

Klangfolge und Stimmführung im Vokalsatz Henry Purcells

FRIEDHELM KRUMMACHER

Mit den Änderungen des Komponierens, die sich zwischen Schütz und Bach vollzogen, scheint Henry Purcell kaum viel mehr zu verbinden als die Tatsache, dass in jenen Zeitraum auch seine kurze Lebenszeit fiel. Und so ist kaum jemals von ihm die Rede, wo hierzulande Musik dieses Zeitraums erörtert wird. Zwar suchte man mehrfach Werke wie *King Arthur*, *The Fairy Queen* oder *Dido and Aeneas* für die Bühne zu gewinnen, und mitunter begegnet man der Kammermusik und zumal den um 1680 entstandenen Fantasien für Streicher. So gut wie ohne Resonanz blieben aber die rund 65 Anthems, die zusammen mit etwa 40 weiteren geistlichen Werken einen wesentlichen Anteil im Œuvre des Orpheus Britannicus ausmachen. Sie sind gewiss der liturgischen Tradition der anglikanischen Kirche verpflichtet, das Textrepertoire jedoch, das für die Gattung des Anthems maßgeblich war, basiert auf dem *Book of Common Prayer* (1549, revidiert 1663/64) und damit weithin auf biblischen Vorlagen¹. Und anders als vor hundert Jahren dürften für die Praxis englische Texte heute ein geringeres Hindernis bilden als lateinische. Dass aber der Schein des Einfachen, den diese Musik zunächst erwecken kann, eine bemerkenswerte Differenzierung nicht ausschließt, wird erst dann sichtbar, wenn man sich einigen Werken näher zuwendet.

Wenn Anthems aus Purcells Zeit außerhalb Englands nicht sonderlich bekannt sind, so mag das einer Isolation der englischen Tradition entsprechen, deren Kehrseite freilich ihre ausgeprägte Eigenart ist. Weder die Impulse, die zuvor eine „Britannia abundans“ auf dem Kontinent auslöste, noch der spätere Zustrom italienischer Musiker nach London ändern diesen Sachverhalt grundlegend². So sehr sich Purcells Wirken auf England begrenzte, so wenig wurde sein Werk auswärts rezipiert. Der Quellenbestand protestantischer Kirchenmusik bietet in dieser Zeit zwar jenseits konfessioneller Grenzen Werke von österreichischen und schweizerischen, italienischen und französischen und gar polnischen oder böhmischen Autoren, offenbar fehlen aber englische Beiträge so gut wie ganz. Doch geht es weder um Einflüsse noch um Wirkungen, wenn nach dem Verhältnis von Traditionen gefragt wird, die unabhängig voneinander in einer historisch analogen Situation durchaus unterschiedliche Resultate ausprägten. Und eine solche Konstellation ergibt sich, wenn eine Stimmführung, die den verbindenden Normen des Kontrapunkts folgt, bei Purcell zu eigentümlichen Klangfolgen führen kann, die gleichwohl nicht umstandslos mit Begriffen einer späteren Harmonik zu identifizieren sind.

1 Peter le Huray, *Music and the Reformation in England 1549–1660*, London 1967; John Morehen, *The English Anthem Text, 1549–1660*, in: JRMA 117 (1992), S. 62–85; zur neueren Forschungsliteratur vgl. John Harper u. Peter le Huray, Art. *Anthem, I. England*, in: New GroveD2 1, S. 719–726 und 728; Peter Holman, Robert Thompson, Mark Humphreys, Art. *Purcell*, ebd. 20, Bibliographie S. 628 ff.; Peter le Huray, Art. *Anthem, I. Das englische Anthem*, in MGG2, Sachteil 1 (1994), Sp. 623–632 sowie die Bibliographie ebd., Sp. 634 f.

2 Werner Braun, *Britannia abundans. Deutsch-englische Musikbeziehungen zur Shakespearezzeit*, Tutzing 1977.

I

Nur knapp ein Viertel von Purcells Anthems folgt noch dem älteren Full Anthem, das mit seinem primär chorischen Vokalpart auf den motettischen Satz des 16. Jahrhunderts zurückweist. Die große Mehrzahl der Werke entspricht dagegen dem neueren Verse Anthem, das auch solistische oder geringstimmige Teile und dazu anfangs Orgelstimme und nach der Restauration auch obligate Instrumente kennt. Als einer seiner Begründer gilt zwar schon William Byrd, seine spätere Formung in Satzteilen mit Vokal- und Instrumentalpartien mitsamt Ritornellen, die weithin der älteren deutschen Kantate entsprechen, erhielt das Verse Anthem seit 1660 durch Komponisten wie Matthew Locke (1621–1677), Pelham Humfrey (1647–1674) oder John Blow (1649–1708). In Purcells Werken kann dann der Instrumentalsatz die „most fam'd Italian masters“ reflektieren, die 1683 das Vorwort zum dritten Teil seiner Sonaten erwähnt, und ähnlich spiegeln vokale Solopartien „a little of the *French Air*, to give it somewhat more of Gayety“, wie es 1691 in der Vorrede der *History of Dioclesian* heißt³. Doch weder Kriterien der Form noch Belange der Besetzung stehen zur Diskussion, wenn sich von derart aktuellen Zügen, die eigens hervorzuheben waren, durchaus andere Verfahren unterscheiden lassen, die nicht nur in traditionellen Full Anthems, sondern auch in Chorsätzen der Verse Anthems zu beobachten sind. Sie gelten demnach unabhängig von differierenden Gattungstypen innerhalb vollstimmiger Satzteile, und treten sie demnach weniger in Solopartien hervor, so finden sie sich auch kaum gleichermaßen in Bühnenwerken oder weltlichen Songs, ohne in ihnen gänzlich zu fehlen.

