

Toni und Modi und ihre Bedeutung für Schütz' Harmonik

von

EVA LINFIELD

Seit dem Mittelalter tauchen in der Musiktheorie die Termini »Tonus« und »Modus« mitunter als austauschbar auf. Dennoch bestand ein Unterschied zwischen den Modi (auch als Toni bezeichnet), die sich auf die Skalen des Altertums beriefen, jedoch aufgrund von Mißverständnissen völlig umgedeutet wurden, und den Toni, die der Liturgie als Rezitationsformeln dienten. Das System der acht Modi des Mittelalters, in der Renaissance zum Zwölf-Modi-System erweitert, waren auf einer Gesetzmäßigkeit von Quart- und Quintspezies aufgebaut, die ihre Gültigkeit bis zum Ende des 17. Jahrhunderts behielt. Wichtig ist aber, daß man die Modi aufgrund dieser Gesetzmäßigkeit nicht nur als geschlossenes System und Klassifikation von Skalen oder Melodietypen ansah, sondern daß man mit ihnen seit dem Mittelalter – wiederum von der griechischen Theorie beeinflusst – ethische Qualitäten verknüpfte¹. Anders verhält es sich mit den Rezitationsformeln und hier speziell mit den Toni oder Psalmtönen. Auch sie waren festen Regeln unterworfen und wurden als Melodietypen in acht bzw. neun Töne klassifiziert, aber ohne jeglichen Anspruch auf expressive Wortausdeutung.

Schütz spielt verschiedentlich in seinen Werken und Briefen auf »Toni« und »Modi« an. Es drängt sich die Frage auf, ob für ihn diese beiden Termini auswechselbar sind oder wie sie sonst miteinander zusammenhängen. Der folgenden Untersuchung lege ich Schütz' *Schwanengesang* zugrunde, in dem jede der dreizehn Motetten einem Tonus zugeordnet ist. Anschließend sollen an Hand von zwei Motetten aus dem *Schwanengesang* harmonische Merkmale herausgearbeitet werden, die noch fast ausschließlich aus dem modal-diatonischen Skalensystem zu verstehen sind und sich dem funktional-tonalen Kompositionskonzept, d.h. einer Dur-Moll-Polarität, nur bedingt unterwerfen. Um das Blickfeld etwas zu erweitern, werde ich Charakteristika aus zwei weiteren Werken, dem lateinischen Magnificat SWV 468 und dem Hochzeitskonzert *Freue dich des Weibes deiner Jugend* SWV 453 mit heranziehen.

Schütz' wohl bekannteste Aussage über die Komposition mit den Modi befindet sich im Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* von 1648, in dem er die »dispositio-nes modorum« zu den »nothwendigen Requisita« einer »Regulirten Composition« zählt². Das Verständnis der korrekten »dispositio modorum« steht im Zentrum des

-
- 1 GUIDO VON AREZZO ist vielleicht der erste mittelalterliche Theoretiker, der speziell auf ethische Charakteristika eingeht (Micrologus, Kapitel 14).
 - 2 Vgl. dazu WOLFGANG WITZENMANN, Modalität und Tonalität in Schützens 'Geistlicher Chormusik', in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart (Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985), hrsg. von DIETRICH BERKE und DOROTHEE HANEMANN, Kassel [etc.] 1987, Bd. 1, S. 382-390; SIEGFRIED SCHMALZRIEDT, Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung – Heinrich Schütz' Motette »O lieber Herre Gott« zu sechs Stimmen aus der »Geistlichen Chormusik« (Dresden 1648), in: Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens (Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag), hrsg. von WERNER BREIG, REINHOLD BRINKMANN und ELMAR BUDE, Stuttgart 1984, S. 110-127.

berühmten Disput zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert: es geht dabei um eine spezielle Auskomponierung der Modi in der fugierten Imitation am Anfang einer Komposition. Scacchi kritisiert Siefert in seinem *Cribrum musicum* von 1643 und wirft ihm vor, daß er das Quintenmotiv im Cantus und Tenor mit einer Quinte in Alt und Baß beantwortet und somit den Ambitus des Modus überzieht: »[...] es gibt keinen Modus, weder authentisch noch plagal, der sich auf zwei Quinten oder zwei Quartan aufbaut«³; mit anderen Worten: Scacchi verfißt die korrekte »dispositio modi« mit einer tonalen Antwort und verwirft die reale. Wohl auf Scacchis Drängen hin nimmt Schütz Stellung zu dieser Kontroverse. Obwohl er sich äußerst diplomatisch ausdrückt, scheint er doch Scacchi zuzustimmen⁴:

Nichtsdestoweniger muß ich zugeben, daß auch ich in meiner Jugend von meinem Lehrer Giovanni Gabrieli, den ich in bester Erinnerung halte, gedrillt und gelehrt wurde, ähnlich wie Herr Marco Scacchi den Herrn Siefert im *Cribrum* unterrichtet.

Obwohl Schütz kaum im fugierten Stil geschrieben hat, finden wir doch in den *Psalmen Davids* und der *Geistlichen Chormusik* einige Belege für eine tonale Imitationstechnik, die dieses Prinzip der modalen Disposition verdeutlichen⁵. Auch im revidierten Becker-Psalter aus dem Jahre 1661 teilt Schütz dem »lectori benevol« mit, daß er »solche Arien [...] über die Modos Musicos [...] aufgesetzt habe«⁶. Andreas Werckmeister führt Schütz als namhaften Verfechter der modalen Regeln an. In einer Diskussion über die »Modi aus der diatonischen Skala« erwähnt er drei Briefe aus den Jahren 1638, 1642 und 1647 die der »weltberühmte Capellmeister Henricus Schütz« an Baryphonus gerichtet hat, und zitiert Schütz: »Ein Komponist muß die unterschiedlichen species lernen« und »Ein Musicus soll die Regulas, so wohl auch die Tonos verstehen«. Werckmeister benutzt Schütz zur Bestätigung seiner eigenen Bemerkungen⁷:

Die lieben Alten haben zur Erhaltung guter Ordnung gewisse modos und Grentzen zugeschrieben, damit die Harmonia in gewissen Schrancken bleibe und nicht von einer ungewöhnlichen progression zur andern geschritten würde.

3 MARCO SCACCHI, *Cribrum musicum ad triticum Siferticum*, Venedig 1643, S. 11: »Nullus autem Tonus, sive Authenticus sive Plagalis, reperitur, qui duabus Quintus vel Quartis efformetur [...]«

4 Schütz GBr, S. 189: »Attamen unicum hoc confiteor, et protector, quod hac simili modo (quo Dominus Marcus Scacchius in *Cribrum suo* Dominum Syfertum) ego in juventute mea a bone memoriae Johanne Gabriele Praeceptore meo quoque fuerim instructus ac institutus.«

5 Ein klares Beispiel bietet Nr. 2 der *Geistlichen Chormusik* (»Er wird sein Kleid in Wein waschen«). Der Quartsprung in Cantus und Tenor 1 und 2 wird mit einem Quintsprung in Alt und Baß beantwortet. Andere Beispiele findet man u.a. in Nr. 8 (»Sammet zuvor das Unkraut«), Nr. 15 (»Ich bin eine rufende Stimme«) und Nr. 18 (»Die Himmel erzählen die Ehre Gottes«). Auch in den *Psalmen Davids* lassen sich einige Beispiele vermerken. Im *Schwanengesang* sind die Imitationen zum größten Teil sehr frei, d. h. nicht fugiert. Vereinzelt Belege von tonalen Antworten eines Soggetto finden sich in den Anfangsimitationen der Teile 6, 7 und 10 (hier nur zwischen Tenor und Baß).

6 Vgl. dazu WALTER WERCKBECK, Schütz und die Tradition der Kirchentönenarten, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (s. Anm. 2), S. 66-77.

7 ANDREAS WERCKMEISTER, *Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser*, Merseburg 1687; Faksimile-Neudruck Hildesheim 1972, S. 114.

Einen indirekten und aufschlußreichen Beleg über Schütz' Kompositionsweise mit den Modi finden wir in Matthaes Traktat *Von den Modis Musicis*⁸. Matthaes führt zwei Kompositionen aus den *Psalmen Davids* als Beispiele seiner Tonartenspezifikationen an: *Danket dem Herren* (SWV 45) als »Jonicus connexus«, d.h. authentisch und plagal zusammengesetzten »Jonicus« und *An den Wassern zu Babel* (SWV 37) als »Aeolius connexus«. In Verbindung mit den formalen Regeln dieser Tonarten spricht er auch ihre affektiven Qualitäten an, auf die ich in diesem Zusammenhang aber nicht näher eingehen kann. Alle oben erwähnten Anspielungen auf die Modi gelten den modalen Tonarten mit ihrer Klassifikation von Skalen, die sich an feste Quint- und Quartspezies halten und die somit, aufgrund ihrer Halb- und Ganztonverteilung, den musikalischen Ausdruck unterschiedlicher Affekte ermöglichen.

