

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



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.

Friedemann Brennecke

»Schreiende Klänge« – zur Frühgeschichte des übermäßigen Dreiklangs

Detailstudien zu den Geistlichen Konzerten Samuel Scheidts

ABSTRACT: Der übermäßige Dreiklang wurde in der abendländischen Musikgeschichte in den Jahrzehnten um 1600 auffallend häufig als expressiver Klang eingesetzt. Von der Satzlehre des alten Stils ausgeschlossen, wurde er allmählich in eine barocke Klangsprache integriert. Dieser Prozess verlief mit deutlichen gattungsspezifischen Unterschieden und (über-)regionalen Traditionslinien. Eine davon – das protestantische Geistliche Konzert – soll hier anhand der Vokalwerke Samuel Scheidts näher betrachtet werden. Dabei wird deutlich, wie der Klang semantisch aufgeladen, in die dur-moll-tonale Satztechnik eingebettet und sein enharmonisches Potenzial in ersten Ansätzen ausgelotet wurde.

In the history of Western music the augmented triad was frequently used as an expressive chord in the decades around 1600. While the strict counterpoint of the 16th century had excluded it, it increasingly came to be integrated into a baroque idiom, a process in which significant differences between genres and regional traditions can be observed. In this essay, one of them – the Protestant *Geistliche Konzert* – will be subjected to closer scrutiny, focusing on the vocal works of Samuel Scheidt. It can be shown how the chord gained semantic value, how it was incorporated into tonal counterpoint and how first steps of exploring its enharmonic potential were taken.

Schlagworte/Keywords: *cadenza doppia*; enharmonicism; Enharmonik; Samuel Scheidt; trias superflua; 17. Jahrhundert; 17th century

Der Begriff »Klang« hat im Deutschen auffällig viele unterschiedliche Bedeutungen. Man kann vom spezifischen Klang etwa eines Instruments sprechen und damit seine Klangfarbe, sein »timbre« meinen. Klang kann aber auch das vertikale Zusammentreffen mehrerer Töne bezeichnen, die zu einem *Zusammenklang* verschmelzen. Die Einzeltöne werden dabei ungeachtet ihrer klangfarblichen Eigenschaften zunächst als unspezifische Elemente betrachtet, deren Summe jedoch charakteristische klangliche Eigenschaften aufweist und als in sich geschlossene Entität wahrgenommen werden kann. Während die Klangfarbe nur konkret, d.h. real klingend in der Zeit erlebt werden kann, beruht der Begriff des Zusammenklangs auf einem Abstraktionsprozess, der es ermöglicht, Klänge außerhalb der

Zeit als abstrakte Tonkonstellationen zu betrachten, häufig unter Vernachlässigung der Oktavlagen der einzelnen Töne oder etwaiger Verdopplungen. Diese Abstraktion bietet die Grundlage für die moderne Akkordlehre ramistischer Tradition. Zusammenklänge können so klassifiziert und in ihrer klanglichen Wirkung scheinbar isoliert beschrieben werden. Paradigmatisch hierfür sind Charakterisierungen von Einzelklängen in der Musiktheorie humanistischer Prägung des 19. Jahrhunderts wie etwa folgende Aussage über den übermäßigen Dreiklang bei Adolf Bernhard Marx: »Gehn wir aber auf den grossen Dreiklang zurück, und erhöhen die Quinte, so schreit uns der übermässige Dreiklang schrillend an; eine Folge solcher Akkorde ist aber (bis jetzt wenigstens) noch gar nicht gewagt worden – und wüssten auch wir nicht zu motivieren«¹.

Es ist aus heutiger Perspektive evident, dass die Aussagekraft einer solchen sensualistischen Beschreibung ohne weitergehende Untersuchung des Kontextes, in welchem der Klang erscheint, äußerst gering ist. Es geht darum, zwischen der spezifischen Klangqualität eines Einzelklanges und seiner klanglichen Wirkung im Satzgefüge eines Werkes bzw. im Kontext einer bestimmten historischen, geografischen und gattungsspezifischen Stilistik zu differenzieren. Oder anders gesagt: Es geht darum, die Phonologie² eines Klanges von seiner durch die musikalische Syntax mitkonstituierten Semantik zu trennen, um beide anschließend in Bezug zueinander setzen zu können.

Ich möchte dies im Folgenden anhand der Verwendung der *trias superflua*³ in der protestantischen Vokalmusik des frühen 17. Jahrhunderts erörtern. Dabei

1 Marx 1857, 330.

2 Im Gegensatz zu den linguistischen Begriffen *Semantik* und *Syntax* ist mir eine Übertragung des Begriffes *Phonologie* auf musiktheoretische Sachverhalte nicht bekannt. Es ist hier nicht der Ort, Potentiale und Gefahren einer solchen Analogiebildung zu erörtern. Gerade in Hinblick auf die in hohem Maße kodifizierte Klangsprache der protestantischen Vokalmusik des frühen 17. Jahrhunderts scheint mir jedoch eine weiterführende Untersuchung dieser Betrachtungsweise als fruchtbar.

3 Ich vermeide in den folgenden Ausführungen, welche die Zeit vor 1650 betreffen, den Begriff des »übermäßigen Dreiklangs«. Zum einen verbindet sich mit diesem Terminus in der Regel eine eigenständige Harmonie, wohingegen es sich bei den betrachteten Klängen in den meisten Fällen um Vorhaltsbildungen, linear oder durch modellhafte Strukturen vermittelte *dynamische* Klänge handelt; zum anderen ist er – ganz ähnlich wie der verminderte Septakkord – im heutigen Sprachgebrauch so unmittelbar an die Tatsache geknüpft, dass der Klang in gleichschwebender Stimmung durch enharmonische Verwechslung in seine Umkehrungen überführt werden kann, dass diese mit jenem häufig schlechterdings gleichgesetzt werden. Dadurch läuft man Gefahr,

beschränke ich mich auf die Geistlichen Konzerte Samuel Scheidts. Insbesondere geht es mir um Scheidts Verwendung der *trias superflua* in Sextstellung im Kontext einer bestimmten Ausprägung der *cadenza doppia*, die zunächst in Italien im ausgehenden 16. Jahrhundert weit verbreitet war und unter anderem von der Tradition des protestantischen Geistlichen Konzerts in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts übernommen und anverwandelt wurde.

Eine detaillierte Untersuchung satztechnischer Besonderheiten von Scheidts Vokalmusik ist mir nicht bekannt.⁴ Folgende Untersuchung der Verwendung von *triades superfluae* in Scheidts Vokalmusik möchte insofern auch einen Beitrag zu einer Würdigung seiner harmonisch und satztechnisch teilweise außerordentlich kühnen und farbigen Kompositionstechnik leisten.

