

Klangvorrat und Akkordverknüpfung bei Schütz, Carissimi und Bernhard

HELMUT WELL

I

Bekanntermaßen war Heinrich Schütz' Verhältnis zu den italienischen Mitgliedern der kurprinzlichen Kapelle – vor allem zu Giovanni Andrea Bontempi – in den 1650er Jahren nicht unbedingt spannungsfrei. Biographische, institutionelle und kompositionsgeschichtliche Momente, die in der Summe Resignation bezeichnen, scheinen hier zusammenzutreffen: Der alternde, fast 40 Jahre im Dienst befindliche Oberkapellmeister sieht sich einer verfallenden kurfürstlichen Kapelle gegenüber, dem Verlust von Einfluss ausgesetzt und – so das gängige Bild – mit einer Musik konfrontiert, die er nicht mehr verstehen kann und will. Im Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* betont Schütz vor allem die korrekten „dispositiones modorum“ und die genaue Kenntnis kontrapunktischer Verfahrensweisen, die Rede ist vom „schweresten Studio Contrapuncti“. Und auch das Diktum, „ob auch solche denen in der Music nicht recht gelehrten Ohren gleichsam als eine Himmlische Harmoni fürkommen möchte“, sie „nicht viel höher als einer tauben Nuß werth geschätzt werden“¹ könne, scheint auf eine Strenge des Regelbezugs zu verweisen, die dem „neuen Ton“ Italiens mit großen Vorbehalten gegenübersteht.

Andererseits: Schütz' Forderung nach Beherrschung des Handwerks steht nicht isoliert und sie bleibt nicht Selbstzweck. Sie ist zwar Voraussetzung für Freiheiten des generalbassgestützten Komponierens, im engeren Sinne des solistischen oder konzertierenden Stils. Aber in der Vorrede² zu den *Symphoniae Sacrae* II, die 1647, ein Jahr vor der *Geistlichen Chormusik*, im Druck erschienen, geht Schütz vornehmlich auf die in Deutschland noch „verborgen gebliebene heutige Italianische Manier“ sowie die „schwarzen Noten“ und die damit zusammenhängende Spieltechnik ein, also auf rein instrumentale Aspekte. Die Sammlung enthält zudem die Bearbeitungen von Monteverdis *Armato il cor* und *Zefiro torna*. Hierbei handelt es sich um Sätze, die sich einerseits auf das „concitato genere“ Monteverdis (*Armato il cor*), andererseits auf ein ostinates Klanggerüst beziehen. Die Sätze sind weit davon entfernt, Musterbeispiele kontrapunktischer oder modaler Ordnung darzustellen.

Den Äußerungen aus dem Vorwort der *Geistlichen Chormusik* von 1648 nach zu urteilen, vertritt Schütz zwar die Positionen einer „prima pratica“. Die wesentlichen Punkte in der Auseinandersetzung zwischen Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi vom Beginn des Jahrhunderts, innerhalb derer der Begriff geprägt wurde, betrafen genau die Argumente, die auch Schütz anführt: kontrapunktischer Regelbezug und modale Eindeutigkeit. Eine schlichte Gegenüberstellung jedoch von „prima“ und „seconda pratica“ als Synonyme für die ältere, modale Organisation und eine modernere, auf Dur-Moll-Tonalität gerichtete System-

1 Heinrich Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, zit. nach Schütz GBr, S. 193.

2 Ebd., S. 178 ff.

tik ist problematisch. Denn diese historische Differenz wuchs dem Begriffspaar in der Bezeichnung als „stile antico“ bzw. „moderno“ erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts und durchaus auch unabhängig von den Experimenten Monteverdis zu.

Dass Artusi die Notenbeispiele ohne Text, auf den sich Monteverdi als Legitimationsgrundlage bezog, abdruckte, während umgekehrt der Ausdruck der „*licenzia poetica*“ offenbar von Artusi selbst stammte³, ist nicht nur eine Frage der argumentativen Redlichkeit. Vielmehr zeigt dieser Sachverhalt auch, dass die Auseinandersetzung zumindest gleichermaßen von Aspekten der Perspektive und der Systematik wie von Gesichtspunkten einer dezidierten Modernität bestimmt wurde. Die historische Wirkung Monteverdis ist von den Inhalten der Auseinandersetzung zunächst zu trennen.

Bedenkt man schließlich, dass die Wiederentdeckung des Ranges des Dresdner Kapellmeisters keineswegs unter dem Gesichtspunkt der kontrapunktischen Kunst und Regelkonformität erfolgte, sondern unter der Perspektive zunächst des Ausdrucks⁴ und der Deutung des (Bibel)Textes, also einem Kriterium, das eher der Position entsprach, die von Monteverdi eingenommen worden war, so ergibt sich ein recht kompliziertes Bild, das sich nicht ohne weiteres auf eine schlichte Dichotomie von Traditionsbezug und Modernität zurückführen lässt. Versucht man aber, diese Position über die des Regelverstößes als Ausdrucksmoment hinaus positiv zu bestimmen, stößt man auf erhebliche Schwierigkeiten. Ein simples Auswechseln der Terminologie – etwa der Ersatz von Klausel- und Klangstufen durch Funktionsbezeichnungen – ist nicht nur anachronistisch, sondern trifft vor allem die musikalischen Sachverhalte nicht.

