

Walter Werbeck:

## SCHÜTZ UND DIE TRADITION DER KIRCHENTONARTEN

Heinrich Schütz hat mehrfach<sup>1</sup> darauf hingewiesen, daß die Beachtung der Kirchentonarten für einen Komponisten unverzichtbar sei. Bekannt ist insbesondere seine Forderung, als erstes "Requisitum" einer regulierten Komposition habe die "dispositio modorum" zu gelten<sup>2</sup>.

Inwieweit Schütz auch seine eigenen Werke den Gesetzen der Kirchentonarten unterworfen hat, soll im folgenden ausführlicher anhand der beiden Fassungen seines Becker-Psalters<sup>3</sup> gezeigt werden<sup>4</sup>.

Zuvor freilich wird es nötig sein, kurz die traditionellen Grundlagen der Moduslehre zur Zeit Schützens zu skizzieren. Dabei kann ich mich auf die Theorien deutscher Autoren beschränken. Denn erstens werden im Becker-Psalter z.T. protestantische Choralmelodien verwendet<sup>5</sup>, zweitens unterscheiden sich auch die Modusvorstellungen des von Schütz als Theoretiker geschätzten Marco Scacchi nicht von denen deutscher Zeitgenossen<sup>6</sup>, und drittens bleibt das entscheidend Neue in der italienischen Moduslehre dieser Zeit, nämlich die Verknüpfung zweier mehrstimmiger Tonartensysteme (dem einen liegen acht, dem anderen zwölf Modi zugrunde)<sup>7</sup>, in Schützens Werken offensichtlich ohne Resonanz.

Als typisches Beispiel für eine recht traditionelle Moduslehre, wie sie von zahlreichen Autoren dieser Zeit vertreten wird<sup>8</sup>, können die einschlägigen Aussagen der "Musica Poetica" von Johann Andreas Herbst, Nürnberg 1643, dienen<sup>9</sup>.

Fundamente der zwölf Tonarten sind für Herbst, wie seit Glareans "Dodekachordon" üblich, die Intervallgattungen von Quarte, Quinte und Oktave. Modi und harmonisch bzw. arithmetisch geteilte Oktavspezies sind identisch. Auch Ambitus und Finalis leiten sich gewohnheitsgemäß von dieser Konstruktion her. Die Positionen der drei Hauptklauseln entsprechen der durch Zarlino festgelegten Ordnung: Die clausula principalis endet auf der Finalis, die clausula minus principalis auf der Oberquinte und die clausula affinalis auf der Oberterz. Für das jonische, phrygische, mixolydische und aeolische Moduspaar läßt Herbst neben diesen auch clausulae peregrinae zu, die auf anderen Stufen stehen können. Auffällig ist dabei sein Hinweis auf die Bedeutung der traditionellen Repercussionstöne für die Position der Klauseln, aber auch für die modustypische Melodik<sup>10</sup>, denn die Abstände zwischen Finalis und Psalmtontenor weichen bekanntlich in fünf Tonarten von der Quint-Quart-Konstruktion ab<sup>11</sup>. In Anzahl, Benennung und Reihenfolge der Modi richtet sich Herbst wieder ganz nach Glarean. Was den mehrstimmigen Satz betrifft, so legt Herbst diesem, wie es scheint, die übliche Stimmendisposition "a voce piena" zugrunde, die je nach vorliegender Tonart den gleichnamigen authentischen und plagalen Modus wechselseitig den Stimmenpaaren Diskant-Tenor und Alt-Baß zuweist<sup>12</sup>. Das bedeutet, daß Tenor und Diskant nach wie vor als modale Hauptstimmen gelten können.

Notierbar bleibt jede Tonart prinzipiell nur zweifach, nämlich im regulären, d.h. vorzeichenlosen, und im transponierten, durch ein b-Vorzeichen gekennzeichneten System. Dem entsprechen bestimmte Schlüsselkombinationen. Transpositionen auf andere Stufen hält Herbst nur bei strikter Einhaltung der Intervallspezies für möglich<sup>13</sup>.

Der Autor äußert sich auch zum Zusammenhang zwischen Tonarten und Text; ihm ist an einer solchen Verbindung sehr gelegen<sup>14</sup>. Doch die Meinungen darüber sind in der deutschen Theorie geteilt; von einer einhelligen Forderung, die Modusauswahl in jedem Fall vom Text abhängig zu machen, kann man nur mit Vorbehalt sprechen<sup>15</sup>. Ich werde deshalb später auf eine Untersuchung der Frage nach der Verbindung von Text und Tonarten

verzichten.

Wenngleich mit diesen kurzen Angaben Herbsts Moduslehre keineswegs umfassend beschrieben ist, so ist doch zu erkennen, daß in ihr neben spekulativen, dem Einfluß Glareans und Zarlinos zuzuschreibenden Erwägungen auch praxisbezogene Überlegungen eine Rolle spielen, wie sie vor allem Bernhard Meier in den Kompositionen der klassischen Vokalpolyphonie nachgewiesen hat<sup>16</sup>.

