

# Musik von Schütz im Spiegel der Rhythmik

von

WILHELM SEIDEL

Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts lebt die antike Rhythmik wieder auf. Ein Renaissance-Phänomen. Erst seitdem sind die Begriffe Rhythmus, Metrum und Pes wieder Teil der musikalischen Terminologie<sup>1</sup>. Und erst seitdem fragt man, ob und inwieweit die moderne, neuzeitliche Musik rhythmisch verfaßt sei, ob ihre Bewegung Ebenmaß, sinnfällige Schönheit habe.

Ich trete in diese Perspektive ein und nehme die damit verbundene Frage auf. Ich wende sie auf Schütz. Ich frage: Was kommt in den Blick, wenn man seine Musik im Spiegel der Rhythmik betrachtet, im Spiegel der antiken Rhythmik und der Aktualisierungen, die sie im 17. Jahrhundert erfahren hat?

Wohl nicht Schütz, der ein hochgebildeter Mann war, aber die meisten Musiker des 17. Jahrhunderts hätte die Frage, ob ihre Musik Rhythmus habe, in Verlegenheit gebracht. Denn die Wörter Rhythmus und Numerus waren ihnen wohl kaum geläufig. Sie behalfen sich, wo sie die temporale Ordnung bestimmten und besprachen, mit Relikten der Mensuraltheorie; sie hielten an ihren Zeichen fest und sprachen von Mensuren, perfekten und imperfekten, von Proportionen und von Takten.

Mit dem Wort Rhythmus gingen nur die humanistisch Gebildeten unter den Musiktheoretikern um. Sie versuchten, die Idee, die sich damit verbindet, den Zeitgenossen zu vermitteln und zur Praxis ins Verhältnis zu setzen: Zarlino, Salinas, Praetorius im gelehrten, lateinischen Teil des *Syntagma musicum*, Mersenne, Kircher, Printz. Endlich mit Emphase Isaac Vossius.

## 1. Zur antiken Rhythmik

Der Kern der antiken Disziplin lautet: Rhythmus ist die Ordnung der Zeit oder der Bewegung, die sich in der Reichweite des Ohres hält und dieses delectiert. Der Spielraum des Rhythmischen ist demnach klein, man würde heute wohl sagen: an das Kurzzeitgedächtnis gebunden. Er umfaßt die Dimensionen vom Moment bis zur satzartigen Einheit. Rhythmische Ordnungen lassen sich grundsätzlich numeral fassen. Das beste aller rhythmischen Verhältnisse ist die Äqualität, der Gegensatz des Gleichen, die Proportion 1:1. Zweitrangig, aber gut ist das Verhältnis 2:1. Alles übrige ist von minderer Qualität und komplexerer Proportion.

Die Fragen, die Kenner der alten Rhythmik an die Musik der Neuzeit gestellt haben, liegen auf der Hand. Es sind im wesentlichen vier:

---

1 Wilhelm Seidel, Art. *Rhythmus*, in: HmT (1980), S. 18 ff.



Erstens die Frage nach dem »chronos protos«. Sie lautet in unserer Sprache: Gibt es eine metrische Einheit, die die musikalische Bewegung trägt?

Zweitens die Frage nach der Struktur des musikalischen Augenblicks. Die antike Theorie war davon überzeugt, daß nur wenige Formationen das Ohr delectieren: nur die Derivate der 'Tanzschritte', die Pedes, die Vers- und Klangfüße. Daraus ergibt sich die Frage: Können die elementaren Einheiten der modernen Musik im Sinne von Pedes erfahren und begriffen werden? Haben sie wenigstens etwas von ihrem ursprünglichen Ereignischarakter? Sind sie Bewegungselemente, die Schritte gleichsam, in denen sich die musikalische Bewegung ergeht?

Drittens die Frage nach dem Verhältnis der Pedes zueinander. Die antike Rhythmik lehrt: Rhythmische Formationen – wie etwa der Hexameter – bestehen aus Pedes, die zueinander passen, aus Pedes also, die gleich groß sind und zudem alle dem gleichen rhythmischen Genus angehören. Man könnte auch sagen und hat so gesagt: die alle den gleichen Takt haben, ja, ihn erst bilden. Daraus erhebt sich die Frage: Sind die Pedes der modernen Musik ebenmäßig proportioniert? Haben sie Takt?

Viertens die Frage nach der rhythmischen Qualität der größeren Einheiten. Die antike Rhythmik lehrt: Musikalische Bewegungen müssen nicht, aber können ebenmäßig abgeteilt werden. Wo sie es werden, entstehen ebenmäßige, einander entsprechende Einheiten: die »Metren« und »Verse«, Perioden – würde man heute sagen. Die Frage, die der modernen Musik aus der antiken Metrik erwächst, lautet demnach: Ist das Verhältnis der Perioden, der Zeilen zueinander, ausgewogen, rhythmisch?

## 2. Einförmige Tonfolgen

Die Akzenttheorie des 18. Jahrhunderts hat die Vorstellung von dem, was musikalischer Rhythmus sei, bis heute geprägt. Sie hat die primitive, einförmige Folge gleicher Werte, die Folge von Viertel- oder Achtelschlägen, für die Basis aller rhythmischen Formationen angesehen. Sie belegte sie zumeist mit dem Terminus *Metrum*<sup>2</sup>.