Spezielle Hinweise auf das Komponieren auf der Basis der »Toni« finden sich in Schütz' Vorrede zu den *Musikalischen Exequien* und im gedruckten *Catalogus* zu dem sonst handschriftlich überlieferten *Schwanengesang*. In der *Ordinanz* zum ersten Teil der *Musikalischen Exequien*, den Schütz auch als *Teutsche Begräbnis Missa* bezeichnet, entschuldigt er sich:

Weil die Gesetzlein der Teutschen KirchenGesänge von allerhand *Tonis*, ich in ein *Corpus* zusammen bringen sollen/ hoffe ich verständige *Musici* mir verzeihen werden/ wo ich aus den Schrancken *Noni Toni* bißweilen außschweiffen und solchen Kirchen Melodeyen nachgehen müssen.

Zuerst scheint es, daß die Anspielung auf den neunten Ton mit dem Begriff des neunten Modus hätte ausgetauscht werden können, denn Schütz' Zugeständnis, daß er »bißweilen aus den Schrancken außschweiffen« muß, bezieht sich eindeutig auf Ambitus und Struktur einer Skala. Eine Untersuchung der eingeflochtenen Kirchengesänge ergibt, daß sie verschiedenen Modi angehören: dem plagalen Jonisch und dem authentischen sowie plagalen Dorisch⁹. Nun leitet Schütz den ersten und zweiten Teil mit einer Intonation ein, die der ersten Hälfte des Tonus peregrinus, des neunten Psalmtons, entspricht. Normalerweise steigt der Tonus peregrinus nach dem Initium F G zu seinem anfänglichen Tenor A auf, wechselt dann in der zweiten Hälfte zum Tenor auf G und endet auf D als Finalis. In seiner polyphon konzertierenden *Missa* macht Schütz von einer Quarttieftransposition des Tonus peregrinus Gebrauch (dies hat nichts mit der Chiavettennotation der Orgelstimme zu tun) und findet somit eine Lösung, den neunten Ton mit dem äolischen Modus auf A zu verbinden. Kadenzten auf E, dem transponierten Tenor, findet man kaum. Die Rahmenstruktur stützt sich auf die Finalis A, von drei Kadenzten auf D abgesehen. Ob nun die kompositorische Planung ursprünglich mit der Wahl des außergewöhnlichen Tonus peregrinus zusammenhing oder ob Schütz mit der Angleichung des Rezitationstons an den Modus den umgekehrten Prozeß vollzog, läßt sich nicht feststellen. Wichtig aber erscheint mir, daß bei der Verbindung von Rezitationston

8 CONRADUS MATTHAEI, Kurtzer/ doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis, Königsberg, 1652, Cap. IX, S. 82 und 120. Matthaes faßt in seiner Vorrede Ideen von Fludd, Calvisius und seinem Lehrer Grimm zusammen. Das Konzept dieses Traktates mag in den Grundzügen schon in den 1630er Jahren entstanden sein.

9 Vgl. auch THOMAS BERNICK, Modal Digressions in the 'Musikalische Exequien' of Heinrich Schütz, in: *Music Theory Spectrum*, 4 (1982), S. 51.

mit Modus die Affektvorstellung eine geringere Rolle spielte, als wir ihr oft einräumen möchten.

In diesem Zusammenhang können noch zwei weitere Kompositionen mit Tonus-peregrinus-Intonationen erwähnt werden. Der elfte Teil des *Schwanengesangs* baut sich auf dem untransponierten Psalmton auf, endet also mit der Finalis auf D. Schütz vertont sie in der Quinttieftransposition des äolischen Modus mit Beschlüsselakzidens, d.h., sie entspricht der äolischen Modusstruktur der *Musicalischen Exequien*. Beide Kompositionen koppeln also den 9. Psalmton mit dem äolischen Modus. Anders verhält es sich bei der Vertonung von Psalm 115, *Nicht uns Herr, sondern deinem Namen gib Ehre*, aus den *Psalmen Davids* von 1619, die außerhalb der oben erwähnten Werke die einzige von Schütz mit Psalmton intonierte Komposition ist. In der Vulgata und im Gebrauch der katholischen Kirche gehört dieser Text zu Psalm 113, *In exitu Israel*, und wird der Tradition gemäß mit dem Tonus peregrinus intoniert. Der Psalmton ist untransponiert wie im *Schwanengesang*, der polyphone Satz jedoch dorisch mit Finalis D und ohne generelle Vorzeichnung. Hier haben wir ein klares Beispiel dafür, daß die numerische Zählung des Psalmtons nicht unbedingt mit der des Modus übereinstimmt.

Der *Schwanengesang*, der erst vor wenigen Jahren durch die ausgezeichnete Ausgabe von Wolfram Steude zugänglich gemacht¹⁰ wurde, ist in vieler Hinsicht als einmaliges Opus in Schütz' Schaffen einzuordnen, unter anderem auch aufgrund der einstimmigen Intonationen aller Motetten und des intonierten Gloria Patri am Schluß eines jeden Psalmabschnitts. Aus dem sich sozusagen als Inhaltsverzeichnis anbietenden, gedruckten *Catalogus* ersehen wir die Zuordnung eines bestimmten »Tonus« für jede Motette. Mit den katholisch-liturgischen Psalmtonintonationen greift Schütz auf eine Tradition des Mittelalters zurück, die im 17. Jahrhundert zwar noch in katholischen Gegenden, besonders auch in Italien, lebendig war, die aber für die lutherische Praxis ungewöhnlich ist. Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht der »Toni« mit der jeweiligen Finalis der Kompositionen:

I	Tertii Toni	A	VIII	Sexti Toni	F (b)
II	Tertii Toni	A	IX	Quarti Toni	E
III	Secundi Toni	G (b)	X	Quinti Toni	C
IV	Octavi Toni	G	XI	Noni Toni	D (b)
V	Quarti Toni	E	XII	Tertii Toni	A
VI	Primi Toni	D	XIII	Decimi Toni	A
VII	Secundi Toni	G (b)			

Schütz intoniert alle Psalmenabschnitte der Psalmen 119 und 100. Er macht Gebrauch von den Psalmtonen 1-9, läßt aber den 7. Psalmton aus. Das Magnificat, dem 10. Tonus zugeschrieben, erscheint als einzige Komposition ohne Intonation, da ein 10. Psalmton ja nicht existiert. Eine Gleichsetzung der »Toni« mit den »Modi« liegt in diesem Fall nahe. Doch stutzt man, wenn man die Kombination von Finales und Transpositionen bedenkt. Tonus 2 und 9 sind in die Oberquarte transponiert, Tonus 5 in die Unterquinte. Überraschend für das Modus-System des 16. Jahrhunderts

10 NSA 39 (1984).

und seine Überlieferung bei Christoph Bernhard ist die Finalis des 3. Tonus auf A anstatt E.

Die theoretischen Grundlagen für die »Modi« und die »Toni« werden zwar in den Schriften der Theoretiker ausführlich diskutiert, normalerweise aber als getrennte Systeme behandelt. Erst in Adriano Banchieris *Cartella Musicale* von 1614¹¹ finden wir eine praktische Lösung, die Psalmtöne mit der modalen Polyphonie in Einklang zu bringen:

Faksimile 1: Adriano Banchieri, *Cartella musicale* (1614), S. 70-71

Nachdem Banchieri die acht »Modi« mit ihren primären Stufen und die acht »Toni« mit Finales und Tenor separat vorgestellt hat, notiert er die vollständigen Psalmtönenmelodien mit »intonatione, mezo et fine del canto fermo«, d.h. mit den gebräuchlichsten *differentiae*, zuerst in ihrer Originallage. Anschließend erscheinen sie noch einmal in Transpositionen für die Figuralmusik eingerichtet: »alle compositioni coriste del figurato«. In der letzten Rubrik gibt Banchieri dann die prinzipalen Kadenzstufen an, die mit Zarlinos modalen Stufen der Trias harmonica übereinstimmen. Der Zweck dieser Transpositionen war ein reduzierter Stimmenumfang für die Psalmodie. Die folgende Tabelle listet die von Banchieri zum Gebrauch in der Figuralmusik angegebenen »Modi« mit ihren Finales auf:

11 ADRIANO BANCHIERI, *Cartella Musicale*, Venedig: Giacomo Vincenti 1614, S. 68-71; vgl. auch BANCHIERI, *L'Organo suonarino*, Venedig: Amadino 1605, S. 42.

