

Die Kompositionslehre Christoph Bernhards in ihrer Bedeutung für einen Schüler

von

WOLFGANG HORN

Der Vorrat an »unbekannten Theoretikern«, an noch nicht interpretierten Texten wird immer kleiner, das Problem aber, welchen Gebrauch man von all diesen verfügbaren Texten machen kann oder soll, wird im gleichen Maße größer. Im folgenden geht es nicht so sehr um die Wiedergabe oder Erläuterung von Regeln, sondern eher darum, wenn nicht über das Wesen, so doch über bestimmte Erscheinungs- und Funktionsweisen von Regeln nachzudenken, auch wenn dies notgedrungen aphoristisch bleiben muß und den Ausgangspunkt am Pol der grauen Theorie nimmt¹.

Christoph Bernhards Traktate gehören mit Sicherheit zu den heute bekanntesten Texten über Musik aus dem 17. Jahrhundert². Über die von Bernhard geschaffenen Kompositionen kann man sich in leicht greifbaren Ausgaben³ und in der Arbeit von Folkert Fiebig⁴ bequem orientieren. Hier genügt deshalb die Rekapitulation weniger Daten und Fakten. Bernhard wurde um die Jahreswende 1627/28 in Pommern, vermutlich in Kolberg, geboren. Seine musikalische »Grundausbildung«

- 1 Auf die Bedeutung der Unterscheidung zwischen dem Referieren von Regelinhalten und dem Nachdenken über Regelfunktionen hat jüngst Werner Braun in einem äußerst material- und kenntnisreichen Buch hingewiesen: »Regeln wiedergeben und erläutern und über das Wesen der Regel nachdenken sind verschiedene Dinge« (Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 [= Geschichte der Musiktheorie 8/II], S. 295). Dieses Buch verdient ein eingehendes und geduldiges Studium, das in der Kürze der Zeit zwischen seinem Erscheinen und der Fertigstellung dieses Beitrags nicht zu leisten war. Es könnte weitreichende Konsequenzen für den künftigen Umgang mit dem Musikschrifttum des 17. Jahrhunderts haben und bestärkt uns bereits bei kursorischer Lektüre in der Vermutung, daß die Zeiten, in denen man hoffen konnte, durch bloße Inhaltsangaben von Traktaten noch Neues zu bieten, wohl endgültig vorbei sind.
- 2 Summarisch sei hier auf einige wichtige Arbeiten zweier Autoren verwiesen, die sich (mit unterschiedlicher Akzentsetzung) in methodisch anregender Weise mit Bernhard befaßt haben: Hellmut Federhofer, *Marco Scacchi »Cribrum musicum« (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: Horst Heussner (Hrsg.), *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*, Kassel u. a. 1964, S. 76-90; ders., *Christoph Bernhards Figurenlehre und die Dissonanz*, in: *Mf* 42 (1989), S. 110-127; ders., *Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *AMI* 65 (1993), S. 119-133; sowie Carl Dahlhaus, *Die Figurae superficiales in den Traktaten Christoph Bernhards*, in: *Kgr.-Ber.* Bamberg 1953, Kassel und Basel 1954, S. 135-138; ders., *Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehre*, in: Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg (Hrsg.), *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 83-93.
- 3 Christoph Bernhard (1627-1692), *Geistliche Harmonien 1665*, hrsg. von Otto Drechsler und Martin Geck, Kassel u. a. 1972 (= EdM 65), sowie *Geistliche Konzerte und andere Werke*, hrsg. von Otto Drechsler, Kassel u. a. 1982 (= EdM 90); dort jeweils auch Hinweise auf weitere Ausgaben.
- 4 Folkert Fiebig, *Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Hamburg 1980 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 22).

könnte er in Danzig erhalten haben; als seine Lehrer kämen dann vielleicht Paul Siefert, Kaspar Förster d. Ä. oder Christoph Werner in Frage. Spätestens seit 1649 war Bernhard am Dresdner Hof angestellt. Zwischen 1664 und 1674 war er in Hamburg tätig und kehrte danach wieder nach Dresden zurück, wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1692 blieb. In Dresden war Bernhard einer unter mehreren Kapellmeistern. Es ist zwar dokumentiert, daß er zu Heinrich Schütz ein gutes, ja freundschaftliches Verhältnis hatte; ebenso klar ist, daß er von ihm als Komponist profitiert hat. Über den näheren Charakter des Lehrer-Schüler-Verhältnisses gibt es aber keine Dokumente. In den Jahren 1650 und 1657 unternahm Bernhard zwei Italienreisen. Er lernte in Rom u. a. Giacomo Carissimi kennen. Man darf ihm daher in musikalischer Hinsicht eine selbsterworbene Kompetenz zusprechen und muß nicht versuchen, ihn als Sprecher eines anderen, sei es Schützens, sei es Scacchis, zu nobilitieren⁵. Die Darstellungsweise in seinen Traktaten folgt klaren Grundsätzen. Von den drei Schriften Bernhards wird im folgenden vor allem die ausführlichste berücksichtigt, der *Tractatus compositionis augmentatus*. Die beiden anderen Traktate – *Von der Singekunst oder Manier* sowie *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* – bieten in unserem Zusammenhang nichts grundsätzlich Neues. Die Bezüge des Traktats zur Rhetorik bleiben im folgenden am Rande des Interesses, weil nicht die Rhetorik, sondern die Logik die Grundlagendisziplin für das Nachdenken über Regeln ist. Die Rhetorik ist selbst schon ein Spezialgebiet, in dem Regeln zur Anwendung kommen, wobei ihr Gegenstand, die »Rede«, allerdings einen gewaltigen Einzugsbereich hat. Daher kann die Rhetorik auch anderen Disziplinen gleichsam »unterlegt« werden, insofern sich in deren Gegenständen »rede-analoge« Aspekte finden lassen. Welche Disziplin läge hier näher als die »Musica«?

Gegenüber den Ansprüchen der Rhetorik auf die Musik zeichnet sich in der Musikwissenschaft zunehmend eine Haltung ab, die eine zunächst fremde Terminologie und Denkweise nicht mehr nur zur Kenntnis nimmt, sondern auch Gegenfragen stellt, etwa der Art: »Was haben wir gewonnen, wenn wir eine Generalpause als 'Aposiopesis' bezeichnen?« Diese Frage ist keineswegs eine »rhetorische Frage« in dem Sinne, daß sie die Antworten: »nichts« oder aber umgekehrt: »eine verbindliche Erklärung« implizieren würde. Gefordert ist vielmehr auch hier eine kritische Abwägung⁶, hinter der letztlich die Gretchenfrage lauert: »Was erwarten wir

5 Vgl. dazu wie auch zum Kontext von historisch »realer« Kompositionslehre den Beitrag von Werner Braun, *Schütz als Kompositionslehrer: Die »Geistlichen Madrigale« (1619) von Gabriel Mölich*, in: *SJb* 7/8 (1985/86), S. 69-92. Im weiteren Kontext ist ergiebig die analytisch akzentuierte Untersuchung von Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen*, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1). Solche und ähnliche Arbeiten zeigen, daß es nötig ist, sich von globalen und pauschalen Vorstellungen über »Wesen und Wirken von Musiktheorie« freizumachen. Gerade im Blick auf die Individualität des Einzelfalls kann die Problematik von Generalisierungen, deren Notwendigkeit grundsätzlich nicht zu bestreiten ist, zum Bewußtsein kommen.

6 Die Hilfsmittel zur Aneignung des Denkens und Redens in den Bahnen der Rhetorik sind mittlerweile leicht zu handhaben. Nennen könnte man etwa das Buch von Gert Ueding u. Bernd Steinbrink (Hrsg.), *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart 2/1986, oder auch Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985. Die Musikwissenschaft hat durch die Aufnahme kritischer Ansätze aus dem Bereich der literaturwissenschaftlichen Rhetorik

eigentlich von musikalischer Analyse?« Im übrigen ist Bernhards Text stark konzentriert auf die satztechnische Seite der Figuren: auf die Darstellung der Beziehung, in der die Lizenz zum Fundament steht, während er die Möglichkeiten, bestimmte Figuren mit bestimmten Ausdrucksqualitäten in Verbindung zu bringen, kaum nutzt. Auf den problematischen Figurbegriff selbst soll hier nicht weiter eingegangen werden. Wenn man das Verhältnis von Regel und lizenzierter Abweichung verfolgt, dann kann man sich jedenfalls auf Bernhards eigene Fassung des Figurbegriffs berufen.

Wer vom Studium alter Lehrschriften Aufschluß über Kompositionen in ihrer Gesamtheit erwartet, oder wer nur das, was in den Lehrschriften steht, für einzig wesentlich hält, der dürfte Charakter und Funktion dieser Schriften falsch einschätzen. Immerhin darf man eines von einer Lehrschrift erwarten, zumal dann, wenn sie von einem Komponisten wie Christoph Bernhard (oder von anderen lehrenden Komponisten) verfaßt wurde: Man kann erwarten, daß die Regeln der Lehre nicht in einen »direkten Widerspruch« zur Praxis treten. Ein solcher direkter Widerspruch liegt dann vor, wenn gegen einen konkreten Regelinhalt in eindeutig diagnostizierbarer Weise verstoßen wird, wenn also beispielsweise Quintenparallelen ausdrücklich verboten, in der Komposition aber ständig verwendet werden. Ein direkter Widerspruch kann dagegen nicht auftreten, wenn die Lehre zu Bereichen wie etwa der Organisation von Klangfolgen außerhalb von Exordien oder Klauseln keine konkreten Anweisungen gibt, wenn sie also »offene Stellen« hat. Der Komponist kann hier einen noch nicht durch explizit formulierte Anweisungen regulierten Freiraum gestalten. Im Vorübergehen sei bemerkt, daß »offene Stellen« eine Provokation für »Theoretiker« darstellen und sie zu Regulierungsversuchen einladen. Wenn diese explizite Regulierung das erste Mal versucht wird, geschieht sie im Verhältnis zu den Sachverhalten nachträglich. Im Verhältnis zu künftigen Gestaltungen jedoch kann ebendiese »Theorie« dann vorgängige Geltung gewinnen. Die berühmte Redensart von der »nachhinkenden Theorie« trifft nur einen Teil eines komplizierten Wechselverhältnisses.