Es fragt sich: Ist diese Vorstellung bereits im 17. Jahrhundert bedeutsam? Ist die Musik von Schütz – und sei es nur stellenweise – an so etwas wie eine Folge von »chronoi protoi«, an ein *Metrum* also, gebunden? Wer in Musik von Schütz blättert, mag daran zweifeln. Denn nicht die Ruhe egalere Bewegungen herrscht hier vor, sondern das unruhige Hin und Her zwischen Noten verschiedener Gattung.

Gleichwohl: Es gibt Anzeichen dafür, daß bereits im 17. Jahrhundert der Gedanke aufkam, die musikalische Bewegung sei an eine stete, einförmige Tonreihe gebunden, Anzeichen in der Theorie und Anzeichen in den Werken, auch in denen von Schütz.

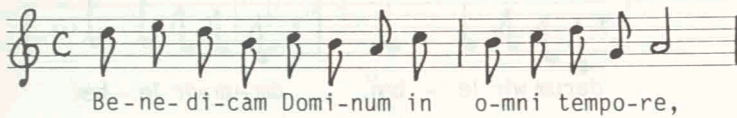
Ein Blick zunächst in die Theorie, in das *Compendium Musicae* von Wolfgang Caspar Printz aus dem Jahr 1668. Es ist offensichtlich: Printz nimmt an, daß die

2 Vgl. dazu Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern und München 1975 (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 7), S. 85 ff.

charakteristische Bewegung einer jeden Taktart in einer einförmigen Tonfolge besteht, die rhythmisch gegliedert ist und ein mehr oder weniger bestimmtes Tempo hat, aus einer Bewegung also, die – wie Mattheson sagen wird – einen eigenen »Akzent« hat. Ihre Gliederung verdankt sie nicht der Sprache, sondern – so Printz – der latenten Kraft der Zahl. »Vi quadam virtuali intrinseca numeri« werden – schreibt er – manche Töne betont – innerlich gelängt – und andere zurückgenommen – innerlich gekürzt<sup>3</sup>. In binären, zweigliedrigen Progressionen alternieren innerlich lange und innerlich kurze Töne. In ternären, dreigliedrigen Progressionen folgen einem innerlich langen Ton zwei innerlich kurze Töne. Von einer Stufung der Akzente ist nicht die Rede. Das Tempo hängt von der Größe der Notengattung ab, die die Taktbewegung bestimmt. Der  $\frac{3}{1}$ -Takt, die große Tripla, ist langsam (wohl auch gewichtig), der  $\frac{3}{2}$ -Takt, die kleine Tripla, bewegter (wohl auch leichter).

Die Komponisten scheinen wenigstens gelegentlich die einförmigen Schemata der Taktbewegung ins Werk zu setzen. Ohne langes Suchen findet man einförmige Achteldeklationen. Ich verweise auf die erste Zeile der *Symphonia sacra Benedicam Dominum*<sup>4</sup>.

#### Beispiel 1



Ein bewegtes Gebilde: Über anderthalb Takte hinweg wird die große Finalnote der Zeile angesungen. Nur beiläufig sei bemerkt: Die Zeile ist rhythmisch ausgezeichnet disponiert. Sie besteht aus vier Takten (gezählt werden halbe Takte).

Nicht so oft wie Achtel- kommen Viertelprogressionen vor (Beispiel aus der Motette *Ich bin eine rufende Stimme*, = *Geistliche Chormusik* Nr. 15):

#### Beispiel 2



Vielleicht wählt Schütz hier den einförmigen Rhythmus, weil er die Worte abbildet: »Der ist's, der nach mir kommen wird, welcher vor mir gewesen ist«<sup>5</sup>.

3 Wolfgang Caspar Printz, *Compendium Musicae*, Guben 1668, Cap. VII, S. 2.

4 Die Editionstechnik der Notenbeispiele ist in Anlehnung an die neueren Bände der NSA vereinheitlicht.



### 3. Polyphon disponierte Progressionen

Die Rhythmik regelt grundsätzlich das Verhältnis aufeinander folgender Töne und Einheiten. Ihr Gegenstand ist die Melodie. Nur selten berücksichtigt sie, daß polyphone Musik temporale Ordnungen sui generis entwickeln kann. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet der weitläufige Versuch über polyphon konzipierte Rhythmen, den Printz 1696 vorgelegt hat.

Printz macht darauf aufmerksam, daß bisweilen alle Stimmen einer Komposition zusammenwirken, um ein rhythmisches Konzept zu realisieren. Er nennt das rhythmische Genus, das so entsteht, »polyodisch«<sup>6</sup>. Der Ansatz ist hilfreich. Schütz scheint sich zu scheuen, eine einzige Stimme lange einförmig deklamieren zu lassen, im konzertierenden Wechsel der Stimmen aber hält er oft lange an einer Deklamationseinheit fest.

