

Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard

von

SIEGFRIED OECHSLE

I

In der Geschichte der Musikwissenschaft hat es wohl kaum eine Theorie der Werkinterpretation gegeben, die mit einem derart universellen Geltungsanspruch aufgetreten wäre wie die „Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren“¹. Sie stellt eine Gründung des 20. Jahrhunderts dar und wurde von Autoren wie Arnold Schering², Heinz Brandes³, Hans-Heinrich Unger⁴, Wilibald Gurlitt⁵, Arnold Schmitz⁶, Hans Heinrich Eggebrecht⁷ und anderen⁸ aus historischen Quellen zusammengetragen und systematisiert. Diese „Lehre“ schien, indem sie sowohl fundamentale als auch detaillierte Zusammenhänge zwischen rhetorischen und musikalischen Kategorien dingfest machte, ein sicheres hermeneutisches Fortkommen von den rauen Gründen der satztechnischen Analyse hinauf zu den Höhen musikalischer Exegese zu garantieren. Denn sie betraf nicht nur „every level of musical thought, whether involving definitions of styles, forms, expression and compositional methods, or various questions of performing practice“⁹. Überhaupt rührte diese kunsttheoretische Allianz in der Sicht etwa eines Arnold Schering an die

1 Als „Rhetorisch-musikalische Figur“ taucht der Begriff zuerst bei Johann Gottfried Walther auf (WaltherL, Art. *Anaphora*, S. 34).

2 Arnold Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *KmJb* 21 (1908), S. 106-114; ders., *Bach und das Symbol*. 2. Studie: *Das „Figürliche“ und „Metaphorische“*, in: *BJ* 1928, S. 119-137.

3 Heinz Brandes, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Berlin 1935.

4 Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, Reprint Hildesheim 1969 (= *Musik und Geistesgeschichte*. Berliner Studien zur Musikwissenschaft 4).

5 Wilibald Gurlitt, *Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit*, in: *Helicon* V (1944), S. 67-86. Wiederabdruck in: ders., *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Teil 1: *Von musikgeschichtlichen Epochen*, Wiesbaden 1966 (= *Beihefte zum AfMw* 1), S. 62-81.

6 Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950, Nachdruck Laaber 1976 (= *Neue Studien zur Musikwissenschaft* 1); ders., Art. *Figuren, musikalisch-rhetorische*, in: *MGG* 4 (1955), Sp. 176-183.

7 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, in: *AfMw* 16 (1959), S. 57-69.

8 Bibliographische Hinweise bei George J. Buelow, *Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections: a Selective Bibliography*, in: *Notes* 30 (1973/74), S. 250 ff.; ders., Art. *Rhetoric and Music*, in: *New GroveD* 15, S. 793-803, bes. 802 f.; Hartmut Krones, Art. *Musik und Rhetorik*, in: *MGG* 2, Sachteil 6 (1997), Sp. 814-852.

9 Buelow, *Rhetoric and Music* (wie Anm. 8), S. 793.

„tiefsten Zusammenhänge von Sprache und Musik“¹⁰. Hans Heinrich Eggebrecht, der 1957 in einem Aufsatz *Über Bachs geschichtlichen Ort*¹¹ die Vielzahl der relevanten musiktheoretischen Schriften und der darin genannten Figuren hervorhob¹², vertrat die These, es sei dem Komponisten als einem „Musicus poeticus“ um mehr als nur um die affektbetonte expressio textus gegangen. Die „Figurenlehre der Musica poetica als das bedeutungsvollste Ergebnis der Verbindung von Musik und Rhetorik“¹³ ziele vielmehr danach, „die Bedeutungsbestimmtheit, die Sprachfähigkeit der Musik zu erreichen, um sie als ein Mittel der Explicatio textus zur Verfügung zu haben“¹⁴. Gelänge es, die „Bedeutungsbestimmtheit“ der Figuren zweifelsfrei nachzuweisen, dann bekäme die musikalische Werkbetrachtung geradezu ein hermeneutisches Universalinstrument in die Hand. Wären die dauerhaften Verbindungen von musikalischen Strukturen und textlichen Inhalten erst einmal gefunden, ließen sie sich auch zu exegetischen Katalogen auflisten.

Im Zentrum der in den ersten Dekaden dieses Jahrhunderts einsetzenden Bemühungen um eine rhetorisch-figürliche Werkinterpretation stand neben Schütz vor allem Bach. Während die metaphorischen Bemerkungen in Philipp Spittas großer Bach-Biographie noch als eine Überhöhung analytischer Beobachtungen im Geiste romantischer Poetisierung gelten konnten, war in Albert Schweitzers Bach-Buch von 1908 bereits der Versuch zu beobachten, musikalische „Elemente“ und „Formeln“ zu einer Art Wörterbuch der „Bachschen Tonsprache“¹⁵ zu ordnen. Unbehagen bei den Zeitgenossen mußte jedoch die fehlende historische Legitimation von Prägungen wie „Schmerz-“ und „Freudenmotive“ oder „Seligkeitsrhythmen“¹⁶ hervorrufen. Diesem Mangel an Objektivität und historischer Absicherung schien die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren abzuhelpfen. Mit ihr lockte der authentische, nicht durch den klassisch-romantischen Werkbegriff kontaminierte Zugang zur älteren Musikgeschichte.

Obwohl die gedruckten Zeugnisse einer systematischen Übertragung rhetorischer Figurennamen auf konkrete Bestandteile des musikalischen Satzes nur aus einem Zeitraum von weniger als 200 Jahren stammen – die Spanne wird von Joachim Burmeisters *Musica poetica* (1599-1606)¹⁷ und Johann Nikolaus Forkels *All-*

-
- 10 Schering, *Bach* (wie Anm. 2), S. 125. Besonders für Bach habe, so Schering, „die musikalische Metaphorik zum innersten Wesen der Musik“ gezählt (ebd., S. 127).
- 11 Hans Heinrich Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, in: DVfLG 31 (1957), S. 527-556. Wiederabdruck in: Walter Blankenburg (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970 (= Wege der Forschung 170), S. 247-289.
- 12 Die Rede ist von 27 Traktaten und von einem „Bestand von etwa 100 Figuren“ (ebd., S. 270 f.). Dietrich Bartel kommt in seinem *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* (Laaber 1985) der Sache nach auf etwa 90 Figuren.
- 13 Eggebrecht (wie Anm. 11), S. 270.
- 14 Ebd., S. 276.
- 15 Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1954 (1/1908), S. 421. Obwohl Schweitzer dem „schematischen Katalogisieren der Bachschen Themen“ nicht das Wort reden wollte (ebd.), förderten seine Ausführungen die Verbreitung von semantischen Stereotypen in der Motiv- und Themenanalyse recht nachhaltig.
- 16 Ebd., S. 461 ff.
- 17 Joachim Burmeister, *Hypomnematum Musicae Poeticae [...] Synopsis*, Rostock 1599; ders., *Musica autoschediastiké [...]*, Rostock 1601; ders., *Musica poetica [...]*, Rostock 1606. Vollständige Titel bei Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel u. a. 1955 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5), S. 55 f.

gemeiner Geschichte der Musik (1788) markiert¹⁸ –, wagte man sich im Schutze der postulierten „Grundlageneinheit“¹⁹ von Musik und Rhetorik zunächst auf umliegendes und dann auf immer entfernteres Gebiet. Waren die Figuren erst einmal erfaßt und der jeweilige Zusammenhang zwischen satztechnischem Sachverhalt und rhetorisch-textlichem Sinn beschrieben, konnten analoge musikalische Wendungen als Beweis dafür dienen, daß der Komponist „gewissermaßen mit der Rhetorik in der Hand“²⁰ zu Werke gegangen war. Die Existenz oraler Traditionen und die hohen Verluste der zumeist handschriftlich fixierten Kompositionslehren wurden in aller Regel dafür verantwortlich gemacht, daß entsprechende musiktheoretische Zeugnisse fehlten. Obwohl keine italienischen Quellen zur Figurenlehre überliefert sind²¹, wurde der Versuch unternommen, deren Existenz in der Praxis an Werken Cavalieris, Monteverdis oder Carissimis zu dokumentieren²². Und trotz der genuinen Bindung der Doktrin an die Vokalmusik blieben Deutungsexkurse auf das Gebiet der Instrumentalmusik nicht aus. So scheint denn die musikalische Figurenlehre einem Quellfluß im Karst zu gleichen: Ihre Wege beginnen irgendwo vor Dufay²³ und reichen vielleicht sogar bis Schubert und Schumann²⁴, verlaufen jedoch über große Strecken unterirdisch.