Ein erstes Beispiel kann der Schluss des Verse Anthem *Praise the Lord, o Jerusalem* abgeben, das um 1689 oder auch noch früher angesetzt wird⁴. Mit Symphony, Verse (Ensemble) und Chorus beginnt das Werk – vereinfacht gesagt – in d-Moll, um sich dann vom letzten Verse an bis zum chorisch abschließenden „Alleluja“ nach D-Dur zu wenden. Nicht anders als etwa – um an bekanntere Beispiele anzuknüpfen – Buxtehude oder in Dresden auch Albrici und Peranda werden moderne Tonartangaben fast unumgänglich, um Sachverhalte zu bezeichnen, die sich nur mühsam mit Modusbegriffen fassen ließen und demnach auch in zeitgenössischen Quellen oft nur mit Angabe des Grundtons samt B- oder Kreuzzusatz benannt werden⁵. So problemlos das letzte „Alleluja“ in D-Dur anzuheben scheint, so markant hebt sich davon sein Schluss ab, der unter Wechsel von Tripla zu geradem Takt fast durchweg auf dem Grundton als Orgelpunkt basiert, um endlich in einer Kadenz auszulaufen, die sich vereinfacht als „plagaler Schluss“ G–D bezeichnen ließe. Zuvor jedoch wird in der imitatorischen Staffelung der Stimmen nicht nur mehrfach das Subsemitonium (cis) vor der Finales (d) erniedrigt (zu c). Gleiches widerfährt vielmehr in Quintversetzung auch wiederholt

3 *The Works of Henry Purcell*, London 1878–1965, 2/1961 ff. (im folgenden stets: GA Purcell), Bd. 9 (1961), revised by Margaret Laurie, S. IX.

4 GA Purcell, Bd. 17 (1964), hrsg. von H. E. Wooldridge und G. E. P. Arkwright, S. 146–165.

5 Vgl. etwa Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907–1908), S. 593–621; zur Problemlage insgesamt vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 40–50; ders., *Norm und Individualität. Über Composition und Theorie im 17. Jahrhundert*, in: Hartmut Laufhütte (Hrsg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), Teil 1, S. 215–239; Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*. Zweiter Teil, *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8/II).

der Terz des Grundtons (f statt fis), die vorher für den tonalen Wechsel im Werkverlauf verantwortlich war (vgl. Beispiel 1). So sehr sich der Satz bisher gewohnten Kennzeichen der Dur-Moll-Tonalität zu nähern schien, so wenig will sich darein sein Schluss nun fügen. Doch fällt es auch ebenso schwer, den Sachverhalt den tradierten Normen der Moduslehre unterzuordnen. Zwar ließe sich der kritische Ton (c) noch als 7. Stufe eines Mixolydius auffassen, der dann freilich um eine Quinte aufwärts transponiert zu denken wäre. Dass dies aber auch auf die Quinte und ihre 7. Stufe übertragen wird (f), die damit zugleich die Terz des Grundtons verändert, würde eine doppelte Quintlage in simultaner Verschränkung voraussetzen. Erklärbar wird das Verfahren wohl nur dann, wenn man es als Konsequenz einer kontrapunktischen Stimmführung erfasst, die quasi in „realer“ Beantwortung ein „mixolydisches“ Segment durch Imitation potenziert. Das klangliche Resultat der kontrapunktischen Disposition ist aber unter Einschluss der mehrfachen Querstände keineswegs eine zufällige Notlösung. Vielmehr lässt sich an zahlreichen Beispielen, von denen hier nur eine kleine Auswahl zu erörtern ist, auch die offenkundige Intention eines Komponierens beobachten, das den Freiraum im Wechsel von einem nicht mehr allein gültigen zu einem noch nicht formulierten System der Tonarten zu nutzen weiß.

Beispiel 1: H. Purcell, *Praise the Lord, o Jerusalem*, T. 229–337 (ohne duplizierende Streichinstrumente)

The image shows a musical score for five voices and basso continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja." The score is divided into three systems of two measures each. The vocal parts are arranged in five staves, and the basso continuo is on the bottom staff. The music features complex counterpoint with frequent chromaticism and modal shifts, particularly in the lower voices.