Die Probleme beginnen bereits mit dem Begriff des Akkords. Wenn nämlich von Akkordverknüpfungen die Rede sein soll, so enthält dies die selbstverständliche Voraussetzung, dass Klänge eigenständige, nicht als Intervallschichtungen verstandene Größen seien. Angesichts einer in der Mitte des 17. Jahrhunderts seit langem etablierten Generalbasspraxis erscheint diese Rückbesinnung womöglich etwas kleinlich. Die Klangregie, die unbestreitbar seit jeher auch den kontrapunktischen Satz mitbestimmte, wurde jedoch in der zeitgenössischen Theorie nicht als ein eigenständiges oder gar den Satz bestimmendes Moment erfasst. Kontrapunkt-, Tonarten- und Generalbasslehre blieben Einzeldisziplinen, die sich zwar gegenseitig stützten, aber zunächst nicht in einem funktionalen Verhältnis zueinander standen. Dies entsprach auch durchaus dem älteren System: Die in tonaler Musik stets zusammengehörige Einheit von Skala, Akkord, Tonart und Funktion existierte bis zum 17. Jahrhundert – hier wäre von Materialeiter, Intervallschichtung, Modus und Klangfolgevorschrift zu sprechen – nicht. Der Vorrat aller Modi ist identisch, die Schichtungen zu Klängen und deren Abfolge werden unabhängig von der Tonart vom System des Kontrapunkts reguliert. Eine Tonartbezeichnung besagt somit nichts über den Klangvorrat, eine Kontrapunktregel nichts über den „harmonischen Ort“ im Rahmen der Tonart. Eine regelhafte Ordnung existiert

3 Vgl. hierzu Frieder Rempp, *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino*, in: F. Alberto Gallo u. a. (Hrsg.), *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie 7), S. 179.

4 So heißt es bei Philipp Spitta 1894 zu den *Cantiones Sacrae* von 1625: „(Sie) enthalten Züge voll persönlichen Ausdrucks und frapperender Erfindungskraft“. Erst im Nachsatz kommt der Regelbezug ins Spiel: „während sie zugleich den Beweis führen, wie sicher Schütz die ältere contrapunctische Technik handhabte“. (*Heinrich Schütz' Leben und Werke*, in: ders., *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 45)

weder in der Theorie noch in der Praxis: Die Harmonik⁵ im modalen⁶ Satz ist weitgehend unvorhersehbar bzw. -hörbar.

Unmittelbarer Ausdruck der Schwierigkeit, den allmählichen Zusammenschluss der verschiedenen Ebenen als einheitlichen Vorgang zu erfassen, ist die extreme Differenz verschiedener „Schreibarten“ und Stile, wie sie etwa von Athanasius Kircher⁷, Marco Scacchi⁸ und Christoph Bernhard⁹ beschrieben wurden. Die Differenzierung nach sozialem Ort (Kirche, Kammer, Bühne) beinhaltet stets auch eine Differenzierung der Nähe oder Distanz zum lehrbaren Kontrapunkt. Man könnte sogar behaupten, die Stillehre sei der Versuch, diejenigen Schreibarten, die sich dem herkömmlichen System nicht fügten, zumindest systematisch einzubinden. Unmittelbar gleichsetzen mit der Vorstellung der Modernität lässt sich die genannte Distanz jedoch nicht, wie im folgenden an je einem Beispiel von Schütz, Giacomo Carissimi und Christoph Bernhard – mit einer aufgrund des Skizzenhaften unvermeidlichen Pointierung – gezeigt werden soll.

II

Betrachtet man den Beginn etwa der Kantate *Abi, non torna* von Giacomo Carissimi¹⁰ aus der Perspektive modaler Tradition, so dürfte sich zunächst einige Ratlosigkeit einstellen (vgl. Beispiel 1 auf der folgenden Seite). Die Generalvorzeichnung, die „Tonart“ oder der Modus des Satzes auf der einen Seite und der Klangvorrat andererseits lassen sich kaum aufeinander beziehen. Klänge auf b (T. 2), Ces¹¹ (T. 5) und as (T. 6) beispielsweise sind im Rahmen eines der Vorzeichnung nach „f-ionischen“ Satzes nicht nur exterritorial, sie sind, bezogen auf eine modale Systematik, unverständlich, gleichsam „atonal“. Der Befund widerspricht deutlich dem heutigen Höreindruck, der eine klare Gliederung, eine ausgewogene Melodik und eine reizvolle Harmonik konstatiert. Beide Momente zusammengenommen repräsentieren durchaus das, was Schütz als „einer tauben Nuß werth“ einer vermeintlich „Himmlische(n) Harmoni“ bezeichnete. Musik, die heute als deutliche Ausprägung einer neuen Tonsprache erscheint, konnte von einem kritischen Zeitgenossen, für den der historische Horizont noch offen war, durchaus legitimerweise als regellos erscheinen. Und ein deutlicher Hinweis darauf, dass solcherart Kritik des alten Hofkapellmeisters so unbegründet nicht war, ergibt sich, wenn man versucht, die „moderne“ Harmonik angemessen zu beschreiben. Aufgrund der ge-

5 Der Begriff erscheint zwar sowohl in vor- wie in nach-tonaler Musik als problematisch, da die vertikale Schichtung ein abgeleitetes Moment darstellt. Als kurze Kennzeichnung der Vertikalen mag er dennoch beibehalten werden.