Gerade die Werke von Heinrich Schütz haben solche für »Theorie« offene Stellen; weder die traditionelle Kontrapunktlehre noch die Moduslehre, die beide in Schützens Denken wie auch in seiner Umgebung noch existieren, scheinen den Kern dieses Werkes zu treffen. Einerseits bieten sie gleichsam zu viel (so etwa die Lehre von der Möglichkeit, aus einem Bicinium durch Austerzen einen drei- oder vierstimmigen Satz zu machen), andererseits zu wenig (so etwa suchen wir vergeblich nach befriedigenden zeitgenössischen Beschreibungen von Klangfortschreitungsstrategien über längere Strecken oder nach umfassenden, nicht nur die Themenkreise »Affektausdruck« und Textunterlegung berücksichtigenden Erörterungen zum Problemkreis »Sprache und Musik«). Dies ist natürlich kein Vorwurf: Die Schriften der Zeitgenossen sind nicht geschrieben worden, um die Fragen der späteren Generationen zu beantworten. Man kann den Nachgeborenen das Recht

rifikforschung (etwa der Arbeit Barners, vgl. Anm. 11) ein erweitertes Blickfeld gewonnen, wie etwa der Aufsatz von Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 5-21, zeigt.

zu fragen aber nicht mit dem Hinweis absprechen, daß die Alten solche Fragen nicht gestellt oder zumindest nicht ausdrücklich diskutiert haben.

Es ist kein Zufall, daß — wie zahlreiche Studien aus jüngerer Zeit zeigen — gerade Heinrich Schütz dazu einlädt, vor dem Hintergrund des musikalischen Werkes die eigenen Denkanstrengungen in Verbindung mit denjenigen der Zeitgenossen zu bringen⁷. Dabei lösen sich schematische Vorstellungen des Verhältnisses von Lehren und Handeln zunehmend auf. Die simple Überzeugung, daß Lehrschriften das verbindliche und einzig legitime Vokabular zur Beschreibung oder gar »Erklärung« zeitgleicher künstlerischer Produktion lieferten, hat keine Konjunktur mehr. Die Zeitgenossen singen *eine* Stimme in einem vielstimmigen Konzert; und selbst wenn diese Stimme der Tenor wäre, so erschöpft dessen Betrachtung nicht das, was das Konzert als ein mehrstimmiges ausmacht.

Das Wort »Kompositionslehre« ist mehrdeutig. »Kompositionslehre« im Sinne von persönlichem Unterricht darf nicht gleichgesetzt werden mit einer Lehrschrift. Im ersten Falle kann man nur den bestimmten Artikel verwenden und von »der« Kompositionslehre sprechen, die A dem B erteilt hat. Im zweiten Falle dagegen ist es möglich, von »einer« Kompositionslehre zu sprechen. Insofern enthält der *Tractatus compositionis augmentatus* nicht »die« Kompositionslehre Bernhards (um von Schütz zu schweigen), sondern einen Text, der im Kompositionsunterricht, den Bernhard erteilte, eine Rolle spielte; über diesen Unterricht wissen wir im übrigen nichts Näheres. Daß er aber solchen Unterricht erteilt hat, geht etwa aus der Formulierung hervor: »wie ich meinen *Discipeln oculariter demonstraret*«⁸.

Das Lehren und Lernen in den sprachlichen Disziplinen orientierte sich im 17. Jahrhundert an einem Modell, das drei ineinandergreifende Bereiche umfaßte: Erstens den Bereich der »Praecepta« – zu denen die Lehrschriften gehörten (man denke an Titel wie *Praecepta Musicae Poeticae* oder *Praecepta der Musicalischen Composition* bei Gallus Dressler bzw. Johann Gottfried Walther)⁹. Zweitens den Bereich der Analyse von »Exempla« in Form von Werken, und drittens die Umsetzung des Gelernten in eigene Werke im Zuge der aktiven »Imitatio«, die »ein Theil der Praecepta« ist. Auf ebendiese Konzeption ist der Satz des Joachim Burmeister gemünzt: »Imitatio est studium & conamen nostra carmina musica ad Artificum exempla, per analysin dextre considerata, effingendi & formandi«¹⁰, auf deutsch: »Unter 'imita-

7 Vgl. zu dieser Einschätzung auch den informativen Überblick von Wolfram Steinbeck, *Zum Stand der Schütz-Analyse*, in: SJB 12 (1990), S. 43-58.

8 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, in: Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963 (zuerst 1926 veröffentlicht), Cap. 45.3, S. 93. Nach dieser Ausgabe wird auch im folgenden zitiert, und zwar folgt auf das Kürzel »Tca« die Angabe des Kapitels, der »Paragraphennummer« und der Seitenzahl.

9 Gallus Dressler, *Praecepta Musicae Poeticae a D: Gallo Dresselero [sic] Nebraeo cantore Scholae Magdeburgensis privatim praelecta*, Ms. Magdeburg 1563/64, hrsg. von B. Engelke, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50 (1914/15), S. 213-250; Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* [Weimar 1708], hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2).

10 Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606 (Faks.-Nachdruck hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel und Basel 1955), S. 74. Von bleibendem Wert ist die profunde Arbeit von Martin Ruhnke,

tio' versteht man das Streben und Bemühen, das wir darauf wenden, unsere musikalischen Kompositionen gemäß den Beispielen der approbierten Künstler, die wir in der Analyse auf die richtige Art betrachtet haben, zu bilden und zu formen«. Diese Konzeption war das didaktische Grundprinzip sowohl der protestantischen wie der jesuitisch-katholischen Pädagogik. Im Hinblick auf diesen Unterricht schreibt der Literaturwissenschaftler Wilfried Barner: »Die Autoren wurden nicht um ihrer selbst willen gelesen, sondern nur im Hinblick auf *praecepta* und *imitatio*«¹¹.

Spuren des didaktischen Modells lassen sich in Bernhards Traktat leicht finden; das 43. Capitel: »Von der Imitation« verdankt ihm seine Existenz. Der heutige Leser aber vermag das Gewicht dieses Kapitels, in dem es nicht um das satztechnische Verfahren der »Imitation«, sondern um die Nachahmung von Vorbildern geht, erst richtig einzuschätzen, wenn er den Hintergrund mitbedenkt. In dem genannten Kapitel schreibt Bernhard: »Denn doch die *Imitation* der vornehmsten *Authorum* dieser *Profession* nicht weniger als in allen andern Künsten nützlich ja nöthig ist, als ein Theil der *Praxeos*, ohne welche alle *Praecepta* ohne Nutzen sind.«¹² Das Konzept der »Imitatio« trug gewiß dazu bei, künstlerische Traditionen zu stabilisieren. Andererseits hat es das Aufkommen der »*seconda prattica*« nicht verhindert. Denn »Imitatio« ist ein schillernder Begriff, der sich keineswegs in der Vorstellung sklavischer Nachahmung und leblosen Epigonentums erschöpft. Um nicht weiter abzuschweifen, möge die (vielleicht etwas überspitzte) Meinung des Anglisten und Pioniers der literaturwissenschaftlichen Rhetorikforschung, Klaus Dockhorn, zitiert werden, der im Hinblick auf Quintilian geradezu davon gesprochen hat, daß »die ganze Lehre von der 'imitatio' eine Lehre von der Originalität [sei]; was am Vorbild nachgeahmt werden soll, ist seine Originalität«¹³. Wie immer man auch hoffen mag, den Begriff der »Originalität« in den Griff zu bekommen, so ist dennoch klar, daß man auch seinen »Gegenspieler«, den Begriff der »Nachahmung«, nicht auf ein plattes Nachäffen reduzieren kann, mit dem in Fragen der Kunst und ihrer Lehre nichts gewonnen wäre.

Was im Dialog zwischen Lehrer und Schüler gesprochen wurde, welche Erfahrungen ein Schüler im analysierenden Umgang mit exemplarischen Werken, sei es mit oder ohne Anleitung des Lehrers, gemacht hat, welche »Regeln«, die vielleicht gar nicht in Worte gefaßt werden können, er bei diesem Umgang mit den Werken für sein eigenes Schaffen gewonnen hat – all das können wir nicht schwarz auf weiß greifen und dürfen es doch in keinem Moment unberücksichtigt lassen. In

Joachim Burmeister. *Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel und Basel 1955 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5).

11 Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, S. 285 f.

12 Tca, Cap. 43.3, S. 90.

13 Klaus Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, Bad Homburg v. d. H. u. a. 1968, S. 117; vgl. Quintilian, Buch X, Cap. II (Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt²/1988, Bd. 2, S. 485-497).

den »Praecepta« der Lehrschriften - und (fast)¹⁴ *nur* dort - können wir heute den Ausgangspunkt für die Analysen in diesem Unterricht finden, das Begriffsgerüst, das durch das Werkstudium befestigt, modifiziert oder womöglich um ganze Dimensionen (wie etwa die Dimension der Erfahrung von Werk-Ganzheiten) ergänzt werden sollte. Lehrschriften erschöpfen bei weitem nicht den Umfang des Kompositionsunterrichts.

Dennoch sind sie keineswegs zu verachten. Denn *statistische Regelmäßigkeiten* lassen sich mit jeder Art von Analyseverfahren ermitteln (womöglich mit Computerhilfe); doch bleiben die Befunde nichtssagend, solange keine Kriterien zu ihrer Qualifizierung und Interpretation vorliegen¹⁵. Kompositionstraktate aus einer bestimmten Zeit können gelesen werden als die zentralen Quellen zur *qualifizierenden Kennzeichnung* der Verfahrensweisen in den »umgebenden« oder »zugehörigen« kompositorischen Werken (in der Feststellung der Zugehörigkeit liegt ein Problem). In Traktaten wird *gesagt* (und nicht nur, wie im begriffslos sich anbietenden Werk, »gezeigt« oder »zu Gehör gebracht«), welches kompositorische Verhalten strikt erforderlich, empfehlenswert oder abzulehnen ist. Es ist durchaus möglich, daß nicht alle empfehlenswerten Kunstgriffe auch aufgeschrieben wurden, ja es ist sogar möglich, daß ganze grundsätzlich theoriefähige Bereiche nicht thematisiert wurden. Die Wertungen derjenigen Verhaltensweisen aber, die tatsächlich aufgeschrieben worden sind, sollte man zur Kenntnis nehmen, bevor man seine eigenen Ansichten formuliert. Nicht zuletzt ist die Argumentation in musikalischen Kontroversen, wie sie gerade im 17. Jahrhundert immer wieder begegnen¹⁶, gegründet auf den Vorwurf des Verstoßes gegen elementare kompositorische Verfahrensnormen.

»Praecepta« sind zwar auf Praxis gerichtet und mögen auch im praktischen Vollzug des Komponierens wirksam sein. In Buchform aufgeschrieben gehören sie jedoch zum Bereich der Theorie. Das Wort »Musiktheorie« wurde und wird in so mannigfaltigen Bedeutungen gebraucht, daß sich eine definitorische Setzung post festum verbietet. Eine weite Definition wie die folgende: »Unter 'Musiktheorie' versteht man jede verbale Äußerung über Musik«, ist von leerer, nichtssagender Allgemeinheit. Auch eine Untersuchung der historischen Vielfalt des Wortgebrauchs

14 Zu denken wäre an allerdings nur selten überlieferte Schülerarbeiten, die der Lehrer korrigiert hat. Die Kriterien, nach denen er die Schülerarbeit »analysiert« hat, lassen sich dabei oft nur vage angeben, sieht man einmal von reinen Fehlerkorrekturen ab. Ein solches Beispiel ist etwa die von Spitta veröffentlichte Gerbersche Generalbaßaussetzung zu einer Violinsonate von Albinoni, die Bach korrigiert hat (vgl. Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 125 und Notenanhang, S. 1-11 [Beilage 1]; vgl. auch Hans-Joachim Schulze, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, Kassel u. a. bzw. Leipzig 1972 [= Bach-Dokumente 3], S. 481, mit Signaturangabe: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. 455).