Einschränkend ist allerdings zu ergänzen, dass die Edition der *Works of Henry Purcell* all solche Fälle nur ausnahmsweise kommentiert. Gern wüsste man, wie es sich dann mit der originalen Notation der Quellen verhält. Die Proben jedoch, die im Faksimile zugänglich sind, lassen immerhin erkennen, dass Purcells Autographe statt Generalvorzeichnung noch Akzidentien vor den Einzelnoten bevorzugen. Soweit also nicht primär editorische Probleme vorzuliegen scheinen, wird man die Lesarten der Gesamtausgabe auch ohne neuerliche Prüfung hinnehmen dürfen, um wenigstens einen Anstoß zur Diskussion solcher Sachverhalte

zu geben. Denn mit Kategorien wie „Dominant Chord“, „Tonic Six Four Chord“ oder gar „Secondary Dominant Chords“ suchte nicht nur 1962 ein kenntnisreiches kleines Buch von Dag Schjelderup-Ebbe „Purcell's Cadences“ zu systematisieren, ohne den kontrapunktischen Kontext einzubeziehen⁶. Auch neuere Publikationen sprechen geradewegs von „remarkable details of the harmony“ oder von der „Neigung zu ungewöhnlichen Fortschreitungen“⁷. Doch sind solche Phänomene zunächst – oder zumindest nicht ausschließlich – keineswegs an entsprechend expressive Textvorlagen gebunden, wie schon das genannte „Alleluja“ anzeigt. Und so begegnen weitere Varianten auch bei einem Text wie „Rejoice in the Lord alway“ (um 1683–1685)⁸, und zwar in Ritornellen wie auch in vokalen Soli und ebenso im Chorsatz. Im sogenannten *Bell Anthem*, das seinen Namen wohl dem instrumentalen Prelude über Bassostinato verdankt, handelt es sich zunächst um eine nicht ebenso pointierte „mixolydische“ Wendung (vgl. Beispiel 2a), wenn einer Kadenz nach C unmittelbar vor ihrem Ziel noch der erniedrigte Leitton (b statt h) zugeführt wird, der für heutige Hörer gleichsam „subdominantische“ Richtung erhält.

Beispiel 2a: Purcell, *Rejoice in the Lord alway*, T. 239–245

The image shows a musical score for Purcell's "Rejoice in the Lord alway", measures 239-245. The score is in 3/4 time and features a mixolydian mode. It includes instrumental parts for violin, flute, and bassoon, and a four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "a - gain I say re - joice, a - gain I say re - joice." The vocal parts are marked "Chorus".

6 Dag Schjelderup-Ebbe, *Purcell's Cadences*, Oslo 1962, S. 13 ff., 19 ff. und 48 ff.; zu Purcells Anthems insgesamt vgl. Franklin B. Zimmerman, *Henry Purcell, 1659–1695. An analytical catalogue of his music*, London 1963; ders., *Henry Purcell, 1659–1695. His Life and Times*, London 1967, Philadelphia 2/1983; ders., *Henry Purcell. A Guide to Research*, New York u. a. 1989; ders., *The Anthems of Henry Purcell*, New York 1971.

7 Jack Allan Westrup, Art. *Purcell*, in: *New GroveD* 15, S. 462; ders., Art. *Purcell*, in: *MGG* 10 (1962), Sp. 1764, mit dem Zusatz, es sei nicht von „unerwarteten Nebeneinanderstellungen nicht verwandter Akkorde“ zu reden, sondern von „einem besonders geschärften Bewußtsein für Einzelheiten der Stimmführung“.

8 GA Purcell (wie Anm. 3), Bd. 14 (1973), hrsg. von Peter Dennison, S. 155–169.

Sodann finden sich aber auch Klauseln, in denen über der 5. Stufe im Bass der Leitton der Oberstimme nicht aufwärts in sein Ziel geführt wird. Indem er vielmehr im Verband mit den weiteren Stimmen – gleichsam in Sextakkorden – abwärts lenkt, wird auch dem involvierten Septdurchgang die Wirkung einer Dominantseptime bestritten, die sonst oft genug in ihrer späteren Funktion vorkommen kann (vgl. Beispiel 2b). Wieder liegen offenbar die Ergebnisse einer Stimmführung vor, die im ersten Fall von der Quinte aus eine kleine (statt große) Terz aufwärts umgreift, um im anderen Fall der Zusammenfassung der Oberstimmen den Vorrang zu geben. Gerade diese Konstellation kann ausnahmsweise noch bei Bach wiederkehren wie im Schlusschoral der Kantate BWV 104 *Du Hirte Israel, höre* (1724), wo zur zweiten Stollenzeile der Weise „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ die Altklausel im Leitton aus abwärts geführt wird. Dass aber Purcells Verfahren eher im Verhältnis zum kontrapunktischen Satz als im Vorgriff auf eine spätere Tonalität zu verstehen sind, kann im Vergleich mit der Tradition der englischen Vokalpolyphonie einsichtig werden.

Beispiel 2b: H. Purcell, *Rejoice in the Lord alway*, T. 197–200;
J. S. Bach, BWV 104, Satz 6, T. 3 (7)–4 (8)

The image displays two musical examples. The left example shows a vocal line and a basso continuo line in 3/4 time. The right example shows a four-part vocal setting with German lyrics and a basso continuo line with figured bass notation.

Example 1 (Left): Vocal line (treble clef) and basso continuo line (bass clef) in 3/4 time. The vocal line consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The basso continuo line consists of a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Example 2 (Right): Four-part vocal setting (treble clefs) and basso continuo line (bass clef) in 3/4 time. The lyrics are: "ich mich ganz ver - trau - - e, / schö - ner, grü - nen Au - - e". The basso continuo line has figured bass notation: 6, 5, 7, 6, 5, 6.