Modus 1	D	Modus 5	C
Modus 2	G (b)	Modus 6	F (b)
Modus 3	A	Modus 7	D (b)
Modus 4	E	Modus 8	G

Der Tonus peregrinus fehlt bei ihm. Im übrigen sind diese »Modi« mit denen von Schütz im *Schwanengesang* benutzten transponierten »Modi« identisch. Die transponierten »Modi« 2, 5 und 7 unterscheiden sich nicht von den Quint- und Quarttranspositionen, die auch Zarlino und später Bernhard als »regulär« erwähnen. Bemerkenswert ist aber die Disposition des 3. Modus bei Banchieri und Schütz, dessen Qualität eher dem authentisch äolischen als dem authentisch phrygischen Modus entspricht. Als historisch wichtig erweist sich das Acht-Modi-System hinsichtlich seiner festen Verbindung mit den Finales: Modus 5 steht stets auf C und Modus 2 auf G.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind Sammlungen polyphoner Musik, die nach den acht »Toni« geordnet sind, keine Seltenheit¹². Die doppelchörigen Vesperpsalmen von Adrian Willaert und Jachet von Mantua, die bei Gardane im Jahr 1550 im Druck erschienen, werden mit Psalmtönen, allerdings in anderen Transpositionen als den von Banchieri vorgeschriebenen, intoniert¹³. Erst nach der Veröffentlichung von Banchieris Traktaten begegnen wir Zyklen, die seine neue Ordnung aufgreifen. Grandi, Rovetta und Cavalli, die durch ihre Wirkungsstätte an San Marco einer gemeinsamen Tradition angehören, veröffentlichten Sammlungen mit doppelchörigen Vesperpsalmen im Stile antico. Psalmtöne und »Modi« entsprechen den tonalen Bedingungen Banchieris. Die Reihenfolge der Töne scheint keiner speziellen Ordnung zu folgen. Auch in der Verbindung von Modus und Text lassen sich keine unbedingten affektiven Verknüpfungen erkennen. Nur die Vertonung des Psalms *In exitu* erscheint nach der mittelalterlichen Tradition konstant im Tonus peregrinus. Die Publikationen dieser Sammlungen erstrecken sich über einen Zeitraum von 1629 (Grandi) bis 1675 (Cavalli), so daß man wohl auf dem Gebiet der liturgisch-katholischen Musik von einer tonartlichen Tradition sprechen kann, die von Banchieri ausging¹⁴.

Obwohl sich im lutherischen Deutschland des 17. Jahrhunderts musikalische Einflüsse aus dem römisch-katholischen Bereich Italiens mit Messenkompositionen und Vertonungen des lateinischen Magnificat bemerkbar machen¹⁵, scheint Schütz' *Schwanengesang* mit seinem liturgisch tonalen Aufbau in Deutschland einmalig zu sein. Daß auch er die tonale Neuordnung Banchieris übernimmt, ist sicher. Die Frage allerdings, wie Banchieris System überliefert wurde, kann momentan nur mit

12 S. z. B. PALESTRINAS Offertoriumsvertonungen, die als chronologischer Zyklus für das ganze Kirchenjahr von Advent bis Trinitatis in numerischer Reihenfolge der Kirchentöne komponiert sind.

13 Vgl. hierzu die 1550 in Venedig erschienenen Vesperpsalmen von ADRIAN WILLAERT und JACHET VON MANTUA; Neuausgabe: CMM 3, Bd. VIII, hrsg. von HERMANN ZENCK und WALTER GERSTENBERG.

14 In dieser Tradition stehen folgende Sammlungen: ALESSANDRO GRANDI, *Salmi a otto brevi* (1629); GIOVANNI ROVETTA, *Salmi a otto voci* (1644); GIOVANNI ROVETTA, *Delli Salmi a otto* (1662); FRANCESCO CAVALLI, *Vesperì a otto voci* (1675). Vgl. dazu JAMES H. MOORE, *Vespers at St. Mark's – Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, UMI Research Press, 1981, Bd. 1, S. 176-79; 209-29; dazu einige musikalische Beispiele in Bd. 2.

15 Vgl. hierzu FRIEDRICH BLUME, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1964, S. 157f.

Hypothesen beantwortet werden. Schütz' Aufenthalte in Venedig von 1609-1613 (bzw. 1608-1612¹⁶) und 1628-29 brachten ihn in direkten Kontakt mit der venezianischen Doppelchörigkeit. Es ist gut möglich, daß er schon während seiner frühen Studienjahre den neuesten theoretisch-praktischen Ideen in Banchieris *L'Organo suonarino* von 1605 begegnete. Eine weitere Möglichkeit der Überlieferung könnte mit dem starken italienischen Einfluß am Dresdener Hof nach 1656 zusammenhängen, ist jedoch weniger wahrscheinlich, da die Italiener eher auf dem Gebiet der Theater- und konzertierenden Kammermusik als im Bereich der Kirchenmusik tätig waren.

Welches gesamttonale Anliegen verfolgt Schütz in seinem *Opus ultimum*? Ein Versuch, diese Frage zu beantworten, verlangt zumindest einen kurzen Blick auf die Wahl seines Textes. Schütz vertont Psalm 119, den längsten Psalm der Bibel, zweimal in seinem Alter: im revidierten Becker-Psalter (1661) und dann als Figuralmusik im *Opus ultimum*. Luthers Kommentar, »dieser Psalm mag billig das grosse güldene ABC heissen«, bezieht sich primär auf die poetische Struktur: »denn er [Psalm 119] theilet sich nach der Zahl und Ordnung des Hebraischen Alphabets/ in 22. Absätze: Deren jedes 8. Verblein/ so alle mit einerley Hebraischen Buchstaben anheben/ begreiffet«¹⁷. Wie Wolfram Steude aber schon in seiner Einleitung zu diesem Werk aufmerksam macht, war für Luther der Psalter »eine kleine Biblia« und »ein feines Enchiridion oder Handbuch«, so daß auch »das güldene ABC« im übertragenen Sinne als Inbegriff von Gottes Wort aufgefaßt werden kann¹⁸. Psalm 119 drückt ein persönliches Bekenntnis aus, ist zugleich ein Bittpsalm und poetisch rein »ich«-bezogen: »*ich* habe Lust an deinem Gesetz, *ich* eile und säume nicht, *ich* suche deine Befehle, erquicke *mich*«, usw. Der sich anschließende Dankpsalm, »Jauchzet dem Herren«, öffnet sich vom »ich« zum »wir« mit einer Aufforderung zum Dank an die Menschheit allgemein. Der syntaktisch einheitliche Aufbau dieses Psalms beruht auf einer Liste von Imperativen: »jauchzet, dienet, erkennet, gehet, danket«. Der den Zyklus abschließende Lobgesang Marias hebt sich innerhalb der Evangeliumsprosa als poetischer Text heraus und bezieht sich inhaltlich mit emphatischer »er«-Betonung auf den »Herren«. Dem einleitenden Lobesvers schließen sich sieben Kausalsätze mit »er« als Subjekt an, die in ihrer Aufreihung einer poetisch-syntaktischen Parallelität folgen. (Nebenbei flechte ich ein, daß die Auslassung von Lukas 1, 50 »Und seine Barmherzigkeit währet für und für/ bei denen, die ihn fürchten« zum Teil darauf beruhen mag, daß dieser Vers diese syntaktische Parallelität unterbricht). Ich fasse zusammen: Schütz stellt seinen Textzyklus aus alttestamentlicher und neutestamentlicher Poesie zusammen, die vom »ich« und »wir« gegenüber Gott, zu Gott selbst, zum »er« als Zentrum und Erlöser, hinleitet. Diese Steigerung zum Neuen Testament stellt wiederum kreisförmig die Verbindung zum Alten Testament her mit der Anspielung »wie er geredt hat unsern Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich«.

16 SIEGFRIED SCHMALZRIEDT, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1), S. 15, Anm. 21.

17 Vorspann zum 119. Psalm in Biblia, / das ist: / Die gantze H. Schrifft / Alten und Newen Testaments / Deutsch / D. Martin. Luther, Lüneburg 1672.