In der 1628 erschienenen Erstfassung<sup>17</sup> des Becker-Psalters, von der im folgenden zunächst die Rede sein soll, ist Heinrich Schütz den Maßgaben der Modustheorie, wie schon eine grobe Untersuchung verrät, offenbar recht eng gefolgt.

Zunächst fällt die große Anzahl der verwendeten Modi auf. Die Theorie kennt maximal 24 Tonarten, zwölf transponierte und zwölf untransponierte<sup>18</sup>. Prüft man den Becker-Psalter vorerst nur unter den Gesichtspunkten der Schlüsselkombinationen, des Vorhandenseins oder Fehlens einer b-Vorzeichnung und der Finalbildung, mit anderen Worten der Schlußakkorde, dann kann man unschwer von diesen 24 Modi etwa<sup>19</sup> 18 ermitteln. Die meisten sind der dorischen Gruppe zuzuordnen; es folgen diejenigen der jonischen, aeolischen, mixolydischen und phrygischen Gruppe<sup>20</sup>. Auch mit einer solchen Rangfolge entspricht Schütz im großen und ganzen den Vorstellungen der Theoretiker<sup>21</sup>.

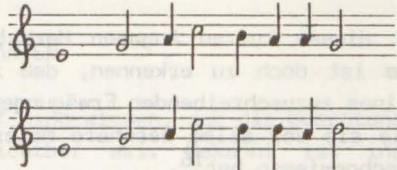
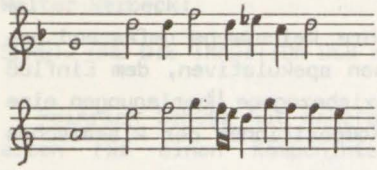
Halten wir fest: Schütz legt den Kompositionen der Erstfassung seines Becker-Psalters etwa drei Viertel der 24 theoretisch möglichen Tonartentypen zugrunde, und er notiert sie derart, daß schon durch die hohe und tiefe Schlüsselung sowie durch die vorhandene oder fehlende b-Vorzeichnung in der Regel authentische von plagalen, reguläre von transponierten Modi unterschieden werden können<sup>22</sup>.

Zu fragen ist nun, ob dieser erste Befund, der für eine eher traditionelle Behandlung der Modi durch Schütz spricht, von weiteren Kriterien gestützt wird. Ich möchte zu diesem Zweck etwas ausführlicher auf die Kompositionen der aeolischen und dorischen Gruppe eingehen und den Blick dabei insbesondere auf die Melodik der jeweiligen cantus firmi, vor allem auf deren Exordien, sowie auf die Disposition der Klauseln richten<sup>23</sup>.

Was die aeolischen Sätze betrifft, so wird man sich zunächst fragen müssen, ob es eine traditionelle aeolische Tonartenpraxis zu Beginn des 17. Jahrhunderts überhaupt gibt. Denn zu den im 16. Jahrhundert ständig gebrauchten Modi zählen die aeolischen wohl nicht<sup>24</sup>. Gleichwohl hat sich auch für diese Tonarten eine bestimmte Konvention hinsichtlich ihrer Beschreibung in der Theorie und ihrer Verwendung in der Praxis herausgebildet.

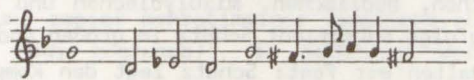
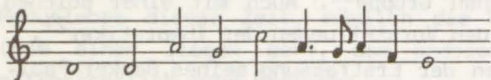
Die Vertreter des Achttonartensystems bezeichnen die von Glarean aeolisch genannten Tonarten im allgemeinen als Varianten der dorischen oder der phrygischen Modi<sup>25</sup>. Und auch manche derjenigen Autoren, die sich Glarean angeschlossen haben (wozu auch Zarlino und seine deutschen Nachfolger zu rechnen sind), leugnen die enge Verwandtschaft zwischen den Tonarten dieser drei Gruppen nicht<sup>26</sup>.

Für die Modi der aeolischen Gruppe sind also gerade die Anleihen bei denen der dorischen und phrygischen Gruppe signifikant, und ein solches aeolisches Erscheinungsbild bewahrt auch Schütz. Eher "phrygische" Klauseldispositionen, vorrangig auf der ersten und vierten Stufe, begegnen in den aeolischen<sup>27</sup>, eher "dorische", d.h. überwiegend Klauseln auf erster und fünfter Stufe, in den hypoeolischen Sätzen<sup>28</sup>. Und auch die Exordien aeolischer bzw. hypoeolischer cantus firmi ähneln häufig denen dorischer bzw. phrygischer Melodien.

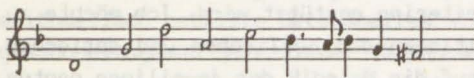


Schützens konservative Modustechniken lassen sich besonders eindrucksvoll anhand der Stimmenambitus und der Anfänge der cantus firmi in zahlreichen authentischen und plagalen dorischen Kompositionen nachweisen. Ohne Schwierigkeiten könnte man hier geradezu von einer Beispielsammlung zu Herbsts Beschreibungen der Exordien und ihrer Beziehungen zum jeweiligen Modus sprechen.