15 Aus der Messung der Geschwindigkeit von mehreren Kraftfahrzeugen kann man eine Durchschnittsgeschwindigkeit errechnen; man kann daraus aber nicht die zulässige Höchstgeschwindigkeit ableiten.

16 Neben dem unten zitierten Streit zwischen Capricornus und Böddecker und dem Streit zwischen Siefert und Scacchi (vgl. dazu den Beitrag von Walter Werbeck im vorliegenden Band) sei besonders hingewiesen auf die umfangreiche Arbeit von Ursula Brett, *Music and Ideas in Seventeenth-Century Italy. The Cazzati-Arresti Polemic*, 2 Bde., New York und London 1989 (= Outstanding Dissertations in Music From British Universities).

besagt noch nichts darüber, welche konkrete Bedeutung in einem bestimmten Kontext angenommen werden soll. Wenn man überhaupt mit Aussicht auf Verständigung über das Verhältnis von »Musiktheorie« und Kompositionspraxis bei Christoph Bernhard reden will, ist zuvor eine terminologische Vereinbarung zu treffen darüber, was »Musiktheorie« hier heißen soll, und warum diese Wortverwendung legitim und sinnvoll ist. Dies kann nur auf dem Wege der Auswahl, also letztlich der begründeten Vereinfachung geschehen.

In Gioseffo Zarlino's *Istitutioni Harmoniche*, dem in erster Auflage 1558 erschienenen wirkungsmächtigsten Musiktraktat der Renaissance, geht es in Teil 1 und 2 vor allem um die Lehre von den Tonbeziehungen, während Teil 3 und 4 der Anleitung zum kompositorischen Handeln, oder einfacher: der Kompositionslehre gewidmet sind. Von Zarlino's *Istitutioni* waren offenbar viele Leser überfordert. Wenn man eine noch zu Zarlino's Lebzeiten erschienene und ihm gewidmete »praktikable« Fassung der *Istitutioni*, Orazio Tigrini's *Compendio della Musica*¹⁷, kursorisch mit Zarlino's Monumentalwerk vergleicht, dann ergibt sich das folgende Bild: Die Einteilung in vier Bücher bei Tigrini stimmt nicht mehr mit derjenigen bei Zarlino überein, der sich in Teil 1 vornehmlich mit dem Proportionenrechnen und in Teil 2 mit seiner Anwendung auf die Intervalle und die Tonbeziehungen befaßt. Tigrini dagegen widmet nur Buch 1 der »musica theorica«, und auch hier überwiegt deutlich das auf den Kontrapunkt gerichtete Interesse. Die langwierigen Diskussionen der »griechischen Tetrachorde« und der Temperierungsprobleme (bei Zarlino in Teil 2) sind weggefallen; übrig geblieben ist nur noch die Lehre von den Intervallen. Bei Zarlino nimmt der »theoretische« Teil (Teil 1-2) 146 von 347 Seiten ein (nach der ersten Auflage 1558), das sind 42% des Gesamtumfangs. Bei Tigrini umfaßt der theoretische, dabei auf die Praxis ausgerichtete Teil (Buch 1) gerade noch 22 von insgesamt 136 Seiten, also etwa 16% des Gesamtumfangs.

Die Haupteinteilung des Gesamtbereiches der Musik in einen betrachtenden, theoretischen Teil einerseits, einen praktischen, handelnden Teil andererseits ist – nach den Worten Wolfgang Schonsleders aus dem Jahre 1631 – unter Musikschriftstellern unumstritten: »Mvsicen, omissis alijs diuisionibus, in theoreticam & practicam diuidere inter auctores conuënit«. Die theoretische Seite besteht »in mentis agitatione contemplationeque« (»in der Anstrengung und stillen Versenkung des Geistes«), während die praktische »in actione consistit«. Zur Praxis gehört zum einen das Singen und Spielen, »quae ore, flatu, fidibusque conficitur«, zum anderen aber diejenige Tätigkeit, die die »Musurgen« oder »Komponisten« ausüben¹⁸. Am Rande sei vermerkt, daß andere Autoren die bei Schonsleder de facto unterschiedenen Bereiche des Spielens und Singens, das nur im Erklingen existiert, und des Komponierens, das zu einem dauerhaften »opus« führt, auch »de nomine« unterscheiden, indem sie die Kompositionslehre als »musica poetica« eigens benennen¹⁹.

17 Orazio Tigrini, *Il Compendio della Musica nel quale breuemente si tratta dell'Arte del Contrapunto, diuiso in quatro libri*, Venedig 1588 (Faks.-Nachdruck New York 1966).

18 Wolfgang Schonsleder (Volupius Decorus Musagetes), *Architectonice Mvsice Vniuersalis, Ex qua Melopoeam per vniuersa et solida fundamenta musicorum, proprio Marte condiscere possis*, Ingolstadt 1631 (2/1684), fol. A2 r/v.

19 Näheres dazu bei Arno Forchert, *Heinrich Schütz und die Musica poetica*, in: Sjb 15 (1993), S. 7-23.

Die »Prattica« in einem Buch über Musik ist nicht die Praxis des Komponierens selbst; sie ist ein Sprachtext, der zum Komponieren anleiten will, indem er Begriffe definiert und Verfahrensregeln formuliert. Die Art, in der dieser Sprachtext formuliert ist, gibt zugleich Auskunft über den Charakter der Handlungen, zu denen die »Praecepta« anleiten wollen.

Die Wörter »Gesetz« und »Regel« sind zwar umgangssprachlich geläufig; wenn man ihnen aber auf den Grund gehen will, sieht man sich alsbald mit den größten Schwierigkeiten konfrontiert²⁰. Deshalb werde ich mich im folgenden an einigen wenigen Differenzierungen orientieren, die man gelegentlich in Musiktraktaten findet. Bereits 1496 unterscheidet Franchinus Gaffurius zwischen »regulae legales« oder »necessariae« einerseits und »regulae arbitrarie« andererseits. Eine »regula legalis« ist absolut bindend und gestattet keine Ausnahme. Zum Verbot der Parallelführung perfekter Konsonanzen bemerkt er: »Haec enim regula non arbitraria est: sed legalis: omnem penitus exceptionem reiciens«, auf deutsch: »Denn diese Regel ist nicht willkürlich, sondern bindend wie ein Gesetz: sie schließt jede Ausnahme ganz und gar aus«. Eine »regula arbitraria« ist dagegen eine Empfehlung, von der man auch abweichen kann. Eine solche Empfehlung liegt vor in der Regel, daß man die Komposition mit einer perfekten Konsonanz oder dem Einklang beginnen solle: »Verum hoc primum mandatum non necessarium est: sed arbitrium: namque perfectionem in cunctis rebus non principiis sed terminationibus attribuit«²¹.

Kaspar Stocker, ein deutscher Schüler und Gehilfe des Spaniers Francisco Salinas, charakterisiert um 1580 die »Regulae arbitrarie« näher. Es geht in seinem Traktat zwar vor allem um das Problem der Textunterlegung. Seine Ausführungen zu dem Thema »De regularum in necessarias et arbitrarie divisione« sind jedoch von allgemeinem Interesse. »Regulae arbitrarie«, so heißt es dort, sind keine aus der Luft gegriffenen Anweisungen. »Sed arbitrii voce hic fere ut iureconsulti utimur, quibus arbitrium non quodlibet, sed boni viri iudicium est, hoc est, quod cum recta ratione consentiat«²². Der Unterschied zu den »regulae legales« besteht darin,

20 Als »locus classicus« für die folgenden Unterscheidungen ist zu nennen Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden 1974 (= Beihefte zum AfMw 13), S. 110 f.

Welche Problemkreise hier verborgen sind, lehren einschlägige Artikel in philosophischen Lexika; vgl. etwa die Art. *Gesetz* und *Regel* in: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel und Darmstadt 1974, Sp. 480-514 und Bd. 8, ebd. 1992, Sp. 427-450; oder Wolfgang L. Gomboczs Art. *Modalität*, in: Helmut Seiffert u. Gerard Radnitzky (Hrsg.), *Handlexikon zur Wissenschaftstheorie*, München 1989, S. 216-219. Zum Nachdenken regt auch die Lektüre des folgenden Buches an: Josef Seifert, *Schachphilosophie. Ein Buch für Schachspieler, Philosophen und "normale" Leute*, Darmstadt 1989 (insbesondere Kapitel II, S. 43-56: »Welcher Art sind die Gesetze des Schachspiels? Ontologische und epistemologische Aspekte des Schachspiels selbst«).

21 Franchinus Gaffurius, *Practica Musicae*, Mailand 1496 (Faks.- Nachdruck New York 1979), fol. dd ir^v (Regeln 1 und 2); engl. Übersetzung: Franchinus Gaffurius, *Practica Musicae*. Translation and Transcription by Clement A. Miller, o. O. 1968 (= Musicological Studies and Documents 20), S. 124 f. Die Schreibung »Gafurius« und »Gaffurius« gemäß den Ausgaben.

22 Zitiert nach der vorbildlichen Ausgabe: Gaspar Stoquerus, *De musica verbali libri duo*. Two Books on Verbal Music. A new critical text and translation on facing pages [...] by Albert C. Rotola,

daß ein Nichtbefolgen nicht notwendig als »Fehler« gewertet werden muß oder – strafrechtlich betrachtet – keine Sanktionen nach sich zieht. Eine »regula arbitraria« ist also ein »guter Rat«.

Werfen wir nun einen Blick auf Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*²³. Betrachtet man diesen Text (und andere derartige Texte) näher, so zeigt sich, daß die »regulae arbitrariae« ihrerseits noch unterteilt werden können. Normalerweise wird man erwarten, daß eindeutig gesagt werden kann, wann eine Regel eingehalten oder ein guter Rat befolgt wurde. Regeln können aber auch so formuliert sein, daß es eine Ermessensentscheidung ist, ob sie eingehalten wurden oder nicht. Dieser Fall tritt ein, wenn der regulierte Tatbestand nicht eindeutig diagnostizierbar ist. Wenn beispielsweise der Organist Böddecker gegen den Kapellmeister Capricornus ins Feld führt, daß man »der obersten Stimme einen schönen Gang oder *andamento* zu laßen« habe²⁴, so wären zuerst die Kriterien für das Vorliegen eines »schönen Gangs« festzulegen.