1. Kurzer Abriss zur Theoriegeschichte

Die *trias superflua* stellt im Intervallsatz des 16. und 17. Jahrhunderts eine dreistimmige Ergänzung der übermäßigen Quinte bzw. verminderten Quarte dar. Diese waren im »alten Stil« als Simultanintervalle ausgeschlossen. Über den hier nur grob abgesteckten Zeitraum von 1550 bis 1650 wurden sie – und mit ihnen die *trias superflua* – durch wiederholte »Einschreibung« allmählich in den Bereich des »Sagbaren«⁵ integriert. Dieser Prozess verlief mit deutlichen regionalen und gattungsspezifischen Unterschieden bzw. teilweise überregionalen Traditionslinien.⁶

zwischen den satztechnischen, semantischen und klanglichen Unterschieden des übermäßigen Dreiklangs und seiner beiden Umkehrungen nicht zu differenzieren. Stattdessen übernehme ich den Begriff der *trias superflua* von Gottfried Heinrich Stölzel, der den Vorzug hat, einerseits an die *trias*-Lehre aus dem frühen 17. Jahrhundert anzuknüpfen und andererseits durch sein Attribut auf das dynamische, »überfließende« seines Charakters zu verweisen. Die *trias superflua* erscheint dabei entweder in Grundstellung, Sext- oder Quartsextstellung.

4 Erika Geßners Dissertation über Scheidts Geistliche Konzerte (Geßner 1961) beschränkt sich im Wesentlichen auf formale Analysen ohne besondere Berücksichtigung der Harmonik. Eine Betrachtung besonderer Wort-Ton-Verhältnisse erfolgt nur ansatzweise und meist lediglich unter Berücksichtigung linearer musikalisch-rhetorischer Figuren.

5 Ich verwende hier bewusst Termini aus der Diskursanalyse foucaultscher Prägung. Vgl. Sarasin 2011, 68–71. Eine weitergehende Untersuchung satztechnischer und stilistischer Umbrüche mit Methoden der Diskursanalyse scheint mir fruchtbar zu sein, ist mir jedoch nicht bekannt.

6 Für eine umfassendere Betrachtung theoriegeschichtlicher und musikalischer Zeugnisse dieser Entwicklung u.a. aus Italien, Spanien und England siehe Brennecke 2017.

Das Spannungsverhältnis zwischen experimentierfreudiger Praxis und ordnender Theorie in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts äußert sich etwa im Lehrer-Schüler-Dialog in Banchieris *Cartella Musicale* von 1614. An sich – so die Lehrmeinung – verstoße der Gebrauch der übermäßigen Quinte gegen die Vorschriften des Kontrapunkts.⁷ Erst auf Nachfrage des Schülers räumt der Lehrer ein, dass einige moderne Komponisten das Intervall auf der Suche nach herben Klängen (»musica aspra«) verwendeten, um mit ihm den Text zu imitieren.⁸ Es bedarf einer erneuten Nachfrage des hartnäckigen Schülers, damit der Lehrer schließlich anscheinend widerwillig drei Beispiele präsentiert, jedoch nicht ohne zu betonen, dass derlei selten zu gebrauchen sei und man die Stimmen vernünftig einrichten solle.⁹ Deutlich wird hier das Motiv der Parrhesia: Ein Element außerhalb des satztechnisch Sagbaren wird durch kunstvollen Gebrauch in den musikalischen Satz integriert und dient dabei der Darstellung besonders drastischer Affekte.

Dagegen fällt die retrospektive Betrachtung der Problematik in einer Handschrift Johann Adam Reinckens von 1670¹⁰ satztechnisch, historisch und zum Teil auch stilistisch differenzierter aus: Reincken führt in einem Abschnitt über die verminderte Quarte und übermäßige Quinte alle drei Erscheinungsformen der *trias superflua* an, differenziert sie anhand der Position ihres Strukturintervalls im Klang und unternimmt eine historische und zum Teil stilistische Einordnung: »[die] quarta deficiente und die quinta exedente, diese dißonantien müßen Ein gut fundament unter sich haben, so man sie brauchen will.«¹¹

7 »[...] che tali quinte non deuono esser praticate essendo contro gli precetti del Contrapunto [...]« (Banchieri 1614, 98).

8 »Questa hò posta perche alcuni moderni compositori l'adoprano in occasione di parole che si ricerchi musica aspra & ciò per imitar l'oratione, ma senza parole non s'admettono.« (ebd.)

9 »Eccoli, ma si deuono vsar [sic] di raro, & accomodar le parti giuditiosamente.« (ebd.)

10 Es handelt sich um das Traktat *Erste Unterrichtung zur Composition*, die sich in der Handschrift mit der Signatur Realcatalog N. D. VI, No. 5384 der Hamburger Bibliothek befindet und welche Hermann Gehrmann als eigenständige Erweiterung der über Jakob Praetorius und Matthias Weckmann tradierten Kompositionslehre Sweelincks ansieht. Vgl. das Vorwort zu Gehrmann 1901.

11 Reincken 1901, 23.

»Schreiende Klänge« – zur Frühgeschichte des übermäßigen Dreiklangs

Beispiel 1: Johann Adam Reincken, verminderte Quarte und übermäßige Quinte in den Oberstimmen

»Und bei den Alten findet man sie anders Nicht als nehmlich bey m orlando, Palestino und dergleichen [...]«.

Das »gut fundament«, welches diese beiden Intervalle Reincken zufolge brauchen, ist in der Tat der einzig mögliche Ton, der zu beiden Intervalltönen konsoniert und so den Klang zu einer *trias superflua* in Sextstellung ergänzt. Sie etabliert sich allmählich im Madrigal des späten Cinquecento und ist die mit großem Abstand häufigste Erscheinungsform der *trias superflua* in Italien und dem deutschsprachigen Raum.¹²

Reincken führt daraufhin jedoch auch noch Beispiele mit verminderten Quartzen bzw. übermäßigen Quinten zum Bass an: »[...] die Neyen Componisten brauchen sie auch, also aber, mit auflösungen«¹³.

Beispiel 2: Johann Adam Reincken, verminderte Quarte zum Bass mit Auflösungen

»quinta Exedens wird bey den Neyen Comp. mit auflösung gefunden besonders in stylo Recitativo als:«¹⁴

Beispiel 3: Johann Adam Reincken, übermäßige Quinte zum Bass mit Auflösungen

12 In Spanien und England dagegen waren Quartsext- und Grundstellungen der *trias superflua* deutlich verbreiteter. Für musiktheoretische Quellen sowie Analysen ausgewählter Beispiele aus Spanien und England vgl. Brennecke 2017, 19–28, 38–44.

