

Moritz Heffter*¹

*Hochschule für Musik Freiburg, Deutschland

¹m.heffter@mh-freiburg.de

Werkzeuge der *Triga harmonica*-Konzeption von Henricus Baryphonus zur Analyse vertikaler Klangbildungen bei Heinrich Schütz

ZUSAMMENFASSUNG

Einleitung und Ziele

Im Zentrum der folgenden Untersuchung steht die Frage nach der Art der vertikalen Klangbildungen in homophonen Passagen von Werken Heinrich Schützens. Ausgangspunkt war die Suche nach einem analytischen Zugang, der beschreibt, wie Komponisten des protestantischen Mitteldeutschlands im frühen 17. Jahrhundert in vielstimmigen Passagen ihre vertikalen Klänge setzten und organisierten. Die zentrale These ist, dass Schütz die Zusammensetzung vertikaler Klänge nicht dem Zufall oder allein dem Kontrapunkt überlässt, denn es gibt auffällige satztechnische Muster und Klänge, die immer wieder angesteuert werden und die eine kompositorische Entscheidung voraussetzen. Um das analytisch zu fassen, werden in dieser kurzen Zusammenfassung nun musiktheoretische Konzepte von Henricus Baryphonus benutzt, die in etwa zeitgleich zu den Kompositionen entwickelt wurden.

Methodische Grundlage

Die Grundlage für den analytischen Zugriff bildet insbesondere die *Triga harmonica*-Konzeption von Henricus Baryphonus (1581–1655). Mit ihrer Hilfe ist eine detaillierte Analyse der Klangbildungen möglich, die sogar Aufschluss über einen typischen »vielstimmigen Sound« des frühen 17. Jahrhunderts geben kann. Baryphonus' Theorie der *syzygiae consonantiarum* (»den Zusammenklängen der Konsonanzen«), die er 1630 in den *Pleiades Musicae* rund um die *Triga harmonica* und seinem dort erstmals formulierten Dreiklangendenken veröffentlicht, ist für die Betrachtung von Kompositionen bislang nicht genutzt worden. Aufschlussreich ist die Aufeinanderbeziehung von Theorie und Komposition auch in anderer Hinsicht, zeigt sie doch, dass hinter der Theoriebildung der *Triga harmonica* keine abstrakte *musica theorica*, sondern eine konkrete kompositorische Praxis steht. Es soll aber hier darum gehen, die Klanglichkeit der Musik analytisch neu in den Blick zu nehmen und zu zeigen, dass es eine sehr passgenaue »historische Theorie« für spezifische kompositorische Problemstellungen gibt. »Kompositorisch« wähle ich als Begriff hier deshalb, weil sie auch eine klanglich-rhetorische Komponente enthalten, die sich als Entscheidungen auf die reine Satztechnik auswirken.

Ein Beispiel zum Einstieg – SWV 279 »lehrt uns«

Das erste Beispiel (Beispiel 1) stammt aus den Musikalischen Exequien, SWV 279, Teil II, T. 330. Der Satz ist in den »Cappella«-Teilen überwiegend sechsstimmig und oft homophon gesetzt. Die rhetorische Wirkung entfaltet sich hauptsächlich durch die Rhythmisierung der Sprache und die Ab-

folge von weit arrangierten *Trigae harmonicae* (Dur/Moll-Akkorde), um die es gleich im Detail gehen soll.

The image shows a musical score for six voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), and Bass (B). The music is in G major (one sharp) and common time. The lyrics 'lehrt uns' are written below the staves. The score illustrates a complex texture with voice crossings, particularly between Tenor 1 and Tenor 2.

Bsp. 1. SWV 279, T. 330.

