

**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:** 16 (1992)

**Heft:** [1]

**Rubrik:** [Modus und Tonalität]

### **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:** 15.01.2026

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

## IS MODE REAL?<sup>1</sup>

Pietro Aron, the octenary system, and polyphony

by HAROLD POWERS

In English-language college and music school catalogues one often finds a course listed under the name of „Tonal counterpoint“, whose subject matter we would understand to be polyphonic music by or in the manner of J. S. Bach. Each of the two words in the course title „Tonal counterpoint“, moreover, implies a polar counterpart. The word „counterpoint“ forms a familiar contrastive pedagogical pair with the word „harmony“, and in any college or music school catalogue where „Tonal counterpoint“ appears as a course title one can be sure that „Harmony“ will also appear somewhere as a course title; and though the course title is usually given without any limiting adjective, the expression „Tonal harmony“ is implied. And more than that, when a course is listed as „Tonal counterpoint“ (rather than merely „Counterpoint“), one may well find listed another course entitled „Modal counterpoint“. The adjective „modal“ is included to indicate that the subject matter will be counterpoint not in the style of Bach but rather in the style of Palestrina, or at least some version of the 18th-century Fuxian simulacrum of it. The implication is that Palestrina's counterpoint is „modal“ in the same way that Bach's is „tonal“; the words „modal“ and „tonal“, in short, form another familiar contrastive pair.

Each of these explicitly contrastive pairs—both the two nouns in „harmony“ versus „counterpoint“ and the two adjectives in „modal“ versus „tonal“—is a spurious opposition of terms, spurious in that the terms in each pair are heterogeneous: the notions each identifies belong on different planes of discourse. One of the terms in each pair, in its simplest sense, implies an objectively describable phenomenon—„counterpoint“ and „tonal“—while the other refers to a theoretical construct: „harmony“ or „modal“.

I need not dwell on the familiar (and spurious) coupling „harmony and counterpoint“. The word „counterpoint“ denotes a discipline and a technique: a counterpoint text, be it „tonal“ or „modal“, is at base a cookbook of voice-leading procedures. „Harmony“, to the contrary, connotes a theory about the existential nature of simultaneities and their proper succession, no matter

<sup>1</sup> This essay originated in a paper read at the annual meeting of the Society for Music Theory in Vancouver, November 1985. It has been presented in various revisions several times since, including the colloquium „Tonal coherence in pre-tonal polyphony“ held at Princeton in April 1987. This version was presented at the colloquium „Modus und Tonalität“, held at the Schola Cantorum in Basel in March 1991. Its content, considerably rearranged, will form part of a book in preparation entitled *Is mode real? Tonal coherence in pre-tonal polyphony*, under contract with the University of Chicago Press.



how many rules of thumb for doing exercises may be prescribed by some particular propounder of a harmonic theory. A bass note or a bass line is concrete: a chord root or a labelled chord succession is a construct. Counterpoint texts tend to resemble one another both in the underlying principles of voice-leading they espouse and in the kinds and orderings of rules they provide, but no one could accuse the harmony texts of, let us say, Heinrich Schenker and Hugo Riemann, or of Allen Irvine McHose and Walter Piston – or for that matter, of Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, and Roger Sessions – of being mutually compatible, either in premise or in practice.

The contrastive pair of adjectives „modal“ and „tonal“ is similarly heterogeneous: the words do not belong on the same semantic continuum. As an abstract term, „tonality“, without a definite or indefinite article, can of course be very theoretical; we need only recall Fétis's multiple significations for *tonalité* even within the confines of Western European musical history, his evolutionary sequence of *musiques unitonique*, *transitonique*, *pluritonique*, and *omnitonique*.<sup>2</sup> But when the word occurs with either a definite or indefinite article it becomes a simple description: the expression „a tonality“ or „the tonality“, applied to Western classical music of the so-called „common-practice“ period, has no speculative overtones. The adjective „tonal“, as in „tonal music“ or „the tonal system“, carries this same restricted sense in Western music-theoretical discourse, „tonal“ being used to distinguish music that can unequivocally be discussed in such terms as F Major, d minor, or C Major, from music that cannot, such as „atonal“ or „modal“ music.

If we could interview three theorists of the late 19th century, of no matter what ontological or epistemological bias – let us say, Hugo Riemann, F. A. Gevaert, and Ebenezer Prout – and ask each to name the tonality of Beethoven's Pastoral Symphony or Tempest Sonata, their answers would agree: F Major and d minor, respectively. Or if we were to show each a diatonic movement or piece, of the period 1750-1850, with no key signature and a final root-position Major triad having pitch-class C in the bass, they would agree that those rudimentary and purely objective features – diatonic content, no key signature, final C-Major triad – minimally marked „the tonality“ of the item as „C Major“. But let us imagine some item of 16th-century vocal polyphony with the same rudimentary objective markers – that is, diatonic content, no key signature, and a concluding root-position C-Major triad – and let me add even one further restriction: the piece is set in the so-called „chiavette“ (clefs  $g_2$ ,  $c_2$ ,  $c_3$ ,  $F_3$ ). Now if we could ask three theoretically sophisticated musicians of the late 16th century to name the mode of that piece, we might get three

<sup>2</sup> F. J. Fétis, *Traité de la théorie et de la pratique de l'harmonie* ... 10<sup>e</sup> ed. (Paris 1872): Fétis's fourfold sequence of „tonalités“ is summarized at the end of the preface, xliii, and elaborated in detail in Book III, 151-200.



different answers altogether. Orlando di Lasso's student Leonhard Lechner would call such a piece mode 6, Hypolydian if you prefer.<sup>3</sup> Pietro Aron's disciple Aiguino would call such a piece mode 7, that is a variety of Mixolydian with an „extraordinary“ final on c'.<sup>4</sup> And for Heinrich Glarean's follower Alexander Utendal, the last piece in his „Seven penitential psalms .. plus five themes .. from the prophets .. accommodated .. to the twelve modes of the Dodecachordon“, with the same minimal markers, was Hypoionian, that is mode 12.<sup>5</sup>

Conflicting modal assignments for compositionally ordinary 16th-century pieces, in short, while not common, are by no means unknown and unthinkable, whereas the tonality of any piece from 1750 to 1850 is hardly likely to be controversial; the interesting cases are those few in which a piece begins in one key and finishes in another, of which perhaps the most celebrated instance is the Chopin Second Ballade.<sup>6</sup> This suggests that modality and tonality may be different kinds of phenomenon, and therefore not related through any of the simple evolutionary sequences to which we are today

<sup>3</sup> See Lechner's letter of 8 August 1593 to Martin Crusius, published by Georg Reichert as a supplement to his „Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590“, *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953), 210-12; the C-tonality in high clefs as mode 6 is illustrated on p. 211.

<sup>4</sup> Aiguino, *Illuminato, Ill tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato* (Venice 1581), 72'. Josquin's „Comment peult avoir joye“, an actual piece so marked and categorized this way by Aron himself as representing mode 7, is discussed below; its tenor is shown in Example 10.

<sup>5</sup> For a discussion of Utendal's *Septem Psalmi penitentiales, adiunctis ex prophetarum scriptis orationibus eiusdem aramenti quinque, ad Dodecachordi modos duodecim* – in contrast to Lasso's *Psalmi Davidis poenitentialis, modis musicis reddit* ... *his accessis psalmus Laudate dominum*, composed to represent the traditional eight modes of the Church – see Ignace Bossuyt, „Die ‚Psalmi poenitentiales‘ (1570) des Alexander Utendal“, *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (1981), 271-95. Josquin's „Comment peut avoir joye“ – assigned by Aron to mode 7, as noted in note 4 above – was assigned by Glarean himself, with the *contrafactum* text „O Jesu Fili David“, to the Hypoionian mode [mode 12], in Book III Chapter 23 of his *Dodecachordon*.

<sup>6</sup> The dual tonality is of course part of an overall violent contrast that includes meter, tempo, and dynamic level. The assumption that a piece of music normally belongs to a single tonality ensures that the difference in key between the first and last movements of multi-movement tonal pieces such as Mahler's Fifth Symphony (c# minor and D Major) or Ninth Symphony (D Major/minor and Db Major) are explained away as initial tonicization of leading tone in the one case and of Neapolitan second degree in the other, or otherwise accounted for. The convention of consistency in tonality in our thinking, and of tonality with finality, is so strong that even operas are often analyzed in terms of a single tonality; the first volume on *Der Ring des Nibelungen* of Alfred Lorenz's four-volume *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* (1924-33) interprets the Eb Major with which *Das Rheingold* begins as dominant of the dominant of the Db Major in which *Götterdämmerung*, as well as *Das Rheingold*, ends.



accustomed, such as: „the modal system was displaced by the tonal system“; or, „modality evolved into tonality“; or, „the ancestors of our Major and minor scales were the Ionian and Aeolian modes“. In two earlier studies I have argued at length that the ontological and epistemological statuses of modes in 16th-century European music vis-à-vis Major and minor tonalities in 18th-century European music are entirely different and incompatible – that they exist on different planes – and I have urged that we abandon the casual and unthinking habit of using modal terms and names with reference to any and all 16th-century polyphonic tonalities, in any and all contexts.<sup>7</sup> We use a modal term or name at one moment for our own referential convenience, in the next moment with reference to some medieval or Renaissance theorist, and at yet another moment to refer to some manifest compositional representation of a member of an octenary or dodecachordal modal system. The terms „mode“, „modal“ and „modality“, in fact, have come to be used so broadly and so loosely that they have lost their usefulness for musical scholarship of many kinds, not just for Renaissance polyphony, but just as egregiously in discussions of musics outside the sphere of European art music.

In short: the answer to the rhetorical question in my title – „is mode real?“ – is „no“: at least, „no“ in the sense in which the term „mode“ is customarily used in connection with Renaissance polyphony. A 16th-century piece is not in a „mode“ that is part of a „modal system“ in a way analogous to the way an 18th-century piece is necessarily in a „tonality“ that is part of the „tonal system“. That is not to say, of course, that a piece of 16th-century polyphony has no tonality. I would certainly assert that 16th-century tonalities do exist, and that they are not 18th-century tonalities; I only urge that they not indiscriminately and unthinkingly be called „modes“. In the two essays of mine just mentioned (see note 7) I offered the term „tonal type“ to designate tonalities manifested in later 16th-century polyphony. Those tonalities are minimally marked – I stress, only minimally, and only marked, not characterized – by key signature, final triad, and cleffing. The term „tonal type“, and the classificatory concept to which it refers, are of course not mine; they originated with the late Siegfried Hermelink.<sup>8</sup> I would hope it unnecessary to insist that neither by him nor by me would key signature, cleffing, and final triad be regarded as all there is to a 16th-century tonal type; they are merely indicators of a tonality, like the key signatures and final triads of pieces by Beethoven in F Major, d minor, or C Major. Hermelink had already begun to

<sup>7</sup> „Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony,“ *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), 428-70; reprinted in *The Garland Library of the History of Western Music* (New York 1985), Vol. 4 (Renaissance music 2), 98-140; and „Modal representation in polyphonic offertories,“ *Early Music History* 2, ed. Iain Fenlon, Cambridge 1982, 43-86.

<sup>8</sup> Siegfried Hermelink, *Dispositiones modorum* (Tutzing 1960), 11-16.



show us how much might be done analytically in his particular frame of reference through his summary study of Palestrina's *cantus* parts in general and his sampling of those of the tonal type  $g_2 - \flat - D$  in particular.<sup>9</sup>

A „tonal type“ is not a „mode“. Its minimal markers designate the basic parameters of one or more „pre-tonal“ tonalities, just as a one-flat key signature designates F Major or d minor in „common-practice“ tonal music. The surface manifestations of 16th-century polyphonic tonalities – diatonic substance, triadic texture, distinction of accented and unaccented dissonance, articulation through cadences based on (upper and lower) leading-tone resolutions – are much like those of 18th-century polyphonic tonalities. But while those surface resemblances are certainly part of a general continuity,

<sup>9</sup> See Hermelink 1960, Chapter 5 (pp. 100-43) in general, and pp. 105-11 in particular. Hermelink's designation of the tonal type  $g_2 - \flat - D$  as „H-Dorisch“ is a consequence of his theory that pieces notated in high cleffings, the so-called „chiavette“ – typically  $g_2 - c_2 - c_3 - F_3$  – would actually have been sung within an overall compass the same as those notated in standard cleffings – typically  $C_1 - c_3 - c_4 - F_4$  – that is, roughly a minor third lower than notated. That the overall range of actual frequencies a choir as a whole had to cover would have been quite narrowly constrained is obviously true, but Hermelink's discussions of notation as transposition make sense only if vocal notation of the time be taken as corresponding to some kind of approximate but actual acoustic compass represented by the notated compass covered in standard cleffing. This in turn implies that the medieval/Renaissance notational frame – what I have called the Guidonian diatonic – was practical rather than conceptual, which was of course not the case. During the late 16th and early 17th centuries the dual conceptual symbolic scheme of *litterae* A-B-C-etcetera combined with *voces* ut/do-re-mi-etcetera, vocal in origin, was imperceptibly shifting over into a pair of practical symbolic schemes tied to the keyboard as model, where the nomenclature of scale degrees did have to be tied to actual pitch levels on whatever organ or other keyboard instrument was being used. The set of *litterae* and the set of *voces* both survived, but divorced from one another: the *litterae* in the nomenclature of Germanic-language musical cultures, the *voces* in the nomenclature of Romance-language musical cultures – but this goes beyond present concerns; it will play a role in the chapter „From psalmody to tonality“ of the book *Is mode real? tonal coherence in pre-tonal polyphony*, in preparation.

Hermelink himself set great store by his „transposition“ theory, and the general rejection of his arguments on this aspect of the matter has almost completely, and most unjustifiably, overshadowed his revolutionary contribution to theoretical and analytical understanding of Renaissance vocal polyphony. Hermelink's analytical approach to Palestrina, quite properly, is primarily through the shape and structure of melodic contour, compass, and emphasis. The same is also largely true for the analyses scattered through my articles „Tonal types and modal categories“ and „Modal representation in polyphonic offertories“ (references in note 7 above), and the analyses in my essay „The modality of ‚Vestiva i colli‘“, in *Studies in Renaissance and Baroque music in honor of Arthur Mendel*, ed. Robert Marshall (Kassel/Hackensack 1974), 31-46, translated as „La modalità di ‚Vestiva i colli‘“, in *II madrigale tra cinque e seicento*, ed. Paolo Fabbri (Bologna 1988), 189-206. An extension of Hermelink's analytic approach to the works of Orlando di Lasso, suitably adapted to Lasso's rather different approach to the use of vertical sonority in its own right, may be seen in Horst-Willi Gross, *Klangliche Struktur und Klangverhältnis in Messen und Lateinischen Motetten Orlando di Lassos* (Tutzing 1977).



that continuity is not from „the modal system“ to „the tonal system“, nor yet from individual „modes“ to individual „tonalities“; it is a continuity from 16th-century tonalities through to 18th-century tonalities. I would argue that not only do 16th-century tonalities exist, but that certain individual 16th-century tonalities are evolutionarily directly ancestral to certain individual Major and minor tonalities of 18th-century music, not necessarily in one-to-one correspondence, and to several more as well through evolving regular transpositions for keyboard instruments. More than that, I would argue that subtle differences among and within 18th-century tonalities are echoes of more fundamental differences among their ancestral 16th-century tonalities, minimally marked as „tonal types“.

\*

A „mode“, in the musical culture and discourse of Renaissance Europe, was first and foremost a theoretical construct, a member of a closed and symmetrical system of musical categories. As I have tried to show in the studies cited in note 7 above, a composition in a given tonal type was often used to represent a mode with whose theoretical requirements its tonal type was compatible. But to say that something *represents* something else, or that something is compatible with something else, is not at all to say that something *is* something else.

There are three quite natural reasons for confusing „mode“ and „tonal type“. In the first place – or perhaps better, in the last place – from the second quarter of the 16th century onward, composers themselves came more and more to make a conscious use of tonal types in an orderly way, to represent the members of modal systems for symbolic or didactic purposes, originally as a reaction to the interest shown by humanists and musical theorists in the idea of modal affect as a necessary or desirable property of music, later on in other ways.<sup>10</sup>

In the second place, musical theorists did more than merely propound modal affect as a basis for musical effect; in several notable cases they borrowed, adapted, or modified notions about monophonic modality from medieval traditions and humanistic researches, in serious attempts to account for the pitch relationships and structures of polyphony in purely technical terms. For such purposes, modal theory was the only existing sophisticated analytic theory to which they could turn.

Finally – or better, originally – the ultimate raw material both of monophonic modal theory and of polyphonic compositional practice was the same:

<sup>10</sup> For the use of modal representation as ideological affirmation of Counter-Reformation pieties, see my „Modal representation in polyphonic offertories“, cited in note 7.



it was the conceptual system of pitch relationships to which all musicians were brought up and which all took for granted, a system that was not only pre-compositional but also pre-theoretical. I call this conceptual model the „Guidonian diatonic“, because it was generally attributed to Guido of Arezzo in the later Middle Ages and Renaissance, and it was diatonic. Margaret Bent has called it „musica recta“; in a particularly vivid metaphor, she pointed out that

musica recta is not an arsenal of fixed pitches but denotes a set of relationships to a notional norm of pitch stability that is more like a flotilla at anchor than a Procrustean bed or a pre-tuned keyboard.<sup>11</sup>

The resemblance of elements in the Guidonian diatonic, musica recta, to elements in the post-17th-century European conceptual model of tonal space, not to mention survivals in later European terminologies, should not blind us to the drastically different premises of the Guidonian diatonic. Those premises flow from its historical origin in vocal music, and are thoroughly confusing if imagined in terms of its post-17th-century successor model for tonal space, a model whose premises are of instrumental origin, with the keyboard as its visual ground.

The Guidonian diatonic is illustrated in Example 1-A, a didactic diagram taken from the *Scintille di musica* of Lanfranco, published in 1533. The essential property of the system is the double nomenclature of Latin letter (littera) and hexachordal syllable (vox). The letters represent the total collection available to musica recta, and all the potential „real“ musical relationships within it. (The „accidental“ sharps and flats of musica ficta have no effect on the „substantive“ relationships of musica recta: the distinction of „accidence“ from „substance“, originating in Aristotelian metaphysics, is fundamental.) The complex of hexachordal syllables (voces) available for each littera denotes the possible melodic roles that a single pitch-position in the general background system, a littera, might have in specific musical contexts. We could call them „melodic“ functions. We could even call them „modal“ functions, but only if we mean „modal“ strictly in its Aristotelian sense of „contingent“. Better still would be to call a vox used in this way a „tonal focus“ (I am grateful to Karol Berger for suggesting this term).

Example 1-B, also from Lanfranco's *Scintille*, shows the diatonic species of the fifth and the fourth, a heritage not from Guido but rather ultimately from Boethius. The species of the smaller perfect consonances became important elements in the late medieval Italian tradition of modal theory first known in the *Lucidarium* of Marchetto of Padua, from which stem the basic modal concepts of Lanfranco, Aron, Tinctoris, and many others.<sup>12</sup> As may be seen in

<sup>11</sup> Margaret Bent, „Diatonic ficta“, in *Early music history* 4 (1984), 1-48, p. 10.

<sup>12</sup> cf. the summaries in my essay on „Mode“ in *The New Grove* XII (London 1980), 392-5 and 404-06. The *Lucidarium* has since been edited and translated by Jan W. Herlinger, *The Lucidarium of Marchetto of Padua* (Chicago 1985).



Example 1-B, all three species of the fourth, and the first species and fourth species of the fifth, span loci entirely within the Guidonian hexachord – that is, none contains a tritone – rendering them unproblematic as loci for a melodic tonal focus. The second and third species of the fifth, to the contrary, do contain tritones and therefore require mutation. This ambiguity makes them awkward as hexachordal loci for a vox that is to be used as a tonal focus. But by a curious pragmatic anomaly, Lanfranco's note printed around the corner of the table asserts that the species of the fifth from littera F up to littera c can still be regarded as an instance of the third species of the fifth if the b-natural is replaced with b-flat, even though this makes it identical with the solmization of the fourth species of the fifth from littera G up to littera d: ut-re-mi-fa-sol in both cases. The b-flat is treated as though it were an ad hoc change from *cantus durus* to *cantus mollis*, producing as it were a species merely borrowed from the soft hexachord. Through this literally specious device, the third species of the fifth from littera F up to littera C also becomes a hexachordal species and no longer needs to mutate. This sleight-of-[Guidonian]-hand avoids the tritone above the tonal focus in tonalities that focus on littera F, not uncommon in chant and very common in polyphony, while maintaining the fiction that F is still fa within the Guidonian natural hexachord and therefore still within the traditional tetrachord of finals, D-E-F-G.

The hexachordal species of the fifth and the fourth play crucial roles in the melodic mechanics of 16th-century polyphony; they are essential determinants in the individualities of the various Renaissance polyphonic tonalities. They are also of course basic constructive modules in a number of European modal theories, monophonic as well as polyphonic, though not in all.

★

The notion of mode has played a prominent part in Western musical thinking in three historical periods, including the period from mid-15th to mid-17th centuries, but it was always brought into play from elsewhere or earlier, as a fully formed theoretical system, and applied to an equally well established indigenous musical repertory and practice.<sup>13</sup> The hidden fallacy behind notions of modality in Western music in all three periods when it was prominently in question turns on the familiar confounding of theory with practice, with the curious wrinkle that the theory in question antedates rather than postdates the practice to which it is afterwards proposed as an explanatory

<sup>13</sup> This hypothesis is outlined in my „Modality as a European cultural construct“, in *Secondo convegno europeo di analisi musicale: Atti*, ed. Rossana Dalmonte and Mario Baroni (Trent 1992), 207-19. [Studi e testi]



program. The octenary modal system of „Gregorian“ chant grew out of the contact of Carolingian Franks with Byzantium, at a time when much of the Frankish liturgical repertory was already in place. „Gregorian“ theories of chant modality continued to be taught for many centuries; by the end of the eleventh century two basic styles had developed. One we may call the „Guidonian“, which was based on final, ambitus, and *repercussa* (usually identified with the tenor of the associated psalm tone), and which circulated long and widely.<sup>14</sup> Other modal theories arose that incorporated the species of the perfect consonances as well – diatonic octaves, fifths, and fourths, with or without *repercussa* – but the only consonance-species tradition of lasting significance was the one to which Aron belonged, which first appeared in the early fourteenth century, in the *Lucidarium* by Marchetto of Padua.<sup>15</sup>

Until the middle of the fifteenth century doctrines of modality and rules for polyphony coexisted in theoretical writings almost entirely without cohabiting.<sup>16</sup> But with the advent of Italian humanism and the importation of Franco-Flemish musical traditions into Italy, musical theorists began to conjoin modal theory with polyphony; from ca 1475 to ca 1675 Continental writers trying to connect monophonic modal theories with polyphonic compositional practices were legion, the most thoroughgoing being Johannes Tinctoris, Franchino Gafurio, Pietro Aron, Heinrich Glarean, Herman Finck, Gioseffe Zarlino, Gallus Dressler, and Pietro Pontio. There are only three independent lines of thought, however. The modal doctrines of Tinctoris, Gafurio, Aron, and even Pontio belong to that Italian tradition beginning with Marchetto's *Lucidarium* already mentioned. Zarlino's modal constructions are, to put it plainly but truthfully, plagiarized from Glarean. Herman Finck and Gallus

<sup>14</sup> The *Micrologus* of Ornithoparcus (1517) purveys the purely „Guidonian“ modal theory. It was translated into English by John Dowland in 1609. The late appearance of this translation of a long outmoded theoretical tradition, along with the annotation on the „eight Tunes“ (paraphrased from Calvisius) in the second printing of Thomas Morley's 1597 treatise *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (ed. R. Alec Harman, London 1952/1963, 300-04), are instances of a very late-blooming English curiosity about Continental modal theories, and decisive evidence for English innocence of Continental attempts to use or modify chant theory to explain polyphonic tonality. Jessie Ann Owens has begun exploring English polyphony on the premise that the English were unacquainted with Continental modal theory (or perhaps uninterested), and that they developed their own (non-modal) ways of explaining tonal focusses in polyphony independently. Owens's essay „Towards a critical language for English music ca 1600“ (paper read at Yale University, April 1991) will in due course appear in print.

<sup>15</sup> See Jan W. Herlinger, *The Lucidarium of Marchetto of Padua: a critical edition, translation, and commentary* (Chicago 1985), Tractatus XI, and especially the first part of *capitulum* 4 (pp. 394/95-416/17).

<sup>16</sup> See my „Mode as a European cultural construct“, cited in note 13, p. 211.



Dressler constitute a late aftermath of a German „Guidonian“ school of theory, from which Glarean also started.<sup>17</sup> Dressler made the most intimate and coherent of all linkings of multi-part contrapuntal techniques with octenary modal theory in his manuscript treatise of 1563.<sup>18</sup> This fine and original doctrine was unknown in its own day, however, and even Dressler's own *Musicae practicae elementa* (Magdeburg 1571), like the published treatises of most of his German successors, merely follows Glarean.

