

# GMTH Proceedings 2004

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## »Was fehlt?« Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre

4. Jahreskongress | 4th annual conference  
Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie  
Köln 2004

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



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



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

## Modalität und Tonalität in Heinrich Schütz' *Becker-Psalter*

Wie die Dur-Moll-Tonalität in die Modalität der ›Kirchentöne‹ vordrang, gehört zu den Kernfragen des 17. Jahrhunderts. Ein aufschlussreiches Beispiel dafür gibt Heinrich Schütz in seinem 1628 erschienen, 1661 überarbeiteten und komplettierten *Becker-Psalter* mit insgesamt 158 Sätzen, die meisten mit eigener Melodie.

Nicht erst in der Dur-Moll-Tonalität, sondern bereits bei den Kirchentönen existieren jeweils 24 ›Dur‹- und ›Moll‹-Tonarten, jedoch in grundverschiedener Ausprägung, wobei die kirchentonale Ordnung die generelle Verwendung von *b-durum* (Tonstufe h) bzw. *b-molle* (b) betrifft, nicht wie im Spätbarock und später die Anzahl der b- oder Kreuz-Vorzeichen. Schütz' Musik gründet sich noch gänzlich auf die 24 Modi, die in seinem Becker-Psalter nahezu vollständig vertreten sind mit deutlichem Übergewicht der dorischen und jonischen Modi. Während Schütz den äußeren Rahmen der *durum*- und *molle*-Vorzeichnung beibehält, erweitert er diesen jedoch teils mit Hilfe eingefügter Akzidentien bis *as*, so dass dadurch faktisch weitere Transpositionen wie c-Dorisch und B-Jonisch entstehen.

Wesentliche Bedeutung zur tonalen Einordnung kommt den angestrebten Kadenzstufen zu, seit Zarlino den traditionellen ›Hauptstufen‹ I, V und III als erst-, zweit- und drittrangige *regulares*. Zahlreiche Sätze auch bei Schütz halten sich an diese Rangordnung. Ergänzend können als weitere Kadenzstufen die IV. und VI., ausnahmsweise auch die II. oder VII. Stufe als *irregulares* oder gar *peregrinae* (fremde) hinzukommen, wobei die hexachordale Ordnung (Hexachorde auf *c* und *f*) prinzipiell nicht überschritten wird. Eine Statistik der im Becker-Psalter angestrebten Kadenzstufen zeigt, dass sich Schütz zwar an diesen Stufen orientiert, sie aber auch um individuelle Varianten ergänzt.

Wer die Sätze näher untersucht, stößt unweigerlich auf wesentliche Differenzen ›duraler‹ und ›mollarer‹ Modi, also solchen mit großer bzw. kleiner Terz über dem Modus-Grundton. Zum einen tritt in ›mollaren‹ Sätzen, vornehmlich im Dorischen und Äolischen, die III. Stufe als Kadenzziel deutlich hervor, während in den ›duralen‹ Sätzen, allen voran im Jonischen, die VI. Stufe weitaus überwiegt. Man kann, modern gesprochen, jeweils eine Präferenz der ›Paralleltonart‹ konstatieren, im späteren ›Dur‹ die VI., in ›Moll‹ die III. Stufe.

Zum andern spielt im Jonischen die V. Stufe eine der I. nahezu gleichberechtigte Rolle, so dass ›durale‹ Klänge vorherrschen. In ›mollaren‹ Modi rangiert die III. Stufe (›Paralleltonart‹) weit oben. Im Jonischen existiert eine auf Dur-Stufen zentrierte Abstufung des hexachordalen Gefüges, im Dorischen und Äolischen eher eine Durchmischung der Moll- und Dur-Stufen. Überspitzt formuliert: Jonische Sätze wirken nicht selten wie reines ›Dur‹, dorische oder äolische keineswegs wie reines ›Moll‹ – sie verfügen über den größeren Reichtum an ›Klangfarben‹.

Dass es auch in Schütz' Becker-Psalter weit mehr dorische als äolische Sätze gibt, dafür dürfte vor allem die Kadenzierung zur V. Stufe verantwortlich sein, die im Dorischen problemlos über E-Dur nach a-Moll erfolgen kann, was zur äolischen V. Stufe der fehlenden H-Dur-Stufe wegen zu unterbleiben hat. Noch bei Schütz wird dieser Schritt kaum gewagt. Sein Werk befindet sich in einem Übergang, den erst das 18. Jh. hin zur geregelten Dur-Moll-Tonalität endgültig vollzieht und dabei auch die Schranken zu höherer Vorzeichnung durchbricht.

One of the key issues of the 17<sup>th</sup> century is the question of how major-minor tonality entered the system of church modes. It was not only in major-minor tonality that 24 “major” and “minor” keys came into being, but already in the church modes, albeit in a fundamentally different guise. The system of church modes revolves around the general use of *b-durum* (starting from B natural) and *b-molle* (B flat), not the number of flat or sharp accidentals used from the late Baroque onwards. Schütz’s music was still based entirely on the 24 modes, almost all of which appear in his *Becker Psalter*, with a clear emphasis on the Dorian and Ionian. While Schütz retains the outer framework of the *durum* and *molle* keys, however, he expands it by inserting accidentals extending to A flat, resulting in further transpositions such as C Dorian and B flat Ionian.

For tonal classification, the cadential scale degrees aimed for take on central significance: since Zarlino, the traditional “main degrees” I, V and III as primary, secondary and tertiary *regulares*. In Schütz’s music too, many movements follow this hierarchy. These are sometimes supplemented by further cadential degrees: IV and VI, in exceptional cases also II or VII as *irregulares* or even *peregrinae* (“alien” degrees), though the hexachordal framework (hexachords on C and F) remains fundamentally in place. A statistical analysis of the cadential degrees aimed for in the *Becker Psalter* shows that Schütz takes these degrees as points of reference, but also adds to them with individual variants.

