

# Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung

## Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis<sup>1</sup>

von

STEFAN KUNZE

Die venezianische Vielstimmigkeit und Mehrchörigkeit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist, wie man weiß, sprachgebundene sowie instrumentale Festmusik. Aus dem festlich-repräsentativen Charakter läßt sich einleuchtend und unwiderleglich die besondere Klangstruktur dieser Musik ableiten. Die Stichworte sind: Entdeckung und Emanzipation des Klangs als eines eigenwertigen und eigengewichtigen Bauelements. Die Gegebenheiten etwas vereinfachend könnte man sagen: Der Klang als vertikal strukturiertes, kompaktes Gebilde wird kompositorisch nicht mehr in erster Linie als Resultat horizontal geführter Stimmen und ihrer Intervallabstände (intervallischer Satz) begriffen. Die Stimmführung sowie die kontrapunktisch-polyphonen Techniken muten vielmehr häufig an als kontrapunktische Mittel zur Herstellung von sinnfällig zusammenhängend konstruierten Klangabläufen, als Mittel zum Zweck also. Polyphonie, Kontrapunkt erscheinen somit von innen heraus verwandelt.

Unverkennbar ist dies in der instrumentalen Ensemblesmusik Giovanni Gabrielis. Im Prinzip Ähnliches gilt – wie neuere Untersuchungen von Wendelin Müller-Blattau ergeben haben – auch für die geistliche, sprachgebundene Musik von Andrea und Giovanni Gabrieli<sup>2</sup>. Stets und mit Recht ist außerdem der Zusammenhang jener neuen, aus der Eigenqualität des Klangs konzipierten Musik mit der ebenfalls durchaus neuartigen musikalischen Raumarchitektur der Mehrchörigkeit hervorgehoben worden, die sich ja weniger einer konkreten Räumlichkeit, gegebenen Raumverhältnissen (etwa denen von San Marco in Venedig) *anpaßt*, als Räumlichkeit musikalisch eigenständig *schafft*. Die bloße Verteilung der Klangkörper im Raum und die respondierende Vortragsweise, wie sie beispielsweise in den frühen doppelchörigen Psalmvertonungen des Veneto begegnen, ergeben noch keine musikalische Raumarchitektur, sondern stellen allenfalls Bedingungen dar, die sich erst für den musikalischen Bau als produktiv erweisen mußten<sup>3</sup>.

Doch auch mit dieser Einsicht ist der kompositorische Ansatz in der Vielstimmigkeit und Mehrchörigkeit namentlich Giovanni Gabrielis kaum annähernd an und für sich und schon gar nicht in seiner Tragweite erfaßt. Es gibt insbesondere in Florenz vor und um 1600 eine aus dem vollen, sinnfälligen Klang entfaltete, allerdings ausschließlich weltliche Festmusik, die trotz der Häufung vokaler und instrumentaler Klangmittel kein neues Prinzip der Satzkonstruktion, keine neue musikalische Tektonik erkennen läßt, sondern in der Präsentation großflächig, aber mehr oder minder planlos organisierter Klangblöcke verharret<sup>4</sup>. Das unbestreitbare Faktum, daß

1 Der folgende Text bietet das im wesentlichen unveränderte Kolloquiums-Referat. Um einiges erweitert wurde die Behandlung der Kompositionen, hinzugefügt ein für das Verständnis des Gedankengangs vielleicht nützlicher Exkurs über den Begriff des Instrumentalen. Einzufügen waren außerdem Notenbeispiele und die nötigen Literatur-Angaben. Um nicht allzu häufig verweisen zu müssen, erschien es unumgänglich, auf Gedanken und Formulierungen aus dem Ersten Teil meines Aufsatzes „Instrumentalität und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz“ (SJB I, 1979, S. 9 ff.) zurückzugreifen und manches aus dem ursprünglich für SJB III, 1981, vorgesehenen Zweiten Teil, der sich ausschließlich mit Schütz beschäftigen wird, vorwegzunehmen. Der vorliegende Text stellt demnach ein Bindeglied und eine Art Zusammenfassung dar.

2 Wendelin MÜLLER-BLATTAU, Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli, = Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4, Kassel 1975.


3 Zur frühen Doppelchörigkeit im Veneto vgl. Victor RAVIZZA, Die Anfänge der venezianischen Mehrchörigkeit, Habil.-Schrift Bern 1977 (mschr.).