Of all these writers, then, only Aron and Glarean are of major import as theorists of polyphonic modality, in that 1) their work was well circulated, 2) they presented original and coherent theories linking monophonic modality with polyphonic practice, and 3) they provided copious instantiation for their theories from the polyphonic repertory. In reading their work, however, we must remember that they were theorists; we must treat them with proper respect, as distinguished colleagues from another musical age, not as mere informants. There is neither logical nor historical warrant for adducing writings on mode by such as Aron or Glarean as evidence for how the matter might have been conceived or understood by the many composers whose works they cited so profusely, or by ordinary musicians of the period. Their work is not testimony to common knowledge: quite the contrary, as each made clear more than once during the course of his treatise on polyphonic modality. Their work is creative and highly ingenious theorizing: how things *ought* to be regarded, not how they *were* regarded.

By the last quarter of the 16th century composers were cognizant of two basic modal theories, each with two or more varieties. The basic modal system occasionally represented by the great masters – Rore, Lasso, and Palestrina – had the eight modal categories of traditional chant theory.<sup>19</sup> Various lesser musicians from time to time composed works demonstrating their interest in one or another of the current twelve-mode systems; Alexander Utendal's „Penitential Psalm and Prayers from the Prophets“ cited above (see note 5) is one instance; Claude Le Jeune's *Octenaires* is another. Pieces in one or another tonal type were often composed, in short, to represent a mode in one or the other of the basic modal systems – but as I noted earlier, to *represent* something is not the same as to *be an instance* of that something. Let me offer a pair of illustrations.

In Example 2-A/B are reproduced two tabulations from the essay cited in note 6. Example 2-A lists the tonal types of a group of pieces many theory teachers, including myself, have used as models for students. They are the

<sup>17</sup> Cf. *The New Grove* s.v. „Mode“, 399, 403-04.

<sup>18</sup> *Praecepta musicae poeticae* (MS treatise from 1563/64), ed. Bernhard Engelke, *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50 (1914-15), 213-50.

<sup>19</sup> For a detailed survey of octenary modal collections, with references to primary and secondary documentation, see my „Tonal types and modal categories“ *passim* (reference in note 7).



first twelve items, the texted ones, in Lasso's *Cantiones* for two voices of 1577. The table shows the minimal markers of the tonal types. The natural and flat signs under the rubric „system“ denote b-natural versus b-flat, that is, no signature or a „one-flat“ signature, for *cantus durus* (the „b-natural“ system) versus *cantus mollis* (the „b-flat“ system). The cleffings belong to two sets of relative compasses. The „standard“ combination (SATB) is present in the  $c_1/c_3$  of items 1-2 and 6, and in the  $c_4/F_4$  of items 8-9 and 11-12. These clefs slice out compasses from the Guidonian gamut that are relatively lower than the compasses cut out by the „chiavette“ combination, present in the  $g_2/c_2$  of items 3-4 and 5, and in the  $c_3/F_3$  of items 7 and 10. The letter names of the final octaves or unisons need no explanation. One can see from this table that the distribution of members of the three classes of minimal marker – b-natural versus b-flat, low „standard“ clefs versus high „chiavette“, and the four pitch-classes D, F, G, and A used as finals – groups the pieces into eight different tonal types. These tonal types are being used to represent the eight modal categories of the Church's traditional system. The four contrasted concluding pitch-classes represent the four regular finals; three of them (D, F, and G) are also instances of those finals, or of their octave equivalents. The contrasted cleffings, cutting out higher versus lower compasses, represent the ambitus contrast of authentics versus plagals; note that the plagal mode 2 is in fact being represented as transposed an octave higher: it is not the literal tessitura that matters, only the fact of the contrast.

Example 2-B shows seven tonal types used in another Lasso collection, minimally marked in the same three features: signature, cleffing, and final. They too represent the eight modes of the Church's system in order – for that we have the testimony of Lasso's student Leonhard Lechner<sup>20</sup> – but the manner of representation is quite different from that of the didactic duos tabulated in Example 2-A; only modes 5, 7, and 8 are represented the same way. Modes 3 and 4 – authentic and plagal E-modes, Phrygian and Hypophrygian – are collapsed together in this representation, a practice not uncommon in modally ordered collections when the regular final E is being used.<sup>21</sup> The tonal types representing modes 1 and 2 have appropriate tessituras for representing the authentic/plagal contrast registrally, but the final is G and the system for both is *cantus mollis* with its b-flat signature. Finally, what represents the authentic/plagal contrast for modes 5 and 6 is not contrasting tessitura cut out by contrasting cleffings, for the cleffings – and therefore the tessituras – are the same. The authentic-plagal contrast is marked instead by contrasts in system and final: mode 5 is represented by a high-tessitura quasi-F-Major, mode 6 by a high-tessitura quasi-C-Major. Example 2-C shows the beginning of one of the two pieces representing mode 6 in this set, Lasso's „Surrexit pastor bonus“.

<sup>20</sup> Reference in note 3.

<sup>21</sup> See also Tables 4 and 6 in „Tonal types and modal categories“ (reference in note 7).



One sees from Examples 2-A/B how a single composer might use more than one tonal type to represent a single mode.<sup>22</sup> The contrary is also possible: as in the case of the quasi-C-Major tonal type shown in Examples 2-C and 9, a single tonal type may also represent more than one mode, though far less readily, and never to my knowledge by the same composer or even in the same milieu. But it is theoretically possible, and other instances can be cited.<sup>23</sup> It is necessary only that the musical characteristics of a tonal type used compositionally to represent a mode not be incompatible with the traditional theoretical characteristics of that mode.

The use of polyphonic tonalities to represent Church modes intentionally, self-consciously, and consistently arose fairly late in the Renaissance. The earliest instance of which I would feel completely confident is Rore's first book of madrigals, in which the eight modes are represented in order.<sup>24</sup> This collection was published in Venice in 1542 – that is, 17 years after the appearance of Aron's treatise, also published in Venice (in 1525), and only five years before Glarean's treatise was published in Basel in 1547. Though the notion of regarding modality as an attribute of polyphony had been gaining ground ever since the latter part of the 15th century, as most familiar to us in Tinctoris's rather feeble claims in 1477, Aron's *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* was the first both to present and instantiate an argument for the case; Glarean's *Dodecachordon* was the second.

<sup>22</sup> For summaries of two ways of representing mode 2 and three ways of representing mode 1, see „Tonal types and modal categories“ (reference in note 7), 440 (after Hermelink) and 451-52.

<sup>23</sup> Example 9, one of Aron's citations discussed below, is set in this same quasi-C-Major tonal type, but Aron proposed it as an instance not of mode 6 but of mode 7. By theorists of the dodecachordal system Example 2-C would of course be considered to be an instance of the Hypoionian mode. It is thus cited, for instance, by Seth Calvisius in his *Exercitationes musice* (Leipzig 1600), 44; Calvisius was following Glarean's ordering (and Zarlino's in the 1558 first edition of his *Istitutione harmoniche*) where the Hypoionian comes last, in the position of mode 12.

The high-clef quasi-a-minor tonal type is another case in point, discussed in „Tonal types and modal categories“ on pp. 463-66. It represents mode 1 in Palestrina's *Vergine* cycle of spiritual madrigals, as shown in Table 5 of „Tonal types and modal categories“ (p. 450), and mode 3 in Tylman Susato's *Premier livre des chansons à 3 parties*, as shown in Table 2 (p. 445).

<sup>24</sup> That Rore's first book of madrigals was ordered so as to represent the modes of the octenary system was first pointed out by Bernhard Meier in the preface to his edition *Cipriani Rore Opera Omnia II* (CMM 14, 1963). Meier's earlier „Bemerkungen zu Lechner's ‚Motectae sacrae‘ von 1575“, *Archiv für Musikwissenschaft* 14 (1957), 83-101, was the first in a long series of distinguished publications that have radically altered modern views of 16th-century modal thinking, by objective demonstrations of how certain collections of vocal polyphony had been consciously ordered so as to represent the modal categories of the octenary system.



In short, polyphonic compositional practice and polyphonic modal theory are in principle completely independent of one another, and have a common historical basis only in their primitives, in the underlying tonal system of the Guidonian diatonic. Their convergence in the 16th century needs to be examined in the domains of practice and theory separately, and with different kinds of intellectual tools. In the second part of the 16th century composers were doing it their way, using polyphonic tonal types as representations of modes, and we can deal with that analytically. In the first part of the 16th century theorists were doing it their way – theoretically – and it is to their way (at last) that I now turn.

\*

It needs to be stressed again and again that the theories of polyphonic modality propounded by Aron and Glarean were not in any sense mere reporting of common knowledge. Neither were they in any sense empirical or inductive efforts to arrive at truths not yet fully grasped. Very much to the contrary: they are theories complete and fully formed; the tonalities of polyphonic practice are described and interpreted not by analysis *of* that practice but by instantiations *from* that practice. Indeed Glarean himself, in scattered bits of actual reporting *en passant*, indicated that ordinary musicians were thinking in terms of only three tonalities, focussed on *ut*, *re* and *mi*.<sup>25</sup> Cristle Collins Judd has recently published a full-scale and completely convincing theoretical-historical demonstration of the musical reality of *ut/re/mi* tonality, in her „Modal types and Ut, Re, Mi tonalities: Tonal coherence in sacred vocal polyphony from about 1500“.<sup>26</sup>

Glarean was a Catholic humanist. He referred his construction of twelve modes to Boethius's species of the consonances – Glarean was an early editor of Boethius's works – but it was also influenced by, in a sense justified by, a dodecachordal construction of the monk and abbot William of Hirsau, as well as by the references to modes beyond the Gregorian eight (*toni medii*) by

<sup>25</sup> Three explicit references may be found in the course of discussions in Book II of Heinrich Glarean, *Dodecachordon* (Basel 1547), English translation by Clement Miller (n.p. 1965), as follows: Book II Chapter 1 (p. 65, Miller translation p. 103); Book II Chapter 7 (pp. 76-7, Miller translation pp. 114-15); Book II Chapter 20 (pp. 115-16, Miller translation pp. 153-54). In Book I Chapter 12, *ut*, *re*, and *mi* as three and only three tonal foci are mentioned (p. 31, Miller translation p. 70); in Book III Chapter 16 (p. 288, Miller translation p. 256) there is a reference to the *ut* tonality only.

<sup>26</sup> Cristle Collins Judd, „Modal types and Ut, Re, Mi tonalities: Tonal coherence in sacred vocal polyphony from about 1500“, *Journal of the American Musicological Society* 45 (1992), pp. 428-67. This study is the underpinning of her dissertation for Kings College (London), entitled *Aspects of tonal coherence in the motets of Josquin*.



Berno of Reichenau. Glarean had read both these 11th-century authors in a manuscript to which he had access in the years 1530-36, where he also was able to read Boethius and other authors.<sup>27</sup> Glarean's reverence for the traditional music of his church is evidenced in the extraordinary chant analyses contained in Book II of the *Dodecachordon*, and of course for his first eight modes he retained the Church's names, the same spurious Greek names they had been carrying since the time of the 9th-century *Alia musica*. His humanistic scholarship enabled him to extract appropriate Greek names for the remaining four modes from carefully selected passages in Classical literature.<sup>28</sup> The musical repertory from which Glarean culled passages as instances for his modal system was wide-ranging, in chant as in polyphony; even so, he could find no suitable examples for one or two of the modes in his construction and had to ask friends and colleagues to compose some for him.<sup>29</sup>

Aron, who was a cantor and magister of characteristically medieval scholastic bent, had set himself a harder task. Rather than synthesize a theory and then hunt up, or cook up, illustrations for it, he undertook to apply an already existing theory in toto to any and all written polyphony as found in the repertory of his time. The repertory sample he used comprised the contents of most of the Petrucci and Antico prints of the first quarter of the 16th century, presumably those he had in his library. The theory was the late medieval Italian tradition of chant theory that started with Marchetto's *Lucidarium*. Aron's claim, like Glarean's, was universal: every piece of written polyphony can be accommodated by the system, that is, can be assigned to one of the eight modal categories; and modality as it is described in the octenary system is a property inherent in all polyphonic music, as well as in chant. Unlike Glarean, however, Aron was prevented by his assumptions and his method from adjusting either the theory or the repertory to fit the other. Both were givens, and they had to be made to fit together, without residue.

<sup>27</sup> See the last page of Glarean's preface to the *Dodecachordon* (Basel 1547), Clement Miller translation p. 40; and Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica* II (1784), 154.

<sup>28</sup> For an account of how Glarean justified his system of six modal pairs from Plato, and his new pseudo-Greek names for the four added to the traditional eight from Aristoxenos and Atheneus, see *The New Grove* XII, my essay „Mode“, 407-09.

<sup>29</sup> Cf. Glarean, *Dodecachordon* Book III, Chapters 14 (Hyperaeolian versus Hypophrygian), 15 (Hypolydian), and 21 (Lydian). The composers Sixtus Dietrich and Gregory Meyer were called upon several times, Gerard of Salice once.

For the „true Lydian“ – the F-authentic modal scale with b-natural – Glarean was also able to use compositions by Senfl and Isaac.

Particularly interesting is a pair of polyphonic settings by Gregory Meyer of the Communion melody „Qui mihi ministrat me sequatur“, from the second Mass for the Common of a single martyr not a bishop: *Dodecachordon*, Book III, Chapter XXI, pp. 336-41; Miller translation, Vol. II, pp. 261 and 416-19. One of the settings is in „true Lydian“ (an F-tonality with b-natural), the other in transposed „Ionian“, i.e., an F-tonality with b-flat, which was the usual representation of „Lydian“/mode 6 for 16th-century composers of vocal polyphony.



That being so, the interesting questions are not what assignments Aron made for which pieces, or even whether his theory makes sense in our terms, for in many respects it does not. What is interesting is whether it makes sense in his terms, which it does, and brilliantly, sometimes with what a couple of centuries later would be called Jesuitical casuistry. For us, then, the question is not, what did he do? but rather, how did he do it? not what modes the pieces are said to be in, but rather, how did he arrive at those assignments?<sup>30</sup>

The first three chapters of Aron's treatise outline general principles for attributing a mode to any polyphonic piece. In the succeeding four chapters, 4 through 7, the principles are demonstrated in action. Each one of these four chapters deals with one authentic/plagal pair of modes, giving a list of those positions in the Guidonian diatonic at which compositions to be attributed to one or the other mode of the authentic/plagal pair can terminate. For each of the terminal positions is given a list of one or more pieces said to embody either the authentic or the plagal mode of the pair. These first seven chapters are the wholly original part of the treatise; they are the ones translated by Oliver Strunk.<sup>31</sup>

Chapters 8 through 24, all very short, list medial cadence points and initial degrees, mode by mode, all in correspondence with received chant-theory traditions, and with no citations even to chant, let alone polyphony. Chapter 25 is devoted to a discussion of modal ethos, again in line with medieval traditions, and without instances; it is reproduced, with translation, as Appendix I. The concluding Chapters 26 through 45 are on another subject altogether: Aron described procedures through which every pitch-position in the Guidonian diatonic can acquire any one of the six hexachordal functions; any hexachordal syllable (*vox*) that does not already pertain to a letter-name position (*littera*) „naturalmente“ (i.e. as part of *musica recta*) can be given to it „accidentalmente“ (i.e. as part of *musica ficta*); in either case, the presence of a *vox* (hexachordal syllable) attached to a *littera* (letter name) implies the potential existence of the whole hexachord of which that *vox* is a part. For example, if d la sol re were to be signed as „mi“, the implied hexachord would be bb-c-d-eb-f-g; if it were signed „fa“, the hexachord implied would be a-b-c#-d-e-f#.

<sup>30</sup> In what follows, references to Aron's *Trattato* are by Chapter number, and in English translation. The original text has been reprinted in facsimile by Forni (Bologna 1970) and should be easily available. The English translations are mine, though I have used Oliver Strunk's translation in his *Source readings in music history* (New York 1950, 205-218) wherever possible. All but one of the examples from polyphony come from Petrucci prints available in facsimile.

It should be noted that arguments Aron presented in his *Trattato* need not and in fact do not have any connection with arguments bearing on polyphony presented in his *Thoscanello in musica*.

<sup>31</sup> Reference in note 30.



Aron's citations of polyphonic compositions in Chapters 4, 5, 6, and 7 rest on the principles set forth in a particular order in the first three chapters. Chapter 1 outlines the modal theory; in the brief chapter 2, modal theory is linked to polyphonic texture; in chapter 3 general criteria for specific applications are spelled out, though one or two more criteria rise to the surface out of the specifics in chapters 4 through 7.

The determinants of mode, as set forth in Aron's chapter 1, are *final* and *species*. Under some circumstances the final is the governing determinant, under others the species. Modal finals can be either regular – that is, according to rule – or irregular. Regular modal finals are found at four and only four positions in the Guidonian diatonic, as seen for instance in Example 1-A; they are D sol re, E la mi, F fa ut, and G sol re ut.<sup>32</sup> When a composition terminates at one of these four positions, it has done so at a regular final, which, as Aron put it, has three kinds of modal force: a regular final is „necessary, rational, and governing to every tone“ – though as we shall see, an exception has to be made for G sol re ut under certain circumstances. Terminal positions other than these four are called irregular. Below the regular finals are Gamma ut, A re, B mi, and C fa ut; a la mi re, b fa/b mi, and c sol fa ut are above the regular finals.

The diatonic species of the fifth and fourth also determine mode. They can determine it regularly – that is, in conjunction with one of the four regular finals – or irregularly, when the composition terminates somewhere other than at one of the four regular finals. The diatonic species are defined as illustrated in Example 1-B. The species of fourth and fifth sometimes turn out to be modal determinants in rather unexpected ways, as we shall see, coordinated with rather than associated with a regular final, and much more broadly than appears in Example 1-B or from a superficial reading of the definition in Aron's Chapter 1.

<sup>32</sup> Note that a fundamental distinction between „final“ and „termination“ pervades Aron's discussion. By „termination“ Aron means simply the position in the Guidonian diatonic at which a musical line finishes, the concluding note in the tenor so far as the *Trattato* is concerned, as we shall see. By „final“ he means the „modal final“, which by the 11th century had been defined as the overriding determinant of the mode – the tonality – of a completed musical entity. In Chapter 11 of his *Micrologus*, Guido of Arezzo adduced five brief arguments in support of the proposition that the note at which a chant finishes was the determinant of the mode of that chant, thus a „modal“ final. The arguments are interestingly amplified in the Anonymous Commentary from later in the 11th century (ed. Cölestin Vivell, Vienna 1917, pp. 36-40; ed. Jos. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1957, pp. 132-36; and see further my essay „Mode“ in *The New Grove* XII, p. 384).

From the 11th century on, in the Western tradition to this day, there has been a pervasive logical confusion between the function „finality“ and the function „tonicity“. The former has to do with time, with succession of pitch, with arrival; the latter has to do with pitch hierarchy and is timeless. (See also note 6 above.)



Summarizing the matter more baldly than Aron ever needed to do, modal finals are defined solely according to their position in the background Guidonian diatonic, or to put it still more baldly, by their letter names only. The regular finals are only D [sol re], E [la mi], F [fa ut], and G [sol re ut]; none other can be substituted and still be regular. The species, to the contrary, are defined solely by their hexachordal structures, or to put it in more modern terms, solely by their aggregate intervallic content. Any collection of five adjacent positions intervallically related (reading upward) as T-S-T-T (tone-semitone-tone-tone) – in other words, that can be solmized with re/mi/fa/sol/la – is a first species of the fifth no matter where it is located in the Guidonian diatonic; similarly, any collection of four adjacent positions intervallically related S-T-T, solmized mi/fa/sol/la, is a second species of the fourth no matter where it is located; and so on.

Returning to Aron's own definitions in his Chapter 1, one notes that the higher set of irregular finals – that is, a la mi re, b fa/b mi, and c sol fa ut – occur at the place where the upper boundaries of the first three species of the fifth associated with the regular finals coincide with the lower boundaries of the three species of the fourth above them. „It follows then“, wrote Aron, „that the final in the aforesaid positions ... is also necessary“. Aron went on to say of these three irregular finals that they are „considered in two ways, first with respect to confinality [*quanto alla confinalità*] and second with respect to the differences of the psalm-tone endings [*rispetto alle differenze de gli seculorum*]“.

Confinality designates modal finals that are the hexchordally equivalent tones next above the regular finals in the natural system of the Guidonian diatonic, that is, a re above D re, b mi above E mi, and c fa above F fa. In making his specific modal attributions, Aron never explicitly invoked confinality, and rarely even referred to it in passing, though as we shall see, confinality may have been an unspoken criterion for the modal assignment in one exceptional instance (Example 5). In another instance (Example 7) Aron might have invoked confinality, but there and elsewhere he always invoked the ending pitch of one or another of the „differences“ for the psalm-tone associated with the mode in question; I shall refer to these henceforth as „psalm-tone pseudo-finals“. In other words, wherever possible Aron would assume a „regular“ modal ambitus (which entails the „regular“ modal final degree associated with it authentically or plagally); then he would explain an irregular termination as equivalent to the last note of a psalm-tone difference.<sup>33</sup> For pieces terminating at irregular positions that cannot be confinals, yet where no psalm-tone pseudo-final could be proposed either, because no

<sup>33</sup> Psalm-tone differences – the variable formulae used to conclude each of the eight recitation tones for the psalms that are associated in chant practice with the eight modes of chant theory – come in very handy as pseudo-finals, since most psalm-tones have terminations at several different positions in the Guidonian diatonic.



psalm-tone difference happens to conclude at the pitch-position in question, there could obviously be no modal final of any kind at the termination. There being no modal final, the mode of such a piece could only be determined from the ambitus and the species of the fifth and fourth (examples 8, 13, and 14). In short, a *terminal degree* (in the order dimension) that cannot be a *modal „final“* (in the pitch dimension) is irrelevant to the modal assignment of a piece.

Aron's Chapter 1 concludes with a familiar Aristotelian/Scholastic analogy used to explicate the relationship of species to final, in which the species are defined as the formal cause of a mode, and the final as its final cause. Aron did not extend the analogy so far as to suggest material and efficient causes for a mode, but it is easy enough to do so: the material cause would be the Guidonian diatonic itself, the efficient cause the composer or the singer.

The problem of applying a monophonic modal theory to a polyphonic texture was handled theoretically in several quite different ways in the 16th century. The Antwerp composer and editor Tylman Susato arranged his anthologies of chansons and motets so as to represent the traditional eight modes in order. His epistemological assumption was the same as Aron's: every polyphonic piece that came his way was to be assigned to one of the eight modes; or conversely, the octenary system was taken to be sufficient as well as necessary for the ordering of the entire repertory of polyphony. Susato's rationale for his various modal assignments, however, differed significantly from Aron's. It corresponds in fact with the kind of representational principle found in modally ordered collections of polyphony by Rore, Lasso, and Palestrina; pieces in the collections are grouped according to three „minimal markers“: cleffing (high clefs vs. low clefs); system (*cantus durus* vs. *cantus mollis*); and final for the whole polyphonic texture. In short, Susato used appropriate polyphonic tonal types to represent the modes of the octenary system.<sup>34</sup>

The two seminal theorists of polyphonic modality, Aron and Glarean, had different solutions for the problem of connecting a monophonic modal theory with a polyphonic musical texture. Glarean's solution was to assign a mode to each one of the separate voices in the polyphonic texture and then to analyze the way the modes so assigned to each voice correspond and contrast with one another (normally as authentic and plagal for the same final). Aron's solution was more old-fashioned. In Chapter 2 of the *Trattato* he simply asserted that the tenor is the sole bearer of modality in a polyphonic composition, unless there is a plainsong melody in some other voice and none in the tenor. His arguments for this unoriginal position were two. The first is that

<sup>34</sup> See Tables 2 and 15 in my „Tonal types and modal categories“ (reference in note 7), pp. 445 and 468-69.



the highest voice cannot suitably carry the mode in polyphony because it is too far away from the lowest voice – the same argument would presumably also exclude the lowest voice as modal carrier – and because the highest voice would have to go off the top of the Guidonian gamut; it would have to „run an accidental course“ as Aron put it – a course requiring pitch substance outside the system of *musica recta* – in order to complete the upper reach of the *ambitus* in mode 7. Secondly, he argued – or rather stated – that the tenor is the basis of the polyphonic texture. In his words, „it takes and holds (!) the *concentus* of the *harmonia*“, and „each of the other parts is governed by the tenor“.<sup>35</sup>

Methodologically speaking, the most important feature in this chapter 2 of Aron's is not its content but its position in the general argument. Aron's acceptance of the tenor as the voice exclusively determining modality comes *after* his explanations regarding finals, pseudo-finals, and species. In other words, he presented his adaptation of the medieval Italian theory of monophonic modality in its entirety first; only then did he introduce a premise allowing him to apply that theory, so to speak, to polyphony monophonically.

One might think that once he had finessed the problem of the polyphonic texture Aron's difficulties would have been over. But Aron's intention in the *Trattato* was to deal with real music – unlike Tinctoris, who made up the music examples he used to illustrate modal characteristics – and even just the tenor parts in Aron's chosen repertory sometimes present formidable obstacles to being understood in terms of the Italian octenary modal theory. In his third chapter, therefore, Aron set forth general principles for identifying the modes of polyphonic compositions – that is, the modes of their tenors – in terms of the propositions laid out in his first chapter. His first principle is that when a composition (that is, a tenor) terminates with one of the regular finals – D sol re, E la mi, F fa ut, or G sol re ut – that regular final determines the modal attribution, in conjunction with the species proper to it.