6 Auch hier liegt sicherlich eine problematische Vereinfachung vor. Gemeint ist eine Satzstruktur, die historisch und systematisch eindeutig nicht durcmolltonal organisiert ist.

7 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Tomus I–II, Rom 1650, hier I, Liber VII, Pars 3, Caput V, S. 581–598.

8 Marco Scacchi, „Ad Excellentiss.: Dn. CS. Wernerum“, in: Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Freiburg i. Br. 1926, S. 83–89.

9 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, in: Josef Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 40–131.

10 Giacomo Carissimi, *Abi, non torna*, in: ders., *Cantate*, Bd. 1, hrsg. v. Lino Bianchi, Rom 1960 (= Istituto Italiano per la Storia della Musica, Monumenti III/1), S. 12–19.

11 Kleinbuchstaben sollen „Mollklänge“, Großbuchstaben „Durklänge“ bezeichnen.

Beispiel 1: G. Carissimi, *Ahi, non torna* (T. 1–18)

Soprano 1

Basso continuo

Ahi, non tor-na, [ahi, non tor-na,] et io mi mo-ro, quel te-so-ro che stan-

ca - - - to haj miei so-spi-ri, ahi, non tor-na, ahi, non tor-na, et io mi

mo - - - ro, quel te-so-ro che stan-ca - - - to haj miei so-

spi-ri, quel te-so-ro che stan-ca - - - to haj miei so-spi-ri.

nerellen Häufung von Mollklängen, insbesondere innerhalb der Kadenzführungen, scheint festzustehen, dass es sich hier nicht um einen „f-ionischen“, sondern um einen „f-Moll“-Satz handelt. Aber weder die Einzelklänge noch die Kadenzpunkte fügen sich einer solchen Rubrizierung. Als Beispiel mögen die Takte 4–7 mit der Folge F, B, es, Ces, as⁷, B, as, B⁴³, (Es) genügen.

Wesentlich einfacher im Hinblick auf den Klangvorrat stellt sich das Satzbild bei Heinrich Schütz dar. Die Frage allerdings nach dem zu Grunde liegenden System lässt sich auch hier nicht immer eindeutig beantworten. Betrachtet man etwa die Textstelle „da man dir danket im Himmel“ (T. 33 f.) aus dem Konzert *Herr, unser Herrscher* aus den *Symphoniae Sacrae* II (SWV 343)¹², so findet sich die Klangfolge F, c, G, C, a, C und F.

12 Edition durch Werner Bittinger in NSA 15, 1964, S. 20–31.

Beispiel 2: H. Schütz, *Herr, unser Herrscher*, T. 33–35

33

VI. I

VI. 2

Cantus

da man dir dan-ket im Him - mel.

B.c.

b b 5 6

Die Einfügung von *es* und die unmittelbar folgende Auflösung von *b* zu *b*, wodurch sich der Melodieschritt der verminderten Quart ergibt, lassen an zweiter und dritter Stelle der Phrase Klänge entstehen, deren Material von dem des Modus abweicht. Zwar ließe sich argumentieren, der Ton *es* sei eine „nota supra la“ des Hexachordum molle und *b* Bestandteil der angestrebten Sopranklausel. Einerseits jedoch entsteht eine querständige Auflösung von *es* und andererseits erweist sich C nicht als Zielklang, sondern als Zwischenstation zum eigentlichen Abschluss F, das durch den Einschub der Violinen erreicht wird. Eine schlichte modale Zuordnung, die von der Identität von Skala und Klangvorrat ausgeht, trifft den Sachverhalt sicherlich ebenso wenig wie eine Begrifflichkeit späterer Theorien. Termini wie „Mollsubdominante“ (für den c-Klang) oder „Doppeldominante“ (G-Klang) setzen ein voll etabliertes System voraus, von dem hier nicht die Rede sein kann. Dass es sich hierbei keineswegs um außergewöhnliche Klangbildungen der Zeit handelt, ändert nichts an der Problematik ihrer Erklärung.

Der Beginn des Satzes zeigt demgegenüber eine andere Struktur: Die ostinate Harmoniefolge exponiert in drei jeweils knapper werdenden Abschnitten ausschließlich eine „Tonika“ und deren „Dominante“: F und C, g und D sowie c und G. Die jeweiligen „Grundakkorde“ markieren zudem die I., II. und V. Stufe, die Bestandteile des Grundmodells einer harmonisch-tonalen Kadenz. Hier erscheint es problematisch, mit anderen als funktionstheoretischen Begriffen zu operieren. Die durch einen Akzenttakt fixierte Folge von Dominanten und Toniken geht so weit, dass selbst die Grenzen eines ausgesprochen lizenziösen Kontrapunkts überschritten werden: Sekundparallelen (etwa T. 7+8) oder mehrfache Note-gegen-Note-Dissonanzen (T. 8 oder T. 12, 13 und 14 zwischen Orgelakkord und Melodiestimmen) legitimieren sich nur durch den absoluten Vorrang der akzentuierten Akkordfolgen.

