

GMTH Proceedings 2012
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von
Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von
Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015
(ISBN 978-3-487-15231-8)
(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Katja Steinhäuser

Henry Purcells »full anthems« – obsolete Gattung oder Vollendung der Vokalpolyphonie?

Henry Purcell lebte zur Zeit des musikalischen Umbruchs von der Vokalpolyphonie zur Generalbasskomposition. Während in England bereits der italienische und französische Kompositionsstil an Einfluss gewann, komponierte Purcell seine *full anthems*¹ noch im alten polyphonen Stil der englischen Tradition. »They [the full anthems] represent, for all their skill and dignity, the artificial fostering of a tradition that was already out of date.«² Jedoch erfüllte Purcell mit seinen Kompositionen nicht einfach eine obsolete Kompositionstechnik, sondern schöpfte die Klangmöglichkeiten der Vokalpolyphonie bis auf das Äußerste aus. Trotz seines frühen Todes entwickelte Purcell einen unverwechselbaren Personalstil, dessen Charakteristika sich bereits in seinen frühen Anthems herauskristallisieren: eine komplexe kontrapunktische Textur, eine außergewöhnliche Beschränkung auf eine minimale Zahl an Motiven und vor allem der starke Sprachausdruck seiner Musik. Diese spannungsgeladenen Affekte sind bei Purcell unter anderem in dem für den Komponisten so unverwechselbaren Umgang mit Dissonanzen begründet, der durch zahlreiche Freiheiten vom strengen Kontrapunkt gekennzeichnet ist.

Im vorliegenden Beitrag sollen diese charakteristischen Dissonanzbildungen in Purcells *full anthems* analysiert und diskutiert werden. Da sich entgegen der musikalischen Praxis die englischsprachigen Musiklehren des 17. Jahrhunderts nur oberflächlich mit dem Thema Dissonanzen auseinandersetzen³ – über die Reglementierung von Vorhalts- und Durchgangsdissonanzen geht kaum eine Veröffentlichung

1 Das englische Anthem ist ein englischsprachiges, liturgisch nicht gebundenes Chorwerk, das auf Texten aus dem *Book of Common Prayer*, dem Psalter oder der Bibel beruht.

2 Jack A. Westrup, *Henry Purcell*, London 1965, 205.

3 Barry Cooper, »Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Geschichte der Musiktheorie* 9, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1986, 141–314.

hinaus –, soll im Folgenden die wohl umfassendste theoretische Auseinandersetzung mit der Polyphonie des 17. Jahrhunderts als Erklärungsgrundlage herangezogen werden: Christoph Bernhards Traktate über die Kompositionslehre seines Lehrers Heinrich Schütz, der *Tractatus Compositionis augmentatus* und der *Ausführliche Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonantien*.⁴ Bernhard behandelt hier in einzigartiger Weise alle in der Spätrenaissance üblichen Stimmführungen und Dissonanztypen. Mit seiner Figurenlehre erfasst er nahezu alle möglichen Ausnahmen von den Regeln des strengen Kontrapunkts. Da Bernhards Traktat in Deutschland verfasst, nur handschriftlich überliefert und nicht übersetzt wurde, grenzt es an Unmöglichkeit, dass Purcell die Abhandlung seines Zeitgenossen zur Kenntnis genommen haben kann. Dennoch wird sich bei den folgenden Analysen erweisen, dass Bernhards Theoriebildung auch auf die Musik Henry Purcells Erkenntnis gewinnend anzuwenden ist.

Das Anthem ist seit der Gründung der *Church of England* im 16. Jahrhundert Teil der anglikanischen Liturgie und entspricht somit in etwa der Motette innerhalb der katholischen Liturgie. Die Fortentwicklung des Anthems wurde im 17. Jahrhundert durch die Abschaffung der anglikanischen Kirche nach dem *Civil War* unterbrochen. Erst als nach über zehn Jahren des *Commonwealth*, ein Jahr nach Purcells Geburt, in England die Monarchie wieder hergestellt wurde und Charles II. aus Frankreich nach England zurückkehrte, wurde auch die anglikanische Kirche wieder eingeführt. In Ermangelung zeitgenössischer liturgischer Kompositionen wurden nun nach 15 Jahren die Anthems der großen Renaissancekomponisten Thomas Tallis, William Byrd und Christopher Gibbons wieder aufgeführt.

