegebenen Textes dar. Der kirchlichen Funktion nach ein Zwischenspiel, ist die Beziehung der Komposition zum gesprochenen Wort doch so eng, daß die Instrumentalmusik den Rang von Sprache erhält.

Wie anders war es bei Schütz gewesen! Hier ging es allein um den Vortrag des Bibelwortes mit musikalischen Mitteln, die aus der Tradition der Passionslesung herausgewachsen waren. Von der musikalischen Lesung und der kunstvollen Einbettung der Christuspartie in einen mehrstimmigen Satz ausgehend, wollte Schütz das einzelne Kreuzeswort als von einer Person gesprochen kompositorisch erfassen. Haydn dagegen steht außerhalb jeglicher von der liturgischen Lesung bestimmten Tradition und der von ihr geprägten Entwicklung. Weder Lesung noch sprechende Einzelperson in der dramatischen Situation der Kreuzigungsszene bilden den Gegenstand seiner Komposition, sondern es ist Musik in der Form der Instrumentalsonate, die gleichsam von außen in das Sanctuarium der Karfreitagsandacht eindringt. Die „Sieben Worte“ sind darin weder als Gelesenes noch als Gesprochenes, sondern nur noch als Zitat enthalten, das

von dem neuen Medium des Instrumentalen assimiliert wird. Das Zitat ist aber zugleich das Thema der Instrumentalsonate, und diese hat in ihrer ganzen Konzeption durch die thematische und motivische Arbeit teil an der sprachlich-instrumentalen Formulierung. In der Gestalt des Themas wird in Haydns Sonate das Kreuzeswort gleichsam zur Diskussion gestellt, analytisch behandelt und durchgeführt. Erfüllte sich die Schützsche Komposition in der Vorführung des Themas, so findet Haydns Werk in der Auslegung des Themas mit instrumentalen Mitteln seinen Sinn. So wie es in der Karfreitagsandacht zu Cádiz die Aufgabe hatte, das verlesene und gesprochene Wort nachträglich musikalisch zu umschreiben, so entspricht ihm auch in der geschichtlichen Folge ein späterer Platz, wo nicht mehr das erklingende Wort selbst im Mittelpunkt steht, sondern dessen musikalisch-instrumentale Deutung.

Als wollte man diesen Prozeß revidieren und die nunmehr erreichte Autonomie des Instrumentalen nicht wahrhaben, kommt es dann zunächst bei Joseph Frieber und wenig später bei Haydn selbst zu einer Textierung der Orchesterkomposition dadurch, daß erbauliche deutschsprachige Texte in dichterischer Form hinzugefügt werden, und die Sprache somit wieder als Gesang in Erscheinung tritt. Die erklingenden Texte sind weder die Bibelworte Luthers, wie sie Schütz vertont hat, noch die Vulgatazitate der Haydn'schen Instrumentalthemen, sondern geistliche Lyrik des späten 18. Jahrhunderts. Eine im Verhältnis zum authentischen Text sekundäre sprachliche Schicht bemächtigte sich der Komposition Haydns und verwandelt diese in ein Oratorium. Offenbar unter dem Eindruck der in Mode gekommenen vokalen Agonia-Kompositionen, die sich in Italien unter der Bezeichnung „Musiche per le tre ore di agonia“ großer Popularität erfreuten⁸², und in der verständlichen Annahme, daß man die „Sieben Worte“ nicht der Orchestermusik überlassen dürfe, hatte der Passauer Domkapellmeister Joseph Frieber die Haydn'sche Komposition mit einem deutschen Text versehen. Friebers Textierung ist aber nur im Verhältnis zu Haydns Instrumentalkomposition eine Neuerung, im übrigen aber eine Rückführung auf die etablierte Karfreitagsandacht der „Tre Ore“, in der jedes der „Sieben Worte“ durch eine Vokalkomposition mit erbaulich religiöser Lyrik ergänzt wurde. Diese sog. Agonie-Kompositionen verweisen zugleich auf den Ursprung der Gattung, die im späten 17. Jahrhundert von Peru ausgehend in der spanischen Welt, im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vor allem in Italien Fuß gefaßt hatte⁸³, und der auch Haydns „Sieben Worte“ zuzurechnen sind. Dies gilt nicht nur für die Vokalfassung, deren religiöse Dichtung sich unmittelbar an das spanische oder italienische Vorbild anlehnt, sondern indirekt auch für die Instrumentalfassung, deren einzelne Sonaten in Cádiz innerhalb der „Tres Horas“ den Platz der sieben, an sich vokalen „Lamentaciones“ einnahmen⁸⁴. Die Textierung bedeutet also nur eine Angleichung an die übliche Praxis. Auch Haydn bleibt bei der Umarbeitung der Frieber'schen Vokalfassung weitgehend im Banne dieses Modells. Die Änderungen, die er und van Swieten in sprachlicher Hinsicht anbrachten, beschränken sich oft nur auf kleine Retuschen, im übrigen auf eine bessere Artikulation und geschmeidigere Anpassung des Textes an das musikalische Detail. Neben einer

⁸² Vgl. M. Marx-Weber, „Musiche per le tre ore di agonia di N. S. G. C.“ Eine italienische Karfreitagsandacht im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: *Die Musikforschung* 33, 1980, 136ff.; allein von Niccolò Zingarelli (1752–1837) lassen sich über zwanzig Agonievertonungen nachweisen. Vgl. auch L. M. Kantner, „Aurea luce“. Musik an St. Peter in Rom 1790–1850, Wien 1979, 305.

⁸³ R. Vargas Ugarte S. J., *Exito bibliográfico de una obra peruana*, in: *Boletín bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, XVIII, 1948, wo 52 Ausgaben und Übersetzungen ins Italienische, Französische und Englische der „Devoción a las Tres Horas“ des Alonso Messia aufgeführt werden (vgl. auch oben Anm. 61). Die darüber hinaus bei A. Palau y Dulcet, *Manual del Libro Hispanoamericano*, IX, Barcelona 1956, 132, erwähnten Übersetzungen ins Deutsche, Polnische und Baskische ließen sich dagegen nicht nachweisen; vgl. auch C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, V, Brüssel-Paris 1894, 1023.