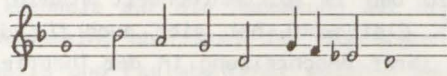
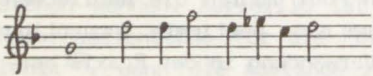
Herbst schreibt: "Wenn der Gesang im Anfang über die final Noten ein Quint über sich steigt / so ist es Authenticus Modus, ... So er aber ein Quart herunter fällt / so ist er Plagalis ...".



Etwas später fährt er fort: "Die Exordia können auch schön / auß den speciebus Quintarum et Quartarum ... gemacht werden:



Oder auch auß eines jeden Modi repercussion oder widerschall ..."<sup>29</sup>.



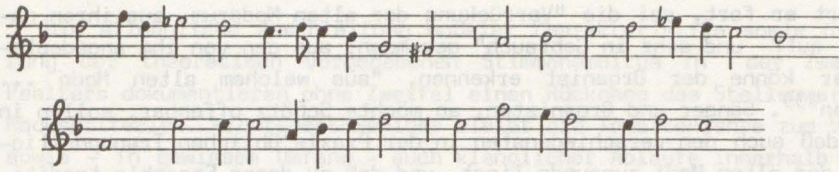
Es ist leicht zu erkennen, wie eng sich Schütz in zahlreichen Psalmen an diese Regeln hält; bemerkenswert sind insbesondere diejenigen Tonartenmodelle, in denen sich die ungebrochene Bedeutung der Repercuta spiegelt, und die z.T. auf seit dem 11. Jahrhundert überlieferte Merkformeln der einstimmigen Moduslehre zurückgehen<sup>30</sup>.

In allen solchen Fällen ist es sicher nach wie vor legitim, wie in der aeolischen Gruppe zwischen authentischen und plagalen Modi zu unterscheiden, auch wenn dies hier durch die Klauselsetzungen nicht bestätigt wird.

Kaum möglich indessen ist eine solche Trennung für die Tonarten der phrygischen Gruppe. Eine Abweichung von den Vorschriften der Theorie bedeutet dies allerdings nicht. Schon im 16. Jahrhundert findet sich häufig der Hinweis darauf, daß zwischen dem authentischen und plagalen Phrygius - beide sind tiefgeschlüsselt, nähern sich daher in den Ambitus oft stark einander an - nur geringe Unterschiede bestehen<sup>31</sup>. Ein phrygischer Gesamtmodus, wie er bei Schütz vorliegt, ist also auch theoretisch längst konzediert.

Aber im Becker-Psalter begegnen auch in der dorischen und jonischen Gruppe solche Modi, die man nach dem Modell des Phrygius als "Gesamtmodi" klassifizieren muß, auch wenn dies nicht mehr mit den theoretischen Normen übereinstimmt.

Solche Gesamtmodi entsprechen infolge ihrer tiefen Schlüsselung oberflächlich dem Hypodorius<sup>32</sup> und Hypojonikus<sup>33</sup>. Jedoch nähern sich die Ambitus ihrer cantus firmi (wie schon aus ihren Exordien hervorgeht),



aber auch die Umfänge von Alt und Tenor nach oben denen der authentischen Sätze an. Da andererseits der Baß weitgehend in seiner theoretisch korrekten Position verbleibt, wird der Abstand zwischen ihm und den drei Oberstimmen deutlich größer. Von der klassischen Stimmenverteilung "a voce piena", an welcher Schütz sonst im Becker-Psalter festhält, kann hier keine Rede mehr sein<sup>34</sup>.

Wir haben es also mit zwei Phänomenen zu tun, und gerade deren Verbindung macht das Eigentümliche dieser Tonartentypen aus. Auf der einen Seite steht wohl der Wunsch des Komponisten nach klanglicher Erweiterung des Satzes, nach konsequenterer Ausnutzung hoher und tiefer Lagen. Er führt dazu, daß die Umfänge zahlreicher Kompositionen in diesen Gesamtmodi drei Oktaven erreichen<sup>35</sup>.

Zu dieser Maßnahme tritt auf der anderen Seite die Tendenz, den Baß von den übrigen Stimmen abzukoppeln. Schütz erreicht dies nicht nur durch eine Versetzung der Oberstimmen in höhere Lagen, sondern häufig auch durch eine Einengung der Ambitus von Alt und Tenor<sup>36</sup>.

Es ist sicher nicht abwegig, in derartigen Vertonungen die Mittelstimmen eher als klangliche Füllungen eines durch Diskant und Baß fixierten Rahmens denn als gleichberechtigte Teile eines modalen Stimmenschemas zu bewerten. Und man könnte vielleicht gerade in solchen Sätzen die Wirksamkeit einer Tonartenlehre erkennen, wie sie etwa durch Autoren wie Johannes Lippius und Johann Crüger vertreten wird, die die Modi in erster Linie durch - modern gesprochen - Dur- und Mollakkorde strukturieren, also, wie Joel Lester meinte, mehr ihre klanglichen als ihre melodischen Eigenschaften hervorheben<sup>37</sup>. Die größere Zahl an Kompositionen des Becker-Psalters von 1628 ist jedoch ein Beleg für die Beharrungskraft der traditionellen Modustheorie, wie ich sie eingangs anhand von Herbsts Traktat skizziert habe.