II

Die Einsprüche gegen die hegemonialen Geltungsansprüche dieser Methode, die im wissenschaftlichen Grenzbereich nicht selten zu einem assoziativen Wildwuchs des Aus- und Unterlegens verkam, ließen erstaunlich lange auf sich warten. Zunächst stellte Carl Dahlhaus die allegorischen Funktionen zur Seite und unterzog

18 Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* 1, Leipzig 1788, S. 53-59 (§§ 104-119 der „Einleitung“).

19 Gurlitt (wie Anm. 5).

20 Unger (wie Anm. 4), S. 124.

21 Zu den Ausstrahlungen der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre in die Musiktheorie des süddeutschen und österreichischen Raums siehe Hellmut Federhofer, *Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: AML 65 (1993), S. 119-133.

22 Buelow, *Rhetoric and Music* (wie Anm. 8), S. 799 f. (Beispiele 19, 21, 23); Günther Massenkeil, *Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carissimis*, Diss. phil. Mainz 1952 (mschr.); Theophil Antonicek, *Emilio de' Cavalieri und seine „Rappresentazione di anima e di corpo“*, in: ÖMZ 24 (1969), S. 445-449.

23 Schmitz (*Figuren*, wie Anm. 6, Sp. 176) war davon überzeugt, die „Praxis der mehrstimmigen Musik“ habe „mindestens seit Dufay bereits über musikalisch-rhetorische Figuren“ verfügt. Vgl. auch Rudolf Flotzinger, *Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire?*, in: Theophil Antonicek u. a. (Hrsg.), *De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, Kassel u. a. 1975, S. 1-9.

24 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Vom Weiterleben der Figurenlehre im Liedschaffen Schuberts und Schumanns*, in: Augsburger Jb. für Musikwissenschaft 1989, S. 105-126. – Peter Gülke (*Die Gegen-Sinfonie. Schuberts Große C-Dur-Sinfonie als Antwort auf Beethoven*, in: ÖMZ 52 [1997], S. 22-31, hier S. 23 u. 28) findet in Schuberts Kammermusik und Symphonik Figuren wie den *passus duriusculus* oder den *circulus* und spricht ihnen die Bedeutung des „Todessymbols“ bzw. der „himmlischen Freude“ zu.

die musiktheoretischen Aspekte der Figurenlehre einer genaueren Prüfung²⁵. Da dieser Blickwinkel sich auf das Verhältnis der Figurenlehre zur traditionellen Kontrapunktlehre richtete, mußte sich das Gesichtsfeld notwendig auf Umfang und Legitimation des Dissonanzgebrauchs verengen – daß Dahlhaus den Figurbegriff des Schütz-Schülers Christoph Bernhard zum Gegenstand seiner Untersuchungen wählte, entsprang folgerichtig diesem Ansatz, lautet der Kern von Bernhards Definition doch: „*Figuram* nenne ich eine gewisse Art die *Dissonantzen* zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des *Componisten* Kunst an den Tag legen“²⁶. Im Hinblick auf all jene Figuren, die über die wenigen Fundamentalfiguren hinausgingen, behauptete Dahlhaus, die „Figurennamen“ seien „nur begriffliche Notlösungen für noch nicht durchschaute musikalische Phänomene“, Regelverstöße, die kontrapunktisch noch nicht legitimierbar waren. Die Kodifizierungsversuche durch Begriffe aus der Rhetorik entsprächen indessen einer Tendenz zur Normalisierung des Lizenziösen und spiegelten letztlich auch die Zerstörung der Möglichkeit wider, an den Regelverstoß eine semantische Bedeutung zu knüpfen: Was nicht mehr bewußt wahrgenommen werde, könne auch nicht zum „Sema“, zum musikalischen Zeichen, ungedeutet werden²⁷. Das gehorcht einer Denkfigur des Formalismus: Das jeweils Neue einer musikhistorischen Struktur sinkt allmählich in den Traditionsbestand ab und wird schließlich nicht mehr als diskretes Merkmal rezipiert. Die Figurenlehre fungiert in dieser Sicht als eine Art terminologischer Zwischenspeicher der Kontrapunktgeschichte. Allegorische Zwecke sind in diesem Prozeß zwar prinzipiell möglich, bleiben jedoch akzidentell und kurzlebig.

Arno Forcherts gründliche Untersuchung der nachweisbaren historischen Zusammenhänge zwischen *Musik und Rhetorik im Barock*²⁸ führte zu der Erkenntnis, daß die rhetorische Kunstlehre, wie sie an den protestantischen Lateinschulen in Deutschland unterrichtet wurde, weder institutionell noch intellektuell an Pädagogik und Praxis des Komponierens heranreichte. Man könnte demnach beinahe den Eindruck gewinnen, die Häufigkeit von Analogien und terminologischen Entlehnungen der Theoretiker verhalte sich umgekehrt proportional zum Einfluß der rhetorischen Disziplin auf die konkrete Geschichte des Komponierens. Dafür zeigen Forcherts Ausführungen zu den musiktheoretischen Funktionen der Figuren einen zentralen, bislang noch viel zu wenig beachteten Sachverhalt. In der ersten systematisch exponierten Figurenlehre der Musikgeschichte, der in den Jahren von 1599 bis 1606 erschienenen *Musica poetica* des in Rostock tätigen Kantors Joachim Burmeister, zielt der Figurbegriff keineswegs auf die Tradition der bildlichen Wortver-

25 Carl Dahlhaus, *Die Figurae superficiales in den Traktaten Christoph Bernhards*, in: Kgr.-Ber. Bamberg 1953, Kassel u. a. 1954, S. 135-138.

26 Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, Kassel u. a. 2/1963, S. 63. – Auch in späteren Beiträgen zur Geschichte der Figurenlehre (s. unten Anm. 41) bleibt Bernhard für Dahlhaus der Inbegriff der Sache.

27 Dahlhaus (wie Anm. 25), S. 137.

28 Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 5-21; ders., *Bach und die Tradition der Rhetorik*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz*, Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, Bd. 1, Kassel u. a. 1987, S. 169-178.

tonung, wie sie vor allem im Madrigal entwickelt worden ist. Diese Kunst der musikalischen Veranschaulichung textlicher Momente entstand vor den systematischen Rekursen auf den Figurbegriff, bestimmte mit oder ohne dessen Kenntnis das Komponieren und überdauerte auch unabhängig von der ursprünglichen Bindung ans Madrigal die historische Gültigkeit dieses musiktheoretischen Spezialgebiets²⁹.

Es wäre freilich vorschnell geurteilt, wenn die Einwände und Bedenken gegen ihre unmittelbare kompositionsgeschichtliche Relevanz dazu führen würden, in den musikalischen Figuren nur „humanistisch-gelehrtes Beiwerk“³⁰ zu sehen, wie Stefan Kunze einmal formuliert hat. Vielmehr wächst mit der Relativierung ihrer kompositorischen Bedeutung das Interesse an ihren genuin musiktheoretischen Funktionen. Die größte Aufmerksamkeit vermag hier die historische Gründungsphase der Doktrin für sich zu beanspruchen, verspricht sie doch den Einblick in ursprüngliche Zielsetzungen. Und die tragen den Charakter radikaler Neuerungen.