If one examines the movements closely, one inevitably encounters considerable differences between *durum* and *molle* modes, i.e. those with major or minor thirds above the root note. Firstly, in *molle* movements, primarily in the Dorian and Aeolian modes, III stands out clearly as a cadential goal, whereas in the *durum* movements, especially the Ionian ones, VI is obviously predominant. To use modern terms, one could say that each case shows a preference for the “relative key”: in the later “major” it is VI, in “minor” it is III.

Secondly, in the Ionian, the fifth degree has almost the same standing as the first, which means that *durum* harmonies predominate. In *molle* modes, the third degree (the “relative key”) is very important. In the Ionian, there is a gradation of the hexachordal structure centred on major degrees, while in the Dorian and Aeolian it is more of a mixture of minor and major degrees. To exaggerate a little, Ionian movements not infrequently seem like pure “major”, while Dorian or Aeolian ones are not at all like pure “minor”; the latter have a greater wealth of “tone colours”.

The fact that there are far more Dorian than Aeolian movements in Schütz’s *Becker Psalter* is most likely due to cadences towards the fifth degree, which are easily carried out in the Dorian via E major to A minor, while cadences towards V in the Aeolian are impermissible on account of the missing B major degree. Even Schütz was barely bold enough to take this step. His work is located in a transition to regular major-minor tonality that would only be finally completed in the 18<sup>th</sup> century, also breaking the barrier to more complex key signatures.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: accidentals; Akzidentien; Becker-Psalter; cadential scale degrees; Dur-Moll-Tonalität; durum; Kadenzstufen; major-minor tonality; modes; Modi; molle; Schütz; Zarlino

Wer sich mit Musik des 17. Jahrhunderts beschäftigt, wird unweigerlich mit der Problematik der Tonarten konfrontiert: Wie weit gelten noch die altherwürdigen Kirchentöne, und in welchem Ausmaß müssen wir ein Vordringen von Dur und Moll konstatieren? Am Beispiel einer geschlossenen Sammlung möchte ich dieser Frage nachgehen, nämlich am Beispiel von Heinrich Schütz' *Becker-Psalter*. Schütz brachte seine *Psalmen Davids* [...] in *Teutsche Reimen gebracht durch Cornelium Beckern* 1628 mit 90 eigenen und 11 alten Melodien im vierstimmigen Satz heraus. Für die zweite Ausgabe von 1661 überarbeitete er die vorhandenen Sätze und ergänzte 57 weitere, so dass nunmehr jeder Psalm (zumindest) einen eigenen Satz erhielt und die Gesamtzahl auf 158 Sätze anwuchs. Im Gegensatz zu den bis dato erschienenen Kantionalien, beispielsweise dem 1627 gedruckten *Cantional* Johann Hermann Scheins, besitzt Schütz' *Becker-Psalter* im Hinblick auf unsere Fragestellung den Vorzug, weitgehend frei, d.h. ohne Bindung an bestehende Melodien komponiert zu sein, so dass die meisten Sätze keine fremden Vorgaben zu erfüllen haben und sich somit auch tonartlich frei entfalten können.

Zum Skizzieren eines Übergangs gehört die Kennzeichnung des Ausgangs- und Zielpunktes, wobei ich an Bekanntes anknüpfen kann, zumal bei den Spezialisten – hier gilt es mehr, den status quo zusammenzufassen und den konkreten Gegenstand einzuordnen. Mehr oder weniger bekannt sein dürfte die Tatsache, dass nicht nur ab dem 18. Jahrhundert, sondern bereits um 1600 je 12 ›Dur‹- und ›Molltonarten‹ existieren. Allerdings müssen wir spätere Vorstellungen fallenlassen und ›Dur‹ und ›Moll‹ mit dem jeweiligen Zustand des Tones *b* verknüpfen (Abb. 1).

Gemäß dieser Gegenüberstellung besitzen die ›alten Durtonarten‹ gemeinsam den Ton *h* bzw. ›*b*-durum‹. ›Moll‹ geht auf die zum *b* erniedrigte Stufe ›*b*-molle‹ zurück und wird in diesem System der 24 Tonarten oder – historisch angemessener ausgedrückt – der 24 Modi als transponiert betrachtet. In Bachs *Wohltemperiertem Klavier* stellen sich die 24 Dur- und Molltonarten in der ›modernen‹, bis heute geläufigen Form dar, und man erkennt zwischen den beiden Tonart-Systemen sofort die fundamentale Differenz, die allein in den Termini ›Dur‹ und ›Moll‹ liegt. Diese sind im Übrigen selbst für Bach eigentlich noch anachronistisch – in seinem eigenhändigen Titel spricht Bach von »Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia, sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend«. Die Termini ›Dur‹ und ›Moll‹ kommen zwar in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts in der modernen Bedeutung auf, setzen sich aber noch nicht einmal im 18., sondern erst im Laufe des 19. Jahrhunderts allgemein durch. Bachs Titel-Überschrift stellt auch

nicht die Paralleltonarten auf ›ut‹ und ›la‹ nebeneinander, sondern drückt ›Dur‹ und ›Moll‹ in der traditionellen Nachbarschaft von Jonisch (›ut‹→›re‹→›mi‹) und Dorisch (›re‹→›mi‹→›fa‹) aus. So wirken Hexachord-System und ›Kirchentöne‹ noch weit bis ins 18. Jahrhundert nach.