II

Nicht erst seit Lionel Power und Dunstable zeichnet sich englische Musik durch eine Satzart aus, die früh schon als „contenance angloise“ und später dann oft genug als „englischer Vollklang“ apostrophiert wurde. Unabhängig von allen Eingriffen, die mit dem mehrfachen Konfessionswechsel im 16. Jahrhundert verbunden waren, erhielten sich derartige Kennzeichen auch im Übergang vom lateinischen zum englischen Textrepertoire infolge der anglikanischen Reformation. Obwohl William Byrd (1539/40–1623) lebenslang katholisch blieb, konnte er doch als Repräsentant der englischen Musik seiner Zeit gelten. Und ungeachtet der harten Verfolgung der Katholiken wurde er nicht nur um 1570 zum Gentleman of the Royal

Chapel ernannt, sondern wirkte zuvor auch seit 1563 als Organist und Chormeister der Kathedrale von Lincoln, für die er noch bis 1582 Werke lieferte. Wieweit schon in dieser frühen Zeit ein Hauptteil der englisch textierten Kirchenmusik entstand, kann unentschieden bleiben, denn die rund 25 Anthems bilden im umfangreichen Corpus der Werke Byrds ohnehin nur eine begrenzte Gruppe. Deutlicher noch als die lateinischen Motetten, die auf weitere Traditionen zurückgehen, wie ein gelegentlicher Austausch mit Philipp de Monte zeigt, weisen aber die englischen Anthems und Services zahlreiche Beispiele für ungewöhnliche Dissonanzen auf, die nur als Resultate der Stimmführung verständlich werden. Zu diesen Werken zählt auch das Anthem *O Lord, make thy servant, Elizabeth our Queen*, das wie viele andere erst 1641 gedruckt wurde, vielleicht aber schon den Londoner Jahren Byrds entstammt. Jedenfalls bezieht sich dieser Satz eines katholisch gebliebenen Autors auf die Königin, unter deren Herrschaft die Katholiken verfolgt wurden⁹.

Dass ein Stück im F-Modus – unabhängig von der Vorzeichnung – die vierte Stufe variabel handhabt, ist gewiss alles eher als ungewöhnlich. Auffällig ist es jedoch, wenn die Disposition der Stimmen planvoll darauf abzielt, die beiden Varianten der kritischen Stufe, also b-molle und b-quadratum, immer wieder kollidieren zu lassen. Sparsam kommt dieses Anthem mit wenigen melodischen Formeln aus, die quasi als Motive eingesetzt werden, um zugleich die Textglieder zu verklammern und dem Ablauf die größte Homogenität zu sichern. Indem zwei Stimmen in Tenorlage wechselnd zusammengefasst oder eigenständig geführt werden, wechselt der Satz zwischen Fünf- und Sechsstimmigkeit. Durchaus nicht kunstlos ist aber die imitatorische Entfaltung der Motive, wogegen die Stimmen nur streckenweise im contrapunctus simplex zusammentreten. Desto wirksamer sind im sonst höchst konsonanten Stimmverband jene Kollisionen, in denen das Subsemitonium der Quinte (h vor c) auf die quasi leitereigene 4. Stufe (b) stößt. Denn es handelt sich dann nicht um bloße Querstände, die sich in der Sukzession der Stimmen einstellen. Vielmehr stoßen die kritischen Töne simultan derart zusammen, dass ein melodisches Segment von f aus bis zum b aufwärts führt, um dann in Gegenrichtung ausgeglichen zu werden. Ist dabei die b-Stufe unumgänglich, um einen Tritonus in der Stimmführung zu umgehen, so fügt eine Gegenstimme zugleich oder schon zuvor eine c-Klausel ein, die das simultane Subsemitonium (h) bedingt (T. 9, vgl. Beispiel 3 auf der folgenden Seite). Wenn also die Kollision unvermeidlich ist, so drängt sich die Folgerung auf, dass im sonst so kantablen und klangdichten Satz dieser Effekt als ein spezifisches Gewürz durchaus planvoll intendiert wurde. Und in einer F-Klausel unterläuft einmal auch unmittelbar vor dem Subsemitonium (e) jene „mixolydische“ Formel, die ebenso bei Purcell vorkam (T. 15: *es'*).

Ähnliche Fälle bieten nicht nur weitere Anthems von Byrd, sondern auch – wiewohl nicht ebenso häufig – seine Services¹⁰. Es bedürfte weiterer Beispiele, um genauer zu zeigen, wie die Tradition solcher Dissonanzen, die fast wie „blue notes“ die englische Musik kennzeichnen, von anderen Komponisten fortgeführt wurde, um dann auch in das Anthem im *stile moderno* einzugehen. Sie fehlen denn auch nicht bei Musikern wie Pelham Humfrey oder

9 William Byrd, *English Church Music Part I, 1543–1623*, Oxford 1922 (= *Tudor Church Music 2*), S. 266–270 (nach John Barnard, *First Book of Selected Church Music*, 1641).