18 Vgl. NSA 39, S. VIII.

Dieser Exkurs schien mir notwendig, um Schütz' textlichen Aufbau seinem tonalen gegenüberstellen zu können. Mit den Intonationen greift Schütz auf lang etabliertes Kulturgut zurück, das, wie wir gesehen haben, im 17. Jahrhundert in der Kombination von Psalmton und Figuralmusik, Banchieri folgend, zu einer neuen Tradition ausgeweitet wurde, deren sich die italienischen Komponisten bei der Vertonung von Vesperpsalmenzyklen bedienten. Die Termini »Tonus« und »Modus«, bzw. die Sache, die sie beinhalten, sind in diesem Fall nicht austauschbar, sondern aus ursprünglich praktischen Erwägungen schließlich zu einem neuen abstrakt-theoretischen System verknüpft, das Schütz bei seiner zyklischen Textvertonung als allgemein gültiges, übergeordnetes System dient.

Deshalb sollte man vorsichtig sein und den Affekten der einzelnen Modi kein zu großes Gewicht beimessen. Psalm 119 ist vom Inhalt her ein Thema mit vielen Variationen: Liebe zum Gesetz und Bitte, das Gesetz halten zu können. Manche Zeilen werden refrainähnlich wiederholt. Der allgemeine textliche Affekt ist somit statisch, was keineswegs bedeutet, daß nicht textliche Details mit musikalischen Affekt erstrebenden Techniken herausgearbeitet werden. Die tonartliche Überordnung hat aber nichts mit der Affektenpartikularisierung der einzelnen Modi zu tun, sondern entspringt einer musikalisch-theoretischen Tradition, die den Affektgehalt der Tonarten eher neutralisiert. Vergleichen wir z. B. die Vertonung des 100. Psalms aus dem *Opus ultimum* mit der Vertonung des gleichen Texts (SWV 36) in den Einzelsalmen und ihrer Frühfassung in den *Psalmen Davids*, so fällt der affektive Unterschied der eingesetzten Modi auf¹⁹. Die frühen Kompositionen drücken durch das F-Jonisch eine Art von »Freudenaffekt« aus. Der 3. Tonus oder das Phrygisch hingegen, in dem Schütz den 12. Teil des Spätwerks komponiert, wurde nie mit einem freudigen Ethos assoziiert. In der Motette aus dem *Opus ultimum* sind es nun kontrapunktische und rhythmische Stilelemente, die die Exuberanz des Textes auszudrücken vermögen.

Die Frage nach dem 7. Tonus, dem einzig ausgelassenen, bedarf noch einer Überlegung. In seinem Aufsatz *Tonartenwahl und Bedeutung* führt Hartmut Krones als möglichen Grund der Auslassung den »unzüchtigen« Affektgehalt des 7. Modus an²⁰. (Zarlino nennt ihn aber auch »laszivisch, spielerisch, perturbierend«²¹, Bernhard »lustig, doch daneben gravitaetisch«²² – die Skala des möglichen Ethosausdrucks ist also recht breit.) Meines Erachtens läßt sich Hartmut Krones' Begründung, die sich auf einen Einzelaffekt stützt, mit Schütz' viel weiter gespanntem Denken nicht vereinbaren. Ich möchte hier eine andere, von der Theorie her bedingte Hypothese vorstellen. Obwohl Schütz Banchieris System der logischen Verzahnung von Psalmtönen und Modi übernimmt, mag ihm die im späten 17. Jahrhundert merkwürdige Veränderung dieses Systems nicht unbekannt gewesen

19 Psalmen Davids, Nr. 15 (SWV 36) sowie die Frühfassung SWV 36a.

20 HARTMUT KRONES, *Tonartenwahl und Bedeutung*. Die 'Dispositiones Modorum' bei Heinrich Schütz, in: ÖMZ 10 (1985), S. 508-518, besonders S. 516: »Der 7. Modus ist wohl wegen seines 'unzüchtigen' Charakters, vielleicht aber auch wegen der allzu schmerzhaften 'Bedeutung' der Zahl 7 ausgelassen [...]«

21 Le Istitutioni Harmoniche, 1558, Teil IV, S. 326/7 (korr. 327/8).

22 Tractatus compositionis augmentatus, hrsg. von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard,²/Kassel 1963, S. 96.

sein. Bei Aufrechterhaltung der sich durch Transpositionen ergebenden Finales bei Banchieri werden irgendwann im Laufe des Jahrhunderts die Vorzeichnungen der acht Kirchentöne verändert: und zwar ersetzt der 7. Tonus das Be durch zwei Kreuze, der 8. schreibt ein Kreuz vor²³, so daß sich eine Ordnung von vier Moll- und vier Durtonarten ergibt: 1) d-moll, 2) g-moll, 3) a-moll, 4) e-moll, 5) C-dur, 6) F-dur, 7) D-dur, 8) G-dur.

Diese Tonartenordnung taucht verschiedentlich in Frankreich auf²⁴ und ist auch identisch mit dem System der Kirchentöne, das von Prinner in seinem *Musicalischen Schlißl* von 1677²⁵ und von Antonio Bertali in 1676 dargestellt wird²⁶. Demnach ist der 7. Modus der einzige, dessen Qualität sich völlig veränderte. Obwohl Schütz den 8. Modus ohne Vorzeichen einsetzt, schreibt er häufig ein Kreuz-Vorzeichen vor. In Kompositionen mit Chiavettennotation setzt Schütz das Kreuz auch als Schlüsselakzidens ein. Mit Transpositionen jedoch, die zwei Kreuze in der Signatur verlangen, hat Schütz nie gearbeitet. Möglicherweise liegt die Erklärung zur Auslassung des 7. Tonus/Modus in Schütz' *Schwanengesang*, einem Werk, das eher rückwärts- als vorwärtsblickend ausgerichtet ist, in der ambivalenten Stellung dieses Tons im Tonartensystem des späteren 17. Jahrhunderts.

Für mein Thema nicht mehr direkt relevant, aber von historischer Bedeutung für die Weiterentwicklung des modernen Tonartensystems, ist dann schließlich Matthesons Ausweitung dieses Systems im *Neu-eröffneten Orchestre* (1713)²⁷. Mattheson multipliziert die originalen 8 Toni (4 Moll- und 4 Dur-Tonarten) und legt ein System von 24 Toni dar, das auf allen zwölf chromatischen Skalentönen eine Dur-, sowie eine Mollskala aufbaut.

Während sich die Diskussion im ersten Teil dieser Arbeit auf das Tonartensystem und seine lineare Skalenbedeutung bezog, sollen im weiteren Verlauf harmonische Eigenarten herausgearbeitet werden, die im 17. Jahrhundert für dieses System charakteristisch sind. Es drängt sich also die Frage auf, welchen Einfluß nun das modale Tonartensystem auf die Harmonie, d.h., auf das Zusammenwirken der Töne, ausübt. Modalität befaßt sich mit einem linearen Kompositionsprozeß. Bei den Theoretikern beschränken sich Anspielungen bezüglich des mehrstimmigen

23 Dazu vergleiche man ATHANASIUS KIRCHER, *Musurgia Universalis*, Rom, 1650, Lib. VIII, S. 51. Möglicherweise läßt sich ein Ansatz zur Veränderung dieser Modi und ihrer Akzidentien schon bei Kircher finden. In einer Tabelle der *Mensa Tonographica* gibt er die Skala auf G, für ihn der mixolydische Modus, als *cantus durus* an und fügt ihr das Fis als Erhöhung der siebten Stufe und essentielles Akzidens bei. Als neunten Ton listet er die Skala auf D im *cantus mollis*, also mit Be in der Signatur, auf. Auch hier erscheint die siebte Stufe erhöht und das Cis als fester Skalenton integriert.

24 Vgl. hierzu WALTER ATCHERSON, *Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books*, in: *Journal of Music Theory* 17 (1973), besonders S. 216-18: »Pitch-key« Modes; auch HAROLD S. POWERS, Art. *Mode* in *New Grove* 12, S. 416. Die Überlieferung wird in beiden Artikeln nur zaghaft angedeutet.

25 JOHANNES JACOB PRINNER, *Musicalischer Schlißl*, Manuskript Washington, D.C., Library of Congress, Music Division. Vgl. hierzu HELLMUT FEDERHOFER, *Eine Musiklehre von Jacob Prinner*, in: *Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag*, hrsg. von HELLMUT FEDERHOFER, Wien, 1960, S. 49.

26 *Instructio musicalis Domini Antonii Berthali*, Manuskript. Vgl. hierzu HELLMUT FEDERHOFER, *Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Mf* 11 (1958), S. 275; JOEL LESTER, *The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory: 1680-1730*, in: *Journal of Music Theory* 22 (1978), S. 73.

