

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	6 (1982)
Artikel:	Über Modus und Transposition um 1600
Autor:	Smith, Anne
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868833

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ÜBER MODUS UND TRANSPOSITION UM 1600

von ANNE SMITH

PROBLEMSTELLUNG¹

Seit mehr als hundert Jahren schreiben Musikhistoriker über die Schlüsselung von mehrstimmigen Stücken um 1600 und deren Bedeutung für die Aufführungspraxis. In diesen, mitunter recht polemischen Abhandlungen ist aber bis heute keine Einigung erzielt worden. Der Grund dafür liegt einerseits in der Sache selbst, andererseits in der von einer modernen Musikanschauung geprägten Fragestellung, aus deren Blickwinkel das Problem untersucht wird. Die heutige Musikwissenschaft erwartet vielfach Systematik und eindeutige Regeln. Wo aber der Stoff keine einfache Klassifizierung zuläßt, wo verschiedene Faktoren gegeneinander abgewogen werden müssen, ist die Versuchung groß, Teilantworten als vollständig anzusehen. In der ganzen Diskussion der „Chiavette“-Frage ist diese Tendenz sichtbar.

Schon im letzten Jahrhundert wurde festgestellt, daß die meisten vierstimmigen Stücke in der zweiten Hälfte des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts entweder hochgeschlüsselt (g^2, c^2, c^3, c^4 oder F^3) oder tiefgeschlüsselt (c^1, c^3, c^4, F^4) notiert wurden. Drei verschiedene und als gegensätzlich empfundene Theorien wurden aufgestellt, um dieses Phänomen zu erklären. Kiesewetter hat als erster bemerkt, daß hochgeschlüsselte Stücke häufig eine Quarte tiefer versetzt wurden, wenn sie mit Orgelbegleitung aufgeführt wurden.² Diese Quartransposition hielt er jedoch für zu groß in Anbetracht des Stimmtons und der Zusammensetzung eines Chors seiner Zeit. Daher schlug er vor, solche Stücke eine Terz tiefer aufzuführen. Diese Empfehlung wurde von verschiedenen Musikwissenschaftlern (Riemann, Moser, Kroyer u.a.) mit der Begründung als Regel übernommen, daß der Terzabstand zwischen den hohen und tiefen Schlüsseln auf eine Terztransposition hindeute.³ Dagegen hat Ehrmann vorgebracht, die Schlüsselung sei ausschließlich vom Ambitus des jeweiligen Modus bestimmt, eine all-

¹ Hartwig Thomas möchte ich für seine Hilfe bei der deutschen Formulierung dieser Arbeit danken, Käthe Wagner, Nicoletta Birkner-Gossen und Veronika Gutmann für die ihre beim Übersetzen der spanischen und italienischen Texte. Nähere Angaben zu den Quellen und Erklärung der Sigla finden sich in der Bibliographia (26–27). Die in Klammern gesetzten Zahlen nach den Zitaten beziehen sich auf die Seitenzahlen in den angegebenen Ausgaben.

² Raphael G. Kiesewetter, *Galerie der alten Contrapunctisten*, Wien 1847.

³ Theodor Kroyer, „Zur Chiavettenfrage“, *Studien zur Musik-Geschichte; Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien 1930, 104–115; Theodor Kroyer, *Der vollkommene Partiturspieler, Erste Folge*, Leipzig 1930, iii–xii; H. J. Moser, „Chiavette“, *Musik-Lexikon*, Berlin 1935, 124; Hugo Riemann, „Chiavette“, *Musiklexikon*, Berlin 1929, 305–306.

fällige Transposition aber von den Aufführungsverhältnissen.⁴ Eine dritte Deutung der Schlüssel wird von Mendel und Federhofer vorgenommen, welche auf das häufige Vorkommen von Orgelstimmen hinweisen, die eine Quarte tiefer notiert sind als die hochgeschlüsselten Vokalstimmen.⁵ Diese Beobachtung, gestützt durch Angaben in theoretischen Quellen, wird als Hinweis dafür genommen, daß hochgeschlüsselte Stücke fast immer um eine Quarte nach unten transponiert werden sollten. Für jede der drei erwähnten Hypothesen lassen sich „Beweise“ an Hand von theoretischen Quellen finden. Jede einzelne spiegelt einen Teil des damaligen Verhältnisses zwischen Notiertem und Klingendem wider, jede einzelne aber versperrt, absolut genommen, den Blick auf das Ganze.

Um 1600 hatte man ein ganz anderes Verhältnis zum notierten Text als heute. Wenn wir einen bestimmten notierten Ton sehen, spielen und singen wir ihn so wie er dasteht. Die Tonhöhe wird (mit geringen Abweichungen) der internationalen Norm entsprechen. So etwas war für einen Musiker des 16. Jahrhunderts unvorstellbar, da es erst im 19. Jahrhundert möglich war, eine bestimmte Tonhöhe zuverlässig zu reproduzieren.⁶ Die Tonlage einer Aufführung hing nicht allein vom Notieren ab, sondern auch von äußeren Umständen, wie etwa der Zusammenstellung der Sänger und der Stimmtonhöhe der mitwirkenden Instrumente, insbesondere der Orgel. Jede Kapelle an jedem Ort mußte jeweils die Frage für sich selber lösen, wie das Notierte ins Klingende zu übertragen sei. Es hat wohl auch Konventionen gegeben, welche, ohne das Klingende völlig eindeutig festzulegen, die Möglichkeiten weitgehend einschränkten. Für uns ist es von Interesse, diesen „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“ wieder nachzugehen, damit wir sie in unseren heutigen Aufführungen berücksichtigen können.

Für die vorliegende Arbeit ergeben sich aus dem obigen die folgenden beiden Fragen:

- Welche Bedeutung kam der Schlüsselung um 1600 zu?
- Welche Kriterien wurden beim Transponieren berücksichtigt und wie wurde dabei vorgegangen?

In den folgenden beiden Abschnitten werden diese Fragen eingehender behandelt.

⁴ Richard Ehrmann, „Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jahrhundert“, *Studien zur Musikwissenschaft, Beihete der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* 11 (1924) 58–74.

⁵ Hellmut Federhofer, „Zur Chiavetten-Frage“, *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften* 1953, 139–152; Arthur Mendel, „Pitch in the 16th and 17th Centuries“, Parts III und IV, *MQ* 34 (1948) 336–357 und 575–593; Nachdruck: *Studies in the history of musical pitch*, Amsterdam 1968, 129–169. In diesen beiden Artikeln findet man eine ausführliche Abhandlung und Bibliographie zur Schlüsselungsfrage.

⁶ Alexander J. Ellis, „On the history of musical pitch“, *Journal of the Society of Arts* (1880) 293–336; Nachdruck: *Studies in the history of musical pitch*, Amsterdam 1968, 11–54.

Die Bedeutung der Schlüsselung

Die Frage nach der Bedeutung der Schlüsselung um 1600 wird im folgenden auf Grund theoretischer Quellen der Zeit näher untersucht. Nur wenn man den Kontext betrachtet, in dem die Schlüsselung behandelt wird, kann man zu schlüssigen Ergebnissen gelangen. Die Schlüsselung wird meistens, wenn überhaupt, im Zusammenhang mit der Moduslehre abgehandelt. Deshalb ist es nützlich, einen Überblick darüber zu gewinnen, was eine solche Lehre üblicherweise enthielt. Nach einigen generellen Definitionen von Modus, einer Darstellung der verschiedenen Intervallgattungen (Quarte, Quinte, Oktave) und der Benennung eines jeglichen Modus werden im allgemeinen die spezifischen Eigenschaften der einzelnen Modi aufgezählt. Dabei werden meistens alle oder ein Teil der folgenden Punkte berücksichtigt:

1. Die Oktavgattung des Modus
2. Die Teilung der Oktave, sei diese harmonisch oder arithmetisch bzw. der Modus authentisch oder plagal.
3. Die Kadenz-Ordnung
4. Die Tonartencharakteristiken oder der Affekt des Modus
5. Die Schlüssel, in denen der Modus normalerweise notiert wird
6. Der transponierte Modus

Von allen diesen Punkten hat die Schlüsselung den geringsten Stellenwert. Dafür gibt es verschiedene Anhaltspunkte. Häufig wird sie nur flüchtig erwähnt oder ganz weggelassen. Manchmal wird die Schlüsselung nur partiell angegeben, für eine bis drei Stimmen, oder sie wird lediglich angedeutet, indem kleine Stücke abgedruckt werden, die als Beispiel für den Modus dienen sollen.