III

Die Rekonstruktion der Intentionen Burmeisters, den man fraglos als den Gründer der ersten, jedoch nicht einzigen Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren bezeichnen muß, fällt nicht eben leicht. Wenn Burmeister schon nicht, wie Forchert unterstrichen hat, das „Repertoire textausdeutender Wendungen“³¹, das im Madrigal zu höchster Blüte gelangt war, ordnet und mit rhetorischen Namen versieht, wozu dient ihm dann die ausführliche Darstellung von über zwanzig Figuren? Zwar hat Martin Ruhnke in seiner Dissertation über Burmeister eine Reihe von terminologischen Analogiebildungen zwischen Musiktheorie und Rhetorik im theoretischen Schrifttum seit dem 15. Jahrhundert dokumentiert³². Diese Anleihen bleiben jedoch völlig unsystematisch und bilden in der Tat ein gelehrsameres Beiwerk in einer Zeit, in der die Rhetorik zum führenden Wissenschaftsmodell avanciert. Burmeisters systematische Übertragung der rhetorischen Figurenlehre in die Musiktheorie besitzt offenbar keine konkreten Vorbilder und geht auch keineswegs zwingend aus den theoriegeschichtlichen Entwicklungen des 16. Jahrhunderts hervor.

Seit dem ungefähr 1380 entstandenen *Cantuagium* des Heinrich Eger von Kalkar, der nicht nur die richtige Tonartenwahl und die allegorisch verwendeten Lagen oder Intervalle dem Begriff des Ornatus subsumiert, sondern auch Akzidenzien und Klauseln³³, hatte sich bis hin zu Burmeister nichts an dem Mangel an einer definitorischen Grundlage und den daraus resultierenden Möglich-

29 Arno Forchert, *Madrigalismus und musikalisch-rhetorische Figur*, in: Jobst Peter Fricke (Hrsg.), *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1989 (= Kölner Beitr. zur Musikforschung 165), S. 151-169, besonders S. 160 ff.

30 Stefan Kunze, *Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz. Mit einem Exkurs zur „Figurenlehre“*, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 31.

31 Forchert (wie Anm. 29), S. 155.

32 Ruhnke (wie Anm. 17), S. 134 ff.

33 Heinrich Hüsch (Hrsg.), *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar 1328-1408*, Köln 1952 (= Beitr. zur rheinischen Musikgeschichte 2), S. 57 ff.

keiten der Systematisierung geändert: Nahezu alles, vom einfachsten Notenzeichen bis zur kunstvollen Fuge, ist als Ornament oder Figur bezeichnet worden, ohne daß dafür eine feste satztechnische Bezugsebene als Pendant zur ungeschmückten Rede eingeführt worden wäre. Das Verhältnis der „Figuren“ zum Kontrapunkt und zu den Gattungen blieb ungeklärt.

Augenscheinlich will Burmeister den Kompositionsschüler auf einen methodischen Weg führen, der sich nicht mit den Traditionsbahnen des Kontrapunkts deckt. Warum aber bedurfte die kontrapunktische Kernlehre als das tragende musiktheoretische Fundament wenn nicht der Revision, so doch wenigstens der Erweiterung? Worin liegt eigentlich der Zugewinn gegenüber der Kontrapunktlehre, wenn nicht in der regelhaften Fixierung fester Wort-Ton-Verhältnisse? Und woher rühren die terminologischen Lücken, die Burmeister nach eigenem Bekunden zu beheben sucht?³⁴

Genauere Aufschlüsse über Burmeisters Intentionen vermag die Verankerung der Figuren in seiner musiktheoretischen Grundkonstruktion zu geben. Dieses Gerüst macht im Laufe der drei Fassungen seiner Kompositionslehre einige Wandlungen durch, deren Nachvollzug dem Verständnis der Sache aufhilft.

In der ersten Abhandlung von 1599, die den Titel *Hypomnematum Musicae Poeticae* [...] *Synopsis* trägt (was etwa mit „Zusammenstellung schriftlicher Bemerkungen über die Kompositionslehre“ zu übersetzen wäre), werden 22 Figuren unter der Kapitelüberschrift „De Ornamentis“ aufgelistet³⁵. In der Regel setzt sich jeder Abschnitt aus einer knappen Charakterisierung und einem Notenbeispiel zusammen. Dazu kann noch ein ebenso kurzer Kommentar treten. Eine Definition des Begriffes ornamentum findet sich nicht, und der Terminus figura taucht nirgends auf. Gleichfalls fehlt eine nähere Einteilung dieser ornamenta. Aufschluß über ihre Beziehung zu den Arten des musikalischen Satzes versprechen zunächst die im letzten Kapitel der Schrift definierten „genera antiphonorum“³⁶. Burmeister greift bei dieser Bestimmung der Arten mehrstimmiger Musik auf die in der deutschen Theorie des 16. Jahrhunderts übliche Dreiteilung des Kontrapunkts zurück und verwendet auch die einschlägigen Attribute simplex, fractus und coloratus (siehe unten, Schema 1). Auffällig ist jedoch, daß zum einen der Terminus Kontrapunkt verworfen wird und zum anderen die Sortierung nur „in sonorum quantitate“ erfolgt, also vom definitorischen Merkmalsvorrat der species contrapuncti nur die Tondauer, jedoch nicht die Häufigkeit der Dissonanzen oder der Ambitus der melodischen Intervalle herangezogen wird. Als Hauptkriterien zur Festlegung der genera antiphonorum dienen dafür die jeweils repräsentativen Gattungen Lied³⁷, Motette und Madrigal.

Ein Zusammenhang zwischen diesen Bereichen und der Liste der ornamenta wird indessen nicht hergestellt. Zwar durfte der Autor vom gebildeten Leser erwarten – und Bildung bedeutete seinerzeit die Vertrautheit mit den Grundbegriffen

34 Vorwort der *Musica autoschediastiké*, teilweise wiedergegeben bei Ruhnke (wie Anm. 17), S. 144 f.

35 *Hypomnematum* [...] *Synopsis*, fol. G 2^r ff. (Zitate nach dem Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign. Mus. ant. theor. B 158).

36 Ebd., Kap.14: „De Harmoniarum Generibus et Antiphonorum“ (fol. I 3^r). Der Begriff wird im folgenden in der Deklination Burmeisters wiedergegeben.

37 Als Beispiele führt Burmeister (ebd.) *Domine Dominus noster* von Lasso und *Wie schön blüht uns der Meye* von Jacob Meiland an.

der Rhetorik –, daß er das „genus simplex“ mit der schmucklosen Alltagsrede, der *oratio propria*, zu identifizieren vermochte. Dennoch enthält Burmeisters Darstellung 1599 noch keine genaue und explizite Antwort auf die Frage, was da zu schmücken sei – auf welche Basis oder auf welches Objekt sich also der *Ornatus*-begriff zu beziehen habe.

Schema 1: 1599

(Kontrapunktische Satzarten/Gattungen)	(Rhetorik)
genera antiphonorum	Figuren
1. simplex sive aequale (Kantionalsatz) gleiche Notenwerte	keine Figuren
.....	
2. fractum sive inaequale (Motette) verschiedene Notenwerte, kolorierte in der Minderzahl	Figuren
3. coloratum seu floridum (Madrigal, Villanelle) verschiedene Notenwerte, kolorierte in der Mehrzahl	Figuren

Daß Burmeister den Ergänzungsbedarf seiner *Musica poetica* erkannt hat, wird an ihrer Fassung von 1601 ersichtlich. Der Titel der Schrift lautet nun *Musica autoschediastiké* (er könnte ungefähr mit „Musik aus dem Stegreif abgehandelt“ wiedergegeben werden). Zwar wird die Fassung von 1599 noch einmal abgedruckt. Sie erfährt jedoch eine Erweiterung durch Zusätze, die allein das Zweieinhalbfache des ursprünglichen Umfangs betragen. Die erste große Neuerung besteht in der Definition des *Figurbegriffs*. Sie markiert gleich den Beginn der Nachträge:

„Ornamentum sive Figura musica est tractus musicus, tam in Harmonia quam in Melodia, certa periodo, quae a clausula initium sumit, et in clausulam desinit, circumscriptus, qui a simplici compositionis ratione discedit [...]“³⁸.