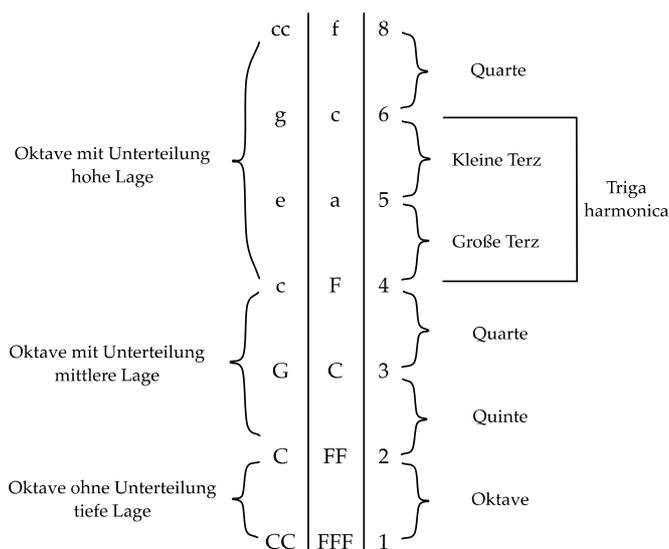
Zwei Dinge fallen satztechnisch auf. Der Tenor 2 kreuzt den Tenor 1 und springt vom *h* zum *e*. Der Sprung ist nicht unbedingt notwendig, da die Schrittbewegung *d-c* beispielsweise innerhalb der Klangfortschreitung noch möglich gewesen wäre. Der Sprung des Tenor 2 muss also andere Gründe haben. Was noch weniger notwendig wäre, ist die Stimmkreuzung, die durch den Quintsprung entsteht. Beide Stimmen hätten sich auch auf dem *g* des Tenor 1 treffen können. Warum setzt Schütz also auf diese Weise, wo doch das Klauselrepertoire (*d-c*) nicht ausgeschöpft ist und auch sonst andere, weniger große Sprünge möglich wären?

Was die Frage der Klauseln angeht, könnte man anführen, dass für Schütz an dieser Stelle offenbar keine Klauselsituation besteht. Die Verdopplung des *h* in T. 330 macht dies deutlich. Der Quintsprung stellt eine Art Motiv für die Tenorstimmen seit T. 321 im Tenor 2 dar. Er folgt danach noch drei weitere Male bis T. 336.

Die klangliche Konstellation, die Schütz durch das *e* im Tenor 2 herbeiführt, ist aber noch aus anderer Perspektive eine besondere. Jeder *Triga harmonica*-Ton (*c-e-g*) ist im Klang auf die Silbe »uns« genau ein weiteres Mal gesetzt. Baryphonus bezeichnet solche Klänge als *syzygiae perfectae compositae* (»vollkommen zusammengesetzte Klänge«). Mit Hilfe solcher Klassifikationen, die Baryphonus in seinen *Pleiades Musicae* aufstellt, sollen nun die homophonen Passagen bei Schütz etwas genauer unter die Lupe genommen werden.

Die Analysewerkzeuge in Baryphonus' Pleiades Musicae

Zunächst aber ein kurzer Blick auf das Analyse-Werkzeug an sich. Baryphonus präsentiert in der zweiten Fassung seiner Pleiades Musicae, die 1630 erscheinen, im sechsten Kapitel eine Klassifizierung von *syzygiae consonantiarum*. Abgeleitet werden die Klänge aus der *Triga harmonica*, deren Bestandteile — *basis*, *media* und *suprema nota* — versetzt und verdoppelt werden können (Baryphonus 1630, Pleias Sexta und Heffter 2017, i.V.). Ergänzt wird diese Klassifizierung um das Prinzip der *sedes consonantiarum* (»Sitze der Konsonanzen«). Baryphonus leitet mit Hilfe der harmonischen Zahlen im Zahlenraum bis acht (»*octonarius*«) eine Intervallreihe ab, die der Obertonreihe sehr nahe kommt (Beispiel 2). In diese Reihe ordnet er den *Triga*-Bestandteilen optimale Lagen zu. Das Ergebnis ist, dass die tiefe Lage vor allem für die *basis* der *Triga* und deren Oktaven geeignet ist. In der mittleren Lage folgt dann zunächst die *suprema nota*, die zur *basis* Quinten und Quartan hinzufügt und für die *media nota* bleibt in erster Linie die hohe Lage. Ordnet man die Töne auf diese Weise, erhält man — so Baryphonus — die stabilste und vollkommenste *syzygia consonantiarum*, in deren Mitte die *Triga harmonica* steht (Baryphonus 1630, S. 169–72). Eine ähnliche Aufstellung — allerdings ohne die *Triga harmonica* — findet sich auch bereits bei Praetorius (Praetorius 1621, S. 10).