Für die Zweitfassung des Becker-Psalters von 1661 hat Schütz die Sätze der Erstfassung mehr oder weniger stark überarbeitet, außerdem die Vertonung von Beckers Dichtungen komplettiert und einen Generalbaß hinzugefügt.

Im allgemeinen, das kann vorab schon gesagt werden, hält Schütz auch hier, sowohl in den revidierten älteren Sätzen als auch in den neu komponierten Psalmen, an den traditionellen Kriterien, die eine einhellige Modusbestimmung erlauben, fest. Gleichwohl fallen gegenüber der Erstfassung einige Veränderungen auf.

1. Die Zahl der benutzten Modustypen steigt von 18 auf 23 an<sup>38</sup>. Das liegt daran, daß Schütz 1661 nicht nur die älteren Sätze von 1628, sondern auch die neuen Kompositionen so notiert, wie es der älteren modalen Schreibweise entspricht - ohne Rücksicht darauf,

daß man in der Praxis häufig gezwungen ist, vor allem hochgeschlüsselte Sätze abwärts zu transponieren. Das Vorwort zur Generalbaßstimme verrät die Absicht, die Schütz damit verfolgt.

Er berichtet dort, er habe die Tonarten seiner Psalmsätze in den meisten Fällen in deren gebräuchlichen System notiert. Mit dem Generalbaß sei er ebenso verfahren. Allerdings habe er, wegen der für die Sänger nicht selten notwendigen Transposition, dem Organisten darüber hinaus Möglichkeiten der Transposition angedeutet.

Heutzutage, so fährt er fort, sei die "Verrückung der alten Modorum, aus ihren natürlichen Chorden ... auff- und sehr in Gebrauch" gekommen; aus den von ihm angedeuteten Versetzungen aber könne der Organist erkennen, "aus welchem alten Modo ... dieselbigen entspringen"<sup>39</sup>. Sänger und Organisten, so möchte Schütz offenbar, sollen in Erinnerung behalten, daß auch den verschiedensten in der Praxis üblichen Transpositionen noch immer einer der alten Modi zugrunde liegt, und daß zu deren Ensemble traditionsgemäß hoch- und tiefgeschlüsselte Formen gehören<sup>40</sup>.

2. Die Berücksichtigung herkömmlicher modaler Stimmenumfänge wird unverkennbar geringer. Ein wichtiges Element von Schützens Revisionstätigkeit gilt der Einschränkung des Umfangs und der Glättung der Mittelstimmen<sup>41</sup>. Immer mehr Kompositionen ähneln so mit ihren häufigen Repetitionen in Alt und Tenor den Beispielen, an denen die zeitgenössische Kontrapunkttheorie die Akkordverknüpfung demonstriert<sup>42</sup>. Der Satz wird nun endgültig, so scheint es, aus einem nach modalen Regeln angeordneten Stimmenverband zu einer Folge von Akkorden, bei der das Bemühen um möglichst vollständige Dreiklänge in bestimmten Lagen im Vordergrund steht.

3. Die von Schütz im GeneralbaßstimmBuch angedeuteten Transpositionspraktiken führen zu einer Vermehrung von Modi mit identischen Finals. In einigen Sätzen hat dies offenbar eine Angleichung einander ähnlicher Tonarten zur Folge<sup>43</sup>. Wie schwer z.B. die Trennung zwischen einem Aeolius und Phrygius werden kann, zeigen die cantus firmi der Psalmen 38 und 102. Ps. 38, dessen Oberstimme im folgenden Notenbeispiel nach Schützens Anweisung transponiert ist, steht dem Vorzeichen nach im aeolischen, Ps. 102 im phrygischen Modus. Dieser vermeintliche Phrygius unterscheidet sich freilich einerseits derart gering vom Aeolius, andererseits aber, trotz des Exordiums, so deutlich, vor allem in seiner Klanglichkeit, von den übrigen phrygischen Kompositionen (die, wie etwa Ps. 130, stets "phrygisch", d.h. modern gesprochen "plagal" schließen und nie den H-Dur-Akkord verwenden), daß er wohl gleichfalls als auf e transponierter Aeolius zu werten ist, auch wenn das vorgezeichnete fis fehlt<sup>44</sup>.

The image shows two musical examples, each consisting of two staves. The upper staff of each example is a transposed cantus firmus, and the lower staff is the original cantus firmus. Chord symbols are written below the notes.

Example 1 (Psalm 38):  
 Upper staff: a<sup>b</sup> G, E a, G C  
 Lower staff: G D, C<sup>b</sup> H, H e

Example 2 (Psalm 102):  
 Upper staff: a E, E a, d C  
 Lower staff: F<sup>b</sup> E, e H, H e



sischen Vokalpolyphonie erstreckt sich ihr Einfluß vorrangig auf die Konzeption der Einzelstimmen, kaum jedoch auf die Abfolge von Klängen<sup>50</sup>.