Dies hatte natürlich auch großen Einfluss auf die Komponisten der neuen Generation, auch auf den noch jungen Henry Purcell, der als Chorknabe in der Chapel Royal täglich mit den Anthems der elisabethanischen und jakobinischen Zeit in Berührung kam. Während seiner musikalischen Ausbildung durch John Blow, Christopher Gibbons und Matthew Locke transkribierte Purcell selbstverständlich auch die Werke der englischen Renaissancekomponisten, um dann

4 *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel 1999.

Henry Purcells »full anthems«

deren Kompositionsstil in seine eigenen Kompositionen für die Chapel Royal einfließen zu lassen.

Obwohl die geistliche Musik der Nach-Restaurationszeit nicht ohne ihre Ursprünge in der elisabethanischen und jakobinischen Zeit stehen könnte, entwickelte sie sich – hauptsächlich durch ausländische Einflüsse – schnell weiter. Vor allem der Forderung nach mehr emotionalem Ausdruck nach Vorbild des italienischen Madrigals und der Monodie versuchten die Komponisten der Nach-Restaurationszeit nachzukommen. »Liturgical music needed more drama and excitement, a more personal and outspoken mode, than classical polyphony could provide.«⁵ So wurde das *full anthem* der Vor-Restaurationszeit um Solostimmen (*verse anthem*) und ein Streichorchester – die *royal violins* – (*symphony anthem*) erweitert. Außerdem löste sich die Continuo-Stimme aus seiner Abhängigkeit von den Gesangsstimmen, und tänzerische Elemente der französischen Hofmusik wurden in das Anthem integriert.⁶ Allgemein ist sowohl auf satztechnischer als auch auf instrumentaler Ebene eine zunehmende Säkularisierung des Anthems zu beobachten.

Henry Purcell komponierte im Laufe seines Lebens über 70 Anthems. Insgesamt sind aber nur sechs *full anthems* aus seiner Feder vollständig überliefert:

1. *O God, the King of Glory* (1679)
2. *Hear My Prayer, O Lord* (1680–82)⁷
3. *Remember Not, Lord, Our Offences* (1680–82)
4. *Funeral Sentences* (1680–82 / 1695)
5. *I Was Glad* (1684–85)
6. *Thou Knowest, Lord, the Secrets of Our Hearts* (1695)

Es fällt auf, dass Purcell seine *full anthems* zum großen Teil vor 1685 komponierte. Der Komponist gab also schon früh diese bereits überlebte Gattung zugunsten der neueren Musikstile auf. Da es sich um

5 Michael Burden, *The Purcell Companion*, London 1995, 101.

6 Ebd., 103.

7 Bei *Hear My Prayer, O Lord* handelt es sich möglicherweise nur um ein Werkfragment, da die Originalschrift nicht mit einem durchgezogenen Schlussstrich endet und mehrere leere Seiten folgen.

Werke handelt, die noch in der Tradition der alten englischen Vokalpolyphonie stehen und den Beginn eines sich bildenden Personalstils bezeichnen, lassen sich anhand ihrer jedoch besonders gut die Lizenzen vom strengen Kontrapunkt beschreiben, die für Purcells Musik so charakteristisch sind.

Besonders die überwiegend homophonen *full anthems* Henry Purcells sind noch stark der alten Renaissance-Polyphonie verpflichtet und lassen vergleichsweise wenige regelwidrig geführte Dissonanzen zu. Der Beginn des Anthems *O God, the King of Glory* ist beispielhaft für eine solche Satzart (Abb. 1). In den ersten vier Takten finden sich als einzige Dissonanzen die *syncopatio* (1), der *transitus* (2) und eine *superjectio* (3). Doch schon in Takt 6 und 7 findet sich eine Abweichung von der Regelhaftigkeit, indem in Bass und Tenor auf einer frei einsetzenden Dissonanz – einer *ellipsis*⁸ – das Soggetto anklingt (4).



Abbildung 1 : *O God, the King of Glory*, Takt 1–7.

Wie bereits erwähnt, sind Purcells geistliche Werke durch eine zunehmende Säkularisierung gekennzeichnet. Dies zeigt sich nicht nur

8 »Ellipsis ist eine Auslassung der sonst geforderten Consonantz. Und rühret entweder her aus Veränderung der Syncopation oder des Transitus.« Bernhard, *Kompositionslehre*, 84.

Henry Purcells »full anthems«

rein äußerlich an der Einführung eines Streichorchesters und solistischer Stimmen in das Anthem, sondern auch in zahlreichen lizenziösen, für die Kirchenmusik fremden Dissonanzen, die Bernhard dem *stylo theatralis* zuordnet. Purcell integriert in den musikalischen Satz also auch Elemente der weltlichen Musik.