10 Vgl. etwa im *Magnificat* ebd., S. 196, die Vertonung der Worte „throughout all generations“.

Beispiel 3: W. Byrd, *O Lord, make thy servant, Elizabeth our Queen*, T. 8–11 u. 14–16

of her lips, give her her heart's de - sire, and de - ny not the re-quest of her lips,
 - ny not the re - quest of her lips, of her lips, give her her heart's de-sire, and
 lips, the re-quest of her lips, give her her heart's de - sire, and de - ny not the re
 de - ny not the re-quest of her lips, the request of her lips, give her her heart's de-sire, de-sire,
 her her heart's de - sire, and de - ny not the re - quest of her lips, give her her heart's de-sire, de-sire,
 give her her heart's de - sire, and de - ny not the re - quest of her lips, give her her heart's de-sire, de-sire,
 not the re - quest of her lips;
 the re - quest of her lips;
 - quest of her lips, of her lips;
 - quest of her lips;
 - quest of her lips;
 of her lips, of her lips;

Matthew Locke, an deren Anthems Purcell anschließen konnte¹¹. Er durfte sich also auf eine historische Konvention stützen, und sein Dissonanzgebrauch wäre nicht sonderlich bemerkenswert, soweit er sich auf den hergebrachten kontrapunktischen Satz begrenzt. Seine ganze Eigenart erweist sich jedoch erst in einem satztechnischen Kontext, der nicht selten noch mehr als bei den kontinentalen Zeitgenossen dazu verführen kann, von Vorgriffen auf das

11 Pelham Humfrey, *Complete Church Music*, Bd. 1, hrsg. von Peter Dennison, London 1972 (= MB 34), hier z. B. *By the waters of Babylon*, S. 6–21, besonders S. 11–13; Matthew Locke, *Anthems and Motets*, hrsg. von Peter le Huray, London 1976 (= MB 38), hier z. B. *Turn thy face from my sins*, S. 125–132, besonders S. 126f.

spätere System der Dur-Moll-Tonalität und manchmal geradezu auf eine funktionale Harmonik zu sprechen. So fragwürdig das bei Musik dieser Zeit erscheinen kann, so wenig wäre der Sache gedient, wenn man all solche Erscheinungen einem wie immer erweiterten Gebrauch der Modi unterordnen wollte. Denn Purcells Anthems geben sonst weniger als etwa die Werke der Schüler von Schütz dazu Anlass, eine primär „modale“ Organisation des Satzes in Anspruch zu nehmen. Wo aber Purcell kontrapunktisch gedachte Dissonanzen auf eine durchaus moderne Tonalität stoßen lässt, da treten auch die unterschiedlichen Dimensionen besonders klar hervor.

Wie Wendungen, die denen bei Byrd entsprechen, sich in einem veränderten Kontext ausnehmen, mögen zwei Beispiele andeuten. Im Full Anthem *Remember not, Lord, our offences* (um 1680?), das ohne Instrumente auskommt und auf die Litanei zurückgeht, erscheint in einer d-Klausel direkt vor dem Leitton (cis) die „mixolydische“ Melodielinie (mit c) im Tenor (T. 32)¹². Doch wird der Zielklang „trugschlüssig“ nach B-Dur gelenkt, um nun eine Kadenz in F mit emphatischer Dominantseptime samt Vorhalt (a) zu eröffnen (T. 33–35). Unmittelbar zuvor jedoch überlagern sich „Leittöne“ „gis-a, fis-g, b-c' und e''-f'' querständig oder sogar simultan zu harschen Dissonanzen (T. 22–30, vgl. Beispiel 4).

Beispiel 4: H. Purcell, *Remember not, Lord, our offences*, T. 23–32

The musical score consists of two systems of five staves each. The top staff is the vocal line (Tenor), and the bottom staff is the bass line. The lyrics are written below the staves. The music is in G major and features a mixolydian melodic line in the tenor part. The lyrics are: "Lord, nei - - - ther take thou ven - geance of our sins, but spare us, good Lord, spare thy peo - ple, whom thou hast re - but spare us, good Lord, spare thy peo - ple, whom thou hast re - but spare us, good Lord, spare thy peo - ple, whom thou hast re - but spare us, good Lord, spare thy peo - ple, whom thou hast re -".