Bereits dieser erste kursorische Überblick ergibt einen offenbar ambivalenten Befund: Der Klangvorrat bei Carissimi wird extrem, vor allem in die Richtung der *b*-Vorzeichnung, ausgeweitet, gleichwohl finden sich abrupte Wechsel in den *#*-Bereich. Die Klangdisposition Schützens erscheint hingegen wesentlich konservativer, die Grenzen des Vorrats werden sowohl enger gesteckt als auch vermittelt erreicht. Die Werke stehen deutlich diesseits und jenseits einer Grenze der Klangauffassung. Eindeutig beschreibbar erscheinen sie nach den

herkömmlichen Kriterien der Modalität und harmonischer Tonalität gleichwohl nicht. Problematisch dabei ist einerseits, dass sich Häufungen von Akzidentien im Rahmen einer modal organisierten Verlaufsform lediglich hilfswiese als Chroma erklären lassen. In der Verfestigung zu neuen Klanggebilden – etwa „as-Moll“ bei Carissimi – verliert diese Beschreibung ihren Sinn. Andererseits lässt sich die neue Klanglichkeit noch nicht in einem übergeordneten Systemzusammenhang von Funktionen erfassen. Hierbei handelt es sich, wenngleich es fast als überflüssig erscheint, dies zu betonen, um Probleme der Beschreibung, nicht der Werke. Die Alternative modal-tonal scheint falsch formuliert.

Ein Ansatzpunkt für die Interpretation der Klangstruktur bietet sich dennoch, wenn man von der Ebene der Verlaufsform, die einen modalen Satz bestimmt, zu dessen Materialorganisation übergeht. Denn der allen Modi gemeinsame Tonvorrat existiert in zwei Varianten: im cantus mollis mit der Generalvorzeichnung eines b sowie im cantus durus ohne Vorzeichnung. Diese Vorordnung gilt noch für das Werk Schütz' – und ebenso Monteverdis – generell. Grundlage ist die Kombination je zweier Hexachorde, im cantus mollis die des Hexachordum molle über f mit dem Hexachordum naturale über c. Der cantus durus wird vom Hexachordum naturale und dem Hexachordum durum über g gebildet. Die jeweilige Überlappung der beiden Hexachorde führt zu einer Vervollständigung zur siebentönigen Skala. Geht man nun davon aus, dass das System der Hexachorde von seinem ursprünglichen Sinn, der gesangsbezogenen Lehrbarkeit von Tonqualitäten, grob gesagt, der Differenzierung von Halb- und Ganztönen und größeren Tonräumen, zu einem Ordnungskriterium des Klangvorrats wurde¹³, so lässt sich dieser beschreiben. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang erstens, dass die Skala – die spätere Tonleiter – ein abgeleitetes Moment darstellt. Zweitens ist die Vorordnung modusunabhängig, da sie für alle Modi gilt. Und daraus folgt drittens, dass zusätzliche Akzidentien keine modulatorische Bedeutung besitzen. Dennoch bildet die Vorordnung durch den zu Grunde liegenden cantus, wie sich am Schütz'schen Beispiel zeigen lässt, ein variables System legitimer bzw. ausgeschlossener Klänge.

III

Durch Vorzeichnung und Hauptstufe ist *Herr, unser Herrscher* dem f-ionischen Modus zuzuordnen. Im Hinblick auf die Fundierung des Vorrats ist, wie erwähnt, hier vom cantus mollis auszugehen. Das bedeutet, dass der Grundvorrat, innerhalb dessen sich die Klangbildung bewegt, aus der Kombination des Hexachordum molle (f-g-a-b-c-d) und des Hexachordum naturale (c-d-e-f-g-a) besteht:

F g a B C d
C d e F G a

Auf der Ebene der verfügbaren Klänge ergibt sich, wie auf der der Skala, eine scheinbare Analogie zum späteren System. Der Vorrat scheint, wie im Modell der Stufentheorie, aus den

13 Diese Idee wurde zuerst von Carl Dahlhaus im Zusammenhang mit Monteverdis Madrigalen entwickelt (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 [= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2], S. 257–266), und von Eric Chafe weitergeführt: *Aspects of durus/mollis shift and the two-system framework of Monteverdi's music*, in: *SJb* 12 (1990), S. 171–206.