Damit benennt Burmeister zum einen explizit den akkordisch-syllabischen Satz des *genus simplex* als Grenze zwischen *figürlichem* und *nichtfigürlichem* Satz. Zum anderen wird deutlich, daß *Figuren* abgrenzbare Bestandteile einer komponierten musikalischen Textur sind und keine Regeln der Theorie.

Die zweite große Neuerung der *Musica autoschediastiké* besteht in der Einführung einer weiteren theoretischen Ebene. Im Kapitel „De Imitatione“, das die Nachahmung von *Musterautoren* thematisiert und 1599 noch nicht enthalten ist, wird aus der Rhetorik das traditionelle Lehrgut der *genera dicendi* eingeführt, die Burmeister als „genera styli“ bezeichnet (siehe Schema 2)³⁹.

38 *Musica autoschediastiké*, fol. I 2^r. Zitat nach dem Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Sign. Mus. ant. theor. B 155. Die Definition stellt Burmeister in der Ausgabe von 1606 dem Kapitel „De Ornamentis sive de figuris Musicis“ voran: *Musica poetica*, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1955 (= DM I/10), S. 55; kommentierte Neuauflage und englische Übersetzung durch Benito V. Rivera: *Musical Poetics: Joachim Burmeister*, New Haven and London 1993 (hier S. 154 f.).

39 *Musica autoschediastiké*, fol. M 3^r-4^r. Zur Überlieferung der *genera styli* von Quintilian über Melanchthon zu Lossius siehe Ruhnke (wie Anm. 17), S. 106 ff.

Schema 2: 1601

(Kontrapunktische Satzarten/Gattungen)	(Rhet. Stile/Musterautoren)	(Werke)
genera antiphonorum	genera styli	Figuren
1. simplex (Kantionalsatz) gleiche Notenwerte	1. humile Meiland, Dressler, Scandello	keine Figuren
2. fractum (Motette) versch. Notenwerte, kolorierte in der Minderzahl	2. mediocre Clemens non Papa u. a.	Figuren
3. coloratum (Madrigal, Villanelle) versch. Notenwerte, kolorierte in der Mehrzahl	3. sublime Lechner u. a.	Figuren
	4. mixtum Lasso	Figuren

Zwar kann man den kontrapunktischen Satzarten, den *genera antiphonorum*, zweifelsfrei die rhetorischen *genera styli* zuordnen: Dem kantionalen Satz entspricht das „genus humile“, dem motettischen das „genus mediocre“ und dem madrigalischen das „genus grande“. Darüber hinaus kennt Burmeister noch das „genus mixtum“, in dem alle Satzarten je nach Textlage sukzessive miteinander kombiniert werden können⁴⁰. Worin aber liegt der Zugewinn dieser erneuten Anleihe bei der Rhetorik? Die Einbindung in den bereits bestehenden Zusammenhang der anderen beiden Ebenen des musiktheoretischen Gerüsts bleibt problematisch. Wären die kontrapunktischen Satzarten nur durch die Notenwerte oder die Häufigkeit der Dissonanzen definiert, dann prallten mit den *species contrapuncti* und den Figuren gewissermaßen grammatische und rhetorische Größen unvermittelt aufeinander. Doch Burmeister hat die *genera antiphonorum* bereits mit Gattungsbegriffen versehen, so daß die textliche Ebene auch ohne die überdies nur durch Autorennamen festgeschriebenen Stilarten markiert würde. Und die theoretische Einpassung der Figuren ins System der kontrapunktischen und stilistischen *genera* erfährt so auch keine weitere Präzisierung. Über ihre per negationem gesetzte Abhängigkeit vom *genus simplex* hinaus bleiben die Figuren eine eigenständige Domäne satztechnisch-kontrapunktischer Gestaltungsmittel. Der Figurbegriff setzt deshalb in dieser theoretischen Konstellation keineswegs die Existenz der Stilbegriffe voraus.

Dafür wird den Figuren nun eine interne Systematisierung zuteil. Zwar mag die Gliederung in harmonische, melodische und harmonisch-melodische Figuren als „trivial“⁴¹ erscheinen. Sie ist jedoch sorgfältiger durchdacht, als es zunächst den Anschein hat. Das läßt sich besonders eindrucksvoll an den Wiederholungs-, Sequenzierungs- und Imitationsfiguren demonstrieren. Diese Figuren sind sämtlich – allerdings in ungleichen Graden und in verschiedenen Kombinationen mit anderen strukturellen Parametern – dem satztechnischen Grundprinzip der Wiederholung verpflichtet. Sie thematisieren damit ein formbildendes Repertoire an Satztechni-

40 Die Möglichkeit der Mischung aller drei *genera* wird bei Lossius in seiner Ausgabe der *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melancthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami*, Leipzig 1562, zwar gestreift. Die konkrete Einführung des *genus mixtum* ist jedoch eine Tat Burmeisters (Ruhnke, ebd.).

41 Carl Dahlhaus, *Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehre*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 83-93, hier S. 84.

ken, das in der Kontrapunktlehre (etwa bei Zarlino) meist als eine Art Appendix erscheint (siehe Schema 3 auf der folgenden Seite).

In der abschließenden Fassung der *Musica poetica* von 1606 ist die Einteilung der Figuren unverändert. Dafür hat sich das Verhältnis zwischen den Satz- und den Stilarten gewandelt (siehe Schema 4). Die *genera antiphonorum* werden nur noch durch die Notenwerte charakterisiert, die gattungsspezifischen Hinweise und damit der Textbezug entfallen hingegen.