13 Reincken 1901, 23.

14 Ebd.

In den dreistimmigen Beispielen werden diese Intervalle zu *trias superfluae* in Quartsextstellung (Bsp. 2b) bzw. in Grundstellung (Bsp. 3a) ergänzt. In den Beispielen 2c und 3a erfolgt die Auflösung von verminderter Quarte bzw. übermäßiger Quinte durch eine *cadenza doppia*.¹⁵

Die Beispiele 2a–c sowie das Beispiel 3a erinnern an die ›madrigalische‹ Setzweise Geistlicher Konzerte. Mit »rezitativischem Stil« ist wohl vor allem das Beispiel 3b gemeint. Beachtenswert ist auch die Bassführung in Beispiel 2a, die mit einem expressiven Abwärtssprung um eine kleine Sexte bzw. eine verminderte Quarte der Dissonanz auf schwerer Zeit noch mehr Gewicht verleiht. Während die Vorhaltsbildung mit verminderter Quarte über *gis* besonders typisch für englische Musik um 1600 ist, so ist gerade diese Intensivierung der *trias superflua* durch melodische *saltus duriusculi*, wie wir sehen werden, für die protestantische Vokalmusik der Schütz-Generation sehr charakteristisch.¹⁶

Zur *trias superflua* in Sextstellung gibt Reincken keine weiteren Beispiele. Tatsächlich ist sie unter den drei Klängen satztechnisch der am vielseitigsten einsetzbare. Da es für die verminderte Quarte, die sich hier in den Oberstimmen befindet, keine eindeutige *agens-patiens*-Verteilung gibt, kann sie sich entweder durch Aufwärtsbewegung des unteren oder auch durch Abwärtsbewegung des oberen Tones in die Terz auflösen. Der Klang findet sich bei Scheidt und seinen Zeitgenossen sowohl als Vorhaltsbildung als auch als Sextakkord in chromatisierten Sequenzen, und zwar sowohl auf schwerer als auch auf leichter Zeit. Im letzteren Fall wird er dabei satztechnisch in der Regel als Konsonanz behandelt.¹⁷

15 Letztere ist strukturell identisch mit der *cadenza doppia* mit *Accord de la quinte superflue*, wie sie in Frankreich gegen Ende des 17. Jahrhunderts bei Komponisten wie Marc-Antoine Charpentier oder François Couperin überaus beliebt wird. Dabei handelt es sich beim *Accord de la quinte superflue* um einen übermäßigen Dreiklang in Grundstellung, dem eine Septime und meist auch eine None hinzugefügt wird. Vgl. Marc-Antoine Charpentier, *Messe de Minuit, Christe*, T. 70–74 in: Menke 2011, 397 sowie Delair 1690, 27.

16 Eine erstaunliche Parallele findet sich in Samuel Scheidts *Mag ich Unglück nicht widerstahn* SSWV 252 aus dem zweiten Teil der Geistlichen Konzerte. Die Takte 21–22 sind bis auf Oktavierungen vollkommen identisch mit Reinckens Beispiel. Es ist zugleich der einzige Fall in Scheidts geistlichen Konzerten mit einer *trias superflua* in Quartsextstellung.

17 Die Fragestellung, wie *relationes non harmonicae* wie die übermäßige Quinte und in der Folge Klänge wie die *trias superflua* innerhalb der Dichotomie Konsonanz/Dissonanz zu verorten seien, beschäftigte Theoretiker von Tinctoris bis Sorge immer wieder. Vgl. hierzu Brennecke 2017, 18, 45, 84 sowie Brennecke, Anmerkungen zur *relatio harmonica* (in Vorbereitung).

Die häufigste Auflösung der *trias superflua* in Sextstellung sowohl im Madrigal des späten Cinquecento als auch im protestantischen Geistlichen Konzert des frühen 17. Jahrhunderts erfolgt jedoch über die *cadenza doppia*. Es scheint, als ginge die jahrhundertealte, zum Klischee erstarrte Kadenzwendung mit dem aufreizenden, neuartigen Klang eine für beide fruchtbare Symbiose ein: während jene diesen satztechnisch in Altbekanntes einbettet und dadurch legitimiert, verleiht dieser der ersteren eine neue, klanglich reizvolle, ausdrucksstarke Note und lädt sie semantisch auf.

Aufgrund der Formelhaftigkeit und relativen Häufigkeit dieser Variante der *cadenza doppia* mit einleitender *trias superflua* in Sext-Stellung in Italien, England und Mitteldeutschland zwischen ca. 1580 und 1650¹⁸ möchte ich für sie in Anlehnung an Christoph Bernhard den Terminus *cadenza doppia duriuscula*¹⁹ vorschlagen. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass auf der ersten Zählzeit eine verminderte Quarte bzw. übermäßige Quinte zwischen der erhöhten siebten Skalenstufe der Diskant- und der dritten Skalenstufe der Tenorklausel entsteht (Bsp. 4b). Dies ist der Fall, wenn es sich um eine mollare Kadenz – d. h. mit tiefer dritter Skalenstufe – handelt und die Tenorklausel aus der Abfolge der Skalenstufen 3-2-1 besteht.

Beispiel 4: *cadenza doppia* und *cadenza doppia duriuscula*

18 Die Jahreszahlen dienen nur als Orientierung. Sie entsprechen den Rechercheergebnissen des Autors und fußen nicht auf einer umfassenden quantitativen Analyse.

19 Bernhard verwendet das Attribut *duriusculus*, ohne es näher zu definieren, für die drei dem *Stylo luxuriante communi* angehörenden musikalischen Figuren *Saltus duriusculus*, *Passus duriusculus* und *Cadentia duriuscula*. Sie weisen satztechnisch keinerlei Bezug zueinander auf. Vielmehr scheint Bernhard der Diminutiv von *durus* als unscharfer Sammelbegriff zu dienen für Figuren mit einer gewissen expressiven Härte, die jedoch im Rahmen eines zeitgenössischen affektbetonten Stiles bleibt. Dies geschieht durch eigentlich unzulässige »etwas seltsame Dissonanzen« (*Cadentia duriuscula*) sowie durch »unnatürliche Gänge und Sprünge«, welche durch chromatische Alterationen hervorgerufen werden (*Passus duriusculus* und *Saltus duriusculus*). Vgl. Bernhard 1999, 77–99.