A termination at D sol re, according to Aron, always denotes mode 1 or mode 2, since none of modes 3 through 8 has a psalm-tone difference ending at D sol re, and therefore D sol re can never be interpreted as a pseudo-final in one of the other six modes. Even if its species be drawn mostly from some other mode, a composition terminating at the regular final D sol re is nonetheless to be regarded as being in mode 1 or mode 2, with a „commix-

<sup>35</sup> Needless to say, this does not mean Aron thought the tenor was the first voice to be composed, to which others would be added *seriatim*. To judge from his repertorial sample, not to mention Book II of the *Thoscanello in musica*, he will have thought in terms primarily of a superius-tenor nucleus, the tenor simply being the modal voice, with harmonic support to the superius-tenor pair from a contratenor bassus, and in four-voice textures, a contratenor altus filling in.



ture“ of species from the other mode.<sup>36</sup> The same principle applies to pieces terminating at E la mi: that pitch-position is the regular final for modes 3 and 4, and none of the other modes has a psalm-tone difference terminating there. And though Aron pointed out that terminal position F fa ut could act as a pseudo-final for modes 1 and 4 – there being psalm-tone differences for both the first and fourth psalm tones that finish there – in fact he never needed to account for terminal F fa ut as anything but a regular final.

G sol re ut is the regular final for modes 7 and 8. There was a serious problem for Aron, however, in pieces that terminate at this regular-final pitch-position that also have a b-flat signature; here there is a logical conflict in criteria for the modal assignment for whose resolution neither psalm-tone pseudo-final nor commixture of modes could be proposed.

There are of course many pieces in Aron's sample repertory with a b-flat signature, and for Aron the b-flat signature automatically transforms the species of any fifth or fourth containing the degree b fa/b mi no matter what the final may be. But there are no pieces with both b-flat signature and termination at E la mi in Aron's repertory sample, and Aron was able to argue that pieces with b-flat signature that terminate at D sol re or F fa ut are still governed by the regular finals unaffected by the altered species, in the following ways. In the case of modes 1 and 2 the characteristic re/mi/fa/sol/la species of the fifth arising from the regular final D sol re is not affected by the flat, as Aron pointed out in Chapter 4. And in chapter 6, on modes 5 and 6, he observed that, in order to avoid a tritone in the modal species of the fifth ranging upward from the regular final F fa ut, composers consistently used the b-flat signature, even though in so doing, as Aron put it, „they distort the third species of the fifth into the nature of the fourth species“. Note, however, that the species is said to be only distorted, not transformed; in Example 1-B, we have already noted that in Lanfranco's note printed around the corner of his table, the ut/re/mi/fa/sol species of the fifth between F fa ut and c sol fa ut continues to be called the third species of the fifth, though it has b-flat rather than the b-natural proper to that species, and therefore the intervallic structure T-T-S-T, which (strictly speaking) should be designated as the fourth species of the fifth.

<sup>36</sup> The notion of „*tonus commixtus*“ is one of the most useful tools in the late medieval Italian theory of monophonic modality. In his own *Lucidario* (Venice 1545) Aron rejected a proposition from Marchetto's *Lucidarium* in which Marchetto had objected to the absolute modal primacy of the regular finals. Marchetto had written that it would be senseless to call a piece that had the species of mode 3 throughout and then simply tacked on a D sol re at the end, mode 1 rather than mode 3 (Marchetto of Padua, *Lucidarium*, ed. Jan W. Herlinger, Chicago 1985, pp. 392-3). Aron invoked Marchetto's own concept of *tonus commixtus* against Marchetto's own example (Aron, *Lucidario*, the „*resolutione*“ to „*oppenione iiii*“), saying that the mode of such a piece should be deemed „*primo commisto*“.



The matter of the b-flat signature with regular-final G sol re ut could not so easily be explained away: the b-flat is within the species of the fifth, it is a species of the fifth that arises from the regular final in question, and there is no question of a tritone to be smoothed over. For one of Aron's instances see Example 3, the tenor of one of the best-known chansons of its day. In every respect but one it is an unequivocal and beautiful representation of mode 2, or if you prefer, the Hypodorian mode. It has the proper re/mi/fa/sol/la species of the fifth attached to its final and principal tonal focus, with the customary upper-neighbor „fa super la“; its compass is precisely plagal, exploited in a balanced manner above and below the final; it even shows traditional features of chant modality that Aron did not use for his assignments, such as a *repercussa* at fa above the modal final re, characteristic for mode 2. Only the contradictory modality of solmization syllable „re“ at the regular-final letter-position G sol re ut is awkward. Aron explained the matter in his chapter 4, on modes 1 and 2:

Though the position is a regular final for modes 7 and 8, the signature .. distorts its proper and natural form or composition .. in acquiring the species pertinent to modes 1 and 2 the [regular] final weakens [*patisce*] and becomes arbitrary and quasi-regular *per se*, incompatible with modes 7 and 8, yet necessary for modes 1 and 2.

G sol re ut is necessary since it is after all a regular final, but it is not governing, for if it were, Hayne's tenor would have to be called mode 8.

Nowadays we would regard the tenor shown in Example 3 as a melody embodying mode 2, the Hypodorian, that has simply been transposed up a fourth from the „regular“ position for mode 2 with final at D sol re. Even only a century after Aron's time we would be right so to see it; in Aron's time we would be quite wrong. In the medieval view of the Guidonian diatonic, the term „transposition“ denotes the shift of a melody or melodic locus from one region to another within the diatonic scale with b-natural; for example, a melody shifted from the span D re/c fa up to the span a la/gg sol would be deemed „transposed“ even though in one place its scalar structure would be different in the „transposed“ locus.

This being so, in Aron's terms the tenor of *De tous biens plaine* is in no way a transposition. Instead, the b-flat signature effects a change from one Guidonian sub-system to another, from *cantus durus* to *cantus mollis*. In medieval terms – and Aron's terms are medieval – Example 3 is an instance not of a „transposition“ of mode 2 but rather of a „transformation“ of mode 8; that is, what should have been a mode 8 tenor with its regular final at G sol re ut has been transformed by the b-flat into a mode 2 tenor.<sup>37</sup> Thus even though the

<sup>37</sup> For a summary discussion of the medieval senses of „transposition“ and „transformation“, see my „Tonal types and modal categories“ (reference in note 7), footnote 1 on p. 429.



degree at which the piece terminates is a regular final, and should therefore have absolute determining power for the mode of the piece, here (and here only) the regular final that terminates the tenor must yield entirely to the species in the modal determination.

Following the discussion of regular finals in his chapter 3, Aron listed the three irregular terminations above the regular finals, about which he wrote as follows:

Some other [compositions] terminate at a la mi re, b fa/b mi, or c sol fa ut. Because these positions are irregular [these compositions] are considered by us according to the *processo*, the species, and the psalm-tone pseudo-finals [*differenze degli seculorum*], which will govern and will give true knowledge of the mode.

Aron's listing of *processo* as a modal determinant, syntactically coordinate with species and psalm-tone pseudo-final, points toward his not infrequent invocation of *processo* as a modal criterion independent of species and psalm-tone pseudo-final. The noun *processo*, and the verb *procedere*, occur many times in the course of Aron's specific discussions; *processo* is cognate to the Latin *processus*, a term that appears from time to time in chant theory as a synonym for ambitus. Aron's usage throughout the treatise shows that he understood *processo* as ambitus, and that *procedere* means to move around in an ambitus, a given defined overall compass.<sup>38</sup> In the late medieval Italian tradition of modal theory to which Aron belonged, the ambitus of a mode is normally understood as the composite of its „proper“ species of fifth and fourth in appropriately authentic or plagal disposition above or above and below the modal final, respectively. Aron, however, sometimes chose to use *processo* (the concept of ambitus) in its purely Guidonian sense, as the undivided span within which the melodic activity in a given mode is comprised. Within the span covered by a *processo* so understood, the modally relevant species of the smaller perfect consonances could be distributed independently of the location of the terminating degree of the piece, and (surprisingly) in either vertical disposition, as we shall see.

After discussing the modal role of the regular finals (with and without flat signature) and listing the modal determinants for pieces with the irregular terminations a la mi re, b fa/b mi, and c sol fa ut, Aron continued his chapter 3 by identifying the degrees an octave above the regular finals as being „of the same nature as the aforesaid regulars“. The only relevant citations later on, however, are in Chapter 4 on modes 1 and 2, of pieces whose tenors end on d

<sup>38</sup> See for instance Jacob of Liege *Speculum musice* Book VI: ... principia, processus et cantuum distinctiones a finali voce regulantur (Chapter 40)

Dico ulterius illum cantum irregularem, quantum ad medium vel processum qui plus ascendit vel descendit quam sibi recordat regula ... (Chapter 77)

It is worth remembering the etymology of *ambitus* as well as *processus*, both of which imply not so much a given and measured space as rather motion through space, wandering freely in the case of *ambitus*, in the case of *processus*, directed and controlled.



la sol re. Chapter 3 then concludes with brief general guidelines for assigning modes to anomalous pieces: pieces whose species are too jumbled to be helpful in determining the mode can be judged modally only if they have a regular final and no b-flat signature; pieces with conflicting signatures in bass and tenor are unsuitable, „except when considered and with planned artifice“;<sup>39</sup> pieces with signatures of two or more flats can be judged only by the species even if they terminate at a regular final position.<sup>40</sup>

From Aron's first three chapters, with the help of occasional comments in chapters 4 through 7, we can see that he used five basic criteria, in two kinds, to identify the mode of a polyphonic tenor, and thereby of a whole piece. There were three kinds of modal final that might be applied to the termination: regular final; confinal; and psalm-tone pseudo-final. And there were two aspects of the melodic course: the species of the fifth and the fourth; and the overall compass, the *processo*. Aron's criteria sometimes, indeed usually, operate together. It must be stressed nonetheless that they are logically independent variables, and are sometimes applied independently in ways that may seem to us rather strange. Most of the modal assignments Aron proposed have presented no serious problem to modern scholars, even if they have been seen from angles that were not Aron's angles; we have already noted this in the case of Hayne's *De tous biens plaine* (Example 3), which we would regard as a transposition (in the modern sense) of mode 2 by an upward fourth, while he regarded it as a transformation in register of mode 8. Yet from his point of view or from ours, the tenor of *De tous biens plains* can represent only mode 2; most of Aron's modal assignments can be similarly understood on the basis of our own familiar assumptions about polyphonic modality, without considering that Aron might have reached them by a different route. Some of Aron's assignments have proven rather puzzling, however, and a proper understanding of Aron's approach to polyphonic modality must include a satisfactory interpretation of these hard cases as well as of the easy ones, and will in fact lead to more appropriate interpretations even of the easy cases.

I want first to explicate Aron's application of his classificatory method to some polyphonic compositions with tenors terminating at the three irregular final positions a la mi re, b fa/b mi, and c sol fa ut, where the final is still „necessary“ (Examples 4-5 and 7-12). To conclude, I shall examine two pieces that terminate, as it were, altogether outside the pale (Examples 13 and 14). All these examples along with Examples 3 and 15, show tenors from Aron's

<sup>39</sup> By „artifice“ Aron meant such devices as canons at the lower fifth and the like. Yet later on he cited a piece for mode 8 that is without any such artifice yet has conflicting signatures between the bass and upper voices (including the tenor), and other curious problems as well. See Example 14 below, and the accompanying discussion.

<sup>40</sup> Among the pieces Aron cited as instances of this type is „Le serviteur“, the only polyphonic composition actually cited by Tinctoris in his *Liber de natura et proprietate tonorum* (in Chapter 24).



sample repertory. Example 9 is from the 1521 *Motetti et canzoni* attributed to Antico; all the rest are from Petrucci's *Odhecaton*, *Canti B*, and *Canti C*; all were published in Venice, like Aron's treatise itself. In all the compositions illustrated here by their tenors the superius part finishes an octave above the tenor. The cadential octave is established in the usual way, preceded by a major sixth resolving outward, and in all but one case the pre-cadential sixth arises as the result of the usual 7-6 suspension. The cadential octave of superius and tenor is supported by the lowest voice an octave below except in Examples 13-15, where bass and tenor form a unison. Where there is a fourth voice it fills in.

\*

The compositions whose tenors appear as Examples 4 and 5 are the only instances cited for a *la mi re* as a termination in modes 1 and 2, discussed in Aron's chapter 4.

Some other tenors terminate at a *la mi re*. It is necessary to consider and examine whether their *processo* is appropriate and reasonable for that ending, because if [a tenor] ends irregularly terminated for modes 1 and 2 and does not proceed with its proper form, it could easily not belong to the former [mode 1], even though a *la mi re* is [both] irregular final and a termination for its psalm-tone [that is, both confinal and pseudo-final]. That is because modes 3 and 4 have the same place for the psalm-tone difference, as you will understand later on. [And indeed, in his chapter 5 on modes 3 and 4, Aron cited several pieces terminating at a *la mi re*]. If then in this way of reasoning you find its form appropriate, it will be called mode 1, like *La plus des plus* of Josquin, which from the course of its species of the fifth and its ascent is mode 1. And *Si mieulx* of Loyset Compère is mode 2, as is manifestly to be understood.

One sees in Example 4, the tenor of Josquin's *La plus des plus*, that the first species of the fifth, *re/mi/fa/sol/la*, is all-pervasive, and that it occurs, moreover, in two places: in the natural (second) hexachord arising from C *fa ut*, with the melody running about between D *sol re* and a *la mi re*; and in the hard (third) hexachord arising from G *sol re ut*, with the melody running about between a *la mi re* and the higher *e la mi*. Clearly the terminal position a *la mi re* is fully supported by the species of the fifth proper to modes 1 and 2; at the same time, the overall compass is the regular *ambitus* for mode 1, covering a span from C *fa ut* (the *subtonium* below the regular modal final D *sol re*) to the higher octave of the regular final at d *la sol re*, extended up to a third beyond (as permitted *licentialiter* in chant theory). The a *la mi re* that ends the tenor, then, is to be understood as a psalm-tone pseudo-final, within the regular *ambitus* of mode 1, i.e., (C)D...d(ef).

Aron may have thought the tenor of Loyset Compère's *Si mieulx* belonged to mode 2 „come manifestamente si comprende“, but for this modern reader at least, the matter is by no means as self-evident as the assignment of *La plus des plus* to mode 1. This is in fact the hardest of the hard cases, and the only one for which I find no completely satisfactory interpretation simply from an unforced reading of Aron's text.



The tenors of *La plus des plus* (Example 4) and *Si mieulx* (Example 5) have the same termination at a la mi re, and the *processo* of each spans the same eleventh from C up to f that is cut out from the Guidonian diatonic by the tenor clef on a five-line staff. Thus the irregular termination at a, as a psalm-tone pseudo-final, and the ambitus as well, might both have been invoked in support of an assignment of *Si mieulx* to mode 1. The species of fifth and fourth that one sees manifested in Example 5, however, are not at all those that characterize mode 1 as illustrated in *La plus des plus*: the re/mi/fa/sol/la species of the fifth is weak or subordinate, while the ut/re/mi/fa species of the fourth, with c sol fa ut as its predominant pitch, dominates most of the longer phrases. Aron might have interpreted the irregular termination of *Si mieulx* as a psalm-tone pseudo-final for mode 3 or mode 4, rather than mode 1 – there is a psalm-tone difference on a la mi re for mode 3 and for mode 4 as there is for mode 1 – but this would be open to the same objections as a mode 1 assignment: the species are wrong, nor is the *processo* spanning the 11th from C to f anywhere nearly so easily referable to mode 3 or mode 4 as it is to mode 1.

It looks almost as though Aron assigned *Si mieulx* to mode 2 *faute de mieulx*: it couldn't be mode 1, nor mode 3 or 4, so by elimination it had to be mode 2, „come manifestamente si comprende“. But by all three criteria just mentioned – psalm-tone pseudo-final, species, and *processo* (ambitus) – that assignment seems at first incomprehensible. The termination at a la mi re cannot be a psalm-tone pseudo-final because there is no *differentia* there for the second psalm-tone, in any tradition. The species exhibited in Loyset Compère's tenor are as inappropriate for mode 2 as they would be for mode 1; and the ambitus from C up to f is much too high for the „regular“ compass of mode 2 from A re to a la mi re above and below the modal final D, with a degree extension at either extreme *licentialiter*.

We could take it, however, that Aron meant us to understand the terminal a la mi re of *Si mieulx* as an instance of confinality. And since it is allowed that a confinal can have the authority, borrowed as it were, of a regular final, then we might have an instance here of a „transposition“ (in the medieval sense) of mode 2 from its „regular“ locus in the Guidonian diatonic to a locus a fifth higher (as opposed to the „transformation“ from mode 8 to mode 2 that is illustrated in Example 3). The problem of identical compasses and identical terminations for the differing modal assignments of Examples 4 and 5 would then disappear. Example 4 exhibits an authentic ambitus and the proper species of the fifth for mode 1; it is only that the composition ends not at the regular final but at a pseudo-final, a position where several of the first psalm-tone ending-formulae terminate. In Example 5, to the contrary, a la mi re might be taken as a true confinal, functioning with the borrowed authority of a regular final; in that light it is congruent with a number of chant melodies and melodic types that terminate at a la mi re. The familiar instances are the „second mode transposed“ antiphon melodic type exemplified in *Benedicta*



*tu, O mors*, and so many other antiphons of the Advent and Lenten seasons, and the so-called Gradual „*Justus ut palma*“ melodic type, also designated „mode 2 transposed“ in chant theory. The Gradual shown in Example 6, „*Ostende nobis Domine*“ for Friday in Ember Week of Advent, is an instance of the latter. Graduals of this type dominate the Advent and especially the Easter seasons and so would have been among the most familiar to Aron and to his projected readership. As may be seen at a glance over Example 6, „*Ostende nobis Domine*“ terminates at a *la mi re*, and its *processo* runs the gamut from C *fa ut* to *f fa ut* an eleventh higher. A perhaps subliminal analogy with Loyset Compère's tenor is rendered even more plausible by the strong emphasis in both on *c sol fa ut* a minor third above the final. And though Aron never invoked the notion of *repercussa* in his modal ascriptions – it was not a part of the Marchettan theory that he had inherited – mode 2 melodies like „*Ostende nobis Domine*“ are strongly characterized by that *re/fa* interval, a/*c* as well as *D/F* in the Guidonian gamut. (The note *d la sol re* is also strong in the Gradual and the tenor voice of *Si mieulx*, but much less so in the latter; and the strong *G* in the chanson tenor has no counterpart in the Gradual until the very end, where it comes to the fore as a boundary tone in the second half of the melisma approaching the concluding a *la mi re*.)

But if some such combination of arguments by elimination and by analogy make it plausible for the a *la mi re* concluding the tenor of *Si mieulx* to be interpreted as a confinal, despite Aron's otherwise complete avoidance of confinality in favor of psalm-tone pseudo-finals – the „ *differenze degli seculorum*“ – as a way of accounting for modally irregular finals, then the *processo* of Loyset Compère's tenor, the compass of the whole, is distributed above and below the final in a balanced fashion, in short, it is a plagal ambitus. In this way the tenor of Loyset Compère's *Si mieulx* might be interpreted as an instance of „mode 2 transposed“ from its „regular“ location, with a modal final „quanto alla confinalità“ that is nonetheless „necessary, rational, and governing“.

In this rationalization, in short, the terminating scale degree a *la mi re* of the Guidonian system would be supposed to function in *La plus des plus* as a pseudo-final, but in *Si mieulx* as a confinal; as a consequence one and the same actual compass is in the one instance authentic, in the other plagal. In the first case, the species that compose the ambitus support the supposition that *La plus des plus* represents mode 1 with a pseudo-final; in the second case, the borrowed authority in the confinal would override any impropriety in the species, and *Si mieulx* could then be regarded as mode 2 transposed, with some commixture of species from other modes.

The difficulty with this otherwise reasonable argument is, as noted earlier, that in none of his other modal assignments has Aron invoked confinality as an argument for modal governance of a tenor by an irregular termination. Indeed, in one case – see example 7 below and the accompanying quotation and discussion – Aron specifically rejected a possible confinal scale degree as



a „regular“ conclusion because „neither species nor appropriate psalm-tone ending formulae can be taken there“.

In his chapter 5 Aron proposed the degree a la mi re as a psalm-tone pseudo-final for several pieces in modes 3 or 4, attributing Josquin's well-known *Miserere a 5*, for instance, to mode 3. When there is a b-flat signature, however, a la mi re cannot be a psalm-tone pseudo-final; in principle, chant theory does not provide for „transformed“ psalm-tones. In a piece with a b-flat in the signature where the species mi/fa/sol//re/mi – (a/b-flat/c//d/e) – and mi/fa/sol/la – (e/f/g/aa or E/F/G/a) – are associated with a termination at a la mi, an assignment to mode 3 or mode 4 would be appropriate „because its regular composition is clearly seen“; since the *processo* [of a tenor] is not likely to extend up through the higher species of the fourth, however, it is the degree of extension in the lower part of the compass only that will determine the choice between authentic or plagal for such a tenor. According to Aron, it should usually be mode 4, and his citation is an anonymous *O Maria rogamus te* from Petrucci's *Motetti C*.

In his chapter 6 Aron mentioned the degree a la mi re as psalm-tone pseudo-final for mode 5, since the principal *differentia* (in most schemes the only one) for the fifth psalm-tone terminates there; he cited no specific instances for it, but pointed out that it would be required in [polyphonic] Magnificats and Psalms. In that passage, as in the one quoted earlier for a la mi re terminating pieces assigned to mode 1 or mode 2, Aron reminded his readers that *processo* [including the species incorporated] will determine to which of its many modal possibilities a composition terminating at a la mi re should be assigned.

Psalm-tone pseudo-finals are often invoked in Aron's discussions of specifics; confinality, to the contrary, is rarely mentioned, as already noted. The only place where the notion of confinality is brought into a discussion of specifics even long enough to be rejected is in Aron's Chapter 6, on modes 5 and 6, in which he wrote that where that particular authentic-plagal pair is concerned,

Any [piece terminating] in c sol fa ut [sc. that has the proper *ambitus* and/or species] will be ascribed to mode 5, whether or not there is a b-flat [signature], as in *Si sumpsero* of Obrecht [whose tenor is shown in Example 7]. This one is [mode 5] only because of the psalm-tone termination sometimes found in plainsong. Even though [both] mode 5 and mode 6 may be regularly concluded through confinality [at c sol fa ut], mode 6 is nonetheless not possible in such a position because neither species nor appropriate psalm-tone ending formulae can be taken there.

For the tenor of *Si sumpsero* (Example 7) Aron's concluding observation is perfectly clear. There is no variant ending formula for the sixth psalm-tone that ends at c sol fa ut, so that c sol fa ut cannot ever be a pseudo-final for mode 6. At the same time, the b-flat signature produces the first species of the fourth (sol/fa/mi/re) between c sol fa ut and the G sol re ut below, instead of the third species of the fourth (fa/mi/re/ut) that is proper to mode 5; therefore c sol fa ut in *Si sumpsero* cannot be taken as the confinal of a Guidonian



transposition of mode 6 either. What is not necessarily obvious is why a similar tenor with b-natural rather than b-flat might not be an instance of a Guidonian transposition of mode 6, with c sol fa ut as confinal, as it is in so many chant pieces, and by extension, in polyphonic pieces like the one illustrated in Example 2-C. But as we shall see shortly, Aron preferred another way of dealing with tenors in *cantus durus* terminating in c sol fa ut. Furthermore, Aron never explicitly invoked confinality to explain a modal assignment, and the only unexplained assignment that seems as though it might require confinality as a rationale is Aron's ascription of Loyset Compère's *Si mieulx* to mode 2, as discussed above.

Aron's modal assignments for the two pieces terminating in b-flat whose tenors appear in Examples 8 and 9 is particularly revealing of his method. He wrote:

There will be others assigned to mode 5 when they end in b fa/b mi. This is not the case if the signature of the b-flat is removed, which in this position generates its own composition, as much ascending as it does descending, from which the termination here [at b-flat] is rational, necessary, and governing, the thing through which is recognized its proper form, as the chanson *La regrette* [Example 8] composed by Hayne demonstrates, which is mode 5 with respect to species, cadences, and continuous ascent [to the full extent of its ambitus]. But *O admirabile commercium* of Josquin [Example 9] is ascribed to the sixth [mode], along with a few others like it that are found, albeit rarely.