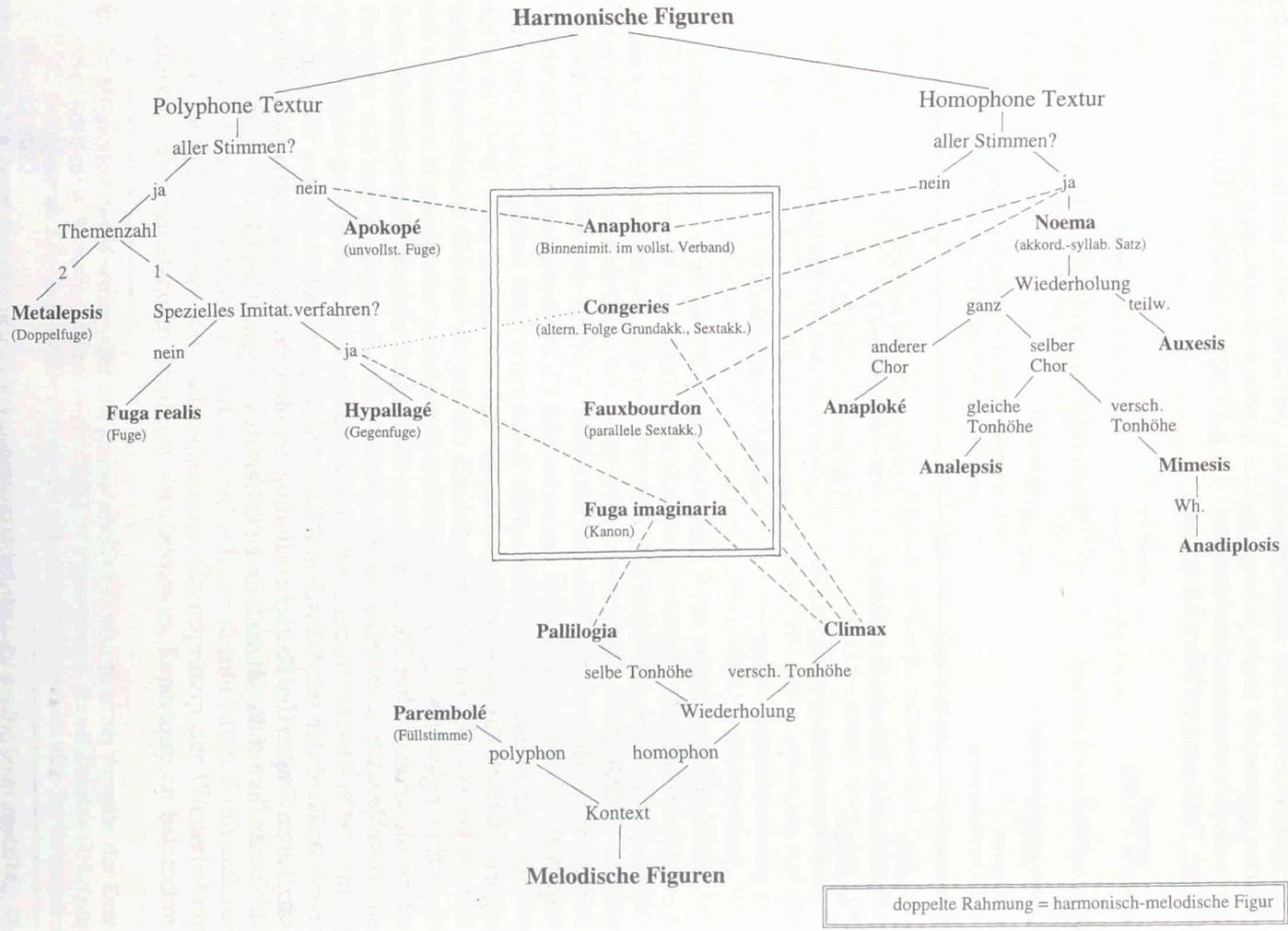
Schema 4: 1606

(Kontrapunktische Satzarten)	(Rhetorische Stile/Musterautoren)	(Werke)
genera antiphonorum	genera styli	Figuren
1. simplex gleiche Notenwerte	1. humile (Meiland, Dressler, Scandello) enge Intervallschritte, nur Konsonanzen	keine Figuren
2. fractum versch. Notenw., kolorierte in der Minderz.	2. mediocre (Clemens non Papa u. a.) Mitte zwischen 1 und 3	Figuren
3. coloratum versch. Notenw., kolorierte in der Mehrz.	3. sublime (Lechner u. a.) größere Intervallschritte, viele Dissonanzen	Figuren
	4. mixtum (Lasso) vereinigt in sich 1, 2 und 3	Figuren

Während so die Ebene der kontrapunktischen Satzarten im systematischen Gesamtentwurf spürbar verblaßt, gewinnen die stilistischen Genera an Gewicht. Zu den Namen ihrer repräsentativen Autoren treten nun als Merkmale die jeweils typischen Größen der melodischen Intervalle und die Häufigkeit der Dissonanzen. Damit hat die rhetorische Ebene der Stile die Hauptkriterien der alten *species contrapuncti* auf sich gezogen. Die satztechnische Charakterisierung der Stile ist hinreichend genau und enthält überdies die bisher noch nicht beanspruchte Zentralkategorie des diminuierten Kontrapunkts, die Dissonanz. Daß auch die Bestimmbarkeit der jeweils relevanten Textarten durch die Angabe der Stil- und Autorennamen hinreichend gewährt ist, zeigt Burmeisters Bemerkung zum *genus mixtum*: Es vereinige die anderen drei Stilarten in sich, dies jedoch nicht zugleich, sondern nacheinander, je nach Beschaffenheit des Textes⁴². Die Bemerkung von der *exornatio textus*, die in diesem Zusammenhang fällt, richtet sich indessen nur auf die angemessene Wahl der musikalischen Stilart. Die Figuren selbst werden nicht grundsätzlich an Fragen der Textbehandlung gebunden, ihr Status als *ornamenta* bezieht sich vielmehr auf die satztechnische Differenz zum *genus humile*.

42 „Mixtum, quod reliqua tria in se habet promiscue, non quidem simul et semel, sed diverso modo, prout est textus, quem harmonice exornant Artifices“ (*Musica poetica*, S. 75).

Schema 3:



IV

Die innovatorischen Maßnahmen in Burmeisters *Musica poetica* setzen an der Kontrapunktlehre selbst und damit an der Basis musiktheoretischer Überlegungen an. Motiv seiner Bestrebungen ist jedoch weder der aufkommende Generalbaß noch die theoretische Bestimmung und Ordnung allegorischer oder metaphorischer Beziehungen zwischen Wort und Ton. Spürbar wird vielmehr eine Kritik an Aufbau und Reichweite der Kontrapunktlehre. An dieser Haltung mag mitgewirkt haben, daß der Kontrapunkt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts massiv unter Druck geraten war. Einerseits wuchs im Zuge der gegenreformatorischen Forderungen nach einer deutlicheren Scheidung zwischen weltlicher und geistlicher Musik das Interesse an einer präziseren Festlegung der Gattungsgrenzen. Da die Theorie des Kontrapunkts jedoch an der Behandlung der Dissonanz orientiert war, blieben ihre Möglichkeiten, gattungs- und stilspezifische Sachverhalte genauer zu bestimmen, sehr begrenzt. Andererseits bedeuteten jene Entwicklungen, die zur Entstehung der *seconda prattica* führten, daß die Theorie des lizenziösen Kontrapunkts unter einen permanenten Erweiterungsdruck geriet. Das Gerüst primärer Intervallprogressionen⁴³ wurde geradezu von einem Gestrüpp aus teilweise recht komplexen Erweiterungen und Zusatzregeln überwuchert (man denke nur an die Einführung imaginärer Zusatzstimmen – ein Vorgehen, das Bernhard als „heterolepsis“ bezeichnen wird)⁴⁴.

Burmeister reagiert auf diese Situation nicht mit einem Ausbau der Kontrapunktlehre. Ohnehin spiegelt seine Ablehnung der tradierten Formel „*punctus contra punctum*“ die Aversion gegen die Identifikation des Komponierens mit der Lehre von den an sich formlosen und daher nicht zur Ebene der Rhetorik hinaufreichenden Intervallfortschreitungen wider (die Kritik am Kontrapunkt begegnet übrigens auch bei zeitgenössischen Autoren⁴⁵). Burmeisters musiktheoretische Tat besteht vielmehr in der Integration der Kontrapunktlehre in das übergeordnete System einer neu gegründeten *Musica poetica*. Dem Rostocker Magister und Kantor ist es um eine neue Theoriesprache auf der Basis der Stile und Figuren zu tun, nicht um die bloße Verkoppelung rhetorischer Termini mit bekannten Sachverhalten der alten kontrapunktischen Kernlehre. Man mag zwar einwenden, daß die Bezeichnungen bei der Einteilung der *genera antiphonorum* auf die *species contrapuncti* zurückgehen und daß diese Ebene nicht aus dem System entfernt wird. Gemeint sind mit den *genera antiphonorum* jedoch die Satzarten und Gattungen mehrstimmiger Musik, nicht die der Theorie. Das *genus simplex*, das auf der seit 1601 eingeführten Stilebene mit dem *genus humile* parallelisiert wird, repräsentiert nicht mehr den zweistimmigen, nur aus Konsonanzen bestehenden Lehrbuchsatz des *contrapunctus simplex*, sondern den realen vierstimmigen Akkordsatz, wie er vor allem in Gestalt der Choralharmonisation die protestantische Kirchenmusik des

43 Nach Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, ²/1988 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), S. 59 f.

44 Dazu Frieder Rempp, *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino*, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie 7), S. 143 ff., 160 ff.