24 Modi		24 Tonarten	
›Dur‹ (♯)	›Moll‹ (♭)	Dur	Moll
1. <i>Dorius</i>	1. <i>Dorius transpositus</i>	C-Dur	c-Moll
2. <i>Hypodorius</i>	2. <i>Hypodorius transpos.</i>	Cis-Dur	cis-Moll
3. <i>Phrygius</i>	3. <i>Phrygius transpos.</i>	D-Dur	d-Moll
4. <i>Hypophrygius</i>	4. <i>Hypophrygius transpos.</i>	Es-Dur	dis-Moll
5. <i>Lydius</i>	5. <i>Lydius transpositus</i>	E-Dur	e-Moll
6. <i>Hypolydius</i>	6. <i>Hypolydius transpos.</i>	F-Dur	f-Moll
7. <i>Mixolydius</i>	7. <i>Mixolydius transpos.</i>	Fis-Dur	fis-Moll
8. <i>Hypomixolydius</i>	8. <i>Hypomixolydius transp.</i>	G-Dur	g-Moll
9. <i>Æolius</i>	9. <i>Æolius transpositus</i>	As-Dur	gis-Moll
10. <i>Hypoæolius</i>	10. <i>Hypoæolius transpos.</i>	A-Dur	a-Moll
11. <i>Jonicus</i>	11. <i>Jonicus transpositus</i>	B-Dur	b-Moll
12. <i>Hypojonicus</i>	12. <i>Hypojonicus transpos.</i>	H-Dur	h-Moll

Abbildung 1: Die 12 ›alten‹ und ›modernen‹ ›Dur‹- und ›Molltonarten‹

Aus der Gegenüberstellung gewinnt man eine Vorstellung von den (nicht nur terminologischen) Schwierigkeiten, die mit dem Übergang des einen ›Dur-Moll-Systems‹ in das andere verbunden waren. Da dieser Übergangsprozess bis in den Spätbarock reichte, dürfte es kaum verwundern, dass für die Schütz-Zeit die modale Systematik zumindest ›äußerlich‹ uneingeschränkte Gültigkeit besitzt. Schütz selbst fordert in seiner vielzitierten Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* von 1648 die ›Dispositiones Modorum‹ als unerlässliche Voraussetzung einer ›Regulierten Composition‹, und auch bei seinem Schüler Christoph Bernhard kommt dies unmissverständlich zum Ausdruck, wenn er circa zehn Jahre später fordert:

»Eine jede Stimme [...] soll nach einem derer 12. *Modorum* sich richten«<sup>1</sup>, wobei er die 12 Modi des ›Cantus duri‹ als gegeben annimmt und die anderen 12 »durch eine Verwandlung des *Cantus duri* in *Cantum mollem*, durch eine Erhebung um eine *Quarte* oder durch eine Vertiefung um eine *Quinte*«<sup>2</sup> gewinnt. Auch die Tatsache, dass Bernhard neben dieser ›gewöhnlichen‹ Transposition die ›seltener‹ sekund- oder terzweise mit bis zu vier Kreuzen darlegt, beweist noch keinerlei Auflösungsstendenzen des modalen Systems, sondern orientiert sich an praktischen Erfordernissen, zumal solchen der Organisten etwa bei der transponierten Begleitung von Chormusik – selbst mit vier Kreuzen wird E-Jonisch nicht zwingend zu E-Dur. Der wichtigste Unterschied zwischen Lehrer und Schüler besteht in der Zählweise: Während sich Schütz Glarean anschließt und mit dem *Dorius* beginnt, zählt Bernhard gemäß Zarlino vom *Jonicus* aus. Da wir uns hier mit Schütz befassen, beginnt meine Übersicht mit dem *Dorius*.

Wenn man sämtliche Sätze des *Becker-Psalter* den 24 ›Dur‹- und ›Moll‹-Modi zuordnet, entsteht eine Übersicht, in der kaum Modi fehlen (Abb. 2).

›Dur‹ (♯)	›Moll‹ (♭)		
1. <i>Dorius</i>	1. <i>Dorius transpositus</i>	d♯	g♭
2. <i>Hypodorius</i>	2. <i>Hypodorius transpos.</i>	d♯	g♭ c♭♭
3. <i>Phrygius</i>	3. <i>Phrygius transpos.</i>	e♯	a♭
4. <i>Hypophrygius</i>	4. <i>Hypophrygius transpos.</i>	e♯	a♭
5. <i>Lydius</i>		F♯	
	6. <i>Hypolydius transpos.</i>		B♭
7. <i>Mixolydius</i>	7. <i>Mixolydius transpos.</i>	G♯	c♭ F♭♭
8. <i>Hypomixolydius</i>	8. <i>Hypomixolydius transp.</i>	G♯	c♭
9. <i>Æolius</i>	9. <i>Æolius transpositus</i>	a♯	d♭ e♭♯
10. <i>Hypoæolius</i>	10. <i>Hypoæolius transpos.</i>	a♯	d♭
11. <i>Jonicus</i>	11. <i>Jonicus transpositus</i>	C♯	F♭
12. <i>Hypojonicus</i>	12. <i>Hypojonicus transpos.</i>	C♯	F♭ B♭♭

Abbildung 2: Heinrich Schütz, *Becker-Psalter*, Aufstellung der verwendeten Modi

1 Bernhard 1963, 41 [Cap. 2, Nr. 7], (Hervorhebung original).

2 Ebd., 97 [Cap. 52, Nr. 3], (Hervorhebung original).

Selbst der *Lydius* sowie der *Hypolydius transpositus* sind vertreten, freilich nur mit wenigen Sätzen. Auf den extrem hohen, bis  $a^2$  reichenden *Æolius* greift Schütz sogar mehrfach zurück, wohingegen der *Hypodorius* in der gleichen Tonlage weitgehend fehlt. Das größte Gewicht besitzen die dorischen Sätze, die mit einer Anzahl von über 50 ein Drittel des Werkes ausmachen, gefolgt von den jonischen mit knapp 40 und den äolischen mit gut 30 Sätzen. Insgesamt überwiegen authentische Melodien bei weitem, zumal im Dorischen und Jonischen.

Auffallend ist Schütz' Neigung, bei der Ergänzung 1661 das tonartliche Spektrum zu erweitern, allerdings nicht durch zusätzliche Schlüsselvorzeichen – diese waren in Chormusik auch 1661 noch ungebräuchlich –, sondern durch Einfügung von Akzidentien in den Notentext. Bei lydischer Notation liegt es ohnehin nahe, die tritonische Quarte durch ein (weiteres) *b*-Vorzeichen zu ›bereinigen‹. Dies betrifft insbesondere den *Hypolydius transpositus*, den immerhin fünf Sätze aufweisen. Vier von ihnen verwandelt ein nahezu festes *es* in *b*-hypojonische Sätze. Auf die gleiche Vorzeichenlage stoßen wir in zwei transponiert mixolydischen Sätzen, die ein permanentes *es* in *c*-dorische verwandelt (Bsp. 1).