Man könnte daher – im Bewußtsein logischer Unzulänglichkeit – versuchsweise drei Arten von Regeln unterscheiden und ihnen eigene Namen geben. Die »regulae legales«, die keine Ausnahme zulassen, oder die – negativ formuliert – die Schaffung eindeutig diagnostizierbarer Tatbestände verbieten, könnten »eindeutige Verbote« oder »zwingende Gebote« genannt werden. Um aber nicht ständig – je nach der gebietenden oder verbietenden Formulierung der Regel – den Namen wechseln zu müssen, verwende ich dafür den Terminus »Zwangsregeln«. Die »arbiträren«, entscheidungsoffenen Regeln der ersten Art, die die Schaffung von eindeutig erkennbaren Tatbeständen mit verschieden starkem Nachdruck empfehlen, seien positiv als »konkrete Empfehlungen« bezeichnet. Die »arbiträren Regeln« der zweiten Art (solche, über deren Erfüllung man streiten kann) schließlich mögen »auslegbare Empfehlungen« heißen.

Regeln bedürfen eines Rahmens, innerhalb dessen sie erst wirksam werden können. Zwei Rahmenbereiche werden in der »Prattica« (gemeint ist die Kompositionslehre in Buchform, nicht die Praxis der Werkproduktion) spätestens seit Zarlino unterschieden. Der erste Rahmenbereich ist derjenige des Verhältnisses der Stimmen zueinander an einem und demselben Zeitpunkt wie auch zu aufeinanderfolgenden Zeitpunkten, also der Bereich des Kontrapunktes mit den zugehörigen Begriffen der Stimme, des Intervalls und der Intervall- oder auch Akkord-Fortschreitung. Die Fortschreitung ganzer Intervallkomplexe wird erst in der Klang-

Lincoln-London 1988, das genannte Kapitel steht auf den Seiten 156 ff.; das Zitat: S. 186. In Rotolas Übersetzung lautet der Satz: »Rather, we use the term 'discretion' here almost as lawyers do, for whom 'discretion' is not just any judgment whatever, but rather the judgment of a good man, that is, a judgment that concurs with right reason« (S. 187).

23 Die Ausgabe von Müller-Blattau (vgl. Anm. 8) ist zu ergänzen durch Kurt Deggeller, *Materialien zu den Musiktraktaten Christoph Bernhards*, in: Veronika Gutmann (Hrsg.), *Basler Studien zur Interpretation der Alten Musik*, Winterthur 1980 (= Forum Musicologicum 2), S. 141-168. Freilich bietet Müller-Blattaus Text den nicht zu verachtenden Vorzug der »Handlichkeit«. Sollte einmal eine philologisch »akkurate« Edition in Angriff genommen werden, dann sollte dies nicht auf Kosten der Lesbarkeit des Textes gehen.

24 Josef Sittard, *Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Böddecker*, in: SIMG 3 (1901/02), S. 87-128; das Zitat S. 106.

komplexlehre, zu der man auch die Generalbaßlehre als Unterart rechnen kann, zum Thema. Eine »Harmonielehre« im Sinne einer Darstellung von Klangkomplexfortschreitungen, die als Repräsentanten »harmonischer Funktionen« verstanden werden, ist damit noch nicht gegeben²⁵, aber immerhin begrifflich vorbereitet. Diese Sätze beziehen wir auf die explizite Lehre und nicht auf die mögliche Beschaffenheit der Intuitionen im aktiven kompositorischen Bewußtsein. Daß sich beide Bereiche decken, ist ebenso unwahrscheinlich wie die Gegenthese, daß sie nichts miteinander zu tun haben. Wir versuchen darauf hinzuweisen, daß gerade hier das größte Problem im Umgang mit älterer Musiktheorie liegt. Das Nachdenken über dieses Problem soll nicht an die Stelle philologischer und inhaltlicher Texterschließung treten; vielmehr soll es deren Bemühungen womöglich ein »finis« setzen im doppelten Sinne von »Zweck« und »Grenze«.

Der zweite Rahmenbereich betrifft das Zustandekommen der Großform, also die Disposition; hier geht es um die Festlegung der Stimmumfänge, um die planvolle, an Melodiemodellen und/oder Skalenschemata orientierte Führung der Einzelstimmen des Satzverbandes über verschiedene Zäsurstationen vom »principium« über das »medium« bis zum »finis«. Dies ist der Bereich der Moduslehre, der so viel Kopferbrechen bereitet, weil hier das Zustandekommen der Großform primär im Blick auf die Führung der Einzelstimmen und nicht auf die Elemente des Kontrapunktes, die Intervalle oder Intervallkomplexe bestimmt wird. »Modaler« Formbegriff und »harmonischer« Formbegriff fallen auseinander, und die Frage, ob und wie »Harmonik« in der Vokalpolyphonie »formbildend« wirkt, gerät von den älteren Autoren her nicht oder nur schwer in den Blick²⁶.

Nach der schulmäßigen Definition von »Contrapunct« im 1. Kapitel²⁷ handelt das 2. Kapitel des Bernhardschen Traktats »Von denen General Regeln des Contrapuncts«. Hier werden keine zwingenden Gebote bzw. eindeutige Verbote, sondern nur Empfehlungen ausgesprochen. Eine »konkrete Empfehlung« gibt etwa Regel 13: »Die Stimmen sollen nicht zu weit oder nicht über eine *Duodecimam* von einander stehen, daher man nicht findet, das die Alten *Canto e Basso solo componiret* haben, welches zwar die Heutigen in denen *Dialogis* etc. thun, daher auch diese Regel nicht so gar sehr bindet«²⁸. Der empfohlene Tatbestand ist eindeutig erkennbar – über eine Duodezim wird kein Streit entstehen, und Ausnahmen sind möglich. Eine »auslegbare Empfehlung« gibt Regel 1: »Die erste Regel, und aus der die andern alle herfließen, ist, daß eine jede Stimme des *Contrapuncts* sich wohl singen laße, daher es besser ist mit nicht gar zu viel Stimmen *componiren*, als mit mehreren, da viel Stimmen für sich selbst übel klingen«.²⁹ Was sich »wohl singen« läßt, kann –

25 »Die Argumentation ist traditionell und das modern-tonikale Denken, das alle Akkordgänge auf Tonika, Dominante und Subdominante bezieht, noch weit entfernt. Wer nach Schonsleders Mustern komponiert, erzeugte ein etwas altertümliches Klangbild« (Braun, *Deutsche Musiktheorie* [wie Anm. 1], S. 221).

26 Hier kommt es nur auf die Herausstellung des großformalen Aspektes der Modi in Verbindung mit dem zeitlich begrenzt wirksamen Aspekt des Kontrapunktes an. Daß es Überschneidungen gibt, etwa bei den Fugen, Imitationen, Kanons, versteht sich von selbst.

27 Tca, Cap. 1, S. 40.

28 Tca, Cap. 2.13, S. 41.

29 Tca, Cap. 2.1, S. 40.

in Grenzen – strittig sein; dasselbe gilt für die Ausdrücke »gar zu viele Stimmen« und »übel klingen«. Daß nun gerade die höchstrangige Regel, »aus der die andern alle herfließen«, eine »auslegbare Empfehlung« ist, ist ein Segen für die kontrapunktische Komposition als Kunst. Nur dort, wo verschiedene Ansichten einen »Spiel-Raum« haben, ist in der Begrenzung durch Regeln zugleich Freiheit möglich. Wären Kompositionen durch für jedermann erlernbare Schlußregeln aus ebenfalls erlernbaren Obersätzen oder Prämissen deduzierbar, dann wäre Komponieren primär eine Tätigkeit des Kombinierens im logisch geschulten Verstand³⁰.

Der »Contrapunctus aequalis« besteht nur aus Konsonanzen, die in perfekte und imperfekte eingeteilt werden³¹ und je nach ihrem Charakter verschiedene Fortschreibungsmöglichkeiten haben. Bernhard formuliert nur zwei Zwangsgesetze, von denen das erste einen so eng umgrenzten Geltungsbereich hat, daß wir es vernachlässigen können: »*Consonantiae perfectae* heben an und endigen eine Komposition« (Gaffurius hatte diese Regel als »arbitraria« bezeichnet). Von grundlegender Bedeutung ist aber das Parallelenverbot, wirkt es doch ständig im Fortgang einer Komposition: »Zwey *Consonantiae perfectae* einer *Speciei* können nicht *immediatè* aufeinander folgen, wohl aber im Stille stehen und bißweilen *in Motu contrariò*«³². Das ausnahmslos geltende Zwangsgesetz betrifft also nicht die Folge zweier gleichartiger perfekter Konsonanzen als solche, sondern erst in Verbindung mit gleichgerichteter, paralleler Bewegung. Der Nachsatz der Regel (»wohl aber im Stille stehen ...«) nennt daher keine Ausnahmen von diesem Zwangsgesetz.

Die Kapitel 5-11 behandeln der Reihe nach die Fortschreibungsmöglichkeiten von einer gegebenen Ausgangskonsonanz; Bernhards wertende Kommentare zu einzelnen Fortschreitungen – »wohl«, »gut«, »nicht zum besten«, »nicht wohl«, »übel« – deuten darauf, daß es sich hier um Empfehlungen handelt, die nur dann konkret sind, wenn allgemeine Einigkeit über den »guten« oder »üblen« Effekt herrscht³³.

Der Bereich der Modi sei hier nur kurz berührt, nicht weil er unbedeutend wäre, sondern weil eine unmißverständliche Erörterung ausführliche Begriffsklärungen voraussetzen würde³⁴. Die Unterscheidung von Regelarten fällt hier nicht

30 Das Urteil darüber, was den »Wert« von Kompositionen ausmacht, ist historisch wandelbar. »Freie« und »strenge« Richtungen geraten immer wieder in Konflikt miteinander, sei es in »Stilkrisen« wie etwa um 1730, sei es aber auch »synchron« in der Unterscheidung einer »hohen« und einer »niederen Musik«: einer »*musica reservata*« und einer »*musica vulgaris*«.

31 Tca, Cap. 4.3, S. 43.

32 Tca, Cap. 4.9 und 4.10, S. 43.

33 Hierzu gehört die in Deggellers Ergänzungsmaterial (S. 154 f.; vgl. Anm. 23) abgedruckte »*Tabula consecutionis consonantiarum ingratorioris*«; zu übersetzen etwa: »Tabelle der Konsonanzen, die mit unangenehmerer Wirkung auf eine andere folgen«. Auf eine solche Tabelle bezieht sich Bernhard in Kapitel 13: »Einen [sic] fleißigen Schüler der *Composition* würde nicht undienlich seyn, eine *Tabelle* obangeführter verbotener *Consequentien* zu fertigen, und selbige stets zur Hand zu haben, sowohl sich deren desto leichter in eigenen *Compositionen* zu entbrechen, als auch anderer *Compositiones* darnach zu *examiniren*« (Tca, Cap. 13.3c, S. 60).