45 Ruhnke (wie Anm. 17), S. 162.

16. Jahrhunderts prägte⁴⁶. Die kompositorische poiesis beginnt demnach in Burmeisters *Musica poetica* auf der Werkebene, erreicht dieses Niveau jedoch nicht schlagartig mit dem Auftreten der ersten Dissonanz. Formal bewirkt in der traditionellen Theorie des Kontrapunkts seit Tinctoris das erste Vorkommen einer Dissonanz zwar nur einen Wechsel der species. Der Sache nach handelt es sich jedoch um den spontanen Anbruch des Komponierens, da der Bereich des *contrapunctus simplex vel aequalis* verlassen wird. Unbewältigt bleibt indessen nicht nur generell der geordnete Übergang zum mehrstimmigen Komponieren⁴⁷. Auch die theoretische Fundierung des akkordisch-syllabischen Satzes einerseits und des imitatorischen andererseits wirft innerhalb des *contrapunctus diminutus* große Probleme auf und entzieht sich deshalb der Lehrbarkeit⁴⁸.

Burmeister versucht die logischen wie die didaktischen Schwierigkeiten bei der Vermittlung von Theorie und Praxis durch eine schärfere Unterscheidung zwischen grammatischen Elementarregeln und rhetorischen Stil Kategorien zu lösen. Diese Grenze wird jedoch nicht mit der Grenze zwischen *contrapunctus simplex* und *contrapunctus diminutus* identifiziert. Vielmehr erfährt die Lehre von der Zusammensetzung der Konsonanzen zu Akkorden und deren Verbindung zum vierstimmigen Satz Note gegen Note eine zweifache Begründung: einmal als Theorie der harmonischen Syntax auf der Basis von Intervall- und Akkordtabellen⁴⁹ und einmal als Praxis des Komponierens im vierstimmigen Cantus-firmus-Satz Note gegen Note. Die eine Blickrichtung auf diese satztechnische Domäne ist demnach grammatisch, da sie sich nur nach den Gesetzen für die regelgerechte Verbindung von Intervallen und Akkorden richtet⁵⁰. Die andere Blickrichtung ist hingegen die rhetorische, da sie in Analogie zur gesprochenen Rede auf das geformte musikalische Gebilde und seine Stilhöhe zielt. Indem also Burmeister den *contrapunctus simplex* noch einmal als *genus humile* faßt, stellt seine *Musica poetica* von Beginn an eine Kompositionslehre im emphatischen Sinne des Begriffes dar.

Aus diesem Ansatz geht zwingend der Verzicht auf die Dissonanz als zentrales Kriterium der Theorie hervor. Burmeister benötigt demgegenüber eine Größe, die von Beginn an auf der rhetorischen, die Herstellung von Werken betreffenden Ebene siedelt. Genau dies vermögen die Figuren zu leisten, denn sie besitzen auf Grund ihrer Definition als „tractus musici“ stets schon eine formale Ausdehnung. Während in der Kontrapunktlehre die Dissonanz für den Wechsel zum *contrapunctus diminutus* ausschlaggebend ist, bewirkt in der *Musica poetica* die Figur – und zwar nicht notwendig eine Dissonanzfigur – den stilistischen Aufstieg zum *genus mediocre*. Man kann auch behaupten, daß bei Burmeister die Dissonanz

46 Bereits Gallus Drefler empfiehlt in seinen *Praecepta musicae poeticae* (1563/64) dem Schüler, mit dem vierstimmigen *contrapunctus simplex* den Anfang zu machen (Ruhnke [wie Anm. 17], S. 117).

47 Zwar wird auch in der italienischen Theorie des 16. Jahrhunderts die Praxisferne des *contrapunctus simplicis* betont. Trotzdem bleibt die Erweiterung der Kernlehre auf den vierstimmigen Satz ein heikles, von der Theorie vernachlässigtes Problem (Rempp, wie Anm. 44, S. 160). So bildet der mehrstimmige Satz bei Zarlino einen letzten Appendix geringen Gewichts (*Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, Lib. III, cap. 65-66).

48 Dazu Dahlhaus (wie Anm. 41), S. 87 ff.

49 Siehe dazu Ruhnke (wie Anm. 17), S. 108 ff.

50 Zur Unterscheidung grammatischer und rhetorischer Sachgebiete der Musiktheorie in den Traktaten von Burmeister, Harnisch, Lippius u. a. siehe Krones (wie Anm. 8), Sp. 817.

nicht mehr per se als rhetorische Größe gilt. Weder gelangt der Schüler allein mit der Dissonanz auf das Terrain kompositorischer Verfahren, noch kann er dieses Feld nach ihrer Maßgabe ausschreiten und vermessen. Deshalb gründet der Figurbegriff auch nicht auf dem Moment des Verstosses gegen elementare Stimmführungsregeln, so daß bei Burmeister nicht generell von einer Umdeutung grammatischer vitia in rhetorische colores gesprochen werden könnte. Das ist erst wieder bei Christoph Bernhard möglich – aber eben auch nur deswegen, weil Bernhard mit seiner oben angeführten Definition der Figur den Hauptschritt Burmeisters rückgängig macht: Während bei Burmeister die formal an sich amorphe Dissonanz den Status als primäres Regulans der Theorie verliert, führt Bernhards Festschreibung der Figur auf den Dissonanzgebrauch ihn wieder ein.

Der Schüler in Burmeisters *Musica poetica* bewegt sich indessen auch ohne die Verwendung von Dissonanzen schon auf der kompositorischen Ebene des *genus humile*. Alles weitere kompositorische Fortkommen vollzieht sich dann auf der Basis der Figuren. Unter ihnen sind selbstverständlich auch solche, die den Gebrauch der Dissonanzen betreffen⁵¹. Da die Figuren als formstrukturelle Größen definiert sind, bereitet es jedoch keinerlei Schwierigkeiten, in diesen Kreis auch die Lehre von Fuge und Kanon zu integrieren. Die imitatorischen Künste konnten hingegen in der klassischen italienischen Kontrapunkttheorie über den Status eines Anhangs nicht hinausgelangen, da auf dieser die Form betreffenden Ebene das Kriterium der Dissonanz nicht greift.

An dieser Stelle mag man unter Hinweis auf die Figur der „hypotyposis“ einwenden, daß durch die Identifikation der Figuren mit dem gesamten satztechnischen Repertoire des Komponierens (jenseits des akkordisch-syllabischen Satzes) die Ebene musikalischer Strukturen einseitig hervorgehoben und der Aspekt der figürlichen Wortausdeutung unterschlagen werde. Schließlich habe die hypotyposis, die Burmeister satztechnisch nicht näher beschreibt, sondern der er allgemein die Funktion der Verlebendigung von Textworten zuteilt⁵², als Inbegriff der *explicatio textus* zu gelten. Richtig ist, daß die hypotyposis einen Sonderstatus unter den Figuren einnimmt, den bereits Arnold Schmitz erkannt hat, als er von ihr als einer „Sammelfigur für viele bildhafte Madrigalisten“⁵³ sprach. Es ist indessen möglich, diesen Sonderstatus innerhalb des Burmeisterschen Figurbegriffs genauer zu bestimmen. Danach kann offensichtlich jeder für sich beschreibbare satztechnische Sachverhalt und damit jede figürliche kompositorische Bildung zur hypotyposis werden. Das ausschlaggebende Kriterium ist ein konkreter Textbezug, sei er nun metaphorischer, allegorischer, expressiver oder auch explikativer Natur. Ohne ihn kehrt die figürliche Wendung allerdings sofort wieder zurück in den Bestand der satzstrukturellen Figuren. Die textliche Verknüpfung ist sozusagen das Haltbar-

51 Es handelt sich um die *syneresis* oder *syncopa*, das *symblema* (Durchgangsdissonanz auf leichter Taktzeit, auch *commissura* genannt), die Verbindung dieser beiden Figuren (*pleonasmus*) und die *parrhesia* (Septime oder verminderte Quinte im Durchgang). Burmeister differenziert jedoch zwischen der Dissonanz als „syntaktischer“ Größe und der rhetorisch relevanten Dissonanz, die im Gefüge des Satzes als Ornament „manifest“ sein müsse (*Hypomnematum* [...] *Synopsis*, fol. H 3'f., sowie Ruhnke [wie Anm. 17], S. 152f.).