Der vorliegende 120. Psalm enthält nur am Ende ein notiertes *e*, das aber als erhöhte Schlussstertz zu erklären ist. Zweimal fügt Schütz sogar *as* ein (2. und 6. Zeile), was eindeutig den Wechsel in das ›Doppel-*b*-Vorzeichen-System‹ bedeutet und den Satz als *c*-dorisch ausweist. Ebenfalls durch *es* als zweites *b*-Vorzeichen werden zwei F-jonisch notierte Sätze zu F-mixolydischen. Ein Kreuz erhalten lediglich zwei e-phrygisch notierte Sätze, die Schütz dadurch in e-äolische verwandelt.

Nach diesen Erkenntnissen können wir festhalten, dass die modale Systematik auch bei erweitertem Modusangebot unangefochten den Ton angibt, zumindest bezüglich des ›äußeren‹ Rahmens. Doch wie steht es mit den ›inneren‹ Verhältnissen der Sätze – fügen auch sie sich widerspruchsfrei dem jeweiligen Modus ein? Wer dem vorliegenden 120. Psalm einen genaueren Blick schenkt, erkennt von Beginn an einen *c-Dorius*, der sich auch im weiteren Satzverlauf nicht abschwächt (*as* gehört im ›Doppel-*b*-Vorzeichen-System‹ als ›8. Stufe‹ zum diatonischen Grundbestand). So bilden die drei ersten Zeilen eine modale Einheit mit drei perfekten (Quintfall-) Kadenzen nach *g*, *Es* und *c*, die seit dem 16. Jahrhundert den 2., 3. und 1. Rang einnehmen.

Bevor der weitere Satzverlauf zur Sprache kommt, sei auf die Kadenzränge näher eingegangen. Die Kadenzstufen sind, zumal in ›schlichten‹ Sätzen wie diesen Psalmliedern, für den Modus essentiell und bilden auch nach späteren Maßstäben eine Art übergeordnete ›Harmonik‹, welche die Tonart konstituiert. Seit Zarlino

hat sich eingebürgert, die Kadenzränge in allen Modi mit den Stufen I, V und III für den 1., 2. und 3. Rang zu besetzen. Dies blieb in der deutschen Musiktheorie im 17. Jahrhundert nahezu unverändert, selbst in der 2. Jahrhunderthälfte und noch zu Beginn des 18. Jahrhundert. Als Belege können wir die Angaben bei Christoph Bernhard (~1660), Wolfgang Caspar Printz 1676, also vier Jahre nach Schütz' Tod, und noch bei Johann Gottfried Walther 1708, also bereits zur Bach-Zeit, anführen (Abb. 3).

1. Ich ruf zu dir, mein Herr und Gott, ver = laß mich nicht in mei = ner Not,  
 er = hör mein sehn = lich fle = hen, ich bit = te dich,  
 er = ret = te mich, hilf mei = ner ar = men See = len.

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The lute line includes figured bass notation (letters b, #, 4) and some accidentals. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system has two measures, the second has two measures, and the third has two measures.

Beispiel 1: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* [...] Durch D. Cornelium Beckern [...], 2. Ausgabe Dresden 1661, Psalm 120<sup>3</sup>

3 Der Notentext wird hier und bei den folgenden Beispielen zitiert nach: Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 6: *Der Psalter nach Cornelius Beckers Dichtungen*, hg. von Walter Blankenburg, Kassel: Bärenreiter 1957.

	Printz 1676			Bernhard (~ 1660)				J. G. Walther 1708			
Rang:	1.	2.	3.	1.	2.	3.	irregul.	1.	2.	3.	affinal.
<i>Dorius</i>	I	V	III	I	V	III	IV, VI	I	V	III	IV, VI
<i>Phrygius</i>	I	–	III	I	V°	III	IV, VI	I	–	III	IV, VI
<i>Lydius</i>	I	V	III	I	V	III	II, VI	I	V	III	IV, VI
<i>Mixolydius</i>	I	V	–	I	V	(III#)	II, IV, VI	I	V	–	IV, VI
<i>Æolius</i>	I	V	III	I	V	III	IV, VII	I	V	III	IV, VI
<i>Jonicus</i>	I	V	III	I	V	III	IV, VI	I	V	III	IV, VI

Abbildung 3: Kadenzstufen bei Printz (1676)<sup>4</sup>, Bernhard (~ 1660)<sup>5</sup> und Walther (1708)<sup>6</sup>

Printz führt die Rangstufen als Querverbindungen zwischen den Modi auf (Abb. 4).

des Modi	}	§. 34. Alle Clauf. primariae		}	des Modi	}	Phrygii und Hypophr.	Æolii und Hypoæolii.
		Mixolyd. und Hypoß.	Jonici und Hypojonici.					
		Æolii und Hypoæolii	Dorii und Hypodorii.					
		Jonici und Hypojonici	Lydii und Hypolydii.					
		Dorii und Hypodorii	Mixolyd. u. Hypomix.					
des Modi	}	§. 35. Alle Clauf. Primariæ		}	des Modi	}	Jonici und Hypojonici	Æolii und Hypoæolii.
		Phrygii und Hypophr.	Ionici und Hypojonici.					
		Lydii und Hypolydii	Dorii und Hypodorii.					
		Myxolyd. u. Hypom.	Phryg. u. Hypophryg.					
		Æolii und Hypoæolii	Lydii und Hypolydii.					
§. 36. Phrygius und Hypophrygius haben keine Clausulas secundarias Mixolydius und Hypomixolydius keine Tertiarias.								