Cerone ist der einzige Theoretiker, der uns ausführlich darauf hinweist, wie diese Information zu beurteilen und anzuwenden ist:

No ay duda que para componer qualquiera Tono, de manera que sus puntos esten regolados y contenidos debaxo de las cinco lineas y quatro espacios, y no tengan occasion servirse de reglas falsas ó añadidas; se ha de usar la orden de las Claves que estan puestas en cada particular Cap. conforme el Tono; por quanto (à mi parecer) aquellas son las mas apropiadas, y de mayor comodidad. Con todo esto, no han de mirar solamente à la

Ohne Zweifel sollte man in jeglicher Tonart derart komponieren, daß ihre Noten innerhalb der fünf Linien und vier Zwischenräume angeordnet und enthalten sind, und keine Möglichkeit besteht, sich falscher oder hinzugefügter Linien zu bedienen. Man muß die Anordnung der Schlüssel benutzen, welche in jedem einzelnen Kapitel der Tonart nach aufgeführt sind. Gerade weil (so scheint es mir) jene die schicklichsten und bequemsten sind. Zudem soll man nicht

final y à las Claves para conocer el Tono, que *avez es los Compositores se serviran de diferentes Claves*, puestas una regla mas en alto ò mas en baxo, de lo que puestas estan en los ejemplos de arriva. La causa es, que no llegan con los puntos à los terminos extremos de la perfeta Composicion con alguna parte; ò verdaderamente, añaden una raya (y avezes dos) para poner los puntos necessarios para la perfeta Composicion; lo qual parece cosa sea de ver. Y ansi para apuntar mas curiosamente, qualquiera Tono se ha de escrivir con aquella orden de Claves, que en su Cap. tiene puestas: de modo, que la postura de las Claves no es del todo firme, para hazer conocer por pratica de que Tono sea la Composicion: emperò es menester otra pratica. (912)

nur auf die Finalis oder die Schlüssel achten, um die Tonart zu erkennen, weil die Komponisten manchmal verschiedene Schlüssel brauchen, etwa eine Linie höher oder tiefer als in den obigen Beispielen. Der Grund ist, daß sie in irgend einem Teil mit den Noten nicht mit den äußersten Enden der perfekten Komposition übereinstimmen, sondern tatsächlich eine Linie (oder manchmal zwei) hinzufügen, um die Noten zu setzen, die für die perfekte Komposition nötig sind, dies sieht häßlich aus. Und so muß man jene Tonart mit jener Anordnung der Schlüssel schreiben, wie sie in ihrem Kapitel steht, diese ganz deutlich zu notieren. Da aber die Stellung der Schlüssel nicht eindeutig festliegt, ist es notwendig, andere Methoden anzuwenden, um für die Praxis erkennen zu lassen, in welcher Tonart die Komposition sei.

Einerseits gab es also eine gebräuchliche Schlüsselung für jeden Modus, andererseits sollte das Fünfliniensystem wenn möglich nicht überschritten werden. Daher mußte auf die gebräuchliche Schlüsselung verzichtet werden, wenn sich eine oder mehrere Stimmen außerhalb des normalen Ambitus bewegten. Die Schlüssel für diese Stimmen mußten dem Ambitus entsprechend um eine oder zwei Linien verschoben werden. Es handelte sich hier nicht um strikte Regeln, sondern um Konventionen, von denen eine im Konfliktfalle der anderen vorgezogen wurde.

Interessant ist Cerones Bemerkung, daß man bei der Bestimmung des Modus nicht nur auf die Schlüsselung achten soll, weil diese unzuverlässig ist. Seine Warnung weist darauf hin, daß dies in der Praxis dennoch häufig vorkam. Bona da Brescia schreibt zum Beispiel, man könne den Modus auf Grund von Schlüsselung und Finalis erkennen, obwohl dies mehr „practica che scienza“ sei (72). Möglicherweise wurde die Schlüsselung damals verwendet, wie heute die verschiedenen „Eselsbrücken“ von Musikschülern benutzt werden, um die Tonart eines Stücks festzustellen (wie etwa „Geh du alter Esel, hole Fische“). Zur Bestimmung des Modus mußten also andere Methoden herangezogen werden.

Exkurs über die Bestimmung eines Modus

Das Problem taucht auf, weil die authentischen und plagalen Modi, die in einem melodischen Kontext entstanden sind, in ihrer ursprünglichen Form nicht geeignet sind, mehrstimmige Musik zu beschreiben. Ein mehrstimmiges Stück wurde im 16. Jahrhundert als eine Zusammenfügung von Stimmen in der authentischen oder plagalen Lage einer Tonart verstanden, wobei der Modus des Tenors als der Gesamtmodus betrachtet wurde. Den Modus des Tenors konnte man am melodischen Ablauf, an der Klauselordnung und an der Finalis erkennen. Häufig wird darauf hingewiesen, daß man die Finalis eigentlich der tiefsten Stimme entnehmen solle, da der Tenor oft auf eine zur Finalis gehörende Konsonanz ende. Wenn der Tenor eines gewöhnlichen vierstimmigen Stücks im authentischen Modus stand, lief der Sopran parallel mit ihm, während Alt und Baß plagal waren und vice versa. Obwohl heute, etwa bei Hermelink, oft Zweifel an der Tauglichkeit dieses Systems geäußert werden, müssen wir es akzeptieren und damit umgehen können, um dem damaligen Verständnis der Musik näherzukommen.⁷

Der transponierte Modus

Wie oben erwähnt, wurde der transponierte Modus auch zu den spezifischen Eigenschaften einer jeweiligen Tonart gezählt. Transponierter Modus bedeutet hier nur die Quart-Transposition nach oben beziehungsweise die Quint-Transposition nach unten. Es ist die einzige Transposition, die vorgenommen werden kann, ohne daß die Grenzen des Hexachord-Systems überschritten werden, da sie lediglich mit dem Zusatz eines \flat zustande kommt. Wozu diese Transposition überhaupt benötigt wurde, wird aus folgendem Zitat von Rodio ersichtlich:

La causa onde son nati i tuoni, finti, transportati (non essendo differenza dal finto al naturale) sono stati i musici stromentali che havendo per esempio una opera nel primo tuono naturale, cheò per l'istrumento, ò per le voci cantanti sopra tale Instrumento fusse bassa, la fingono in una quarta ad alto, che viene in G, sol, re, ut acuto, cantando per \flat , molle, & fa l'istesso che sarebbe il naturale chiaman dosi primo tuono finto una quarta ad alto, & così ancora si fusse trop-

Die Ursache für die „fingierten“ transponierten Modi (es besteht kein Unterschied zwischen den „fingierten“ und den natürlichen) waren die Instrumentalmusiker. Wenn ihnen zum Beispiel ein Stück im ersten natürlichen Modus vorliegt, das entweder für das Instrument oder für die mit einem solchen Instrument singenden Stimmen zu tief wäre, so „fingieren“ sie es eine Quarte höher, nämlich auf G sol re ut acuto, gesungen mit \flat . Dies kommt auf dasselbe heraus, wie der natürliche und heißt

⁷ Siegfried Hermelink, *Dispositiones Modorum*, Tutzing 1960.

po alto fingersi una quinta più bassa si come si vede nel seguente esempio del secondo tuono. (59–60)

der erste Modus um eine Quarte nach oben „fingiert“. Gleichermaßen würde er, wenn er zu hoch wäre, um eine Quinte nach unten „fingiert“, wie aus dem folgenden Beispiel des zweiten Modus ersichtlich ist.

Schon hier wird deutlich, daß die Transposition erst wichtig wurde, als Instrumente mit den Sängern spielten. Solange Sänger allein sangen, konnten sie die Stücke in der Tonlage singen, in der sie am besten klangen. Sobald Instrumente hinzutraten, mußte der Ton, in dem das Stück gespielt werden sollte, genau festgelegt werden. Diese Quart-Transposition eröffnete den Komponisten jeweils zwei Möglichkeiten, jeden Modus zu notieren. Sie konnten, den Umständen entsprechend, die eine oder die andere wählen. Wie Rodio oben erwähnt, ist die natürliche Lage bei manchen Tonarten so ungünstig, daß Stücke häufiger in der transponierten als in der ursprünglichen Lage notiert werden, wie etwa beim Hypodorischen (siehe Tabelle I.2). In den Quellen werden meistens die Schlüssel für die natürliche sowie die transponierte Lage gegeben.

Die Schlüsselung bei den einzelnen Theoretikern

In dieser Arbeit werden fünfzehn Quellen berücksichtigt, welche Schlüsselungsangaben enthalten. In neun davon (Bona, Calvisius, Cerone, Galilei, Nucius, Pontio, Praetorius, Rodio, Sweelinck) ist ausdrücklich von den gebräuchlichen Schlüsseln eines jeweiligen Modus die Rede, in zweien (Diruta, Zarlino) wird von der „natürlichen Lage“ eines Modus gesprochen und in den übrigen vier (Beringer, Herbst, Santa Maria, Vicentino) werden Beispiele für jeden Modus angegeben, aus denen man die Schlüsselung ableiten kann. Diese Angaben sind in Tabelle I.1–I.12 zusammengestellt. Die am häufigsten vorkommenden Schlüssel sind zusammen mit den Quellen, aus denen sie stammen, angeführt. Darunter sind Varianten angegeben, deren Anzahl auffallend ist. Der Mangel an erwünschter Regelmäßigkeit soll nicht dazu verleiten, diese Informationen als untauglich von sich zu weisen. Vielmehr müssen die Varianten und ihre Ursachen untersucht werden, um festzustellen, welche Bedeutung ihnen zukommt. Bei gewissen Tonarten kommen beträchtlich mehr Varianten vor als bei anderen, so etwa bei Hypodorisch, Hypophrygisch, Lydisch und Hypolydisch. Hierfür gibt es unterschiedliche Gründe:

Beim Hypodorischen entstehen die Varianten aus dem Konflikt zwischen der traditionellen Lage und den praktischen Gegebenheiten. Traditionsgemäß müßte der zweite Modus sehr tief liegen, wie man der tiefen Variante Cerones entnehmen kann (siehe Tabelle I.2). Weil dies unbequem für die Sänger wäre,

wurde er gewöhnlich um eine Oktave nach oben versetzt, was dann häufig als zu hoch empfunden wurde, so daß man zur transponierten Lage auswich. Diese Situation findet ihren Ausdruck in den Schlüsselvarianten. In der normalen Lage werden hauptsächlich hohe Schlüssel vorgeschlagen, aber auch tiefe Schlüssel werden angegeben. In der transponierten Lage sind die Angaben einheitlich. Oktavversetzte Schlüssel lassen sich auch im transponierten Phrygisch, Hypophrygisch, Aeolisch und Hypoionisch finden, wo sie aber eine weniger große Rolle spielen.