52 „Hypotyposis est illud ornamentum, quo textus significatio ita deumbratur ut ea, quae textui subsunt et animam vitamque non habent, vita esse praedita, videantur“ (*Musica poetica*, S. 62; S. 174 der Ausgabe Riveras [wie Anm. 38]).

53 Schmitz, *Bildlichkeit* (wie Anm. 6), S. 32.

Figuren sind nicht nur in einem quantitativen Sinne Bestandteile einer Komposition. Vielmehr wird durch die Figuren im System der Kompositionslehre die Kategorie des Werks selbst auf eine neue Weise fundiert. Letztlich sind die Figuren nichts anderes als das analysierte, d. h. zergliederte corpus der Werke. Wie genau Burmeister diesen Zusammenhang zwischen Figur- und Werkbegriff offenbar reflektiert hat, zeigt nicht nur die Behauptung, die Zahl der Figuren sei potentiell unendlich, sondern auch die Abneigung, Figuren durch Definitionen vorzustellen. Sie sollen nicht als *praecepta* der Theorie aufgefaßt werden, sondern als *exempla* der Praxis. Deshalb mündet die *Musica poetica* auch in die Analyse einer Lasso-Motette. Vor allem aber unterläßt Burmeister peinlich genau die Unterteilung der Figuren nach Maßgabe der *genera styli*⁵⁷. Figuren und Stile sind nur dem Umfang nach komplementär, jedoch nicht in ihrer Spezifikation. Bis auf die Abhängigkeit von der Grenze zum figurenlosen Kantionalsatz können die Figuren nicht auf der Ebene der Gattungen und Stile abgebildet werden. Dadurch markieren sie im System der *Musica poetica* jedoch eine selbständige Dimension: die Dimension des Werks. Figuren sind nicht Eigenschaften der Stile, sondern die Materie der Werke. Sobald der Schüler sich Burmeisters Lehre von der harmonischen Syntax angeeignet hat, wird er nur noch mit Werken konfrontiert. Anhand der Stilarten werden sie sortiert, anhand der Figuren werden sie zergliedert und nachgeahmt. Der Burmeistersche Figurbegriff zielt deshalb letztlich auf die Identität von *poiesis* und *analysis*.

Da so die Grundlagen der Lehre stärker von individuellen Werken abhängen, werden sie freilich auch anfälliger für den historischen Wandel als im italienischen Verständnis der *musica prattica*, das deutlicher geprägt ist von der Unterscheidung zwischen einem über der Geschichte stehenden Normenkanon und einer dem Wechsel der Moden unterworfenen Oberfläche. Die Figuren repräsentieren hingegen kein System von Regeln, sondern den potentiell unbegrenzten Bestand der zur Nachahmung tauglichen Werke. Zwar begegnet in den Kontrapunktlehren des 16. Jahrhunderts oft der Verweis auf die nachzunehmenden *Exempla*. Durch die neue Gewichtung der *praecepta*-Ebene in Burmeisters *Musica poetica* erhält das einzelne Werk jedoch eine ungleich größere Bedeutung. Es ist nicht Produkt der Anwendung von theoretischen Vorschriften, sondern der *imitatio* vorbildlicher Werke. Damit wird der Kontrapunkt als eine selbständige theoretische Disziplin, die dem Komponieren vorangeht und dieses zugleich begründet, formal abgeschafft. Sein normatives Potential geht in der Akkordlehre und im Figurenbestand der rhetorisch konzipierten *Musica poetica* auf und hat sich dort der Instanz der *exempla classica* unterzuordnen. Weder versucht Burmeister, das „*noema*“ als Ausnahme vom *contrapunctus diminutus* zu rechtfertigen, noch bemüht er sich darum, das den verschiedenen imitatorischen Verfahren innewohnende Moment der Wiederholung gegen das *redicta*-Verbot zu verteidigen. Daß ein klassischer Autor wie Lasso diese Satztechniken meisterhaft repräsentiert, ist Legitimation genug. Die höchste Instanz für den Kompositionsschüler bildet das Repertoire klassischer Werke, nicht das abstrakte System der kontrapunktischen Regeln. Deshalb dürfte die Behauptung zu verantworten sein, daß mit der Burmeisterschen Figurenlehre

57 Dies, obwohl Lucas Lossius in seiner Ausgabe der *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melancthonis* eine grobe quantitative Charakterisierung der *genera styli* im Hinblick auf das jeweilige Vorkommen von Figuren andeutet. Siehe dazu Ruhnke (wie Anm. 17), S. 107.

ein neues Kapitel in der Geschichte des musikalischen Werkbegriffs aufgeschlagen wird.

Auf die Frage, ob der nichtfigürliche Satz selbst ein ornamentum sein könne, geht Burmeister erst in der *Musica poetica* von 1606 ein, während er 1599 das noema noch als „collectio nudarum concordantiarum“⁵⁸ bezeichnet. In der späteren Ausgabe wird betont, daß das noema nur im Kontext des gesamten Stückes („ex ipso integri carminis contextu“⁵⁹) als Ornament erkennbar sei. Es widerspricht demnach einer reduktionistischen Auffassung des Satzaufbaus als einer Schichtung aus kontrapunktischem „Hintergrund“ und figürlichem „Vordergrund“⁶⁰. Das noema ist 1606 kein kontrapunktisches „Fenster“ mehr, das den Blick auf die unverzierte Grundschrift des Satzes ermöglichte. Vielmehr gilt es als Bestandteil der Form, die sich aus kontrastierenden tractus musici zusammensetzt. Der Bezug auf das genus humile reicht demnach für den Ausweis als noema nicht hin. Erst der Kontext der individuellen Komposition gibt den Ausschlag. Unter dem Kontext versteht Burmeister freilich nicht den Bezug auf den sprachlichen Text, sondern auf die polyphone Umgebung des gesamten Stückes („integri carminis“). Daß Bernhard demgegenüber die Figur des noema nicht kennt, entspricht ganz seinem kontrapunktischen Denken. Um die satztechnische Faktur einer homophonen Passage beschreiben zu können, genügt der contrapunctus simplex. Der konkrete kompositorische Formzusammenhang liegt indessen nicht im Blickfeld des lizenziösen Kontrapunkts.

V

Burmeisters Einfluß auf die Musiktheorie des 17. Jahrhunderts ist nicht leicht zu bestimmen. Weitergewirkt hat zumindest die von ihm ausgebaute Methode der Akkordlehre⁶¹. Ob darüber hinaus die Kombination von kontrapunktischen Satzarten und rhetorischen Stilarten mit dem Figurbegriff tatsächlich konkrete Wirkungen nach sich gezogen hat, bliebe noch genauer zu untersuchen. Beinahe möchte man behaupten, Burmeister gehöre wegen seiner theoretischen Fundierung der Analyse eher zur engeren Vorgeschichte der Musikwissenschaft als zur Geschichte der Kontrapunkttheorien⁶². Naheliegend für die Musiktheorie des 17. Jahrhunderts und die Funktionen des Figurbegriffs ist der Vergleich mit Christoph Bernhard. Wie sich bereits andeutete, sind die Unterschiede jedoch gravierend. Bernhard hält sich an die Theorie des lizenziösen Kontrapunkts, geht also vom contrapunctus simplex aus und gibt der Dissonanz ihre Rolle als Vehikel der Theorie zurück. Die Lehre von Fuge und Kanon nimmt die Position eines Anhangs zur Figurenlehre ein, da die Dissonanzfiguren nicht an diese im engeren Sinne formbildenden Be-

58 *Hypomnematum* [...] *Synopsis*, fol. H 1^v.

59 *Musica poetica*, S. 59 (S. 164 der Ausgabe Riveras [wie Anm. 38]).