⁸⁴ Die Bezeichnung „Lamentacion“ für die musikalischen Einlagen findet sich in der mir vorliegenden Ausgabe der „Devoción“, Guadalupe 1827, 13, 19, u. ö., etwa in der Form „cantase entre tanto alguna Lamentacion“.

genau passenden Textierung steht die weniger überzeugende oder gar die verfehlte. Häufig bringt der neue Text eine Änderung der musikalischen Faktur mit sich, wobei auch hier neben einer Hervorhebung der in der Orchesterkomposition angelegten Merkmale weniger adäquate, manchmal entstellende Eingriffe vorgenommen werden. Daß Haydns Textierung, die besonders vom fünften Kreuzeswort an eigene Wege geht, gegenüber der Friebertschen den Vorzug verdient, hat schon Adolf Sandberger erkannt⁸⁵. Nichtsdestoweniger ist auch der Bearbeiter Haydn der Gefahr ausgesetzt, sich als Komponisten mißzuverstehen. Was jedoch die Vokalfassung Haydns grundsätzlich von derjenigen Frieberts unterscheidet, ist die Übernahme der originalen Partitur, deren Streichersatz völlig unangetastet bleibt, in die Bearbeitung. Dem entspricht der Herstellungsprozeß der vokalen Partitur, in die vom Kopisten zuerst die Stimmen der Instrumentalfassung übertragen wurden, bevor Haydn eigenhändig die Vokal- und ergänzenden Orchesterstimmen hinzufügte⁸⁶. So bleibt hier, anders als bei Friebert, der oft wesentliche Änderungen an der Instrumentalvorlage vornahm, der originale Satz als Fundament erhalten, so daß die Neuerungen durch die Textierung zwar beträchtlich sein können, in ihrer Bedeutung für das Ganze jedoch durch die noch immer gegenwärtige Originalkomposition relativiert werden. Haydns Partitur der Vokalfassung gibt somit die musikalische Situation wieder, in der die primäre Schicht des Instrumentalen in dem äußeren Erscheinungsbild des Vokalen maßgeblich enthalten ist. Offenbar empfanden schon Haydns Zeitgenossen den akzidentellen Charakter des Textes, wenn sie von „begleitenden Singstimmen“ sprachen⁸⁷, also das gewöhnliche Verhältnis von Gesang und Instrumentalbegleitung umkehrten. Die Beteiligung von Singstimmen an der Aufführung einer primär instrumentalen Komposition erinnert andererseits an das diametral entgegengesetzte Phänomen, daß nämlich in der älteren Musik die Komposition prinzipiell vom Vokalen bestritten wurde, während die Instrumente auf der Aufführungsebene eine akzessorische Rolle spielten. Ebenso verhält es sich in Haydns Vokalfassung mit dem erklingenden Text: die „begleitenden Singstimmen“ stellen keine wirkliche Neukomposition dar, sondern eine Art Aufführungsvariante, bei der zur Ausführung des Gesangs, zur „colla parte“-Mitwirkung der menschlichen Stimme Texte notwendig werden. Gleichsam durch die Hintertür, als Ausstattung des vokalen Klanges, schleicht sich die Sprache in Haydns Komposition ein. Es versteht sich, daß diese Sprache nicht mehr von sich aus strukturbildend ist, wie dies bei Schütz der Fall war, sondern sich anschmiegsam dem Primat des Instrumentalen unterordnet.

Zur Beleuchtung dieser Situation sei noch einmal auf den Beginn der 4. Sonate hingewiesen. Der zweimalige Ruf „Deus meus, Deus meus“ wird in Haydns Instrumentalthema durch zwei gleichartige, jeweils zwei Takte beanspruchende Wendungen realisiert, die durch eine Viertelpause voneinander getrennt sind. Die rhythmische Folge Halbe-Viertel / Viertel-Viertel-Pause / innerhalb des langsamen $\frac{3}{4}$ -Taktes gehört, wie wir oben sahen (s. S. 87 ff.), zum thematischen Vokabular Haydns und findet sich in reinen Instrumentalkompositionen ebenso wie in der Verbindung mit Texten. Sie bleibt aber, so auch im vorliegenden Falle, instrumentale Selbständigkeit, obwohl sie sprachlich artikuliert. In der Vokalfassung der 4. Sonate tritt zu ihr ein Text hinzu, und zwar sowohl bei Friebert als auch bei Haydn, der nun keineswegs dem zweimaligen Anruf entspricht, sondern die Fortsetzung des deutschen Bibelzitats zum Inhalt hat, nämlich „warum hast du mich verlassen“. Diese zentrale Frage, die das mittlere der „Sieben Worte“ auszeichnet, verliert in Haydns Vokalfassung dadurch an Glaubwürdigkeit, daß sie sich mit

⁸⁵ A. Sandberger, Zur Entstehungsgeschichte von Haydns „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze“, in: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, München 1921, 278 f.

⁸⁶ Budapest, Nationalbibliothek Széchényi, Ms. Mus. 1, 22. Vgl. auch D. Bartha, Die Entstehung der „Sieben Worte“ im Spiegel des Haydn-Nachlasses in Budapest, in: Zenetudományi Tanulmányok VIII, Budapest 1960, 153 ff.; Faks. Nr. 6–12. Faks. der zweiten Partiturseite auch in J. Haydn, Werke, Reihe XXVIII, Bd. 2, vor dem Titelblatt.

⁸⁷ S. oben S. 60.

einer fremden musikalischen Struktur verbindet. Die Einheit des Satzes zerbricht nach der vierten Silbe und wir haben anstatt einer wiederholten Anrufung zwei unselbständige Satzteile vor uns:

Warum hast du / mich verlassen?

Wie überzeugend verschafft sich diese Frage dagegen in Haydns Instrumentalfassung Geltung, wo sie im Anschluß an die zwei Anrufe („Deus meus, Deus meus“) plötzlich auf dem dritten Taktviertel hervorbricht und sich nach einer synkopischen Stauung in raschen Achteln entlädt:



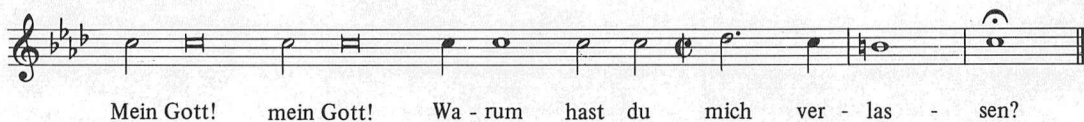
Es kommt geradezu einer Fälschung gleich, wenn in der Vokalfassung die deutsche Übersetzung dieser Frage zur Musik der vorausgehenden zwei Rufe „Deus meus, Deus meus“ erklingt. Um so mehr liegt die Verbindlichkeit der Aussage jetzt in dem Instrumentalthema, das entgegen dem gesungenen Text das ursprüngliche „Deus meus, Deus meus“ gleichzeitig artikuliert (Notenanhang S. 126).