In the theory of the Guidonian diatonic the scale-degree variety b-flat never quite lost a slightly disreputable aura. Though by Aron's time b-flat had long since come to be regarded as an essential part of *musica recta*, there was always a tinge of the accidental lingering on from its ancestry in the conjunct *synnemenon* tetrachord of the Lesser Perfect System of Hellenistic theory.<sup>41</sup> Aron's characterization of b-flat here as „rational, necessary, and governing“ seems at first astonishing. This threefold power is otherwise outwardly reserved to the lords of the octenary system, the four regular finals. The scale-degree b-flat is of course not a regular modal final, nor could it be a confinal, for it has no hexachordally equivalent regular final a fifth below. But in that case the tenor of Hayne's *La regrette*, despite its termination, must be construed as running an ambitus perfectly proper to mode 5, between the regular final F fa ut and its upper octave, with the *subsemitonium* below and a small extension above. Yet the terminal b-flat, within its regular mode 5 ambitus, cannot be construed as a psalm-tone pseudo-final, since there is no psalm-tone terminating at b-flat.

What the b-flat in the tenor of *La regrette* does very frequently is divide the F-f octave into a third species of the fifth above it and a third species of the fourth below it: fa/sol//re/mi/fa above and fa/mi/re/ut below. These are of course the species formally pertinent to modes 5 and 6. Now as Aron pointed

<sup>41</sup> Cf. my essay „Mode“ in *The New Grove* XII, 380-81, on the *synnemenon* tetrachord as the origin of „b-flat“, and Guido's *Micrologus* Chapter 8 on the systemic awkwardness of b-flat.



out, it is the b-flat in this tenor that generates those species, b-flat/c/d/e/f and b-flat/a/G/F; therefore it has authority over them, and in that sense takes precedence of them. It has been made (by the composer) their efficient cause, so to speak. Since the species are always necessary, rational, and governing, unless they are in conflict with a proper modal final that is not compatible with them, the lowly b-flat that generates those species in this tenor – that is, the efficient cause of those species – is *a fortiori* also necessary, rational and governing. But it is still not a modal final of any sort whatever, so the ambitus remains the regular ambitus of mode 5. Within this regular ambitus, moreover, the normal distribution of the species for mode 5 is inverted: the species of the fifth is above, the species of the fourth is below. If b-flat could somehow be given status as a final, this distribution of the species would then be plagal, and *La regrette* would be in mode 6. But there is no modal final here, and therefore no basis for calling what is otherwise a regular authentic ambitus, plagal. Authenticity and plagality are functions of the mutual relationship of ambitus and final, and the only degree here that has any status as a modal final, in the absence of any kind of final at the terminal position, is the regular modal final F fa ut, even though F fa ut happens not to be the place where the piece ends. So while the species exhibited in Example 8 pertain to both mode 5 and mode 6, and are even distributed as though in mode 6, the regular ambitus, the *processo*, confirms the melody as proper only to mode 5 and not to mode 6.

Josquin's tenor shown in Example 9, conversely, is assigned by Aron to mode 6. Logically that should contradict my interpretation of his reading of Hayne's tenor in Example 8. As in *La regrette*, so in *O admirabile commercium* the ambitus of the tenor runs from F fa ut up to its higher octave (here not beyond it); and though the terminal b-flat, like the terminal b-flat of Hayne's tenor, clearly dominates the species used in the melody, it too can play no modally determining role directly, in its own right, since b-flat can be neither regular final, confinal, nor psalm-tone pseudo-final.

The e-flat that is included in the signature of the tenor shown in Example 9 also appears in the alto and bass parts (not in the superius) in the Antico print that will have been Aron's source for the composition. The e-flats eliminate notationally what would otherwise have been a prominent tritone above b-flat that would have been corrected in performance in any case, and they frequently „distort the third species of the fifth into the nature of the fourth [species of the fifth]“, again reading upward from b-flat. But in Aron's terms, given that the choice is mode 5 or mode 6, a transformation of the third species of the fifth to the fourth would have no more effect on the modal assignment of the piece than the terminating b-flat. The species of the fourth and the fifth in Example 9 can pertain either to mode 5 or to mode 6, and we have seen from *La regrette* that their vertical distribution, in the absence of a modal final at the termination, need not be relevant. Though one might argue that the predominance of the species of the fourth ut/re/mi/fa at two



positions, both at F/G/a/b-flat and at b-flat/c/d/e-flat, is not inappropriate to mode 6, the absence of any kind of modal final, combined with the regular authentic *ambitus* from F fa ut to its upper octave, argue as strongly for mode 5 as they do in the case of *La regrette*.

Why, then, is *O admirabile commercium* assigned to mode 6, if neither the terminal degree nor the distribution of the species above and below it are relevant to the assignment? Simply because the tenor of *O admirabile commercium* is a mensural version of a chant melody. As we noted in connection with Aron's chapter 2, the only thing that can override the tenor as the modally determining voice is the appearance of a chant melody in another voice and not the tenor. *O admirabile commercium* is a well-known mode 6 Vespers antiphon for the Feast of the Circumcision that was often used as the basis for polyphonic compositions. The modal category of a chant melody, *a fortiori* when it is in the tenor as it is here, takes absolute, unquestioned precedence over any other consideration in determining the mode to be ascribed to any polyphony based upon it, not only for Aron but for any theorist or composer expounding or representing an octenary system derived from chant theory; so the assignment of Josquin's motet on *O admirabile commercium* to mode 6 calls for and received no argument. What Aron meant by or would have been able to make of „those others like it that are found, albeit rarely“, we shall never know; *O admirabile commercium* is the only one he cited.

Aron's chapter 7 is devoted to modes 7 and 8, Mixolydian and Hypomixolydian if you prefer. Examples 10 through 14 are tenors terminating with pitch-class C. Examples 10, 11, and 12 terminate at c sol fa ut, Examples 13 and 14 at C fa ut. Of the pieces whose tenors may be seen in Examples 10, 11 and 12, and three more besides, Aron wrote as follows:

these ... will be ascribed to mode 7 or mode 8, in light of the psalm-tone ending formula and the *processo*; the psalm-tone ending formula is often seen terminating at this position [both the seventh and the eighth psalm-tones have *differentiae* terminating at c sol fa ut], and that being so, if a given song has a *processo* appropriate to the mode, it will unquestionably be mode 7 with respect to its termination, or mode 8 – and all the more reasonably so if it has the signature b-flat, which will give rise to the proper composition, that is, to ut/re/mi/fa/sol and re/mi/fa/sol, and sol/fa/mi/re/ut and sol/fa/mi/re, the proper forms [of the species] for modes 7 and 8.

Josquin's „Comment peult avoir joye“, whose tenor is shown in Example 10, is easily assignable to mode 7 on these grounds. It has a pseudo-final appropriate either to mode 7 or mode 8, and it has a perfectly regular mode 7 *ambitus*, from G sol re ut to the higher g sol re ut. Though the lower species of the fourth into which the pseudo-final divides the regular *ambitus* is inappropriate, it hardly appears; the only prominently exploited species is the fourth species of the fifth, running between ut and sol – though to be sure, the species lies in the higher natural hexachord arising from c sol fa ut rather than in the hard hexachord arising from the regular final G sol re ut. But we have already seen that the vertical positioning of the species is not directly



relevant to their governing force unless they are attached to a regular final. So in Aron's terms, the tenor of Josquin's *Comment peult avoir joye* is unmistakably an instance of regular mode 7, the Mixolydian: it strongly emphasizes the fourth species of the fifth ut-re-mi-fa-sol; it lies entirely within the G-g ambitus proper to mode 7; its termination at c sol fa ut is a pseudo-final, since the seventh psalm-tone has *differentiae* ending there.

This composition has a certain notoriety in the scholarly literature, in that the only source that has all voices fully texted is Glarean's *Dodecachordon*, where the text is in Latin, beginning *O Jesu fili David*. Glarean of course cited this piece as an instance of his Hypoionian mode, that is, mode 12. The composition, moreover, is a perfect instance of the quasi-C-Major tonal type also illustrated in Example 2-C, a tonal type often used by Lasso and other Netherlands masters to represent mode 6. This piece, in short, is one of those that we might have shown to Aiguino Illuminato, Alexander Utendal, and Leonhard Lechner, that they would have identified as mode 7, mode 12 (or rather Hypoionian), and mode 6, respectively (see pp. 2-3 and notes 3, 4, 5 above).

Example 11 is another instance of the type. I include it only because in Strunk's translation it is cited as an instance of mode 8 rather than of mode 7. The distinction between Examples 10 and 11 would be a very subtle one indeed, but Aron was not making it. The syntax of Aron's text at that point makes Professor Strunk's reading plausible, but the syntax would also allow „Je cuide si ce temps“ to go the other way, and the grammatical concordance requires it to do so.<sup>42</sup>

That leaves Example 12 as Aron's only unmistakable instance for mode 8 with a termination at c sol fa ut. Aron's comment was „L'oserai dire [is] mode 8, and not mode 7, as its form and continuing *processo* show you“, the terms „form“ and „*processo*“ denoting species and melodic ambitus as usual. A century after Aron's time, the tenor shown in Example 12 would have been regarded simply as a transposition upward by a perfect fourth of the regular mode 8, the Hypomixolydian, a transposition effected by the b-flat signature – and so it would seem also to our way of thinking. But our way of thinking is not Aron's. As we have seen in the tenor shown in Example 3, a b-flat in the signature can cause a modal transformation under certain circumstances, but – as we saw with Example 8 – never a Guidonian transposition. Put another way, a b-flat *must* affect the solmization of certain positions in the Guidonian diatonic, and *cannot* affect their letter names. Thus Aron could not have thought of the tenor shown in Example 12 as a transposition in our sense of the word, even though his assignment to mode 8 is what it would have been

<sup>42</sup> Onde gli presenti canti cioe Mes pensies di Compere, Madame Helas, Cenent peult di Iosquino, et Mittit ad virginem non altrimenti che del settimo son chiamati, et Ie vide sece tamps &t Loserai dire del tuono ottavo et non settimo come la sua forma et continuo processo ti dimostrano &c.



had he done so. Nor could that tenor with its b-flat represent a transformation of mode 7 into mode 1, as Example 3 represents a transformation of mode 8 into mode 2, even though the ambitus is exactly the same as that in Josquin's *Comment peult avoir joye* in Example 10, which Aron had assigned to mode 7; the terminating c sol fa ut rules out that possibility, since c sol fa ut can be neither confinal nor psalm-tone pseudo-final for mode 1. And needless to say, it cannot be a pseudo-final in regular mode 8 since the *processo* is that of mode 7. The degree c sol fa ut is of course a pseudo-final in regular mode 5 with a b-flat signature, as we saw in Example 7, but the tenor in Example 12 could hardly be deemed to have the regular ambitus for mode 5 either, when it does not even reach down to the regular modal final at F fa ut.

So with transposed ambitus and transformed ambitus, not to mention regular ambitus, all ruled out, the c sol fa ut terminating the tenor in Example 12 can be modally relevant only in terms of the species that it articulates. They are, the first species of the fourth below c sol fa ut and the fourth species of the fifth above it: sol/fa/mi/re in the soft hexachord for the end of the first and fourth phrases and the beginning of the second and fifth; and sol/fa/mi/re/ut in the higher natural hexachord for the climactic third phrase and at the very end. In the opening motive and its three recurrences the species of the fourth ut/re/mi/fa is exploited, but it is embedded in a larger melodic context.

The two species into which c sol fa ut divides the octave-spanning *processo* in the tenor of *L'oserai dire* (Example 12) are those proper only to modes 7 and 8; for both these modes c sol fa ut is available as a psalm-tone pseudo-final. But if *Comment peult avoir joye* with its b-natural and its heavy emphasis on the proper species of the fifth sol/fa/mi/re/ut is to be mode 7, then *L'oserai dire* with its b-flat, its notable emphasis on the proper species of the fourth sol/fa/mi/re, and its relatively attenuated exploitation of the species of the fifth above the pseudo-final, must be mode 8. And let us recall again that while Aron's modal ascription in this instance is the same as ours would be, the route to that ascription will have been quite different, just as it was for Examples 3 and 9.

By now it should come as no surprise to learn that the terminating low C fa ut in the tenors shown in Examples 13 and 14 can have no bearing whatsoever on Aron's modal assignments: C fa ut is not one of the four regular finals; being below the regular finals rather than above them, it is not a confinal; nor can it be a pseudo-final, there being no psalm-tone with an ending formula terminating there. About such tenors Aron wrote as follows:

... when they terminate in C fa ut, for the aforesaid reasons [„because we clearly see them going along in what the proper and regular modes naturally require“, that is, they have an appropriate *processo*], and also because they do not have the appropriate species of the fourth [appropriate that is to mode 7], they will then be called mode 8 by us, and not mode 7.

By these criteria Example 13 presents no problem. The fourth species of the fifth, running about between ut and sol, dominates the melody, though it lies in the natural hexachord arising from the terminal C fa ut rather than in the



hard hexachord arising from the regular final G sol re ut; this species would be appropriate either to mode 7 or to mode 8. But the *processo* as a whole does not reach the octave above the regular final G sol re ut – it does not show any species of the fourth appropriate exclusively to mode 7 – and moreover, it has a normally extended regular ambitus for mode 8, nicely balanced plagally around the regular final G sol re ut. To put it another way, if the tenor shown in Example 13 had terminated at G sol re ut – as for instance it does at the penultimate phrase – the assignment to mode 8 would be obvious. The actual termination at low C fa ut is neither regular final, nor confinal, nor pseudo-final, and has no bearing on the modal category to which the tenor is to be assigned. The tenor in Example 13 represents regular mode 8, whose regular final is at G sol re ut, which in turn divides the *processo* and bounds the species used; it just happens to terminate at a position that under no circumstances, in Aron's terms, can be deemed a modal final or have any bearing on the modal assignment except as lower boundary to the fourth species of the fifth.<sup>43</sup>

Aron assigned De Orto's setting of *Mon mari m'a diffamé*, evidently as printed in Petrucci's *Canti B*, to mode 8 as well; its tenor is shown in Example 14. The ending at low C fa ut leaves the tenor without a terminal modal final, as in the tenor of *E la la la* in Example 12, so that once again the last note of the piece is irrelevant to the determination of its mode, which will therefore have to be made according to the species and the *processo*.

Up until the end of the first line the tenor in Example 14 might have made a nice instance for mode 2, or possibly mode 1, but the sol/fa/mi/re/ut species of the fifth that is worked over in the antepenultimate and penultimate phrases rules out any such assignment. The *processo*, considered by itself, comes closest to that of regular mode 6, extended one degree below and short one degree above; that assignment could also be supported by the way the first and fourth phrases in line 1 work the third species of the fourth, ut/re/mi/fa above F fa ut, F fa ut being the regular final for mode 6. But there is no fa/mi/re/ut species of the fourth below F fa ut. This species, in that position, is the one that would lend a mode 6 representation its characteristic plagality; it is not only utterly lacking, it is flagrantly contradicted in the second, third, and fifth phrases in line 1. These three phrases work the first species of the fourth,

<sup>43</sup> Later in the century compositions embodying this particular quasi-C-Major tonal type would come to be regarded as representing mode 5 in most octenary systems, and of course mode 11 in Glarean's dodecachordal system. Cf. pp. 206-08 and Table V in my essay „Monteverdi's model for a multimodal madrigal“, in *In cantu et in sermone: for Nino Pirrotta on his 80th birthday*, ed. Fabrizio Della Seta and Franco Piperno (Firenze 1989), 185-219.



sol/fa/mi/re, in its regular position for mode 8, from the mode 8 regular final G sol re ut down to D sol re below. The sol/fa/mi/re/ut fourth species of the fifth worked over in the antepenultimate and penultimate phrases would also support a mode 8 assignment, as it does for the tenor of *E la la la* in Example 13. Thus in all phrases of the tenor of *Ma mari m'a diffamé* except the first, fourth, and last, species appropriate to mode 8 are being exploited.

Given that the termination is irrelevant to the modal assignment, one begins to see how Aron might have arrived at mode 8 as the most plausible assignment in his terms for this curious tenor. At any rate, his assignment illuminates the conflict of rational versus empirical modal theorizing with particular clarity. Not only does it contrast with the *ad hoc* classificatory practices of such as the editor Tylman Susato – not to mention the principles of modal representation evidenced in the modally ordered collections of the great masters – it conflicts even more drastically with our own latter-day biases about polyphonic modality. To begin with, consider now the last phrase in Example 14. It is evident that any singer would have to sing the antepenultimate note a perfect fourth higher than the low B-flat that precedes it, as fa rather than mi, as E-flat rather than E. A look at the other voices would then turn up a bass with E-flat actually in its signature, along with the B-flat that all the other parts have. Because of that bass, the pitch-class E-flat will normally have to be sung in most places in the other voices where the pitch-class E is written. That includes the tenor as well, which may well turn out to need E-flat sung throughout in actual performance. In that case we would regard the tenor – and the piece to which it belongs – as a fictive mode 1, with modal final at C, solmized „re“: the phrases at the end of the piece would be solmized with la/sol/fa/mi/re, the first species of the fifth; and the motive in phrase two that returns in phrases three and five would be solmized with la/sol/fa/mi, the third species of the fourth. We would probably call the piece as a whole Dorian transposed to C.

There is a setting of this tune in Petrucci's *Canti C* with the melody one degree higher in the Guidonian diatonic, without any b-flat signature, with its tenor terminating at D sol re, the regular final for modes 1 and 2, and so on; that tenor is shown in Example 15. We would call this one „Dorian“ (untransposed) at the end, with strong „Phrygian“ overtones throughout the first half;<sup>44</sup> Aron would have assigned it to mode 1 without further ado, possibly adverting to a commixture of mode 3. But the version of *Ma mari m'a diffamé* before Aron's eyes was the version in *Canti B* that is shown in Example 15, and any and all E-flats that might arise in performance – and there would be many – would nonetheless do so only as *musica ficta*. *Musica*

<sup>44</sup> Bernhard Meier has discussed a number of Josquin motets in terms of the „commixture“ of „Dorian“ and „Phrygian“, on pp. 69-79 of his „The Musica Reservata of Adrianus Petiti Coclico and its relationship to Josquin“, *Musica Disciplina* 10 (1956), 67-105.



*ficta* that might arise out of the exigencies of performance, not to mention the existence of other sources for the piece notated at a different place in the Guidonian diatonic, can have no bearing on the rationale for Aron's assignment of this tenor, in this source, notated this way. In these chapters of his *Trattato di utti gli tuoni di canto figurato*, Aron was dealing with *musica recta*, not *musica ficta*, and *musica recta* does not include any E-flats.<sup>45</sup> And in this position in the Guidonian system the tenor has no modal final. And the majority of the species seem to call for an assignment to mode 8.

\*

Needless to say, a proper understanding of Aron's assignment of tenors in polyphonic compositions to this or that modal category is not going to help us directly to a proper understanding of Renaissance tonalities in compositional practice, either in the hard cases or the easy ones. Quite to the contrary, any attempt so to use Aron's work can only lead to misrepresentations of the compositional tonalities or a misprision of the theoretical method. What a proper understanding of Aron's approach can give us is a cautionary understanding of Renaissance writings on tonal structure in general. In Aron's modal classifications we can see exemplified more perspicuously than anywhere else how very different a rational approach to Renaissance tonalities can be from an empirical approach or an historical approach. Aron's theory exhibits the strangeness of pure reason in strikingly vivid ways. But in the realm of modal theory Glarean and Zarlino, and others too, are also best understood in this way. The significant difference between Aron's and Glarean's theories about modality for polyphony is not the difference between eight modes and twelve modes; it is not even the difference between accounting for only one of the voices modally and trying to account for all of them; and it certainly is not the difference between a modal theory that did not incorporate alleged ancestral forms of our Major and descending melodic minor scales and one that did. It is the difference between a purely medieval construction on Aron's part and a medieval construction conflated with a classicizing humanism on Glarean's.

And above all, theorists from other musical cultures, including ones ancestral to our own, should be allowed to speak as much as possible in their own voices, and we should do them the courtesy of regarding them as advocates rather than witnesses. We may need to explicate or interpret their briefs but we should not rewrite them. We can learn nothing from our distinguished predecessors if we take their elegant and novel constructions as mere descrip-

<sup>45</sup> As Aron pointed out at the end of Chapter 3 of his *Trattato*, pieces with signatures of two or more flats can be judged only by the species, as in the case of (among others) „Le serviteur“ (cf. note 40 above).



tions of the commonplace. There are crucial differences between them and us in musical premises and methodological presuppositions alike, but the ingenuity with which they worked out their hypothetical models and theoretical fabrications is right up there with the fancies and elaborations of the tonal and atonal theorizing with which we are more familiar. Plus ça change ...

## APPENDIX I

Modal affect in Chapter 25 of Aron's *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* (Venice [1525])

(translation and italics, noting key words in the affect tradition to which Aron's list belongs, are mine)

1. Impero che alcuna volta si richiede *letitia* gaudio et *hillarita* di animo, et alhora e cosa ragionevole si adoperi el primo tuono, el quale di sua natura e *mobile et abile commovere* et excitare *tutti gli affetti* dell'anima.  
Inasmuch as sometimes gladness, joy, and happiness of spirit are wanted, then it is a reasonable thing if you take up the first tone, which by its nature is versatile and apt for moving and arousing all the affects of the soul.
2. Alle volte lhuomo e costituito nelle *lachrime et lamentatione*, alhora el cantore perito della arte lasciando el Primo piglia el Secondo tuono, qual per esser gravi meglio hara *aquietare lo afflitto e languente spirito* et tal tuono possiamo dire havere usato gli antichi ne gli funerali exequi quando accompagnano gli defunti alla sepultura con canti et suoni, si come testimoniano gli autori.  
At times man is disposed to tears and lamentation; then the skilled and artful singer, leaving the first, takes the second tone, which in being low will better soothe the afflicted and languishing spirit; and we can say that the ancients have used this tone in funeral services, when they accompany the dead to the tomb with songs and instrumental music, as the [ancient] authors testify.
3. Accade ad altri tempi che la animosità et *iracondia* e necessaria, si come saria a uno Capitano per excitare se medesimo et gli suoi soldati et spaventare gli inimici, a questo tempo sia cauto el cantore in adoperare el terzo tuono, perchè molto infiamma et accende il spirito ad ira.  
It happens at other times that animosity and wrath is necessary, as it will be for an officer, to arouse himself and his soldiers, and frighten the enemy; at that time, let the singer take care to take up the third tone, because it inflames and kindles the spirit to anger.
4. Ma quando gli huomini si daranno a gli piaceri, bisognerà postponere el preditto et eleggere el quarto, perchè quello si accomoda mirabilmente al riposo et tranquillitate.  
But when men give themselves up to pleasures, it will be necessary to put aside the aforesaid [tone] and choose the fourth, because it is wonderfully accommodated to rest and tranquillity.



5. Se pure la sorte dara al cantore che el sia inanzi persone fastidiate et piene di affanni, potra tentare con el quinto tuono di levare qualche malinconia, perche si come testimifica Guidone [!] el quinto e *delectabile modesto* allegro et atto a *scacciare le ansietà e fastidi*.

6. El sesto opera et produce contrario effetto cioe *lacrime et pietà*, quale si debbe mettere in exercitio et adoperarsi quando siamo in casi dove *conviene inducere* gli huomini a *pianto lacrime* et compassione, come saria negli giorni della Settimana santa et altri simili tempi.

7. Alcuni luoghi hanno persone appetenti et desiderosi *parte di lascivia, parte di modestia et giocondità* et appiacere come alle nozze suole accadere, et in questo tempo ben quadrerra el Settimo.

8. Et similmente lo ottavo convenira a gli allegri et *giocondi* convivi, dove siano persone affabili et approbate quali vogliono appiacere, ma non tale che venga agli atti lascivi et petulanti.

Questi sono gli effetti degli tuoni diversi et varii et secondo la diversità degli luoghi tempi et persone hanno ad essere adoperati altrimenti el musico parrebbe indotto et ignorante se non sapessi agli suoi tempi accomodare gli detti tuoni.

Still, if chance has it that the singer be before persons troubled and full of anguish, he can try with the fifth tone to alleviate some of the melancholy, because as Guido testifies, the fifth is delightful, modest, lively, and apt for driving away anxieties and troubles.

The sixth works to produce a contrary effect, that is, tears and piety; it ought to be put into effect and taken up when we are in circumstances where it is necessary to bring men to tears and compassion, as it will be in the days of Holy Week and other like seasons.