12 GA Purcell (wie Anm. 3), Bd. 32 (1962), hrsg. von Anthony Lewis und Nigel Fortune, S. 19–22.

Wort e wie „Leitton“, „Trugschluss“ und „Septakkord“ sind kaum zu vermeiden, will man kurz Klangfolgen benennen, die gleichwohl in linearer Stimmführung vermittelt werden. In welchem Maß ihre Disposition auf planmäßigen Quintrelationen basiert, zeigt die Eröffnung des ebenfalls rein vokalen Verse Anthems *Let mine eyes run down with tears* (um 1682, T. 1–10)¹³. Vom Quintraumen über dem Grundton aus (g–D) werden analoge Relationen durch chromatische Schritte oder gleichsam durch „Zwischendominanten“ erschlossen (G–c, C–F und F–B). Zweimal kommt es zwar zu „phrygischen“ Anschlüssen im Bass (T. 4 as–g, T. 9 es–d), doch ist das Soggetto so angelegt, dass seine fallende Linie zu den Quintrelationen planvoll eine „dominantische“ Septim herstellt. Klarer noch tritt eine solche Intention in der B-Klausel des nächsten Abschnitts hervor (T. 10–17). Denn sie verbindet die Stufen zu einer Quintschrittsequenz (g–c–F–B–Es und dann F–B), in der die wiederum zutretenden Septimen jeweils als betonte Vorhalte wirksam werden. Danach aber durchzieht ein Soggetto die Stimmen, dessen Incipit eine Kleinterz (d–f) ausfüllt, um dann zum Grundton (g) zurückzulenken (T. 17–19). Zum exponierten Einsatz der Oberstimme jedoch (mit *f*'' in T. 19) fordert die Gegenstimme erneut das „leittönige“ Subsemitonium (*fis*'), womit wieder die chromatischen Varianten einer Stufe zusammentreffen (vgl. Beispiel 5a).

Beispiel 5a: H. Purcell, *Let mine eyes run down with tears*, T. 15–20

The musical score for Example 5a consists of two systems of staves. The first system contains five vocal staves and a basso continuo staff. The lyrics are: [bro] - - - ken with a great breach, bro - - - ken with a great breach, [bro] - ken with a great breach, bro - - - ken with a great, with a great breach, with a ve-ry griev-ous peo-ple is bro - - - ken with a great breach, with a ve-ry, ve-ry griev-ous blow. The second system continues the vocal parts with lyrics: with a ve-ry, ve-ry griev-ous blow. with a ve-ry griev-ous blow. blow, a ve-ry griev-ous blow. with a ve-ry, ve-ry griev-ous blow. The basso continuo line provides harmonic support throughout.

13 Ebd., Bd. 29 (1960), hrsg. von A. Lewis und N. Fortune, S. 1 ff.

Doch schließt sich dann eine weitere Satzgruppe an, in deren Kadenz der Bass in vermitteltem und dann direktem Tritonus „Leittöne“ erreicht, die gedoppelt in „dominantische“ Richtung weisen. Daraus ließe sich ein modulatorisches Modell in steigenden Quinten ableiten, und nicht anders verfuhr Bach an prominenter Stelle, nämlich im Mittelteil des Schlusschors der *Matthäus-Passion* BWV 244, wie ein Auszug andeuten mag (vgl. Beispiel 5b).

Beispiel 5b: H. Purcell, *Let mine eyes run down with tears*, T. 56–60

we ac-know-ledge, O Lord, O Lord, our wick-ed-ness, and th'i - ni - qui - ty of

we ac-know-ledge, O Lord, O Lord, our wick-ed-ness, and th'i - ni - qui - ty of

we ac-know-ledge, O Lord, O Lord, our wick-ed-ness, and th'i - ni - qui - ty of

we ac-know-ledge, O Lord, O Lord, our wick-ed-ness, and th'i - ni - qui - ty of

J. S. Bach, BWV 244, Satz 68, T. 59-62 (Chor I ohne duplizierende Instrumente)

Eu - er Grab und Lei - - - - chen - stein

Eu - er Grab und Lei - - - - chen - stein

Eu - er Grab und Lei - - - - chen - stein

Eu - er Grab und Lei - - - - chen - stein

b 5^b/₆ 4 7^b 6 5 6^b/₅ 7^b 5 6

III

Wenn früher darauf hingewiesen wurde, dass in Purcells Musik so eigenwillige Dissonanzen nicht nur affektvollen Texten vorbehalten werden, dann ist damit nicht ausgeschlossen, dass sie dort besonders pointiert eingesetzt werden, wo es die Textvorlagen entsprechend nahelegen. Wo sich damit dann auch noch chromatische Stimmzüge verbinden, da erhöht sich die Komplexität des Satzgefüges noch einmal, wie abschließend ein paar besonders eindruckliche Beispiele demonstrieren können.