Tönen der Skala hervorzugehen, hier: F-Dur, g-Moll, a-Moll, B-Dur, C-Dur und d-Moll. Vier Momente jedoch lassen die Differenzen deutlich werden. Zum einen – das macht gerade die Problematik modaler Klanglichkeit aus – sind einige, genau bestimmbare, Klänge variabel, d. h. sie erscheinen sowohl in duraler wie in mollarer Form. Zweitens geht der Klangvorrat nicht im Tonvorrat des Modus auf. Die Grenzen des Spektrums werden im vorliegenden Satz von A- und Es-Dur markiert. Drittens aber fehlen scheinbar näherliegende Klänge wie etwa f- oder e-Moll. Gerade am letztgenannten Klang erweist sich viertens die hexachordale, nicht skalare Vorordnung. Der Ton *e* geht über das grundlegende Hexachordum molle hinaus, wird aber vom ergänzenden Hexachordum naturale zur Verfügung gestellt. Was sich zunächst als eine etwas kleinliche Unterscheidung ausnehmen mag, besitzt insofern Relevanz, als ein Klang über diesem Ton, sei es in duraler oder in mollarer Form oder, der Vorzeichnung entsprechend, als „verminderter“ Dreiklang, nicht erscheint. An seine Stelle tritt entweder ein Terz-Sext-Klang – ein C-Dur „Sextakkord“ – oder aber, und zwar wesentlich häufiger, ein Es-Klang. Beide Lösungen erscheinen aus der Perspektive tonaler Harmonik problematisch und verweisen auf die differierende Fundierung: Die Vermeidung des verminderten Klanges verhindert die Etablierung gerade des tonal entscheidenden Akkords, des Dominantseptakkords, auf der anderen Seite hebt die Einfügung von *es* die F-Dur-Skala auf.

Im Unterschied zu dur-moll-tonaler Harmonik, in der eine systemhaft unlösbare Verknüpfung von Skala und Klangvorrat besteht, ist die Verbindung hier noch variabler, gleichwohl aber nicht beliebig. Dazu zunächst folgendes Schema. Der cantus-Vorordnung wurden die angrenzenden Sechstonreihen im B- und #-Bereich hinzugefügt. Während ein Wechsel zum Hexachord über *b* durch den Es-Klang mehrfach vorkommt, bleibt das Hexachordum durum, das den *e/E*-Klang enthält, hier ausgeschlossen.

| | | | | | | | | | |
|----|-----|-----|----|-----|-----|---|-------|--|----|
| ut | re | mi | fa | sol | la | – | ut | | fa |
| B | c/C | d/D | Es | F | g/G | X | B ... | | Es |

| | | | | | | | |
|----------------|----|-----|-----|----|-----|-----|-------|
| | ut | re | mi | fa | sol | la | |
| cantus mollis: | F | g/G | a/A | B | C | d/D | Es=fa |

| | | | | | | |
|--|----|-----|-----|----|-----|-----|
| | ut | re | mi | fa | sol | la |
| | C | d/D | (e) | F | g/G | a/A |

G a/A (h) C D e/E

Wie deutlich wird, erscheinen im cantus mollis die Klänge F, B und C ausschließlich in duraler Form. Diese invarianten Klänge repräsentieren die Ausgangstöne des grundlegenden sowie der beiden nächsten, d. h. quintversetzten Hexachords. Da ein Wechsel stets nur zum nächsten Hexachord stattfindet, bleibt etwa der f-Moll-Klang ausgeschlossen. Variabel hingen sind die drei definitiv untergeordneten Stufen *g*, *a* und *d*, die sowohl als Dur- wie auch als Mollklänge erscheinen können. Eine besondere Bedeutung gewinnen der *a*-Klang und derjenige über *Es* als Grenzkänge des Systems sowie der *C*-Klang in mollarer Fassung: *a* nämlich ordnet als Klang, der im B-Hexachord nicht vorkommt, die Umgebung eindeutig dem Hexachord über *f* zu, *Es* hingegen, wie auch *c* in mollarer Fassung, bezeichnet einen Wechsel zum Hexachord über *B* (*Es* = *fa*). Der *e/E*-Klang bleibt ausgeschlossen, da er einen

Ein letztes Beispiel, der unmittelbare Anschluss „dass du vertilgest“ (T. 41 ff.; vgl. Beispiel 5): In einer vierfachen Quintsequenz führt der Verlauf vom Ausgangspunkt D über G, C und F bis nach B. Wenngleich alle diese Klänge im Bereich des cantus mollis angesiedelt sind, ist in T. 43 deutlich der Übergang zum B-Bereich, gleichsam als „Modulation“, hörbar. Die in der ersten Takthälfte exponierten *e''* und *b'* der Violinen werden, nur eine Viertelnote später, zu *es''* und *b'*. Dass hier ein Wechsel zum cantus über *b* stattgefunden hat, wird am Ende des Abschnitts deutlich. Es erscheinen der mollare *c*- sowie der Es-Klang (T. 47).

Naheliegender erscheint dabei zunächst, dass die Einfügung eines weiteren *b* in den „B-Dur-Bereich“ führt. Die Distanz zur späteren „Tonleiter“ wird aber deutlich, wenn *h* als Bestandteil des G-Dur-Klages ebenfalls zum *b*-System zählt. Eine skalare Tonartzuordnung besagt wenig, und deutlich wird zugleich, dass hexachordale Klangdisposition und modale Ordnung nach wie vor getrennte Ebenen sind.

Beispiel 5: H. Schütz, *Herr, unser Herrscher*, T. 41/3–48

The musical score consists of two systems. The first system (measures 41-44) features a vocal line with lyrics: "daß du ver-til-gest den Feind und den Rach-gie-ri - gen, daß du ver-til-gest," and a figured bass line with figures: 6, 7, #, 6, 7, ♭. The second system (measures 45-48) features a vocal line with lyrics: "daß du ver-til-gest den Feind und den Rach-gie-ri - gen, daß du ver-til-gest den Feind und den Rach-gie-ri - gen." and a figured bass line with figures: 6, 7, ♭, 6, 7.