Wir erinnern uns, wie diese Anrufe bei Schütz zunächst hebräisch als „Eli, Eli“, dann im Deutschen als „Mein Gott, mein Gott“ in einzelnen, durch Wiederholung intensivierten Ansätzen ganz vom sinnerfüllten Sprechen geprägt waren. Dem unmittelbaren Sprechen nachempfunden war dort auch die mehrfach wiederholte Frage „warum hast du mich verlassen?“ (s. oben S. 33f. und Notenanhang S. 114), von der allein das eröffnende „warum“ abgespalten wurde, um dem momentanen Zweifel Ausdruck zu verleihen. Es war der klagende Aufschrei selbst, der hier die Musik in ihren Bann zwingt. Weit davon entfernt ist dieselbe Sprache, dieselbe verzweifelte Frage, wenn sie sich in Haydns Vokalfassung mit der Musik verbindet, wo das „warum hast du mich verlassen?“ zum achtsilbigen Vers erstarrt und in zwei formale Hälften gespalten wird. War es bei Schütz das gesprochene Wort selbst, das der Musik ihr Gepräge gibt, so ist es bei Haydn die Musik in instrumentaler Gestalt, der sich die Sprache als Gesang zu fügen hat.

Wie wenig die Sprache von sich aus, also ohne die Bindung an eine vorgegebene musikalische Struktur, in Haydns Vokalfassung auszurichten vermag, geht auch aus der Vertonung der Überschriften hervor, in denen jeweils der biblische Wortlaut dem einzelnen Stück vorangestellt ist. Hier wird zur Vervollständigung des Oratoriums derjenige Text vertont, der in der originalen Instrumentalfassung fehlte, da er vom Priester verlesen wurde, also außerhalb der Komposition blieb. Haydn bedient sich einer deutschen Übersetzung, die weitgehend dem Vulgatatext nachgebildet ist. Für die Vertonung greift er auf ein archaisches musikalisches Mittel zurück, nämlich die mehrstimmige Rezitation auf einem liegenbleibenden Klang, der jeweils zum Satzende hin kadenziert. Dieser sog. Falsobordone war offenbar Haydn von der kirchlichen Praxis her vertraut, so daß eine alte liturgische Tradition, die vor allem in der Psalmodie beheimatet ist, ohne wesentliche Eingriffe des Komponisten ihren Weg in Haydns Oratorienversion der „Sieben Worte“ findet. Wir erinnern uns, daß die mehrstimmige Rezitation zur ältesten Form von Mehrstimmigkeit gehörte, wie sie beim liturgischen Vortrag von Lektionen, Evangelien und Passionen auftrat. Mit dem Erscheinen dieser Praxis in Haydns Spätwerk schließt sich ein Kreis, der von der klanglichen Sprachrezitation des Mittelalters seinen Ausgang nahm. Wie Haydn kannte auch Schütz diese Praxis, die er aber nicht als archaisierendes Mittel, gleichsam als historisches Zitat, einsetzte, sondern die er zum Anlaß nahm, solistische Sprachrezitation in einem mehrstimmig-instrumentalen Rahmen zu ermöglichen⁸⁸. Aus dem gleichzeiti-

⁸⁸ Vgl. die Evangelistenpartie in der Auferstehungshistorie (s. oben S. 25 und Anm. 45).

gen Vortrag mehrerer Sänger wurde bei Schütz schließlich der von der dramatischen Situation bestimmte Solovortrag der „Sieben Worte“ als vierstimmiger Komposition. Haydns Falsobordone-Überschriften, obwohl mehr als 150 Jahre nach der Schützschen Komposition entstanden, greifen dagegen auf eine ältere Stufe liturgischer Rezitation zurück, bei der es primär um die Ausweitung des Lektionstones ins Klangliche geht, nicht um eine situationsgerechte Darstellung der redenden Einzelperson. Wie in der Zeit vor Schütz wird der Text als mehrstimmige Lesung zum Erklingen gebracht, und die Sprachvertonung wird auch bei Haydn, da sie jetzt ohne Bindung an die instrumentale Gestalt auskommen muß, auf diese ältere Stufe zurückgeworfen. Allein auf sich gestellt, verharret der Rezitationsklang als monotone Lesung jenseits sprachlicher Spontaneität und profilierter Artikulation. Der archaische Falsobordone verkörpert somit auf anderer Ebene dieselbe passive Sprachhaltung, wie wir sie bei den Textunterlegungen der Vokalfassung fanden. Trat dort der erklingende Text in Gegensatz zur instrumental-musikalischen Faktur, so bleibt er im Falsobordone überhaupt außerhalb der eigentlichen kompositorischen Arbeit. Als Beispiel sei noch einmal auf das 4. Kreuzeswort verwiesen, das sich als Falsobordone-Überschrift im Sopran folgendermaßen ausnimmt (Notenanhang S. 126):



Im Unterschied zur allgemeinen Notationspraxis des Falsobordone, der erst bei den Kadenzschritten rhythmisch genau notiert wird, während die Textrezitation auf dem liegenden Klang ohne exakt angegebene Notenwerte bleibt, legt Haydn den rhythmischen Vorgang von Anfang an fest. Dem zweimal lang ausgehaltenen „Mein Gott“ folgt, mit einem kurzen Viertel beginnend, der Fragesatz, der das eröffnende „warum“ für sich setzt, dann zunächst die Rezitationstuba beibehält, um mit dem vorletzten Akzent („mich“) die Kadenzformel einzuleiten. Mit einfachen rhythmischen Mitteln wird zwar der Sprachduktus eingefangen, aber die Vertonung bedient sich eines fertigen Modells – des Falsobordone –, das einer eigenständigen musikalischen Entfaltung keine Gelegenheit bietet. Gleichsam aus weiter historischer Ferne herbeigerufen, wird die älteste Stufe von Mehrstimmigkeit, die dem Passionsvortrag in Form des Rezitationsklanges eigen ist, unmittelbar neben das späte Produkt der Komposition Haydns gestellt, die in ihrer instrumentalen Beschaffenheit stellvertretend für das sakrale Wort auftritt, dieses in sich aufgenommen hat. Wenn sich zu diesem unmittelbaren Nebeneinander von historischem Rückblick und aktueller Gegenwart als dritter Faktor erneut die Sprache gesellt, nämlich als nachträgliche Vokalisierung der schon von sprachlicher Bedeutung erfüllten Instrumentalgestalt, so haftet dieser erklingenden Sprache in der Tat etwas Nachträgliches, historisch Überfälliges an. Verweisen die archaisierenden Rezitationsklänge der biblischen Kreuzesworte, wie sie den einzelnen Sätzen als Überschriften vorausgehen, auf eine historische Stufe, die vor der kompositorischen Auseinandersetzung mit der Sprache liegt, so versetzen uns die unterlegten Texte der Vokalfassung in eine Spätphase, in der die Musik eben diese Auseinandersetzung hinter sich hat und nicht mehr der real erklingenden Sprache bedarf. Erklingende Sprache als Voraussetzung für die musikalische Erfassung der „Sieben Worte“ liegt bei Schütz vor. Haydn dagegen konnte das Sprechende der „Sieben Worte“ allein im Instrumentalen verwirklichen.

Notenanhang

Lucas Lossius,
Psalmodia, Schluß der Passionslesung.