Abbildung 4: Printz 1676, V. Capittel, §34f., Rangstufen als Querverbindungen zwischen den Modi

- 4 Die Rangbezeichnungen lauten bei Printz: *Clausulæ propriae: primaria, secundaria, tertiaria; – peregrinæ* (1676, V. Capittel, §23 ff.).
- 5 Die Rangbezeichnungen lauten bei Bernhard: *Cadentiæ regulares: finalis, confinalis principalis & minus principalis; irregulares* (1963, Cap. 46 ff., 94 ff.).
- 6 Die Rangbezeichnungen lauten bei Walther: *Clausulæ essentielles: primaria, secundaria, tertiaria; affinales; – peregrinæ* (1955, 162 f. [1708, *Musicae Poeticae, Caput 7, §17 ff., 299 f.*]).

Da die phrygische V. und die mixolydische III. Stufe über *h* entstehen und sich mit dem notwendigen Quinten-*fis* der modalen Systematik entziehen, fallen sie nach Printz – und noch bei Walther – als Rangstufen ersatzlos aus (bei Walther ausdrücklich »wegen der zwey fremden *Clavium dis* und *fis*«<sup>7</sup>). Bernhard weist nur im Mixolydischen auf die ›Seltenheit‹ der *h*-Stufe hin, betrachtet diese im Phrygischen jedoch offenbar als Standard.

Während sich Printz mit den drei Kadenzrängen begnügt und alle übrigen Stufen als *peregrinae* ansieht, ergänzen Bernhard und Walther die drei ›regulären‹ bzw. ›essentiellen‹ Stufen um zwei (bis drei) weitere, namentlich um die IV. und VI. Stufe des jeweiligen Modus. Printz und Walther erklären scheinbar modern die drei *propriae* bzw. *essentiales* aus dem ›Dreiklang‹, der *trias harmonica* über der *finalis*, bei Printz folgendermaßen (Abb. 5).

**§. 23. Claufula formalis in Ansehung des Modi oder Toni wird getheilet in Propriam und Peregrinam.**

**§. 24. Propria ist/ die ihren Sig oder Stelle hat in einem Theil Triadis Harmonicæ ihres Modi.**

**§. 25. Sie ist entweder perfectissima und primaria, oder Perfecta und Secundaria, oder imperfecta und Tertiaria.**

**§. 26. Primaria hat ihren Sig im ersten; Secundaria in den dritten/ und Tertiaria in dem mittelften Theile Triadis Harmonicæ ihres Modi.**

**§. 27. Peregrina aber hat ihren Sig in einem anderen Clave, der in Triade Harmonica nicht gefunden wird.**

Abbildung 5: Printz 1676, VIII. Capittel, §23 ff.

Walther führt die drei *affinales* zudem auf den ›Dreiklang‹ unter der *finalis* zurück. So modern – fast ›dualistisch‹ – diese Herleitung anmutet, kann sie dennoch nicht über die ursprünglichen Gründe für die Stufenauswahl hinwegtäuschen: Die 5. und 3. Stufe bilden in den meisten Modi schon in der mittelalterlichen Einstimmigkeit den authentischen und plagalen *ténor*. Im Spätmittelalter verschob sich der *ténor h* nach *c*, so dass im Phrygischen die 6. (und 4.) sowie im Mixolydischen die 4. Stufe *ténor* wurde. Damit kommt auch der 4. und 6. Stufe erhöhte modale Bedeutung zu, die der Erklärung durch die *trias harmonica* nicht bedarf. Insofern verbietet sich, in den bevorzugten Modusstufen ›Vorformen‹ der späteren Dreiklangsbildung und damit der Dur-Moll-Tonalität zu erblicken.

7 Walther 1955, 173 [1708, *Musicae Poeticae*, Caput 8, §3, 323], (Hervorhebungen original).

Zudem erscheint das Festhalten an den traditionellen Kadenzrängen noch im frühen 18. Jahrhundert eher als konservativ und schematisch, und dies wirft die Frage auf, inwieweit sich ein Komponist vom Range Schütz' den Stufenvorgaben beugt. Der als Beispiel 1 aufgeführte c-dorische Satz erfüllt sie zunächst in der Reihenfolge 2., 3. und 1. Rang jeweils mit perfekten Kadenzen, bevor die 4. Zeile einen Halbschluss in der Haupttonart beisteuert – das 17. Jahrhundert hält dafür den Terminus *clausula dissecta* bereit (z.B. bei Printz). Die 5. Zeile greift noch einmal auf die sekundäre Kadenz der 1. Zeile zurück, bevor der Satz im höchsten Rang endet und damit den Modus endgültig fixiert. Da sich auch die *clausula dissecta* nach G am Ende der 4. Zeile in den modalen Kanon einfügt (gleichgültig, ob wir hier modern gesprochen einen Plagal- oder Halbschluss annehmen), sind die traditionellen Vorgaben in diesem Satz lückenlos erfüllt, ohne sich der Erweiterung durch *irregulares* oder *affinales* zu bedienen. Doch dies ist durchaus nicht immer der Fall. Ein beredtes Beispiel gibt der 38. Psalm (Bsp. 2):

The image shows a musical score for Psalm 38 by Heinrich Schütz, arranged in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a figured bass line (bass clef). The lyrics are in German. Roman numerals III, IV, VI, VII, V, and I are placed above the music to indicate cadence ranks. The figured bass notation includes letters like 'b' and '#', and numbers like '6', '7', and '6'.

System 1 (Cadenza III and IV):  
 1. { Herr, straf mich nicht in deinem Zorn, laß mich dein Grimm ver-zeh-ren nicht, }  
 wie Schar-se Pfeil und ste-chend Dorn dein Rach ver-wundt, dein Hand drückt mich, }

System 2 (Cadenza VI and VII):  
 an mein Leib ist Ge-sun-des nicht, all Glied emp-fin- den Leid und Schmerz,

System 3 (Cadenza V and I):  
 in Mark und Bein hab ich kein Fried, der na-gend Wurm frißt mir das Herz.