4 Vgl. dazu Wolfgang OSTHOFF, Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert), = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 14, Tutzing 1969, vor allem S. 332 ff. über die Florentiner Intermedien-Komposition der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

durch den festlichen Charakter die sinnfällige Komponente des Klangs notwendig hervorgekehrt sei, bietet keine hinreichende Erklärung für die raumschaffende musikalische Phantasie, die sich, um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, in Giovanni Gabrielis 12stimmigen dreichörigen Festmotette ‚Plaudite, psallite, jubilate Deo omnis terra‘ aus den ‚Sacrae Symphoniae‘ von 1597 bekundet. In den vier in ihrer Lage gegeneinander abgehobenen Chören (ein hoher, ein mittlerer und ein tiefer, die demnach im Tonraum jeweils an verschiedener Stelle stehen, so daß die Verteilung der Chöre im Raum schon dadurch kompositorisch wirksam wurde) wird nicht nur kompakter, in seiner elementaren Suggestivität und Eigenqualität begriffener Klang entfaltet. Es entsteht vielmehr im Gegen- und Miteinander der Chöre eine in sich kohärente, in ihrem sinnfälligen Erklingen hervortretende Architektur, die den Hörer umgibt, der er sich im genauen Sinn des Wortes *gegenübergestellt* sieht. Der klar gegliederte Gesamtablauf, bei dem ein Glied im Wechsel mit jeweils verschiedenen Abschnitten refrainartig wiederkehrt (der Alleluja-Abschnitt im Tripeltakt) erscheint als choreographisch konzipierter Vorgang. Er weist in schematischer Darstellung folgende Anlage auf, die im Prinzip (gleichbleibendes Ritornell, wechselndes Solo) verwandt ist mit der des späteren Instrumentalkonzerts und des Concerto grosso:


A B C B D B E B'.

Voraussetzung einer solchen Anlage, in der wechselnde und gleichbleibende Teile in eine sinnfällige Ordnung gebracht werden, ist die Möglichkeit, einzelne Glieder rhythmisch und klanglich gegeneinander abzuheben, so daß sie gerade durch die Abgrenzung *voneinander* in Beziehungen *zueinander* treten können. Sie sind den vom Auge wahrnehmbaren Beziehungen zwischen heterogenen Gliedern eines Baus insofern analog, als ein Raum gleichermaßen wahrnehmbar wird in seiner Gegliedertheit durch Elemente, die zugleich für sich und in ihrem Zusammenhang in Erscheinung treten. Aus der im weitesten Sinn choreographischen Konzeption des musikalischen Ablaufs erklärt sich, daß nunmehr auch der Wiederholung von Baugliedern eine spezifisch tektonische Aufgabe zufällt. So gerät der langgezogene Ruf „benedicant Dominum“ des ersten Chores, mit dem der Teil C beginnt, durch die Gegenstellung des anschließenden kurzen Gliedes „omnes gentes“ in den drei Chören zugleich, auch in eine räumlich konzi-

pierte Gegenposition:  Die anschließende Wie-

be - ne-di-cant Do - - mi-num omnes gen-tes

deraufnahme dieser Konstellation greift weiter aus, wirkt raumerweiternd. Der hallende „Benedicant“-Ruf erscheint zweimal, zunächst dem dritten, dann dem ersten und zweiten Chor zugeteilt. Dementsprechend zweimal faßt das Glied „omnes gentes“ wiederum von der Neuposition, der des zweiten und dritten Chors, zusammen. Während das Ruf-Glied einen klanglichen Gang vollzieht (G → A, D → E, E → A), der eine Art von Kreisbewegung darstellt, bleibt das Glied „omnes gentes“ stets auf den Zielklang A zentriert (A – E – A). Die Bögen der „Benedicant“-Rufe werden abgestützt durch die Pfeiler des „Omnes gentes“. Der Teilbau des Abschnitts C

wird weiter- und zuendgeführt durch das neue Glied , das in je-

col - laudan-tes e - - um

weils dreimaligem Ansatz zuerst den Gang von A zurück nach D und dann von D zum Ausgangsklang G des ganzen Abschnitts vollzieht; dies jedoch nicht kontinuierlich fortschreitend, sondern verteilt auf die drei Raumpositionen der Chöre. Damit ist der Kreis der Klänge ausgeschritten, der Bau aufgerichtet. Die Gegensatzung der Glieder, die sinnfällige Ausgrenzung der Klangblöcke ist die Bedingung für die solcherart konzipierte musikalische Raumarchitektur.

Ich verzichte darauf, das Verfahren dieser neuartigen Klangarchitektur im einzelnen zu beschreiben. Nur auf einen entscheidenden Sachverhalt ist aufmerksam zu machen. Das kompositorische Denken, das sich in der Handhabung des Klangs, in der Konstruktion vermittelt geschlossener Klangblöcke manifestiert, ist *genuin instrumental*; nicht etwa deshalb, weil in der Mehrchörigkeit neben den Singstimmen bekanntlich in reichem Maße auch Instrumente beige-