IN DIE

Pendet medius,
Quia vnicus
mediator inter
Deum & homi-
nes, 1. Timot. 2.

Iesum: & quidam transeuntes dice bant:

Vah, qui destruis templū Dei, & in triduo

Oratio Christi
pro ipsum cru-
cifixis, Eua. 53.

reædificas illud, Orabat autem Iesus pro cru-

cifixis se, di cens: Pater, dimitte il-

lis, quia nesciunt quid fa ciunt, Ait ad

Latronis con-
uersio, & con-
fessio de Christi
innocentia, &
regno eius æter-
no & spirituali.

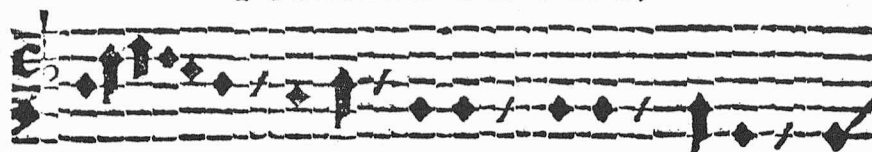
eum latro ad dexteram pendens: Domine,

memento mei, dum veneris in regnū tu um.

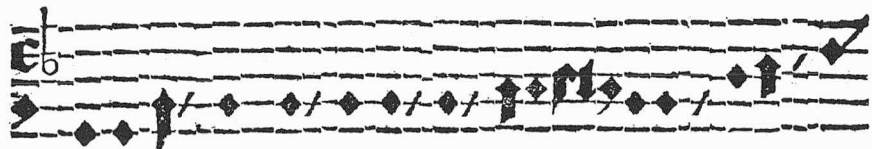
Respon

PARASCEVES.

87



Respondit Iesus: Amen dico tibi,

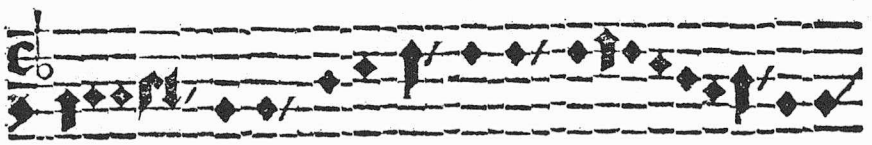


Hodie mecum eris in para diso, Dixit

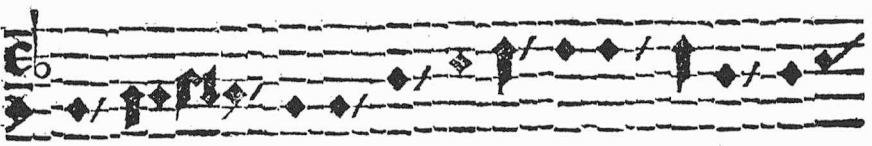
Alia vita post
hanc caducam,
immortalis,



autem matri suæ: Mulier, Ecce

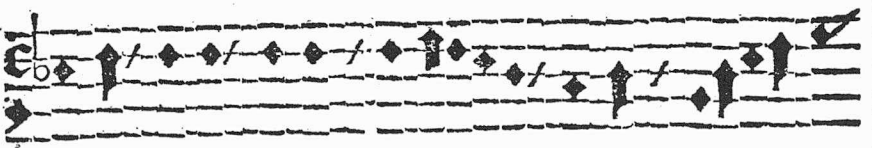


fili us tuus. Deinde dicit Disci pulo: Ecce



ce mater tua, Et circa horam nonā cla-

Clamor signum
est sensus hor-
rendæ iræ Dei,
aduersus pecca-
cata totius mun-
di, quam in se
Filius Dei deri-
uauit, & vere
pro nobis sens-
sit,



mabat Iesus voce magna, dicens: He-



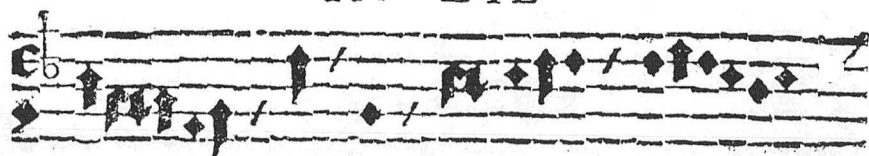
li, He

li, lama a-

Y 3

zaba-

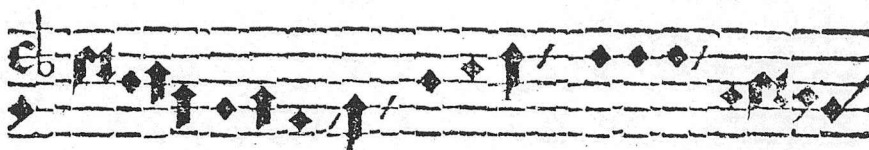
IN DIE



zaba thani, hoc est, De us me



us, De us me us, vt quid

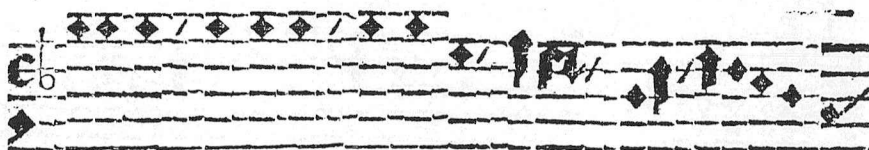


de reliquisti me? Clamabant Iudaei dicen-

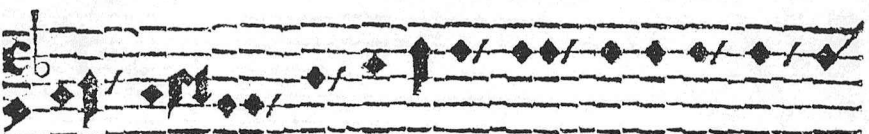


Voces blasphemae, quae ipsis cruciatibus & laceratione corporis magis intolerabiles sunt.

tes: Heliam vocat iste. Sinite, videamus, an

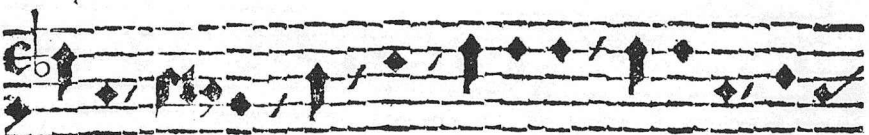


veniat Helias liberans eum, Dixit I E



Stultitiam nostram salutem.