IV

Aus der Klangordnung Schützens, die Regelhaftes mit großer Variabilität zu verbinden im Stande ist, lassen sich einige Konsequenzen ableiten. Zuvor jedoch ist die Differenz zu dem an der Oberfläche deutlich „moderner“ wirkenden Beispiel Carissimis aufzeigen.

Die Differenz ließe sich pointieren: Der Satz (vgl. erneut Beispiel 1 auf S. 58) beginnt mit einem Akkord, der im Werk – zu betonen ist: im gesamten Werk – Schützens nicht existiert. Der f-Moll-Klang liegt außerhalb des durch die Hexachorde über b, f, c bzw. f, c und g strukturierten Systems. Nun ließe sich einwenden, Carissimis Satz beruhe auf einer Gesamttransposition des Systems, die lediglich nicht mit Generalakzidentien notiert sei. Und in der Tat verweist der b-Moll-Klang des zweiten Taktes scheinbar auf das Hexachord über as (mit 4b), in dem der B-Klang erstmals zu den variablen zählt. Selbst der kadenzielle Zielklang F-Dur des vierten Taktes wäre in diesem Rahmen noch möglich. Es-Moll des Folgetaktes verlangt jedoch bereits einen Wechsel zum Hexachord über Des („5b“), Ces-Dur und es-Moll der zweiten Takthälfte sowie as-Moll des folgenden Taktes sind nur im Hexachord über Ges („6b“) darstellbar. Wenn im siebten Takt C-Dur und in T. 8 D-Dur erscheinen, erforderte dies einen Sprung über fünf Quinten in den Bereich mindestens des b-Hexachords, in dem der Klang erstmals als variabler möglich ist.

Das Ergebnis lässt sich kurz zusammenfassen: Das hexachordale System verliert durch extreme Dehnung seinen fundierenden Status. Dies liefert zugleich eine Begründung für die Differenz zwischen der Generalvorzeichnung des cantus und der tatsächlichen Akzidentiensetzung: Die Generalvorzeichnung ist, so paradox dies zunächst angesichts der Frühphase dur-moll-tonaler Harmonik erscheinen mag, hier irrelevant geworden. Das Zusammentreffen duraler oder mollarer Skala und Akzidentiensetzung setzt eine geschlossene Verbindung voraus, die hier noch nicht existiert. Der – sicherlich nicht als Regelfall zu beobachtende – Sachverhalt kennzeichnet exakt das systemgeschichtliche Stadium: Eine cantus-Vorordnung existiert nicht mehr, eine durch Generalvorzeichnung fixierte Tonart f-Moll noch nicht.

Die Ausweichungen von Melodiestimme und Generalbass in den weit „mollaren“ Bereich etwa der Takte 5–7 evozieren zwangsläufig mollare, d.h. mit außersystemhaften b versehene (Dur- oder Moll-) Klänge. So selbstverständlich wie es zunächst scheint, ist der Sachverhalt nicht: Die fehlende Bezifferung beispielsweise von as am Beginn des sechsten Taktes erfordert zunächst die Kenntnis des Melodietons *ges'*, ansonsten wäre zum Basston der f-Moll-Sextakkord zu greifen. Dieses *ges* aber lässt f nicht zu, so dass die – aus der Vorzeichnung nicht ablesbare – Quint es erforderlich wird. Dass weiterhin *ces* – ein Ton weit außerhalb jeder modalen Ordnung – als Dreiklangsterz zu ergänzen ist, ergibt sich aus der Vermeidung der verminderten Quint zu *ges*. Der Generalbassspieler ist gezwungen, sich sowohl in der Vertikalen des einzelnen Klanges als auch – wie der übernächste Klang, ein as-Moll-Sextakkord statt eines Ces-Klanges, zeigt – in der Horizontalen des Melodieverlaufs über den jeweiligen „Klangraum“ im Vorhinein zu orientieren. Und diese, die Hexachordsystematik außer Kraft setzenden Klangräume, sind auf eine hier allein tragende Weise zu Einheiten zusammengefasst.

Im Übergang vom vierten zum fünften Takt wird zunächst die Variabilität der duralen und mollaren Klänge auf einen außerhalb der Systems gelegenen Schritt übertragen, auf B-Dur folgt es-Moll. Der Liegeton der Singstimme ist im folgenden als Terz, dann als Quint und schließlich als Sept mit Auflösungszwang harmonisiert. Diese Auflösung wiederum wird mit dem Folgenden durch die impulsgebende Verzögerung der Begleitung verklammert und dann in einer – im modernen Sinne – vollständigen s-D-T-Kadenz zum Abschluss gebracht.

Die Wiederholung des „ahi, non torna“ vollzieht nun – und dies ist nur möglich unter der Aufgabe des Hexachordsystems – als zweifache „zwischen-dominantische“ Wendung einen Wechsel von der es-, Ces- und as-Ebene in den Bereich von G- und C-Dur.