Die Ursachen für die Varianten sind ganz andere beim Hypophrygischen. Es wird öfter darauf hingewiesen, etwa von Cerone (889), daß die Komponisten meistens unfähig waren, zwischen dem dritten und vierten Modus zu unterscheiden. Daher kommt es vor, daß Stücke, die angeblich im vierten Modus stehen, tatsächlich dem dritten Modus angehören. Dies führt zu dem verwirrenden Bild der Schlüssel in Tabelle I.4. Obwohl die meisten Theoretiker die ganz tiefen Schlüssel anführen, die für diese Tonart erforderlich sind, so schlagen dennoch einige Theoretiker diejenigen vor, die für den dritten Modus typisch wären (c^1 , c^2 , c^4 , F^4).

Obwohl Glarean schon 1547 in seinem *Dodekachordon* die Existenz von zwölf Modi dargelegt hatte, dauerte es lange, bis diese Vorstellung allgemein akzeptiert wurde. Daher werden in den in dieser Untersuchung benutzten Quellen manchmal nur acht Modi beschrieben. Dies hat zwei Auswirkungen: erstens erscheinen weniger Angaben für den neunten bis zwölften Modus, zweitens verwischen sich die Grenzen zwischen dem fünften und elften sowie zwischen dem sechsten und zwölften Modus. Die Theoretiker, die nur acht Modi aufzählen, stellen den fünften Modus auf F mit einem \flat auf der vierten Stufe dar. Dies wird aber von „modernen“ Theoretikern für transponiertes Ionisch gehalten. In den Tabellen I.5 und I.6 ist die jeweilige Benennung des Modus durch den Theoretiker berücksichtigt. Infolgedessen zerfällt die Schlüsselung dort in zwei Hauptgruppen, in eine mit \flat und eine ohne \flat . In diesem Zusammenhang ist es interessant zu bemerken, daß Sweelinck Lydisch und Hypolydisch nach C transponiert, statt nach B wie die anderen Theoretiker. Hier zeigt sich der Übergang vom fünften und sechsten Modus zum elften und zwölften am deutlichsten. Eine Verbindung zwischen der F- und C-Tonart wird empfunden, aber die F-Tonart wird noch als Ausgangspunkt betrachtet.

Die oben erwähnten Schlüsselvarianten sind aus einer Wechselwirkung zwischen Tradition und Praxis entstanden. Es ist daher zu erwarten, daß bei den neueren Modi weniger große Verschiedenheiten vorkommen, was auch durch einen Blick auf Tabelle I.9–I.12 bestätigt wird.

Unter den bisher noch nicht besprochenen Varianten fallen ferner Abweichungen in der Baß-Stimme bei den hochgeschlüsselten Tonarten auf. Hier kommen Bariton- und Tenorschlüssel ungefähr gleich oft vor. Daß diese beiden Schlüssel mehr oder weniger gleich behandelt wurden, geht auch aus Cerone und Galilei hervor, welche beide Schlüssel als Möglichkeit anführen.

Schließlich scheint jeder Theoretiker (und wahrscheinlich jeder Komponist) sein eigenes System gehabt zu haben, die Modi zu notieren. Daher kommen Ausnahmen vor, bei denen sich ein einzelner Schlüssel von den übrigen unterscheidet, wobei dies gewöhnlich dadurch geschieht, daß er auf eine der nächstliegenden Zeilen verschoben ist. Nucius schreibt etwa bei Hypoaeolisch (Tabelle I.10) den Baß im Baritonschlüssel, wo die anderen ihn im Baßschlüssel notieren. Beiringer schreibt transponiertes Hypoaeolisch mit g^1 im Sopran statt g^2 . Calvisius zeigt für alle Modi, wie Tenor und Sopran zu notieren sind. Außerdem belegt er häufig, wie derselbe Modus oder manchmal sein Komplement im Baß erscheinen kann. Zu diesem Zweck benutzt er immer den Baßschlüssel, auch wo andere den Tenor- oder Baritonschlüssel verwenden. Alle diese individuellen Abweichungen sind nicht weiter erstaunlich im Hinblick auf das Zitat Cerones, daß man manchmal einen Schlüssel um eine oder zwei Linien verschieben müsse, um eine „perfekte“ Komposition zu notieren. Da die zuletzt betrachteten Varianten in diesem Rahmen bleiben, können sie als persönliche Gewohnheiten jedes Komponisten oder Theoretikers betrachtet werden.

Der Zusammenhang zwischen Modus und Schlüsselung

Die Tabellen I.1–I.12 zeigen, daß ein Zusammenhang zwischen Modus und Schlüsselung besteht, wie es Ehrmann postuliert hat. Dieser Zusammenhang läßt sich nicht durch eine sture Regel beschreiben, sondern ist flexibel genug, um sich an die verschiedenen Gegebenheiten der einzelnen Modi und Stücke anzupassen. Er läßt den Einfluß verschiedener, wechselweise wirksamer Konventionen deutlich erkennen. Für jeden Modus gab es eine gebräuchliche Schlüsselung, die man manchmal änderte, damit Hilfslinien vermieden wurden. Dazu kommen die Konflikte zwischen „traditioneller“ und „moderner“ Modalität, welche ihrerseits die Schlüsselung beeinflußten. Diese verschiedenen Strömungen präsentieren sich uns als ein heterogenes Nebeneinander gewisser Normen, von denen keine allein als allgemeingültig genommen werden sollte.

Vorbemerkung zur Transposition

Wie aus dem Gesagten deutlich wird, gab es zwei Möglichkeiten, jeden Modus zu notieren: entweder in der normalen Lage oder in der transponierten Lage (eine Quarte höher, beziehungsweise eine Quinte tiefer). Eine von diesen Varianten wurde im allgemeinen häufiger gebraucht. Beim Notieren wurde hauptsächlich an die Sänger gedacht, wie aus folgendem Zitat Cerones hervorgeht:

Otros accidentales ay, que no estan en uso tanto como los sobredichos, come es Primero por C faut, y Tercero por D solre &c. Los quales, aunque son mas usados de los Organistas para accomodarse mejor con el Choro, que de los Compositores para componer sus obras, por la difficultad que tienen los Cantores de ver tantos Bemoles, y tantos Be quadrados ò Sostenidos, y de cantar fuera de las cuerdas ordinarias; (922)

Es gibt weitere Akzidentien, die nicht so gebräuchlich sind, wie die oben erwähnten, so etwa der erste Modus auf C fa ut, der dritte auf D sol re etc. Diese werden allerdings mehr von Organisten gebraucht, um sich besser an den Chor anzupassen, als von Komponisten, um ihre Werke zu komponieren, wegen der Schwierigkeit, welche Sänger haben, so viele erniedrigte, aufgelöste oder erhöhte Töne zu lesen, und außerhalb der üblichen Noten zu singen.

Cerone teilt hier mit, daß es zwar andere Möglichkeiten des Transponierens gebe, daß diese aber mehr von Komponisten gebraucht würden als von Organisten. Eine entsprechende Äußerung findet sich bei verschiedenen anderen Theoretikern, so bei Bermudo, Diruta, Santa Maria und Calvisius. Es fällt auf, daß vor allem Organisten über die Notwendigkeit des Transponierens schreiben und Anweisungen dazu geben. Dies überrascht nicht, da sie diejenigen waren, welche sich am häufigsten umstellen mußten. Cerone bestätigt diesen Sachverhalt:

Adviertan en general que todas las Sequencias que estan escritas sin estas señales \flat . \sharp . son las proprias y naturales: y todas las que apuntadas estan con esta \flat señal en una sola posicion de befabemi, ò con su Octava, son las accidentales mas usadas de los Compositores. Digo mas usadas de los Compositores, por quanto de los ecclentes Organistas todas indiferentemente son praticadas y usadas: es asaver, quando uno y quando otro, y esto

Man beachte, allgemein, daß alle Intervallfolgen, welche ohne die Zeichen \flat und \sharp geschrieben werden, die angemessenen und natürlichen sind, und daß diejenigen, welche mit nur einem \flat auf der Position be fa be mi oder ihrer Oktave notiert werden, die von den Komponisten am häufigsten verwendeten Akzidentien sind. Ich sage: von den Komponisten am häufigsten verwendet, weil von den besten Organisten alle ohne Unterschied praktiziert und gebraucht

segun el Tono alto ò baxo del Organo, usando siempre de aquel que sale mas comodo para el Choro. (925)

werden: das heißt, manchmal die eine, manchmal die andere, und dies gemäß dem hohen oder tiefen Stimmton der Orgel, immer diejenige verwendend, die dem Chor am bequemsten ist.