27 Cap. I: Von den Tonis, S. 60-63.

Satzes auf den Ambitus der einzelnen Stimmen und auf die Disposition der Quart- und Quintspezies, besonders was Imitation und Fugentechnik anbetrifft (wie oben im Disput zwischen Scacchi und Siefert schon erwähnt wurde). Formaler Aufbau wird außerhalb der von den Klassikern Cicero und Quintilian übernommenen rhetorischen Einteilungen aus der Oratio – z. B. bei Dressler (1563-64): Exordium, Medium und Finis²⁸, ähnlich bei Burmeister (1606)²⁹ – von den Theoretikern nur begrenzt in den Kapiteln von den Clausulae angesprochen. Diese beziehen sich bei Zarlino – Bernhard greift dies später auf – recht starr auf Finalis, Mediante und Quinte als »reguläre«, im Falle anderer Stufen als »irreguläre« Clausulae. Die Abhandlungen von den Progressiones diskutieren die Lehre vom korrekten Kontrapunkt in der Akkordverbindung von zwei oder, im Falle einer Kadenz, auch von drei Akkorden. Was sich aber musikalisch zwischen den formalen Kadenzpfeilern abspielt, bleibt unerwähnt. Die Theoretiker befassen sich entweder mit den philosophisch-mathematischen Grundlagen der Modi, oder sie weisen in der Praxis auf lokal begrenzte, vom Kontrapunkt regulierte Fortschreitungen hin. Ich werde in der Folge versuchen, einige Paradigmata von weitergefaßten Akkordverknüpfungen aufzustellen.

Nicht spezifische Modi mit ihren Charakteristika sollen angesprochen werden, sondern eine allgemeinere Harmonik, die sich aus dem modal konzipierten Rahmen ergibt. Unter »Modalität« verstehe ich in diesem Zusammenhang eine Harmonik, die auf dem diatonischen System aufbaut und deren Intervall- und Akkordfortschreitungen außer ihrer Kadenzbildungen tonal neutral sind, d.h., deren Akkordverbindungen keiner funktional hierarchischen Ordnung verpflichtet sind. Diesen Begriff stelle ich dem der »Tonalität« gegenüber, in der sich die Harmonik aus logischen Konsequenzen von Akkordverknüpfungen entwickelt, d.h. in der jeder Akkord ein Ziel des vorherigen darstellt. Diese Verknüpfung weitet sich zum Bezug aller Akkorde auf ein tonales Zentrum, was zu einer zielstrebigen auf ein Zentrum hin orientierten Harmonik führt.

Hier muß ich hinzufügen, daß ich unter »Harmonik« keine rein »vertikale« Struktur von Akkordverbindungen verstehe, sondern das Zusammentreffen von linearem Kontrapunkt, sei es im Imitations- oder Kantionalprinzip, mit der Akkordstruktur. Ein historischer Beleg für meinen Gebrauch der Termini »Modalität« und »Tonalität« findet sich in Niedts *Musicalischer Handleitung*, und zwar im Kapitel *Vom Contra-Punct*³⁰ (s. das Faksimile auf S. 160).

Niedt legt seinem Schüler eine Baßstimme mit zwei harmonischen Ausführungen vor und kommentiert mit satirischer Zunge zuerst die Akkordverbindungen im Sekundabstand des ersten Beispiels, bei welchen es, wie er meint, »in zarten Ohren gleichsam klappet«. Er spielt hier natürlich auf die verdeckten Quint- und Oktavparallelen an. Niedt fährt fort:

28 GALLUS DRESSLER, *Praecepta musicae poeticae*, hrsg. von BERNHARD ENGELKE in *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49-50 (1914-1915), S. 213-250.

29 Vgl. hierzu MARTIN RUHNKE, Joachim Burmeister – Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, Kassel 1955 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5); vgl. besonders zur Analyse von Lassos Motette »In me transierunt«.

30 FRIEDRICH ERHARD NIEDT, *Musicalischer Handleitung Dritter und letzter Theil*, Hamburg, 1717; Faks.-Ausgabe Buren 1976 (= Bibliotheca Organologica, Bd. 32), S. 14-15.

Faksimile 2: Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung III*

a) alte Manier

14

The musical score for 'alte Manier' consists of four staves. The first three staves are for a lute, indicated by a lute icon at the beginning of each staff. The notation is simple, featuring quarter and eighth notes. The fourth staff is a basso continuo line, starting with a C-clef and a repeat sign, followed by notes with a * symbol above them.

b) neue Manier

15

The musical score for 'neue Manier' consists of four staves. The first three staves are for a lute, indicated by a lute icon at the beginning of each staff. The notation is more complex, featuring slurs over groups of notes and various fingerings (e.g., 4, 3, 5, 4, 3). The fourth staff is a basso continuo line, starting with a C-clef and a repeat sign, followed by notes with fingerings (e.g., 4, 3, 5, 4, 3) and a * symbol above them.

Wenn mit solchen Sachen ein Componiste jetziger Zeit angestochen käme/ würde man glauben/ er wolte [...] die Moteten = Manieren wieder aufbringen/ und in vorigen Stand setzen.

Müßte demnach voriges Exempel [Faksimile 2 a] nach jetziger Manier als ein Ketten=Contra-Punct [...] gesetzt werden [Faksimile 2 b].

Obwohl Nichts Beispiele didaktische Vereinfachungen darstellen, verdeutlichen sie auf der einen Seite das Prinzip der ungezielten Harmonik auf »alte Motettenmanier«, auf der anderen die gezielte Harmonik mit Vorhaltetechnik. In Beispiel 1a könnte man theoretisch die Akkordverbindung auf jeder Baßstufe unterbrechen, während in Beispiel 1b alle Akkorde in das tonale Zentrum C integriert sind.

Einige Ausschnitte aus Nr. 6 des *Schwanengesangs* (*Meine Seele verlangt nach deinem Heil*)³¹ sollen verschiedene kontrapunktisch-harmonische Techniken belegen, die vorwiegend auf dem Prinzip der ungezielten Harmonik basieren. Schütz komponiert die Motette im 1. Ton und kadenziert am Schluß jedes Halbverses und Verses fast ausschließlich auf D, F und A, den »regulären« Kadenzstufen dieses Modus. Die Takte 18-24 werden von Akkorden auf D und A eingerahmt. Ein zuerst antiphonaler, rein akkordischer Satz (T. 18-22) mit Harmoniewechsel auf jeder Minima, mündet in lebhaftem rhythmischer Deklamation mit statischem Akkordaustausch von D und A. Der Akkordbestand basiert auf aneinandergesetzten Grundakkorden: fallenden Quinten von D, G, C, F und wieder aufsteigenden Quinten F, C, G, D, A, E, die den Ausgangspunkt D überschreiten und erst über einen A-Sextakkord zum D zurückgelangen. Die Aneinanderreihung von Quint- und Quartschritten könnte auf jeder Stufe unterbrochen werden, d.h. die verschiedenen Stufen sind nicht einander untergeordnet, sondern stehen gleichberechtigt nebeneinander. D dient nicht als tonales Zentrum, sondern schafft eine tonale Rahmenstruktur. Das schnelle Oszillieren zwischen D und seiner Quintstufe A führt vorübergehend zu einer harmonischen Flächigkeit, die sich bei den Worten »über meine Verfolger« durch battaglia-artige Deklamation profiliert. Selbst hier wird dem D die Zentralstellung geraubt. Der Sprachakzent auf »Verfolger« fällt jedesmal mit dem d-moll-Akkord zusammen. Auf Grund der rhythmischen Dehnung dieses Wortes am Ende von T. 24 bricht der Satz jedoch auf A ab. Das A hat aber keine untergeordnete Dominantfunktion. Dies wird im folgenden musikalischen Abschnitt weiterhin bekräftigt: Die Generalpause in T. 25 verursacht eine rhythmische Verschiebung, die jetzt D zur Arsis und A zur Thesis macht.