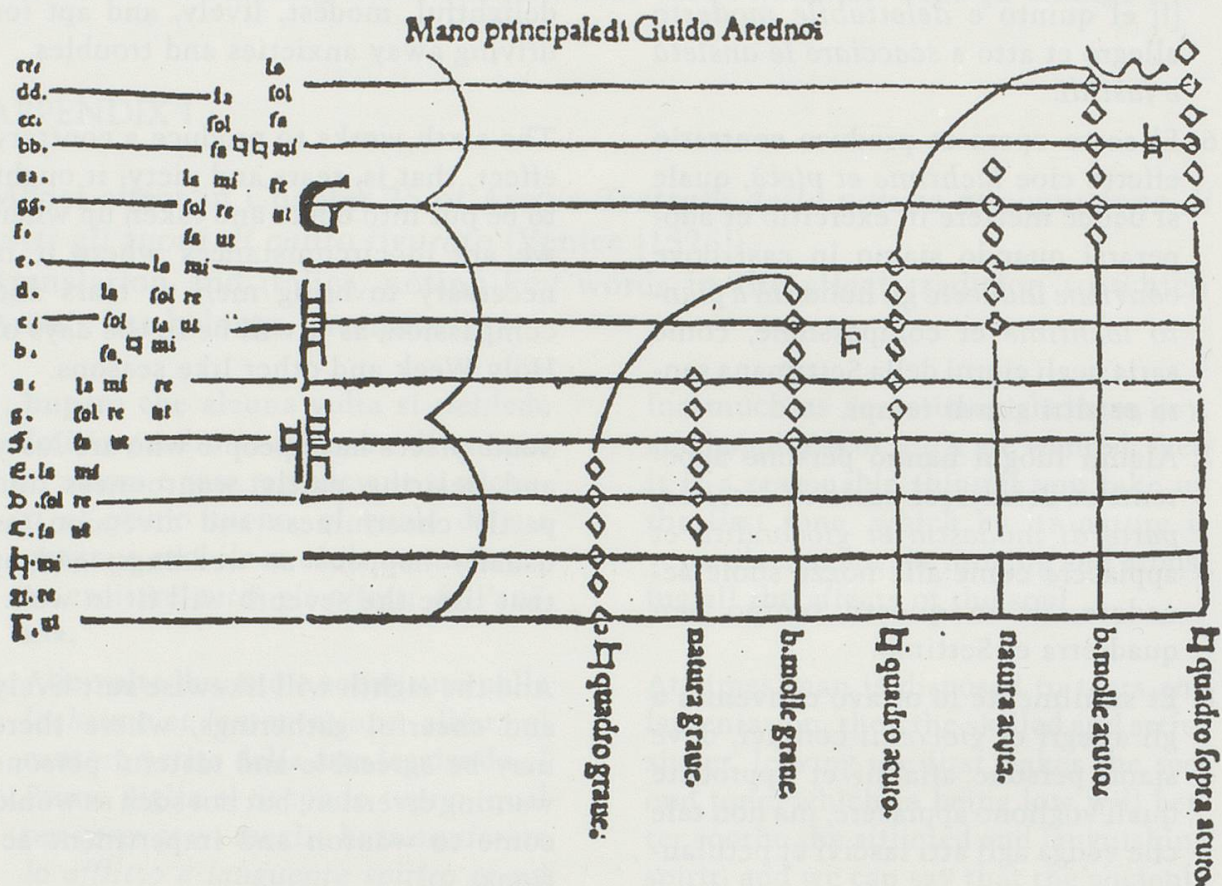
Some places have people who are lusty and desiring partly wantonness and partly cheerfulness and diversion, as usually happens at weddings, and at that time the seventh will fit in well.

And the eighth will likewise suit lively and cheerful gatherings, where there may be agreeable and tasteful persons wanting diversion, but not such as would come to wanton and impertinent actions.

These are the effects of the various and diverse tones; they have to be taken up according to diversity of time, place, and person; otherwise the musician will seem uneducated and ignorant, if he know not how to accomodate the afore-said tones to their occasions.



# EXAMPLES:



Example 1 A: The Guidonian diatonic (from Lanfranco's *Scintille di musica*, 1533)

**Spetie: & Termini acuti della Diatesifaron.**

Prima.	Seconda.	Terza.
d	e	f
D	E	F
sol	la	fa
fa	sol	mi
mi	fa	re
re	mi	ut
a	b	c
A	B	C

**Principii: & fondamenti del Diatesifaron.**

**Spetie: & Termini acuti della Diapente.**

Prima.	Seconda.	Terza.	Quarta.
a	b	c	d
la	mi	fa	sol
sol	la	mi	fa
fa	sol	la	mi
mi	fa	sol	re
re	mi	fa	ut
D	E	F	g

**Principii: & fondamenti della Diapente.**

Quantunque p, b, molle le sillabe della terza a spetie del Diapente siano,

ut re mi fa sol.

Example 1 B: species of the fourth and fifth (from Lanfranco's *Scintille di musica*, 1533)



Tonal plan of Lasso's ... *ad duas voces cantiones* (Munich 1577), 1-12

duo no.	system	ambitus	finals	mode
{ 1 2	$\natural$	$c_1 c_3$ — —	$d'/d'$ $d''/d'$	1
{ 3 4	$\natural$	$g_2 c_2$ — —	$d''/d'$ $d''/d'$	2
5	$b$	$g_2 c_2$ — —	$a'/a$	3
6	$b$	$c_1 c_3$ — —	$a'/a$	4
7	$b$	— — $c_3 F_3$	$f/f$	5
{ 8 9	$b$	— — $c_4 F_4$	$f/F$ $f/F$	6
10	$\natural$	— — $c_3 F_3$	$g/g$	7
{ 11 12	$\natural$	— — $c_4 F_4$	$g/G$ $g/g$	8

Example 2 A: (after Harold Powers, „Tonal Types and modal categories“, *JAMS* 34 [1981])

Tonal plan of Lasso's *Sacrae Cantiones* of 1562 in the earliest edition, Nürnberg 1562, reprinted many times (1562a)

motet nos.	system	ambitus*	final	mode
1-4	$b$	$g_2$	G	1
5-10	$b$	$c_1$	G	2
11-14	$\natural$	$c_1$	E	3/4
15-18	$b$	$g_2$	F	5
19-20	$\natural$	$g_2$	C	6
21-23	$\natural$	$g_2$	G	7
24-25	$\natural$	$c_1$	G	8

\*  $g_2 = g_2 c_2 F_3 Q / c_1 = c_1 c_3 c_4 F_4 Q$

The fifth voice (Q) is normally an inner voice, except in nos. 4, 19 and 20, where it is a second  $g_2$ .

Example 2 B: (after Harold Powers, „Tonal Types and modal categories“, *JAMS* 34 [1981])



g<sub>2</sub>

Surrexit pastor bonus etc.

g<sub>2</sub>  
C<sub>2</sub>

Surrexit pastor bonus etc.

C<sub>3</sub>  
F<sub>3</sub>

Example 2C: Lasso 1562a, incipit of no. 19, (mode 6)

Tenor

De tous biens plaine

Example 3: (Hayne)

Tenor

La plus

Example 4: (Josquin)

Tenor

Semblant

Example 5: (Compère)



Grad.  
2.

O

Stende no-bis Domine

mi-se-ri-cordi- am tu-

am et sa-lu- ta-re

tu-

um

da

no- bis

Be-ne-di-xisti Dō-

mi-ne ter- ram

tu-

am a-verti-

sti

cap-ti-vi-tā-

tem Ja- cob

Example 6: Gradual in „mode 2 transposed“ (Friday in Ember week of Advent)



**Tenor**

Example 7: Si sumpsero (Obrecht)

**Tenor**

Example 8: La regretee (Hayne)



**TENOR**

O admirabile admirabile commer-  
-cium creator generis humani humani  
anima tum. corp' sumēs de virgine nasci  
dignatus est et procedens homo sine  
semine Largitus  
est nobis suam de - - itatem

Example 9: (Josquin)

**Tenor**

Se cuide fece r. mpo

Example 10: Comment peult (Josquin)

**Tenor**

Se cuide fece r. mpo

Example 11





Example 12

Example 13. E La La La/Fates lui ...

Example 14: Mon marie ma deffamee (De Orto) (Petrucci Cauti B, and cf. Example 15)

Example 15: Mon marie ma defamée, as in Petrucci's Canti C (cf. Example 1)



## AUF DER GRENZE VON MODALEM UND DUR-MOLL-TONALEM SYSTEM

VON BERNHARD MEIER

Wie die Fassung des Themas zeigt, werden wir es mit den Anfängen – oder, wenn wir es so nennen wollen – mit der „Vorgeschichte“ jenes Tonartensystems zu tun haben, das uns allen noch geläufig ist, auch wenn wir es nicht mehr, wie das 18. und größtenteils auch das ihm folgende Jahrhundert, als das einzig natur- und vernunftgemäße System tonartlicher Ordnung anzusehen berechtigt sind.<sup>1</sup>

In welchen Bereichen nun können wir Zeugnisse dieser „Vorgeschichte“ finden? Auf einen ersten Bereich weisen uns bereits die Namen „Dur“ und „Moll“ – oder noch deutlicher: „Maggiore“ und „Minore“: Termini, die sich, wie allgemein bekannt, auf den unterschiedlichen Charakter der *Terz* – als große oder kleine *Terz* (alias „*Tertia dura*“ oder „*mollis*“) – über dem jeweiligen Hauptton beziehen. Nun sind aber unsere modernen Tongeschlechter – wohlgemerkt: in ihrem „fertigen“ Zustand – Systeme von Klangbezügen, und vor allem: Systeme von Dreiklangsbeziehungen. Unser Augenmerk muß demnach auch der „Vor- und Frühgeschichte“ des *Dreiklangsbegriffes* gelten. Zu sehen aber haben wir die hiermit angedeuteten Entwicklungen vor jenem Hintergrund, der in der Zeit, der unsere Betrachtung gilt, das sozusagen etablierte System tonartlicher Ordnung sowohl der vokalen als auch der instrumental-musikalischen Musik bildet: vor dem System der *Modi*.

Dieses System der *Modi*, gleich ob acht oder zwölf, brauche ich hier nicht nochmals in extenso zu erklären.<sup>2</sup> Halten wir nur Folgendes fest: Definiert erscheinen die *Modi*, unterteilt in *Authenti* und *Plagales* und wesensgleich für „beide Arten von Musik“ (Choral und Mehrstimmigkeit),<sup>3</sup> stets als Gebil-

<sup>1</sup> Siehe hierzu Bernhard Meier, „Carl von Winterfeld und die Tonarten des 16. Jahrhunderts“, in *KmJb* 50, 1966, 131-161, und: „Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1969, 169-206.

<sup>2</sup> Siehe hierzu Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974 (englische Übersetzung: *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, New York 1988). Zur Entstehung des Zwölftonartensystems: Bernhard Meier, „Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker“, in: *Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte*, 22. Heft, Freiburg i.Br. 1960, 65-112.

<sup>3</sup> Zur Gemeinsamkeit der *Modi* „beider Arten von Musik“: Die *Tonarten*, 21f., und: *The Modes*, 28f. – Als weiteres Zeugnis hierfür erwähnt sei das *Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges* des von 1557-1565 als Organist an der Kirche St. Nikolaus zu Freiburg in der Schweiz wirksamen Claudius Sebastiani. [Straßburg 1563; siehe hierzu W. Braun, „Musiksatirische Kriege“, in: *AMl* 63 (1991) 169f. und 176.] In diesem „Krieg“ bleiben „die allmächtigen Kirchentöne“ neutral. Das heißt: sie gelten gleichermaßen für Choral und Figuralmusik. (Die von Braun, a. a. O., 177, gegebene Erklärung, daß noch um 1560 „fast jeder mehrstimmige Tonsatz um einen *cantus prius factus* herum gebaut wurde“, trifft nicht zu.)



de *melodischer Art*. Wirksam sind die Modi jedoch nicht nur als rein-musikalische Regulative, sondern auch als Träger *bestimmter Affekte*. Diese Charakterisierungen beruhen aber nicht auf dem Vorhandensein von großer oder kleiner Terz oberhalb der Finalis, sondern auf dem Charakter des Modus als eines authentischen oder eines plagalen, also auf Unterschieden der Melodiebewegung. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, erscheint es durchaus „logisch“, daß – etwas vereinfacht ausgedrückt – die Authentici die Affektlage „heiter bis mittel“, die Plagales hingegen die Affektlage „mittel bis traurig“ auszudrücken vermögen. So klingen etwa viele Huldigungsmotetten des 16. Jahrhunderts, scheinbar im Widerspruch zu ihrem Text, für uns „mollartig“; tatsächlich aber stehen sie im 1. Modus, einer von alters her als gravitatisch-feierlich geltenden Tonart. Und andererseits fehlt es nicht an Werken, deren Tonart uns als „F-Dur“ vorkommt, deren Texte aber traurig sind: man denke z. B. an Heinrich Isaacs berühmtes Innsbruck-Lied, dessen Melodie im 6. Modus (traditioneller Zählung) steht – und somit in eben jener Tonart, die u.a. auch für die Lamentationen der Karwochen-Liturgie verwendet wird. Ja sogar für einen Meister des Jahrhundertendes, den kongenialen Lasso-Schüler Leonhard Lechner, sind die Affekt-Charaktere der Modi weiterhin noch von Belang;<sup>4</sup> und auch in Lassos Bicinien – Werken von didaktischer Zwecksetzung, komponiert als Zyklus der traditionellen Modi 1-8 – stimmen der Affekt des Textes und des Modus jeweils überein.<sup>5</sup>

Es geht deshalb nicht an, die Affekt-Charakterisierungen der Modi „en bloc“ ins Reich der Fabel zu verweisen. Ebenso wenig aber dürfen wir diese Charakterisierungen für etwas Starres, schlechthin Unveränderliches halten. Schon Johannes Tinctoris, dann auch Glarean (um von Späteren einstweilen noch zu schweigen) weisen vielmehr darauf hin, daß der geschickte Komponist den Affektcharakter eines jeden Modus verändern könne. Diese Zeugnisse führen uns nun zur Behandlung der anfangs gestellten Fragen: der Frage nach den Aussagen bezüglich der Terz, nach der Entstehung des Dreiklangsbegriffs und von hier aus dann zur Frage nach bewußt „Dur“- oder „Moll“-artiger Komposition.

<sup>4</sup> Siehe hierzu Heinrich Weber, *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, Diss. Hamburg 1961, 143-148.

<sup>5</sup> Die Bemerkung von Horst Leuchtmann (*Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*, Straßburg 1959, 15), daß die überlieferten Affektcharaktere für Lasso keine Bedeutung mehr besäßen, trifft also nicht uneingeschränkt zu; Lasso kannte diese Charaktere und beachtete sie zumindest dann, wenn er, wie in den Bicinien, vornehmlich als Lehrer auftrat.



Wie allgemein bekannt, ist die Terz seit etwa 1430/40 – einer musikgeschichtlichen Zäsur, die in der Folgezeit nie mehr vergessen, ja oft als die Geburtsstunde mehrstimmiger Musik schlechthin angesehen worden ist<sup>6</sup> – als Konsonanz, wenn auch als „imperfekte“ anerkannt und, abgesehen von den Schlußklängen, so gut wie immer vorhanden. Diese Anerkennung und Verwendung der Terz bildet die erste Voraussetzung des Entstehens unserer zwei Tongeschlechter; und dieser ständige Gebrauch der „imperfekten“ Konsonanzen ist es auch, was uns die Musik etwa eines Dufay, verglichen mit derjenigen des 14. Jahrhunderts, so vertraut – um nicht zu sagen: allzusehr vertraut – erscheinen läßt.<sup>7</sup> Spezielle Hinweise auf den unterschiedlichen Charakter der *großen* und der *kleinen Terz* – verstanden jeweils im Zusammenklang – finden wir wohl erstmals bei Pietro Aron. In seinem Werk *De institutione harmonica* (Bologna 1516),<sup>8</sup> lib. II, cap. 30 und 48, finden sich zwei Kadenz-Beispiele, jeweils mit Ziel- und Schlußklang *re* (= d bzw. a). Die Terz bzw. Dezime über diesen Schlußtönen wird aber akzidentell erhöht, und zwar „um des besseren Klanges willen“ („causa melioris consonantiae“). Eine über den Schlußtönen *re* und *mi* akzidentell erhöhte Terz zeigen auch die Beispiele vierstimmiger Schlußbildungen in den Kapiteln 4 und 5 von Arons Traktat über die Tonarten (Venedig 1525). Das Ergebnis ist, wie Aron sich bereits in seinem erstgenannten Werk ausdrückt, ein „den Ohren sehr angenehmer Klang“ („gratissimus auribus concentus“). Wenig später (1533) bemerkt auch ein anderer italienischer Theoretiker, Stefano Vanneo, daß die kleine Terz – im Satz Note gegen Note – für „wenig angenehm, vielmehr etwas hart“ („parum suavis, immo duriuscula“) gehalten werde.

Von Aussagen dieser Art bis zur „gezielten“ Verwendung der großen oder kleinen Terz ist es nurmehr ein Schritt. Vollzogen finden wir ihn, etwa um die Jahrhundertmitte, bei Nicola Vicentino. Im Vierten Buch, Kapitel 16, seiner *Antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) gibt Vicentino

<sup>6</sup> Hierzu Bernhard Meier, „Musikgeschichtliche Vorstellungen des Niederländischen Zeitalters“, in: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*, Wolfenbüttel und Zürich 1964, 99. – Sogar noch im Jahre 1828 mußte sich Giuseppe Baini, der bekannte Palestrina-Biograph, gegen diese Meinung wenden. (Siehe die Zusammenfassung seines Werkes bei C. von Winterfeld, *Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst*, Breslau 1832, 40.)

<sup>7</sup> Erwähnt sei auch die gleichzeitig erfolgte Einschränkung der bislang herrschenden Dissonanzfreiheit; eine Einschränkung, die ihrerseits die Möglichkeit eröffnet, Dissonanzen absichtlich, d. h. „um der Worte willen“ zu gebrauchen.

<sup>8</sup> Der Titel des Werkes geht zurück auf die Klassifikation der Musik als „musica harmonica“ (Gesang), „organica“ (Musik für Blasinstrumente) und „rhythmica“ (Musik für Schlag-, incl. Saiteninstrumente) bei Isidor von Sevilla. *De institutione harmonica* bedeutet demnach – gleich wie auch der Titel von Zarlinos Hauptwerk – „Unterweisung in der Gesangsmusik“.



Regeln zur Komposition der „Mitte“ von Musikwerken; und er verlangt hier unter anderem, daß bei einer Brevis-Zäsur sich über dem tiefsten Ton niemals „una consonanza minore“ befinden dürfe, außer wenn ein „trauriger“ Text dies rechtfertige.

Die „Wurzeln“ des „Dur-Moll-Empfindens“ liegen in solch einer Vorschrift deutlich zutage. Aber auch für die Entstehung des *Dreiklangsbegriffs* gibt uns Vicentino beredtes Zeugnis. So bemerkt er etwa, daß die Terz und die Quint die „principali consonanze“ seien und daß schon das Fehlen der einen von ihnen die Komposition „fad“ („insipida“) mache.<sup>9</sup> Dieselbe Forderung, in einer „vollkommenen Komposition“ stets die Terz oder deren Oktav-Versetzungen – gemeint: über dem jeweils tiefsten Ton – erklingen zu lassen, findet sich auch bei dem Willaert-Schüler Zarlino (1558) und dem Rore-Schüler (also Willaert-Enkelschüler) Pietro Pontio (1588). Gegen Ende des Jahrhunderts hat sich diese Auffassung der „principali consonanze“ – Baßton, Terz und Quinte – als einer „Drei-Einheit“ schon derart verfestigt, daß ein deutscher Autor, Cyriacus Schneegaß (1591), im Zusammenklang dieser Töne ein trinitarisches Symbol erblicken kann; und 1612 prägt sodann ein anderer deutscher Theoretiker, Johannes Lippius, den Begriff „Trias harmonica“. Bei alledem dürfen wir jedoch niemals vergessen, daß gerade Schneegaß im Hinblick auf die Tonarten die *Ungleichwertigkeit der Stimmen* – genauer: den Vorrang des Tenors und Soprans als der „herrschenden“, die Funktion des Bassus und Altus aber als in tonartlicher Hinsicht nur „dienender“ Stimmen – unüberbietbar deutlich betont. Auch Lippius ist dieser Meinung: auch er kennzeichnet die „melodia“ des Tenors und Soprans als „Principalis sive Regalis“. (Man beachte die Großschreibung; Baß und Alt müssen sich hingegen mit einer kleingeschriebenen Kennzeichnung ihrer „melodia“ begnügen.) Tonarten- und Klanglehre sind also auch bei Schneegaß und Lippius noch etwas prinzipiell Verschiedenes. Und nicht nur deutsche Autoren folgen dieser Tradition noch bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts;<sup>10</sup> auch italienische Theoretiker wie Rocco Rodio (1609) und Silverio Picerli (1631) bemerken ausdrücklich, daß man die Tonart eines Werkes eben *nicht*, wie wir zu tun gewohnt sind, nach dem Baß, sondern nach dem Tenor und Sopran zu bestimmen habe.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Siehe z. B. in Cyprian de Rores fünfstimmiger Motette *Pater noster* (GA. VI, 49 ff.) den terzlosen Schlußdreiklang „a malo“. Auch als „Archaismus“ können terzlose Dreiklänge verwendet werden: man sehe z. B. die Kontrastierung terzloser und terzhaltiger Dreiklänge, beides in dreistimmigem Satz, in der Tertia pars von Lassos Motette *Laudate Dominum de coelis* (GA. IX, 166 ff.) zu den Worten „senes / cum iunioribus“.

<sup>10</sup> Siehe hierzu Siegfried Gissel, „Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550-1650. Eine Quellenstudie“, in: *Mf* 39 (1986), 201-217.

<sup>11</sup> Siehe Rocco Rodio, *Regole di musica* (Neapel 1609), Abschnitt „Come il tenore deve osservare il tuono“, und Silverio Picerli, *Specchio secondo di musica* (Neapel 1631), 174 f. Für den Hinweis auf diese Stellen dankt der Verf. den Herren Dr. Frans Wiering, Amsterdam, bzw. Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt, Karlsruhe.



Was aber finden wir in jener Zeit, der unsere Betrachtung gilt, zum Thema „Dur- und Moll-Dreiklänge“ – oder, um es nochmals derart auszudrücken: zur „gezielten“ Verwendung von Dreiklängen mit großer oder kleiner Terz – ausgesagt? und zwar von Autoren, die sich zu dieser Frage als reine Praktiker geäußert haben. Als erster Gewährsmann zu nennen ist wiederum Vicentino. Seine Aufzählung der „principali consonanze“ kennen wir bereits. Im Anschluß hieran kommt Vicentino auf die Frage zu sprechen, wie der Komponist seine Musik „heiter“ oder „melancholisch“ machen könne, und er antwortet wie folgt: „Heiter“ machen könne der Komponist seine Musik durch den Gebrauch schneller oder sehr schneller Bewegung, „heftiger“ Intervalle („gradi incitati“) der Melodik und durch den Gebrauch der großen Terz bzw. großen Dezime in den Zusammenklängen; „melancholisch“ aber werde die Musik, wenn der Komponist von alledem das Gegenteil tue: d.h., wenn er langsame Bewegung, „sanfte“ Melodie-Intervalle („gradi molli“) und „le consonanze minori“, also kleine Terzen oder Dezimen über dem tiefsten Ton, verwende. – Gleichartig, nun aber auch mit speziellem Bezug auf die Modi, äußert sich der uns ebenfalls schon bekannte Pietro Pontio in seinem *Dialogo* (Parma 1595), p. 58. Die Rede ist hier zunächst vom Affektcharakter der Tonarten; Pontio charakterisiert, recht summarisch, die Modi 2, 4 und 6 als „traurig“, die übrigen als heiter. Sogleich fügt er aber hinzu, der geschickte Komponist könne einen jeden Modus heiter oder traurig machen: „traurig“ durch den Gebrauch langsamer Bewegung und auch der kleinen Terz, „welche ziemliche Traurigkeit erzeugt“ („la qual rende assai mestitia“), heiter dagegen durch den Gebrauch rascher Bewegung, der großen Dezime und anderer „Bewegungen“ (gemeint wohl: Intervalle), welche der Musik einen fröhlichen Charakter verliehen. Dies alles hätten die Musiker „durch lange Erfahrung“ beobachtet, und wer diese Praktiken beherrsche, könne „den Affektcharakter eines jeden Modus verändern“ („ad ogni Tuono tramutar la sua natura“).

Wir sehen also: „Dur“- und „Moll“-Wirkungen sind dem 16. Jahrhundert wohlbekannt; sie erscheinen schon in Werken Josquins.<sup>12</sup> Sie sind jedoch noch weit davon entfernt, ein System darzustellen und als solches den Verlauf ganzer Werke zu regeln. Sie sind vielmehr *episodische Veränderungen* eines sozusagen „an sich Gültigen“; und die Erwähnung des Gebrauchs von „Dur“- bzw. „Moll“-Terzen zusammen mit Besonderheiten der Melodik und Bewegungsart zeigt uns aufs deutlichste: auch diese Klangwirkungen sind „Anomalien“, die, gleich vielen anderen, der *Einzelwortausdeutung* dienen.

<sup>12</sup> Als Beispiele genannt seien etwa der als „imitatio tubarum“ komponierte Abschnitt „Et iterum venturus est cum gloria“ aus dem Credo der *Missa Pange lingua* sowie die musikalische Darstellung der kontrastierenden Begriffe „fortitudo / laborantium“ durch „imitatio tubarum“, verbunden mit „Dur“-Klängen (Baß: e-c-f-c), bzw. durch Kadenz „in *mi*“ (mit absichtlich „schlecht“ klingenden Quartparallelen von Sopran und Alt) in Josquins (?) Motette *Magnus es tu, Domine* (einem von Glarean, *Dodekachordon*, lib. III, cap. 48, als Beispiel des Hypophrygius wiedergegebenen Werk).