60 Siehe dagegen Hans Heinrich Eggebrecht, Art. *Figuren, musikalisch-rhetorische*, in: RiemannL, Sachteil, S. 287.

61 Zur tabellarischen Anordnung von konsonanten Intervallkombinationen siehe Ruhnke (wie Anm. 17), S. 108 ff.; Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*. Zweiter Teil. *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= *Geschichte der Musiktheorie* 8/II), S. 218 ff. Daß Burmeisters Akkordtabellen unter anderem auf Johannes Avianius zurückgehen, zeigt Benito V. Rivera, *The „Isagoge“ (1581) of Johannes Avianius: An Early Formulation of Triadic Theory*, in: JMT 22 (1978), S. 43-64, besonders S. 57 ff.

62 Siehe dazu Hermann Beck, *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*, Wilhelmshaven 1974 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 9), S. 94 ff.

lange des Komponierens heranreichen. Bernhards Parallelisierung von Stil- und Kontrapunktarten stiftet auch das Raster für die Einteilung der Figuren, deren Zahl begrenzt ist, da sie prinzipiell den Status von Regeln besitzen. Ziel der systemhaft geschlossenen Darstellung ist überdies die Einbindung des Rezitativs in die Kontrapunkttheorie. Bernhards Stile sind primär Kontrapunktstile im Unterschied zu den rhetorischen, gattungsspezifisch unterteilten Stilen Burmeisters. Deshalb zieht Bernhard auch ausdrücklich eine Scheidelinie zwischen seinen kontrapunktischen Figuren und dem Bereich der eigentlichen, auf die Herstellung von Werken gerichteten kompositorischen *poiesis*:

„Sonsten könnte der *Contrapunkt* mehr *Divisiones* leyden, alß in *Motetten, Concerten, Madrigalien, Canzonetten, Arien, Sonaten* etc. p. Allein solches sind nicht so wohl *Species* des *Contrapuncti*, alß *themata* des *Componisten*.“⁶³

Zwar hat sich die Behauptung, Bernhards Musiktheorie würde getreu die Auffassungen seines Lehrers Heinrich Schütz wiedergeben, als unhaltbar erwiesen. Dennoch nehmen Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* und der wahrscheinlich ebenfalls von ihm stammende *Ausführliche Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* vor dem Hintergrund der vor allem in Mittel- und Norddeutschland verbreiteten Tradition der *Musica poetica* wohl doch eine Sonderstellung ein. Zumindest handelt es sich bei einer Reihe von Besonderheiten, die Bernhards Ansatz vom musiktheoretischen Denken Burmeisters unterscheiden, um prinzipielle Differenzen. Und gerade in diesen Unterschieden scheint sich die Nähe Bernhards zur italienischen Tradition der Kontrapunktlehre zu dokumentieren. Das betrifft weniger die theoretischen Bemühungen um das Rezitativ. Hier Vergleiche ziehen zu wollen, scheiterte bereits am zeitlichen Abstand der Traktate von mindestens einem halben Jahrhundert. Anders steht es jedoch mit dem bereits skizzierten Verhältnis von kontrapunktischer Theorie und kompositorischer Praxis. Zwar baut Bernhard die rhetorische Ebene der Stile noch um die Dimension der Aufführungs-orte aus. Der Zugriff rhetorischen Denkens auf den Kontrapunkt fällt bei ihm jedoch weit weniger radikal aus als bei Burmeister, dessen Figuren gerade jene Synthese von kontrapunktischer Elementarlehre und den „themata des Componisten“ garantieren sollen, die Bernhard aus seinen theoretischen Überlegungen ausgrenzt.

Daß das Ausmaß des Rückgriffs auf rhetorische Kategorien auch mit der unterschiedlichen Bedeutung des Chorals zu tun hat, stellt eine These dar, die zunächst befremden mag. Burmeisters Ansatz wurzelt jedoch anders als der Bernhards in der Tradition des protestantischen Kantorats und seiner musikalischen Praxis, deren Basis die Choralharmonisation im schlichten Kantionalsatz bildete. Allerdings beansprucht Burmeister diesen elementaren Bereich des Komponierens auch aus systematischen Gründen. Genauso wie die Rhetorik sich der Kunst der gesprochenen Rede widmete und nicht den Disziplinen der Sprachlehre, mußte die *Musica poetica* ihren Ausgang von satztechnischen Aufgaben nehmen, die bereits dem Bereich der Komposition zurechneten. Nur in dieser Rigorosität konnte es gelingen, mit dem Schüler zum kompositorischen Pendant der *oratio figurata*, zum konkreten, durch Stile und Gattungen regulierten Bereich des einzelnen Werks vorzudrin-

63 Nach Braun (wie Anm. 61), S. 372 (Braun zitiert nach der Handschrift der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 90, S. 3).

gen. Eine derart verstandene Kompositionslehre mußte zwischen den grammatischen Anfangsgründen des musikalischen Satzes wie der korrekten Verbindung konsonanter Intervalle und der Wissenschaft von der kunstvollen Faktur der Werke unterscheiden. Deshalb handelt Burmeister einerseits die „syntaktischen“ Grundgesetze in einer Art Vorschule des Komponierens ab. Darin geht es nur um die Zusammensetzung von Konsonanzen zu Akkorden und um deren Verknüpfung zu Akkordfolgen, jedoch nicht um die Erfindung kontrapunktischer Gegenstimmen. Andererseits benötigt er ein Fundament des als *Musica poetica* begriffenen Komponierens, das je schon innerhalb dieses Kreises liegt und wenigstens insoweit geformt ist, als es aus Gebilden besteht, die durch Klauseln begrenzt sind. Das erreicht er mit der Verdrängung des *contrapunctus simplex* durch das *genus humile*. Das rhetorische Grundkonzept der Kompositionslehre und ihre Fundierung durch den vierstimmigen *Cantus-firmus*-Satz Note gegen Note sind demnach zwei Seiten einer Medaille. Bernhard übernimmt indessen vor allem die terminologische Ebene der Kontrapunktarten, Stile und Figuren, jedoch kaum die musiktheoretische Konstruktion.

Zu den Merkmalen, die Bernhard vor allem von der norddeutschen Tradition der Musiktheorie abgrenzen, rechnet auch das Gewicht der Fugenlehre. Sie ist in Burmeisters Traktaten nicht nur auf eine grundlegend neue Weise in die Kompositionslehre eingebunden. Darüber hinaus stehen die Imitationsfiguren am Anfang des Kapitels von den Figuren und bekunden so ihre führende Position innerhalb der satztechnischen Künste.

Schließlich wäre im Hinblick auf Bernhard auch noch einmal auf den Werkbegriff zu verweisen. Das tragende Fundament der *Musica poetica* ist in Burmeisters Denken weniger der Regelvorrat des Kontrapunkts als vielmehr der Kanon klassischer Werke. Auch diese Gewichtung spiegelt den maßgeblichen Einfluß der Rhetorik auf Burmeisters Konzept wider. Er füllt sozusagen über den *Figurbegriff* die Norm mit individuellen Werken auf. Solange diese noch den Rang von *exempla classica* einnehmen, wie das in Burmeisters Sicht für Lasso gilt, bleibt die Kompositionslehre auch vom geschichtlichen Wandel unbetroffen. Deshalb ließe sich die Theoriesprache Burmeisters auch kaum in normative und deskriptive Elemente aufteilen. Da jedoch die Musik – im Unterschied zur Bedeutung der Antike in Dichtung, Plastik oder Architektur – kein einmaliges klassisches Zeitalter besitzt, mußte die Theorie schließlich immer stärker in Abhängigkeit zum historischen Wandel des Komponierens geraten. Burmeisters Entwurf einer radikal rhetorisch geprägten *Musica poetica* spiegelt diese Entwicklung weitaus intensiver wider als die Kontrapunktlehre Bernhards – und dies, obwohl beide Theorien auf einem kategorialen Fundament aus Kontrapunktarten, Stilen und eben auch aus musikalisch-rhetorischen Figuren errichtet sind.