In *Hear my prayer, o Lord* (ca. 1680–1682) liegt wiederum ein Full Anthem vor, das ausnahmsweise einmal acht Vokalstimmen fordert¹⁴. Das dichte Stimmgewebe steigert sich in einem Schlussteil (T. 16–34), dessen Soggetto nicht mehr als einen Quartraum umgreift und steigend eingeführt, aber auch in fallender Richtung umgekehrt wird („and let my crying come to thee“). Doch ist es im Quartraum so entworfen, dass die kleine Terz, die nach Sekunddurchgang an dritter Stelle erscheint, nach nochmaligem Sekundschritt aufwärts so gleich erhöht wird, womit sie leittonig zum Zielton hin wirksam wird. Dass diese latente Chromatik nicht unbedingt zu satztechnischen Komplikationen oder nur zu unerwarteten Dissonanzen führen müsste, zeigt die erste Kette der Einsätze mit dieser Melodieförmel und ihrer Umkehrung (T. 16–24). Solange dies „Motiv“ mit dem der Eröffnung gepaart wird, dessen karge, fast psalmodierende Melodik nur einen Sekund- oder Terzschritt benötigt, bleiben die tonalen Achsen auf Einsätze im Quintraum (c–g) beschränkt, der nur ausnahmsweise transponierend erweitert wird (T. 16 f.: g–d). Sobald aber das chromatische Modell allein den Platz behauptet, verbinden sich mit ihm auch scharfe Dissonanzen, die nun desto nachdrücklicher den Schluss des kurzen Werkes bestimmen (vgl. Beispiel 6 auf der folgenden Seite). Dass es zunächst zu Tritonusrelationen zwischen den imitatorisch gestaffelten Stimmen kommt (wie in T. 26–27 mit $e''-b'$ und $as'-d''$ zwischen den Sopranen), wäre nicht einmal besonders auffällig. Solche Relationen verschärfen sich jedoch, wenn sie gleich nach dem chromatischen Schritt eintreten und zudem noch mit dissonanten Durchgangstönen verbunden werden (wie etwa schon in T. 25 der chromatisch erreichte Basston as durch die Mittelstimmen zum Dreiklang ergänzt wird, während der zweite Sopran im Durchgang d'' berührt). Weiter geschärft werden solche Dissonanzen, indem eine Variante des umgekehrten Soggetto abwärts zwar auf den chromatischen Schritt verzichtet, nun aber die „leittonige“ Stufe ohne ihren Zielton verwendet (T. 28: b im Tenor II). Damit erweitert sich der Radius der Einsatzstufen, und treten dazu noch latent chromatische Schritte im Sopran I und Alt I (T. 27–29: $a'-as'$ bzw. $es'-e'$), so werden wiederum Tritonus und Querstand gekoppelt.

Das Verfahren kulminiert in der Kadenzgruppe mit dem letzten regulären Einsatz im ersten Sopran (ab T. 30). Wenn er das Ziel des Quartraums erreicht (T. 31: $e''-f''$), so verharret der zweite Alt zunächst auf der Quinte (e'), die auch zum Basston (As) konsoniert, um dann erst den benachbarten Halbton zu berühren (b), der seinerseits Dissonanz zu den Außenstimmen ist. Zugleich wird die Oberstimme vom zweiten Sopran zunächst ausgeterzt (T. 31: d''), bevor er sich zur Sekunddissonanz mit chromatischem Sprung abwärts wendet (T. 31–32: $es''-b'$), sodass sich im Verhältnis der Stimmen auf engem Raum Non- bzw. Sekunddissonanzen ergeben. Nach so sorgsamer Vorbereitung lösen sich die Dissonanzen in einem G-Klang mit Septim, der nun fast wie ein „Dominantseptakkord“ anmutet. Doch noch in den letzten Takten wird er von Dissonanzen durchsetzt, wenn in ihn einerseits eine synkopische None hineinreicht (T. 31: as' in Alt I), während andererseits der Kadenzvorhalt zwischen den Sopranen (T. 33: $d''-c''$) mit dem Subsemitonium (b im Tenor I) derart zusammentrifft, dass wieder zwei dissonierende Sekunden aufeinander stoßen.

Kaum zu bezweifeln ist es, dass so pointierte Dissonanzen sich einer genau geplanten Strategie verdanken. Sie intendiert auf der einen Seite eine tonale Struktur, wie sie erst später durch die Theorie formuliert werden konnte, die freilich auf kompositorische Schritte angewiesen war, um sie dann systematisch kodifizieren zu können. Zugleich werden aber auf der

14 Ebd., Bd. 28 (1959), hrsg. von A. Lewis und N. Fortune, S. 135–138.

Beispiel 6: H. Purcell, *Hear my prayer, o Lord*, T. 25–34

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 25 through 32, and the second system contains measures 33 through 34. The score is written for a choir with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are distributed across the vocal parts, with some parts having longer lines than others. The music is characterized by its intricate counterpoint and the way it weaves the words together across different voices.

anderen Seite jene Lizenzen nicht aufgeben, die seit langem den kontrapunktischen Satz in englischer Tradition gekennzeichnet hatten. Indem zwei historische Dimensionen zusammen treffen, gewinnt Purcells Satzweise eine Freiheit, die über ein tonales Fundament verfügen kann, in dem aber gleichzeitig die Stimmführung noch immer linear begründet ist. Erst in dieser doppelten Perspektive wird hinter der Fassade eines recht schlichten Satzes, der in der genauen und zumeist syllabischen Deklamation der Worte durchaus noch der Norm des liturgischen Anthems verpflichtet ist, der subtile Reichtum in Purcells technischen Verfahren einsichtig.

Auf einem früheren Werk beruht das Funeral Anthem *Man that is born of a woman* (Hiob 14, 1–2), das 1695 – im Todesjahr Purcells – aus Anlass des Todes von Queen Mary aufgeführt wurde¹⁵. Wieder handelt es sich um ein Verse Anthem, dessen Schlussteil nur vier Vokalstimmen vorsieht und als „Verse“ erst geringstimmig zu singen und dann als „Chorus“ abschließend zu wiederholen ist (T. 79–102: „Yet, o Lord most mighty“). Gleich nachdem der erste chromatische Schritt des Soprans sein Ziel erreicht hat (T. 80 f.: *es''-e'-f'*; vgl. Beispiel 7), paart sich mit dem chromatischen Bassgang (T. 81: *a-as*) die doppelte Dissonanz im Alt, der zunächst im Durchgang die None und dann die chromatische Variante des Basstons intoniert (*g'-as'* T. 80). Zu einem B-Klang mit kleiner Terz richtet sich die nächste Kadenzierung (T. 84–87), mit Sekundwechsel des Soprans (T. 84: *b'-c''-des''*) verbindet sich jedoch wieder ein chromatischer Bassgang (T. 84 f.: *as-g-ges-f*). Zur Terz der F-Stufe tritt neuerlich die Terz der angezielten Kadenzstufe (*des* im Tenor zu *a'* im Sopran T. 85), und so stimmig die Linien geführt sind, so sperrig wird die resultierende Klangfolge.