zogen wurden, das Klangbild dieser vielstimmigen und mehrhörigen Musik vorwiegend instrumental geprägt war – dies ist eher eine Folgeerscheinung des instrumentalen Denkens –, sondern weil der Klang, sagen wir allgemeiner und zutreffender, die klingende Erscheinung der Töne als solche instrumental aufgefaßt wird. Es ist eine neue Stufe der Objektivierung des erklingenden Tons und des Zusammenklangs erreicht, die dem Instrumentalen insofern vom Ursprung her nahesteht, als der Ton des Instruments in seinem realen Erklingen ein vom Subjekt, das ihn hervorbringt, abgelöstes Dasein besitzt. (Eine solche Neu-Objektivierung des erklingenden Resultats eines Stimmgewebes findet übrigens auch durch die Intavolierung eines polyphonen Satzes statt, und zwar sogar dort, wo das Satzgefüge intakt zu bleiben scheint – was freilich in einem strikten Sinn der Fall ist. Denn schon Verlegung, Verkürzung, Neuanschlag von ursprünglich gehaltenen Tönen, zu schweigen von Kolorierungspraktiken, bedeuten einen Eingriff in den Satz. Doch allein die Tatsache, daß der Spieler am Tasteninstrument Klänge *greift*, nicht eigentlich Stimmen ausführt, auch wenn er spielend sich solche vorstellt, ergibt zwangsläufig eine neue Auffassung des Klangzusammenhangs, der nun buchstäblich „begriffen“ wird. Daß beide Gabrieli von Amtes und Herkunft wegen Organisten waren, ist sicherlich nicht unerheblich gewesen für ihr kompositorisches Denken.)

Die „Vergegenständlichung“ des Klanglichen als Zusammenhang in der Vertikale und in der Horizontale ermöglichte das Komponieren in geschlossenen, blockhaft strukturierten Klanggliedern. Auf diese Weise kamen die Merkmale konkreter Räumlichkeit zur Geltung: Weite, Distanz, Begrenzung, Geschlossenheit, Ganzheitserfahrung.

#### Exkurs über den Begriff des Instrumentalen

Der Versuch einer Erläuterung scheint an dieser Stelle angebracht. Denn man könnte mit Recht einwenden, es sei die europäische Mehrstimmigkeit aus ihrem Ursprung instrumental orientiert. Die Bezeichnung „Organum“ für die früheste Mehrstimmigkeit legt, wie oft betont wurde, diese Vermutung nahe. Das Kriterium und Indiz des Instrumentalen ist freilich nicht die instrumentale Ausführung und deren Anteil im Ensemble. (Scherings Instrumentalthese krankte daran, daß von der instrumentalen Ausführung auf instrumentale Strukturen geschlossen und diese auch noch einseitig auf die Faktor der Instrumentalmusik seit ca. 1550 festgelegt wurde.) Das Instrumentale in einem fundamentalen Sinn ist vielmehr gegeben durch die Isolierung und Objektivierung des Einzeltons. Das deutlichste Zeichen dieses Objektivierungsprozesses, der allerdings verschiedene Beweggründe hatte, ist die Notenschrift, die Einzeltöne anschaulich im Tonraum fixiert. Auch die spätere Entfaltung der Mehrstimmigkeit bis hin zur „klassischen“ Vokalpolyphonie Palestrinas sowie der Kompositionsbegriff im allgemeinen beruhen auf jener fundamentalen Instrumentalität der Tonvorstellung, die zugleich und wesentlich auch die Tonbeziehungen umfaßt. Der instrumentale Charakter der Komposition schlechthin bekundet sich mit besonderer Deutlichkeit im Konstruktiven, in der Konstruktion, die über die Verbindung der Töne im kontrapunktischen Satz hinausgreift (z. B. Ostinatiformen, Isorhythmie, Kanontechniken u. a.). Dann aber (gegen Ende des 15. Jhs.) setzt ein fortschreitender Prozeß der „Vokalisierung“ des Tonsatzes ein, eine Orientierung an der Sprache (Prosa). Zeichen der neuen Bindung an die Sprache: Durchimitation, klangliche und rhythmische Durchklärung, Homogenisierung des musikalischen Satzes. Das instrumentale Element der europäischen Musik kommt auf einer neuen Stufe, und nunmehr in voller Ausdrücklichkeit zum Vorschein in der Instrumentalmusik seit Beginn des 16. Jahrhunderts (Musik für Tasteninstrumente, später instrumentale Ensemblesmusik). Nach der Objektivierung der Tonposition im Tonraum erfolgt nun auch eine Objektivierung der klanglichen Erscheinung, wengleich dieser Klang nicht etwa an die spezifischen Klangfarben der Instrumente, somit an bestimmte Instrumente primär geknüpft ist. Doch tritt nicht von ungefähr die instrumentale Spielweise das überkommene Satzgefüge verändernd hervor. Der Ton wird als Griff, also in seiner Hervorbringung begreifbar, und dasselbe gilt für die synchronen und sukzessiven Tonverbindungen. Es kommen neue Konstruktionen auf, die nicht nur objektiv, sozusagen an und für sich Zusammenhang stiften, sondern auch unmittelbar sinnfällig werden. Der instrumentale Generalbaß vermag deshalb die Konstruktions- und zugleich Verlaufsbasis zu sein, weil Einheit und Zusammenhang nun in einem sinnfälligen Klangablauf in Erscheinung treten. Die venezianische Musik des späten 16. Jahrhunderts scheint für die instrumentale Neuorientierung der gesamten Musik, indem ihre einzelnen Elemente eine neue spezifisch instrumentale Funktion erhalten, eine Schlüsselstellung einzunehmen – schon deshalb, weil instrumentales Denken hier erstmals emphatisch die Grenzen der Instrumentalmusik überschreitet, die sprachgebundene