2. Die *trias superflua* in den Geistlichen Konzerten Samuel Scheidts

Das im Folgenden untersuchte Korpus umfasst die überlieferten Geistlichen Konzerte Samuel Scheidts. Neben den vier Teilen der *Geistlichen Concerte*, die in den Jahren zwischen 1631 und 1640 publiziert wurden, fallen darunter auch die 1635 unter dem Titel *Liebliche Krafft-Blümlein* gedruckten zwölf kleinen Geistlichen Konzerte. Geßner weist darauf hin, dass letztere »erstens zeitlich, zweitens besetzungsmäßig und drittens textlich in engem Zusammenhang mit den G[eistlichen] K[onzerten] stehen«²⁰, was die hier vorgenommene Zusammenstellung rechtfertigt. Ich nehme des Weiteren in die Untersuchung die drei Einzelwerke *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* SSWV 553, *Ich bin die Auferstehung und das Leben* SSWV 547 und *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt* SSWV 263 mit auf. Insgesamt handelt es sich also um 132 teils mehrteilige Werke mit größtenteils deutschsprachigen Texten.

Nimmt man als untere Schwelle für die Dauer der *trias superflua* die Länge des zugrundeliegenden Metrums²¹ (in den Geistlichen Konzerten also stets eine Minima) an, so finden sich darin insgesamt 93 Textstellen²², auf welche eine oder mehrere vertikale *triades superfluae* fallen.²³ Diese verteilen sich auf 63 Werke, also knapp die Hälfte, wobei eine Konzentration auf einzelne wenige Werke mit besonderer Häufung zu beobachten ist.

Am häufigsten wird der Klang in Zusammenhang mit einem Bedeutungsfeld verwendet, das in erster Linie als defizitär charakterisiert werden kann. In seinem Zentrum stehen die Begriffe Elend, Angst, Not und Tod wie etwa in den Textauschnitten »so wäre ich vergangen in meinem Elend« (Bsp. 10) oder »in Angst und Not, läg gar im Tod« (Bsp. 8). Scheidt konnotiert die *trias superflua* aber auch mit dem Begriff der Sünde sowie mit der Bestrafung und Reue des Sünders.²⁴ Die im

20 Geßner 1961, 21.

21 *Triades superfluae* mit kürzerer Dauer scheinen signifikant seltener unmittelbaren Textbezug aufzuweisen, vgl. Brennecke 2017, 52–56.

22 Eine Auflistung sämtlicher Textstellen findet sich ebd., 87–90.

23 Aufgrund der Geringstimmigkeit vieler geistlicher Konzerte erklingen diese *triades superfluae* nicht immer in den Vokalstimmen, sondern sind teilweise nur im Generalbass angezeigt.

24 Als Beispiele seien hier die Textstellen »so werd ich quitt der Sünden Last« in: »Mein Sünd sind schwer« SSWV 231 oder »und lass mich hie wohl büßen« in: »Soll's ja so sein« SSWV 237 genannt.

christlichen Weltbild verankerte Kausalität von Sünde und dem Erleiden von Elend infolge der Bestrafung der Sünde wird so auch klanglich suggeriert. Desweiteren wird der Klang von Scheidt sowohl mit dem Zorn als auch mit dem Erbarmen Gottes in Zusammenhang gebracht, wobei stets der Zorn über und das Erbarmen mit den Sündern gemeint ist – so z.B. in den Textausschnitten »trug für uns Gottes Zorn« (Bsp. 6) bzw. »dass ich mich seiner erbarmen muss« (Bsp. 9). Schließlich greift Scheidt auch in Darstellungen von Jesus Christus als Gekreuzigtem auf die *trias superflua* zurück, um dessen Schmerzen und das damit verbundene Aufheben der »Sünden Last« zu verdeutlichen. Im theologischen Kontext stehen diese Bedeutungsfelder in unmittelbarer Beziehung zueinander, was durch die Verknüpfung mit dem Klang der *trias superflua* musikalisch betont wird. Es zeigt sich dabei am Beispiel dieses Klanges, wie eine Konstellation aus dem Randgebiet des zu dieser Zeit satztechnisch Sagbaren semantisch aufgeladen und – wie hier etwa – zum Träger christlicher Moralvorstellung werden kann.

Die bei weitem häufigste Konstellation, in der die *trias superflua* in Sextstellung bei Scheidt erscheint, ist ebenso wie im italienischen Madrigal des ausgehenden 16. Jahrhunderts die *cadenza doppia duriuscula* (im Folgenden kurz *dd*-Kadenz). Aufgrund ihrer Häufigkeit und ihres hohen klanglichen Wiedererkennungswertes gerät sie bei Scheidt zu einer Formel, die auf effektive Weise mit den oben skizzierten semantischen Feldern konnotiert werden und diese zueinander in Beziehung setzen kann. Zugleich besteht dabei die Gefahr eines gewissen Abnutzungseffektes, dem durch immer wieder neue harmonische und melodische Einbettungen und Variantenbildungen entgegengewirkt werden muss. Die folgenden Analysen greifen einzelne dieser besonderen Fälle auf und beleuchten eine bisher noch wenig beachtete Facette von Scheidts Personalstil.

Die Fortschreitung der *trias superflua* im Kontext der *dd*-Kadenz ist satztechnisch festgelegt und erlaubt nur wenige Variantenbildungen: der Klang erscheint auf schwerer Zeit, der Terzton löst sich als Diskantklausel aufwärts in einen konsonierenden Quartsextklang auf, der über einen Quartvorhalt in die *finalis* mündet. Eine Vielzahl von Möglichkeiten besteht jedoch in der Art und Weise, wie der Klang *erreicht* wird. So wenig es für die verminderte Quarte und übermäßige Quinte eine klare *agens-patiens*-Verteilung gibt, so wenig existiert eine reguläre Vorbereitung dieser Dissonanzen. Einer der beiden Intervalltöne kann bereits liegen, beide können stufenweise erreicht werden, einer oder sogar beide können (von oben oder unten) angesprungen werden – und alle diese Fälle finden sich in der Vokalmusik Samuel Scheidts.

*
**

Wir beginnen unsere Betrachtung mit einem Beispiel aus dem Oster-Magnificat aus dem dritten Band der Geistlichen Konzerte (Bsp. 5)²⁵. Als intensivierenden Abschluss eines Textabschnitts setzt Scheidt in den Takten 236–237 eine *dd*-Kadenz auf die Worte »Wer an mich gläubet, der wird leben, und ob er gleich stürbe.« Die *trias superflua* wird in Takt 236 über einen Grundakkord der vierten Stufe erreicht, jedoch mit einer bemerkenswerten Stimmführung: der Sopran springt von *b* nach *cis*, exponiert also die eigentlich zu vermeidende übermäßige Sekunde zwischen tiefer sechster und leittöniger siebter Stufe der Mollskala. In den Takten zuvor (T. 230–234) wurde die Zeile »und ob er gleich stürbe« sinnfällig mit einer extrem langen abwärts gerichteten Konsekutive in langsamen Notenwerten vertont. Vor diesem Hintergrund wirkt dieser außergewöhnliche Einstieg in die *dd*-Kadenz geradezu wie ein schmerzhaftes Aufbäumen – die Umkehrung der Abwärtsbewegung vollzieht sich nämlich gerade auf der Stufe der Mollskala, welche prinzipiell die stufenweise Aufwärtsbewegung ausschließt.²⁶