34 Vgl. etwa die Arbeiten von Walter Werbeck, *Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Sjb 12 (1990), S. 131-149, und Eva Linfield, *Toni und*

leicht. Sicher ist auch der Umgang mit den Modi reguliert, aber die Art der Regulierung scheint sich doch von derjenigen des Kontrapunktes zu unterscheiden. Lediglich ein Problem sei angedeutet. Ein »modusgerechtes Verhalten« setzt sich aus vielen Einzelbestimmungen zusammen; eine Beurteilung ist nur unter Betrachtung des ganzen Werkes statthaft. Ein Verstoß gegen Kontrapunktregeln wie das Parallelenverbot oder eine »Figur-Lizenz« können hic et nunc, an dieser oder jener konkreten Stelle konstatiert werden. Die Beurteilung des Verhaltens zum Modus dagegen setzt ein Abwarten und nicht selten auch ein Abwägen voraus. Die alte Faustregel »In fine videtur cuius toni« bringt diesen Unterschied zum Ausdruck.

Die Regel des 2. Kapitels: »Eine jede Stimme, und also der gantze *Contrapunct* soll nach einem derer 12. *Modorum* sich richten«³⁵ hat noch keinen konkreten Inhalt; ihr wäre etwa eine »Regel« der Art vergleichbar: »Jeder *Contrapunct* soll die in der Musik üblichen Intervalle verwenden«. Auch hier muß Bernhard also zunächst den Rahmen mittels Erklärungen und Definitionen aufspannen (was in den Kapiteln 44 und 45 allgemein, in den Kapiteln 46-51 speziell für die sechs Paare von authentischen und plagalen Modi geschieht). Keines dieser Kapitel enthält eine direkte Handlungsanweisung. Der Benutzer des Traktates muß die Beschreibungen also selbst in Regeln übersetzen. Wenn es etwa zum Tonus primus heißt (Bernhard folgt der von Zarlino in den *Dimostrazioni Harmoniche* 1571 eingeführten und in die dritte Auflage der *Istitutioni Harmoniche* 1573 übernommenen Zählung, die mit C-authentisch beginnt): »Seine *Cadentia finalis* ist ins C. Die *Confinalis principalis* ins G. *minus principalis* ins E. Die *Irregulares* ins A. und F.«³⁶, so kann man aus dieser Beschreibung auch die Norm für einen Kadenzplan ableiten. Und auch die Angaben zum »Charakter« der Modi, etwa zum ersten: »Dieser Modus ist fröhlich, zum Kriege, Tänzten [etc.] geschickt«, lassen sich als auslegbare Empfehlungen für die Wahl eines Modus im Hinblick auf einen bestimmten Text verstehen. Ähnlich verhält es sich mit den Kapiteln über die »*Affectiones Modorum*«³⁷, was man wohl am besten mit »Zuständen der Modi« oder »Erscheinungen, die unter den Modusbegriff fallen« übersetzt bzw. umschreibt³⁸. Diese »Zustände der Modi« sind »Transposition«

Modi und ihre Bedeutung für Schütz' Harmonik, ebd., S. 150-170, sowie die dort genannte weitere Literatur.

35 Tca, Cap. 2.7, S. 41.

36 Tca, Cap. 46.3, S. 94. Zur Moduszählung ist nachzuschlagen Gioseffo Zarlino, *Dimostrazioni Harmoniche* [usw.], Venedig 1571 (Faks.-Nachdruck Ridgeway 1966), Ragionamento Quinto, insbesondere S. 270 ff. Es ist im übrigen kaum anzunehmen, daß Bernhard direkt aus dieser Quelle geschöpft hat.

37 So der Ausdruck in Tca, Cap. 45.5, S. 93.

38 Vgl. auch Cap. 4.8, S. 43: »*Affectio Consonantiarum* ist ihre Consecution aufeinander [...]«. Zu »*Affectio*« vgl. man die folgenden Sätze, die zeigen, daß in der Terminologie der Kompositionslehre (um von der spekulativen Musiktheorie zu schweigen) bis weit ins 18. Jahrhundert hinein auch philosophische Grundbegriffe eine Rolle spielten: »In seiner philosophischen Bedeutungsentwicklung bezeichnet der Begriff [scil. »*Affekt*«] zunächst den Zustand des Empfangens einer äußeren Einwirkung – nach ARISTOTELES eine der zehn Kategorien des Seienden –, dann <Zustand> oder <Eigenschaft> ganz allgemein, schließlich <Erleiden> oder <Zustand der Seele>« (J. Hengelbrock u. J. Lanz, Art. *Affekt*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* [wie Anm. 20], Bd. 1, Basel und Darmstadt 1971, Sp. 89-100, das Zitat Sp. 89; der Artikel *Affektion, affizieren* [ebd. Sp. 100 f.] ist in unserem Zusammenhang unergiebig). Werner Braun schreibt im Hinblick auf

(cap. 52), »Consociation« (cap. 53), »Aequation« (cap. 54), »Extension« (cap. 55) und »Alteration« (cap. 56)³⁹. All diese Kapitel erwecken den Eindruck, als stehe hier ganz die neutrale Erläuterung von Sachverhalten im Vordergrund. Auch die »Affectiones Modorum« sind noch zum Modusrahmen zu rechnen, der erst im Kapitel 57 seine eigentliche Bestimmung zu erreichen scheint: die Lehre von den Fugen. Zwar faßt sich Bernhard hier äußerst kurz, und die Kapitel 58–63 behandeln zudem Fugenarten, in denen der Modus keine oder nur eine untergeordnete Bedeutung besitzt. Aber die entscheidenden Sätze finden sich in Kap. 57 unter 6 und 7⁴⁰:

»[Fuga] *Partialis* wird von andern auch *Fuga Soluta* genannt, und ist eine Wiederholung nur eines Theils der *Modulation*, so in einer andern Stimme vorhergegangen. 7) Solcher *Fugarum partialium Exempla* sind vorher angeführet, und gehören entweder zur *Consociation* oder *Aequatione Toni*«.

Man könnte (vielleicht etwas überspitzt) sagen, daß die Kapitel von der Consociation und der Aequation eine exemplarische Darstellung der Einrichtung von Fugenexpositionen (oder »Exordien«) bieten. Das Kapitel von der »Extension« schließlich kann Fingerzeige zur Disposition, zur Ausarbeitung der Fuge geben. Verbale »Praecepta« wären hier viel zu umständlich; das Notenbeispiel zeigt unmittelbar, was gemeint ist und welche Handlungsmaximen daraus abzuleiten sind⁴¹.

Wenn man die Gesamtheit dessen, was man sonst undifferenziert die »Regeln« des Kontrapunkts nennt, überblickt, so zeigt sich, daß es im »contrapunctus aequalis«, dem dissonanzfreien Satz Note gegen Note, nur eine einzige echte Zwangsregel gibt⁴², nämlich das Verbot der Parallelführungen perfekter Konsonanzen einschließlich des Einklangs. Alle Empfehlungen sind letztlich nur »gute Ratschläge«, wie man sich in dem Freiraum, den das Verbot läßt, gut bewegen kann. Die Kontrapunktlehre ist, auf ihren Kern reduziert, eine sehr einfache Lehre.

Unter diesem Aspekt erscheint Bernhards Stil- und Figurenlehre als ein besonders glücklicher Schachzug. Der »contrapunctus aequalis«, der gänzlich auf Dissonanzen verzichtet, ist in erster Linie eine theoretische Konstruktion, die in der Praxis im Kantionalsatz sowie in konsonanten homorhythmischen Klangfolgen innerhalb von Motetten vorkommt. Das tägliche Brot des Komponisten ist aber der »con-

Baryphonus: »mit dem Wort 'affectio' (= Zustand, Beschaffenheit) glaubte Baryphonus sowohl die simultane als auch die sukzessive Bewegung der Konsonanzen erfassen zu können« (Braun, *Deutsche Musiktheorie* [wie Anm. 1], S. 386).

39 Die Kapitel 52–56 finden sich in Tca, S. 97–111.

40 Tca, Cap. 57.6 und 7, S. 112.

41 Der »Anhang. Von denen doppelten Contrapuncten« (Tca, S. 123–131) behandelt eine satztechnische Komplikation. Neue Arten von Regeln entstehen hier nicht, lediglich Regeln neuen Inhalts. Die Zwangsgesetze des einfachen Kontrapunktes bleiben in voller Geltung; gerade dies begründet die größeren Einschränkungen, denen die Konzeption eines »doppelten Kontrapunkts« unterworfen ist. Man kann auch sagen: Die Obligationen des doppelten Kontrapunkts – wie aller technischen Einschränkungen, also Kanon, umkehrbarer, krebsgängiger Kontrapunkt usw. – schaffen einen neuen Rahmen, der neue, nur innerhalb dieses Rahmens, nicht aber des Kontrapunkts überhaupt geltende Zwangsgesetze mit sich bringt.

42 Von der Regel, die perfekte Intervalle am Anfang und am Schluß fordert, sei wiederum abgesehen.

trapunctus inaequalis«, der »auch *Dissonantzen* leidet«⁴³. Diesen »contrapunctus inaequalis« teilt Bernhard nun in drei Arten ein, die er »stylus gravis«, »stylus luxurians communis« und »stylus luxurians comicus« (oder »theatralis«) nennt⁴⁴. Der »stylus gravis« verwendet Dissonanzen nur in streng geregelter Weise, der »stylus theatralis« geht kühn mit den Dissonanzen um, während der »stylus luxurians communis« in der Mitte zwischen beiden steht. Entscheidend ist dabei, daß die kühneren Dissonanzverfahren nicht neues Recht setzen, sondern dadurch legitimiert werden, daß sie auf die strengen Regeln zurückgeführt werden können. Als ein Nebeneffekt bleibt dadurch auch der »alte Stil« als aktuell verfügbare Kompositionsweise präsent. Daß Bernhard diesen Stil, der »von aller Geilheit sauber« sei, nicht nur als gedankliches Fundament oder gleichsam sittliches Ideal der Komposition, sondern als zu realen Werken führende Schreibart schätzte, geht aus dem Sendschreiben hervor, das in Johann Theiles a-cappella-Messen aus dem Jahr 1673 abgedruckt ist. (Der Text, den ich im engeren Umkreis der Bernhard-Literatur nicht gefunden habe, wird unten als Anhang mitgeteilt.)