Bei der „Ablösung“ der Modi durch die uns vertrauten beiden Tongeschlechter handelt es sich demnach um einen langsamen, viele Jahrzehnte – um nicht zu sagen: nahezu anderthalb Jahrhunderte – andauernden Prozeß, und um eine Entwicklung, die, sozusagen von der Peripherie des Systems der Modi ausgehend, die Wesenheit dieser Tonarten allmählich auflöst – ähnlich vielleicht jenen Vorgängen, die im Lauf des 19. Jahrhunderts das Dur-Moll-System mehr und mehr „gedehnt“ und schließlich zersetzt haben. – Antreffen werden wir die aus dem 16. Jahrhundert uns bezeugten „Dur“- und „Moll“-Wirkungen im übrigen hauptsächlich dort, wo man nicht, wie im „fugierten“ Satz, vor allem *Motiv-Durchführungen* hört (Durchführungen, die, wie uns gesagt wird, auch dynamisch hervorzuheben sind), sondern wo der Hörer vornehmlich *Zusammenklänge* wahrnimmt: also an Stellen, die im Satz nota contra notam oder in einer dieser Satzweise nahekommenden Art gehalten sind.

Fragen wir uns nun: Wie werden das „Gesetz“ der durch melodische Kriterien bestimmten Modi und der Gebrauch von „Dur“- bzw. „Moll“-Klängen – wesensmäßig heterogene Dinge – im konkreten Fall dennoch miteinander vereinbart? Und versuchen wir, dies an drei Beispielen, einer Motette von Orlando di Lasso und zwei Madrigalen Monteverdis, zu verdeutlichen.

## I

Als Beispiel aus dem Schaffen Lassos betrachtet sei die 1572 gedruckte Motette *Beati pauperes spiritu* (Sämtl. Werke, Neue Reihe, Bd. 1, 11 ff.). Vorausgeschickt sei jedoch eine kurze Bemerkung zu Lassos Stil „in genere“. Die Besonderheit und Neuartigkeit dieses Stils ist von den Zeitgenossen des Meisters sogleich erkannt worden, und Lasso ist sich dieser seiner Eigenart durchaus bewußt gewesen. So kennzeichnet etwa der Magdeburger Schulkantor – und in den Niederlanden ausgebildete Komponist – Gallus Dreßler, höchstens zwei Jahre nach dem Erscheinen von Lassos ersten in Deutschland gedruckten Werken (dem Druck Boetticher 1562  $\delta$ ) den Stil des Meisters als gekennzeichnet dadurch, daß sich Lasso nicht mehr überall an die imitatorische Satzweise binde, sondern vor allem nach Wohlklang und Ausdeutung der Einzelworte, gemäß der Forderung des „decorum“ (d.h. des jeweils Angemessenen) bestrebt sei;<sup>13</sup> und bei der Vertonung des Textes „Ne reminiscaris, Domine, *delicta nostra, vel parentum nostrorum*“ charakterisiert Lasso in seiner gleichnamigen Motette (Sämtl. Werke, Bd. 1, 109 ff., Takt 17-24) die „eigenen Vergehen“ durch einen imitatorisch nicht mehr streng gebundenen, dafür aber an Vorhaltsdissonanzen außerordentlich reichen Satz, in stärkstem Kontrast zu dem an Imitationen reichen, ja überreichen Abschnitt, durch den

<sup>13</sup> Siehe Gallus Dreßler, „Praecepta musicae poeticae“, Ms., Magdeburg 1563/64, ed. B. Engelke, in: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg*, Jg. 49/50, 1914/15, cap. ultimum.



Lasso den Stil seiner „Eltern-Generation“ kennzeichnet. Gerade dieses Vordringen des *klanglichen Momentes* läßt uns Werke Lassos als für unser Thema im besonderen geeignet erscheinen.

Wenden wir uns nun unserer Motette zu. Ihr Text sind die acht Seligpreisungen der Bergpredigt: ein Text, den zuvor schon Willaert in seiner zu Ende 1558 erschienenen *Musica Nova* vertont hatte und an den Lasso durch die Verwendung desselben „Soggetto cavato dalle vocali“, *Beati = re-fa-mi*, unüberhörbar anknüpft.<sup>14</sup> Als Tonart wählte Willaert, gemäß der Achtzahl der Seligpreisungen, den „numerisch gleichen“, d.h. den 8. Modus. (Dies ein Verfahren, dessen sich noch Monteverdi in der Concertato-Motette *Duo Seraphim clamabant* bedient.)<sup>15</sup> Lassos Motette steht hingegen in dem, wie bei mehrstimmiger Musik meist üblich, auf g, mit b-Vorzeichnung, transponierten 2. Modus. Diese Tonartenwahl mag, von der Tradition der Affekt-Charakteristiken her gesehen, befremdlich erscheinen; sie bildet jedoch nur einen Beleg dafür, daß die Affekt-Charakteristiken der Modi, wie uns die Bicinien des Meisters zeigten, dem „Lehrer“ Lasso zwar noch wohlbekannt sind, daß sie in seinen sozusagen „freien“ Kompositionen aber nur mehr eine untergeordnete Rolle spielen: die große Zahl der Einzelwortausdeutungen macht die Affektdarstellung durch die Tonart, mehr oder weniger zumindest, überflüssig. Als *musikalische Regulative* bleiben die Modi indessen nach wie vor gültig: so geben auch in unserer Motette schon die Takte 1-8, besonders durch die Führung des Soprans im Tonraum *re-fa-ut-re* – also in einem die Repercussio *re-fa* des 2. Modus exponierenden Tonraum – und durch die Bildung der ersten Kadenz auf der Finalis g' die Tonart sogleich zu erkennen.

Auf *alle* im Verlauf des Werkes vorkommenden Wortausdeutungen einzugehen, müssen wir uns leider versagen. Beschränken wir uns lediglich auf solche, die für unser Thema von Belang sind.

Stellen wir uns deshalb zunächst die Vorfrage: Wie beschaffen ist der Kadenzplan unserer Motette? Und entspricht er der Norm des auf g transponierten 2. Modus? Dieser Norm gemäß hätten, nach der modal höchstrangigen Kadenz auf der Finalis, Kadenz auf deren Unterquarte und auf der Oberterz-Repercussa – im Sopran also auf d' und b' – den zweiten Rang einzunehmen. Tatsächlich aber gewahren wir „secundo loco“ (in Takt 13 f.) eine Kadenz auf dem Oberquintton d'', also – im plagalen Modus – eine Kadenz von nur

<sup>14</sup> Ein vollständiges Exemplar von Willaerts *Musica Nova* befindet sich noch heute im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek, München. – Zum Erscheinungsjahr und zur „Vorgeschichte“ der *Musica Nova* siehe Helga Meier, „Zur Chronologie der Musica Nova Adrian Willaerts“, in: *Analecta Musicologica* 12, (1973) 71-96, und Anthony Newcomb, „Editions of Willaert's Musica Nova: New Evidence, New Speculations“, in: *JAMS* 26, (1973) 132-145.

<sup>15</sup> Siehe hierzu Bernhard Meier, „Zur Tonart der Concertato-Motetten in Monteverdis ‚Marienvesper‘“, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber 1986, 362 f.



„drittem Rang“, die überdies „verfrüht“ und nur hier im Verlauf des ganzen Werkes eintritt. Die Erklärung dieser Anomalie liegt auf der Hand: die „zu hoch liegende“ Kadenz, samt der von den tonartlich „herrschenden“ Stimmen – dem Sopran und Tenor – einzig hier in Anspruch genommenen Aufstiegs-„Lizenz“ bis zur Oberseptime ihrer Finalis, dient der Darstellung des Begriffes „Himmelreich“. – Wie aber verwendet Lasso die beiden modal „zweitragigen“ Kadenzen, und wie im besonderen die Kadenz auf b, die im transponierten 2. Modus als einzige schon „von Natur aus“ eine *große Terz* über ihrem Schlußton besitzt?

Als reguläre Kadenz des auf g versetzten 2. Modus könnte diese Kadenz jederzeit, so etwa schon an erster oder zweiter Stelle innerhalb des Werkablaufs, erscheinen; und in vielen Werken Lassos ist dies auch der Fall.<sup>16</sup> In unserer Motette aber gebraucht Lasso eben diese Oberterz-Kadenz *mit bestimmter Absicht*: er „reserviert“ sie für den Schluß der Textabschnitte „*quoniam ipsi consolabuntur*“ und „*Gaudete et exultate*“. Die Kadenz auf b gewinnt hierdurch etwas über ihre Eigenschaft als „nur“ modal reguläre Zäsur Hinausgehendes: einen gleichsam zusätzlichen „Dur-Charakter“; und diesen „Dur-Charakter“ unterstreicht besonders auch noch der Zusammenhang, in welchem jede dieser b-Kadenzen eintritt. Die erste b-Kadenz bildet den Schluß der Seligpreisung „*Beati qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur*“. Beide in diesem Satz enthaltenen „*verba affectuum*“ werden von Lasso, um die schon erwähnte Formulierung Gallus Dreßlers zu gebrauchen, „*per decorum*“ dargestellt: „*lugere*“ zunächst durch eine – hier erstmals verwendete – modusfremde und dazu besonders „halbtonhaltige“ Kadenz auf d-*mi*,<sup>17</sup> sodann durch eine tonartlich zwar reguläre, vom Sopran aber „so tief wie nur möglich“, d.h. an der unteren Grenze seines Tonraumes gebildete Kadenz (d'-*re*). Nach diesen „Antezedentien“ muß der *nota contra notam* gesetzte Abschnitt „*quoniam ipsi consolabuntur*“ durch das Vorwiegen von Klängen mit großer Terz und die abschließende Kadenz auf b als „Dur-Episode“ wirken. – Der zweiten b-Kadenz voraus geht aber, sogleich mit dem Eintritt des Textes „*Gaudete et exultate*“, ein Abschnitt, der durch Melismatik aller Stimmen gekennzeichnet ist; „*movimenti veloci*“ und „Dur-artige“ Bildungen wirken hier also „schulgerecht“ zusammen.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Belege hierfür bei B. Meier, *Die Tonarten*, 123 f., 129 und 132 f. (= *The Modes*, 142 f., 147 und 150 f.).

<sup>17</sup> Die Kadenz in Takt 24 ist als Kadenz auf d'-*re* zu verstehen; das vom Herausgeber gesetzte b-Akzidens wird weder durch die Melodik des Motives „*possidebunt terram*“ noch durch die Melodik des Altus (Aufstieg in das von c' ausgehende Hexachordum naturale) gerechtfertigt.

<sup>18</sup> Beide Verwendungsweisen der Kadenz auf b innerhalb ein und desselben, gleichfalls im transponierten 2. Modus komponierten Werkes finden wir in Lassos Madrigal *Un dubbio verno* (Sämtl. Werke, Bd. 6, 23 ff.): in den Takten 2-5 dient die (zweimal gebildete) Kadenz auf b nur der Exposition des Modus (Darstellung der *Repercussio re-fa*); als „Dur“-Kadenz erscheint sie aber zum Schluß des durch „*imitatio tubarum*“ charakterisierten Abschnitts („*Passan*) *vostri trionfi e vostre pompe*“ (Takt 15-19<sub>1</sub>).



Eine Kontrastierung von – modern ausgedrückt – „Phrygisch, Dur und wieder Phrygisch“ finden wir sodann zur Seligpreisung „Beati *misericordes*, quoniam ipsi *miser ricordiam consequentur*“. Auf die nur leicht angedeutete Zäsur d-*mi* zum Wort „misericordes“ (die Schlußsilbe ist auf die Mitte von Takt 58 vorzuziehen) folgt hier ein wiederum nota contra notam gehaltener „Dur“-Abschnitt, der nun aber in eine sehr deutlich ausgeprägte Kadenz d-*mi* ausläuft: das „Erlangen von Barmherzigkeit“ wird durch diese auf die *mi*-Kadenz hinführende *Entwicklung* als ein sich vollziehendes Geschehen förmlich „vor Augen gestellt“.

Verwiesen sei endlich noch auf zwei bedeutsame Stellen unserer Motette, an welchen Lasso den Gebrauch von „Dur“-Klängen mit Wortausdeutungen anderer Art verbindet. Die erste dieser Stellen findet sich am Schluß der Prima pars (Takt 73 ff.) zum Text „quoniam ipsi *Deum videbunt*“. Auch hier wiegen in einem quasi nota contra notam komponierten Satz die „Dur“-Dreiklänge unverkennbar vor.<sup>19</sup> Hinzu tritt die Hervorhebung des Wortes „Deum“ durch besonders langsame Bewegung und der Melodie-Descensus d“-d' des Soprans, der das „Gott-Schauen“ als „Anbetung“, ausgedrückt durch „Niederfallen“, schildert.<sup>20</sup> – Noch ungewöhnlicher vertont Lasso das Ende der letzten Seligpreisung (Secunda pars, Takt 23-28). Hier erscheint zum zweiten Mal der Satz „quoniam ipsorum est *regnum caelorum*“. Allein von der syntaktischen Struktur des Textes her gesehen, würde man hier eine kräftige Kadenzbildung – gleich wie in Willaerts Komposition der acht „beatitudines“ – erwarten, und als Ausdeutung des Wortes „Himmelreich“ womöglich wieder einen Melodieaufstieg, wie wir ihn in der Prima pars unserer Motette schon vernommen haben. Tatsächlich aber geschieht weder das eine noch das andere. Lasso gibt im „Konfliktsfall“ von Syntax und Wortausdeutung stets der letzteren den Vorrang; und Lasso wiederholt sich nicht: er läßt die „Himmelreichs“-Verheißung jetzt in langmensuriertem, quasi nota contra notam komponiertem Satz – und wie die Folge der Baßtöne f-B-b-(es) zeigt, mit einer Reihe von „Dur-Akkorden“ kadenzlos verklingen. Nicht mehr die nächstliegende, zu Beginn der Motette verwendete räumliche

<sup>19</sup> In den Takten 73-86 nehmen die „Dur“-Dreiklänge die Zeitdauer von 20 Semibreven ein, die „Moll“-Dreiklänge hingegen nur die Zeitdauer von 7 Semibreven.

<sup>20</sup> Lasso hat hier – um die Sprache des frühen 18. Jahrhunderts zu gebrauchen – den Text „nach den locis topicis“ geprüft, und zwar nach dem sogenannten „locus descriptionis“. Näheres zu diesem Verfahren siehe bei Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941, 12-15.



Analogie, sondern die Ewigkeit und Herrlichkeit des verheißenen Reiches bilden also hier das „Tertium comparationis“ von Textgehalt und Vertonung.<sup>21</sup>

Mit alledem haben wir unseren Blick auf die „modernen“, über das System der Modi „schon“ hinausweisenden Züge der Kunst Lassos gerichtet. Es ginge jedoch nicht an, diese Züge für das zum Verständnis dieser Kunst *allein* Wesentliche zu bewerten. Verschweigen wir deshalb auch nicht den „Gegenbeweis“, den unsere Motette gleichfalls liefert. In ihrem zweiten Teil finden wir nämlich, kurz nach dem Schluß der letzten Seligpreisung, eine recht ausgedehnte Commixtio des (traditionellen) 6. Modus. (Siehe Takt 31-42/43.) Diese Tonart besitzt über ihrer Finalis zwar eine große Terz; Lasso verläßt die „Haupttonart“ seines Werkes jedoch nicht um dieser Eigenschaft des 6. Modus willen, sondern es ist der Tonartwechsel schlechthin, dessen sich Lasso hier, gleich älteren Meistern, als eines normalerweise nicht gestatteten Verfahrens bedient, das hier aber durch Worte wie „verfluchen“, „verfolgen“, „Böses sagen“ und „lügen“ gerechtfertigt erscheint. Betonen wir deshalb nochmals: Die tonartliche „ratio“ der Werke Lassos, für die unsere Motette nur *ein* Beispiel bildet, beruht trotz aller „Dur-“ bzw. „Mollklangs-Episoden“ nach wie vor auf dem System der als Authentici und Plagales unterschiedenen – nach Lassos Meinung: *acht* Modi.<sup>22</sup> – Richten wir unseren Blick nun aber auch auf Werke Monteverdis.

## II

Monteverdi gehört bekanntlich, wie etwa auch Josquin und Willaert, zu jenen Meistern, deren Stil im Laufe ihres langen Lebens eine große Spanne der

<sup>21</sup> Dasselbe Verfahren – eine der Syntax des Textes widersprechende Unterdrückung oder Abschwächung der Kadenz – findet sich auch in anderen Werken Lassos: so zum Text „non erit finis“ im Credo seiner Messen *In die tribulationis, Je suys desheritee* und *Qual donna attende*; desgleichen zu „exsultant sine fine“ bzw. „per infinita saecula. Amen“ in den Motetten *Gaudet in coelis* (Sämtl. Werke, Bd. 1, 133 ff.) und *Benedic Domine* (l. c., Bd. 19, 160 ff.); ferner zu „nec invenit requiem“ – ebenfalls dem Schluß eines Satzes – in Lassos fünfstimmiger *Lamentatio prima primi diei* (Abschnitt *Gimel*). Siehe zu alledem Bernhard Meier, „Wortausdeutung und Tonalität bei Orlando di Lasso“, in: *KmJb* 47, (1963) 78 f., und in *Mf* 42, (1989) 381 [Rezension: Rufina Orlich, *Die Parodiemessen von Orlando di Lasso*].

<sup>22</sup> Siehe hierzu Lechners bekannten, auf Lasso sich berufenden Brief an Samuel Mageirus [veröffentlicht von Georg Reichert als Anhang zu: „Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590“, in: *AfMw* 10, (1953) 210-212]. Hier u.a. die Bemerkung, daß der von Glarean so genannte „Nonus tonus ... vnser tonus peregrinus“ sei und daß Lasso „sich allein der acht tonorum vnd des toni peregrini gebraucht“; eine Aussage, die noch durch Lassos „Opus ultimum“, die *Lagrima di San Pietro*, bestätigt wird: den als Zyklus der Modi 1-7 komponierten Madrigalen folgt mit der Motette *Vide homo* ein in eben diesem „Tonus peregrinus“ stehendes Werk. Mit dieser „allerletzten Tonart“ des traditionellen Systems hat Lasso demnach „Abschied vom Leben“ genommen. [Die von H. S. Powers, „Tonal Types and Modal Categories“, in: *JAMS* 34, (1981) 448, offengelassene Frage nach der Tonart der Motette *Vide homo* läßt sich also, wenn wir die Aussage Lechners ernst nehmen, leicht beantworten.]



Entwicklung durchlaufen hat. Diese Entwicklung aufzuweisen, überschritte bei weitem den „hier und jetzt“ gegebenen zeitlichen Rahmen. Wir müssen uns infolgedessen wiederum auf eine exemplarische Darstellung beschränken. Als Beispiele gewählt seien zwei Werke aus Monteverdis *Viertem Madrigalbuch* (Venedig 1603), komponiert auf Texte von Giambattista Guarini.<sup>23</sup>

Hier der Text unseres ersten Beispiels, des Madrigals *Cor mio, mentre vi miro* (Opere, ed. G. P. Malipiero, Bd. 4, 7 ff.):

Cor mio, mentre vi miro,  
Visibilmente mi trasform'in voi  
E trasformato poi  
In un solo sospir l'anima spiro.

Mein Herz, wenn ich Euch sehe, ver-  
wandle ich mich sichtbar in Euch;  
und wenn ich mich verwandelt habe,  
hauche ich in einem einzigen Seufzer  
meine Seele aus.

O bellezza mortale,  
O bellezza vitale,  
Poi che si tosto un core  
Per te rinasce, e per te nato more.

O todbringende Schönheit,  
o lebenspendende Schönheit,  
da so rasch ein Herz durch Dich wie-  
dergeboren wird und, durch Dich gebo-  
ren, stirbt.

Schon eine kursorische Lektüre dieses Gedichtes zeigt uns: seine Wirkung – und vor allem: seine Eignung zum Text einer Komposition – beruht ganz auf dem Gegensatz von „traurigem“ und „heiterem“ Affekt. Zunächst spricht der Dichter von sich selbst: der Anblick der Geliebten „verwandelt“ ihn in diese, und diese Verwandlung bringt ihm den Tod. Mit den Anrufen „O bellezza...“ ändert sich jedoch die Stimmung von Grund auf: Jetzt wendet sich der Dichter an die Geliebte und preist ihre Schönheit. Erst der Schlußsatz „e per te nato more“ kehrt zum „traurigen“ Affekt der Zeilen 1-4 zurück.

Wie nun vertont Monteverdi diesen Text? Und im besonderen: Wie gibt er uns die Tonart *hörbar* – d. h. „solo auditu“ – zu erkennen?

Eine Antwort auf die letzte Frage zu finden, macht uns der Meister in dem Madrigal *Cor mio* verhältnismäßig leicht; schon das Exordium – nach Gallus Dreßlers Worten: jener Abschnitt, bis „die erste Clausel komt“ – gibt uns hinreichenden Aufschluß. Der solchermaßen definierte Anfangsteil umfaßt in unserem Madrigal die Takte 1-10, gegliedert in zwei Abschnitte von gleicher Länge, jedoch unterschiedlicher Bewegungsart und Satzweise.

Was wir zunächst vernehmen, ist ein *nota contra notam* gehaltener dreistimmiger Satz (= Zeile 1 des Gedichtes); er exponiert uns den Charakter der Finalis-Tonstufe als *re* (die große Terz des Anfangsdreiklangs erweist sich sehr bald schon als nur akzidentell) und sodann im Verlauf der Oberstimme die Quintenspecies *la-re*. Ungewiß bleibt einstweilen noch, ob ein authentischer *re*-Modus vorliegt oder ein plagaler; die Quinten-species ist bekanntlich jeweils einem Moduspaar gemeinsam. Ebenso ungewiß bleibt vorerst, ob

<sup>23</sup> Zur Bedeutung dieses Dichters für Monteverdi siehe Gary A. Tomlinson, „Giambattista Guarini and Monteverdi's Epigrammatic Style“, in: *Festschrift Reinhold Hammerstein*, 435-452.



Monteverdi die noch nicht zu Gehör gebrachte Quarten-species des Modus als *re-sol* konzipiert hat oder als *mi-la*; in erstgenanntem Fall stehen die Modi 1 oder 2, in letztgenanntem Fall die Glareanischen (= Früh-Zarlinischen) Modi 9 oder 10 als Möglichkeiten zur Verfügung. Das Geschehen innerhalb der Takte 5-10 löst sogleich alle diese Fragen: der erste Sopran steigt hinauf bis zur Oberoktave und Obernone seiner Finalis (= bis d'' und e''), der zweite Sopran durchmißt den Tonraum a'-d'-a'-c''-a', und beide Soprane kadenzieren auf a'-re, also mit h' als „leitereigener“ Tonstufe. Der 1. Modus ist uns hiermit durch Finalis, Ambitus und Repercussio eindeutig kundgegeben; und alles, was bis zum Schluß der vierten Textzeile (= Takt 24) noch geschieht, bestätigt uns nur das, was das Exordium schon zu vernehmen gab.

Wie der Affektcharakter des Gedichtes, ändert sich aber auch die Eigenart der Musik schlagartig mit dem Eintritt des Lobpreises der Geliebten. Bemerkenswert ist hier zunächst die „Applikation“ der beiden mit dem Anruf „O bellezza“ beginnenden Textzeilen: sie werden von Monteverdi durch Wiederholung der „Schlüsselworte“ *O bellezza* derart „gestreckt“, daß dem Komponisten nun Gelegenheit gegeben ist, nicht nur zum Zeilenschluß zu kadenzieren, sondern auch zu der von ihm „künstlich geschaffenen“ Zäsur „bellezza“. Insgesamt entsteht nun, innerhalb eines durchweg nota contra notam gehaltenen und von einer ostinaten Baßformel *fa-mi-sol-ut* getragenen Satzes folgende Kadenz-Disposition:

O bellezza,	f'
bellezza mortale	c'' (clausula simplex)
O bellezza,	g'
bellezza vitale	d'' (clausula simplex)

Nur die erste und letzte dieser Kadenzen sind, als „clausula tertia“ des 1. Modus bzw. als Kadenz auf der Oberoktave seiner Finalis, tonartlich regulär, während die Kadenzen auf g' und c'', von der Norm des 1. Modus her gesehen, als „clausulae peregrinae“ zu gelten hätten. Dieser ihr „eigentlicher“ Rang ist hier jedoch nicht von Bedeutung; gerechtfertigt erscheinen die beiden modusfremden Kadenzierungen hier vielmehr durch den „Dur-Charakter“ des gesamten Abschnitts.