230 Ob er gleich stür - be, ob er gleich stür - be, 235 ob er gleich stür-be, ob er gleich stür - be,

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 6 6 # 4 6 6 # 4 3 # #

Beispiel 5: Samuel Scheidt, *Magnificat 2. toni*, SSWV 309, T. 230–237

Das folgende Beispiel stammt aus demselben Magnificat. In den Takten 69–76 (Bsp. 6) finden sich drei *dd*-Kadenzen aneinandergereiht, die den Textabschnitt »Der ohn Sünde war geboren, trug für uns Gottes Zorn« beenden, wobei

25 In Scheidts Geistlichen Konzerten finden sich insgesamt drei Magnificat-Vertonungen, je eine zu Weihnachten, Ostern und Pfingsten. Bezeichnenderweise tauchen nur im Oster-Magnificat, und dort nur in den deutschsprachigen Liedstrophen, *dd*-Kadenzen auf, da jedoch gleich viermal.

26 Der *saltus duriusculus* der übermäßigen Sekunde zwischen 6. und 7. Stufe in mollaren Modi wird auch von Scheidts Zeitgenossen als expressiver melodischer Schritt verwendet. Zwei eindruckliche Beispiele in Verbindung mit *triades superfluae* finden sich in dem zeitgenössischen Sammelband *Angst der Hellen und Friede der Seelen* mit Vertonungen des 116. Psalms *Das ist mir lieb*, und zwar im ersten (T. 31, von Johann Hermann Schein) und im letzten Werk des Bandes (T. 68, von Nicolaus Erich) – letztere sogar mit einer im deutschsprachigen Raum äußerst seltenen *trias superflua* in Grundstellung.

die *dd*-Kadenzen immer auf die Worte »Gottes Zorn« fallen. Diese Art von Intensivierung durch blockhafte Häufung ist äußerst typisch für Scheidts gesamtes Schaffen. Dabei entstehen oft symmetrische Gebilde wie im betrachteten Beispiel. Die mittlere *dd*-Kadenz nach *d*-Moll in Takt 72 wird über einen Grundakkord auf der sechsten Stufe erreicht. Sie wird umrahmt von zwei weiteren *dd*-Kadenzen nach *g*-Moll in den Takten 70 und 75, die sich nur durch die Vertauschung der beiden Oberstimmen voneinander unterscheiden. Interessant ist der Takt, der diesen beiden Kadenzen vorangeht. Er beginnt mit einem *D*-Dur-Klang, welcher im Prinzip nahtlos in die *trias superflua* in Takt 70 bzw. 75 führen könnte. Stattdessen steigt der Satz mit einem *Romanesca*-Glied aufwärts zu einem latent querständigen *F*-Dur-Klang auf der lokalen siebten Stufe. Der Bass dieser siebten Stufe bildet nun tatsächlich einen Querstand zur leittönigen Terz der *trias superflua* in Sextstellung über *d*. Zusätzlich bewirkt ein Stimmtausch in den Oberstimmen, dass der Tenor bzw. im letzten Fall der Sopran eine verminderte Quinte abwärts in das querständige *f* springt. Durch diese ungewöhnliche Klangverbindung wird die nachfolgende *trias superflua* hervorgehoben und die Wirkung der *dd*-Kadenz verstärkt.²⁷

trug für uns Gottes Zorn, trug für uns Gottes Zorn, trug für uns Gottes Zorn,

Beispiel 6: Samuel Scheidt, *Magnificat 2. toni*, SSWV 309, T. 69–76

*

**

Eine weitere Möglichkeit, die *trias superflua* einer *dd*-Kadenz querständig zu erreichen, stellt die Bassbewegung von der erhöhten dritten in die fünfte Stufe dar, die in den Geistlichen Konzerten mit zwei Beispielen vertreten ist. In diesen Fäl-

27 Weitere Beispiele für *dd*-Kadenzen die über eine querständige 7. Stufe erreicht werden finden sich etwa in: *Warum betrübst du dich, 2a p.: Weil du mein Gott und Vater bist*, SSWV 198–199, jeweils zu den Schlusskadenzen beider Teile, *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, SSWV 230, Takt 51 sowie *Auf meinen lieben Gott traue ich in Angst und Not*, SSWV 213, Takt 32. In letzterem Fall entsteht die querständige ⑦–⑤-Verbindung nur durch eine *superjectio*-Figur im Bass, die jedoch die Farbigkeit des Satzes wesentlich bereichert.

len entsteht ein Querstand zwischen erhöhter und natürlicher dritter Stufe als Sexte der *trias superflua*. Ich möchte hier nur auf das Beispiel aus dem Grabgesang *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt*²⁸ näher eingehen, da es mehrere Auffälligkeiten vereint. Dieser endet mit einer Aneinanderreihung dreier *dd*-Kadenz zu dem Text »darum eilt er mit ihm aus dem bösen Leben« (Beispiel 7). Es lässt sich hier eine Steigerung der Stilmittel beobachten, die in einer dritten, finalen Kadenz in Takt 30 kulminiert. Sie wird von einem Sextakkord über *fis* erreicht, der aus dem Kontext heraus dominantisch zu g-Moll gehört wird. Die darauffolgende *trias superflua* in Sextstellung über *a* verlagert das tonale Zentrum jedoch eindeutig wieder zurück nach d-Moll, im Sopran erklingt ein durch einen Sextsprung abwärts erreichtes *f*, das einen Querstand zum vorangegangenen Basston bildet. Wieder sehen wir eine Häufung rhetorischer Figuren zur Verstärkung des Affektes: der Sextsprung abwärts²⁹ im Sopran ist für sich schon ungewöhnlich. Der Zielton dieses Sprunges bildet darüber hinaus gleichzeitig einen Querstand zum vorangegangenen Basston und den oberen Ton einer verminderten Quarte einer *trias superflua*.³⁰

25 aus dem bö - sen Le - - ben, aus dem bö - sen Le - ben, aus dem bö - sen Le - - ben. 30

Beispiel 7: Samuel Scheidt, *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitig stirbt*, SSWV 263, T. 25–31

Im vorangegangenen Beispiel springt der Bass von *unten* aus der erhöhten dritten in die fünfte Stufe. Der Weg von der natürlichen (tiefen) dritten in die fünfte Stufe einer *dd*-Kadenz, welcher wesentlich häufiger erscheint, erfolgt jedoch interessanterweise ausschließlich von *oben*. Statt eine große Terz zu steigen, fällt er stets um eine kleine Sexte, um jenes expressive melodische Intervall also, welches uns im Sopran bereits im vorigen Ausschnitt und im Bass in Reinckens Beispiel (Bei-