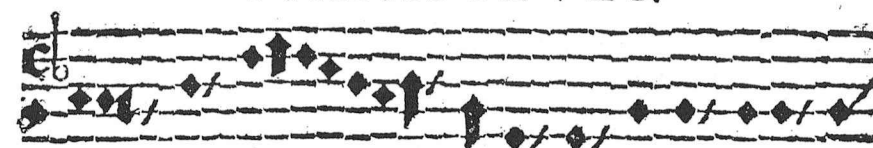
S V S: Si tio. Et dederunt ei acetum cum



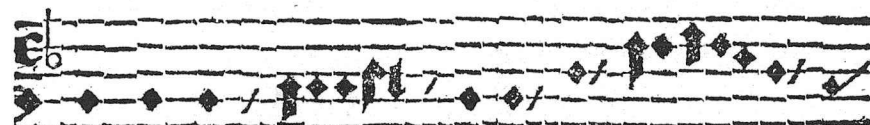
Fortuna priorum in hac vita, vt acetum & felle bibant.

felle mixtum. Et cum gustasset, noluit bibere.

PARASCEVES.



bere. Et di xit: Pater, in manus tuas



commendo spiritum meum. Et iterum



dixit: Consummatum est. Et inclinato capite



te tradidit spiritum.

Mors Christi,
vita nostra.

ΘΡΗΝΟΙ.

*HOC EST, LAMENTATIONES aliquot Ieremiae Prophetae, quae canuntur die Sabbati in matutinis precibus ante Con-
cionem, & in vespertinis
precibus.*

Deflet Propheta magno cum affectu, & commiseratione, destructionem Hierusalem, quam Nabuchodonozor rex Babyloniae deaustavit, & populum abduxit. Hoc exemplum primum admonet, ut & deaustationibus Ecclesiae nostri temporis afficiamur, & petamus à Deo poenarum mitigationem: secundo adhortatur ad poenitentiam. Nam si Deus suo populo non pepercit, multò minus nobis parcat, Rom. 11.

Et

Johann Walter (?),
Ein Auszug der Historien des Leidens unsers Herrn Jesu Christi,
„Sieben Worte“ mit Evangelistenpartie.

I



Und es war um die dritte Stunde, da sie ihn kreuzig-ten. Je - sus a - ber sprach: Va - ter, ver - gib ih - nen, denn sie wissen nicht, was sie tun.

II



Es stunden a - ber bei dem Kreuz Je - su sei - ne Mutter Schwester, Ma - ri - a, Cleophas Weib, und Ma - ri - a Mag - da - le - na. Da nun Jesus seine Mutter sa - he, und den Jün - ger dabei stehen, den er lieb hat - te, spricht er zu sei - ner Mut - ter: Weib, sie - he, das ist dein Sohn. Darnach spricht er zu dem Jün - ger: Siehe, das ist deine Mut - ter.

III



Das - sel - bi - ge rückten ihm auch auf die Mör - der, die mit ihm ge - kreu - zi - get waren, und schmäheten ihn. A - ber der Übel - tä - ter einer sprach zu Je - su: Her - re, gedenk an mich, wenn du in dein Reich kommest. Je - sus sprach zu ihm: Wahr - - - lich, ich sage dir: heute wirst du mit mir im Pa - ra - dies sein.

IV

Und um die neun - te Stun - de rief Je - sus laut und sprach:
Mein Gott, mein Gott, wa - rum hast Du mich ver - las - sen?

V

Und daß die Schrift er - füllet wür - de, spricht er: Mich dür - stet.

VI

Und bald lief ei - ner un - ter ihn' hin, nahm ei - nen Schwamm und
fül - le - te ihn mit Es - si - ge, steckt ihn auf ein Rohr
und hielts ihm dar zum Mun - de und tränket ihn. Da nun Je - sus
den Es - sig ge - nommen hat - te, spricht er: Es ist vollbracht.

VII

Und a - ber mal rief er laut und sprach: Va - - - - ter,
ich be - feh - le mei - nen Geist in Dei - ne Hän - de.
Und als er das ge - sagt, neigt er das Haupt und verschied.

Antoine de Longueval,
Passio domini nostri Jesu Christi secundum Johannem.

Tertia pars

O- ra- bat au- tem Je- sus pro cruci-fi- gen- ti- bus se di- - - - -

O- ra bat au- tem Je- sus pro cruci-fi- gen- ti- bus se di- - - - - -cens

O- ra- bat au- tem Je- sus pro cru- ci fi- gen- ti- bus se di- - - - -

O- ra- bat au- tem Je- sus pro cru- ci fi- gen- ti- bus se di- - - - -

cens pa- ter di- mit- - - - te il- lis qui a nesci- unt quid -

pa- ter di- mit- te - il- lis qui a ne- - - - - sci- unt quid -

cens

cens pa- ter di- mit- te il- lis qui a ne- sci- unt quid -

- fa- - - - ci- unt a- it ad e- um la- tro ad dexteram su- am pen- -

fa- - - - ci- unt a- it ad e- um la- tro ad dexte- - ram su- am- pen-

a- it ad e- um la- tro ad dex- teram su- am- pen-

fa- - ci- - - unt a- it ad e- um la- tro ad dexteram su- am- pen-

dens Do- mi- ne memento me- i dum ve- neris in reg- num tu- um re-

dens Do- mi- ne memento me- i dum ve- neris in reg- num tu- - - - um -

dens Do- mi- ne me- men- to me- i dum ve- neris in regnum tu- - um re-

dens Do- mi- ne memento me- i dum ve- neris in regnum tu- um

spon-dit Je-sus ho-di-e me-cum e-ris in-pa-

a-men di-co ti-bi ho-di-e me-cum e-ris in pa-

spondit Je-sus ho-di-e me-cum e-ris in

a-men di-co ti-bi ho-di-e me-cum e-ris in

ra-di-so di-xit au-tem ma-tri su-e

-ra-di-so mu-li-er ec-ce fi-li-

pa-ra-di-so di-xit au-tem ma-tri su-e

pa-ra-di-so mu-li-er ec-ce fi-

de-in-de di-cit dis-ci-pu-lo et dix-

us tu-us ec-ce ma-ter tu-a

de-in-de di-cit dis-ci-pu-lo et dix-

li-us tu-us ec-ce ma-ter tu-a

E-to-i

E-to-i

E-to-i

E-to-i

sí - - - cí-o a - ce - tum et cum gu-stas - set

o et de-de- runt e- i cum fel- le mix - - - tum no- lu-

sí - - - cí-o a - ce - tum et cum gustas - set

o et de- de-runt e- i cum fel- le mix - - - - - tum no- lu-it - - -

et dix - - - it pa- ter in ma- nus tu-

it bí- - - be- re pa- ter in manus - tu- as

et - - - dix - - - it pa- ter in ma- nus tu-

bí- - - - bere pa- ter in ma- nus tu- as

as et i-terum - - - it Con- su- ma - - -

co- mendo - spi- - - ri- tum me - - - um et i-terum dix - - it Con- su- ma - - -

as et i-terum dix - - - it Con- su- ma - - -

co- men- do spi- ri- tum me - - - - - um et i-terum dix - - it Con- su- ma - - -

- - - tum est. Et in-cli-na- to ca- pi- te tra- di- dit spi- - - - - -

- - - tum est. Et in-cli-na- to ca- - pi- te tra- di- dit spi- - - - - -

- - - tum est. Et in-cli-na- to ca- pi- te tra- di- dit spi- - - - - -

- - - tum est. Et in-cli-na- to ca- pi- te tra- di- dit spi- ri- tum spi

- - ri- tum Qui pas-sus es in cru- ce mi- se- re- re no- bis
 - - ri- tum Qui pas-sus es in cru- ce mi- se- re- re no- bis
 - - ri- tum Qui pas-sus es in cru- ce mi- se- re- re no- bis
 - - ri- tum Qui pas-sus es in cru- ce mi- se- re- re no- bis

A - - - - - men.
 A - - - - - men.
 A - - - - - men.
 A - - - - - men.