Ein kurzes Beispiel aus den *Musikalischen Exequien*, aus dem Zwiegesang des Altus und des Basses gegen Ende des ersten Teils, zeigt die Methode, die dabei angewandt wird:

#### Beispiel 3

ren,  
darum wir le - ben, dar-um wir le - ben

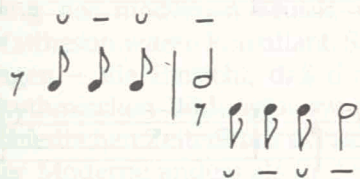
dar-um wir le - ben, dar-um wir le - ben

Der Text lautet: »[...] darum wir leben oder sterben, so sind wir des Herren.« Die Solisten versetzen dort, wo sie das Wort »leben« aussprechen, kurze, gleichsam auftaktige Floskeln derart gegeneinander, daß sie eine kontinuierliche Bewegung bilden. Das polyodische Modell, das Schütz hier verwendet, begegnet einem allenthalben: bei Giovanni Gabrieli, bei Monteverdi, bei Schein und bei Scheidt. Es ist eine der Signaturen des Zeitstils. Was es auszeichnet, ist sein Bewegungscharakter. Er scheint eine Manifestation des Gleichmaßes zu sein und ist doch der Inbegriff einer lebhaften Progression: das musikalische Bild des Lebens. Es besteht aus Bewegungsimpulsen, durchaus im Sinne Riemanns: aus musikalischen Motiven.

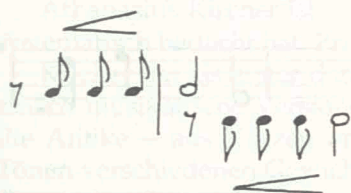
5 Vgl. dazu Kurt Gudewill, *Zum Verhältnis von Sprache und Musik im Werk von Heinrich Schütz*, in: *SJb* 15 (1991), S. 20.

6 Dazu Seidel, *Rhythmustheorien* (s. Anm. 2), S. 79 ff.

Darauf hat schon Georgiades hingewiesen<sup>7</sup>. Er glaubte zu wissen, daß der Ereignischarakter der kurzen Deklamationsmotive nicht so sehr durch den jambischen Rhythmus der Achtel



als durch die Dynamik des Auftaktes bestimmt wird. Er hat ihn – wie Riemann – durch Crescendo-Gabeln angezeigt:



Wo ruhige Bewegungen darzustellen sind, wird das Modell aus Viertelnoten gebildet. Das Canticum Simeonis, das Schlußstück der *Exequien*, beginnt nach der Intonation mit dem Wort »Friede«. Der Satz macht es durch einen taktübergreifenden, übermäßig langen Akkord sinnfällig. Das Wort »in Friede fahren« findet seine Figur in der Inklination und der Kadenz. Dieser Kadenz antwortet ein Echo. Es ist wie jedes Echo der Widerklang eines Jenseits, hier des Jenseits schlechthin. Aus dem Echo tönt die Musik der Engel, der Psychopompen, die die Seele des Verstorbenen geleiten: »Selig sind die Toten«. (Beispiel 4 auf der nächsten Seite.) Schütz bedient sich hier einer schlichten, ruhigen Variante des beschriebenen Deklamationsmodells. Es setzt im Taktbeginn ein, deklamiert auf einem Ton und senkt sich im Übergang zum Sinnakzent, zum Wort: die »Toten«. Bewegung also in der Ruhe. Erst dort, wo sich die Zeile ihrem Wende- und Höhepunkt nähert, für die Worte »die in dem Herren sterben«, wählt Schütz die etwas bewegtere, 'auftaktige' Variante des Modells.

<sup>7</sup> Thrasybulos G. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Geschichte der Messe*, Berlin<sup>2</sup>/1984, S. 62 ff.



## Beispiel 4

Se - lig sind die To - ten,

Se - lig sind die To - -

Se - lig sind die

die in dem Her - ren ster - ben,

ten, die in dem Her - - ren ster - - - ben,

To - - ten, die in dem Her - ren ster - ben,

Figured bass notation: 4 b 7 6 #

Figured bass notation: b 7 4 3

## 4. Pedes

Die rhythmische Form des Augenblicks ist – wenn man der Antike folgt – der Pes.

Die Frage, ob die elementaren Einheiten der modernen Musik der alten Theorie des Pes entsprechen, war umstritten. Die Gründe liegen auf der Hand: Die moderne Musik scheint die antiken Rhythmen zu deformieren.

Marin Mersenne hielt sich dort, wo er die Pedestheorie im Blick auf die Musik seiner Zeit würdigt, an Tänze. Darin glaubte er die antiken Formationen wiederzuerkennen. Isaac Vossius, einem dogmatischen Verehrer der Antike, bot die Musik seiner Tage nur das Zerrbild der wahren, antiken Musik. Er forderte die Abschaffung der modernen Musik, wenigstens der italienischen. Kircher, Printz, auch Mattheson waren konzilient. Sie bestimmt – auch wenn sie es expressis verbis nicht sagen – die Einsicht, daß die antike Rhythmik zwar die Form der elementaren rhythmischen Bildungen systematisiert, daß diese Bildungen sich aber zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Künsten unterschiedlich darstellen. In der Moderne anders als in der Antike, in der Sprache anders als in der Musik, in der Einstimmigkeit anders als in der Mehrstimmigkeit. Sie beschreiben, welche Formen die antiken Pedes in der modernen Musik annehmen, wie sie sich im Gravitationsfeld der akzentuierenden Taktarten verändern. In welchen metrischen Bewegungen sie sich ereignen. Welche Bewegung welchem Stil angemessen ist. Welchen Einfluß die Melodie auf die rhythmische Qualität eines Pes haben kann.

Athanasius Kircher ist – soweit ich sehe – der erste, der diese Metamorphosen systematisch bedacht hat. Printz folgt ihm in vielem.