Daß die Fähigkeit zum Transponieren bei Organisten geschätzt wurde, kann man auch Santa Marias und Bermudos Anweisungen für Anfänger entnehmen. Diese sollen nämlich gleich von Anfang an Stücke von anderen Tönen aus spielen, als sie notiert sind, um diese Fertigkeit frühzeitig zu entwickeln.⁸

Die Stimmlage des Chors

Das wichtigste Kriterium für das Transponieren, nach welchem in der Problemstellung gefragt wurde, war also die Stimmlage des Chors. Offensichtlich war für die damaligen Musiker das Wohlbehagen des Chors und der dadurch zu erzielende volle Klang von großer Bedeutung. Im weiteren wird sich erweisen, daß alle anderen Kriterien diesem untergeordnet waren.

Da sich die Organisten beim Transponieren vor allem nach dem Chor zu richten hatten, ist es von Interesse, auf die damals bevorzugten Umfänge der einzelnen Stimmen des Chors einzugehen. Hierbei werde ich mich auf Caroline Brown Millers Arbeit *Chiavette: A New Approach* stützen, welche sich eingehend mit dieser Frage auseinandersetzt.⁹ Sie zeigt, daß im allgemeinen der mittleren Lage der Stimme der Vorzug gegeben und die höhere, die Kopfstimme, gemieden wurde, weil man sie als forciert und schrill empfand. Infolgedessen war der gebrauchte Umfang jeder Stimme kleiner als derjenige von trainierten Sängern heute. Sie gibt neben anderen die folgenden Umfänge an:

Soprano ordinario:	h–e”
Contralto:	(e) f–g’ (a’)
Tenore ordinario:	(c) d–e’ (f)
Basso ordinario:	F–h ¹⁰

Zweifellos gab es Sänger, die diese Grenzen überschritten. Im Hinblick auf das Transponieren aber ist ein solches Konzept wichtig, da die Transposition dazu dienen sollte, in diesem Rahmen zu bleiben.

⁸ Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910; Nachdruck Hildesheim 1968, 22 und 48.

⁹ Caroline Brown Miller, *Chiavette: A new approach*, Masters Thesis, University of California, Berkeley 1960.

¹⁰ Caroline Brown Miller (ibid., 54ff.) entnimmt diese Umfänge Giovanni Battista Doni, *Annotazioni Sopra il Compendio de’ Generi e de’ Modi dell’ Musica*, Rom 1640, 157, und vergleicht sie mit anderen Quellen.

Ohne Begleitinstrumente konnten die Sänger die beste Tonhöhe für ein Stück frei wählen. Burmeister beschreibt für angehende Kapellmeister, wie man den Anfangston finden könne, ohne auf die Orgel angewiesen zu sein.¹¹ Zuerst solle man die Mittellage des Chors bestimmen und diese mit Mittellage und Umfang der eigenen Stimme vergleichen. Die Mittellage des Chors werde meistens in der Oktave d–d' oder e–e' liegen, seltener in der Oktave c–c' oder f–f'. Anfänglich könne man auch eine Flöte oder Pfeife zur Hilfe nehmen, um den Ton zu bestimmen, bis man genügend Erfahrung habe. Probleme ergaben sich erst, wenn ein Instrument in einer festen Stimmung hinzutrat, wie etwa eine Orgel. Calvisius betont, der Cantor müsse imstande sein, dem Organisten den Anfangston anzugeben. Andernfalls suche der Organist einen ihm genehmen Ton aus, welcher für den Chor nicht notwendigerweise günstig liege. (62–63)

Methoden der Transposition

Daß verschiedene Methoden angewendet wurden, um diesen günstig liegenden Ton zu finden, geht aus den Quellen hervor. Bermudo erwähnt als einfachste Möglichkeit die Verwendung von Tabellen mit einem Verzeichnis der üblichen Transpositionen für den gregorianischen Choral, welche von den Organisten neben der Orgel aufgehängt wurden. (85^v–86) Er gibt ein Beispiel einer solchen Tabelle, welche allerdings nur für Orgeln einer bestimmten Tonhöhe gültig ist.

Meistens jedoch wurde vom Organisten verlangt, daß er erst den Modus eines Stückes bestimme, und anhand dessen die passende Transposition aussuche. In den Quellen finden sich Möglichkeiten, aus denen er auswählen konnte. Tabellen II.1–12 enthalten eine Zusammenstellung der Transpositionsvorschläge von elf Theoretikern. In diesen Tabellen sind die möglichen Transpositionen in der obersten Zeile aufgezählt, zusammen mit den Vorzeichen für jede Transposition. Individuelle Varianten sind in Klammern in der Tabelle selbst vermerkt. Die Transposition zu entfernteren Tonarten wird jeweils, wenn überhaupt, erst nach der Moduslehre besprochen. Da die normale Transposition, die Quart-Versetzung nach oben, meistens schon in der Moduslehre behandelt worden ist, wird sie häufig in den besonderen Kapiteln über die Transposition nicht mehr erwähnt. In diesen Fällen wird das betreffende Kreuz in Klammern gesetzt, wie etwa bei Calvisius in Tabelle II.1.

Die wohl am häufigsten verwendete Methode des Transponierens wird u.a. von Mendel beschrieben. Es handelt sich um hochgeschlüsselte Stücke, die eine Quarte nach oben beziehungsweise eine Quinte nach unten transponiert werden. Sie wird am deutlichsten von Praetorius dargelegt:

¹¹ Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister: Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600* = Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5, Kassel etc. 1955.

Ob zwar ein jeder Gesang/welcher hoch *Claviret*, das ist/da im Baß des  uff der ander oder dritten Lini von oben an zu zehlen/oder das  uff der dritten Lini also    befunden wird; Wenn er \flat *mol*, *per quartam inferiorem in durum*; Wenn er aber \natural *dur*, *per quintam inferiorem in mollem*, *naturaliter* in die *Tabulatur* oder *Partitur* von Organisten/Lauttenisten und allen andern/die sich der *Fundament Instrumenten* gebrauchen/gebracht unnd *transponiret* werden muß. (Praetorius 1, III, 80–81)

Durch diese Transposition werden Stücke lediglich aus der normalen Lage in die oben erwähnte transponierte Lage des betreffenden Modus versetzt, beziehungsweise umgekehrt. Diese Transposition bleibt also innerhalb des traditionellen Modussystems. Daß die hochgeschlüsselten Stücke gewöhnlich nach unten versetzt wurden, ist nicht weiter erstaunlich, wenn man die bevorzugten Lagen der Sänger in Betracht zieht. In den hohen Schlüsseln mußte der Sopran nämlich manchmal, etwa im zweiten Modus, bis zum a" singen, eine Quarte höher, als die von Doni angegebene ideale obere Grenze. Die vielen hochgeschlüsselten Werke, die mit einer um eine Quarte tiefer liegenden Orgelstimme überliefert sind, bezeugen, daß diese Methode tatsächlich oft benutzt wurde. Dieses Transpositionsverfahren wird von Mendel, Federhofer und Clark detailliert besprochen, wo man auch eine Aufzählung derartiger Beispiele findet.¹²

Auch hier kamen Varianten vor. Zwei davon werden von Praetorius selbst erwähnt. Anschließend an die oben zitierte Stelle fährt er fort:

So befindet sich doch/daß in etlichen *Modis*, Als in *Mixolydio*, *Aeolio* und *Hypojonico*, wenn sie *per quintam transponiret*, eine *languidior & pigrior harmonia propter graviores sonos generiret* werde: Darumb es dann ungleich besser/ und wird auch der Gesang viel frischer und anmuthiger zuhören/wenn diese *Modi per quartam ex duro in durum transponiret* werden. (Praetorius 1, III, 81)

Praetorius schlägt hier vor, in ihrer natürlichen Lage hochgeschlüsselte Modi eine Quarte statt eine Quinte nach unten zu setzen, um auf diese Art einen frischeren Klang zu erzeugen. Dies ist also ein weiteres Kriterium für die Wahl der geeignetsten Transposition. Sofern der Chor gleichermaßen berücksichtigt wird, können auch andere Faktoren beigezogen werden. Diese Quart-Transpositionen *ex duro in durum* erfordern ein fis als Vorzeichen und haben in der mitteltönigen Stimmung tatsächlich einen schärferen Klang zur Folge. Auch die Möglichkeit, hochgeschlüsselte Stücke so aufzuführen, wie sie notiert sind, wenn die Umstände es erlauben, wird von Praetorius bedacht:

¹² Hellmut Federhofer, a.a.O.; Arthur Mendel, a.a.O., Parts II und IV, MQ 34 (1948) 199–221 und 575–593. Nachdruck a.a.O., 106–128 und 151–169; J. Bunker Clark, *Transposition in seventeenth century English organ accompaniments and the transposing organ*, Detroit 1974.