4

Ludwig Daser,
 Passio domini nostri Jesu Christi secundum Johannem.

Quinta pars

O - ra- bat au- tem Je- sus/di- cens: pa- ter di- mit- te il- lis/qui- a ne-
 O - ra- bat au- tem Je- sus/di- cens: pa- ter di- mit- te il- lis/ qui- a ne-
 O - ra- bat au- tem Je- sus/di- cens: pa- ter di- mit- te il- lis/qui- a
 O - ra- bat au- tem Je- sus/di- cens: pa- ter di- mit- te il- lis/ qui- a ne- sci-

-sci-unt quid fa- ci- unt / et cum vidisset ma- trem et dis- ci- pu- lum stan- tem quem di- li- ge- bat / di- cit

-sci-unt quid fa- ci- unt / et cum vidisset ma- trem et dis- ci- pu- lum stan- tem quem di- li- ge- bat / di- cit

ne- sci-unt quid fa- ci- unt / et cum vidisset ma- trem et dis- ci- pu- lum stan- tem quem di- li- ge- bat / di-

-unt quid fa- ci- unt /

ma- tri su- ae: Ec- ce fi- li- us tu- - us /

ma- tri su- ae: mu- - li- er / Ec- ce fi- li- us tu- us / de- in- de

cit ma- tri su- ae: mu- - li- er / Ec- ce fi- li- us tu- us / de- in- de di-

mu- li- er / Ec- ce fi- li- us tu- us / de- in- de di- cit dis-

ec- ce ma- ter tu- - a /

ec- ce ma- ter tu- - a / di- xit au- tem di- xit au- tem qui ad dex- te- ram

- cit dis- ci- pu- lo: ec- ce ma- ter tu- - a / di- xit au- tem e- um la- - tro qui ad dex-

- ci- pu- lo: ec- ce ma- ter tu- a / di- xit au- tem ad e- um la- - tro / qui ad

Do- mi- ne me- men- to me- i cum ve- ne- ris in reg- num

qui ad dex- te- ram ei- us pen- de- - bat / Do- mi- ne me- men- to me- i cum ve- ne- ris in reg- num tu-

te- ram ei- us qui ad dex- te- ram ei- us pen- de- bat / Do- mi- ne me- men- to me- i cum ve- ne- ris in reg- num tu-

dex- te- ram dex- te- ram ei- us pen- de- bat / Do- mi- ne me- men- to me- i cum ve- ne- ris in reg- num tu-

tu-um / di-cit e-i Je-sus: A-men di-co ti-bi / ho-di-e me-cum e-ris
 -um / A-men di-co ti-bi / ho-di-e me-cum e-ris
 -um / di-cit e-i Je-sus: A-men di-co ti-bi / ho-di-e me-cum e-ris in
 -um / A-men di-co ti-bi / ho-di-e me-cum e-ris

in pa-ra-di-so / ut er-go con-su-ma-re-tur scrip-tu-ra / di-xit: at il-li ob-tu-le-
 in pa-ra-di-so in pa-ra-di-so / ut er-go con-su-ma-re-tur scrip-tu-ra / di-xit: Si-ti-o / at il-li ob-tu-le-
 pa-ra-di-so / ut er-go con-su-ma-tum tur scrip-tu-ra / di-xit: Si-ti-o / at il-li ob-tu-le-
 in pa-ra-di-so / Si-ti-o / at il-li ob-tu-le-

-runt e-i a-ce-tum cum fel-le mix-tum / et cum gas-tas-set / no-lu-it bi-be-re /
 -runt e-i a-ce-tum cum fel-le mix-tum / et cum gas-tas-set / no-lu-it bi-be-re /
 -runt e-i a-ce-tum cum fel-le mix-tum / et cum gas-tas-set / no-lu-it bi-be-re /
 -runt e-i / et cum gas-tas-set / no-lu-it bi-be-re /

da-ma-vit da-ma-vit au-tem Je-sus vo-ce mag-na / et di-xit: He-
 da-ma-vit da-ma-vit da-ma-vit au-tem Je-sus vo-ce mag-na / et di-xit:
 da-ma-vit da-ma-vit da-ma-vit au-tem Je-sus vo-ce mag-na / et di-xit et di-
 da-ma-vit da-ma-vit au-tem Je-sus vo-ce mag-na / et di-xit et di-

li la-ma a sa-batha-ni / De-us me- - -

He- - li He- li la-ma a sa-ba-tha-ni / hoc est / De-us me-

-xit: He- - - - li la-ma a sa-ba-tha-ni / hoc est / De-us me- us De-us me- -

-xit: He- - li / hoc est / De-us me- us

-us ut quid de-re-li-quis-ti me / et i-terum di-xit: Con-su-ma-tum est +

-us ut quid de-re-li-quis-ti me / et i-terum di-xit: Con-su-ma-tum est +

-us ut quid de-re-li-quis-ti me / et i-terum dixit: Con-su-ma-tum est +

ut quid de-re-li-quis-ti me / Con-su-ma-tum est +

Et in-di-na-to ca-pi-te tra-di-dit spi-ri-tum + Qui passus es pro

Et in-di-na-to ca-pi-te tra-di-dit spi-ri-tum + Qui passus es pro no-

Et in-di-na-to ca-pi-te tra-di-dit spi-ri-tum + Qui passus es

Et in-di-na-to ca-pi-te tra-di-dit spi-ri-tum + Qui passus es

no - bis / mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re no - - bis A-men +

- bis / mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re no-bis / A-men +

pro no - bis / mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re no-bis / A-men +

pro no - - bis / mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re no-bis / A-men +

J. P. Pujol,
 Passio domini nostri Jesu Christi secundum Johannem,
 Kreuzesworte.

Mu - - - li - er Ec - ce fi - li - us tu - - - us.
 Mu - - - li - er, Ec - ce fi - li - us tu - - - us.
 Mu - - - li - er, Ec ce fi - - li - us tu - - - us.
 Mu - - - li - er, Ec - ce fi - li - us tu - - - us.