Mögen daher in den "Cantiones sacrae" gerade die Kompositionen der "nova canendi ratio" (wie Schütz sie in seiner Vorrede charakterisiert<sup>51</sup>) in ihrer harmonischen Faktur weit von jeder Tradition entfernt sein: an Schützens Verpflichtung der herkömmlichen Tonartenlehre gegenüber ändert dies wenig.

#### Anmerkungen

- 1) Vgl. dazu u.a. auch einen Brief vom 19. Januar 1638 an Heinrich Baryphonus, in welchem Schütz, wie Andreas Werckmeister überliefert hat, schreibt: "Ein Musicus soll die Theoriam nicht auf die Seite setzen / sondern die Regulas, so wohl auch die Tonos verstehen." Vgl. Andreas Werckmeister, *Musicae mathematicae hodegus curiosus*, Frankfurt u. Leipzig 1687, S. 114.
- 2) Vgl. Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (im folgenden = SchützGBr), S. 193.
- 3) Die erste Fassung des Becker-Psalters (SWV 97a-256a) erschien 1628 (in zweiter Auflage 1640), die zweite Fassung (als dritte revidierte und erweiterte Auflage) 1661. Im Vorwort zur Generalbaßstimme der Zweitfassung weist Schütz ausdrücklich darauf hin, er habe "solche Arien / meiner wenigkeit nach / über die Modos Musicos" (SchützGBr, S. 272) komponiert. Man darf wohl annehmen, daß dies auch für die Sätze der Erstfassung gilt.
- 4) Die Bedeutung der Kirchentonarten für Schütz' Schaffen ist neuerdings häufiger untersucht worden. Vgl. z.B. Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriellis* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1), Neuhausen-Stuttgart 1972 (im folgenden = Schmalzriedt 1972), S. 42-62; ders., *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* (= Beihefte zum AfMw 23), S. 110-127, insbes. S. 114-120; Wolfgang Witzemann, *Tonartenprobleme in den Passionen von Schütz*, in: *SJb 2* (1980), S. 103-119; ders., *Modalität in Schützens Geistlicher Chormusik*, im vorliegenden Band; Hartmut Krones, *Tonartenwahl und Bedeutung. Die "Dispositio Modorum" bei Heinrich Schütz*, in: *ÖMZ 10* (1985), S. 508-518; Franzpeter Messmer, *Altdeutsche Liedkomposition. Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 40), Tutzing 1984, S. 196-202, 241-245.
- 5) Von sechs dieser Melodien (zu Ps. 12, 51, 67, 124, 127, 130) sind die Modi durch zahlreiche deutsche Theoretiker verbürgt; deren Angaben stimmen allerdings nicht immer überein.
- 6) In der Moduslehre seines "Cribrum Musicum" (1643)
  - konstruiert Scacchi die Modi in üblicher Weise aus Quart- und Quintgattungen;
  - hält er an der traditionellen Reihenfolge, die mit den beiden d-dorischen Modi beginnt, fest;
  - gelten Diskant und Tenor als modale Hauptstimmen;
  - gilt - neben der von Scacchi ausführlich erläuterten Art der Anfangsimitation -

auch die Schlüsselung als Modusindikator.

Vgl. zu Scacchis Tonartenlehre auch Carl Dahlhaus, Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation, in: AfMw 21 (1964), S. 45f.