Kircher hat als erster darauf aufmerksam gemacht, daß die Moderne über spezifisch musikalische Versionen der Pedes verfügt. Sie muß die Pedes nicht – wie die Antike – aus Kürzen und Längen, sondern kann sie auch aus gleich langen Tönen verschiedenen Gewichtes bilden, einen Trochäus also aus zwei gleich langen Tönen, von denen der eine – taktbedingt – innerlich lang und der andere innerlich kurz ist. Printz macht zudem darauf aufmerksam, daß die zeitgenössische Musik über moderne, spezifisch musikalische Pedes verfügt. Er belegt sie um ihrer Neuheit willen mit Namen, die die antike Rhythmik nicht verwandt hat. Er nennt sie »Syncopaticus« und »Enantius«<sup>8</sup>.



Der Syncopaticus, die Figur der Synkope, setzt eine binäre Taktbewegung voraus. Er besteht aus einem kurzen Ton, der aufgrund seiner Stellung im Takt innerlich lang ist. Ihm folgt ein langer Ton, dessen innerliche Qualität sich mit den Begriffen kurz oder lang nicht beschreiben läßt. Printz sagt von ihm, er widersetze sich dem Taktschlag. Der letzte, dritte Ton ist äußerlich und innerlich kurz, er bringt die Figur wieder ins Lot. Die Modernität des Syncopaticus besteht darin, daß er eine moderne Institution, den Takt und die Taktbewegung, voraussetzt. Seine rhythmische Qualität wird durch den Querstand des zweiten, langen Tones zur Taktbewegung bestimmt. Deshalb wohl schienen Printz die Namen, die die antike

8 *Compendium Musicae*, Cap. XI.



Rhythmik für ihn anbietet, die Termini Creticus oder Amphibrachys, nicht passend.

Ähnliches gilt für den Enantius. Er hebt sich vom ungeraden Takt ab. Sein Name Enantius – der Gegensätzliche – bringt den Widerspruch zwischen Takt und rhythmischer Bildung selbst zur Sprache.

Manches, was in den letzten Jahrzehnten über die rhythmische Disposition der Musik von Schütz gesagt worden ist, erweist sich angesichts dieser Theorie als fragwürdig, als gar zu wortgläubig. Ich denke an die Neigung, in binären Bewegungen »Triolen« oder »Hemiolen« abzugrenzen. Siegfried Hermelink hat das 1959 im Anfang des 19. Psalms getan<sup>9</sup>.

### Beispiel 5

Die Himm - mel er - zählen die Eh - re

Die Him - mel er - zählen die Eh - re Got - tes, er - zählen die Eh - re

Die Him - mel er - zählen die Eh - re, die Eh - re

Got - tes, und die Fe - ste verkündi get sei - ner Hän - de Werk,

Got - tes, und die Fe - ste verkündi - get sei - ner Hän - de Werk,

Got - tes, und die Fe - ste verkündi - get sei - ner Hän - de Werk,

Die erste Zeile deklamiere – so Hermelink – im Einklang mit der binären Taktbewegung, vordergründig wenigstens. Die zweite entferne sich daraus; Schütz komponiere, den Worten folgend, so daß Dreiergruppen entstünden. Die ohnehin

<sup>9</sup> Siegfried Hermelink, *Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz*, in: AfMw 16 (1959), S. 378-390. Die zitierte analytische Darstellung steht auf S. 384.



instabile mensurale Ordnung verhalte sich dagegen gleichgültig, leiste keinen Widerstand. Kurz: Hermelink unterstellt, daß es eine metrisch geregelte Taktbewegung nicht gibt, daß die musikalische Temporalverfassung willenlos dem Sprachfall folgt:

## Beispiel 6

Diese und ähnliche Interpretationen übersehen die musikalische Qualität der taktwidrigen Pedes, des Enantius und – dies hier – des Syncopaticus, auf die Printz so eindringlich aufmerksam macht. Sie negieren die Spannung zwischen dem Takt und der sprachlich-musikalischen Figur. Wer den Beginn der zweiten Zeile als Syncopaticus singt, darf nicht umstandslos von einer in die andere Taktart fallen, sondern muß die Spannung aufbauen, die den Creticus dem Metrum abgewinnt und zum Syncopaticus macht.

## 5. Eine freie und eine rhythmisch disponierte Zeile

Die antike Theorie wollte, daß ein Metrum – eine Zeile – aus einer bestimmten Zahl von gleichen oder ähnlichen Pedes gebildet wird. Diesen Grundsatz hat sich die Musiktheorie des 17. Jahrhunderts nicht zu eigen gemacht. Printz hat nicht den Pes – und schon gar nicht das Textwort –, sondern die Zeile, die Sektion, für die erste Sinneinheit der Musik angesehen. Auf der Zeile – so Printz sinngemäß – zeichnen sich Pedes ab, aber die Zeile setzt sich nicht aus Pedes zusammen<sup>10</sup>.

Printz scheint die Zeile nicht als eine rhythmische Formation angesehen zu haben. Er beschreibt sie jedenfalls nicht mit Kategorien der Rhythmik, sondern mit denen der Formtheorie. Er bestimmt Anfang, Mitte und Ende. Eröffnet wird die Zeile – so Printz – durch einen einfachen zweitönigen Pes, einen Spondeus, Jambus oder Trochäus. Die Mitte bildet eine einförmige langsame oder zügige Progression, die auf vielerlei Arten modifiziert werden kann. Geschlossen wird die Zeile durch einen zwei- oder dreitönigen Pes.

Man findet viele Zeilen, die dieser Beschreibung von Printz entsprechen. Betrachten wir den Beginn der *Musikalischen Exequien*.