Gesetze und Regeln im normativen Sinne schließen immer schon die Möglichkeit verschiedener Verhaltens- oder Verfahrensweisen ein. Ich werde im folgenden den Namen »Figur-Lizenzen« benutzen, mit dem eher logische oder juristische als sprachliche (grammatische, rhetorische, »expressive«) Assoziationen verbunden sind. Natürlich konnte sich der Komponist in »ausdrückender« Absicht eine »Freiheit« nehmen; dennoch aber sollten Sachverhalt und mögliche Intention des Autors auseinandergehalten werden, und sei es nur deshalb, weil man einen kompositorischen Sachverhalt deskriptiv erfassen kann, während die Unterstellung einer Ausdrucksabsicht wesentlich mehr interpretatorische und erklärende Momente enthält⁴⁵.

»Figur-Lizenzen« sind musikalische Passagen, die aufgrund bestimmter Merkmale erkennbar sind, und denen ein kennzeichnender Name zugeordnet werden kann. Mittels der begründeten Rückführung auf die Regel, von der die Lizenz abweicht, soll die »Figur« ihre »quasi-reguläre« Legitimation erhalten. Bernhards Figur-Definition ist zunächst sehr weit⁴⁶:

»*Figuram* nenne ich eine gewiße Art die *Dissonantzen* zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des *Componisten* Kunst an den Tag legen«.

Da nun auch die beiden grundlegenden Verfahren regulierter Dissonanzbehandlung überhaupt, Synkopendissonanz und Durchgang, als Figuren (des »stylus gravis«) angesprochen werden, muß Bernhard im weiteren Verlauf eine »Schichtung« einführen und von den »*figurae fundamentales*« die »*figurae superficiales*« unter-

43 Tca, Cap. 14.3, S. 61.

44 Tca, Cap. 3.8-10, S. 42 f.

45 Es soll also nicht in Abrede gestellt werden, daß beispielsweise der »*Passus duriusculus*« bei Bernhard »immer textbedingt« sei (Fiebig, *Bernhard* [wie Anm. 4], S. 200). Die technische Bestimmung eines Sachverhalts ist eine Sache, eine Aussage über den Beweggrund, der den Komponisten zur Schaffung des Sachverhaltes möglicherweise veranlaßt hat, eine andere. Beides hat seinen Ort, verlangt aber verschiedene Begründungen.

46 Tca, Cap. 16.3, S. 63.

scheiden (so die Termini im *Ausführlichen Bericht*)⁴⁷. Ligatur und Transitus, die auf einer ersten Ebene selbst »Figur-Lizenzen« sind – Abweichungen vom rein konsonanten »Contrapunctus aequalis« –, rücken dann im Hinblick auf eine zweite Ebene in die Funktion des Regelfundamentes ein, auf das die »Figur-Lizenzen im engeren Sinn« eben als »figurae superficiales« zurückgeführt werden⁴⁸. Strenge Synkopensdissonanz- und Transitusbehandlung sind im »stylus gravis« Zwangsgesetze, im »stylus luxurians« dagegen sind sie nur noch konkrete Empfehlungen, die gewisse Ausnahmen, eben die Figur-Lizenzen, zulassen⁴⁹.

Die typische Darstellungsweise der Rechtfertigung von Figur-Lizenzen besteht in einer »Reduktionsmethode« anhand von Notenbeispielen. Der konstatierten Figur-Lizenz wird eine »reguläre Version« beigeordnet, bei der sich dann Worte finden wie: »Welches Exempel natürlich also stünde« oder »Solte also stehen«⁵⁰. Ich möchte hier die Figuren nicht im einzelnen durchgehen, um der Problematik ihrer Gruppierung oder Einteilung auszuweichen⁵¹. Auch die verschiedenen Arten von Regeln, von denen die Lizenzen jeweils abweichen, sollen uns hier nicht beschäftigen. Statt dessen möchte ich die Überlegungen in vier Bemerkungen zusammenfassen.

47 In der Ausgabe von Müller-Blattau (wie Anm. 8) auf S. 147 ff. Vgl. dazu insbesondere die scharfsinnigen Bemerkungen von Dahlhaus, *Die Figurae superficiales* (wie Anm. 2).

48 Dieses Bild des Aufruhens auf einer Grundschrift liefert eine plausible Erklärung des Wortes »superficiales«, das man nur umschreibend übersetzen kann als »an der Oberfläche befindlich«. Indirekt bestätigt Bernhard diese Deutung, wenn er sagt: »Solche Figuren und Sätze aber, haben die alten Componisten zu ihrem Grunde« (*Ausführlicher Bericht*, Cap. 13.5, S. 147).

49 Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß bereits im »stylus gravis« selbst »Figur-Lizenzen« im Hinblick auf Synkopensdissonanz und Transitus verwendet werden, die sich durch ihren Namen als Lizenzen zu erkennen geben: Sie heißen »Quasi-Syncopatio« und »Quasi-Transitus«. Die »Quasi-Syncopatio« (Tca, Cap. 20, S. 70) hat im »stylus luxurians communis« ein Pendant in der »Multiplication« (Tca, Cap. 26, S. 75 f.: »Exempla in Syncopatione«). Dagegen dürfte der »Quasi-Transitus« (Tca, Cap. 18, S. 65–67) trotz einer gewissen Ähnlichkeit nicht mit dem »Transitus inversus« des »stylus theatralis« zu identifizieren sein (Tca, Cap. 40, S. 86 f.; dieser »Transitus inversus« wird aber im *Ausführlichen Bericht* verwirrenderweise nun als »Quasi-transitus« bezeichnet, vgl. dort Cap. 21, S. 152), dessen Erklärung bei Bernhard in sich widersprüchlich ist (vgl. Dahlhaus, *Zur Geschichtlichkeit* [wie Anm. 2], S. 85).

50 Vgl. Tca, Cap. 22.2, S. 71, und Cap. 37.3, S. 84.

51 Carl Dahlhaus (*Zur Geschichtlichkeit* [wie Anm. 2], S. 84) stellt als eines unter mehreren möglichen Einteilungskriterien den Normbereich zur Diskussion, auf den sich die Figuren jeweils als Abweichungen beziehen, ohne diesem Kriterium aber einen begründbaren Vorrang zuzusprechen (Abweichungen »von den Grenzen des 'natürlichen' Tonsystems, vom Ambitus der Modi, vom Varietas-Postulat der niederländischen Vokalpolyphonie oder von den klassischen Regeln der Dissonanzbehandlung«). Denn: »Die Entscheidung für ein 'wesentliches' Kriterium, das geeignet erscheint, einer Hierarchie in Ober- und Unterbegriffen zugrundegelegt zu werden, ist [...] niemals restlos plausibel zu machen: Der Vorrang ästhetischer Zwecke gegenüber satztechnischen Mitteln ist keineswegs selbstverständlich«. Allerdings ist diese Argumentation sehr »theoretisch«; denkbar wäre immerhin, daß man im Hinblick auf einen einzelnen Komponisten oder eine bestimmte Art von Werken durchaus zu einer »plausiblen« Einteilung kommen könnte. »Restlose« Begründbarkeit wird man nur von Einteilungen verlangen, die Allgemeingültigkeit beanspruchen. Pragmatische Einteilungen dagegen lassen sich im Hinblick auf ihren jeweils wichtigsten Zweck von Fall zu Fall begründen.

1. Die grundlegende (und »allgemeinste«) Zwangsregel des Kontrapunkts, das Parallelenverbot, wird nicht durch Figur-Lizenzen aufgeweicht⁵². Man könnte auch positiv sagen: die Beachtung des Parallelenverbots ist eine *conditio sine qua non* für das Entstehen regulierter kontrapunktischer Komposition. Ein Verstoß gegen diese Zwangsregel stellt die Fundamente des Kontrapunkts als Kunst in Frage⁵³.

2. Durch die Formulierung von »Figur-Lizenzen« erweitert Bernhard den analytischen Sprachschatz seiner Schüler. Diese können die praktischen Werke nun auf einem rationalen Fundament studieren, das wesentlich differenzierter ausgebaut ist als dies bei einer Urteilsweise der Fall ist, die nur die Verfahrensweisen der »prima prattica« mit ihrer streng geregelten und wenig flexiblen Dissonanzbehandlung begrifflich erfaßt und alle Abweichungen davon lediglich unbestimmt-negativ als »nicht regelgemäß« ansprechen könnte. Daß die von Bernhard ausdrücklich namhaft gemachten Figur-Lizenzen nicht als abgeschlossener Katalog mißverstanden werden sollten, sondern als Dokument einer Denkweise, die den Schüler zu weiterer Forschung ermuntert, sagt Bernhard selbst⁵⁴:

»Solte ein fleißiger *Discipel* der *Composition* über angeführtes [hinaus] etwas mehreres bey guten *Autoribus* antreffen, so wird solches entweder leicht zu besagten *Figuris* können *reduciret* werden, oder dem *Judicio* anheimgestellt, ob er solches *imitiren* wolle oder nicht«.

Dieses nach Belieben zu Imitierende ist aber nichts anderes als eine »neue«, durch Übernahme in das Arsenal des Imitierbaren gleichsam von der Einmaligkeit in die Existenzweise eines »Typus« überführte »Figur«.

3. Betrachtet man »Kompositionslehre« vor dem Hintergrund des Praecepta-Exempla/Analyse-Imitatio-Modells, so wird man nicht danach streben, einen (hier nur technisch, nicht »geistig« verstandenen) Personal-, Gattungs- oder gar Epochenstil allein aus den schriftlich fixierten Regeln rekonstruieren zu wollen – und sei es auch nur in Form eines »Idealtypus«. Zwar geben die Praecepta explizit Auskunft über relevante Ausgangsbegriffe und Urteilskategorien, mit denen die Kinder einer bestimmten Zeit (oder Schule) sich den analytischen Zugang zu Werken

52 Nicht hierher gehören solche Parallelen, die durch melodische Diminution entstehen. So wäre in einer Kontroverse Bernhard vermutlich das vierte Beispiel in Tca, Cap. 25.15, S. 75, vorgehalten worden, in dessen erstem Takt durch »Variation« beider Stimmen eine Quintenparallele e-h'/f-c" entsteht (der »natürliche«, nicht-diminuierte Satz bestünde aus e-Halbe und c"-Halbe; »variirt« ist hier in beiden Stimmen der Terzsprung zur ersten Note des folgenden Taktes). Die »Variation« ist als Figur-Lizenz nicht auf das Parallelenverbot bezogen, und so muß diese Stelle nicht unbedingt als Zeugnis kompositionstechnischer Inkompetenz getadelt werden (wenngleich es gewiß vorsichtiger wäre, solche Stellen zu vermeiden, um sich nicht ohne Not maliziösen Verdächtigungen auszusetzen).