- 7) Vgl. insbesondere das Tonartensystem in Adriano Banchieris "Cartella musicale" (Venedig 1614). Harold S. Powers hat es in seinem Artikel "Mode" (The New Grove Dictionary of Music and Musicians <sup>6</sup>/1980, Bd. 12, S. 414ff.) ausführlich besprochen.
- 8) Vgl. dazu Joel Lester, Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592-1680, in: JAMS 30 (1977), S. 235-253. Lester beschreibt ausführlich die "modal tradition" in deutschen Traktaten des 17. Jahrhunderts. Doch hat er neben der traditionellen Theorie auch progressive Tendenzen in der deutschen Tonartenlehre dieser Zeit beobachtet, und zwar die zunehmende Dominanz von "major-minor concepts": eine Entwicklung, die, wie Lester meinte, nach Vorstufen bei Zarlino bzw. Calvisius in den Schriften von Lippius und Crüger einen ersten Höhepunkt erreichte. Vgl. a.a.O., S. 212-234.
- 9) Vgl. dort vor allem S. 42-52, zur Klausellehre auch S. 59-80.
- 10) Herbst, a.a.O., S. 51. Die "repercussio modi", so heißt es dort, ist "eines jeden Modi gewieser Sonus oder Resonanz ... welche auch die fürnehmste Ortter vnd Stelle der Cadenzen weist vnd anzeigt / auch den Modum in seiner Melodey behält ...".
- 11) Im 2. (Repercussio re-fa), 3. (mi-fa per sextam), 4. (mi-la), 6. (fa-la) und 8. Modus (ut-fa).
- 12) Dies belegen z.B. die zahlreichen mehrstimmigen Klauselbeispiele (a.a.O., S. 69-80).
- 13) Herbst, a.a.O., S. 57f.
- 14) A.a.O., S. 45, 52, 68, 83 und vor allem 101-112.
- 15) Das bestätigt indirekt auch Herbst, wenn er schreibt: "Jedoch weil ich spüre / daß gleichwol inn einem jeden Modo oder Tono, allerley affecten deß Gemüths können exprimirt vnd auß gedrucket werden: als hat mich vor gut angesehen / von dieser Sachen etwas mehrers in specie, vnd insonderheit zu tractiren vnd außzuführen." (S. 111.) Vgl. hierzu auch Martin Ruhnke, Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5), Kassel 1955, S. 120-125. Von einer "Vereinfachung der Auffassung von den Charakteren der Tonarten" in der Schule Giovanni Gabriellis (also auch zumindest in Schützens Madrigalen) - nur den jeweiligen Tonartengruppen werden unterschiedliche "Affektlagen" zugeschrieben - berichtete Schmalzriedt (Schmalzriedt 1972, S. 46). Krones dagegen erblickt in Schütz' Schwanengesang deutliche Indizien dafür, daß der Meister, getreu der älteren Lehre, wieder jeder einzelnen Tonart einen ihr gemäßen Charakter zuordnet (Krones a.a.O., pass.).
- 16) Vgl. Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974 (im folgenden = Meier 1974), S. 103-219.
- 17) Eine vollständige Edition der Erstfassung des Becker-Psalters, die bislang fehlt, wird von Werner Breig innerhalb der NSA vorbereitet. Für die vorliegende Arbeit stellte er mir freundlicherweise eine Kopie seines Editionsmanuskripts zur Verfü-



gung; dafür möchte ich ihm an dieser Stelle nochmals herzlich danken.

- 18) Daß damit nicht 24 verschiedene Tonarten gemeint sind, versteht sich von selbst.
- 19) Das einschränkende "etwa" resultiert daraus, daß erstens die Unterscheidung zwischen Phrygius und Hypophrygius allein anhand der vorstehend genannten Kriterien kaum möglich ist (Herbst schlüsselt üblicherweise beide untransponierten Modi tief; lediglich in versetzter Form wird der hochgeschlüsselte Phrygius vom tiefgeschlüsselten Hypophrygius unterschieden), und daß zweitens die modale Zuordnung der Sätze mit der Finalis b und einfacher b-Vorzeichnung (Ps. 2 und 14) nicht leichtfällt. Eigentlich indizieren Vorzeichnung, Finalis und Tiefschlüsselung einen abwärts transponierten Lydius. Doch widerspricht dies zumindest im Fall des Ps. 14 ("Es spricht der Unweisen Mund wohl") einer weit verbreiteten Theoretikermeinung, die dessen Lied-cantus-firmus als Exempel für den Hypojonicus zitiert. Und da Schütz an der Melodievorlage nichts ändert, muß man wohl auch bei ihm von einem Hypojonicus auf b sprechen, selbst wenn die in den Grenzen der Konvention verbleibende Vorzeichnung einen anderen Modus vortäuscht.
- 20) Von 101 Sätzen sind 39 der dorischen Gruppe (d-dorisch, g-dorisch und -hypodorisch), 24 der jonischen (c-jonisch und -hypojonisch, f-jonisch und -hypojonisch, b-hypojonisch), 20 der aeolischen (a-aeolisch und -hypoeolisch, d-aeolisch und -hypoeolisch), elf der mixolydischen (g-mixolydisch und -hypomixolydisch, c-mixolydisch) und sechs der phrygischen Gruppe (e-phrygisch/hypophrygisch, a-hypophrygisch) zuzuordnen. Eine Vertonung (Ps. 32) kann man als Exempel eines f-Hypolydius (vorzeichenlose Notation) ansehen.
- 21) Lampert Alard berichtet 1636 in seinem "De Veterum Musica Liber singularis" von den "cantus dorii", es seien solche, "quibus etiamnum in sacris precibus saepius, quam reliquis, uti solemus". (A.a.O., S. 157.) Zur Beliebtheit jonischer und aeolischer Modi vgl. Johannes Magirus' "Artis musicae ... libri duo", Frankfurt/Main 1596 (hrsg. v. Eckhard Nolte, Johannes Magirus (1558-1631) und seine Musiktraktate, Marburg 1971, S. 192-305): "Hypoeolius enim, Ionicus et Hypoionicus sunt apud auctores omnium fere usitatissimi testibus innumeris cantibus ..." (S. 289).
- 22) Daß Schütz offensichtlich planvoll diese Vielzahl modaler Erscheinungsformen im Becker-Psalter ausbreitet, kann man schon daraus ersehen, daß in den Kompositionen der ersten neun Psalmen demonstrativ nicht ein einziger Modus wiederholt wird. Vertonungen von zwei oder mehr aufeinander folgenden Sätzen in derselben Tonart - und dies ist in den dem Becker-Psalter vorausgehenden Werkzyklen Schützens nicht selten - sind überhaupt auf rare Ausnahmen beschränkt. Auch die Verwendung eines Hypolydius gibt zu denken. Denn Beispiele für diesen Modus sind in der Musikliteratur eher selten. Sie finden sich bezeichnenderweise vornehmlich dann, wenn Komponisten - wie im 16. Jahrhundert etwa Herpol oder Utendal - ausdrücklich die Praktikabilität des Glareanischen Modussystems demonstrieren wollen.
- 23) Die Relevanz dieser Kriterien für die Modusbestimmung von Kompositionen der klassischen Vokalpolyphonie hat Meier gezeigt.
- 24) In seinem Tonartenbuch z.B. übergang Meier die aeolische und hypoeolische Tonart. Erst in einem späteren Aufsatz (Tonartliche Ordnungen der sogenannten klassischen Vokalpolyphonie, in: Kgr.-Ber. Berkeley 1977, Kassel etc. 1981, S. 513-516) hat er sich mit ihnen befaßt.