Musik und somit das Niveau hoher Kompositionskunst erreicht. Jetzt treten Elemente, die vorher sich gänzlich dem Kontrapunkt fügten, also das synchron erklingende Klanggebilde, der Rhythmus, aber auch gewisse Klangfolgen und vor allem die Kadenz eigenmächtig einheitsstiftend in den Vordergrund. In der gleichen Zeit beginnt sich der musikalische Satz durch die Einbeziehung instrumentaler Spielformeln (Kolorierung, Figuration) in seinen Grundlagen zu verändern, er nimmt nach und nach instrumentales Gepräge auch in der Faktur an. Und es ist gerade jene genuin instrumentale Umspielungs-, Kolorierungsschicht, die die kompakte, aber in sich selbst bewegungslos gewordene Klangfolge wieder stimmig und in neuer Weise polyphon aufgliedert, sie mit Bewegung erfüllt. Damit übernimmt jedoch die erneut im Kern instrumentalisierte Musik vor allem durch die figurativen Impulse ein Prinzip, das sich einerseits dem Verfahren der Sprache annähert, der artikulierenden Rede nämlich, und in dem sich andererseits das Verhältnis von Sprache und Musik spiegelt, wie es bereits am Anfang der europäischen Mehrstimmigkeit steht: das Verhältnis zwischen einem Gegebenen (liturgische Sprache, liturgischer Cantus) und seiner ornamentierenden Auslegung bzw. Tropierung (durch instrumentale Auffassung objektivierbarer Ton, Tonbeziehungen), in der zugleich die Sprache und der liturgische Cantus sich als objektive Ordnung darstellt in Analogie zur geordneten Schöpfung. Denn die aus dem sinnfälligen Klangablauf (Generalbaß) entwickelte Stimmigkeit und Bewegung legt diesen, insbesondere durch das figurative Spiel, aus, vertieft ihn. In eine neue Phase, die indes in mancher Hinsicht keinen so entscheidenden Umschwung darstellt, tritt dann die durch und durch instrumentalisierte Musik um 1730 ein, ohne freilich ihren Sprachcharakter zu verlieren. Wenn in der Musik von Bach die gegen Ende des 16. Jahrhunderts und nicht zuletzt in der venezianischen Musik sich anbahnende Instrumentalisierung kulminiert, dann hätte sich die nachfolgende neue Phase in der Musik der Wiener Klassiker vollendet.

Mit den bisherigen Bemerkungen zur venezianischen Musik wurde Bekanntes mehr oder minder paraphrasiert. Nun ist ein Schritt weiterzugehen und zu fragen: Wodurch eigentlich wurde es möglich, die Klänge als vertikal strukturierte Gebilde aufzufassen und sie in einen sinnfälligen Zusammenhang zu zwingen, da doch die Stimmverzahnungen des polyphon-intervallischen Satzes die Komposition nicht mehr primär konstituieren? – Vergegenwärtigen wir uns also, welche Elemente jenen Zusammenhalt des Klangverlaufs stiften, auf welche Art Geschlossenheit und überschaubare Plastizität der Einzelglieder zustande kommen. Hält man Ausschau nach fundamentalen, bindenden Elementen, die den genannten Zusammenschluß bewirken und die demzufolge die musikalische Raumarchitektur der Mehrchörigkeit entstehen lassen, dann wird der Blick auf den *Rhythmus* gelenkt. Zu erinnern wäre an Strawinskys bedenkenswerte Äußerung, es handle sich bei der venezianischen Mehrchörigkeit um „rhythmische Polyphonie“<sup>45</sup>. Damit scheint ein zentrales, bewegendes Kriterium benannt zu sein. Allerdings nicht vom Rhythmus schlechthin darf geredet werden, sondern von einer neuen Qualität des Rhythmus und des kompositorischen Umgangs mit ihm. Sie besteht darin, daß ein rhythmischer Ablauf als sinnfällig gegliedertes Ganzes, als plastisch empfundene Einheit, gleichsam körperlich in Erscheinung tritt. Mit anderen Worten: im Wechselspiel der Chorglieder ist der Rhythmus als eigenständige, Zusammenhang und Raum stiftende Macht wirksam. Durch den Rhythmus erhält die Klangfolge ihr Gesicht. Es sind nicht primär die Klänge in ihrer Verknüpfung, die Einheit und Gegliedertheit herstellen. Zumindest besteht immer eine Wechselbeziehung zwischen rhythmischen und klanglichen Strukturen. Die Eigenwertigkeit des Klangs und die räumliche Konzeption der Mehrchörigkeit geht letzten Endes aus der Emanzipation des Rhythmus hervor. Denn in der Objektivierung des rhythmisch geschlossenen Ablaufs, der als rhythmisches Gebilde an und für sich den Charakter des Zwingenden, Konsistenten hat, werden Zeitwerte auch in raumumspannende Beziehungen zueinander gesetzt. Sie gliedern, ordnen einen begrenzten Zeitraum, indem sie abgrenzen und verbinden. Ein solcherart gehandhabter Rhythmus setzt instrumentales Denken voraus, und zwar insofern, als ein in sich fest gefügter rhythmischer Ablauf, der nicht an ein rhythmisches Muster gebunden ist, ohne den Umgang mit objektivierten Zeitwerten nicht denkbar ist. Und gerade durch diesen von Hause aus instrumentalen Ansatz hebt sich die mehrchörige und vielstimmige Musik, vorab Giovanni Gabriellis, von früheren Formen der Mehrchörigkeit ab. In