Deutlich mag an diesen wenigen Beispielen werden, dass die Funktion der Harmonik hier eine andere ist als in dem zum Vergleich herangezogenen Satz von Heinrich Schütz. Einerseits wird von Carissimi das System der cantus-Vorordnung verlassen, der Radius der klanglichen Möglichkeiten erheblich erweitert. Diese fügen sich dabei nicht einem erkennbaren neuen systemhaften Zusammenhang. Andererseits aber entstehen im engräumigen Bereich Einheiten, die sich neben textlichen und melodischen auch als harmonisch eigenständige Bereiche zu erkennen geben. Die Aufhebung des althergebrachten Systems wird kompensiert durch eine neuartige Verknüpfung im jeweiligen harmonischen „Nahbereich“.

V

Beispiel 6: Chr. Bernhard, *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz*, T. 1–15

Canto

Schaf - fe in mir, Gott, ein rei - nes Herz, und gib mir ei - nen

Basso continuo

2 6 7 6 # 6

4

neu-en, ei - nen neu-en, ei - nen neu-en ge-wis - sen Geist, und gib mir ei - nen neu-en, ei - nen neu-en, ei-nen

6 6 4 # 6 6 6

8

neu - en ge-wis - sen Geist, und gib mir ei - nen neu-en, ei - nen neu-en, ei - nen neu - en ge-wis - sen

4 # # 6 # 6 6 4 #

12

Geist, und gib mir ei - nen neu-en, ei - nen neu-en, ei - nen neu - en ge-wis - sen Geist!

6 # 6 6 4

Ein erstes auffallendes Merkmal an Christoph Bernhards geistlichem Konzert *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz* aus den *Geistlichen Harmonien* von 1665¹⁴ (vgl. Beispiel 6 auf der vorigen Seite) ist die Textreduzierung: nur drei Verse des 51. Psalms stehen der Vertonung des gesamten 8. Psalms bei Schütz gegenüber. Diese Reduzierung bedeutet eine deutliche Verlagerung auf eine immanent musikalische formale Untergliederung. So wird der erste Abschnitt des Konzerts über die Worte „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz, und gib mir einen neuen gewissen Geist“ über 31 Takte in einer sinnfälligen und zugleich steigenden Anlage gegliedert. Nach der einmaligen Darstellung der ersten Vershälfte folgt ein vierfach gestaffelter Block der zweiten Hälfte. Bis hier (T. 15) bleibt der Satz auf Gesangsstimme und Generalbass beschränkt. In einem zweiten Durchgang alternieren Gesang und Violinen, bis am Ende des Abschnitts erstmals (ab T. 27) Instrumente und Gesang simultan erscheinen.

Eine Zuordnung des Satzes zu a-Moll scheint aufgrund der Vorzeichnung sowie des Anfangs- und Schlussklanges eindeutig. Sogar die Durdominante E-Dur erscheint regelhaft. Allerdings besagt die Rubrizierung ausgesprochen wenig; denn nicht nur sind der Grundakkord und seine Dominante diejenigen Klänge, die am seltensten eingesetzt werden. Sondern generell stellen Mollklänge im gesamten Abschnitt die Ausnahmen dar, da sie stets nur an je einer Stelle im kadenzialen Zusammenhang erscheinen. Von einem „Mollcharakter“ des Satzes kann keine Rede sein, die Zuordnung erfolgt nur aufgrund eines eigentlich modalen Musik zugeordneten Kriteriums: der „Finalis“.

Betrachtet man die Harmonik der vierfachen Staffelung der zweiten Vershälfte (T.3–15), so lässt sich eine jeweils vollständige Sequenz erkennen, die dritte Sequenz stellt eine Wiederholung des ersten Ablaufs dar:

| | | | | | | | | |
|--------|---|--------|---|--------|---|---|---|---|
| D 3 | G | G 3 | C | C 3 | F | d | E | a |
| G 3 | C | C 3 | F | F 3 | B | g | A | D |
| A 3 | D | D 3 | G | G 3 | C | a | H | E |
| D | G | G 3 | C | C 3 | F | d | E | a |

Festzuhalten ist mehreres:

1. Die Sequenzen sind zwar vollständig, aber nicht schematisch: Eine Fortsetzung nach der D-Kadenz T. 9 (fett markiert) müsste auf C einsetzen und in Analogie zum Vorhergehenden die Klänge Es-Dur und c-Moll enthalten. Der Bereich der B-Tonarten soll aber offenbar vermieden werden, der Neuansatz in A-Dur führt nach dem zweiten Durchgang nach a-Moll, dem Ausgangspunkt zurück.
2. Die Zuordnung der harmonischen Ebenen lässt sich verallgemeinern: Jede Einheit enthält die Klänge genau eines Hexachords. Die Takte 4–7/1 entsprechen dem Hexachordum naturale c-a, die Takte 7–9/1 dem Hexachordum molle, T 9–12/1 – mit einer bezeichnenden Ausnahme – dem Hexachordum durum.

¹⁴ Edition durch Otto Drechsler und Martin Geck in: EdM 65, Kassel u. a. 1972, S. 47–54.