Im anschließenden Psalmvers (T. 25-28) überspielt Schütz die textliche Parallelität zwischen »meine Verfolger« und »die Stolzen« und benutzt stattdessen das aktive Verb mit folgendem Objekt (»graben Gruben«) als Ausgangspunkt für eine abbildende Vertonung. Diese Textmanipulation erfüllt einen musikalischen Zweck: sie rechtfertigt eine zum vorherigen Abschnitt kontrastierende Auskomponierung. Schütz setzt »die Stolzen graben mir Gruben« als frei imitierenden Satz in tiefer Lage. Die weitgespannte Geste der absteigenden phrygischen Skala gehört als Katabasis zu den rhetorischen Figuren und bietet sich als metaphorische Textausdeutung an. Der Vokalbaß trägt mit seinen ornamentalen Daktylen zur bildhaften Ausmalung des Wortes »graben« bei. Was die Harmonisierung anbelangt, so ist die akkordische Aussetzung der Quinte A-D mit parallelen Grundakkorden im schnellen harmonischen Rhythmus nur im modal konzipierten Satz möglich. Niedt hätte

31 NSA 39, S. 97-118.

sie als »in den Ohren klappend« verworfen. Im vierstimmigen Satz muß Schütz sich der verdeckten, »verbotenen« Parallelen bewußt gewesen sein, hätte sie also leicht vermeiden können. Hier schafft er harmonische Spannung, nicht durch harmonische Zielstrebigkeit, sondern durch eine Art von beabsichtigter »kompositorischer Inkompetenz« – nämlich durch Unklarheit, mit der man sozusagen in die Ungewißheit, den Graben »rutscht«. Dieser intendierten Modalität stehen die beiden mit Nichts »Ketten = Contra-Punct« tonal vorbereiteten Kadenzten auf A (T. 28) und F (T. 31) gegenüber. Bei der F-Kadenz kann man sogar von einer Modulation zur Durparallele sprechen. Es lassen sich hier also gewisse Vermischungen von modaler und tonaler Harmonik erkennen.

Als weiteres Beispiel aus dieser Motette sei ein Abschnitt in durchimitiertem Satz (T. 10-11)³² herangezogen. Diese Imitation entspricht keineswegs den Regeln des von Bernhard so genannten »praenestischen Kontrapunkts«. Hier resultiert die Akkordstruktur nicht, wie im 16. Jahrhundert, aus dem kontrapunktischen Stimmensatz, sondern der melodische Terzenabstieg in der Continuo-Stimme von D-H-G-E-C-A-F scheint das harmonische Fundament für den imitativen Satz vorzuschreiben. Die schnelle Aufeinanderfolge von Harmonien im Quintabstand führt zu einer harmonisch desorientierenden Wendung vom D-dur-Akkord (T. 10) zum F-dur-Akkord (T. 12). Die Kadenz auf F ergibt sich in T. 12 aus modaler Logik, während sie in T. 31 das Ergebnis tonaler Logik ist und als tonales Zentrum vorbereitet wird. Der Anstoß für diese ungezielte Folge (T. 10-12) isolierter Harmonien läßt sich wiederum vom Text her erklären. Der viermaligen Fragestellung »wann tröstest du mich?« scheint über der absinkenden Katabasis die Hoffnung auf eine Antwort geraubt zu werden. Aufgrund der regelmäßigen Terzensprünge im Continuo ergibt sich ein weiteres Element der Desorientierung, und zwar eine dem Tac-tus widerstrebende Verteilung der betonungsschwächeren Sextakorde auf der Thesis und der gewichtigeren Grundakkorde auf der Arsis, eine Gewichtsverteilung, die außerdem im Konflikt mit der Quantitas intrinseca des Sprachrhythmus und des mit ihm übereinstimmenden melodischen Rhythmus steht.

Ein ähnliches Phänomen der Desorientierung läßt sich in den Takten 95-98 erkennen. Einer zielstrebig fallenden Harmonik, wiederum als Katabasis realisiert, stellt Schütz harmonische Ziellosigkeit gegenüber. Er komponiert die Verwirrung des Suchenden im »Contrapunctus fractus« aus³³. In einer Aneinanderreihung von Grundakkorden im Terzabstand, von C hinunter zur None B, meidet er jegliche tonale Zentralität. Auch hier wirkt der stockend punktierte Rhythmus Thesis und Arsis der Tactuseinheit entgegen und bekräftigt somit die Textausdeutung.

Mangel an harmonischer Zielstrebigkeit macht sich am deutlichsten in Form von harmonischen Rückungen bemerkbar, häufig von zwei Dur-Dreiklängen im Terzabstand hervorgerufen, die bei ihrer Verbindung einen chromatischen Querstand erzeugen. Beispiele dieser Art finden wir in T. 90 und 95. In T. 90 endet der Vers mit perfekter Kadenz³⁴ auf einem A-dur-Dreiklang (die Durterz erscheint allerdings nur in der Continuoaussetzung). Ihm steht querständig der F-dur-Drei-

32 In der nicht erhaltenen Stimme des Cantus II dürften in T. 10 als 2.-5. Note abweichend von der Rekonstruktion in NSA wahrscheinlich die Töne a' fis' e' d' gestanden haben.

33 Zur Terminologie des Contrapunctus fractus vgl. RUHNKE, Burmeister (s. Anm. 29).

34 Vgl. zu den verschiedenen Kadenzarten BERNHARDS Tractatus, S. 136f.

klang des nächsten Versbeginns gegenüber. In T. 95 ist es eine Rückung von A-dur nach C-dur, die das vorangehende A-dur als tonales Zentrum der Kadenz zerstört und somit zu tonaler Diskontinuität beiträgt. Zu diesem harmonischen Effekt treten andere satztechnische Komponenten hinzu, wie Wechsel von imitativem (T. 89/90) zu homophonem Satz (T. 90/91), von hohem Chor zu Doppelchor (T. 90-91), von langsamem (T. 93-95) zu raschem harmonischem Fortgang (T. 95-97) – die Liste ließe sich erweitern –: alle Komponenten, die mit ihren Kontrastwirkungen die Diskontinuität weiterhin unterstützen. Diese Technik der Rückung wird schon in den Madrigalen des 16. Jahrhunderts, besonders bei Cyprian de Rore, als Affektkontrast eingesetzt. Athanasius Kircher beschreibt sie in Verbindung mit stark ausgeprägtem Affektwechsel, der in Carissimis Jephtha eine »Mutatio modi« vom 8. Tonus (Hypomixolydisch), dem Ausdruck festlicher Freude, zum vermischten 3. und 4. Tonus (Phrygisch), dem Ausdruck großer Trauer, provoziert³⁵. Obwohl der Affektwechsel in Schütz' Text nicht unbedingt evident ist, baut Schütz ihn musikalisch in seine Vertonung ein. Die fest versichernde Aussage »ich bin dein« (T. 90) setzt er, im Kontrast zu dem leichtfüßigen »denn du erquickest mich« (T. 88), im gewichtigen Rhythmus des Spondäus. Die harmonische Verschiebung nach F könnte man auch hier als Mutatio modi ausdeuten, denn die Quint- und Oktavspezien des lydischen Modus werden über drei Takte hinweg emphatisch und insistierend wiederholt.

Zwei letzte Auschnitte aus dieser Motette sollen zum Beweis des modal harmonischen Konzepts angeführt werden. Oben erwähnte ich den in dieser Komposition fast lehrbuchmäßigen Einsatz der »regulären« Kadenzstufen auf D, F und A. Deshalb fallen die beiden einzigen Kadenzen auf G besonders auf und sind als eigentlich modusfremde »Cadenliae peregrinae« anzusehen. Herbst bezeichnet die Cadenlia peregrina als nützliches Stilmittel, »wenn es der Text erfordert«, denn, wie er sagt, sie »würzt die Komposition mit Salz und Pfeffer«³⁶. In der zweiten Hälfte des Satzes »Wo dein Gesetz nicht mein Trost gewesen wär, so wäre ich vergangen«, (T. 78-79) weicht Schütz nach G aus. Mit fast aggressiv syllabischer Deklamation springt er in die Quint- und Oktavspezien des »fremden« Tones G, verharret aber nicht in der G-Tonalität, sondern kontrastiert ihren »harten« Affekt mit einem eher »bitteren« beim Komplettieren des Satzes »in meinem Elende«. Die Rückung vom G-dur-Dreiklang zum E-dur-Dreiklang (T. 79), die den Querstand G-Gis bedingt, eine Verlangsamung des melodischen und harmonischen Rhythmus (T. 79-80) und der harmonische Tritonus (F-H) mit »Relatio falsa« (F-Gis in T. 80) sind die musikalischen Komponenten, die zum krassen Affektwechsel beitragen. Schütz wiederholt den Textabschnitt »so wäre ich vergangen in meinem Elende« (T. 81-84) und führt mit musikalisch paralleler Behandlung über Kadenzen auf A (T. 81) und D (T.

35 ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia Universalis*, Rom, 1650, Faks.-Ausgabe, hrsg. von ULF SCHARLAU, Hildesheim und New York 1970, Tl. I, Liber VII, Caput VI, S. 603. »Nam cum dialogum festiuo, ac tripudiante Tono, qualis octauus est, incepisset, continuassetque hunc planctum suum in Tono differentissimo, videlicet Quarto, Tertio misto, instituit; vt qui tragicam historiam exhiberet, in qua gaudia vehemens animi dolor & angustia exciperet, peropportunè planctum ab eo Tono, qui ab octauo toto, vt aiunt, celo dissideret, assumpsit, vt sic opposita sua natura affectuum differentiam melius exprimeret«. Weitere die Mutatio toni betreffende Bemerkungen auf S. 672-75.