28 Ein weiteres findet sich in *Christ lag in Todesbanden*, SSWV 303, T. 44.

29 Christoph Bernhard verzeichnet ihn als *Saltus duriusculus*, vgl. Bernhard 1999, 78. Geßner bemerkt hierzu: »Scheidt verwendet den abwärts gerichteten Sextsprung in der gleichen Weise wie die Italiener, illustriert damit aber auch Begriffe wie ›Angst‹, ›sterben‹, ›reuen‹, ›mein Elend‹ oder benutzt ihn zur Darstellung des Ausrufes ›ach Gott‹.« (Geßner 1961, 119)

30 Geßner erwähnt viele der satztechnischen Besonderheiten dieser Passage, jedoch ohne auf die querständig erreichte *trias superflua* einzugehen, vgl. Geßner 1961, 119 f.

spiel 2a) begegnet ist. Zu dieser erstaunlich häufig verwendeten Gruppe von *dd*-Kadenzen in den Geistlichen Konzerten (insgesamt in acht verschiedenen Werken³¹, teils mit enormer Häufung) gehören einige von Scheidts außergewöhnlichsten und radikalsten Setzungen mit *triades superfluae*. Zwei von ihnen sollen hier detailliert betrachtet werden.

*
**

Der folgende Abschnitt aus dem dritten Teil von *Wie's Gott gefällt, so g'fällt mir's auch* endet in Takt 87, wie er begonnen hat, in G. Satztechnisch lässt er sich beschreiben als eine Abfolge von sechs Kadenzen, die durch ungewöhnliche, häufig terzverwandte Klangverbindungen miteinander verknüpft sind, und so innerhalb kürzester Zeit in entfernteste Tonarten führen: nach D (T. 76), d (T. 79), Es (T. 81), c (T. 83), a (T. 85), und g (T. 87). So ungewöhnlich viele der harmonischen Fortschreitungen sind, werden die einzelnen Klänge jedoch zumindest rückwirkend durch das Umfeld einer Kadenz tonal eingebunden. Im Zentrum der Phrase steht ein H-Dur-Klang, auf dem die Sänger über die Dauer von drei Semibreven die Worte »Angst und Not« singen. Es fällt auf, dass es sich um den einzigen nicht kadenziell eingebundenen Klang handelt. Er wird durch die modalen Klangverbindungen D-Dur–H-Dur bzw. H-Dur–A-Dur eingerahmt und entfaltet eine pläne, dem bisherigen Zeitfluss enthoben wirkende Klanglichkeit, welche nur mit der dritten Wiederholung des Textabschnitts »in Angst und Not« in den Takten 80–81 vergleichbar ist. Es sind genau diese beiden Abschnitte, die den enormen tonalen Raum dieses Abschnitts aufspannen: H-Dur auf der einen Seite, eine *cadenza semplice* nach Es auf der anderen – zwei Tonarten im Abstand einer verminderten Quarte bzw. im Quintenzirkel im Abstand von acht Quinten!

Dabei ist ein H-Dur-Klang prinzipiell im mitteltönigen Tonsystem gar nicht vorgesehen. Problematisch ist seine Terz, das *dis*. Auf einem Tasteninstrument wurde die schwarze Taste zwischen *d* und *e* in der Regel als reine Unterterz zu *g* gestimmt, um so brauchbare c-Moll- und Es-Dur-Klänge zu ermöglichen. Damit war dieser Ton jedoch als Terz über *h* um eine kleine Diësis – also fast einen Viertelton – zu hoch und der H-Dur-Klang äußerst scharf und eigentlich unbrauchbar.

31 SSWV 190, T. 82, 84, SSWV 194, T. 22, SSWV 219, T. 48, SSWV 220, T. 79, SSWV 230, T. 43, SSWV 255, T. 29, 31, 47, 49 (vgl. SSWV 553, T. 53, 55, 80, 82), SSWV 271, T. 24, SSWV 338, T. 29.

Friedemann Brennecke

in Angst und Not, in Angst und Not, läg gar im Tod,
 in Angst und Not, läg gar im Tod, läg gar im Tod, läg gar im Tod,
 in Angst und Not, läg gar im Tod, läg gar im Tod, läg gar im Tod,

cadenza doppia (imperfiziert) *cadenza doppia duriuscula*
cadenza semplice *cadenza doppia dur. kl. 6* *cadenza doppia dur. kl. 3* *cadenza doppia dur. kl. 3* *cadenza doppia dur. kl. 3*

Beispiel 8: Samuel Scheidt, *Wie's Gott gefällt, so g'fällt mir's auch*, 3^a p., SSWV 190, T. 74–87

Die Tatsache, dass wenige Takte später (T. 81) ein Es-Dur-Klang zu hören ist, die Taste zwischen *d* und *e* also schon als *es* benötigt wird, schließt die Möglichkeit aus, diese Taste auf einem leicht umstimbaren Continuo-Instrument als *dis* zu stimmen. Sofern das Werk nicht für ein Instrument mit geteilten Obertasten geschrieben wurde – und nichts scheint darauf hinzuweisen – muss man auf einem üblichen, regulär mitteltönigen Instrument den äußerst scharfen Klang *h*->*es*-<*fis* für die außergewöhnlich lange Dauer von drei Semibreven in Kauf nehmen. Die Tatsache, dass Scheidt auf den Terzton in den Gesangsstimmen verzichtet und das # im Generalbass unnötigerweise ganze viermal (!) wiederholt, scheint mir dafür zu sprechen, dass Scheidt genau dies intendierte.

Betrachten wir vor dem Hintergrund dieser gezielten und klanglich drastisch vergegenwärtigten ›Sprengung‹ des herkömmlichen Tonraums die anschließende Verkettung von *dd*-Kadenzen. Die *trias superflua* in Takt 82 wird über eine fallende kleine Sexte im Bass erreicht; der Es-Dur-Klang in Takt 81 wird so rückwirkend als dritte Stufe in *c* gedeutet. Dieses Prinzip wird unmittelbar danach sequenziell wiederholt, so dass sich eine harmonische Progression von Es über *c* nach *a* und somit eine reale Sequenz im Kleinterzabstand ergibt. Um die so in Gang gesetzte Mechanik, die in einen Kleinterzzirkel münden würde, zu durchbrechen, fällt der Bass das dritte Mal statt einer kleinen Sexte nur eine Quinte, so dass der Satz am Ende wieder in *g* endet.