- 25) An erster Stelle ist hier Pietro Aaron zu nennen; "er deutet a nicht als Finalis, sondern als d-dorische 'Confinalis' oder als e-phrygische 'Repercussa'". (Carl Dahlhaus, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel etc. 1968 (im folgenden = Dahlhaus 1968), S. 232.)
- 26) Der Grund dafür liegt für diese Autoren darin, daß die aeolischen Modi aus "dorischer" Quinte und "phrygischer" Quarte gebildet werden. Vgl. z.B. Seth Calvisius, Melopoiia, Magdeburg <sup>2</sup>/1630, fol. F7r: "Hypoeolius vero convenit cum Hypodorio, et Hypophrygio, cum quibus species diapente et diatessaron habet communes."
- 27) Insbesondere gilt dies für die untransponierten aeolischen Sätze (Ps. 18, 28, 38, 63, 70 und 94). Allein in vier (Ps. 18, 28, 70, 94) ist gleich die erste Klausel eine auf d, und wenn neben der Finalklausel noch eine weitere mehrfach auftritt, ist es überwiegend (wie in Ps. 63, 70, 94) ebenfalls die d-Klausel.
- 28) Auch hier sind vorab die untransponierten Sätze gemeint (ein hochgeschlüsselter, transponierter Hypoeolius begegnet nur in Nr. 5), also die Sätze zu Ps. 3, 64, 109, 146, 147. Besonders dominieren e-Klauseln in Nr. 64, 109 und 147.
- 29) Herbst, a.a.O., S. 82.
- 30) Das gilt besonders für die Formel des ersten Modus, die auf der charakteristischen Intervallfolge re-la mit nachfolgendem Aufstieg zur kleinen Oberterz (d'-a'-c'' oder g'-d'-f'') basiert und dergestalt bereits im Micrologus des Guido von Arezzo erscheint. Vgl. Meier 1974, S. 28, 191 und 413.
- 31) Meier 1974, S. 147ff.
- 32) Gemeint sind die Sätze zu Ps. 8, 36, 55, 79, 111 und 133.
- 33) Ps. 11, 33, 34, 42 und 127.
- 34) Als Beispiele seien die Ambitus der Sätze zu Ps. 36 (dorischer Gesamtmodus) und Ps. 127 (jonischer Gesamtmodus) genannt; die "Normambitus" sind jeweils in Klammern beigelegt:
- |          |                 |           |            |          |
|----------|-----------------|-----------|------------|----------|
| Ps. 36 D | f'-f'' (d'-d'') | Ps. 127 D | f'-f''     | (c'-c'') |
| A        | c'-g' (g-g')    | A         | c'-a'      | (f-f')   |
| T        | f-d' (d-d')     | T (e)     | f-d' (es') | (c-c')   |
| B        | F-g (G-g)       | B         | F-g (a,b)  | (F-f)    |
- 35) Derartige Umfänge finden sich allerdings auch in den traditionelleren hypodorischen bzw. hypojonischen Sätzen; sie sind dort freilich nicht die Regel.
- 36) Solche eingeschränkten Mittelstimmen sind zwar in allen Sätzen des Becker-Psalters möglich. Schließlich handelt es sich um eine Sammlung von Kantionalsätzen, bei denen nicht besonders profilierte Begleitstimmen zu erwarten sind. Schütz hat indessen in aller Regel an den typischen modalen Ambitusdispositionen festgehalten. Stücke in diesen Gesamtmodi jedoch weichen häufiger von dieser Regel ab; hier werden die Umfänge von Alt und Tenor mehr als sonst auf die Sexte oder sogar Quinte eingengt.
- 37) Lester, a.a.O., S. 225-228 und 230f.
- 38) Neu hinzu kommen aus der dorischen Gruppe d-hypodorisch (Ps. 119,4) und c-dorisch

(Ps. 75, 120, 125), aus der phrygischen Gruppe ein hochgeschlüsselter e-Modus (Ps. 28) sowie a-phrygisch (Ps. 119/7) und aus der aeolischen Gruppe e-aeolisch (Ps. 74, 102).