Auch die Kadenz auf d'' stellt die Norm des 1. Modus nur für einen Augenblick wieder her, und nur, um die tonartliche Ordnung des Werkes für den Hörer nicht ganz „ungreifbar“ werden zu lassen; denn wie sich alsbald zeigt, ist auch der folgende Abschnitt „Poi che si tosto un core Per te rinasce“ (Takt 31-41,1) gänzlich bestimmt durch „Dur“-Wirkungen. Diese entstehen jedoch nicht mehr durch einen bloßen Satz Note gegen Note; sie kommen vielmehr zustande durch die Kombination rasch bewegter Oberstimmen und der als „Fundament“ weiterhin beibehaltenen, jetzt aber vom Tenor als real tiefster Stimme vorgetragenen Melodieformel *fa-mi-sol-ut*: einer Formel, deren Intervallik, falls dieselbe nicht durch „leitereigene“ Töne vorgegeben ist, durch Erhöhungen „künstlich“ erzeugt wird. Da auch die Oberstimmen



zahlreiche akzidentelle Erhöhungen aufweisen, entstehen auch jetzt nahezu ausschließlich „Dur“-Dreiklänge, besonders deutlich vernehmbar an den „Ruhepunkten“ zu Ende der Textzeile 7 („core“) und in der Mitte von Vers 8 („rinasce“). Auch der letzte, nun ohne die Ostinato-Formel gebildete Vortrag des Textes „Poi che si tosto un core / Per te rinasce, Per te rinasce“ (Takt 41<sub>2</sub>-43) weist zur ersten Binnenzäsur und zum Schluß nochmals „Dur“-Klänge auf.

Desto gewaltsamer ist nach alledem das jähe Umschlagen zu den Schlußworten „e per te nato more“. Monteverdi bedient sich hier einer Vielzahl von Mitteln, um dem Vortrag dieser Phrase einen zum Vorausgegangenen so stark wie möglich kontrastierenden Charakter zu verleihen: erwähnen wir als solche Mittel das Aussetzen des ersten Soprans, die Bildung Fauxbourdonartiger Terz- Sext-Klänge, den Abstieg des Soprans II in den plagalen Ambitus a'-a (die Figur der „Hypobole“), die Bildung einer Kadenz auf a, dem Unterquartton der Sopran-Finalis und den Wiedereinsatz des ersten Soprans auf c“, der kleinen Dezime über dem Zielton der genannten Kadenz. Durch diesen Einsatz ist die „Haupttonart“, der authentische Modus der Finalis d, wiederhergestellt, zugleich aber auch der „Moll“-Charakter alles dessen, was wir zu der letzten Textphrase vernommen haben, endgültig bestätigt.

Betrachten wir nun als zweites Beispiel Monteverdis Madrigal *A un giro sol de' begl'occhi ardenti* (l.c., 49 ff.); und führen wir uns zunächst wiederum seinen Text vor Augen. Er lautet wie folgt:

A un giro sol de' begl'occhi ardenti	Bei einem einzigen Blick der schönen leuchtenden Augen
Ride l'aria d'intorno,	lacht die Luft ringsumher,
E'l mar s'acqueta e i venti,	und das Meer beruhigt sich und die Winde,
E si fa il ciel d'un altro lume adorno.	und der Himmel schmückt sich mit einem zweiten Licht (sc. den Augen der Geliebten).
Sol io le luci ho lagrimose e meste:	Nur meine Augen sind tränenvoll und traurig.
Certo quando nasceste	Gewiß: als Ihr geboren wurdet,
Così crudele e ria,	so grausam und so böse,
Nacque la morte mia.	wurde mein Tod geboren.

Der Kontrast „heiteren“ und „traurigen“ Affektes ist in diesem Text noch stärker als in Monteverdis Madrigal *Cor mio*. Vor allem: Anfang und Schluß sind jetzt von grundverschiedenem Affektcharakter. Wie nun hätte ein Komponist des ausgehenden 16. oder beginnenden 17. Jahrhunderts solch einen Text, seinem Gehalt angemessen, komponieren können? Als „Modelle“ angeboten hätten sich ihm etwa Cyprian de Rores Madrigal *Quando signor lasciaste* und Lassos Motette *Fallax gratia*: Werke, die auf dem Kontrast eines modal schlechthin regelwidrigen und eines modal ostentativ „regelrechten“



Teils fundiert sind;<sup>24</sup> oder es hätte, wie dies, gleichfalls „um der Worte willen“, bei Marenzio geschieht, der wirkliche Modus zu Beginn nur eben angedeutet, dann aber längere Zeit hindurch „verleugnet“ werden können, so daß der Eindruck eines in zwei Tonarten komponierten Werkes entstände.<sup>25</sup> Wie nun verfährt Monteverdi in seinem Madrigal *A un giro sol*?

Was wir zunächst – im Lauf des siebentaktigen Exordiums – vernehmen, zeigt uns: Monteverdi macht von den soeben erwähnten Möglichkeiten keinen Gebrauch. Der Meister exponiert uns vielmehr auch im Madrigal *A un giro sol* sogleich die Tonart: hier einen plagalen Modus der Finalis *re* – oder allenfalls: der Finalis *la* –, kenntlich durch den Anfangsdreiklang mit kleiner Terz, durch die Beschränkung der beiden Soprane auf den bloßen Quint-Tonraum *la-re* und durch die Bildung der ersten – terzlosen – Kadenz auf *d*“, dem Oberquartton der Sopran-Finalis. Dem rein-musikalischen Erfordernis, die Tonart kundzugeben, ist hiermit Genüge getan. So kann denn jetzt, da der Dichter beginnt, die Harmonie und Ruhe der Natur zu schildern, die auf tonartliche „Gesetze“ sich beziehende Affekt-Darstellung den Vorrang vor der bloßen „Regelrichtigkeit“ erhalten. In den Takten 8-36 unseres Madrigals beherrschen „Dur“-Klänge das musikalische Geschehen mit einer Ausschließlichkeit, die alles, was wir aus dem Madrigal *Cor mio* kennen, übertrifft: zu den Textzeilen 2-3 („Ride l'aria ... venti“) bewegen sich die melismatisch geführten Oberstimmen über einem Baß, der lediglich die Töne *g*, *c'* oder *G* und *c* vorbringt, und den Vortrag der Zeile 4 bestimmt ein ostinates „Dur“-Dreiklangs-Imitationsmotiv von Baß und Tenor. Sobald jedoch der Dichter dazu übergeht, sein eigenes Leid zu klagen, tut Monteverdi, um mit Vicentino zu sprechen, „von allem das Gegenteil“: der Ablauf des Werkes ist von nun an bestimmt durch Chromatik, langsame Bewegung und gehäufte Vorhaltsdissonanzen; und die jetzt zahlreich eingeführten Kadenzen (Takt 49 f., 57 f., 62 f., 67 f. und 72 f.) liegen alle auf Tönen mit „Moll-Terzen“: auf der Finalis *a*, auf deren Unterquarte *e* (die durch Setzung von Kreuz-Akzidentien zu *e-re* umgeformt wird) und wiederum auf der Finalis. Monteverdi nimmt also die zu Beginn des Werkes exponierte Tonart wieder auf, und was in jenen Anfangstakten eventuell noch in der Schwebe blieb – die Eigenart der Quarten-species –, enthüllt sich jetzt. Wir erkennen somit: Die tonartliche Grundlage des Madrigals *A un giro sol* ist der 2. Modus, transponiert auf *a* (mit *fis* als „leitereigener“ Tonstufe); für das Verständnis des gesamten Werkes wesentlich ist aber auch in diesem Madrigal – ja: hier in besonders hohem Maße – der „Dur-Moll-Kontrast“.

\*

<sup>24</sup> Zu diesen Werken siehe B. Meier, *Die Tonarten*, 362 ff. (= *The Modes*, 378 ff.)

<sup>25</sup> Beispiele hierfür bei Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38, (1981) 68-74.



Versuchen wir, das Ergebnis unserer Betrachtungen zusammenzufassen, so sehen wir: Lassos Motette *Beati pauperes* zeigt zwar unverkennbare „Dur“-Episoden; ja sogar auf den Kadenzplan des ganzen Werkes gewinnt das „Dur“-mäßige Empfinden Einfluß. Doch finden wir das melodisch fundierte System der Modi und das „in statu nascendi“ befindliche System unserer Tongeschlechter noch so miteinander vereinbart, daß dem alten System der Vorrang gewahrt bleibt: die „Dur“-Episoden heben den Modus des Werkes nicht auf; und wo ein förmlicher Tonartwechsel eintritt, führt dieser in einen genau definierten anderen Modus *desselben* Tonartensystems.

In Monteverdis Madrigalen *Cor mio, mentre vi miro* und *A un giro sol de' begl'occhi lucenti* bildet zwar nach wie vor ein fest umrissener und im Exordium sogleich schon als authentisch oder plagal exponierter Modus die Grundlage und den „Rahmen“ des gesamten Werkes.<sup>26</sup> Die Abweichungen von der „Haupttonart“ sind aber nicht mehr Commixtionen eines anderen Modus desselben, melodisch fundierten Systems; was sie zusammenhält, ist vielmehr ausschließlich das Vorherrschen von Dreiklängen mit großer Terz. Diese Klänge wiederum sind noch nicht auf ein „tonales Zentrum“ zu beziehen; der „Dur-Charakter schlechthin“ ist, als Mittel zum Ausdruck „heiteren“ Affektes, ihr Gemeinsames und, bezogen auf die „Haupttonart“, zu dieser Gegensätzliches. Vor dieser Gegensätzlichkeit verschwindet nun aber der affektive Gegensatz der beiden „Haupttonarten“: der 1. und der 2. Modus werden jetzt, was ihren Affektcharakter anlangt, zu bloßen Varianten eines durch die kleine Terz über ihrem Haupt- und Schlußton gekennzeichneten und deshalb gleichermaßen „moll-artigen“ *re*-Modus.

<sup>26</sup> Dies gilt, wie hier nur angedeutet werden kann, auch für die übrigen polyphonen Madrigale Monteverdis. Die Analyse unserer beiden Madrigale durch G. R. Tomlinson, in: *Festschrift Reinhold Hammerstein*, 444 f., leidet eben am Mangel dieser „fundamentalen“ Kenntnis. – Monteverdi verlangt übrigens vom Hörer seiner polyphonen Madrigale nicht bloß die Kenntnis des Unterschieds authentischer und plagaler Modi schlechthin, sondern auch die Kenntnis spezieller Merkmale. Ein Beispiel hierfür bietet das im Dritten Buch (Opere, Bd. 3, S. 26 ff.) enthaltene Madrigal *Stracciami pur il core*. Monteverdi komponiert dieses 108 Takte lange Werk im 8. Modus, vermeidet aber bis zum ersten Vortrag der Textworte „il mio fedel servire“ (Takt 62 f.) jede Kadenzierung außerhalb der Finalis. Erst zu diesen Worten erscheint eine Kadenz auf c“, und nach einer Clausula peregrina (a) – sie wirkt hier als „künstlich geschaffener Kontrast“ – finden wir zum Vortrag der noch folgenden vier Textzeilen nur mehr moduseigene Kadenzen: zunächst zwei Kadenzen auf der Finalis zum Schluß der Zeilen „Ma straccia pur, crudele; / Non può morir d'amor alma fedele“; sodann aber wechseln zu den vielfach wiederholten Schlußzeilen – „Sorgerà nel morir quasi fenice / La fede mia più bell'e più felice“ – Kadenzen auf den Tonstufen g und c ständig miteinander ab. „Rückkehr zur tonartlichen Norm“ (Kadenzfolge a, g) und Exposition der (ad hoc „ausgesparten“) *Repercussio ut-fa* des 8. Modus dienen Monteverdi also dazu, den Begriff „Treue“ in Musik zu „übersetzen“: alles Verfahrensweisen, die schon älteren Meistern wohl bekannt sind. Dem mit solchen Praktiken nicht mehr vertrauten heutigen Hörer bleibt also an Stellen dieser Art gerade der spezielle Sinn von Monteverdis Komposition verborgen.



Halten wir an dieser Stelle inne, und skizzieren wir nur noch in kurzen Zügen, was eine Erforschung der eigentlichen „Krisenzeit“ der Tonarten, des 17. Jahrhunderts, zu betrachten und zu leisten hätte. Solch eine Betrachtung müßte zunächst aufweisen, wann, wo und von wem die Unterscheidung der Authenti und Plagales aufgegeben wird, mit der Folge, daß die bisher, trotz aller Einzel-Unterschiede, immer noch bestehende Gemeinsamkeit der Modi von Choral und Figuralmusik verlorengeht.<sup>27</sup> Sodann wäre zu zeigen, wie nach der Reduktion auf sechs oder fünf Modi nur mehr das Vorhandensein von großer oder kleiner Terz über dem „Grundton“ als wesentliches Unterscheidungsmerkmal der Tonarten-Skalen gilt; endlich, wie die tonartliche „ratio“ sich aus dem Bereiche der Melodik – einem Bereich, dem auch die Skalen-Schemata noch zugehören – mehr und mehr in den Bereich der Klänge und Klangfolgen verlagert. Es müßten also jene Vorgänge, die neuerdings von dem belgischen Musikhistoriker Jan Caeyers und von Walter Werbeck – von ersterem an Hand der französischen Musiktheorie des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, von letzterem an Hand der deutschen Musiktheorie bis etwa 1650 – gleich wohlfundiert wie überzeugend dargestellt worden sind,<sup>28</sup> auch für die Musikpraxis jener Zeit aufgewiesen werden. Diese Arbeit aber erfordert von uns zu allererst den Verzicht auf jene verhängnisvolle Erbschaft, die das 19. Jahrhundert uns in Gestalt geschichtsphilosophischer Theoreme Hegelscher Provenienz hinterlassen hat. Es trifft eben nicht zu, daß, wie neuerdings noch behauptet worden ist, „der Sinn geistiger Erscheinungen ... sich in der Regel erst im größeren Zusammenhang [d. h. im Nachhinein] erschließt“ und daß sich also die einst Handelnden – in unserem Fall: die Komponisten der Renaissance – dessen, was sie wirklich taten, mangels der „notwendige(n) geschichtliche(n) Erfahrung“ nicht bewußt sein konnten.<sup>29</sup> Jede Untersuchung,

<sup>27</sup> Daß der Choral bis um 1600 immer noch „der allgemeinen Musikwissenschaft eingereicht war und erst nach diesem Zeitpunkt zum verachteten „canto de' frati“ herabsank, betont zu Recht Raphael Molitor, *Reform-Choral*, Freiburg i. Br. 1901, 1f.

<sup>28</sup> Siehe Jan Caeyers, *Het „Traité de l'Harmonie“ van Jean-Philippe Rameau en de ontwikkeling van het muziektheoretische denken in Frankrijk* (= *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, Jaargang 51, Nr. 47, Brüssel 1989), und Walter Werbeck, „Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Schütz-Jahrbuch* 12, (1990) 131-149.

<sup>29</sup> Siehe Siegfried Hermelink, *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960, 13. Die oben zitierte Stelle ist ihrem Inhalt nach nur die Paraphrase einer Stelle aus Hegels Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte. Hegel äußert sich hier betreffs der „innere(n)“ Eigenart der Beziehungen der welthistorischen Völker wie folgt: „Wir begreifen sie, aber den handelnden Völkern war sie unbekannt ... und die Berührung mit dem folgenden Volke stellt erst den Geist des vorangegangenen ins rechte Licht“. (Siehe Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, Bd. 9, Berlin 1837, 74). Hermelink ist sich, da er nicht auf Hegel verweist, dieser seiner geistigen „Ahnenschaft“ offenbar nicht bewußt gewesen. Dieses „Absinken“ von Sätzen illustrierender Autoren in die Anonymität des scheinbar Selbstverständlichen – ein „Absinken“, das sich auch in anderen Fällen konstatieren läßt – zeigt, wie sehr gerade unsere Wissenschaft einer „Autobiographie“ und damit zugleich einer Besinnung auf die Art und Herkunft ihrer Methoden bedarf.



die auf solch unsicherem Grund aufbaut, wird das wahre Ziel historischer Betrachtung verfehlen. Gewiß: drei oder vier Jahrhunderte „post festum“ wissen wir mehr als die damals Handelnden. Für das Verständnis der konkreten Situation von damals und für eine sachgemäße Würdigung der Werke, die aus eben jener Situation entstanden sind, bedeutet dieses unser Wissen jedoch viel mehr eine Hemmung als ein Fördernis. „Historische“ Musik ist nicht für uns geschrieben; wollen wir sie wiederum verstehen als das, was sie ihrer Zeit „besagte“, müssen wir, um ein berühmtes Wort Leopold von Rankes zu zitieren, allererst „unser Selbst auslöschen“. Das heißt: wir müssen allererst gleichsam als Schüler hören, was jene Zeit, der unsere Betrachtung gilt, von den „Gesetzen“ ihrer Musik auszusagen wußte. Sodann gilt es, uns diese Normen wieder anzueignen und die Musik, auf welche sie bezogen sind, nach diesen Maßstäben, nicht nach den Theorien späterer Jahrhunderte, geschweige denn nach selbstgefertigten Systemen – wie etwa nach den „Tonarttypen“ Hermelinks – zu beurteilen. Nur auf dem Weg, den die „historische“ Musiklehre uns weist, wird uns auch die Entwicklung vom System der „alten“ zum System der „neuen“ Tonarten so, wie sie wirklich vor sich ging, wieder sichtbar werden.







## HEXACHORD UND MODUS: DREI RONDEAUX VON GILLES BINCHOIS

von Christian Berger

Die Bedeutung des Modus für das Verständnis der Musik des 15. Jahrhunderts möchte ich anhand eines sicher extremen, aber deshalb wohl auch besonders einleuchtenden Beispiels, nämlich anhand des Rondeaux *Ay, douloureux* von Gilles Binchois<sup>1</sup> deutlich machen. Extrem ist dieses Beispiel deshalb, weil es in der Handschrift Oxford<sup>2</sup> in den Unterstimmen Tenor und Contratenor mit den Vorzeichen b und es, im Cantus aber ohne jegliches Vorzeichen aufgezeichnet wurde. Sowohl bei Binchois wie auch bei Dufay gibt es dafür noch weitere Beispiele,<sup>3</sup> und auch schon im Codex Reina, einer Handschrift aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, finden sich solche Aufzeichnungen.<sup>4</sup> In der einschlägigen musikwissenschaftlichen Literatur wird dieses Phänomen unter dem Stichwort der „partial signatures“ abgehandelt.<sup>5</sup> Um es kurz vorwegzunehmen: es geht hier keineswegs um einen modalen oder sonstwie gearteten Konflikt, sondern um ein Aufzeichnungs- oder auch ein Ausführungsproblem. Auch dieser Cantus wurde mit b und es gesungen, ja an manchen Stellen sogar mit einem as. Nur brauchte dies nicht eingezeichnet zu werden, da es sich aufgrund einer langen Übereinkunft von selbst verstand. Im Folgenden sollen die Voraussetzungen dieser Entwicklung in notwendiger Kürze dargestellt werden, worauf dann an diesem Rondeau sowie an zwei weiteren ausgewählten Beispielen aus dem Repertoire der Chansons Binchois' mögliche Konsequenzen nicht nur für die Übertragung, sondern auch für das Verständnis dieser Werke aufgezeigt werden sollen.

Zwei Dinge kommen im Beispiel des Rondeaux *Ay, douloureux* zusammen: Zum einen lassen sich die Notierung eines Stückes und das klangliche

<sup>1</sup> Ed. W. Rehm: *Die Chansons von Gilles Binchois (1400-1460)* (= Musikalische Denkmäler 2), Mainz 1957, Nr. 9, S. 8 f.

<sup>2</sup> Oxford, Bodleian Library, Ms. Can. misc. 213, f. 78v.

<sup>3</sup> Vgl. von Gilles Binchois „Adieu, jusques“ (Rehm Nr. 2) und „Rendre me vieng“ (Rehm Nr. 38 – beide mit einem b im Cantus), und von Guillaume Dufay „Ma belle dame, je vous pri“ (ed. H. Besseler, CSM I,6, Nr. 31), „Helas, ma dame, par amours“ (Nr. 45), „He, compagnons, resvelons nous“ (Nr. 49, mit einem b im Ca.), „Puisque celle qui me tient en prison“ (Nr. 64 – mit einem b im Ca.) und „Belle, vueilles moy vangier“ (Nr. 78 – mit einem b im Ca.).

<sup>4</sup> Die Ballade „Fuiés de moy“ des Codex Reina (F-Pn nouv. acq. fr. 6771, f. 82) habe ich ausführlich in meiner Kieler Habil-Schrift *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied im 14. Jahrhundert*, (= BzAfMw 33), Stuttgart 1992, besprochen und ediert.

<sup>5</sup> Vgl. zuletzt C. Dahlhaus: „Bitonalität oder Oktatonik? Divergierende Vorzeichen in den Chansons von Binchois“, in: *Fs. Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, hg. v. D. Berke, H. Heckmann, Kassel u. a. 1989, S. 15-21; dort auch Hinweise auf weitere Literatur.



Resultat seiner Ausführung auch in jener Zeit noch nicht so selbstverständlich wie heute gleichsetzen. Um einen Notentext des 14. und 15. Jahrhunderts entschlüsseln zu können, bedarf es mehr als des bloßen Notenlesens; denn unsere heutige Notation ist das Ergebnis einer Entwicklung, die bis ins 9. Jahrhundert zurückreicht. In jener Zeit der sogenannten karolingischen Renaissance stießen zwei große Traditionen abendländischen Musikverständnisses aufeinander und wurden in einem Prozeß, der einige Jahrhunderte in Anspruch nahm, zusammengeführt. Auf der einen Seite war das die Tradition des liturgischen Singens, dessen Wurzeln im hebräisch-syrischen Raum des östlichen Mittelmeers vermutet werden, auf der anderen Seite stand die antike griechische Musiktheorie mit ihrer Verbindung von Maß, Zahl und Ton. In jener Zeit wurde eine lebendige musikalische Praxis mit einem theoretischen Konzept verknüpft, was einen Prozeß in Gang setzte, der beide Beteiligten sehr einschneidend veränderte und prägte.

Diese Entwicklung ist um so verwunderlicher, als beide Traditionen auf den ersten Blick wenige Gemeinsamkeiten haben. Die griechische Musiktheorie erfaßte den Tonraum mit Hilfe einer proportionalen Berechnung der Intervalle, während in der liturgischen Praxis die horizontale melodische Bewegung im Vordergrund stand. Mit der Hilfe einer Theorie, die aus der Antike vor allem durch *De institutio musica* des Boethius überliefert worden war, wurden nun neue Verfahren entwickelt, mit denen solche melodischen Verläufe beschrieben und letztendlich auch aufgezeichnet werden konnten. Das wichtigste neue Hilfsmittel dabei waren die Tonbuchstaben, lateinisch die „litterae“, die nach dem Vorbild der Grammatik in den musikalischen Bereich übernommen wurden. Sie hatten für die Musiktheorie die gleiche Funktion wie sie Isidor von Sevilla für die Grammatik beschrieben hatte: „Vsus litterarum repertus propter memoriam rerum. Nam ne oblivione fugiant, litteris alligantur“.<sup>6</sup>

Diese „septem alphabeti litterae“,<sup>7</sup> wie sie seit dem *Dialogus de musica* aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts genannt werden, bezeichnen diejenigen Stufen des Tonsystems, die auf rationale Weise darstellbar waren, die also konkret, das heißt mit Hilfe einer proportionalen Messung am Monochord errechnet werden konnten. Die *litterae* stellen sozusagen das Rohmaterial bereit, „sunt ergo ... principium in musica“,<sup>8</sup> wie es in einem Prager Schultraktat noch gegen Ende des 15. Jahrhunderts heißt. Mit diesen *litterae* stand dem Sänger nun theoretisch ein Tonmaterial im Umfang von nahezu drei Oktaven, also in der Guidonischen Terminologie vom tiefen G bis zum ee, zur Verfügung. In seiner Struktur muß dies aber ein kaum überschaubarer Bereich

<sup>6</sup> *Etymologia*, ed. W. M. Lindsay (= Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), Oxford 1911, I.iii.1 und 2.

<sup>7</sup> Guido von Arezzo: *Micrologus*, hg. v. J. Smits van Waesberghe (= CSM 4), Rom 1955, S. 93.

<sup>8</sup> Szalkai: „Musica“, hg. v. D. Bartha (= Musicologica Hungarica 1), Budapest 1934, S. 68.



gewesen sein, denn immer wieder wird in den elementaren Musiklehren mit großer Ausführlichkeit die genaue schrittweise Abfolge der Ganz- und Halbtöne aufgeführt.<sup>9</sup>

Deshalb ist man wohl von anfang an in der Darstellung des Tonsystems auf kleinere Einheiten zurückgegangen, und zwar zunächst auf diejenige Einheit, auf der schon das griechische System aufbaute, nämlich das Tetrachord oder, mit der lateinischen Bezeichnung, die Quarte. Die Quarte ist zwar zunächst in der griechischen Theorie ein proportional errechenbares Intervall, wird aber im Mittelalter vor allem als eine überschaubare und somit leicht faßbare melodische Einheit benutzt.<sup>10</sup> Diese Überschaubarkeit resultiert nicht nur aus der geringen Anzahl von Tönen, sondern vor allem aus der Tatsache, daß in der regulären Form dieses Intervalls nur ein Halbtonschritt vorkommt, der zudem beim Tetrachord der *finales*, dem Tetrachord der Töne D bis G, in der Mitte, also zwischen den Tönen E und F liegt. Diese skalare Struktureinheit kann nun über das ganze Tonsystem verteilt werden. So ist das Tetrachord der *finales* nach unten hin direkt mit dem gleichartigen Tetrachord A-D verbunden, wo der Halbton ebenfalls in der Mitte zwischen den Tönen H und C liegt, und nach oben hin ist es die Oktavversetzung der beiden unteren Tetrachorde, also die Töne a-d, bzw. d-aa. Wenn der Sänger sich klarmacht, in welchem Tetrachordbereich er sich befindet, bereitet es ihm keine Schwierigkeiten mehr, die Halbtöne richtig zu treffen.