Werfen wir einen letzten Blick auf diese im Vergleich zum relativ einfach gestalteten Rest des Stückes geradezu exterritoriale Passage. Die 4x3 Tonhöhenklassen, die die vier *trias superfluae* des Abschnitts zusammengenommen bilden (*a-cis-f*, *g-h-es*, *e-gis-c*, *d-fis-b*), decken alle zwölf Töne einer regulären mitteltönigen Stimmung ab. Dieser Tonhöhenraum wird durch das *dis* des ausgebreiteten H-Dur-Klangs enharmonisch überschritten, wobei diese Grenzüberschreitung

durch dessen eigentlich unzumutbare Klanglichkeit auf einem mitteltönig gestimmten Instrument ohne Doppeltasten bewusst erlebbar gemacht wird.

*
**

Die folgende Passage aus der siebenstimmigen Fassung des Geistlichen Konzerts *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*³² (Beispiel 9) weist auf den ersten Blick einige Ähnlichkeiten mit dem vorangegangenen Beispiel auf, inszeniert den Aspekt der latenten Enharmonik jedoch noch auf andere Weise. Zunächst fällt die sechsfache Wiederholung des Textabschnitts »daß ich mich sein'r erbarmen muß« auf. Jeder Abschnitt kadenziert mit einer *dd*-Kadenz. Ihr Rhythmus erscheint im Vergleich zur rascheren Deklamation des vorherigen Taktes besonders gedehnt, so dass sich die Klangwirkung der *trias superflua* in Sextstellung besonders entfalten kann. Diese exzessive Wiederholung der Wendung ist in Scheidts Œuvre einmalig (sie wird später im Werk nochmals wörtlich wiederholt). Betrachten wir noch für einen Moment die Anbindungen dieser *dd*-Kadenz. Die ersten beiden (T. 78 bzw. 80) sind wie im vorangegangenen Beispiel durch einen fallenden Sextsprung im Bass miteinander verschränkt. Vom Schlussklang der ersten *doppia* C-Dur muss sich so in den Oberstimmen nur das *g* im Alt zum *gis* erhöhen. Dasselbe Verfahren wiederholt sich in den folgenden zwei Takten, wobei ein Sekundschritt im Bass als Korrekturglied eingeschoben wurde, um den üblichen Tonraum (noch) nicht zu verlassen. Anschließend verändert Scheidt das Prinzip der Verkettung: die lokale erste Stufe *g* in Takt 83 wird zur lokalen fünften Stufe der folgenden *dd*-Kadenz umgedeutet – der Bass bleibt dafür einfach liegen. Die Takte 83–84 entsprechen harmonisch den Takten 78–79. Interessant ist nun die Abweichung des harmonischen Verlaufs im darauffolgenden Takt. Wieder bleibt der Bass auf dem *c* liegen, statt wie oben eine kleine Sexte zu fallen. Geht von Takt 79 auf 80 der Tenor vom *g* zum *gis*, so schreitet hier die entsprechende Stimme (der Alt) vom *g* zum *as*! Scheidt exemplifiziert hier also eine enharmonische Verwechslung des übermäßigen Dreiklangs. Der Klang selbst bleibt freilich stets ein Sextakkord – in Takt 85 mit liegenbleibendem Bass, in Takt 80 mit gleichsam untergeschobenem *e*.

32 Für den Hinweis auf dieses Werk danke ich Markus Roth. Vgl. diesbezüglich auch Roth 2018 i.V.

*
**

Tatsächlich ist die Möglichkeit, die regulären zwölf Tonhöhenklassen der mitteltönigen Stimmung abzubilden, bereits in der Struktur ihrer Tonverhältnisse angelegt. Folgendes Diagramm stellt die zwölf Tonhöhenklassen einer regulären 1/4-Komma mitteltönigen Stimmung in Anlehnung an Lindley³³ dar.

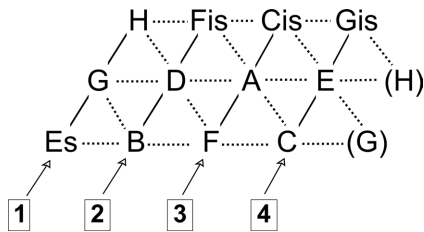


Abbildung 1: Tonhöhenklassen und deren Intervallbeziehungen in der mitteltönigen Stimmung

Waagerecht benachbarte Tonnamen stehen im Abstand einer Quinte. Das Diagramm muss gewissermaßen spiralförmig gelesen werden: Das g rechts der ersten Zeile fällt zusammen mit dem linken g der zweiten Zeile. Durchgezogene Linien stellen reine Intervalle dar (große Terzen), gepunktete Linien temperierte Intervalle (Quinten und kleine Terzen). Eine Möglichkeit, ein Instrument mitteltönig zu stimmen, besteht z.B. darin, das syntonische Komma gleichmäßig auf die vier Quinten *g-d-a-e-h* zu verteilen und im Anschluss darin von den Tönen *g, d, a, e* aus reine große Terzen nach oben (3. Zeile) und unten (1. Zeile) zu stimmen. Damit tut man jedoch nichts anderes, als vier übermäßige Dreiklänge mit reinen Großterzen zu stimmen, die zueinander im Quintabstand stehen (durch die Pfeile dargestellt). Der übermäßige Dreiklang konstituiert also gewissermaßen die mitteltönige Stimmung und hat gleichzeitig das Potenzial, sie durch seine latente Enharmonik zu sprengen.

Wir begeben uns hier in den Bereich der Spekulation, aber es ist durchaus nicht abwegig, dass ein Musiker, der unzählige Male sein Tasteninstrument gestimmt und gleichzeitig als Komponist eine so außergewöhnliche Vorliebe für diese Klänge entwickelt hat, sich dieser Zusammenhänge durchaus bewusst war. So entsprechen die vier *triades superfluae* aus dem letzten Beispiel genau diesen vier

33 Vgl. Lindley 1987.

übermäßigen Dreiklängen der obigen Abbildung.³⁴ Gleichzeitig wird der reguläre Tonraum der mitteltönigen Stimmung durch die Grenzüberschreitung der latenten Enharmonik der Beispiele aus *Ist nicht Ephraim* und *Wies Gott gefällt* verlassen.

*

**

Ich komme nun zum letzten Beispiel, das im Vergleich zu den beiden vorangegangenen monumentalen Passagen auf den ersten Blick unscheinbarer wirkt, im Detail jedoch fast noch frappierender ist. »Herr, wo dein Wort nicht mein Trost gewest wäre, so wäre ich vergangen in meinem Elend« lautet der Beginn des gleichnamigen Geistlichen Konzerts aus den *Lieblichen Krafft-Blümlein*. Die Worte »in meinem Elend« vertont Scheidt mit zwei *cadenze doppie duriusculae* im Abstand weniger Takte – eine Setzung, die, wie wir gesehen haben, für Scheidt äußerst typisch ist. Die erste kadenziert nach c, die zweite eine kleine Terz abwärts nach a – eine harmonische Progression, die Scheidt z.B. wie in den Takten 79–81 in Beispiel 9 durch einen fallenden Sextsprung im Bass hätte realisieren können. Stattdessen folgt zunächst ein Es-Dur-Klang – von c aus eine kleine Terz *aufwärts* – der zur Finalis *a* der Kadenz im Tritonusabstand steht. Die enorme harmonische Distanz wird nun durch eine chromatische Parallelbewegung aller Stimmen überbrückt, welche modern gesprochen eine Rückung zweier übermäßiger Dreiklänge darstellt.