Bsp. 2. Sedes consonantiarum nach Baryphonus 1630, S. 172.

Interessant ist dabei, dass die Aufteilung — nimmt man die untere Oktavverdoppelung zwischen den harmonischen Zahlen 1 und 2 heraus — für die Sechsstimmigkeit eine Verteilung 3–2–1 für *basis*, *suprema* und *media nota* bedeutet (Baryphonus 1630, S. 181). Diese Form der — laut Baryphonus — »optimalen« Klangbildung nutzt Schütz in erstaunlich konsequenter Weise bei wichtigen Schlussklängen von Phrasen, Teilen oder von ganzen Stücken. So enden sämtliche sechsstimmigen Schlussklänge in den Musikalischen Exequien, bei denen im Schlussklang unmittelbar keine neue Phrase anschließt, mit dieser Aufteilung. Sie ist quasi Standard.

Der Sonderfall der *syzygia perfecte composita*

Betrachtet man die Klangbildung aus der Perspektive einer »Kern-Triga«, ist bei sechs Stimmen die *syzygia perfecte composita* ein interessanter Sonderfall. Die Sechsstimmigkeit ermöglicht es, dass jeder *Triga*-Teil verdoppelt wird. Bary-

phonus beschreibt diese Möglichkeit explizit (Baryphonus 1630, S. 168/178–80). Die Art der Verteilung in 2–2–2 fällt auch klanglich durch die doppelt auftretende *media nota* auf. Hinsichtlich der Stabilität des Klanges ist die Abweichung von der »3–2–1-Norm« relevant. Dadurch, dass eine *basis* in der Sechsstimmigkeit wegfällt, fehlt es dem Klang im Vergleich deutlich an »Bodenhaftung«. Die hinzukommende zweite *media nota* erzeugt durch ein anderes Obertonspektrum mehr Klangvolumen, besonders dann, wenn unterschiedliche Oktavlagen für die *media nota* gewählt werden und sie damit ihre bevorzugten *sedes* verlässt. Meines Erachtens setzt Schütz diesen Effekt gezielt als rhetorisches Mittel und als Symbol für die musikalische Klangrede ein. Dazu ein kurzes Fallbeispiel.

Die Markiertheit der *syzygia perfecte composita*

Schütz beginnt alle sechsstimmigen homophonen Capella-Abschnitte in SWV 279 mit *syzygiae perfecte compositae*. Nach den solistischen Teilen entfalten diese Klänge ein besonderes Volumen und die Form der Klangbildung tritt in diesem Stück vorwiegend auf *e*, *c* und *g* auf. Ausgeschlossen sind immer Paenultima-Klänge, bei denen der Leitton verdoppelt werden und in einem Fall abspringen müsste. Dies geschieht nie. Bei den meisten Fällen tritt — so auch bei allen oben genannten Anfängen — noch ein anderes Phänomen hinzu. Die Aufteilung der sechs Stimmen ist oft 3 + 3. Dieser Spezialfall sei noch abschließend genauer untersucht.