5 Igor STRAWINSKY, Gespräche mit Robert Craft, Zürich 1961, S. 103.

der neuen Qualität des Rhythmus, der übergreifende Einheiten entstehen läßt, bekundet sich vielleicht am deutlichsten der instrumentale Ursprung der Mehrchörigkeit um 1600.

Nun aber gilt es, ein Paradoxon zu konstatieren: Die in den wesentlichen Zügen umrissene neue Funktion und Qualität des Rhythmus begegnet im 16. Jahrhundert in musikalischen Gattungen, die dem Tanz nahestehen, genauer gesagt: die sich an rhythmisch geformte Tanzbewegung anschließen. Zu denken ist vor allem an die Tanzstücke für Laute und für Tasteninstrumente, aber auch an vokale tanzgeprägte Sätze, z. B. die „Balletti“ von Gastoldi (1591). Von solcher Musik ist jedoch die Tradition der Mehrchörigkeit nicht nennenswert berührt – nicht zuletzt deshalb, weil die venezianische Vielstimmigkeit und Mehrchörigkeit eine Musik hohen Anspruchs ist. Selbst die instrumentale Ensemblemusik ist weitgehend frei von Anlehnungen an die instrumentale Tanzmusik, orientiert sich vielmehr an der motettischen Mehrchörigkeit. Allenfalls in den Tripeltaktabschnitten könnte man tänzerische Impulse entdecken. Wie kommt es aber zu jener neuen instrumentalen Handhabung des Rhythmus, wenn als Quelle die tanzgeprägte Musik nicht in Frage kommt? – Die Antwort mag überraschen, doch läßt sie sich erhärten durch die jüngst von Viktor Ravizza erhellte Vorgeschichte der venezianischen Mehrchörigkeit (vgl. Anm. 3). Es handelt sich um Psalmvertonungen in einem schlicht deklamierenden Satz, der kein anderes Ziel hat, als den Text klanglich und als Sprachzusammenhang – als durch die Sinneinheiten der Cola gegliederten Zusammenhang – zu verkörpern. Dasselbe Ziel übrigens nennt Schütz in der Widmungs-Vorrede seiner mit höchster Kunst, aber im „stylo recitativo“ gesetzten ‚Psalmen Davids‘ (1619). Er meint, daß sich für die Psalmkomposition „fast keine bessere art schicket“, da man „wegen menge der Wort ohne vielfältige repetitiones immer fort recitare[n]“ müsse. Denn es kommt darauf an, daß „die Wort . . . verständlich recitirt und vernommen werden mögen“. Auch im eher kunstlosen homorhythmischen Satz der doppelchörigen Psalmvertonungen der Frühzeit mag man, gerade wegen der schlichten Satzweise, die Macht kontinuierlich erklingender und damit zur Sinnfälligkeit erhobener Sprache erfahren haben. Der Anfang einer doppelchörigen Psalmvertonung aus einer Paduaner Handschrift zeigt, daß Rhythmus und Aufbau keinerlei Eigenständigkeit besitzen (Beispiel 1)<sup>6</sup>. Sie dienen der Sprachdeklamation und der Heraushebung der Cola. Der homorhythmische Satz wird hier zum Abbild, mehr noch, zur Darstellung des Sprachvollzugs. Eine Bemerkung Zarlinos (‘Istitutioni harmoniche‘ II, S. 89) läßt darauf schließen, daß diese besondere Qualität des sprachverkörpernden, daher notwendig akkordisch und homorhythmisch strukturierten Satzes sehr wohl empfunden wurde: „Et se pur molti cantano insieme muovono l’animo, non è dubio, che universalmente con maggior piacere s’ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odone le parole interrotte da molte parti“. (Übersetzung: Und da schon, sobald viele zusammensingen, diese das Gemüt rühren, gibt es keinen Zweifel, daß allgemein jene Gesangsstücke mit größerem Vergnügen gehört werden, in denen die Worte von den Sängern zusammen ausgesprochen werden, als die gelehrten Compositionen, in denen man die Worte von vielen Stimmen unterbrochen hört.) Da Zarlino selbst ein Vertreter des strengen Kontrapunktes ist, wiegt eine solche Äußerung um so schwerer.