36 JOHANNES ANDREAS HERBST, *Musica Poëtica*, Nürnberg, 1643, S. 84.

84) zum Tonartenbereich des D-Modus zurück. Auch hier wird durch Parallelität der Takte 78 und 81 eine Flächigkeit von gegeneinandergesetzten Akkordblöcken auf den Tonstufen G und A ausgeprägt.

Ausdruck von Angst und Bedrohung im Text »Die Gottlosen warten auf mich, daß sie mich umbringen« provozieren die andere Ausweichung in eine *Cadentia peregrina* nach G (T. 98-102). Der Anschluß vom 14. zum 15. Psalmvers erfolgt wiederum über eine Rückung vom F-dur- zum D-dur-Dreiklang und erzwingt eine abrupte Verschiebung des tonalen Bereiches. Die Ausprägung der G-Tonalität ist hier sehr viel stärker als im vorherigen Beispiel, denn Schütz integriert in den Takten 99-102 alle Akkordverbindungen in das zeitweilig etablierte tonale Zentrum G.

In der Motette Nr. 4, *Gedenke deinem Knechte*, nutzt Schütz eine Sekundrückung als Konflikt zwischen zwei tonalen Zentren, einen Konflikt, den er in der darauf folgenden Auskomponierung der beiden Tonartenbereiche zu lösen versucht. Die Motette steht im 8. Ton und folgt mit der Kadenzverteilung auf die Stufen G, D und die *Repercussio C* den Normen des mixolydischen Modus und des 7. Psalmtons. Die außerdem auftretenden A-Kadenz stehen entweder zum Ausdruck einer Dur-moll-Polarität in tonaler Verbindung mit C, oder sie gehören einem G-A-Konflikt an. Im ersten Falle reihen sie sich in eine tonale Kontinuität ein, im andern verursachen sie einschneidende Unterbrechung. Schütz konfrontiert den Hörer mit einem solchen drastischen Einschnitt zu Beginn des letzten Psalmverses (T. 101-102). Der zweite Chor endet in tiefer Lage mit einer perfekten Kadenz auf A. Die sich anschließende Generalpause, Doppelchörigkeit und rhythmische Dehnung der Anrede »Herr« geben dem folgenden G-dur-Akkord eine triumphierende Kraft, die mit rhetorischer Emphatik jegliche A-Assoziation ausmerzt. Die textliche Rückbesinnung auf Gottes Güte führt über den tonalen Umsturz zu einem Neubeginn in der Haupttonart G. Der Konflikt scheint aber dennoch nicht gelöst zu sein. In Parallelkonstruktionen auf G und A (»Die Erde ist voll deiner Güte«, T. 103 und 110) weicht Schütz noch einmal (T. 113) auf eine A-Kadenz aus. Mit offenen, d.h., nicht tonalen Sequenzen, komponiert er den Konflikt aus und erreicht über die Aneinanderreihung von drei Quartmotiven, A-D, D-G und G-C, den Anschluß an die tonale Kadenz auf G. In diesem Abschnitt erweisen sich die im Konflikt miteinander stehenden Tonstufen A und G für kurze Zeit in ihrer Nebeneinanderstellung als gleichberechtigt. Die in T. 119 wiedergewonnene Vorherrschaft der G-Stufe erfolgt nicht in Form von tonaler Modulation von A nach G, sondern auf dem Wege über modale Parallelkonstruktionen und Aneinanderreihung von tonal ungezielten Sequenzen.

Mit dem lateinischen Magnificat SWV 468 und dem Hochzeitskonzert *Freue dich des Weibes deiner Jugend* SWV 453 gewinnen wir einen kleinen Einblick in Schütz' harmonische Verfahrenstechnik in seinem großbesetzten Konzertrepertoire. Beide Stücke sind nur in Abschriften überliefert, die über Entstehungszeit und Zweck keinen Aufschluß geben. Joshua Rifkin und Werner Breig ordnen sie aufgrund stilistischer Merkmale in die Schaffensperiode der *Symphoniae Sacrae* III ein³⁷. Schütz komponiert das Magnificat im mixolydischen Modus auf G. Struk-

37 Zum lateinischen Magnificat vgl. JOSHUA RIFKIN, Art. Schütz, in: *The New Grove North European Baroque Masters*, New York, 1985, S. 43 und 126. Zum Hochzeitskonzert vgl. WERNER BREIGS Einführung zu John Eliot Gardiners Compact-Disk-Einspielung, Archiv Produktion, 1988.

turelle Kadenz am Ende jedes Verses fallen erwartungsgemäß vorwiegend auf G, vereinzelt auf D und C und ähneln somit dem Gebrauch des 8. Tons in Schütz' oben erwähnter Motette aus dem *Schwanengesang*. Mit der Wiederholung der Eingangsmusik im letzten Vers, »Sicut erat in principio«, schafft Schütz einen symmetrischen Aufbau, der schon aus Monteverdis Magnificat-Vertonungen der Marienvesper bekannt ist und auf den auch Bach in seinem Magnificat zurückgreift. Ohne weiterhin auf die Großplanung des Konzertes eingehen zu können, soll an zwei Beispielen eine Art von modaler Modulationstechnik dargestellt werden. Der dritte Vers, »Quia respexit humilitatem«, wird von C-dur-Klängen eingerahmt (T. 35-41).

Beispiel 1: Magnificat SWV 468. Vers 3

35

Qui - a respe - - xit, quia respe_xit, quia respexit, quia respe_xit,

C G d a

38

qui.a re-spe - - xit hu - mi - li - ta - tem

e H H

40

an_cillae su - ae, ancillae su - ae, ancillae su - ae:

e a d G C

Man kann hier, was den Ambitus anbelangt, von einem Modus commixtus des mixolydischen mit dem jonischen Modus sprechen. Mit motivisch sequenzierender Imitation zwischen Vokalpaß und zwei Violinen erreicht Schütz ein vorübergehendes Zentrum auf H (T. 38), das er mit der einzigen Kadenz dieser Passage in T. 39 bestätigt. Im umgekehrten Prozeß führt Schütz mit beschleunigtem harmonischen Fortgang wieder über imitative Sequenzen, diesesmal von der ersten Violine ausgehend, zum tonalen Rahmenzentrum C zurück (T. 41). Es sind fünf übereinandergesetzte Sequenzen im Quintabstand, die auf diatonischen Tonstufen weg vom C zum H führen. Schütz vermeidet in der Baßstimme die sechste Sequenz zur chromatischen Stufe fis und bringt sie nur in Violine II, wo sie als Akkordton zur H-Stufe agiert. Der harmonische Unterbau dieser Passage läßt sich auf eine Aneinanderreihung von Grundakkorden im Quint- bzw. Quartabstand reduzieren und führt zu der folgenden strengen Palindromkonstruktion: C-G-d-a-e-H-e-a-d-G-C. Sein textinterpretatorisches Anliegen verfolgt Schütz hier mit außergewöhnlich gezielter musikalischer Logik. Man verengte seine kompositorische Planung, sähe man die *Cadentia peregrina*, ihre phrygische Qualität und den plötzlichen Lagenumbruch in die Tiefe als rein lokal madrigalistischen Ausdruck von »humilitas«. Die »humilitas« ist das zentrale Stichwort dieser Passage, das mit dem Axialpunkt des Palindroms zusammenfällt.

Eine ähnliche Technik wendet Schütz in dem Abschnitt über Vers 9 (»Suscepit Israel«) an (T. 104-116).

(Beispiel 2 auf der nächsten Seite)

Diesen Soloabschnitt für Sopranstimme mit Begleitung von drei Trombonen baut er in einen tonalen Rahmen auf G ein. Die einleitenden Worte »Suscepit Israel puerum suum« wirken fast erzählend mit ihrem periodisch harmonischen Unterbau von Prolongationen auf G (T. 104-108) und auf C (T. 108-111). Daran schließt Schütz nun wieder eine Palindromkonstruktion an, die mit beschleunigt harmonischem Rhythmus in der zeitlichen Spanne von fünf Semibreven H erreicht. Er komponiert H als tonales Zentrum über fünf Semibreven aus und fundiert es mit seiner eigenen Dominante. Der harmonische Ablauf vollzieht sich auf progressivem Wege mit aufsteigenden Quinten zum H-Zentrum. Nach vorübergehendem Stillstand des Modulationsprozesses zur Hervorhebung der textlichen Kernworte »misericordia

Beispiel 2: Magnificat SWV 468, Vers 9

104

Susce - pit, sus - ce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um, pu -

G ————— G C —————

110

e - - um, re - corda - - tus mi - se - ricor - di - ae su - - ae,

————— C G d a e H ————— (Fis) - H

110

re - corda - - tus mi - se - ricor - - di - ae su - - ae.

e a D G

sua« leitet der harmonische Ablauf über fallende Quinten rückläufig wieder zur Rahmentonalität G.—

Es überrascht nicht, daß das Hochzeitskonzert SWV 453 als Gelegenheitskomposition ein weniger gewichtiges, obwohl nicht minder wirkungsvolles Werk ist.