3. Die jeweiligen Klänge stellen jedoch keine Summe eines Vorrats dar, sondern die interne Verknüpfung erfolgt regelhaft: Jeweils nach einem Klang in Grundstellung führt der Sextakkord zur jeweiligen Unterquint oder „Subdominante“, nach drei Schritten schließt sich eine vollständige Kadenz an. (Dass die hier enthaltene „Mollsubdominante“ in der späteren Rammeuschen Interpretation als doppelte „dominante“ das Quintgefälle vom ersten bis zum letzten Klang vervollständigen würde, sei nur am Rande erwähnt. Statt d-Moll etwa der ersten Reihe wäre h⁷ mit Terz im Bass zu setzen). Der Vorrang der harmonischen Identität gegenüber der rein hexachordalen Ordnung zeigt sich in der Einfügung der Dominante H zu E-Dur in T. 11. Das „Quinten-fis“ überschreitet den Systemrahmen, das Hexachord ist an dieser einen Stelle zur siebentönigen Skala mit Durklang über der siebten Stufe erweitert.

4. Obwohl der harmonische Gesamtrahmen von B- bis H-Dur reicht, bleibt der Vorrat auf bestimmte, noch immer als hexachordal interpretierbare Klänge beschränkt. Die jeweils intern identischen harmonischen Abläufe werden von drei verschiedenen Stufen aus in Gang gesetzt. Die Ablaufsidentität von verschiedenen Stufen im Quintverhältnis setzt eines der zentralen Bestimmungsmomente modaler Organisation, das Ambituskriterium, außer Kraft.

VI

Ein Vergleich mit der Konstruktionsweise Schützens und Carissimis zeigt jeweils spezifische Differenzen und Gemeinsamkeiten. Die interne Klangverbindung wird aufgrund einer regelhaften Verfestigung bestimmter Schritte – Sextakkorde mit Unterquintausrichtung (zur „Subdominante“) sowie „Dominanten“ und „Toniken“ – zu einer voraushörbaren Verknüpfung, zu einer Funktionalität auf engem Raum. In Verbindung mit einer kurzgliedrigen, geschlossenen Melodik ergeben sich somit deutliche Analogien zur Konstruktionsart Carissimis. Im Unterschied zu diesem wird jedoch der Rahmen des hexachordalen Klangsystems weiterhin gewahrt, extreme Ausweichungen werden vermieden. Der Satz erscheint dadurch beim ersten Hören harmonisch als ausgesprochen einfach. Unter dem Aspekt der Systementwicklung jedoch bezeichnet er eine bedeutungsvolle Vermittlung. Denn ebenso wie eine interne Hierarchisierung der Klänge als „Dominanten“ und „Toniken“ der Ergänzung durch die übrigen „Stufen“ der Skala bedurfte, um eine Tonika ausprägen zu können, bedurfte die Parataxe der älteren Klangordnung, die eben diese Stufen systemhaft bereitstellte, einer internen Gewichtung, einer „Funktionalisierung“.

Die Frage nach den Merkmalen des „Modernen“ in der Musik der Jahrhundertmitte erweist sich somit, jenseits von Allgemeinplätzen wie der der „Übernahme italienischer Anregungen“, im Detail als komplex. Sicherlich ist die Auflösung kirchentonaler Ordnungen bei gleichzeitiger interner Akkordverklammerung und der Entwicklung quasi-periodischer Melodik eine der wesentlichen Voraussetzungen für den Umbruch. Ebenso bedeutsam ist jedoch das Gegengewicht eines Akkordvorrats, der auf das Material des cantus, die durch die Vorzeichnung angegebene hexachordale Ordnung, bezogen ist. Erst aus der Verknüpfung beider Momente entstand die moderne „Tonart“ als Zusammenfassung sowohl skalarer wie akkordischer und akkordverknüpfender Bestandteile.

Die Position von Heinrich Schütz innerhalb dieses sich wandelnden Gefüges lässt sich anhand der wenigen vorgestellten Takte bestimmen: Der Beginn des Satzes verweist eindeutig auf die von Schütz gesehenen Möglichkeiten enger interner Akkordverknüpfung. In den übrigen Abschnitten des Satzes werden die Klangmöglichkeiten als variable bzw. feststehende Klänge des cantus bestimmt. Diese Grenze wurde von Heinrich Schütz nicht überschritten. Der cantus als tendenziell stufenbezogene Klangorganisation bildet aber eine ebenso wichtige Voraussetzung für den Wandel des Systems wie die grenzüberschreitende Dominantisierung im Satzinneren, wie sie das Beispiel Carissimis zeigte. Erst im späteren, modernen Begriff der Modulation treffen beide Momente zusammen. Deutliche Ansätze hierzu zeigt das Beispiel Christoph Bernhards. Die – vor allem im Vergleich zu Carissimi – scheinbare Schlichtheit der Harmonik darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass auf der Ebene des Tonsystems hier zwei unterschiedliche Auffassungen von Klangvorrat und -verknüpfung in durchaus neuartiger Weise vermittelt werden. Der Komplexität und Vielschichtigkeit der Veränderungen auf der Ebene des Tonsystems muss demzufolge die Differenzierung der Bewertung des Einzelwerks entsprechen.