Von den c-dorischen und e-aeolischen Sätzen wird noch zu sprechen sein; zum hochgeschlüsselten e-Modus (den Michael Praetorius als oktavversetzten Hypophrygius versteht) vgl. zuletzt B. Meier, Zu den "in mi" fundierten Werken aus Palestrinas Offertoriums-Motettenzyklus, in: *Mf* 37 (1984), S. 218f.

39) SchützGBr, S. 272.

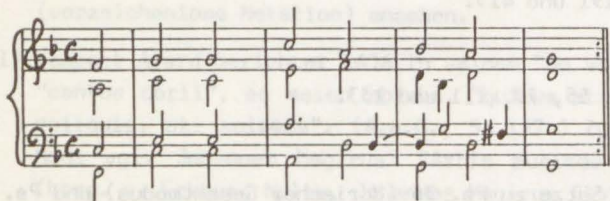
40) Zu Schützens Transpositionsvorschriften im Becker-Psalter vgl. auch Siegfried Hermelink, Bemerkungen zur Schütz-Edition, in: *Thrasylulos Georgiades* (Hrsg.), *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*, Kassel etc. 1971, S. 208-215 sowie Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 18)*, Kassel etc. 1960, S. 93ff.

41) Vgl. z.B. in Ps. 6 die Ambitus von Alt und Tenor:

A (1628) a-g'; (1661) c'-g';

T (1628) d-d'; (1661) g-d' (e', f')

Ähnliche Beobachtungen kann man auch in den revidierten Kompositionen etwa von Ps. 12, 33, 47, 55 und 104 machen. Schütz erreicht sein Ziel nicht selten durch partiellen Stimmtausch, der außerdem auch zur Abschwächung des melodischen Profils von Alt und Tenor führen kann. Vgl. z.B. die Erst- und Zweitfassung der Komposition von Ps. 129, T. 5-9:



Geglättete Mittelstimmen finden sich auch in Ps. 7, 16, 28, 38, 89/2 und 104.

42) Vgl. u.a. Heinrich Baryphonus, *Pleiades musicae*, Magdeburg <sup>2</sup>/1630, S. 182-185.

43) Schon in der Erstfassung war die Transformation eines b-Lydus in einen b-Jonicus (bzw. -Hypoionicus) aufgefallen.

44) Carl von Winterfeld bezeichnete denn auch die Tonart von Ps. 102 und 74 als "unser Emoll", und er entdeckte eine ähnliche "modernere" Tonart in den Sätzen zu Ps. 120 und 125: beide enden mit der Finalis c-sol, ein b ist also vorgezeichnet. Von einem transponierten Mixolydius kann jedoch wegen des Gebrauchs von es' und sogar as' keine Rede sein, und daß Schütz offenbar an einen c-Dorius denkt, verrät die Generalbaßstimme von Ps. 125, in welcher zwei b vorgezeichnet sind. (Winterfeld

sprach hier, analog zum e-Moll, von c-Moll.) Vgl. Carl v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes 2, Leipzig 1845, Reprint Hildesheim 1966, S. 228.

45) Schmalzriedt 1972, S. 48.

46) Der Motette Nr. 32, deren Modus äußerlich unschwer als g-hypomixolydisch zu identifizieren ist, geht in Nr. 31 eine Komposition voraus, die ebenfalls mit dem Finalklang auf g schließt, deren extreme Hochschlüsselung aber deutlich den authentischen Mixolydius erkennen läßt. Ähnliches liegt vor mit den Motetten Nr. 33-35 (tiefgeschlüsselter g-Hypodorius) und Nr. 36-40 (sehr hoch geschlüsselter g-Dorius). (Eine Ausnahme machen die in gleicher Weise geschlüsselten Motetten Nr. 14 und 15 (a-Aeolius), denn ihnen geht weder eine tiefgeschlüsselte a-hypoaeolische Motette voran, noch folgt eine solche.)

Eine derartige modale Interpretation der Hochschlüsselung in den Cantiones sacrae schließt eine weitere, die darin Ausführungshinweise sieht - die Sätze seien für drei Knabenstimmen und eine Männerstimme gedacht - keineswegs aus. Vgl. dazu Klaus Hofmann, Vorwort zu: Heinrich Schütz. Zwölf geistliche Gesänge op. 13 (= Stuttgarter Schütz-Ausgabe 15), Neuhausen-Stuttgart 1971, S. XII f., insbes. Anm. 24.

47) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und sein Werk, Kassel etc. <sup>2</sup>/1954, S. 374.

48) Vgl. z.B. die Motetten Nr. 16, T. 15-18, oder besonders Nr. 30, T. 1-25. (Die Angaben beziehen sich auf die Edition der Cantiones sacrae von Philipp Spitta in SGA 4, Leipzig 1887, Reprint Wiesbaden 1970.)

49) Dahlhaus 1968, S. 259.

50) Meier 1974, S. 40.

51) SchützGBr, S. 76.