Halten wir einen Moment inne und betrachten diese Akkordfolge nochmals im Detail. Der Es-Dur-Klang in Takt 12 weitet sich zu einer *trias superflua* in Grundstellung. Es handelt sich hierbei lediglich um einen Durchgangsakkord für die Dauer einer Semiminima, die chromatisch den Anschluss vermittelt zu einer *trias superflua* in Sextstellung über *e*. Strenggenommen handelt es sich also nicht um ein und denselben Klang auf zwei verschiedenen Tonstufen, sondern um die Abfolge einer Grund- und einer Sextstellung zweier *triades superfluae*. Doch was vermittelt sich dem Ohr? Die chromatisch benachbarte Setzung von Grund- und Sextstellung legt die Klanggleichheit der beiden nahe: schließlich mussten sich ja

34 Es scheint von hier aus nur ein kleiner Schritt zu jener berühmten Grafik Carl Friedrich Weitzmanns aus der Monografie *Der übermäßige Dreiklang* von 1853 zu sein. Während Weitzmann den Zwölftonraum der gleichschwebenden Stimmung als Summe von vier übermäßigen Dreiklängen im *Kleinterzabstand* darstellt, zeigt sich das Tonsystem der mitteltönigen Stimmung hier als Summe von vier übermäßigen Dreiklängen im *Quintabstand*. Vgl. Weitzmann 1853, 22.

alle Stimmen genau einen Halbton nach oben bewegen, um vom einen zum anderen Klang zu führen – freilich ein diatonischer Halbton in der Oberstimme und je ein chromatischer Halbton in den beiden unteren Stimmen. Selbst in mitteltöniger Stimmung, in welcher diese beiden Klänge durchaus verschieden klingen, nimmt der Hörer in erster Linie eine chromatische Rückung eines Akkordes mit besonderer Farbwirkung wahr. Es ist diese Farbwirkung der Klänge, die hier durch das kurzzeitige Verlassen des tonalen Bezuges ungleich stärker ins Gewicht fällt als ihr satztechnischer Charakter als Grund- bzw. Sextakkord.

in mei - nem E - - - - - lend, in mei - nem E - - - - - lend,

Beispiel 11: Samuel Scheidt, *Herr, wo dein Wort nicht mein Trost gewest wäre*, SSWV 272, T. 9–13

Hatte also Adolf Bernhard Marx doch ›Recht‹ mit seiner Charakterisierung des übermäßigen Dreiklangs als »schreienden Klang« ungeachtet seiner Umkehrungen und seines jeweiligen musikalischen Zusammenhangs? Gerade die Fälle, in denen Scheidt die *trias superflua* durch schiere Häufung oder Aneinanderreihung exponiert, legen nahe, dass er den Klang durchaus als Entität im Sinne der modernen Akkordlehre auffasst, die sich durch eine spezifische Klanglichkeit auszeichnet. Mit dem zweiten Teil des obigen Zitates: »eine Folge solcher Akkorde ist aber (bis jetzt wenigstens) noch gar nicht gewagt worden – und wüssten auch wir nicht zu motivieren«, lag Marx jedoch offensichtlich falsch, wie das gute 200 Jahre früher entstandene letzte Beispiel beweist.

Literatur

- Banchieri, Adriano (1614), *Cartella Musicale*, 3. Edition, Reprint Bologna: Forni 1968.
- Bernhard, Christoph (1999), »Tractatus compositionis augmentatus«, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter.
- Brennecke, Friedemann (2017), *Quinta superflua und Quarta deficiens. Der ›übermäßige Dreiklang‹ und seine ›Verwechslungen‹ in Theorie und musikalischer Praxis des frühen 17. Jahrhunderts*, Masterarbeit (veröffentlicht), Folkwang Universität der Künste.
- Delair, Denis (1690), *Traité d'Accompagnement pour le Theorbe, et le Clavessin*. <https://de.scribd.com/document/144072055/F-Traite-d-Accompagnement-pour-le-Theorbe-et-le-Clavecin-Denis-Delair> (23.01.2017)

- Gehrmann, Hermann (Hg.) (1901), *Compositions Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling* (= *Werken van Jan Pieterszoon Sweelinck*, Bd. 10), 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Geßner, Erika (1961), *Samuel Scheidts Geistliche Konzerte. Ein Beitrag zur Geschichte der Gattung*, (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 2), Phil. Diss., Berlin: Merseburger.
- Lindley, Mark (1987), »Stimmung und Temperatur«, in: *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit* (= *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 6), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 157–158.
- Marx, Adolf Bernhard (1857), *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, 6. verbesserte Auflage, Leipzig: Breitkopf und Härtel. <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599023-5> (1.8.2020)
- Menke, Johannes (2011), »Die Familie der *cadenza doppia*«, in: *ZGMTH* 8/3, 389–405. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/654.aspx> (7.8.2017)
- Reincken, Johann Adam (1901), »Erste Unterrichtung zur Composition« [Ms., 1670] in: *Compositions Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling* (= *Werken van Jan Pieterszoon Sweelinck*, Bd. 10) hg. von Hermann Gehrmann, 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Roth, Markus (2018, i.V.), »Die Emanzipation der Wiederholung«, in: *Komponieren im Barock* (= *Handbuch der Musik des Barock*, Bd. 2), hg. von Immanuel Ott, Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Laaber: Laaber.
- Sarasin, Philipp (2011), »Diskurstheorie und Geschichtswissenschaft«, in: *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Bd. 1: Theorien und Methoden*, hg. von Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider und Willy Viehöfer, Wiesbaden: Springer VS, 61–90.
- Weitzmann, Carl Friedrich (1853), *Der übermäßige Dreiklang*, Berlin: Guttentag. <https://download.digitale-sammlungen.de/BOOKS/download.pl?id=bsb10990067> (7.8.2017)

© 2020 Friedemann Brennecke (fbrennecke@posteo.de)

Folkwang Universität der Künste

Brennecke, Friedemann (2020), »Schreiende Klänge« – zur Frühgeschichte des übermäßigen Dreiklangs. Detailstudien zu den Geistlichen Konzerten Samuel Scheidts«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= *GMTH Proceedings 2016*), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 69–88. <https://doi.org/10.31751/p.6>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020