Im Anthem *Remember Not, Lord, Our Offences* finden sich diverse regelwidrige Behandlungen der *syncopatio*, die Bernhard allgemein *syncopatio catachrestica* nennt.⁹ In Takt 10 (Abb. 2) führt Purcell beispielsweise den Nonvorhalt entgegen der Regel aufwärts weiter (1). Im *Tractatus Compositionis augmentatus* nennt Bernhard diese Figur *mora*. »Mora ist eine umgekehrte Syncopatio, indem nemlich die auff die rückende Dissonanz folgende Consonanz nicht eine Secunde fällt, sondern steigt.«¹⁰ Ein korrekter Satz müsste die None *b*¹ also abwärts ins *a*¹ auflösen (2).

Im *Ausführlichen Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonanzen* erwähnt Bernhard die Mora nicht mehr, führt stattdessen aber die Figur der *retardatio* ein. »Retardatio ist eine Versäumung, wenn nemlich eine Note eine Secunda steigen sollte und sich zu lange vor dem Steigen auffhält.«¹¹ Hier wird also ein Satz als Grundlage begriffen, der das *c*² um eine Viertelnote vorzieht (3). Beide Figuren erklären das Phänomen passend und können auf einen korrekten, dissonanzfreien Satz zurückgeführt werden.

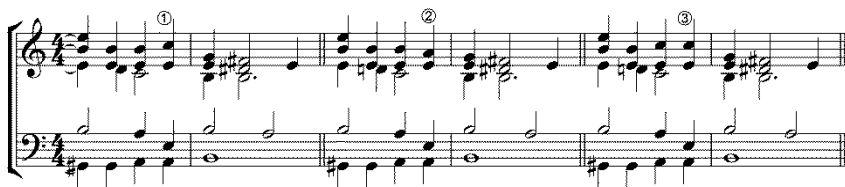


Abbildung 2 : *Remember Not, Lord, Our Offences*, Takt 10–11.

9 »Syncopatio catachrestica ist, wenn eine Syncopatio nicht, wie die Regel erfordert, durch eine folgende Consonanz, so eine Secunde tiefer ist, resolviret wird.« Ebd., 77.

10 Ebd., 85.

11 Ebd., 151.

Eine weitere Lizenz von der regelgerechten *syncopatio*, die bei Purcell häufig zu finden ist, ist die *heterolepsis*. Unter *heterolepsis* versteht Bernhard die Vertauschung zweier Stimmen, was dazu führt, dass eine Stimme aus dem dissonanten Ton abspringt.¹² In Takt 18 des Anthems *Remember Not, Lord, Our Offences* lässt Purcell den Tenor auf dem Text »good Lord, neither take thou vengeance of our sins« aus dem Septimvorhalt abspringen. Die regelgerechte Fortführung des Vorhaltes übernimmt dafür die Altstimme. Durch die Regelwidrigkeit und den Sprung aus der Dissonanz vermag Purcell das Flehen und die innere Zerrissenheit, die der Text an dieser Stelle ausdrückt, musikalisch darzustellen. Verstärkt wird dieser Affekt durch den *saltus duriusculus*¹³ in Alt und Tenor. Dieser wird von Purcell in der Regel textausdeutend verwendet. Zwei besonders plakative Beispiele für den textausdeutenden *saltus duriusculus* finden sich in den *Funeral Sentences*: Hier unterlegt Purcell den Text »In the midst of life we are in death« mit einer Melodie, deren Sprünge der verminderten Quarte und der verminderten Quinte abwärts deutlich nachzeichnen, wie der Mensch durch den Tod aus dem Leben gerissen wird. Auf dem Text »Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts« wechselt Purcell anhand eines Sext- bzw. Septimsprunges abwärts plötzlich in eine tiefere Tonlage. Dies zwingt den Sänger zu einer Veränderung des Stimmklanges ins Dunkle, Leisere und Geheimnisvolle.

Ein besonders charakteristisches Mittel zur Ausdeutung des Textinhaltes ist bei Purcell eine starke Chromatisierung des Satzes. Ein drastisches Beispiel für Purcells experimentellen Umgang mit der traditionellen Behandlung von Chromatik findet sich in einem seiner frühesten Anthems, dem *Funeral Sentence In the Midst of Life*. Hier ist auf den Worten »into the bitter pains« ausnahmslos in allen Stimmen eine chromatische Melodielinie aufwärts zu beobachten – ein *passus duriusculus*,¹⁴ der hier in seiner semantischen Bedeutung den Ausdruck des Textes genau trifft. Purcell »experiments with the traditional device of chromaticism to indicate the ›bitter pains of eternal death«

¹² Ebd., 87.