Die schlichte, dienende Deklamationsrhythmik der frühen, offensichtlich anspruchslos volkstümlichen Psalmkompositionen ist weit entfernt von der eigengewichtigen klanglichen und rhythmischen Tektonik der späteren Mehrchörigkeit. Doch je mehr die Elemente der kunstvollkontrapunktischen Figuralmusik zurückgenommen wurden, desto näher rückte die Möglichkeit, Klang und Rhythmus auch in ihrer Eigenqualität, somit instrumental zu begreifen, in den Vordergrund. Es scheint, daß man gerade darin die kompositorische und innovatorische Tat der beiden Gabrieli zu erblicken hat. Auf der Basis der neu konzipierten Vielstimmigkeit und Mehrchörigkeit entstand nun auch – und nicht von ungefähr – eine bedeutende instrumentale Ensem-

6 Die Teilreproduktion des noch unveröffentlichten Stücks erfolgt mit freundlicher Erlaubnis meines Kollegen Victor Ravizza, dem ich an dieser Stelle wärmsten Dank sage.

blemusik. In seiner ganzen Tragweite erschließt sich dieser Ansatz nur, wenn festgehalten wird, daß das instrumentale Denken im Werk Giovanni Gabrielis und die Aufgabe, Sprache als Zusammenhang musikalisch zu verkörpern, im Ursprung verbunden sind. Die Brücke ist der Rhythmus. Denn durch den als einheitlichen, geschlossenen Vorgang auffaßbaren rhythmischen Ablauf nimmt die Einheit, das Ganze eines Satzes bzw. eines Colons, noch jenseits der *Sprachbedeutung* sinnfällige und gegliederte Gestalt an. Und nun das zunächst paradox anmutende Faktum: die Emanzipation, d. i. die Instrumentalisierung des Rhythmus, der rhythmischen Konstruktion ist die Bedingung dafür, Sprache in ihrer gleichsam körperlichen Präsenz erstehen zu lassen, sie in instrumentaler Tektonik zu verankern, ohne sie des Verlaufscharakters zu berauben, der ja, insofern als er syntaktisch bedingt ist, auch den Schlüssel zum Sinn, zur Sprachbedeutung bietet.



Mit anderen Mitteln und in einer gänzlich andersgearteten Tradition verankert, erfüllt die mehrchörige Musik die Forderung der „imitazione propria del parlare“, wie sie die Monodisten aufstellten. Auch für sie ging es um die Verwandlung der Sprache in eine in sich konsistente Sprach- bzw. Deklamationsgebärde mit gestischer, d. h. raumausgreifender, raumerfüllender Dimension. „Procurisi . . . di scolpir le sillabe“, heißt es in Marco da Gaglianos Vorrede zur ‚Dafne‘ von 1608, „pur far bene intendere le parole e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch’il vero diletto cresca dalla intelligenza delle parole“. Davon nicht allzu weit entfernt ist die Äußerung Giovanni Gabrielis in der Vorrede zu den ‚Concerti‘ von 1587 über seinen Onkel und Lehrer Andrea, in der er ihm Einzigartigkeit attestierte „nell’imitazione in ritrovar suoni esprimenti l’Energia delle parole, e de’concetti“. Man versteht die neue Sprachbezogenheit gewöhnlich viel zu sehr im Sinne der Affektdarstellung, des „cantar d’affetto“, der „imitazione de sentimenti delle parole“ (Caccini), die freilich für die Monodie außer Frage steht. In der venezianischen Musik dagegen geht es nicht primär um den Affekt, sondern um die Macht der durch Klang und Rhythmus plastisch vorgestellten Sprache, der „energia delle parole“, der „Kraft der Worte“, wie Giovanni Gabrieli sagte. Die neue Zielsetzung in der Sprachvertonung ist sogar in Kompositionen nachweisbar, in denen die kontrapunktisch-polyphone Tradition keineswegs verdrängt ist, so etwa in Andreas Bußpsalmen von 1583<sup>7</sup>. Die neue Sprachbehandlung indessen kulminiert in der Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis. Als ein Beispiel von vielen greife ich die zehnstimmig-doppelchörige Motette ‚Domine exaudi orationem meam‘ aus den ‚Sacrae Symphoniae‘ von 1597 heraus (Beispiel 2). Gabrieli verwendet zwei in der Lage gegeneinander abgestufte Chöre. Daß sich eine raumschaffende Klangtektonik entfaltet, die den Hörer umfängt, ist offenkundig. Ihr Aufbau erfolgt durch Klänge, die in steigenden und fallenden Quinten angeordnet sind, wobei jeweils Anfangs- und Zielklänge der Chorblöcke den Zusammenhalt ergeben (die oberen Klammern beziehen sich auf den ersten, die unteren auf den zweiten Chor):

G — G̣ — Ḍ   G̣ — Ạ — Ḍ   G̣ — Ạ   Ḍ — G̣ — C̣ — G̣ — G̣ (usw.)