Ec - ce ma - - - ter tu' - a, tu - - - a
 Ec - ce ma - - - - - ter tu - a, tu - - - a
 Ec - ce ma - - - ter tu - - - a, tu - - - a
 Ec - ce ma - - - ter tu - a, tu - - - a

Si - - - ti - o, Si - - - ti - o.
 Si - - - ti - o, Si - - - ti - o.
 Si - - - ti - o, Si - - - ti - o.
 Si - - - ti - o, Si - - - ti - o.

Con - sum - ma - tum est, Con - sum - ma - tum est.
 Con - sum - ma - tum est, Con - sum - ma - - - tum est.
 Con - sum - ma - tum est, Con - - - sum - ma - - - tum est.
 Con - sum - ma - tum est, Con - sum - - - ma - tum est.

Heinrich Schütz,
Die Sieben Worte . . . Jesu Christi, Christuspartie
und vierstimmiges Evangelistenrezitativ.

I.

V.S.

A.

Jesus (Tenor II)

T.II

Cont.

Va - ter, Va - ter, Va - ter, ver - gieb ih-nen,

denn sie wissen nicht, denn sie wissen nicht, was sie tun.

II.

V.S.

A.

Jesus (Tenor II)

T.II

Cont.

Weib, Weib, sie - he, sie-he, das ist dein Sohn, dein Sohn.

Evangelist (Tenor I)

T.I

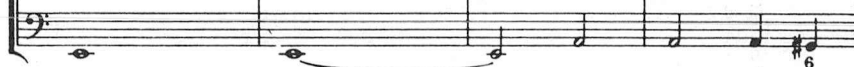
Cont.

Dar - nach - spricht er zu dem Jün - ger:

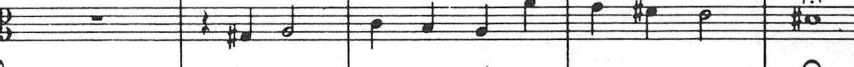
V.S. 

A. 

T. II 

Cont. 

V.S. 

A. 

T. II 

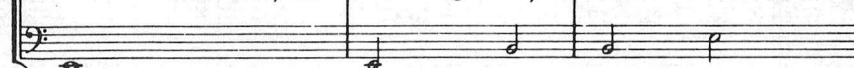
Cont. 

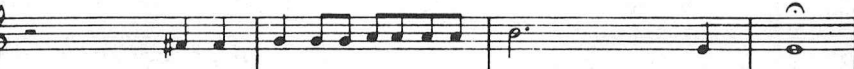
III.

V.S. 

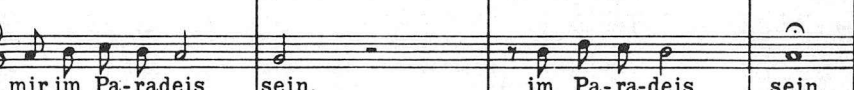
A. 

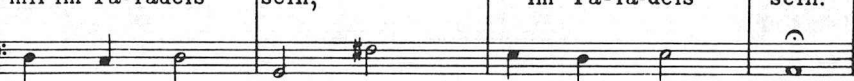
T. II 

Cont. 

V.S. 

A. 

T. II 

Cont. 

IV.

Evangelist (Sopran, Alt, Tenor I, Bass)

C. Und um die neun - te Stun -

A. Und um die neun - te Stun - de schrei

T. I. Und um die neun - - - te Stun - de

B. Und um die neun - te Stun -

Cont.

C. de schrei Je-sus laut, schrei Je-sus laut und sprach:

A. Je-sus laut, schrei Je-sus laut, laut und sprach:

T. I. schrei Je-sus laut, schrei Je-sus laut und sprach:

B. de schrei Je-sus laut, laut und sprach:

Cont.

V.S.

A.

Jesus (Tenor II)

T. II. E - li, E - li, E - li la-ma

Cont.

V.S.

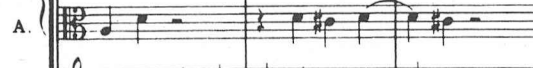
A.

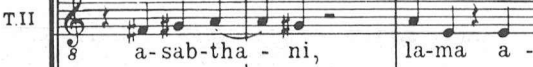
T. II. a - sab - tha - ni, E - li la-ma

Cont.

6 7 8 10

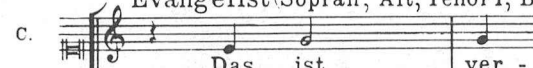
V.S. 

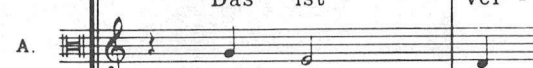
A. 

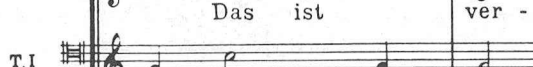
T.II  a-sab-tha - ni, la-ma a - sab-tha - ni.

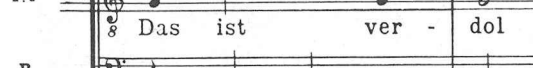
Cont.  # 7 6 # 5 4 #

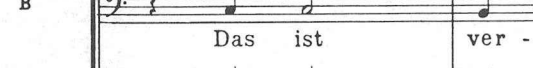
Evangelist (Sopran, Alt, Tenor I, Baß)

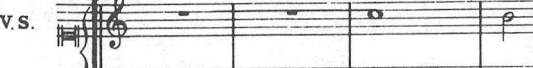
C.  Das ist ver - dol - met - schet:

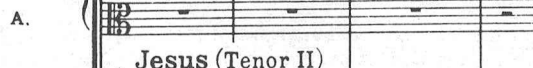
A.  Das ist ver - dol - met - schet:

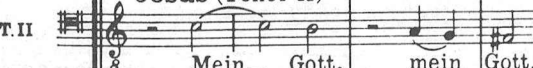
T.I  Das ist ver - dol - met - schet:

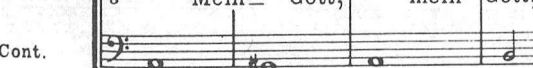
B.  Das ist ver - dol - met - schet:

Cont. 

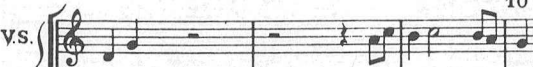
V.S. 

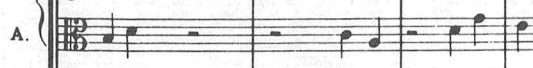
A. 

T.II  Jesus (Tenor II)
Mein - Gott, mein Gott, mein - Gott, mein Gott, warum,

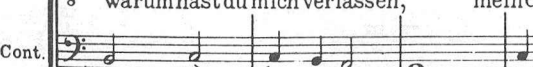
Cont. 

10

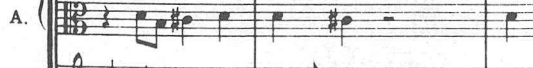
V.S. 