Dieweil auch oftmals Knaben gefunden/und die meisten dergestalt wol abzurichten weren/wenn man allein guten fleiß bey ihnen anwenden/und sich der muhe nicht verdriessen lassen wolte/daß sie einen Gesang also  signiret, das ġ/auch wol dz ā rein und just haben können. (Praetorius 1, III, 157–58)

Standen also Sänger mit besonders hohen Stimmen zur Verfügung, konnte man ohne weiteres Stücke hoch intonieren. Damals wie heute mußte natürlich die Zusammensetzung der Sänger berücksichtigt werden.

Obwohl diese Quart- und Quint-Transpositionen wegen der günstigen Vorzeichen die einfachsten waren (mit höchstens einem ♭ oder ♯), waren sie längst nicht die einzigen, die vorgenommen wurden. Nach einigen Theoretikern waren bei jeder Tonart noch bis zu drei weitere Möglichkeiten zugelassen: die kleine Terz und Sekunde nach unten, und die Sekunde nach oben (vgl. Tabelle II. 1–12). Cerone und Bermudo bieten die meisten Möglichkeiten an, gefolgt von Diruta und Santa Maria. Es fällt auf, daß sie alle Organisten aus dem spanischen oder italienischen Raum sind. Ein Zusammenhang zwischen Gegend und Transposition kann hier vermutet werden. Diruta schreibt, man müsse häufig eine Sekunde oder Terz nach unten transponieren, um auf den Chor zu antworten:

Poi c'havete inteso il modo con il quale si formano li Tuoni, & anco le trasportationi alla Quarta alta, & alla Quinta bassa, vi è necessario intendere un'altra sorte di trasportationi per poter rispondere al Choro in voce commoda, tanto nel Canto figurato, quanto nel Canto fermo. E perche la maggior parte de gl'Organi sono alti, fuora del Tuono Choristo, bisogna che l'Organista si accomodi à sonare fuor di strada, un Tuono, & una Terza bassa.
(Diruta 1,4)

Nachdem ihr die Art und Weise festgelegt habt, wie man die Modi bildet und auch die Transpositionen um eine Quarte nach oben und um eine Quinte nach unten, ist es euch nötig, eine andere Art von Transpositionen ins Auge zu fassen, um dem Chor in bequemer Stimmlage antworten zu können. Das gilt sowohl im figuralen Gesang als auch im Choral. Und weil der größte Teil der Orgeln hoch sind, außerhalb des Chortons, muß sich der Organist daran gewöhnen, ungewohnterweise auch eine Sekunde oder Terz tiefer zu spielen.

Praetorius bestätigt, daß Italiener um der Schönheit des Gesanges willen häufiger solche Transpositionen vornehmen und meint, man könne diese mit etwas Übung problemlos durchführen:

Sintemahl etliche *Itali* an dem hohen singen/wie nicht unbilllich/kein gefallen/vermeynen es habe keine art/könne auch der *Text* nicht recht wol vernommen werden/man krehete/schreye und singe in der höhe gleich wie die Grasemägde. Daher auch bißweilen im brauch/daß sie *HypoIonicum Modum* außm C. wenn derselbe *per quintam* ins F. transponiret wird/noch umb eine tertz tieffer

außm *D.* mit Orgeln/Positiffen/und beygeordneten *Instrumenten musiciren*: Ungeachtet dieser *Modus* fast besser als der andern einer/ohne fernere *transposition*, *humanis vocibus musicirt* werden könnte/so wird doch solches eintzig und allein umb der *Vocalisten* und *Senger* willen also angestellet. Gleicher gestald wird auch *HypoDorius* umb ein *Tertz* niedriger außm *E. musiciret*. Welche und dergleichen *Transpositiones* einem Organisten so wol/als andern *Instrumentisten* anfangs zwar etwas sawer und wiederlich ankömpt: Aber wenn einer sich nur der mühe nicht verdriessen lest/sondern mit fleiß ein zeitlang sich darinnnen *exerciret* und ubet/so ist und wird es ihm gar leicht/ja gleichsamb eine Lust zu *practiciren* und *praestiren*.
(Praetorius 1, II, 16–17)

Dieses Zitat weist darauf hin – besonders in Hinblick auf die spanischen und italienischen Quellen –, daß diese ungewöhnlicheren Versetzungen im Süden öfter durchgeführt wurden und auch in anderen Ländern nicht unbekannt waren.

Insbesondere Bermudo erklärt, warum gerade diese Transpositionen anderen vorgezogen wurden. In der mitteltönigen Stimmung ist nur eine beschränkte Anzahl von Tönen brauchbar: alle Kreuze ab *dis* und alle *b* ab *as* im Quintenzirkel sind zu meiden, da sonst höchst unreine Akkorde vorkommen. In den bisher genannten Transpositionen tritt keiner dieser Töne in der Grundskala auf, was bei allen andern der Fall wäre. Bermudo hält diejenigen Transpositionen für die schwierigsten, bei denen z.B. ein *dis* bei einer primären oder Quint-Klausel nötig ist. Wie Bermudo, so gibt auch Praetorius Anweisungen, wie solche Unreinheiten zu umgehen seien:

Wenn nemlich das  mit dem (fis) . und in der mitten die *Tertia major* das (Dis) /welches etwas zu jung und zu hoch) und also dagegen falsch ist/gegriffen werden muß. So muß nicht allein ein Organist/solches mit fleiß durchsehen unnd uberschlagen/sondern auch gute acht haben/daß er entweder die *tertiam* gar aussen lasse/oder die *tertiam minorem*, das *d* tangire/oder aber mit scharffen *mordanten* es also vergütte/damit die *Dissonantz* so eigendlich nicht *observiret* und gehöret werde.
(Praetorius 1, III, 81)

Man könne also den betreffenden Ton auslassen, ersetzen oder so stark verzieren, daß die Unreinheit nicht mehr auffällt.

In den Tabellen II. 1–12 kommen drei in der mitteltönigen Stimmung ungünstige Transpositionen vor: die Versetzung des Dorischen und Hypodorischen nach *F* und diejenige des Hypolydischen nach *A*. Sie lassen sich auf verschiedene Arten erklären. Aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß die von Faber und Rodio vorgenommene Transposition des Dorischen eher als ein Lehrbeispiel zu verstehen ist, wie man einen Satz von einem Ort zum anderen verschiebt, ohne dabei seine innere Struktur zu zerstören, daß sie aber kaum als Hinweis auf die bestmögliche Transposition gedacht ist. Da Dorisch nach der älteren Zählweise der erste Modus ist, überrascht es nicht, daß es für solche Beispiele herangezogen wird. Bermudo aber sagt ausdrücklich, daß diese Transposition unmöglich sei.

(74) Praetorius lässt zwar die Versetzung beim Hypodorischen (von G nach F) zu, verlangt aber wegen der Intonation, daß die gis-Taste in allen Oktaven geteilt sei. (Praetorius 1, III, 82) Was die dritte Variante betrifft, so gibt Santa Maria beim Hypolydischen die zusätzliche Möglichkeit einer Terz-Transposition nach oben an. Diese erklärt sich aus dem oben erwähnten Konflikt zwischen Tradition und modernem Gebrauch. Da Santa Maria den Hypolydischen als einen F-Modus mit **b** als Vorzeichen betrachtet, bleibt diese Versetzung nach A noch in dem von der Mitteltönigkeit gesetzten Rahmen und entspricht der Unterterz-Transposition im Hypoionischen.

Da Diruta sich auf die nützlichen Transpositionen beschränkt, statt wie Bermudo und Cerone Vollständigkeitshalber alle Möglichkeiten aufzuzählen, ist es für die Praxis interessant, seine Hinweise näher zu untersuchen. Für alle Tonarten außer dem Hypodorischen und Hypoionischen schlägt er Transpositionen nach unten (Terz, Sekunde) sowie solche nach oben (Quarte, Quinte) vor. Diruta notiert Hypodorsch in der traditionellen tiefen Lage und führt daher nur Transpositionen nach oben, nach E und G, an. Das Hypoionische in seiner natürlichen Lage notiert er andererseits sehr hoch und verzichtet deswegen auf die Transposition nach oben sowie auf die Unterterz- und Untersekund-Transpositionen. Nur die normale Quint-Transposition nach unten wird genannt.