Die Komposition wird durch einen Block abgeschlossen, dessen Klangablauf in fallender Quintreihe wie eine potenzierte Kadenz wirkt:

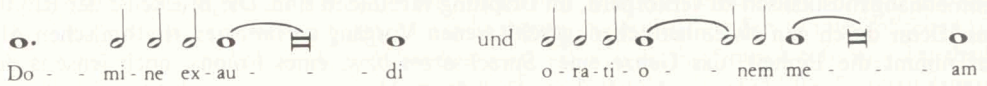
D — G — C — F — B — D — G  
—————→ V — I

Eine solche Klangtektonik kann man kaum umhin, instrumental zu nennen. Die Bausteine aber sind die rhythmisch-deklamatorischen Glieder; beispielsweise zu Beginn die rhythmisch korrespondierenden Gebilde:


und
  
Do - - mi - ne ex - au - di                      o - ra - ti - o - - nem me - am

<sup>7</sup> Vgl. dazu meinen Beitrag in SJB I, 1979.

Sie werden durch den Einsatz des ersten Chors und durch das Chortutti überhört (im Beispiel ist die Kolorierung aufgelöst):



Auch der Umgang mit festgefügtten rhythmischen Bausteinen entspringt instrumentaler Vorstellung. Und doch dienen sie der Sprache, geben den syntaktischen Sinneinheiten der Cola Profil, ja sinnfällige Gestalt. Daß sich die instrumentale Natur des Rhythmus und seine Aufgabe, Sprache herauszumeißeln, im Werk Giovanni Gabrielis nicht nur nicht ausschließen, sondern einander bedingen, ist im Schlußabschnitt nicht zu überhören. Die kurzen mit „*invocavero te*“



verbundenen rhythmischen Formeln tragen wesentlich zur Kompromierung, somit zur Schlußwirkung bei. Ihre Funktion ist eine konstruktive und zugleich sprachverkörpernde. Gewiß findet eine Interpretation des Sprachsinns nicht oder nur insofern statt, als sie die musikalisch-emphatische Herstellung des auch in seinem Sinn erfaßten Worts nicht verunklärt. Diese Musik vielmehr sieht ihre Aufgabe darin, sich der Wortgestalt zu vergewissern. In ihr glüht zwar das Feuer der Gegenreformation, doch ist sie nicht ergriffen vom reformatorischen Impuls der Auslegung.

Mehrfach war von der Instrumentalität des kompositorischen Verfahrens in der venezianischen Musik die Rede. Diese Instrumentalität hat ihren eigenen Ursprung, ihre eigene Geschichte und auch besondere Folgen. Sie entsteht nämlich nicht aus der instrumentalen Kolorierungstechnik, nicht aus der Verklanglichung eines stimmigen Ablaufs, die im übrigen (wie die Intavolierungen vokaler Sätze zeigen) Hand in Hand geht mit dem Eindringen von Figurationen in den Satz, ferner nicht aus der Umsetzung von Tanzbewegung und -rhythmus im musikalischen Bau. Es zeichnet sich vielmehr in der Mehrchörigkeit ein anderer, neuer und (wie es scheint) bisher noch nicht in Betracht gezogener Weg zur instrumentalen Konzeption ab: Er führt über die Sprachvertonung, bzw. geht von ihr aus. Diese entband die Eigenwertigkeit der rhythmischen und klanglichen Bildungen, der Elemente Rhythmus und Klang. Der als zwingender Einheitsablauf begriffene Rhythmus ermöglicht die musikalische Raumvorstellung und klanglich sinnfällige Tektonik, und er läßt gleichermaßen die Sprache als Folge in sich selbst wiederum gegliederter Einheiten oder Ganzheiten unmittelbar erscheinen. Der Rhythmus verpflichtet die Sprache auf eine Ordnung, die musikalischer Natur ist und doch zugleich den Sprachzusammenhang zum Vorschein, ihn vom Sprechenden abgelöst zum Erklingen bringt. Aus diesem fundamentalen Ansatz entsteht das geistliche Konzert seit 1600, das auch genetisch engstens mit der venezianischen Mehrchörigkeit verbunden ist.

Verschließt man sich der Erkenntnis nicht, daß instrumentales Denken auf dem Weg über die Hervorhebung der Sprachdeklamation gewonnen wurde, dann eröffnen sich auch für das Werk von Schütz neue, vielleicht ungeahnte Perspektiven. Gabrieli – sein Lehrer – stellte Sprache durch instrumentalen Zugriff körperhaft und repräsentativ-festlich dar. Schütz dagegen, der das Erbe der großen venezianischen Musik antrat, indem er die tektonische, raumschaffende Macht von Klang und Rhythmus der deutschen Sprache dienstbar machte, war befeuert vom protestantischen Geist der Sprach-Auslegung, der „*explicatio textus*“. Dadurch versicherte er sich der Sprach-Bedeutung. Damit die Bedeutung vernehmbar würde, hatte Luther die Bibel übersetzt. Schütz tat ein gleiches, indem er die Sprache der venezianischen Musik in der Absicht übersetzte, dem Auslegungs-Charakter der deutschen Sprache gerecht zu werden. Er ließ seine Musik deutsch reden. Wie Luther die Bibel der deutschen Sprache eröffnete, so erschloß Schütz das Deutsche für die Musik. Schützens Musik verhält sich zur venezianischen wie die deutsche Sprache Luthers, die zugleich eine Interpretation des Bibeltextes darstellt, zur lateinischen, die zwar zur Bibelsprache auch durch eine Übersetzung geworden war, aber seit altersher als au-