A. 

T.II  warum hast du mich verlassen, mein Gott, mein Gott, warum hast du mich ver

Cont. 

V.S. 

A. 

T.II  lassen, warum hast du mich ver-las - sen?

Cont. 

- - - -

V.

V.S.

A.

T.II
Jesus (Tenor II)
Mich dür - - - - - stet.

Cont.

--- --

VI.

V.S.

A.

T.II
Jesus (Tenor II)
Es ist vollbracht, es ist voll-bracht.

Cont.

--- --

VII.

V.S.

A.

T.II
Jesus (Tenor II)
Va - - ter, Va - - ter, Va - ter, Va - ter,

Cont.

5 6 4 # 3 5 6 3

V.S.

A.

T.II
ich be-feh-le meinen Geist in dei-ne Hän-de, in dei-ne Hän-de.

Cont.

6

Joseph Haydn,
Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze.
Orchesterfassung, Anfänge der Sonaten.

SONATA I

Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt

Largo

Oboe I

Oboe II

2 Fagotti

2 Corni in B basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Pa - ter, di - mitte il - lis, quia nes - ciunt, quid fa - ciunt.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

a 2

SONATA II

Hodie mecum eris in Paradiso

Grave e Cantabile

Grave e Cantabile

Oboe I

Oboe II

2 Fagotti

2 Corni in Es

2 Corni in C basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello con sordino

Contrabbasso

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right hand and a left hand, both in G major (one sharp). The right hand plays a melody with many slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The voice part is written in a single staff, also in G major, and follows the melody of the right hand. The score is divided into measures by vertical bar lines. The key signature is G major, indicated by one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, ties, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano).

SONATA III

Mulier, ecce filius tuus

Grave

Flauto Solo

Oboe I

Oboe II

2 Fagotti

2 Corni
in E

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
e
Contrabasso

Mu-lier, ec-ce fi-lius tu-us.

8

p

p

p

a2

[*p*]

f

p

f

f

p

Vc.

Vc. e Cb.

f

p

SONATA IV

Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?

Largo

Oboe I

Oboe II

2 Fagotti

2 Corni in F

2 Corni in Es

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

De - us me - us, De - us me - us, ut - quid de - re - li - qui - sti me?

8

SONATA VI

Consummatum est

Lento

Flauto
f
p

Oboe I
f

Oboe II
f
a 2
1^{mo} Solo
p

2 Fagotti
f
p

2 Corni in G
f

Violino I
ff
Con - sum - ma - tum est.
p

Violino II
ff
p

Viola
ff
p

Violoncello
e
Contrabbasso
f(f)
p

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a multi-stemmed format. It features a vocal line at the top, followed by a piano accompaniment section. The piano part includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The melody is simple and catchy, with a clear key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal line.

Joseph Haydn,
Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze.
Vokalfassung, Anfänge der textierten Sätze.

No. 1

SOLO

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Va - ter! ver - gib ih - nen, denn sie wis - sen nicht, was sie tun.

Largo

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in Si^b
2 Fagotti
2 Corni in Si^b basso
2 Tromboni

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Soprani
Alti
Tenori
Bassi

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

Va - ter im Him - mel! o sieh her - nie - der vom e - wi - gen Thron.

Va - ter im Him - mel! o sieh her - nie - der vom e - wi - gen Thron.

Va - ter im Him - mel! o sieh her - nie - der vom e - wi - gen Thron.

No. 2

Largo

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Für-wahr, ich sag' es dir: Heu-te wirst du bei mir im Pa-ra-die-se sein.

Grave e cantabile

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in Si^b
2 Fagotti
2 Corni in Mi^b
2 Tromboni

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Ganz Er-bar-men, Gnad' und Lie-be, ganz Er-bar-men, ganz Er-

Soprani
Alti
Tenori
Bassi

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

p [sempre]

No. 3

Soprano
Frau, hier sie - he dei - nen Sohn, und du, sie - he dei - ne Mut - ter!

Alto
Frau, hier sie - he dei - nen Sohn, und du, sie - he dei - ne Mut - ter!

Tenore
Frau, hier sie - he dei - nen Sohn, und du, sie - he dei - ne Mut - ter!

Basso
Frau, hier sie - he dei - nen Sohn, und du, sie - he dei - ne Mut - ter!

Grave

Flauto
-

2 Oboi
-

2 Fagotti
-

2 Corni in Mi
-

Soprano
Mut-ter Je - su, die du trostlos, Mutter Je - su, die du trostlos,

Alto
Mut-ter Je - su, die du trostlos, Mutter Je - su, die du trostlos,

Tenore
Mut-ter Je - su, die du trostlos,

Basso
Mut-ter Je - su, die du trostlos,

Soprani
-

Alti
-

Tenori
-

Bassi
-

Violini I
-

Violini II
-

Viole
-

Violoncelli e Contrabassi
-

No. 5

Adagio

[illegible]

No. 7

Chorus:

Soprano: Va - ter! in dei - ne Hän - de em - pfeh - le ich mei - nen Geist.

Alto: Va - ter! in dei - ne Hän - de em - pfeh - le ich mei - nen Geist.

Tenore: Va - ter! in dei - ne Hän - de em - pfeh - le ich mei - nen Geist.

Basso: Va - ter! in dei - ne Hän - de em - pfeh - le ich mei - nen Geist.

Instrumental:

2 Flauti: *Largo* *f* *a2*

2 Oboi: *f*

2 Clarinetti in Si^b: *f* *a2*

2 Fagotti: *f*

2 Corni in Mi^b: *f*

2 Tromboni: *f*

Soloists:

Soprano: *f*

Alto: *f*

Tenore: *f*

Basso: *f*

Chorus:

Soprani: *f*

Alti: *f*

Tenori: *f*

Bassi: *f*

Violini:

I: *con sord.* *f* *p*

II: *con sord.* *f*

Viole:

con sord. *f*

Violoncelli e Contrabassi:

f

2 Fl. ^{a2} *sf*

2 Ob. *sf* 1. *f* ^{a2}

2 Cl. (Si^b) [*sf*] *f*

2 Fg. ^{a2} *sf*

2 Cor. (Mi^b) *sf* [*p*] *sf* *p* *pp* ^{a2} *sf*

2 Trb. *sf*

S. *[p]* *[p]p*

A. In dei - ne Händ', o Herr, empfahl' ich mei-nen Geist, mei-nen Geist. *[p]p*

T. *[p]* *[p]p*

B.

S. *[f]* Nun steigt sein Lei-den

A. *[f]* Nun steigt sein

T. *[f]* Nun steigt sein Lei-den

B. *[f]* Nun steigt sein Lei-den

I. *sf*

VI. *sf*

II. *sf*

Vle. [*sf*] *sf*

Bassi *sf*

ISSN 0005-710X

ISBN 3 7696 0088 6