Schütz vertont es mit klarem Ritornelloaufbau (ABA'CA). In den Ritornelli herrscht A als Tonalität und oszilliert zwischen harmonisch tonalem a-moll und C-dur. Nur wenige äolisch-modale Überreste lassen sich erkennen. (Mit einer allerdings für das Ohr des Hörers und für Schütz' Kompositionen erstaunlichen Affinität zum Äolischen schockiert Schütz in der Coda am Schluß der Ritornelli: die beiden Diskantstimmten bewegen sich in entgegengesetzter Richtung von e" nach a", bzw. a" nach e". Der Aufstieg erfolgt mit hochalteriertem »fis« und »gis«, der Abstieg ohne Akzidenzien, also im äolischen Modus, so daß es zu markanten Kollisionen kommt.) Schütz nutzt die Zwischenspiele für seine harmonischen Diversifikationen aus. Als Beispiel einer frappierenden Desorientierungstechnik können die Takte 15-25 »sie ist lieblich wie eine Hinde« gelten.

Beispiel 3: Hochzeitskonzert *Freue dich des Weibes deiner Jugend* SWV 453

15

Sie ist lieblich,
Sie ist lieblich,
Sie ist lieblich, wie eine Hinde,

22

Sie ist lieblich, wie eine Hinde,
sie ist lieblich, wie eine Hinde,
sie ist lieblich, wie eine Hinde,
sie ist lieblich, wie eine Hinde,

In »offenen«, d.h. nicht zielorientierten, Sequenzen reiht Schütz linear chromatische Motive aneinander. Jedes Motiv endet in einer Clausula imperfecta dissecta, einer Kadenz, von der Printz schreibt, daß »die absteigende Quint oder aufsteigende Quart davon abgeschnitten zu seyn scheint« und »daß sie das Gemüth gleichsam auffzeucht/ und mehr zu hören begierig macht«³⁸. Die musikalische Logik liegt hier in der Disposition des vierstimmigen Vokalsatzes. Alt, Tenor und Baß bringen das Motiv solistisch und reihen melodische Durterzen über einem im Quintabstand steigenden Baßgerüst aneinander. Nach einer Kadenzunterbrechung auf G folgt eine weitere Sequenz im vierstimmigen Vokalsatz mit chromatisch ausgefüllter Terzenführung im Diskant. Der Gerüstsatz leitet über einen harmonisch desorientierenden Prozeß nach A zurück.

Beispiel 4: Reduktion

Alt 15 Tenor 17 Baß 19 Diskant 21 22 25

D A E (Kadenz G) E H (Kadenz A)

Die vorangegangenen Untersuchungen befaßten sich mit zwei abgegrenzten Bereichen, einem theoretischen und einem praktischen. Im ersten, theoretischen Teil habe ich versucht zu zeigen, daß zwar die Termini »Tonus« und »Modus« bei Schütz häufig auswechselbar sind, daß sie aber in seinem *Opus ultimum* in ein anderes Verhältnis zueinander treten. In seinem Alterswerk verknüpft Schütz einen zyklischen Text mit zyklisch tonaler Planung, die als abstrakt-theoretisches Konzept zu verstehen ist. In der Verbindung von Psalmtonintonationen mit den sich anschließenden polyphonen Sätzen stützt Schütz sich weniger auf den Einzelfekt des Modus, als auf eine neue Tonartendisposition, die Banchieri in seinen theoretischen Schriften zu Beginn des 17. Jahrhunderts veröffentlicht hatte.

Ob bei der Reihenfolge der Toni/Modi im *Opus ultimum* numerologische Erwägungen eine Rolle spielten, wie Hartmut Krones annimmt³⁹, oder ob Schütz beim Aufbau an eine tonartliche »Bogenform« dachte, wie Hans Joachim Moser vorschlägt⁴⁰ – eine Hypothese, der ich mich nicht anschließe –: dies sind Fragen, die hier unbeantwortet bleiben müssen. Es ist aber von historischer und musikalischer Bedeutung, daß Schütz mit seinem *Opus ultimum* ein Werk schafft, das weder der lutherischen noch der katholischen Kirchenmusik angehört, sondern dessen

38 WOLFGANG CASPAR PRINTZ, *Phrynus oder Satyrischer Componist*, Quedlinburg 1676 (Erster Theil), 1677 (Anderer Theil), Cap. VIII, S. 25: Tabelle mit den Clausulae formales.

39 KRONES, a. a. O., S. 516.

40 HANS JOACHIM MOSER, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel²/1954, S. 583.

expansiv theologisch und musikalisch-theoretisch angelegtes Konzept zu einer überkonfessionellen Komposition führt, für die selbst die Bezeichnung »Kirchenmusik« einengend wirken würde.

Der zweite Teil bezieht sich auf die Praxis mit dem Schwerpunkt auf Kompositionsprozessen, die im modalen Denken verwurzelt sind. Tonale Zentren mögen klar abgesteckt sein – dies ist in den konzertanten Stücken formal eindeutiger als im *Schwanengesang* – aber die detaillierte kontrapunktische Harmonik gehört vorwiegend der Modalität an, einer harmonischen Ausdrucksweise, die Niedt im frühen 18. Jahrhundert als zu den »Alten oder gar Uralten gehörig« zählt.

Als allgemeines Charakteristikum der modalen Harmonik gilt der Mangel an harmonischer Zielstrebigkeit. Zu den Kennzeichen dieser Kompositionstechnik gehören auf- und absteigende Quintenkettens, Terzenketten und Aneinanderreihungen von Grundakkorden im Sekundabstand. Das Abwechseln zwischen zwei Harmonien nutzt Schütz als harmonische Flächigkeit aus, die ihm oft als Hintergrund zu auf den Rhythmus konzentrierten Passagen dient. Harmonische Rückungen erzielen maximale Diskontinuität und erzeugen Affektkontraste, die meist als Textausdeutungen zu verstehen sind. Den höchsten Grad an musikalischer Logik setzt Schütz in den Palindromkonstruktionen ein, deren harmonischer Ablauf häufig melodisch »offene«, somit harmonisch ungezielte, Sequenzen einschließt. Der harmonische Fortgang erfolgt in der Modalität im Vergleich zur tonalen Harmonie sehr viel schneller. Harmoniewechsel erfolgen halbtaktig, bei Grundakkorden im Sekundabstand manchmal sogar vierteltaktig. In Schütz' oben diskutierten Werken läßt sich eine Verschmelzung von modaler und tonaler Harmonik erkennen – vorwiegend modale Detailarbeit und tonale Kadenzaunderstreckung – die aber nicht als evolutionärer Fortschritt von Modalität zur Tonalität zu bewerten ist. Nur selten setzt Schütz bei den oben angeführten Techniken die Modalität absichtlich als archaisches Relikt ein. Sie gehört vielmehr – um nochmals Niedt zu zitieren⁴¹ – als wichtiger Bestandteil zu seiner »Motettenmanier«, aber auch zu seiner »konzertierenden Kompositionsmanier«.

Das Anliegen zeitgenössischer Theoretiker, wie zum Beispiel Niedt, bestand nicht darin, über den Weg der Analyse Zugang zum Werk eines Komponisten zu suchen. Wenn jedoch Adorno von Schütz als »rudimentärer Vorform zu Bach« spricht⁴², so geht er von ähnlichen Voraussetzungen aus wie Niedt. Im Gegensatz aber zu Niedt, der sich keine Werturteile von spezifischen Kunstwerken zur Aufgabe macht, sondern rein didaktisch versucht, Normen zur Kompositionslehre aufzustellen, erlaubt sich Adorno eine abwertende Kritik. Im Rückblick von Bach zum 17. Jahrhundert verfehlt er die weitgehend auf modal-harmonischem Denken basierende musikalische Logik und subtile Planung in Schütz' Werk.

41 Vgl. Anm. 30.

42 THEODOR W. ADORNO, Kritik des Musikanten, in: TH. W. A., Dissonanzen – Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956, S. 73.