<sup>10</sup> *Compendium Musicae*, Cap. XII.

## Beispiel 7

Nak - ket wer - de ich wie - derum da - hin - fah - ren

Nak - ket wer - de ich wieder - um da - hin - fah - - ren,

Nak - ket wer - de ich wieder - um da - hin - fah - - ren,

6 # 4 #

Man erkennt nach der Intonation:

- einen deutlichen Ansatz: zwei lange Noten, einen Spondeus,
- eine maßvoll fortschreitende Deklamation in Vierteln, vermischt mit Achteln, einen Trochäus wohl und einen Daktylus,
- dann eine Wende zurück zum breiteren gesanglichen Maß; zu einem Syncopaticus,
- schließlich abermals – wie zu Beginn – zwei lange Noten. Eine spondeisch gezeichnete Kadenz.

Die Viertelnote ist die zentrale Einheit der Deklamationspartie. Schütz modifiziert sie mit Methode. Er hebt den Anfang hervor, er verengt, beschleunigt die Deklamation; er fängt ihre Bewegung in einem breiten Syncopaticus auf. Mit ihm neigt sich die Zeile dem Ende zu, nimmt – wie Printz sich ausdrückt – den Charakter einer Inklination an<sup>11</sup>. Sie endet mit einer förmlichen Kadenz. Man sieht: Schütz nützt die modernen Notengattungen, um die Zeile zu dynamisieren, um sie gleichsam deiktisch zu disponieren, so daß sie im Wort »dahinfahren« innerlich kulminiert und einhält. Man hört Synkope und Kadenz als Figur des Dahinfahrens. Es ist der Gegensatz von Bewegung und Ruhe, der Gegensatz einer bewegten, bewegenden Rede und einem ruhigen, beruhigenden Gesang, der Duktus und Wirkung der Zeile bestimmt. In einem übertragenen Sinne: Der Gegensatz von 'Anrede' und 'Abgesang', von Deklamation also und kantabler Inklination. Derart freie, perspektivisch auf einen Höhepunkt ausgerichtete Zeilen findet man allent-

11 Ebd., Cap. XII, S. 3: »Clausula formalis est ea pars cantilena in qua harmonia ad quietem inclinat.«



halben im Oeuvre von Schütz. Selten dagegen Metren, die sich der antiken Vorstellung davon nähern.

Ein Beispiel dafür bietet die erste Zeile der Symphonia sacra *Venite ad me omnes*.

## Beispiel 8

a

8 Ve-ni-te, ve-ni-te, veni-te ad me, ve-ni-te, ve-ni-te, veni-te ad me

b

8 me, ve-ni-te, ve-ni-te, veni-te ad me, ve-ni-te, ve-

Schütz setzt den Imperativ »venite« so, daß der Takt der Schritte darin wiederklingt. Alles ist rhythmisch, tänzerisch. Schütz stellt den Tanz auf einen bordunartigen Baß. Aber nur fürs erste (Beispiel 8 a). Er bringt die Zeile dreimal an. In der letzten Version erfaßt der Rhythmus der Melodie den ganzen Satz, auch den Baß (Beispiel 8 b). Alles tanzt. Ein Triumph des Rhythmus. Die Stelle zeigt aber zugleich: Der Tanz, der Inbegriff des antiken Rhythmus, ist in der Musik von Schütz nur die musikalische Figur seiner selbst.

Schütz geht allerdings mit rhythmisch disponierten Zeilen bisweilen seltsam um. Ein Beispiel dafür bietet die Symphonia sacra *Cantabo domino in vita mea*.

## Beispiel 9

8 canta-bo, can - ta-bo, canta-bo Do - mi-no, canta - bo, canta-

8 bo, canta-bo Do - mino, can-ta - bo, canta-bo, can - ta-bo Do - mino.

Die Zeile ist 'viertaktig'. Trotz der perspektivischen Ausrichtung auf den Hochton g ist die Melodie rhythmisch, ja tänzerisch. Und tänzerisch – sollte man meinen – muß sie fortgesetzt werden. Am besten durch eine Variante ihrer selbst, etwa im Sinne des folgenden Schemas:

3 7 1 2 3 4

Schütz wiederholt zwar die Zeile, aber er stellt sie nicht symmetrisch. Er kürzt die Schlußnote und unterdrückt die Pause. Die Wiederholung gerät so aus dem Takt. Sie verhält sich insgesamt 'synkopisch' dazu. Sie endet auf einer Nebenzeit, auf der »Vier« des 20. Taktes. Schütz wiederholt das Verfahren. Die zweite Wiederholung ist wieder im Takt; sie beendet die 'Synkope' und bringt Zeile und Taktbewegung wieder in Einklang. Schütz versetzt also eine Zeile von höchster rhythmischer, tanznaher Prägnanz in eine arhythmische Rotation. Drei Gründe kann ich dafür anführen:

1. Die Rotation eint die Phrase. Die erste Fassung der Zeile ist im Lot, die zweite aus dem Lot, die dritte wieder im Lot. Das Maß der Bewegung bildet die egale Viertelbewegung im Baß.
2. Die Bewegung des Tanzes ist gewahrt, aber sein vulgärer Mechanismus abgestellt.