thentischer Bibeltext galt – zumal da das Lateinische auch die liturgische Sprache schlechthin war. Für die Geschichte der Musik aber bedeutet der von Schütz vollzogene Schritt deshalb eine Umwälzung, weil der sprachgebundenen Musik eine neuartige Interpretationshaltung zuwuchs, die sich in der schon zu Schützens Lebzeiten zunehmend von instrumentaler Figuration durchwirkten Musik mit dem spezifischen Auslegungscharakter verband, der seit der Zeit um 1500 in der Musik für Tasteninstrumente durch das Element der Figuration (bzw. Kolorierung) hervortrat<sup>8</sup>. Halten wir fest, daß die Auslegung, soll sie in der musikalischen Sprachdeklamation selbst sinnfällig werden, die Herstellung offenkundiger Beziehungen zwischen den Teilen eines Textes und dem Ganzen eines Sprachvollzugs voraussetzt, dann läßt sich auch die Frage beantworten, wodurch eine solche Auslegung musikalisch bewerkstelligt wird. Durch nichts anderes nämlich, als durch die rhythmisch und klanglich verankerte Konstruktion, somit durch deren Instrumentalität. In ihr hat – wenn die Behauptung in derart verkürzter Form gewagt werden darf – die Rhetorik von Schütz ihren Grund, nicht etwa in dem von einer gelehrten Musiktheorie zusammengestellten Katalog musikalisch-rhetorischer Figuren. Gewiß – auch sie kommen vor. Doch da sie keinerlei musikalischen Zusammenhang stiften, meist nur ans einzelne Wort geknüpft sind, stellen sie allenfalls die Oberfläche musikalischer Sprachausdeutung dar. Es ist der große Baumeister Schütz, der sich des gestalthaften Rhythmus und in sich gefestigter Klangstrukturen als der Elemente bedient, um Sprache als gedeuteten, begriffenen Zusammenhang zu musikalischem Leben zu erwecken. Von seinem Lehrer Giovanni Gabrieli lernte er nicht vorab den Kontrapunkt oder den Umgang mit dieser oder jener Gattung, sondern eben jenes Bauhüttengeheimnis der Sprachdarstellung und -deutung durch ausdrückliche Instrumentalisierung der musikalischen Mittel. Diesen Baumeister Schütz gilt es zu entdecken.

<sup>8</sup> Dem denkbaren und naheliegenden Einwand, es sei die gesamte europäische Mehrstimmigkeit seit ihren Anfängen gekennzeichnet durch den Auslegungscharakter, läßt sich ohne weiteres begegnen. Denn zweifellos hat sich die Physiognomie der Auslegung durch die Verselbständigung der Instrumentalmusik für Tasteninstrumente und durch die hier angebahnte Entwicklung wesentlich gewandelt. Der Wandel könnte beschrieben werden, wenn man etwa die Cantus-firmus-Techniken des kontrapunktischen Satzes gegen die Umspielungs- und Variationsverfahren der Instrumentalmusik hielte.



Beispiel 1: Giordano Pasetto, Psalm 109, octavi toni (Padova, Biblioteca Capitolare, Ms. D 25-26, Nr. 2)

Se - de a dex - tris me - is.

Se - de a dex - tris me - is.

Se - de a dex - tris me - is.

Se - de a dex - tris me - is.

Do nec po - nam i - ni - mi - cos tu -

Do nec po - nam i - ni - mi - cos tu -

Do nec po - nam i - ni - mi - cos tu -

Do nec po - nam i - ni - mi - cos tu -

7

sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum.

- os, Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi -

- os, Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi -

- os, Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi -

- os, Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi -





invo\_cave\_ro te in voca\_vero te ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-  
 invo\_cave\_ro te in voca\_vero te ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-  
 invo\_cave\_ro in voca\_vero te ve\_loci\_ter veloci\_ter ex-au-  
 invo\_cave\_ro te in voca\_vero te ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-di ex-  
 invo\_cave\_ro te in voca\_vero te ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-  
 di\_e in voca\_vero te veloci\_ter veloci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-  
 di\_e in voca\_vero te ve\_loci\_ter veloci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-  
 di\_e in vo\_cave\_ro te ve\_loci\_ter veloci\_ter ve\_loci\_ter ex-  
 e in voca\_vero te ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-  
 di\_e in voca\_vero te ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-

di me ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-di me  
 di me ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-di me  
 di me veloci\_ter veloci\_ter ex-au-di me  
 au-di me veloci\_ter ve\_loci\_ter ex-audi ex-au-di me  
 au-di me veloci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-di me  
 di me ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-di me  
 di me ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-di me  
 au-di me ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-di me  
 au-di me ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-audi me  
 au-di me ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-au-di me  
 au-di me ve\_loci\_ter ve\_loci\_ter ex-audi me  
 au-di me ve\_loci\_ter s.rit. ve\_loci\_ter ex-au-di me