Praetorius und vor allem Bermudo erklären, wie man diese Transpositionen ausführen kann, ohne die Stücke mühsam umzuschreiben. Nach Bermudo gibt es zwei Arten von Transpositionen: diejenige von Linie zu Linie, beziehungsweise von Zwischenraum zu Zwischenraum, und diejenige von Zwischenraum zu Linie, beziehungsweise umgekehrt. Zu den ersteren sagt er:

si el final accidental es tres puntos mas bajo que el del natural: tantos subireys las claves. Si el final accidental estuviere cinco puntos arriba de su final natural: tantos puntos abaxareys las claves. En tal caso mudadas las claves, y puestas señales, que cada uno de los modos accidentales ha menester: con quedarse puntado como estana queda mudado ... Esta manera de mudar tonos sirve para los que se mudan una tercera, o quinta, abajo, o quinta, o septima arriba de su final. (79–80)

Wenn die transponierte Finalis drei Noten tiefer ist, als diejenige des natürlichen [Modus], schiebt ihr die Schlüssel um ebensoviele Noten nach oben. Wenn die transponierte Finalis fünf Noten höher als ihre natürliche Finalis wäre, senkt ihr die Schlüssel um soviele Noten nach unten. Nachdem in einem solchen Fall die Schlüssel geändert und die Vorzeichen gesetzt sind, die ein jeglicher Modus benötigt, dann ist es transponiert, indem es notiert bleibt, wie es war ... Diese Methode, die Modi zu transponieren, ist auf jene anwendbar, die man um eine Terz oder Quinte tiefer, oder um eine Quinte oder Septime höher als ihre Finalis versetzt.

Bei der Transposition von Zwischenraum zu Linie, fährt Bermudo fort, nutze man die Tatsache aus, daß etwa eine Oberquint-Transposition das gleiche ist, wie diejenige der Unterquarte, außer daß sie eine Oktave auseinander liegen. Da sich eine Oktav-Transposition problemlos durchführen läßt, könne man alle Transpositionen der zweiten Art in solche der ersten Art umwandeln. Man müsse nur darauf achten, eine passende Lage auf der Tastatur zu wählen, um alle Töne spielen zu können. (80) Praetorius beschreibt dasselbe Verfahren und fügt hinzu, der Anfänger, der Schwierigkeiten habe, sich einen neuen Schlüssel vorzustellen, könne „den rechten *Clavem signatam* uff ein klein papirlein schreiben/und forn mit Wachs an die Linien kleben /so hat er es vor sich /wie ers haben wil.“ (Praetorius 1, III, 83)

Bermudo behandelt noch zusätzlich die Frage, welches die möglichen Modi sind, die man in jedem Oktavraum spielen kann. (80^v–81^v) Dabei bleibt er innerhalb seiner oben umrissenen Grenzen. Es geht ihm hier aber darum, wie man eine Tonart in einem gewünschten Ambitus spielen kann, und nicht darum, wie man den gesamten Ambitus um ein bestimmtes Intervall versetzt. Das Ergebnis mag dasselbe sein, der Gesichtspunkt aber ist ein anderer.

Die Transpositionen erster Art mittels Schlüsselversetzung entsprechen teilweise dem, was Riemann, Kroyer und andere postuliert haben. Es besteht aber ein wesentlicher Unterschied: Bermudo beschreibt eine Prozedur, die auf manigfache Weise angewendet werden kann, für Terz-, Quint- und Septim-Transpositionen, ob hoch- oder tiefgeschlüsselt, während die Hypothese der generellen Unterterz-Transposition der hochgeschlüsselten Stücke ausschließlich eine dieser Möglichkeiten berücksichtigen und die andern ignoriert.

Transposition auf anderen Instrumenten

Da bisher nur von denjenigen Transpositionen die Rede war, die – zum Zwecke des Übereinstimmens mit dem Chor – auf einer Orgel durchgeführt werden mußten, stellt sich die Frage, welche Transpositionen auf anderen Instrumenten vorgenommen wurden. Virgiliano, einer der wenigen Theoretiker, die sich dazu äußern, stellt die Griffe dar, die man braucht, um auf Querflöte, Blockflöte, Gambe oder Zink zu transponieren. Blockflöte, Gambe und Zink haben bei ihm dieselben Versetzungsmöglichkeiten wie die Orgel, während die Querflöte auf Quart- und Quint-Transpositionen beschränkt ist, weil chromatische Töne auf ihr schwieriger zu spielen sind (Libro Terzo). Praetorius schreibt über die optimale Verwendung von Instrumentenfamilien (Praetorius 1, III, 152–168). Er behandelt die Zusammensetzung der Schlüssel, die für jede Familie am geeignetsten ist und diejenigen Transpositionen, die es ermöglichen, diese Lage zu erreichen. Um diese Transpositionen im einzelnen zu untersuchen, müßte man den Eigenschaften jeder Instrumentenfamilie, ihrer Zusammenstellung und ihrem

Gebrauch nachgehen, was den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Es kann aber allgemein festgehalten werden, daß man dabei Rücksicht auf den Ambitus und die Spielmöglichkeiten der einzelnen Instrumente nehmen mußte.¹³

ZUSAMMENFASSUNG

Für jede der drei in der Problemstellung zusammengefaßten Hypothesen ist also teilweise bestätigendes Material beigebracht worden. Wie schon Ehrmann dargelegt hat, besteht ein Zusammenhang zwischen Schlüsselung und Modus, die vom Ambitus des jeweiligen Modus abhängt. Dieser Zusammenhang war aber nicht starr. Jeder Komponist war frei, die Schlüsselung seiner Werke innerhalb gewisser, vom Stück bedingter Grenzen selber zu bestimmen. Sowohl Beispiele für die Quart- und Quint-Transposition hochgeschlüsselter Stücke, wie sie Mendel und Federhofer postulieren, als auch für die Terz-Transposition nach Riemann und Kroyer konnten gefunden werden. Die Fragestellung nach einem direkten Zusammenhang zwischen Schlüsselung und Transposition und die Suche nach eindeutigen Regeln verhinderten aber bisher, Schlüssel, Modus und Transposition unter einem allgemeineren Gesichtspunkt zu betrachten. Neben dem Zusammenhang zwischen Schlüsselung und Modus geht aus den Quellen auch ein Zusammenhang zwischen Modus und Transposition hervor, welcher allerdings wieder kein unveränderlicher war, sondern von den Umständen der Aufführung abhing. Deswegen bestand also als Folge auch ein indirekter Zusammenhang zwischen Schlüsselung und Transposition, dem aber nicht die Bedeutung einer universellen Regel zukam, sondern welcher ebenso flexibel war, wie diejenigen zwischen Schlüsselung und Modus einerseits, und Modus und Transposition andererseits.

Es ist in der Untersuchung deutlich geworden, daß man sich um 1600 bei einer Aufführung in erster Linie den Sängern angepaßt hat. Transpositionen dienten dazu, den Gesang möglichst schön klingen zu lassen. Die Verschiedenheit der Stimmtonhöhe von Ort zu Ort zwang jeden Organisten oder sonstigen Instrumentalisten dazu, eine eigene Lösung zu finden. Diese Lösung mußte in den oben herausgearbeiteten Grenzen bleiben, innerhalb welcher er aber unter Berücksichtigung seiner Fähigkeiten auswählen konnte, was am besten klang.

Hieraus Konsequenzen für die heutige Aufführungspraxis ziehend, muß man, um analog vorzugehen wie damals, als erstes die Fähigkeiten der Sänger und Instrumentalisten sowie die von ihnen bevorzugte Lage feststellen. Da sich die heutigen Umstände von den damaligen unterscheiden – wirken doch etwa häufig Frauenstimmen bei einer Aufführung mit – wird diese Lage möglicherweise nicht mit der damaligen übereinstimmen. Als nächstes mußte man den Modus

¹³ Vgl. hierzu Anne Smith, „Belege zur Frage der Stimmtonhöhe bei Michael Praetorius“, *Alte Musik. Praxis und Reflexion* = Sonderband der Reihe *BjbMw* zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis, Winterthur 1983, 340–345.

des Stückes bestimmen. Dieses wird erleichtert, wenn das Stück in einer Edition in der ursprünglich notierten Tonart unter Angabe der originalen Schlüssel vorliegt. Dann ist von den jeweils sechs möglichen Transpositionen (unverändert, Unterterz-, Untersekund-, Obersekund-, Oberquart- und Oberquint-Transposition) die geeignete auszusuchen. Dabei spielen neben der bevorzugten Lage auch andere Faktoren eine Rolle, wie etwa die Klangfarbe und die Anzahl der Akzidentien. Auf diese Weise kann man versuchen, die Gedankengänge der damaligen Musiker nachzuvollziehen. Dadurch gewinnt man vielleicht ein Verständnis für die Konventionen jener Zeit und deren Bedeutung für die heutige wie auch für die damalige Aufführungspraxis.