Beispiel 2: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* [...] Durch D. Cornelium Beckern [...], 2. Ausgabe Dresden 1661, Psalm 38

Man sollte sich von dem vorgezeichneten Kreuz nicht täuschen lassen, denn der Satz wurde nicht nur rhythmisch reduziert, sondern ob seiner hohen Lage wie viele andere vom Herausgeber auch eine Quarte abwärts transponiert. Das Original steht also in a-Äolisch. Dementsprechend enden die Zeilen dort realiter auf C, d, F, G, E und a, so dass die sechs Schlüsse alle sechs Stufen des *hexachordum naturale* anstreben. Dieser Satz umfasst damit sämtliche von Bernhard und Walther zusammen erwähnten Stufen III, IV, VI, VII, V, I und verzichtet – naturgemäß – nur auf die II. äolische Stufe, die weder mit *b*-Vorzeichen noch mit Quinten-*fis* ernsthaft in Betracht kommt. Die Spanne reicht im *Becker-Psalter* also von der Beschränkung auf die essentiellen Kadenzstufen bis zur Ausschöpfung eines vollständigen Hexachords und zeigt Schütz bestrebt, ein Höchstmaß an Kadenz-*varietas* zu realisieren.

Wenn wir uns diesbezüglich ein Gesamtbild von den 158 Sätzen des *Becker-Psalters* machen wollen, so kann nur eine Statistik wie die in Abbildung 6 Aufschluss geben (zu Beginn der *Dorius* als häufigster Modus, gefolgt von den beiden anderen ›mollaren‹ Modi, erst danach die ›duralen‹ Modi; nicht aufgeführte Kadenzstufen – außer der I., die naturgemäß wegfallen kann – sind von geringer Bedeutung):

	100	90	80	70	60	50	40	%
<i>Dorius</i>		V III			VII		IV	
<i>Æolius</i>		III		V	VII	IV		
<i>Phrygius</i>		IV	III	VI				
<i>Jonicus</i>		V			VI		III II IV	
<i>Mixolydius</i>	V	IV		II				
<i>Lydius</i>		V/III				VI		

Abbildung 6: Heinrich Schütz, *Becker-Psalter*, Kadenzstufen prozentual zur Gesamtzahl der Sätze

Im *Dorius* liegen V. und III. Stufe fast gleichauf, während im *Æolius* die III. Stufe weit vor der V. rangiert. Im *Phrygius* liegt die IV. Stufe vorn, während die V. keine nennenswerte Rolle spielt. Im *Jonicus* kommt die V. Stufe deutlich vor der VI. und die III. Stufe erst dahinter. Der *Mixolydius* folgt der ›altmodalen‹ Tradition, die V. und IV. Stufe (als authentischen und plagalen *ténor*) zu bevorzugen. Die V. Stufe kommt in allen (!) mixolydischen Sätzen vor. Unter den ›duralen‹ Modi setzt erst der *Lydius* die III. Stufe gleichberechtigt neben die V.

Insgesamt erweist diese Übersicht, dass die von der Theorie postulierte Einheitlichkeit der Praxis nicht standhält. Offenbar ist Schütz bestrebt, die Unterschiede zwischen den Modi nicht zu nivellieren, sondern bisweilen hervorzuheben. Für den Übergang in die Dur-Moll-Tonalität können wir bereits an dieser Stelle festhalten, dass Schütz noch keine homogene ›durale‹ und ›mollare‹ Modusgruppe herstellt, bei welcher der *Dorius* im *Æolius* sowie der *Mixolydius* im *Jonicus* aufgeht. Andererseits treten jonisches ›Dur‹ und äolisches ›Moll‹ in eine interessante Wechselbeziehung: Im *Æolius* liegt die ›Paralleltonart‹ III. Stufe weit vorn (›a-Moll‹/›C-Dur‹), im *Jonicus* die ›Paralleltonart‹ VI. Stufe (›C-Dur‹/›a-Moll‹) vor der halbschlüssig bzw. phrygisch eingeführten III. – modern gesprochen erhalten wir in ›Dur‹ als einfachste kadenzuelle Rangfolge T–D–Tp–T, in ›Moll‹ t–tP–d–t. Doch auch dies ist keine wirkliche Neuerung, die zwingend auf die Dur-Moll-Tonalität zielt. Vielmehr wird der Ersatz der III. Stufe durch die VI. schon im 16. Jahrhundert nicht selten verwendet und im 17. Jahrhundert zur Diskussion gestellt, freilich nicht nur für den *Jonicus*, sondern wiederum für das Gros der Modi.

Beispiel 3 zeigt die Rangfolge I–V–VI im Jonischen der 19. Psalm gemäß der 1. Ausgabe von 1628.

Nach der ›erstrangigen‹ Eröffnung in F kadenziert die 1. Zeile sogleich in den 2. Rang C, den die 2. Zeile in den 1. Rang zurückführt. Die 3. Zeile deutet ihre Zieltonart d-Moll zwar gleich zu Beginn an, festigt diese aber erst mit der Zeilenkadenz. An deren 3. Rang knüpft die 4. Zeile mit a-Moll–d-Moll an und beschließt den Satz erwartungsgemäß im 1. Rang. Die bemerkenswerte Geschlossenheit erreicht Schütz jedoch nicht nur durch die ranggemäße Kadenzdisposition, sondern auch durch die zu keinem Zeitpunkt fragliche ›Dur‹-Tonalität. Diesen Satz können wir lückenlos harmonisch in Stufen wie Funktionen analysieren, wobei ich mich in Anbetracht der hohen Zahl von Hauptdreiklängen auf Funktionen beschränke. (Ob wir die Ausweichung der 1. Zeile im Rahmen der Haupttonart F-Dur oder der Dominanttonart C-Dur darstellen, ist Geschmackssache.) Evident bleibt, dass die Durdreiklänge (›Funktionen‹) die harmonische Basis bilden und die Molldreiklänge (›Parallelen‹) paarweise nur bei Übergängen auftreten, in der 1. Zeile beim Übergang zur Dominanttonart, in der 4. Zeile bei der Rückleitung von der Paralleltonart zur Haupttonart. Ansonsten streut Schütz Nebendreiklänge nur einzeln ein, wobei er dreimal auf eine (Stufen-) Folge gemäß I–V–VI–V–I zurückgreift (vgl. Klammern) und dadurch insbesondere zwischen 3. und 4. Zeile eine auf ›Symmetrie‹ hindeutende Verbindung herstellt. Auf Pendelbewegungen

wie V-VI-V stoßen wir im *Becker-Psalter* (wie im gesamten Kantionalsatz) im Übrigen regelmäßig.