53 Welche Subtilitäten man vor dem Hintergrund des »Parallelentabus« in Schützens Werken entdecken kann, zeigt die Miszelle von Manfred Hermann Schmid, *Kuhoktaven, Roßquinten und 'Tigerquarten': Zu einem deutschen Madrigalismus bei Heinrich Schütz*, in: Mf 42 (1989), S. 53-55. Die folgenden Sätze umschreiben die Grenze, die auch eine Figur-Lizenz nicht überschreiten darf: »Oktaven oder Quinten zur Darstellung des Wilden und Tierhaften verboten sich. Ein musikalischer Satztypus, der Regeln bis an ihre äußersten Grenzen strapaziert, hebt seinen Sinn selbst auf, wenn er banal gegen Grundnormen verstößt« (S. 55). Diese Grenze überschreitet Capricornus in seinem gegen Ende unseres Aufsatzes diskutierten Beispiel.

54 Tca, Cap. 43.2, S. 90.

bahnten. Doch können erstens die konkreten oder auslegbaren Empfehlungen einer Lehrschrift kaum jemals die Vielfalt des tatsächlich Komponierten erschöpfen. Zweitens können die Lehrschriften auch theoretisch reizvolle Satzkomplikationen (wie z. B. Proportionskanons) erörtern, die in der Praxis nur selten verwendet werden. Drittens aber droht die Gefahr, daß man bei der Konstruktion eines Stils aus Lehrschriften sich dogmatisch nur an dasjenige klammert, was der Gewährsmann für der Rede wert gehalten hat. Viertens schließlich ist der Kern der Kontrapunktlehre seinem Wesen nach beharrend und kaum geeignet, das Geschichtlich-Individuelle zu erfassen. Ohne die Konfrontation mit Werken bliebe der Kontrapunkt ein abstraktes Exerzitium, dessen Produkte im Jahre 1550 wohl kaum anders ausgesehen hätten als 1650 oder 1750.

Lorenz Christoph Mizler hat unter diesem Aspekt durchaus recht, wenn er in seiner Vorrede der Übersetzung von Fuxens *Gradus ad Parnassum* 1742 schreibt: »Fux hat die ersten Gründe der Harmonie und Setzkunst vorgetragen, die allezeit gewesen sind, die noch sind, und die auch allezeit seyn und bleiben werden, so lange dieses Weltgebäude in ihrem [sic] Zusammenhang und die Regeln, nach welchen solches da ist, sich nicht verändern.« Dann aber fährt er fort: »Die Kleinigkeiten, die in der Musik immer sich ändern, so, daß fast alle zehn Jahr eine andere Einkleidung Mode wird, hat als ein Nebending gar keinen Einfluß in das Wesen der Composition«⁵⁵. Ein Historiker, der an der Individualität des Einzelnen interessiert ist und Mizlers Dogma von der Unwandelbarkeit des Wesentlichen nicht akzeptieren muß, wird demgegenüber versuchen, aus der Betrachtung auch und vor allem der »Kleinigkeiten« das Verhältnis von Beharrendem und sich Wandelndem im Verlaufe der Geschichte differenzierter zu erfassen.

4. Bernhards Rückführung von Figur-Lizenzen auf ein reguläres Fundament führt in der Regel auf einen rhythmisch und zumeist auch klanglich schlichteren Satz⁵⁶. Eine Frage drängt sich hier auf: die Frage nämlich, ob es sich bei dieser Reduktionsprozedur um die Rückführung auf einen Sachgrund oder aber um die Rückführung auf einen bloßen Rechtfertigungsgrund handelt. Man könnte also fragen, ob ein damaliger Hörer (Kennerschaft vorausgesetzt) wirklich »zweigleisig« gehört hat, also eine Spannung zwischen »lizenziösem Vordergrund« und »regulärem Hintergrund« wahrnahm, und ob wir uns – im Bestreben nach hermeneutischer Horizontverschmelzung – bemühen sollten, diese Art der Wahrnehmung wiederzugewinnen. Man könnte auch fragen, ob dieser Hintergrund nur in-

55 Johann Joseph Fux, Lorenz Christoph Mizler, *Gradus ad Parnassum Oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition* [...], *ausgearbeitet von Johann Joseph Fux* [...]. *Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt* [...] von Lorenz Mizlern, Leipzig 1742 (Faks.-Nachdruck Hildesheim-New York 1974), unpaginierte Vorrede des Übersetzers (2. Seite). Als Bezug zu dem Pronomen »ihrem« kommen nur »die ersten Gründe der Harmonie« in Betracht. Insofern enthält der Satz zugleich eine ganze Weltanschauung.

56 Hellmut Federhofer sieht diese Methode in Zusammenhang mit der Reduktionsmethode Heinrich Schenkers, und in der Tat handelt es sich – über alle gravierenden Unterschiede hinweg – um verwandte Grundideen; vgl. Helmut [sic!] Federhofer, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz u. a. 1950, darin Kap. 4: »Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre von Heinrich Schütz in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard«, S. 61-77.

tellektuell »erkannt« oder aber zugleich emotional »erlebt« wurde als gleichsam psychisch wirksamer Rückhalt der Lizenz oder als eine Art von erwartungsleitender Instanz.

Diesen offenen Fragen an den Hörer entspricht eine ebenso schwer zu beantwortende Frage an den Komponisten. Man kann davon ausgehen, daß der harte Kern der kontrapunktischen Fundamentalregeln beim Komponieren wirkt, ohne daß es nötig wäre, daß der Komponist immer an ihn dächte. Wie aber wirken die Figuren? Welche Art von Existenz kommt diesen typisierten Abweichungen zu? Wenn sie in derselben Weise wirken wie die Fundamentalregeln: Hieße das dann nicht, daß die Lizenzen selber zum Fundament geworden sind, daß sie also nicht mehr zu den beiläufigen Kleinigkeiten gehören, sondern »Einfluß in das Wesen der Composition« genommen haben? Und wenn man annehmen will, daß ein Komponist gleichsam Regeln verinnerlicht hat, darf man dann nicht auch annehmen, daß in dieser »Innerlichkeit« beispielsweise Konzeptionen von Klanglichkeit wirkten, von denen die explizite Musiklehre in ihren Praecepta keine Notiz nahm und keine Notiz zu nehmen brauchte, so lange diese Konzeptionen nicht mit ihren Zwangsregeln in Widerstreit gerieten? Diese offenen Fragen bezeichnen – wie ich meine – nicht Versäumnisse, sondern »offene Stellen« der Lehrschriften Bernhards. Der Versuch, sie auszufüllen – etwa indem man die »formbildenden Tendenzen der Harmonie« in Bernhards Konzerten untersucht, kann nicht strafbar sein. Er sollte jedoch behutsam und umsichtig durchgeführt werden.

An einem Beispiel sei schließlich gezeigt, welcher Argumentationstyp zu entstehen pflegt, wenn man den Blick nur an das Detail heftet. Musiktheoretische Kontroversen des 17. Jahrhunderts muten oft ein wenig pedantisch an, und zwar deshalb, weil hier mindestens eine Partei mit Verstößen gegen Zwangsregeln oder zumindest gegen konkrete Empfehlungen der Kompositionslehre argumentiert. Das war bei Artusi nicht anders als bei Scacchi oder Philipp Friedrich Bötdecker in Stuttgart, gegen dessen Anfeindungen sich der Kapellmeister Samuel Capricornus in einem Schreiben aus dem Jahr 1659 oder 1660 zur Wehr setzen mußte⁵⁷. Bötdecker, der sich Hoffnungen auf die dem Capricornus zugefallene Kapellmeisterstelle am Stuttgarter Hof gemacht hatte, exzerpierte einige Stellen aus Werken des Capricornus und ließ sie von einigen seiner Freunde begutachten (das Ergebnis war vorauszusehen).

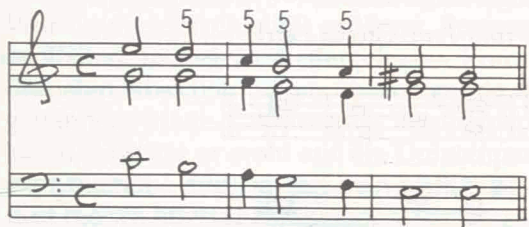
Bötdecker hatte sich besonders bemüht, Stellen mit Quinten- und Oktavparallelen zu sammeln, also Verstöße gegen die grundlegende Zwangsregel des Kontrapunkts. Zwar zitiert Capricornus Kirchers *Musurgia universalis*, in der einige Quintenparallelen bei Kapsberger gutgeheißen werden, weil sie geeignet seien »ad affectum movendum«⁵⁸. Zudem führt er etliche Stellen anderer Komponisten als Autoritäten an, in denen sich ebenfalls Parallelen finden. Wie kraß Capricornus ge-

57 Veröffentlicht und eingeleitet von Josef Sittard (vgl. Anm. 24). Einiges über Capricornus findet man bei Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 370-373 mit Anm. 750 und 751 auf S. 454. Vgl. auch Kerala Johnson Snyder, Art. *Capricornus* [*Bockshorn*], *Samuel Friedrich*, in: *New GroveD* 3, S. 759 f.

58 Sittard (wie Anm. 24), S. 97.

gen das Parallelenverbot verstößt und wie schwach seine Verteidigungsmöglichkeiten sind, sei an einem Beispiel demonstriert:

Beispiel 1: Samuel Capricornus, *Credo*, T. 1-3 (*Opus musicum*, Nürnberg 1655)



Es liegt hier – klanglich betrachtet – eine Falsobordone-Passage (oder modern gesprochen: eine Sextakkord-Kette) vor, bei der die Oberstimmen vertauscht sind und so zwischen ihnen statt der im falsobordone üblichen Quartan die monierten Quinten entstehen. Capricornus selbst nennt das Stichwort »falso bordone« und zitiert in diesem Zusammenhang aus der *Melopoia* des Seth Calvisius. Aber das nicht etablierte – oder in einer »niedrigeren« Sphäre des Musizierens beheimatete – klangliche Argument vermag gegen das anerkannte und durch Tradition geheiligte Gesetz des Kontrapunkts nichts.

Des Capricornus Verteidigung lautet nun so⁵⁹:

»Darauf antworte, daß ob mir zwar bewust gewesen, daß diese *consecutio* einem *Tyroni* unzulänglich, so habe dennoch ich, alß (ohne Ruhm zu melden) ein *exercitatus Practicus* mich so genawe an die *Leges*, die ein *Tyro* zu *observiren*, nicht binden, sondern nach dem *Exempel* der vornehmsten *Practicorum* (wie allbereit erwiesen worden) in etwas bey Seite gehen, und mir die *licentiam* nehmen wollen, *ad exprimendum affectum* obberührten Satz, also, wie er ist, zu machen. Innsonderheit weilen hier die *quinten* also verdeckt und *absorbirt* werden, *ut earum vigor percipi non possit*«.