3. Die Ankündigung des Lobgesangs erhält Dichte, Leidenschaft, ja Atemlosigkeit.

### 6. Der $3/2$ -Takt

Die Rhythmik des 18. Jahrhunderts hat das Gesetz formuliert, je deutlicher und lebhafter eine Taktbewegung sei, um so bestimmter fordere sie rhythmische Abmessungen und um so merklicher und unangenehmer seien Verstöße dagegen. Es scheint, als habe das Gesetz schon im 17. Jahrhundert Geltung. Die Symphonia sacra *Cantabo domino in vita mea*

#### Beispiel 10

8 In vi - ta me - a can - ta - - - - -

6

- - - - - bo Do - mi - no,

6 7 6 #

enthält große Partien im lebhaften  $3/2$ -Takt. Hier sind denn auch die Zeilen weithin rhythmisch disponiert. Und zwar im Sinne des »numerus binarius«, nach Printz: des besten aller Rhythmen. Die erste Zeile der Tripla ist im Sinne dieses Numerus gezeichnet. Nur das Ende ist verbreitert:

- zwei Takte syllabischer Deklamation in einförmigen Halben,
- ein Melisma aus zwei korrespondierenden zweitaktigen Figuren
- und eine Schlußpartie aus drei Takten.

Die folgende Zeile entspricht sogar völlig dem Ideal einer rhythmisch verfaßten Zeile. Sie besteht aus zwei miteinander korrespondierenden zweitaktigen Motiven und einem viertaktigen Nachsatz.

## Beispiel 11

psal-lam De-o me-o, psal-lam Deo me-o

psal-lam De-o me-o quam di-u fu-e-ro,

6 5 4 3

Im »Alleluia« des gleichen Stücks bedient sich Schütz zweier Violinen, um den Rhythmus aufrechtzuerhalten und zugleich zu verschleiern. Sie konzertieren in skalenhaltigen Einheiten von vier Takten. Um Leerstellen zu vermeiden, verschränkt Schütz die Phrasen. In die Schnittstelle hinein deklamiert die Singstimme.

## 7. Eine pseudorhythmische Zeilenform

Auch die Art, in der Schütz die zweite Zeile der *Exequien* anlegt, scheint auf rhythmische Bildungen im Sinne des 18. Jahrhunderts zu weisen. (Beispiel 12 auf der nächsten Seite.) Sie beginnt mit zwei kurzen, ähnlichen, fast gleichen Phrasen. Sie imitieren die Antithese »der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen«. Den parallel gestellten Phrasen halten Inklinatation und Kadenz ungefähr die Waage. Aber numeral ausgemessen hat Schütz diese Zeile nicht. Sie zu rhythmisieren, wäre leicht möglich gewesen.

1 2 3 4

Der Herr hat's ge - ge - ben, der Herr hat's ge-nom-men, der

5 6 7 8

Na - me des Her - ren sei ge-lo - bet.



## Beispiel 12

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system contains the first two phrases of the text, and the second system contains the final phrase. The notation includes vocal lines (Soprano, Alto, Tenor) and a basso continuo line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The lyrics are: "Der Herr hat's ge - ge - ben, der Herr hat's genommen, der Na - me des Herren sei ge - lo - - - bet." The basso continuo line includes the numbers 6, 5, 4, #.

Der Herr hat's ge - ge - ben, der Herr hat's genommen, der

Der Herr hat's ge - ge - ben, der Herr hat's genommen, der Na -

Der Herr hat's ge - ge - ben, der Herr hat's genommen, der Na -

Na - me des Herren sei ge - lo - - - bet.

me des Her-ren sei ge - lo - - - bet.

me des Her-ren sei ge - lo - bet.

# 6 5 4 #

Schütz schlägt die Möglichkeit aus. Er realisiert die Parallele, ohne in einen Rhythmus zu verfallen. Die zweite Phrase steigert die erste. Die erste endet in langen, die zweite in kurzen Tönen. Der Tenor erhöht die Wiederholung um eine Quarte. Schütz gliedert die Pendants zudem unterschiedlich in den Takt ein. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Ein schlichter Rhythmus hätte die Dynamik der Zeile geschwächt. Die Arhythmie stärkt sie. Die Steigerung läßt die Polarität verblassen. Vor dem Wende- und Höhepunkt hält die Bewegung inne: halbschlüssig auf einer Nebenzeit, gleichsam in einem empathisch ausgestellten Doppelpunkt. Jenseits des

Suspirium dann das Ziel, danach die Inklination, ein langer, daktylisch gezeichneter 'Abgesang', und die Kadenz. Also: Ein aufwendig abgestellter Rhythmus. Dafür ein Bogen voll innerer Spannung.

## 8. Metrum und Symmetrie

Printz scheint der Musik seiner Zeit entsprechen zu wollen. Er bietet 1668 eine Abhandlung über das Metrum in seinem strengen antiken Sinne<sup>12</sup>. Aber er zählt das Metrum nicht zu den Eigenschaften der modernen Musik. Metrum haben – das darf man aus den Bemerkungen dazu wohl schließen – in der Moderne nur spezielle Arten von Musik. Tänze wohl und – so Printz ausdrücklich – Gesänge, die metrisch verfaßte italienische und deutsche Gedichte unangetastet in Musik übertragen. Gelegentlich tut dies auch Schütz, in den *Exequien* dort, wo er Strophen metrisch verfaßter Kirchenlieder nachkomponiert.

### Beispiel 13

Durch ihn ist uns ver-ge-ben die Sünd, geschenkt das Le-ben, im Him-  
mel soll'n wir ha-ben, o Gott, wie gro-ße Ga-ben, o Gott, wie gro-ße Ga-ben.