1. Die Him - mel, Herr, prei - sen sehr dein gött - li - che Macht und

1. Die Him - mel, Herr, prei - sen sehr dein gött - li - che Macht und

F-Dur: T D<sub>3</sub> T Tp Dp T (D) D | T S T Sp T S D  
C-Dur: Sp Tp S D T

Ehr, auch die Fe - ste rühmt die Gnad, die dein Hand ge - wir - ket hat.

Ehr, auch die Fe - ste rühmt die Gnad, die dein Hand ge - wir - ket hat.

F: T | Tp S T Tp | Tp | Dp Tp D T D Tp D T  
d-Moll: t D tG D t

Beispiel 3: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* [...] *Durch D. Cornelium Beckern* [...], 1. Ausgabe von 1628, Psalm 19, Beispiel für die Rangfolge I-V-VI im Ionischen

Während in diesem ›Dur‹-Choral die tonartlichen Verhältnisse zu jedem Zeitpunkt offenliegen, scheint sich mancher ›Moll‹-Choral regelrecht im Nebulösen zu bewegen (Bsp. 4).

1. Ich ruf zu dir, mein Herr und Gott, ver = laß mich nicht in mei = ner Not,

	b			b	#	#	b		b	6						
Klänge:	c	g	F	B	c	g	D	g $\sharp$		c	F	Es	f	Es <sub>3</sub>	B	Es
c-Dor.	I	V	IV	VII	I	V	II $\sharp$	V $\sharp$		I	IV	III				
c-Moll:	t	d	(D)	dP	t	d	(D)	D		t	S	tP	s	tP <sub>3</sub>	(D)	tP
g-Moll:	s	t	(D)	tP	s	t	D	T		Es-Dur:	T	Sp	T <sub>3</sub>	D	T	

Beispiel 4: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* [...] *Durch D. Cornelium Beckern* [...], 2. Ausgabe Dresden 1661, Psalm 120, 1. und 2. Zeile, ›harmonische‹ Analyse

Obwohl der bereits aufgeführte Satz zum 120. Psalm erst 1661 dazukommt und das Modus-Repertoire um eine Transposition des *Dorius* nach c ausdehnt, erweckt er einen weit mehr dem Modalen verhafteten Eindruck als der deutlich ältere ›Dur‹-Choral. Zur Eröffnung führt die dorische ›Tonika‹ c-Moll in deren ›Moll-Dominante‹ g-Moll, gefolgt vom Quintfall F–B, der bereits wie eine Ausweichung wirkt. Es folgt die gleiche Harmoniebewegung wie zu Beginn, bevor sich die 1. Zeile in die Dominanttonart wendet. Wenn wir diese als eigentliches tonales Zentrum annehmen, erscheint die harmonische Deutung zwar einleuchtender, aber mit dem Makel eines ›subdominantischen‹ Anfangs behaftet. Obwohl andere Sätze tatsächlich so beginnen, entzieht sich dies der unmittelbaren Wahrnehmung. Vielmehr stellt sich hier der Eindruck von drei oder sogar vier tonartlichen Stationen ein: c-Moll–B-Dur und c-Moll–g-Moll (den Rückgriff auf den Beginn mitgezählt).

Fehlt dieser 1. Zeile also schon die harmonische Homogenität, so stoßen wir bei der 2. auf den – wohl textbezogenen – Bruch F-Dur–Es-Dur, mit dem die Paralleltonart Es-Dur ›eingeleitet‹ wird. Im c-Dorischen können wir die Akkordfolge F–Es lapidar als IV. und III. Stufe bezeichnen, doch in tonaler Harmonik wirkt sie wie ein Fremdkörper und veraltet als eine Art ›Dominant-Subdominant‹-Folge bereits im frühen 18. Jahrhundert. Die in diesem Satz stark dorisch geprägte Akkordik lässt sich nur dort tonal-harmonisch deuten, wo kadenzielle Bestrebungen (in c-Moll über Zwischendominanten) sichtbar werden. Ansonsten versagt die harmonische Analyse bzw. zeitigt abwegige Ergebnisse, die kaum jemand ernsthaft verfechten wird.

Da sich diese Sachlage auch im Äolischen nicht wesentlich ändert, ist der Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität durch eine prinzipielle Diffe-

renz zwischen ›duralen‹ und ›mollaren‹ Sätzen geprägt. Beide beruhen auf der gleichen Diatonik, und doch können jonische Sätze schon früh einen ausgesprochenen Dur-Charakter aufweisen, während äolische und dorische noch weithin der Modalität verhaftet bleiben (das Mixolydische nimmt eine Mittelstellung ein). Zusammenfassen lässt sich diese Differenz mit einer Übersicht über das Stufen-Repertoire im *Jonicus*, *Æolius* und *Dorius* (Abb. 7).

	I	II	III	IV	V	VI	VII
<i>Jonicus</i>	T	Sp	Dp	S	D	TP	
<i>Æolius</i>	t		tP	s	d, #D	tG	?
<i>Dorius</i>	t	?	tP	S, bs	d, #D	tG	?