¹³ Ebd., 78.

¹⁴ »Passus duriusculus, einer Stimme gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fällt.« Ebd., 77.

and also shows a characteristic disregard for euphony when the movement of the parts seems to him more important.«¹⁵ Die chromatisch geführten Stimmen ergänzen sich an besagter Stelle dreimal unmittelbar aufeinander folgend zu einem übermäßigen Dreiklang. Dieser wird für Purcells Stil allgemein als besonders typisch erachtet, auch wenn der übermäßige Dreiklang im späten 17. Jahrhundert keine unbekannt Harmonie war. Auch in Motetten von Heinrich Schütz und in Bernhards *Tractatus Compositionis augmentatus* findet man einige Beispiele hierfür.¹⁶ Charakteristisch bei Purcell ist jedoch die Häufung des übermäßigen Dreiklanges und der Umstand, dass dieser oft mit einem starken Affektgehalt erscheint. Beispielsweise erscheint der übermäßige Dreiklang im Anthem *Hear My Prayer, O Lord* ausnahmslos auf den Worten »O Lord« und »crying«.

Wenden wir uns nun Purcells Kadenzbildungen zu, die sich durch besonders scharfe Dissonanzen kennzeichnen – nach Bernhard sogenannte *cadentiae duriusculae*.¹⁷ Als einfachstes Beispiel für diese dissonanten Kadenzen ist eine Überlagerung des einfachen Septakkords mit dem Quartsextvorhaltsakkord zu nennen, wobei sich zwischen Sexte und Septime eine Halbtonreibung ergibt. Beispielhaft sei hier die Kadenz in Takt 61 des Anthems *I Was Glad* genannt.

Westrup erklärt solche Kadenzen bei Purcell durch eine Überlagerung zweier korrekter Sätze, was scharfe Dissonanzbildungen zur Folge hat.

»Two alternative solutions of a cadence present themselves [...] simultaneously. [...] This principle of independent movement colours a good deal of Purcell's part-writing for voices and instruments, particularly in his early works.«¹⁸

Während die Gleichzeitigkeit von Septime und Quartsextvorhaltsakkord in der Musik des späten 17. Jahrhunderts noch relativ weit verbreitet ist, seien in der Folge Kadenzen angeführt, die bei Komponisten des europäischen Festlands nur vereinzelt zu finden sind. Hierzu zählt die Kadenz, in der der Quartvorhalt mit seiner Auflösung si-

15 Westrup, *Purcell*, 203.

16 Bernhard, *Kompositionslehre*, 64.

17 »Cadentiae duriusculae sind, welche etwas seltsame Dissonanzen vor denen beyden Schluß-Noten annehmen.« Ebd., 82.

18 Westrup, *Purcell*, 247.

multan erklingt, wie sie im Anthem *I Was Glad* gleich viermal zu finden ist. Als besonders charakteristisch für Purcells Musik kann aber vor allem die Kadenz gewertet werden, die einen Querstand zwischen großer und kleiner Terz über dem Akkord der 5. Stufe aufweist. Sie nimmt in einigen Anthems nahezu die Hälfte der Kadenzbildungen ein.

»One of the commonest forms of independent progression is the use of both the flat and the sharp seventh in different parts, either simultaneously or in succession.«¹⁹

In Takt 105 des Anthems *I Was Glad* (Abb. 3a) ergänzen sich die beiden Sopranstimmen, Tenor und Bass zu einer klassischen Kadenz mit synkopierter Sopranklausel. Gleichzeitig zum Quartvorhalt auf der ersten Zählzeit steht aber im Alt die Mollterz c^1 (1), welche im Querstand zum Leitton cis^2 (2) steht.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The score is divided into three measures. The first measure is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second measure is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F#, C#). The third measure is in 3/2 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Circled numbers 1 through 6 indicate specific notes in the Soprano, Alto, and Bass staves.

Abbildung 3 : a) *I Was Glad*, Takt 105 ;
b) *O God, the King of Glory*, Takt 8 ; c) *I Was Glad*, Takt 84–85.