Was Printz im übrigen über die Anordnung der Zeilen vorbringt, bestätigt das Bild, das die Kompositionen von Schütz bieten. Zeilen werden häufig wiederholt und mit ihresgleichen parallelisiert: überall dort, wo konzertiert wird, wo Solisten und Chöre einander die Zeilen zusingen. Und nicht selten scheint eine Stimme mit sich selbst zu konzertieren. Die vielen Relationen, die Printz beschreibt, scheinen weniger im Verlangen nach rhythmischen Paarungen ihren Ursprung zu haben als im konzertierenden Stil. Ich spreche deshalb lieber etwas unbestimmter von Symmetrien als von Rhythmen. Printz spricht von »sectiones relativae«, von Zeilen, die aufeinander bezogen sind<sup>13</sup>. Er hat sie im Blick auf die Güte ihrer Relation definiert und klassifiziert. Es ist klar: Mehr als vollkommen, »perfectissimae« sind Sectionen, die in allem übereinstimmen: in der Abmessung, im »numerus sectionalis«, und in der Zeilengestalt, im Anfang, in der Mitte und im Schluß.

Aber Printz hat Zeilen, deren Abmessung differiert, deren Corpus aber gleich gezeichnet ist, Vollkommenheit der Relation, eine mindere Vollkommenheit natürlich, nicht abgesprochen. Er stellt – das ist bemerkenswert – die Ähnlichkeit der

12 *Compendium Musicae*, Cap. XIII.

13 Ebd., Cap. XII, S. 10 ff.



rhythmischen Progression über die numerale Qualität. Nicht so sehr das Gleichmaß begründet demnach das Gefühl der Relation als die Identität der rhythmischen Zeichnung. Vom Text ist nicht die Rede.

Beispiele für solche Zeilensymmetrien bietet das Werk von Schütz allenthalben. Eine Relation höchsten Grades zeichnet den Anfang der *Symphonia sacra Cantabo domino in vita mea* aus. Schütz stellt alle Momente der Zeile symmetrisch, die anumerale, freie Intonation und die viertaktige, rhythmische Deklamationspartie im  $3/2$ -Takt.

## Beispiel 14

8 Can-ta - bo, can-ta-bo Do - mi-no in vi-ta

8 me - a, can-ta - bo, canta-bo Do - mi-no

8 in vi-ta me - a, can-ta-bo Do - mi-no in vi-ta me-a,

Zu Beginn der *Symphonia sacra Domine, labia mea aperies* führt das Konzert der Solisten zu symmetrischen Bildungen. Die Zeile, die der Sopran einführt, ist an sich sechstaktig, anumeral, aber sehr ausgewogen: mit einem maßvollen Initium, einem bewegten Aufschwung hin zum breiten Höhepunkt »mea«, einer lebhaften Inklination und einer Kadenz, deren Breite dem Beginn entspricht. Der Tenor verschränkt damit eine Gegenzeile, die das Vorbild scheinbar um eine Quinte, endlich aber um eine Quarte nach unten versetzt. Diesem Zeilenpaar korreliert der Zweiegesang, zu dem sich die beiden Stimmen schließlich vereinen. Die Zeile wird nun



enggeführt und übers Doppelte ihres Umfanges hinaus erweitert. Kein numeral ausgezähltes Metrum also, aber doch ein wohl disponierter Zeilenkomplex.

### 9. Fazit und eine Anmerkung über Taktart und Tactus

Man sieht: Die antike Rhythmik ist sehr wohl in der Lage, die Einsicht in die temporale Struktur der Werke von Schütz zu befördern. Sie macht darauf aufmerksam, wieviel in einem Oeuvre, das der klassischen Theorie fern zu stehen scheint, rhythmisch empfunden und begriffen werden kann. Einförmige Deklamationen, pedesartige Zeichnungen und metrisch verfaßte Ereigniseinheiten kommen in den Blick. Und nicht zuletzt die mannigfaltigen anumeralen, aber rhythmusnahen Erscheinungen. Es ist klar: Mit der Ähnlichkeit tritt auch die Disparität der modernen Bildungen hervor: der Abstand der pedesartigen Zeichnung von einem wirklich schritthaften Rhythmus oder der Abstand konzertierender Zeilen von wirklich metrisch gestellten Sätzen.

Es ist üblich geworden, der Musik von Schütz Rhythmus zuzusprechen, aber nur einen freien, unregelmäßigen Rhythmus, einen Rhythmus, der im Grunde keiner ist. Ich glaube nicht, daß dies sachgemäß ist. Es waltet in ihren elementaren Einheiten, den Zeilen, zwar ein anumerales, aber doch meist ein ausgewogenes Auf und Ab zwischen »Anrede« und »Abgesang«, zwischen Deklamation und Inklination. Und allenthalben finden sich rhythmusähnliche Relationen zwischen Zeilenteilen, Zeilen und Zeilengruppen. Viele von ihnen verbinden das Prinzip der Polarität mit dem der Steigerung, sind – mehr innerlich als äußerlich – dynamisch disponiert. Es ist wahr: Die antike Rhythmik, zumal die lateinische, war numeral orientiert. Aber daß es anumerale, alogische Rhythmen geben könne, auch rhythmusähnliche Bildungen, hat die klassische griechische Rhythmik nicht ausgeschlossen. Und in der Geschichte der musikalischen Rhythmik ist dies nie ganz vergessen worden. Zuletzt hat Riemann dem Gedanken Geltung verschafft. Sein System hat die Dynamik, das Moment, das die Zeilenstruktur in der Musik von Schütz vielerorts prägt, als principium agens des musikalischen Rhythmus betrachtet. Nicht darauf, ob korrespondierende Einheiten numeral ausgewogen sind, kam es Riemann letztlich an, sondern auf die Intention, darauf, ob sie gleich gemeint sind. Ich könnte mir durchaus vorstellen, daß die Schütz-Forschung von Riemanns Begriff des Rhythmus profitieren kann. Freilich müßte sie diesen Begriff modifizieren. Die Bindung an die Periodennorm und vor allem den Zwang zur äußerlichen Dynamisierung müßte sie zurücklassen. Die Kategorien, die dabei hervortreten würden, wären die der Dynamik, wären Beschleunigung und Hemmung. In den Blick käme das wirkungsträchtige Wechselspiel von Deklamation und Inklination.