Spezielle *syzygiae perfecte compositae*

Im ersten Teil von SWV 279 finden sich *syzygiae perfecte compositae* basierend auf der *Triga* von e-Moll bei allen sechsstimmigen Capella-Anfängen. Die Textanfänge dieser Stellen sind Anreden an Gott Vater, den Sohn und den Heiligen Geist. Folgt man Baryphonus' Terminologie sind diese Klänge aus zwei *trigae simplices propinqua* zusammengesetzt, quasi der Ur-Triga, die in den *sedes* auftritt und bei der kein Teil versetzt wurde. Diese Form der Klangbildung aus 3 + 3 Stimmen nutzt Schütz häufig, wenn im Text Anreden an die Trinität vorkommen (z. B. T. 203ff. oder T. 646–47).

Dass für die *Triga harmonica* die theologische Analogie zur Dreifaltigkeit gezogen wird, ist bei Baryphonus zwar wenig ausgeprägt dafür aber bei Lippius umso stärker. Lippius' »*radix unitrisona* [...] *UNITRINITATIS Imago et Umbra*« beschreibt genau diese Einheit dreier einzelner Bestandteile (Lippius 1612, S. F4r/v). Bei Schütz könnte diese Analogie ein musikalisches Symbol darstellen. Klanglich jedenfalls markiert Schütz mit der Wahl der *syzygia perfecte composita* genau diese Stellen. Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel für eine solche symbolische und rhetorische Verwendung ist das Noëma auf den Text »Gott, dem ewigen Könige« in der Motette »Das ist je gewisslich wahr« (SWV 388).

Zusammenfassung

Festzuhalten bleibt, dass die Klanglichkeit von homophonen vielstimmigen Passagen mit Hilfe der Werkzeuge, wie sie Theoretiker wie Baryphonus anbieten, gut erfassen lassen. Die *sedes consonantiarum* auf Basis der harmonischen Zahlen und die *Triga harmonica* liefern ein Raster, mit dem vertikale Klangbildungen mit neuem Fokus untersucht werden können. Geht man davon aus, dass auch in homophonen Passagen der Satz von einer rhetorischen Wirkung bestimmt wird — was die Beispiele von Schütz nahe legen — liefert die Theorie der *Pleiades Musicae* zwar keine Rangfolge zur Klassifizierung, auffällige Klangbildungen wie die *syzygia perfecte composita*

treten mit der Methode aber zumindest an die Oberfläche. Dass die Klänge auch symbolische Funktionen erhalten, müsste bei Schütz weiter verfolgt werden. Es stellt sich auch die Frage, ob hier eine Ähnlichkeit zu den in Affektenlehren häufig beschriebenen Satzsituationen konstatiert werden kann. Jedenfalls ist die Markiertheit einer *syzygia perfecte composita* auf klanglicher Ebene besonders bei einer 3 + 3 Situation gegeben und wird — wie aus den satztechnischen Kontexten zu erkennen ist — zumindest von Schütz gezielt eingesetzt.

Eine Erweiterung des Corpus auf weitere Komponisten und eine systematische Untersuchung der Klangbildungen wäre ein nächster Schritt, der den Rahmen dieses Abstracts gesprengt hätte und für den geeignete digitale Tools wünschenswert wären.

Schlüsselwörter

Heinrich Schütz, Triga harmonica, Henricus Baryphonus.

QUELLEN

Baryphonus, Henricus: *Pleiades Musicae*. Magdeburg 1630.

Heffter, Moritz: *Die Pleiades Musicae des Henricus Baryphonus, Edition und Kommentar*, PhD diss. Olms, Hildesheim 2020.

Lippius, Johannes: *Synopsis Musicae*. Straßburg 1612.

Praetorius, Michael: *Syntagmatis Musici Tomus Tertius*. Wolfenbüttel 1619.

Schütz, Heinrich: *Geistliche Chormusik 1648*. Hrsg. von Wilhelm Kamlah, Bärenreiter, Kassel 1955. (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke Bd. 5.)

———: *Musikalische Exequien*. Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Hrsg. von Günter Graulich, Carus-Verlag, Stuttgart 1973. (= Stuttgarter Schütz-Ausgabe.)