Vier Argumente lassen sich unterscheiden. Erstens sei er – Capricornus – kein Anfänger, könne also etwas souveräner mit den Regeln verfahren; zweitens habe er Exempel berühmter Meister auf seiner Seite; drittens habe er mit dieser »licentia« den Affekt ausdrücken wollen⁶⁰, und viertens schließlich nehme man die Quinten ja so gut wie gar nicht wahr.

Abgesehen davon, daß nicht klar ist, wie ein kaum wahrnehmbarer Effekt ein geeignetes Ausdrucksmittel für einen Affekt darstellen kann, müßte man zur Überprüfung dieser Argumente den Affekt kennen, der in den zur Rechtfertigung der Quinten herangezogenen Beispielen ausgedrückt werden sollte. Dazu wird der Text benötigt, den Capricornus aber nicht mitteilt. Das Rechtfertigungsexempel des »berühmten Christ. Moralis«⁶¹ läßt sich jedoch mit geringer Mühe nachweisen.

59 Sittard, S. 102. Auf dieser Seite auch das ohne Nachweis mitgeteilte Beispiel 1 auf drei Systemen im Diskant-, Alt- und Tenorschlüssel.

60 An anderer Stelle wird als Motiv für Parallelen die »*Emphasis Verborum*, oder auch zu Zeiten, doch gar selten, *ipsa Svavitas Concentus*« angeführt (Sittard, S. 97).

61 Sittard, S. 102.

Denn wenn Morales als Autorität angerufen wird, so sind fast immer seine Alternativ-Magnificats gemeint. Noch Johann Joseph Fux hat sie mit seinen Schülern studiert⁶². Das bei Capricornus zitierte Beispiel⁶³ stammt aus dem *Magnificat Primi Toni*:

Beispiel 2: Cristóbal Morales, *Magnificat Primi Toni*, Gloria Patri

Dem Morales-Beispiel gehört der Text »Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto« zu. Welchen Affektwert eine Quintenparallele in diesem Zusammenhang hat, ist nicht zu erkennen. Mit dem Beispiel des Capricornus steht es nicht besser. Zufälligerweise bemerkt man die betreffenden Takte, deren Herkunft Capricornus nicht nennt, und denen kein Text unterlegt ist, beim Anhören einer Einspielung⁶⁴. Der Parallelenkette gehören die Worte: »Patrem omnipotentem« zu, und auch hier wirkt der Hinweis auf den Affektausdruck nicht besonders überzeugend – im Gegensatz zu dem Eindruck, den man beim Hören von der Komposition in ihrer Gesamtheit gewinnt.

Es ging hier nicht darum, Böddecke gegen Capricornus beizupflichten. Es sollte lediglich verdeutlicht werden, daß einzelne Stellen, an denen Verstöße gegen Zwangsregeln konkret sichtbar wurden, die Reputation eines Komponisten sehr mindern konnten. Mochte ein Werk als Ganzes oder zumindest in Abschnitten, die mehr sind als bloße »passus compositionis«, als aus dem Zusammenhang gerissene Zitate, noch so überzeugend angelegt sein: Wenn es nicht in allen Details verteidigt werden konnte, so konnte es – jedenfalls bei vielen »in guten Schulen erzogenen Musikern« – niemals Beifall erlangen. Denn man unterstellte stillschweigend, daß man aus nachgewiesenen »lokalen« Verstößen auf die Fehlerhaftigkeit des Ganzen schließen dürfe, etwa so, wie sich ein Rechenfehler zu Beginn in einem falschen Ergebnis niederschlägt. Und man konnte zudem, wie Mizler, die Grundgesetze des Kontrapunkts ineins mit den Grundgesetzen der harmonischen Verfassung des

62 Vgl. dazu vom Verf., *Nachahmung und Originalität. Zelenkas Studien bei Fux und die Bedeutung der 'Imitatio'*, erscheint in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit*. [...] Interdisziplinäres Symposium vom 15. bis 17. Mai 1991, Hochschule für Musik und Theater Hannover (in Vorb.). In Zelenkas Kopie der Magnificats sind etliche satztechnisch bedenkliche Stellen mit Kreuzen markiert, wobei offenbleiben muß, ob die Markierungen als Tadel oder aber umgekehrt: als potentielle Argumentationshilfen im Sinne des Capricornus gemeint sind.

63 Sittard, S. 102, auf vier Systemen im Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Baritonschlüssel mit der Beischrift: »Item: Der berühmte Christ. Moralis.«

64 Samuel Capricornus (1628-1665), *Opus Musicum. Auswahl. Credo aus der Missa I* [Prager Madrigalsänger, Leitung Svatopluk Jánys, OPUS 1987 [CD 9352 1795]; mit Hinweis auf die Ausgabe in der Reihe »Alte Musik in der Slowakei«, Bd. I und II, 1977, 1979 [Verlag OPUS, Bratislava]].

Kosmos setzen und den Verstoß gegen Grundregeln des Komponierens gleichsetzen mit der Mißachtung der Weltordnung.

Man kann diese metaphysische Befrachtung des Kontrapunkts für dogmatisch und den Vergleich mit dem Rechenfehler für schief halten. Und dennoch fällt es schwer, pedantische von berechtigter Kritik am Einzelfall zu unterscheiden. Die Würdigung der Qualität größerer Zusammenhänge war eine »offene Stelle« der expliziten, in Regeln niedergelegten Kompositionslehre. Man konnte aus übergeordneten Absichten kaum überzeugende Argumente zur Abwehr von Detailkritik gewinnen. Hätte Capricornus Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* gekannt, so hätte er wohl auf die Quintenparallelen verzichtet. Um einen »Affect zu exprimieren«, muß, ja darf man nicht ausgerechnet gegen die einzige (oder zumindest die wichtigste) Zwangsregel verstoßen, die die kontrapunktische Praxis kennt. Hätte Böddecker eine Stelle in der Art einer Bernhardschen Figur-Lizenz getadelt, dann hätte Capricornus nicht den Einzelfall verteidigen müssen. Er hätte auf den Typus der Figur und auf die damit zugleich gegebenen Rechtfertigungsgründe verweisen und so der geistigen Beschränktheit einer phantasielosen Regelauslegung Paroli bieten können. Durch den Verstoß gegen das Parallelenverbot aber entzieht er der Argumentation mit Figur-Lizenzen ihren wichtigsten Rückhalt. Denn die Rückführung auf das Fundament ist nicht mehr möglich, wenn das Fundament selbst zerstört wird. Ein Zwangsgesetz, das seine eigene Übertretung erlauben würde, wäre ein Widerspruch in sich selbst. Wer heute analysierend einen Zugang zu Werken des 17. Jahrhunderts sucht, begibt sich in ein labiles Geflecht von Regeln und Ausnahmen. Über den regulierten Details sollte man dabei das offene Ganze nicht vergessen, auch und gerade dann nicht, wenn sich beim Analysieren das »historische Gewissen« meldet. Was Bernhard zu sagen hatte, hat er gesagt; wie wir es aufnehmen, ist unser Problem.

ANHANG

Das »Sendschreiben« Christoph Bernhards in: Johann Theile, *Pars Prima Misarum 4. & 5. Vocum Pro pleno Choro cum & sine Basso Continuo juxta veterum Contrapuncti stylum*, Wismar 1673 (verlegt in Frankfurt/Main und Leipzig) [nach dem Mikrofilm des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs Kassel]. Über Theile gibt es zwei schwer zugängliche Dissertationen. Bei Willy Maxton, *Johann Theile*, masch. Diss. Tübingen 1926, wird das »Sendschreiben« nicht erwähnt. Dagegen bietet die Arbeit von Elizabeth Jocelyn Mackey, *The Sacred Music of Johann Theile*, 2 Bde., Ph. D. diss., University of Michigan 1968, ein Faksimile (Bd. 1, S. 305) und eine englische Übersetzung des Textes (S. 306 f.) Der Originaltext ist in Fraktur gesetzt mit Hervorhebungen in Antiqua, die wir in Kursive wiedergeben. Ein vertikaler Strich zeigt einen Zeilensprung oder größeren Absatz im Original an; die einfachen Schrägstriche finden sich im Original als Satzzeichen. Man beachte die Anspielungen auf den Namen »Theile« in den Wörtern »Theil« und »Theilhaftig«. Mit dem »König von Portugal« wird Johann IV. gemeint sein (Lebensdaten 1604-1656, Regierungszeit 1640-1656); Näheres über ihn bei Almonte Howell, Art. *John [João] IV*, in:

New GroveD 9, S. 671. Woher Bernhard seine Kenntnisse über ihn hatte, ist mir unbekannt.

»Sendschreiben über folgende Missen. | Des Edlen / Großachtbahren / Wohl-gelahrten und Sinnreichen Herrn *Christophori Bernhardi*, Weltberühmten *Musici* und Componisten / Churf. Durchl. zu Sachsen gewesenem *Vice Capel-Meisters* / anitzo der *Music* zu Hamburg *Directoris*. | Aus seinem Jüngsten [sc. Schreiben] / welches ich wohl erhalten / habe ich mit Freuden gesehen / daß des Herren Missen / deren einen Theil ich für kurtzen gesehen / und mich sonderlich ergetzet habe / so bald das Tages Licht sehen / und die Liebhaber dieses *generis* der *Composition* so bald ihrer Hoffnung Theilhaftig werden sollen. Daher der Herr billig zu loben / daß er nicht allein neben dem heutigen *genere* der *Harmoniae*, auch der Alten rühmlichsten Fußstapffen nachspüret: / und ihren *stylum*, welcher eine recht Majestätische / und von aller Geilheit saubere / und also den Kirchen anständigste *Harmoniam* führet / den Kirchen wieder zugeben trachtet. Welches denn in der Bäbstlichen Capellen in Italien / und in der Kayserlichen / ChurSächsischen und andern Fürstlichen und Fürnehmten Capellen in und ausser Teutschland noch geschieht: Ja es hat bey unserer Zeit ein grosser König von Portugal grossen und Glückseligen Fleiß daran gewandt / von dem man sagen köndte / daß er zu wieder Auffrichtung eines Königreichs / und der *Composition* gebohren. Solchen Exempel folget der Herr rühmlich / und hat sich des *Applausus* der verständigen zu versehen / und daher desto weniger zu achten den Faulwitz deren / welchen alles alte nichts taugt / und neues zu machen allein für Kunst halten. Ich habe gantz keinen zweiffel / es solle des Herrn Arbeit ihre Liebhaber wohl finden / in absonderlicher Betrachtung / daß zu Bestellung einer solchen Art von *Musica* man zum leichtesten an den meisten Orten kommen kan / dahingegen unser heutiger *stylus* gemeiniglich die Leute mit der Geschwindigkeit der Noten / und Vielfältigkeit der Stimmen von dem Kauffe abschrecket. Der Herr lebe wohl und gewogen | Seinem | Dienstergebnesten [sic] | *Christophoro Bernhardi*.«