Beispiel 7: H. Purcell, *Man that is born of a woman*, T. 79–92

The musical score consists of two systems. The first system (measures 79-85) shows the vocal parts and basso continuo. The lyrics are: "Yet, O Lord, O Lord most mighty, O ho-ly, O ho-ly and most mer-ci-ful". The second system (measures 86-92) continues the vocal parts and basso continuo. The lyrics are: "Sa-vi-our, de-liv-er us not in-to the bit-ter pains, Sa-vi-our, de-liv-er us not in-to the bit-ter Sa-vi-our, de-liv-er us not in-to the bit-ter Sa-vi-our, and most mer-ci-ful Sa-vi-our,". The score is in G minor and 4/4 time.

15 GA Purcell, Bd. 29 (wie Anm. 13), S. 36–50. Dass sich die Paarung von Chromatik und Dissonanzbehandlung nicht auf geistliche Musik beschränkt, zeigt das Beispiel der *Wellcome-Ode* für James II. (1685), deren Schlusschor mit den Worten endet: „His fame and the world together shall die, shall vanish together away“ (GA Purcell, Bd. 18, S. 37 ff.); der düsteren Prophezeiung entspricht ein durchgängig chromatischer Satz als klingendes Bild der Vanitas.

Wahrhaft komplex wird der Satz jedoch, wenn anschließend ein Soggetto zwei chromatische Schritte aneinanderfügt und die Einsätze in fallenden Quintabständen so disponiert, dass sich zwar klanglich konsonante Ketten von steigenden kleinen Sexten oder Dezimen ergeben (Beispiel 7). Dass sich aber im Kontext dennoch übermäßige Quinten einstellen, wenn erst *des'* und *a'*, dann *es'* und *b'* und weiter *e'* und *as* zusammentreten (T. 90–92 in Ober- und Mittelstimmen), erweist erneut die eigentümliche Mehrschichtigkeit einer Satztechnik, in der die lineare Stimmführung auf die resultierenden Klangfolgen hin kalkuliert ist. Letztmals wird sie noch in der Kadenzgruppe wirksam, in der so wie in früheren Beispielen die erniedrigte 6. Stufe, die abwärts führend als „leitereigen“ gelten darf, mit ihrer quasi „leittönig“ erhöhten Variante kollidiert, die den chromatischen Stimmzug im Sopran eröffnet (T. 99: *as* im Bass versus *a'* im Sopran), während zudem die synkopische Nonendissonanz im Alt voranging (ebd. *g'* zu *as* und *f''* der Außenstimmen). Dass aber ein Satz, der mit nur vier Stimmen ähnliche Dichte wie das achttimmige Beispiel zuvor erreicht, dann wie dort im terzlosen Quintklang endet, markiert rückblickend noch einmal seinen strukturellen Reichtum.

*

Die eigentümlichen und manchmal auch befremdlichen Konstellationen, von denen hier die Rede war, haben gewiss weder mit italienischen noch primär mit französischen Einflüssen zu tun (obwohl manche Dissonanzen auch bei Charpentier begegnen können). Schon gar nichts verbindet Purcell mit der deutschen Tradition, selbst wenn sein Ton mitunter bei Tunder oder Buxtehude anzuklingen scheint. In einer traditionsgesättigten Gattung der englischen Musik war es Purcells eigene Leistung, Chromatik und Dissonanz zu einem sehr eigenartigen Gewebe zu verschränken, das gleichwohl primär durch lineare Stimmführung bewirkt wird. Traditionelle Lizenzen des englischen Kontrapunkts werden durch eine Tonalität verschärft, die solchen Dissonanzen erst recht ihr sperriges Gepräge verleiht. Vorbei war es damit jedoch, seit Händels Musik sich in England durchsetzte.

Purcells Verfahren waren wohl nur in einer musikgeschichtlichen Situation möglich, in der sich zwischen dem verblässenden System der Modi und der theoretisch noch nicht greifbaren Dur-Moll-Tonalität ein weiter Freiraum des Komponierens öffnete. Und es war nichts als diese Situation, die er mit seinen Zeitgenossen auf dem Kontinent teilte. In ihr erlaubten höchst unterschiedliche Voraussetzungen der Traditionen den maßgeblichen Komponisten auch durchaus differierende Ergebnisse, wie sie wohl in keiner anderen Phase der Musikgeschichte so denkbar wären. Dass aber Henry Purcell unter seinen Prämissen so unauswechselbare Lösungen fand, das gibt seiner Musik ihre individuelle Qualität und zugleich ihr eigenes Gewicht in der noch zu schreibenden Geschichte des Komponierens.