BIBLIOGRAPHIE DER ZITIERTEN QUELLEN

- Beringer Beringer, Maternus, *Musicae: Das ist der freyen lieblichen Singkunst erster und anderer Theil*. Nürnberg 1610. Nachdruck Leipzig 1974.
- Bermudo Bermudo, Fray Juan, *Declaración de Instrumentos musicales*, Osuna 1555. Nachdruck = Documenta Musicologica I/11, hg. von Macario S. Kastner, Kassel etc. 1957.
- Bernhard Bernhard, Christoph, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel etc. 1963.
- Bona Bona da Brescia, Valerio, *Regole del Contraponto et Compositione*, Casal 1595. Zitiert nach Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.
- Burmeister Burmeister, Joachim, *Musica poetica*, Rostock 1606, und *Musica αὐτοσχέδιαστική*, Rostock 1601. Besprochen in: Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister: Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600* = Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5, Kassel etc. 1955.
- Calvisius Calvisius, Sethus, *Exercitationes Musicae duae*, Leipzig 1600. Nachdruck Hildesheim 1973.
- Cerone Cerone, Don Pietro, *El Melopeo y Maestro*, Neapel 1613. Nachdruck = Bibliotheca musica Bononiensis II/25, hg. von Alberto Gallo, Bologna 1969.
- Diruta 1 Diruta, Girolamo, *Seconda parte del Transilvano*, Venedig 1609. Nachdruck = Bibliotheca musica Bononiensis II/132, hg. von Luisa Cervelli, Bologna 1969, Terzo libro.
- Diruta 2 Ibid., Quattro Libro.
- Faber Faber, Heinrich, *Ad musicam practicam introductio*, Nürnberg 1550.

- Galilei Galilei, Vincenzo, *Fronimo Dialogo*, Venedig 1568/69. Nachdruck = *Bibliotheca musica Bononiensis* II/22, hg. von Rolf Rapp, Bologna 1969.
- Herbst Herbst, Johann Andreas, *Musica Poëtica, sive Compendium Melopoëticum*, Nürnberg 1643.
- Nucius Nucius, Johannes, *Musices Poeticae*, Neisse 1613. Nachdruck Leipzig 1976.
- Pontio Pontio, Pietro, *Ragionamento di Musica*, Parma 1588. Nachdruck = *Documenta Musicologica* I/16, hg. von Suzanne Clerx, Kassel etc. 1959.
- Praetorius 1 Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum 2–3*, Wolfenbüttel 1619. Nachdruck = *Documenta Musicologica* I/14–15, hg. von Wilibald Gurlitt, Kassel etc. 1958 und 1978.
- Praetorius 2 Praetorius, Michael, *Terpsichore, Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, Bd. 15, bearbeitet von Günther Oberst, Wolfenbüttel 1929.
- Rodio Rodio, Rocco, *Regole di Musica*, Neapel 1609.
- Santa Maria Santa Maria, Thomas de, *Libro llamado, Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565. Nachdruck Genf 1973.
- Sweelinck Sweelinck, Jan Pieterszoon. Zitiert nach Robert Eitner, „Über die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI. und XVII. Jahrhunderte nach Joh. Peter Sweelinck“, *Monatshefte für Musik-Geschichte* 3 (1871) 133–151.
- Vicentino Vicentino, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555. Nachdruck = *Documenta Musicologica* I/17, hg. von Edward Lowinsky, Kassel etc. 1959.
- Virgiliiano Virgiliiano, Aurelio, *Il Dolcimelo*, um 1600. Faksimile = *Archivum Musicum* 11, hg. von Marcello Castellani, Florenz 1979.
- Zarlino Zarlino, Gioseffo, *Institutioni Harmoniche*, Venedig 1573. Nachdruck Ridgewood, N. J. 1966.

I.1 Dorisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer		Bona		Beringer		Bona
Bona		Cerone		Bona		Cerone	
Calvisius		Herbst		Calvisius		Galilei	
Cerone		Nucius		Cerone		Herbst	
Diruta		Rodio		Diruta		Nucius	
Herbst		Sweelinck		Galilei		Praetorius	
Nucius			Santa Maria	Herbst		Rodio	
Pontio				Nucius		Santa Maria	
Praetorius				Pontio		Sweelinck	
Rodio				Rodio			
Santa Maria				Santa Maria			
Sweelinck				Sweelinck			
Zarlino				Vicentino			
				Zarlino			

Transponiertes Dorisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer		Bona		Beringer		Herbst
Bona		Cerone		Bona		Cerone	
Calvisius		Herbst		Calvisius		Rodio	
Cerone		Rodio		Cerone		Santa Maria	
Herbst		Sweelinck		Galilei		Sweelinck	
Pontio			Santa Maria	Herbst			
Praetorius				Pontio			
Rodio				Rodio			
Sweelinck				Santa Maria			
				Sweelinck			
	Santa Maria		Santa Maria				Bona
							Cerone
							Galilei
							Calvisius

Calvisius weist darauf hin, daß es viele Beispiele in beiden Systemen gibt.

1.2 Hypodorisch

SUPERIUS	ALTUS	TENOR	BASSUS
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Calvisius Cerone Herbst Nucius Pontio Praetorius Rodio Sweelinck		Cerone Herbst Nucius Rodio Sweelinck
	Beringer Calvisius Cerone Herbst Nucius Pontio Praetorius Rodio Sweelinck		Beringer Calvisius Cerone Herbst Nucius Rodio Sweelinck
	Bona Diruta Pontio		Bona
	Zarlino		Diruta Pontio Zarlino
	Cerone ¹		Cerone ¹
	Santa Maria		Santa Maria
	Santa Maria		Santa Maria
			Vicentino
			Galilei

¹ Cerone schreibt, daß es fast nie so vorkommt.

Transponiertes Hypodorisch

SUPERIUS	ALTUS	TENOR	BASSUS
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Herbst Pontio Praetorius Rodio Sweelinck		Bona Cerone Herbst Rodio Sweelinck
	Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Herbst Pontio Praetorius Rodio Sweelinck		Bona Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio Sweelinck
	Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Herbst Pontio Praetorius Rodio Sweelinck		Bona Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio Sweelinck
	Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Herbst Pontio Praetorius Rodio Sweelinck		Vicentino

Herbst und Zarlino schreiben, daß Stücke öfter in *g* als in *d* notiert werden.

I.3 Phrygisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Pontio Praetorius Rodio Santa Maria Sweelinck Zarlino		Bona Cerone Herbst Nucius Rodio Santa Maria Sweelinck		Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Pontio Rodio Santa Maria Sweelinck Zarlino		Bona Calvisius Cerone Galilei Herbst Nucius Praetorius Rodio Santa Maria Sweelinck
	Pontio						Pontio Santa Maria

Transponiertes Phrygisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Calvisius Cerone Herbst Praetorius Rodio Sweelinck		Cerone Herbst Sweelinck		Beringer Calvisius Cerone Herbst Rodio Sweelinck		Galilei Praetorius Rodio Sweelinck
	Praetorius ¹						Herbst
							Praetorius ¹
							Cerone
							Calvisius

¹ *Vel in Octavam inferiorem ponatur, hoc modo.* (III, 37)

Calvisius, Herbst, Pontio und Zarlino schreiben, daß Striche normalerweise in e notiert werden.

1.4 Hypophrygisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius ¹ Rodio		Cerone Herbst Nucius Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Rodio Vicentino Zarlino		Cerone Galilei Herbst Nucius Praetorius ¹ Rodio
	Bona Calvisius Pontio Santa Maria Sweelinck		Bona		Bona Pontio Praetorius Santa Maria Sweelinck		Bona Santa Maria Sweelinck
	Zarlino				Nucius		
	Praetorius						Praetorius

¹ *Vel in Octavam inferiorem ponatur, hoc modo.* (III, 37)

Transponiertes Hypophrygisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Cerone Herbst Praetorius Rodio		Cerone Herbst Rodio		Beringer Calvisius Cerone Galilei Herbst Rodio		Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio
	Calvisius Pontio Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck
					Vicentino		

I.5 Lydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio Zarlino		Herbst Nucius Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Pontio Rodio Vicentino Zarlino		Herbst Nucius Rodio
	Bona Santa Maria Sweelinck		Bona Sweelinck Santa Maria		Bona Sweelinck		Bona Sweelinck
	Pontio				Santa Maria		Santa Maria
							Galilei Praetorius
			Cerone				Cerone
							Calvisius

Transponiertes Lydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Cerone Diruta Herbst Praetorius Rodio		Cerone Herbst Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Rodio		Cerone Galilei Praetorius Rodio
	Calvisius						Herbst
							Vicentino
	Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck

Rodio, Calvisius und Bernhard schreiben, daß dieser Modus selten von modernen Komponisten benutzt wird.

1.6 Hypolydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio Zarlino		Cerone Herbst Nucius Rodio		Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Rodio Vicentino Zarlino		Cerone Galilei Herbst Nucius Praetorius Rodio
	Bona Pontio Santa Maria Sweelinck		Bona Sweelinck		Bona Pontio Santa Maria Sweelinck		Bona Pontio Santa Maria Sweelinck

Transponiertes Hypolydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Calvisius Cerone Herbst Praetorius Rodio		Cerone Herbst Rodio		Calvisius Cerone Galilei Herbst Rodio		Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio
	Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck
					Vicentino		Calvisius

Bernhard und Rodio schreiben, daß dieser Modus selten von modernen Komponisten benutzt wird.

I.7 Mixolydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer (mixo- aeolius)		Bona Cerone Herbst Nucius Santa Maria Sweelinck		Beringer (mixo- aeolius)		Herbst Nucius Rodio Santa Maria Sweelinck
	Bona Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Pontio Praetorius Rodio Santa Maria Sweelinck Zarlino				Bona Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Rodio Santa Maria Sweelinck Vicentino Zarlino		
					Pontio		Calvisius

¹ C² + F³ im Original; durch die hinzugefügten Noten wird deutlich, daß C⁴ gemeint ist.