In der Regel wird bei Purcell diese moduseigene – hier mixolydische – siebte Stufe, die querständig zur leittonig hochalterierten siebten Stufe steht, als obere Nebennote erreicht. Wie die Kadenz in Takt 8 des Anthems *O God, the King of Glory* zeigt (Abb. 3b), weicht Purcell von dieser Regel allerdings auch ab. Hier steht der Leitton cis^2 (3) im Querstand zu der in diesem Fall modusfremden tiefalterierten siebten Stufe c (4), welche darüberhinaus angesprungen wird. Verschärft wird

¹⁹ Ebd., 248.

diese Dissonanz noch dadurch, dass es sich um eine Kadenz mit *quarta consonans* handelt, so dass der Ton *c* zwischen zweimaligem *cis* gleichzeitig mit dem Quartvorhalt erscheint. Darüberhinaus springen Sopran und Tenor heteroleptisch aus dem Quartsextvorhaltsakkord auf der ersten Zählzeit ab.

Diese Art der querständigen Kadenz gipfelt bei Purcell in einer Gleichzeitigkeit von Dur- und Mollterz, wie beispielsweise in Takt 84 des Anthems *I Was Glad* (Abb. 3c). Hier prallen die obere Nebennote *f* (5) im Alt und der Leitton *fis*¹ (6) im Sopran 2 unmittelbar aufeinander.

Die querständige Kadenz ist keine Novität bei Purcell, sondern beruht auf einer längeren Entwicklungsgeschichte in der englischen Musik. Man findet sie auch schon bei älteren englischen Komponisten, vor allem in Kompositionen von Thomas Tallis, und Purcells Lehrer John Blow integriert sogar ein entsprechendes Beispiel in seine *Rules for Playing of a Thorough Bass*.²⁰ Charakterisch für Purcell ist allerdings auch hier die Häufung eines solchen dissonanten Phänomens, welches von anderen Komponisten nur selten angewandt wurde.

Eine letzte Art der Kadenz möchte ich hier noch besprechen. Es handelt sich um eine Kadenz, die lediglich zweimal in Purcells *full anthems* zu finden ist und in welcher das Prinzip der unabhängigen Bewegung der Stimmen bzw. der Überlagerung mehrerer korrekter Sätze gipfelt.



Abbildung 4 : *Remember Not, Lord, Our Offences*, Takt 31–32.

²⁰ Ebd., 249.

Diese Kadenz aus dem Anthem *Remember Not, Lord, Our Offences* (Abb. 4) wird wiederum durch einen Querstand zwischen großer und kleiner Terz in Tenor und Sopran 1 eingeleitet (1). Bei der Auflösung zu Takt 32 hin überlagern sich eine trugschlüssige Kadenz mit der geflohenen Bassklausel im Bass (2) und der auf dem Quintton liegenden Altklausel im Sopran 2 (3). Auf der ersten Zählzeit des Taktes 32 erklingt so ein großer Durseptakkord. Das Verhältnis zwischen Sopran 2 und Bass könnte zwar auch als 7-6-*syncopatio* erklärt werden, allerdings trifft die Auflösung dieser *syncopatio* auf der dritten Zählzeit auf den im Tenor liegenden Quintton. Auch hier überlagern sich also mindestens zwei Schichten, die miteinander in Konflikt treten.

Wie die vorhergehenden Analysen gezeigt haben, beruhen nahezu alle Dissonanzbildungen in Purcells *full anthems* durchaus auf tradierten Figuren und lassen sich anhand Bernhards umfassender Theorie erklären. Individualität erlangt seine Musik aber durch eine pleonastische Häufung verschiedener Dissonanztypen und durch eine Überlagerung mehrerer kompositorischer Schichten. So entwickelt Purcell in den *full anthems* die bereits obsolet gewordene Vokalpolyphonie noch einmal fort und greift sogar durch den starken Sprachausdruck seiner Musik die Affektenlehre des Barock voraus. Durch das Ausreizen aller Möglichkeiten der strengen Polyphonie schafft es Purcell eine Gattung zur Vollendung zu bringen, die schon sehr bald dem Generalbasszeitalter weichen musste.

© 2015 Katja Steinhäuser (k.steinhaeuser@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Steinhäuser, Katja (2015), »Henry Purcells ›full anthems‹ – obsoleete Gattung oder Vollendung der Vokalpolyphonie?« [Henry Purcell's "Full Anthems": Obsolete Genre or Consummation of Vocal Polyphony?], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 327–336.
<https://doi.org/10.31751/p.158>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: anthem; Christoph Bernhard; dissonance; Dissonanz; Figurenlehre; Henry Purcell; theory of musical figures; vocal polyphony; Vokalpolyphonie

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015