Abbildung 7: Heinrich Schütz, *Becker-Psalter*, modales Stufenrepertoire aus funktioneller Sicht

Im *Jonicus* finden wir ein wohlgeordnetes Hexachord vor, bei dem sich Haupt- und Nebenstufen bereits durch das Tongeschlecht unterscheiden: Die Durdreiklänge sind klanglich maßgeblich, die Molldreiklänge ihnen untergeordnet. Es genügt also völlig, wie im 19. Psalm selektiv zu verfahren, d. h. die Hauptstufen zu bevorzugen und die Nebenstufen nur gelegentlich und speziell zum tonartlichen Übergang einzustreuen, um eine durchweg nachvollziehbare Dur-Tonalität aufzubauen. Zwar dringen nicht alle jonischen Sätze zur Kohärenz des 19. Psalms vor, doch eine Grundtendenz zeigt sich im *Becker-Psalter* (und weit darüber hinaus) allemal.

Während im *Jonicus* die Stufen also eine geschlossene, hierarchisch gegliederte, auf die unterste Hexachordstufe gegründete Akkordsozietät bilden, sind die ›mollaren‹ Modi von Brüchen und Unwägbarkeiten gekennzeichnet: In *Dorius* und *Æolius* besitzen die Dominanten nur *per accidens* einen ›Leitton‹, der aber, wie wir im 120. Psalm gesehen haben, nur bei Kadenzten generell zum Einsatz kommt. Im Zeilenverlauf herrscht die nicht als Hauptdreiklang ersichtliche ›Moll‹-Dominante vor – Riemann betrachtete diese bekanntlich als natürlichen Zustand in der Moll-Tonalität. Dem *Æolius* fehlt der Grundakkord der II. Stufe, über die der *Dorius* zwar verfügt, aber ohne sinnvolle tonal-harmonische Deutung im Rahmen der Haupttonart (e-Moll in d-Moll). Dies gilt ebenso für beide III. und VII. Stufen, die in der tonalen Harmonik nur der Paralleltonart zugeordnet werden können – Gottfried Weber leugnet (1817) in Moll kategorisch die Existenz einer III. und einer ›natürlichen‹ VII. Stufe! Insgesamt bilden diese beiden sowie die äolische VI. und dorische IV. Stufe einen ›Durkomplex‹, der sich parataktisch

zu den eigentlichen Moll-Hauptstufen verhält und diese jederzeit auch dominieren kann – zahlreiche ›mollare‹ Sätze des *Becker-Psalter*s zeigen einen verstärkten Drang zu den Paralleltonarten, was die Entfaltung einer der Dur-Tonalität gleichwertigen Moll-Tonalität naturgemäß behindert.

Hinzu kommt die nicht nur im *Becker-Psalter*, sondern noch weit bis in 18. Jahrhundert andauernde Beliebtheit des Dorischen, hinter das der üblicherweise mit ›Moll‹ assoziierte *Æolius* mancherorts (so auch hier) zurücktritt. Wie ist diese Affinität zum *Dorius* zu erklären? Unter anderem damit, dass er den größeren Stufenreichtum mit sich bringt und einen Vorzug, der sogar für die Entwicklung der Moll-Tonalität von gewissermaßen ›existentieller‹ Bedeutung ist: die Möglichkeit, ohne Überschreitung des Tonsystems mit perfekter Kadenz in die Dominanttonart auszuweichen (im d-Dorischen über E-Dur nach a-Moll). Diese Möglichkeit offeriert der *Æolius* nicht, da dort die Dominante der V. Stufe »die zwey fremden *Claves dis* und *fis*«<sup>8</sup> erforderte (in a-Äolisch bei der Klangfolge H-Dur – e-Moll), was zur Schütz-Zeit noch weitestgehend unterbleibt. Andererseits bietet der *Dorius* zwei Formen der IV. Stufe, die ›natürliche‹ mit ›*b-durum*‹ sowie die „alterierte“ mit ›*b-molle*‹, so dass dort auch die ›Moll-Subdominante‹ zur Verfügung steht.

Dass Schütz im *Becker-Psalter* den Schritt in die Moll-Tonalität (noch) nicht definitiv vollzieht, dürfte zum einen an den modalen Gewohnheiten liegen, die mit der Gattung des Psalmliedes und dessen Choraltradition – Stichwort Genfer Psalter – verknüpft sind. Zum andern würde eine der Dur-Tonalität analoge Moll-Tonalität den Stufenreichtum äolischer, dorischer und phrygischer Sätze erheblich beschneiden, so dass ihre Farbigkeit und gewisse Unbestimmtheit, die sie insbesondere von manchen jonischen Sätzen abhebt, verlorenginge. Außerdem stellt sich die Frage nach dem Übergang in die Dur-Moll-Tonalität erst im Rückblick und war für Schütz und seine Zeitgenossen noch überhaupt keine greifbare Perspektive. Sie bewegen sich in der überkommenen Systematik, und somit setzt sich schon die Fragestellung dem Verdacht aus, dass wir – wie leider viel zu oft – aus unserer historischen Perspektive urteilen und gerade in der Alten Musik ›Desiderate und Defizite‹ (um das Kongress-Thema leicht zu pervertieren) feststellen, versuchen aufzufüllen, ›was fehlt‹, anstatt den Gegenstand aus seiner Zeit heraus zu verstehen. Mit Schütz' *Becker-Psalter* haben wir ein Werk vor uns, das zwar in einen Übergang fällt, aber keineswegs ›unterentwickelt‹ ist, sondern seinen eigenständigen wie zeitgemäßen Standort findet.

8 Walther 1955, 173 [1708, *Musicae Poeticae*, Caput 8, §3, 323]).

## Literatur

- Christoph, Bernhard (1963), »Tractatus compositionis augmentatus« [Ms., ~1660], in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter.
- Printz, Wolfgang Caspar (1676), *Phrynis oder Satyrischer Componist*, Quedlingburg: Okel.
- Walther, Johann Gottfried (1955), *Praecepta der musicalischen Composition* [Ms., 1708], hg. von Peter Benary, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

© 2022 Thomas Daniel

Daniel, Thomas (2022), »Modalität und Tonalität in Heinrich Schütz' Becker-Psalter« [Modality and tonality in *Becker Psalter* of Heinrich Schütz], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 9–25. <https://doi.org/10.31751/p.242>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022