Transponiertes Mixolydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer (mixo- aeolius)		Cerone Herbst Rodio Sweelinck		Beringer (mixo- aeolius)		Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio Sweelinck
	Calvisius Cerone Herbst Praetorius Sweelinck				Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Rodio Sweelinck Vicentino		
	Diruta Rodio						

Calvisius, Cerone und Zarlino schreiben, daß Stücke in diesem Modus häufig in der natürlichen Lage notiert werden, jedoch auch gut in der transponierten Lage gegeben werden können.

1.8 Hypomixolydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio Sweelinck Zarlino		Bona Cerone Herbst Nucius Rodio Sweelinck		Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Praetorius Rodio Sweelinck Vicentino		Bona Cerone Galilei Herbst Nucius Praetorius Rodio Sweelinck Vicentino
	Bona Pontio Santa Maria		Bona Santa Maria		Bona Pontio Santa Maria		Bona
							Santa Maria

Transponiertes Hypomixolydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Calvisius Cerone Herbst Praetorius Rodio Sweelinck		Cerone Herbst Rodio Sweelinck		Beringer Calvisius Cerone Galilei Herbst Rodio Sweelinck		Galilei Herbst Praetorius Rodio
							Sweelinck
					Vicentino		Cerone
							Calvisius

Pontio schreibt, daß dieser Modus meistens in der natürlichen Lage notiert wird.

I.9 Aeolisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer		Cerone		Beringer		Herbst
Calvisius		Herbst		Calvisius		Rodio	
Cerone		Nucius		Cerone			
Diruta		Rodio		Diruta			
Herbst				Herbst			
Nucius				Nucius			
Praetorius				Rodio			
Rodio							Cerone
	Zarlino				Galilei		Galilei
							Praetorius
							Calvisius
	Nucius ¹		Nucius ¹		Nucius ¹		Nucius ¹

¹ Nucius gibt diese Schlüssel an, schreibt aber, daß dieser Modus auch eine Oktave höher, „quod usitatius est“, notiert werden kann.

Transponiertes Aeolisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer		Cerone		Beringer		Galilei
Calvisius		Herbst		Calvisius		Herbst	
Cerone		Rodio		Cerone		Praetorius	
Diruta				Diruta		Rodio	
Herbst				Galilei			
Praetorius				Herbst			
Rodio				Rodio			
							Cerone
							Calvisius

I.10 Hypoaeolisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio Zarlino		Cerone Herbst Nucius Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Rodio Zarlino		Calvisius Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio Nucius

Transponiertes Hypoaeolisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Calvisius Cerone Herbst Praetorius Rodio		Cerone Herbst Rodio		Beringer Calvisius Cerone Herbst Rodio		Cerone Galilei Praetorius Rodio
	Beringer				Galilei		Herbst
							Calvisius

Calvisius weist darauf hin, daß Stücke in diesem Modus seltener in der transponierten als in der natürlichen Lage notiert werden.

I.11 Ionisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer		Cerone		Beringer		Cerone
Calvisius		Herbst		Calvisius		Herbst	
Cerone		Nucius		Cerone		Nucius	
Diruta		Rodio		Diruta		Praetorius	
Herbst				Herbst			
Nucius				Nucius			
Praetorius				Rodio			
Rodio				Zarlino			
Zarlino							Galilei
							Galilei

Transponiertes Ionisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer		Cerone		Beringer		Galilei
Calvisius		Herbst		Calvisius		Herbst	
Cerone		Rodio		Cerone		Praetorius	
Herbst				Galilei			
Praetorius				Herbst			
Rodio				Rodio			
							Cerone
							Calvisius

I.12 Hypoionisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio		Cerone Herbst Nucius Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Rodio		Herbst Nucius Rodio
	Zarlino				Zarlino		Cerone Galilei
							Praetorius
							Calvisius

Transponiertes Hypoionisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle	Schlüssel	Quelle
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio		Cerone Herbst Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Rodio		Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio

Calvisius schreibt, daß Stücke in der transponierten Lage gleich oft vorkommen wie in der natürlichen.

II.1 Dorisch

Quelle	transponiert nach					
	h (fis, cis, gis)	c (b, es)	e (fis, cis)	f (b, es, as)	g (b)	a (fis)
Bermudo	X	X	X		X	X
Calvisius		X	X		(X)	X
Cerone	X	X	X		(X)	X
Diruta 1	X	X				
Diruta 2	X	X	X		X	X
Faber				X		
Praetorius 1		X			(X)	
Rodio			X	X	(X)	
Santa Maria		X			X	
Vicentino		X			(X)	
Zarlino		X	X			

II.2 Hypodorisch

Quelle	transponiert nach					
	h (fis, cis, gis)	c (b, es)	e (fis, cis)	f (b, es, as)	g (b)	a (fis)
Bermudo	X	X	X		X	X
Calvisius					X	X (ohne fis?)
Cerone	X	X	X		(X)	X
Diruta 1			X		X	
Diruta 2			X		X	
Herbst					(X)	X (g→a)
Praetorius 1			X (d→e und g→e)	X (g→f) ¹	(X)	
Santa Maria					X (b, es)	X
Vicentino	X				(X)	

¹ Deroselbst denn das gis in allen *Octaven* notwendig zweene *Claves* haben muß/wil man anders die *tertiam minorem* zwischen dem F und a haben und gebrauchen. (III,82)

II.3 Phrygisch

Quelle	transponiert nach				
	cis (cis, fis, gis)	d (b, es)	fis (fis, cis)	a (b)	h (fis)
Bermudo		X		X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1	X	X		(X)	
Santa Maria		X		X	
Vicentino		X		(X)	

II.4 Hypophrygisch

Quelle	transponiert nach				
	cis (cis, fis, gis)	d (b, es)	fis (fis, cis)	a (b)	h (fis)
Bermudo	X	X	X	X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1		X		(X)	
Diruta 2	X	X			
Santa Maria		X		X	
Vicentino		X		(X)	

II.5 Lydisch

Quelle	transponiert nach				
	d (fis, cis, gis)	es (b, es)	g (fis, cis)	b (b)	c (fis)
Bermudo	X		X	X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1				X	X
Diruta 2	X	X		X	X
Santa Maria	X (fis, cis)		X (fis)	X (b, es)	X (f)
Vicentino		X		(X)	

II.6 Hypolydisch

Quelle	transponiert nach					
	d (fis, cis, gis)	es (b, es)	g (fis, cis)	b (b)	c (fis)	a
Bermudo	X	X	X	X	X	
Cerone	X	X	X	X	X	
Diruta 1	X	X		(X)		
Diruta 2	X	X	X			
Santa Maria	X (fis, cis)		X (fis)	X	X (f)	X (fis, cis, gis)
Vicentino		X		(X)		

II.7 Mixolydisch¹

Quelle	transponiert nach				
	e (fis, cis, gis)	f (b, es)	a (fis, cis)	c (b)	d (fis)
Bermudo	X	X	X	X	X
Calvisius		X		X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1				X	X
Praetorius 1				X	X (besser als c)
Santa Maria		X		X	X
Vicentio		X		(X)	

II.8 Hypomixolydisch²

Quelle	transponiert nach				
	e (fis, cis, gis)	f (b, es)	a (fis, cis)	c (b)	d (fis)
Bermudo	X (schwer)	X	X	X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1	X	X			X
Diruta 2	X	X		X	X
Praetorius 1		X		(X)	
Praetorius 2			X		X
Santa Maria		X		X	X (fis, cis)
Vicentino		X		(X)	

¹ Faber schreibt: „Septimum cum octavo non posse transponi ad quintam, licet etiam raro quartam admittant.“ (I³)

Bei Diruta 2 steht das „Magnificat Settimi Toni nelli tasti naturali“ irrtümlicherweise in a (Aeolisch). Es wird nach g (b, es), fis (fis, cis, gis), e (fis), d (b) transponiert. (Diruta 2,13)

² Vgl. Anm. 1, Zitat Faber.

II.9 Aeolisches

Quelle	transponiert nach				
	fis (fis, cis, gis)	g (b, es)	h (cis, fis)	d (b)	e (fis)
Calvisius		X		X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1	X			X	
Praetorius 1				(X)	X (besser als d)
Praetorius 2		X			

II.10 Hypoaeolisches

Quelle	transponiert nach				
	fis (fis, cis, gis)	g (b, es)	h (fis, cis)	d (b)	e (fis)
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1	X	X		(X)	
Praetorius 1		X		(X)	

II.11 Ionisch

Quelle	transponiert nach				
	a (fis, cis, gis)	b (b, es)	d (fis, cis)	f (b)	g (fis)
Bernhard	X	X	X	(X)	X
Calvisius		X	X (fis)	X	
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1	X	X		(X)	
Praetorius 1		X		(X)	

II.12 Hypoionisch

Quelle	transponiert nach				
	a (fis, cis, gis)	b (b, es)	d (fis, cis)	f (b)	g (fis)
Calvisius				X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1				X	
Herbst		X	X	(X)	
Praetorius 1			X	X	X (besser als f)