Ein Letztes: An klassischen Normen gemessen, scheint die rhythmische Zeichnung der Musik von Schütz unruhig, unregelmäßig zu sein. Zugleich weiß jeder: Sie hat eine Ausgewogenheit jenseits ihrer Freiheiten. Woher kommt sie? Vieles mag die Sprache erklären, die sie in Musik übersetzt. Ich habe sie außer Acht gelassen. Auch, aber nicht so sehr, weil ihr Einfluß oft beschrieben worden ist. Hauptsächlich weil die zeitgenössische Theorie die Selbständigkeit der musikalischen



schen Rhythmik, der Mensuren, der Pedes und der Sektionen hervorkehrt und den Text allenfalls beiläufig erwähnt. Sprache in Musik übersetzen, heißt – wenn man den Standpunkt der Theorie einnimmt: die wirkliche Sprache in einer anderen, in der Sprache der Musik wiedergeben, sie in die Zeilenstruktur der Musik, in ihre Progressionsmodelle, in ihre Pedes, in ihre Dynamik übertragen: in eine Sprache also mit eigener, eigentümlicher Zeitlichkeit.

Im übrigen hatte – das nebenbei gesagt – der Gedanke, die Sprache Sorge für den Rhythmus der Musik, ja nie viel Sinn. Denn nur Sprache, die selbst rhythmisch ist, könnte der Musik Rhythmus geben. Schütz aber komponiert bekanntlich zumeist Prosa, biblische Prosa. Selten Liedstrophen. Nur wenn er – wie in dem oben vorgezeigten Beleg – ihre Form in der Komposition wahrt, profitiert die Musik vom Rhythmus und hier sogar vom Metrum der Sprache.

Gemeinhin tut sie das nicht. Und dennoch herrschen – jeder weiß es – Kontinuität und Ordnung. Eingestandenermaßen eine sehr allgemeine Ordnung. Ihre Allgemeinheit aber ist kein Grund, sie zu übergehen.

Die neuzeitliche Musik kann mit den Pedes so frei – wenn man will: so undiszipliniert umgehen, weil die Pedes nur die musikalische Bewegung zeichnen, nicht aber die rhythmische Ordnung konstituieren und unterhalten. Das tut in der Moderne – darauf hat Georgiades oft hingewiesen – der Takt: der alte tactus und die moderne Taktart. Beide proportionieren und rhythmisieren in unterschiedlicher Weise die Musik.

Die modernen Taktarten, die das 17. Jahrhundert ausbildet, beziehen die mannigfaltigen Tonfiguren auf einförmige, rhythmisch konturierte Bewegungen. Der ältere tactus, der ja immer noch, noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Geltung ist, steckt das Maß, den Spielraum der Musik ab. Wo er sichtbar gemacht wurde, geschah dies in der Handbewegung des Kapellmeisters. Wo nicht, vollzog ihn der Musiker im Geiste. Der tactus bestand nur aus zwei Teilen, aus dem Niederschlag und dem Aufschlag der Hand. Descartes hat nachdrücklich darauf hingewiesen, daß das Verhältnis dieser beiden Teile rhythmisch ist. Denn die Mensur des tactus wird entweder im Sinne der Äquivalenz oder der proportio dupla, also im Verhältnis 1:1 oder 2:1 geteilt<sup>14</sup>. Hinter und in den Strukturen des Materials waltet demnach ein rein formaler Rhythmus: ein Gesetz, das alles, was sich seiner Ordnung auch nur einigermaßen fügt, rhythmisch disponiert. So könnte man sagen und hat man gelegentlich gesagt: Jede ordentlich mensurierte, taktgemäß komponierte Musik ist rhythmisch, besteht aus einer unabsehbaren Folge rhythmisch proportionierter Einheiten. Nicht anders hatte die Antike die einfache Manifestation des Rhythmus definiert. »[...] wie sich eine Uhr nach der Sonne / so muß sich die Music nach dem Tact richten und auf das allerkleinste Pünktlein dirigieren lassen. Wer da verfehlt / der wird seinen Schuß nimmermehr ins Schwarze bringen / er mag sonst naturalisirt seyn / wie er wolle«, schreibt noch 1719 Johann Beer in einem seiner musikalischen Diskurse<sup>15</sup>.

14 Wilhelm Seidel, *Descartes' Bemerkungen zur musikalischen Zeit*, in: AfMw 27 (1970), S. 286 ff.

15 Johann Beer, *Musicalische Discourse ...*, Nürnberg 1719, S. 166 f.