Guido von Arezzo hatte nun zu Beginn des 11. Jahrhunderts die folgenreiche Idee, diesen Bereich um einen einzelnen Halbton herum auf 6 Töne zu erweitern. In einem solchen Hexachord wird ein Halbtonschritt oben und unten von jeweils zwei Ganztonschritten eingerahmt, etwa der Halbtonschritt e-f unten von den beiden Ganztönen C-D-E und oben von den Ganztonschritten F-G-a, was insgesamt die Sexte C+a mit dem Halbtonschritt E-F in der Mitte ergibt. Wie bei den Quarten lassen sich auch diese skalaren Einheiten im Tonraum weiterbewegen. So wiederholt sich die Struktur der Sexte C+a auch im Bereich der Sexte G+e mit dem Halbtonschritt h-c in der Mitte und schließlich auch, nimmt man statt h ein b, im Raum der Sexte F+d. Damit stehen nun drei Hexachorde zur Verfügung, die sich zugleich so überlappen, daß mit ihnen der gesamte Tonraum erfaßt und entsprechend der achttönigen Struktur der mittelalterlichen Leiter strukturiert werden kann.

<sup>9</sup> Vgl. Hucbald, *Musica*, ed. Y. Chartier, Paris 1971, S. 176 (GS I 110a) und im *Dialogus*, Abschnitt 11 ff. (GS I 259 ff.).

<sup>10</sup> Dies habe ich ausführlich in meinem Beitrag „...in nullo tanta est ut in tetrachordis similitudo“. Zur Bedeutung der Quarte in der mittelalterlichen Musiklehre“, in: *Die Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter. Symposium Kiel 1985*, hg. von F. Reckow (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft), Kassel (im Druck), dargestellt. Eine Kurzfassung erschien unter dem Titel „La quarte et la structure hexacordale“ in: *L'enseignement de la musique au Moyen Age et à la Renaissance. Colloque Royaumont 1985*. Royaumont 1987, S. 17-28.



Hauptzweck dieses Systems, oder besser: dieser Technik war es also, die Halbtonschritte im musikalischen Ablauf richtig, und das heißt für einen Sänger: fehlerfrei erkennen zu können. Mit diesem System war es dem Sänger ein leichtes, sich im Gewirr der Halb- und Ganztöne zurechtzufinden.

Wie in der Grammatik aus Buchstaben Silben zusammengesetzt werden, hat auch Guido hier einen Schritt auf eine höhere Ebene getan, nämlich von den *litterae* auf die Ebene der *voces*, wie die Solmisationssilben in der Folgezeit auch genannt wurden, also nach dem Zeugnis des Pariser Magisters Hieronymus de Moravia aus dem Ende des 13. Jahrhunderts jene „VI voces, ex quibus scilicet constat quilibet cantus“.<sup>11</sup> Trotz der engen und überaus aufschlußreichen Beziehungen zur Grammatik, die sich um 1200 zur neuen Sprachlogik entwickelte, hatte sich der Begriff *vox* zu jener Zeit in seinem Gebrauch innerhalb der musikalischen Elementarlehre weitgehend von seiner grammatikalischen Herkunft gelöst und wird im musikalischen Fachschrifttum ausschließlich im Hinblick auf die Solmisationssilben verwendet. Erhalten bleibt aber die deutliche Differenzierung zwischen den *litterae* als der Bezeichnung für den Materialbestand des Tonsystems und den *voces* als einer übergeordneten Strukturierung dieses Systems. Der Ton selber, solange er nur durch seine *littera* angesprochen, also am Monochord erzeugt wird, bezeichnet eine abstrakte, rechnerisch erfaßbare Tonhöhe ohne Einbindung in eine übergeordnete Struktur. Wie in der Grammatik gilt auch in der Musiklehre der Satz aus einem Textbuch zur Logik, der *Abbreviatio montana* vom Anfang des 13. Jahrhunderts, daß die *litterae* bloß „partes vocum significativarum“, Teile jener bedeutungsvollen Silben sind „et ipse nichil significant“,<sup>12</sup> für sich genommen nichts bedeuten. Der Buchstabe, die *littera* des Tonraumes, sagt nur etwas über die reale Lage im gesamten Tonraum aus, nichts aber über die Stellung dieses Tones im Bezug zu den anderen, benachbarten Tönen der Leiter. Erst die *vox*, die Solmisationssilbe, verbindet den Einzelton mit den anderen Tönen des Systems.

Das System der Hexachorde stellt also gewissermaßen eine Schablone dar, die auf die *litterae* des Tonsystems gelegt wird. Dadurch werden diese *litterae* wie die Kästchen auf einem leeren Rechenblatt an bestimmten Stellen zu Figuren verknüpft, nämlich den Hexachorden. Für uns ist nun die Konsequenz von entscheidender Bedeutung, die wir aus diesem Befund für die Betrachtung mittelalterlicher Aufzeichnungen ziehen können. Die Aufzeichnungen, die uns überliefert sind, stellen nämlich gewissermaßen nur das leere Rechenblatt dar, auf das wir, genau wie der damalige Sänger, unsere Schablone der Hexachordsystematik legen müssen.

<sup>11</sup> Hieronymus de Moravia: *Tractatus de Musica*, ed. S. M. Cserba (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 2), Regensburg 1935, S. 50.

<sup>12</sup> *Abbreviatio montana*, ed. L.-M. de Rijk, *Logica modernorum II. A Contribution to the History of Early Terminist Logic* (= Wijsgerige Teksten en Studies uitgaven van de Filosofische Instituut an der Reijks-universiteit te Utrecht 16), Assen 1967, Bd. 2.2, S.78.

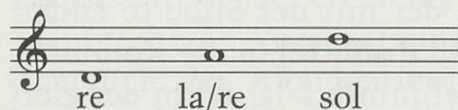


## Modus

Seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts wird die strukturelle Bedeutung des Begriffes *vox* für die Beschreibung einer der zentralen Ordnungskategorien der Musiktheorie, nämlich des Modus genutzt. Während des ganzen Mittelalters blieb neben der berühmten Definition des Modus als einer „regula, quae de omni cantu in fine diiudicat“ des *Dialogus de musica*<sup>13</sup> eine Beschreibung der Modi präsent, die sich enger an die Definition des Boethius anlehnt und über die Hexachordlehre unmittelbar mit der Strukturierung des Tonsystems verknüpft ist. In ihr wird der Modus als eine Kombination von Quinten- und Quarten-Species beschrieben, die seit dem Beginn 13. Jahrhunderts mit Hilfe von Solmisationssilben bezeichnet werden. Ein erstes Zeugnis dafür ist der sogenannte Löwener Traktat.<sup>14</sup> In dieser Verknüpfung von Species- und hexachordaler Tonus-Definition kommt der Intervall-Species über die bloße intervallische „proportio“ hinaus eine melodische Qualität zu. So heißt es in den *Quatuor principalia* aus dem 14. Jahrhundert, daß durch die Species „qualitas cantus ascensionis et depositionis“, also die Art und Weise des melodischen Auf- und Absteigens eines Gesanges festgelegt werde.<sup>15</sup>

Die Bestimmung der Intervallspecies durch Solmisationssilben hat aber noch eine weiterreichende Konsequenz. Sie verweist nämlich zugleich auf die Hexachorde, die durch die entsprechenden Solmisationssilben angesprochen werden. Die Intervallspecies definieren also nicht nur den Raum eines Modus, sondern legen zugleich fest, welche Kombination von Hexachorden der jeweiligen Species-Kombination und damit dem Modus zugrunde liegt.

So wird der erste Modus als eine Kombination von erster Quintenspecies *re-la* und erster Quartenspecies *re-sol* definiert, die sich im Punkte *a-la[mi]-re* überlappen:



Beispiel 1

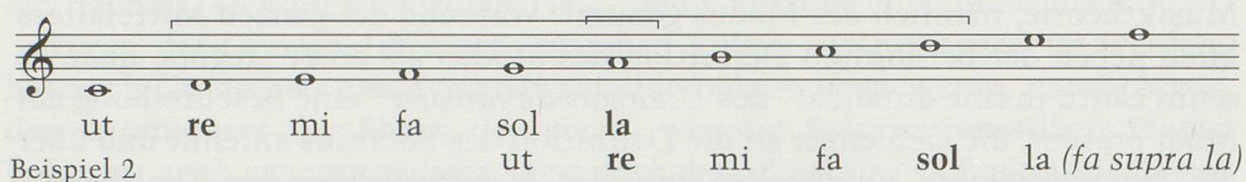
<sup>13</sup> Anon.: „Dialogus de musica“, GS 1, S. 257; dazu M. Bielitz: *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie* (= Beiträge zur Musikforschung 4), München u. Salzburg 1977, S. 187 ff.

<sup>14</sup> „Tractatus de musica plana et organica“, CS 2, 484-498.

<sup>15</sup> „Quatuor principalia“, CS 4, S. 229 f. Bernhard Meiers strikte Unterscheidung zwischen den beiden Tonus-Definitionen des Mittelalters, einmal derjenigen über die *finalis*, die auf den modal geprägten Melodieverlauf ausgerichtet ist, zum andern derjenigen über die Species als einer skalaren Beschreibung, läßt die qualitativen Aspekte der Species-Definition außer acht, die in der Definition der Species durch die Solmisationssilben deutlich werden wird („Tonartliche Ordnungen der sogenannten Vokalpolyphonie“, in: *Kgr.-Ber. Berkeley 1977*, hg. v. D. Heartz u. B. Wade, Kassel 1981, S. 510).



Eine Kombination dieser beiden Species ist nur in einer disjunkten Folge zweier Hexachorde,<sup>16</sup> also beim authentischen dorischen Modus auf d in der Kombination der Hexachorde naturale/durum möglich:



Für den 2., plagalen Modus gilt das entsprechende Schema in der Umkehrung der Intervallspecies, was zur konjunkten Kombination der beiden Hexachorde führt – übrigens eine recht elegante Möglichkeit der Definition, die schon die *Quaestiones in musica* vom Ende des 12. Jahrhunderts nutzten:<sup>17</sup>



Zugleich umfaßt eine solche Kombination zweier Hexachorde den normalen Ambitus eines Modus, der seit dem *Dialogus de musica* als Dezime bestimmt wird.<sup>18</sup>

Wie eng Hexachordsystem und Modi zusammenhängen, zeigt sich an den transponierten Modi. Wenn die Bestimmung der *finalis* nicht mehr durch die absolute Tonhöhe, sondern allein durch die Solmisationssilben erfolgt, kann sie auf jede Stufe mit den entsprechenden Struktureigenschaften verlegt werden. Der Anon. Berkeley von 1376 beschreibt auf diese Weise alle möglichen *finale*s für einen 1. Modus: Jeder Gesang, der mit der Silbe re endet, befindet sich im 1. oder 2. Modus, sei dieses re ein d-sol[-re] in der Kombination der Hexachorde durum/naturale, dessen Oberquinte a-la[-re] in der gleichen Kombination, ein g-re in der Verbindung der Hexachorde molle/naturale

<sup>16</sup> „Disjunkt“ wird die Folge genannt, weil die zentralen Tetrachordbereiche eines jeden Hexachords keinen gemeinsamen Ton haben, etwa das Hexachord naturale und das Hexachord durum: c-f/g-c'. Zu dieser Bezeichnung vgl. C. Berger.: *Hexachord, Mensur und Textstruktur* (wie Anm. 4), S. 89.

<sup>17</sup> *Quaestiones in musica*, hg. v. R. Steglich (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft Beih. 2. Folge, Heft X), Leipzig 1911, S. 24: „Sed quoniam quatuor species diapason ita constituuntur, ut diatessaron praecedat, diapente sequatur, quae sunt plagales; quatuor autem ita, ut diapente praevia diatessaron, sit asseda, quae sunt autenticae.“

<sup>18</sup> GS 1, S. 257: „D. Quare decem? M. ...vel quia in decem vocibus ter diatessaron invenitur...“ Neben vielen anderen, die diese Formel teilweise sogar wörtlich aufnehmen, sei hier nur Hieronymus de Moravia zitiert: „Nam omnes toni impares supra suam finalem VIII notis et licentialiter IX possunt ascendere, sub sua vero finali non plus quam unam descendere possunt.“ (*Tractatus de Musica*, S. 157)



oder eben ein c-sol[-re] in der Kombination der Hexachorde molle und über B.<sup>19</sup> Bewegen sich die *finales* d, g und a noch im Bereich der drei Grund-Hexachorde, führt die *finalis* c aus diesem Bereich heraus: um eine Quinte erster Species über diesem c zu bilden, muß dieses c als ein c-re dem Hexachord über B zugeordnet werden. Etwa 100 Jahre später benennt Johannes Tinctoris in den Abschnitten „De finibus irregularis tonorum“<sup>20</sup> seines *Liber de natura et proprietate tonorum* nur die entsprechenden Hexachorde, die für die Ausführung der jeweiligen Modi benötigt werden. So wird das g-Dorische „per b molle ac naturam“ gesungen, also in einer Kombination der Hexachorde molle/naturale, während das c-Dorische „per coniunctas E la mi gravis ac ♯ mi et per b molle“ ausgeführt wird, also mit dem Hexachord über B mit dem Halbtonschritt D-Es und dem Hexachord molle.<sup>21</sup>

Auf diese Weise wird deutlich, wie eng beide Bereiche, Modus- und Hexachordlehre, miteinander verzahnt sind. Ohne den Modus zu kennen, ist die Entscheidung über die Auswahl der beiden unter den drei möglichen Hexachorden nicht zu treffen. Andererseits ist eine Ausführung eines Stückes, dessen Modus ich zwar kenne, ohne Kenntnis der zugehörigen Hexachorde ebenso unmöglich, vor allem angesichts der Tatsache, daß die entsprechenden Stücke wie hier im Vertrauen auf die Kenntnisse der Ausführenden ohne weitere erklärende Akzidentien aufgezeichnet worden sind.

Offenbar hat der Sänger auch weiterhin nur seine guidonische Hand mit den sieben *litterae* benutzt, auf der weder ein es noch gar ein as vorgesehen sind. Aus diesem Dilemma heraus behilft sich der Anon. Berkeley mit einer Transposition: er fordert, den Abschnitt mit dem leiterfremden Ton einfach um einen Ganzton auf- oder abwärts in eines der drei üblichen Hexachorde zu versetzen und dort wie gewohnt zu solmisieren.<sup>22</sup> Der Sänger braucht also gar keine Vorzeichen, da er mit Hilfe der Solmisationssilben die entsprechende Transposition viel einfacher und eleganter vornehmen kann.

Unter diesen Voraussetzungen läßt sich die These Gaston Allaires über den Gebrauch der Akzidentien im Sinne von Hinweisen auf die Hexachord-Struktur konsequent durchführen. 1980 hatte er die Hypothese aufgestellt, daß die Notwendigkeit, zwischen *fa supra mi* und *fa supra la* zu unterscheiden, „aurait amené, semble-t-il, les premiers musiciens-théoriciens à identifier le demi-ton de la quarte fondamentale, *Ut-fa*, par le signe ♯ ou ♮, et identifier le demi-ton de la quarte mutée, *fa-fa* (celui de la *una nota fa supra la*), au

<sup>19</sup> Anon. Berkeley, hg. v. O. E. Ellsworth (= Greek and Latin Musik Theory), Lincoln u. London 1984, S. 84: „Primus quod omnis cantus huiusmodi finiens in re quocumque, aut finiens in sol B quadrati, aut in la naturale, aut in sol vel in la B mollis, est primi vel secundi toni.“

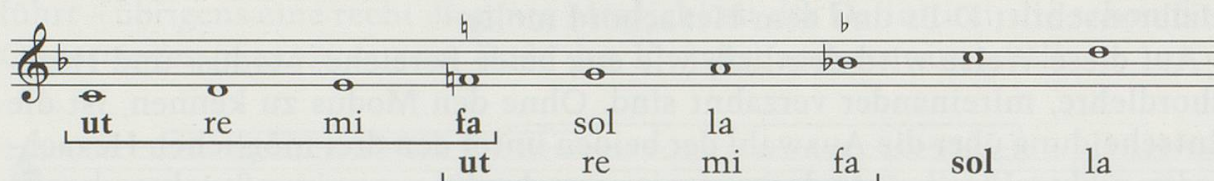
<sup>20</sup> J. Tinctoris: *Liber de natura et proprietate tonorum*, hg. v. A. Seay (= CSM 22, 1), AIM 1975, S. 98.

<sup>21</sup> J. Tinctoris: *Liber de natura et proprietate tonorum*, S. 99; zur Interpretation der Formulierung „coniunctas E la mi“ als ein Hexachord über B vgl. C. Berger.: *Hexachord, Mensur und Textstruktur* (wie Anm. 4), S. 121 f.

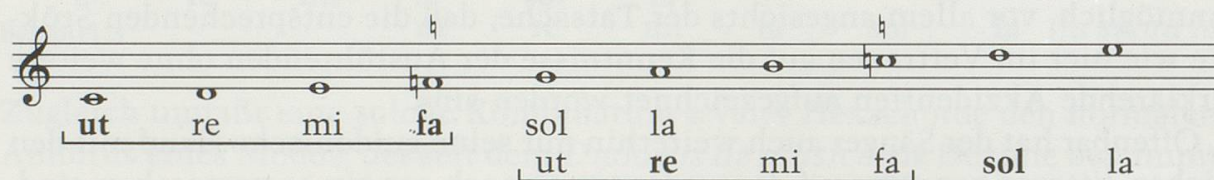
<sup>22</sup> Anonymus Berkeley, a. a. O., S. 52 ff.



moyen du bémol.“<sup>23</sup> Ein ♭-durum würde demnach ein fa-ut der Grundquarte ut+fa einer konjunkten Kombination zweier Hexachorde bezeichnen, im konkreten Beispiel 4 ein F-fa-ut oder im Beispiel 5 ein c-fa-ut. Das ♭-durum ist also kein Erhöhungszeichen. Aus diesem Grunde werde ich im Folgenden, zumal bis zum 15. Jahrhundert nicht zwischen einem Erhöhungs- (♯) und einem Auflösungszeichen (♭) unterschieden wurde, ein ♭-durum in der Form des späteren Auflösungszeichens darstellen. Ein b-molle dagegen weist auf das alleinstehende fa in einer disjunkten Kombination hin, das in der Verkettung der Hexachord ein „fa supra la“ ist, also das b-fa in der konjunkten Kombination der Hexachorde naturale /molle im Beispiel 4 oder das F-fa in der Kombination der Hexachorde naturale/durum des Beispiels 5.



Beispiel 4: Konjunkte Kombination der Hexachorde naturale/molle



Beispiel 5: Disjunkte Kombination der Hexachorde naturale/durum

Die Kenntnis der Modi und der Hexachorde werden im elementaren Curriculum, also in der *musica plana*, vermittelt. Der Contrapunctus dagegen gehört dem weiter fortgeschrittenen Teil des Curriculums an, das auf der *musica plana* aufbaut. So ist es verständlich, daß mit den Contrapunctus-Regeln allein der Musik des 14. und auch noch des 15. Jahrhunderts nicht beizukommen ist. Für viele Erscheinungen werden im elementaren Bereich der Lehre weit bestimmtere Richtlinien formuliert. Auch Klaus-Jürgen Sachs weist darauf hin, daß „der Prozeß des Setzens im Spannungsfeld einer Fülle von satztechnischen Abhängigkeiten vollzogen wird“.<sup>24</sup> An dieser Entscheidungsfindung sind über den Bereich des Contrapunctus hinaus andere, elementare Bereiche der Lehre beteiligt. In Kenntnis dieser weit stärkeren Bedingungen hält sich die Contrapunctus-Lehre an diejenigen Stellen, wo sie andere Bereiche der Musiklehre mit voraussetzen muß, wie etwa die Modus-Lehre oder, eng damit verbunden, die Hexachordlehre, eher vorsichtig zurück. An drei Beispielen soll nun dieses enge Ineinandergreifen der unterschiedlichen Ebenen der satztechnischen Gestaltung durchgespielt werden.

<sup>23</sup> G. Allaire, „Les énigmes de l'Antefana et du double hoquet de Machault: une tentative de solution“, in: *Revue de Musicologie* 66 (1980), S. 32.

<sup>24</sup> K.-J. Sachs: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen* (= BzAfMw 13), Wiesbaden 1974, S. 110.



# 1. Rondeau Ay, douloureux

Ca  
Te  
Co

Ay, douloureux

7

lou-reux di-sant he-las De ma pi-

13

-teu-se vi-e, las, Tres de-si-

19

rant suy de mou-rir,

25

Quant plus ne puis cel-le ve-



Beispiel 6: Rondeau Ay, douloureux

Die Änderungen in der Textunterlegung sowie die Akzidentiensetzungen werden im Text erläutert. Offene Klammern weisen auf geschwärtzte Noten hin. Das vorletzte Wort des 2. Verses, „vie“, muß als Zweisilbler gelesen werden, wodurch die Tonwiederholung im T. 14 austextiert werden kann. Am Ende des T. 32 stehen in der Hs. und bei Rehm im Contratenor anstelle der Semibrevis B eine in den nächsten Takt hinübergebundene punktierte Semibrevis und eine Minima B. Der Punkt nach der Semibrevis muß aber wohl als *punctus divisionis* aufgefaßt werden, während der Schreiber ihn irrtümlich als *punctus augmentationis* las und daraufhin eine eigentlich überflüssige Minima B hinzufügte. Die Semibrevis c im T. 32 muß dann natürlich als Semibrevis altera gelesen werden. Auf diese Weise lassen sich die Oktvparallelen zum Cantus vermeiden.



Aus der Vorzeichnung der Unterstimmen mit b und es in Verbindung mit dem c-Klang am Ende ergibt sich für das Stück ein c-dorischer Modus. In diesem Modus wird normalerweise die plagale Oktave G+g mit der *finalis* c-(sol-)re in der Mitte durch die konjunkte Kombination der beiden Hexachorde molle und über B abgedeckt. Die Oberstimme wird ebenfalls mit Hilfe einer *transposicio intellectualis*<sup>25</sup> in diesen beiden Hexachorden solmisiert. Insbesondere der Ton es steht als kleine Terz, also als konstitutiver Ton des dorischen Modus, nicht zur Disposition. Die Frage ist vielmehr, wo die sogenannte „dorische Sexte“ a zum as erniedrigt werden kann. Für den Anfang des Cantus ergibt sich zunächst eine Solmisaton im Hexachord über B. Ausgehend vom g-la erreicht er über das es-fa im 2. Takt den Halbschluß d-la-mi, die Quinte über dem g-re des Tenors. Der g-Klang ist damit zum einen als ein dorischer Klang mit der charakteristischen Quinte re+la eingeführt worden, zum andern wird er wegen des Halbtonschrittes es-fa / d[-la]-mi als ein halbschlußartiger Klang gekennzeichnet, der in der Hierarchie der Klänge unterhalb des c-Klanges angesiedelt ist. Weiter ergibt sich aus diesem Anfang die Solmisation der folgenden Takte mit einem *as-fa supra la*, das dann über die Imitation, aber auch aus der melodischen Konsequenz der Einzelstimmen heraus, in den anderen Stimmen erscheint – ungeachtet der verminderten Quinte zum d des Tenors im T. 3 und des Contratenors im T. 5. Welche melodisch-klangliche Funktion diese verminderte Quinte hat, soll im weiteren Verlauf verdeutlicht werden.

In den T. 7-9 wird die Halbschlußbildung des Cantus-Abstiegs vom Beginn im Tenor aufgegriffen. Der Halbtonanschluß im Tenor hat nun zur Folge, daß die Töne der Unterterzklausel im Cantus des T. 8 nicht erhöht werden. Aus dem gesamten bisherigen Zusammenhang ergibt sich zugleich der Abstieg des Cantus im T. 10 über ein as-la. Das a im Contratenor ergibt sich aus einer konsequenten Solmisation der T. 5-9. Zunächst wird der Contratenor, ausgehend vom d-mi des 1. Taktes, im Hexachord über B solmisiert, woraus sich ebenfalls, zusammen mit der Imitation, das *fa supra la* im T. 5 ergibt. Erst im T. 8 führt der Contratenor aus dem Hexachord über B mit einem Quartsprung nach unten heraus. Dieser Sprung läßt sich aber ohne Silbenwechsel als ein Sprung d-mi/a-mi ausführen, der ins Hexachord molle führt. Durch die Solmisation des so erreichten a-mi der Oktavsprungfloskel wird die Halbschlußfunktion des d-mi-Klanges noch einmal bestätigt.

Der nächste Zielpunkt der melodischen Entwicklung ist die dorische c-Klausel in den T. 14-15. Das c-im Cantus ist als Spitzenton der dorischen Quarten-Species mit la zu solmisieren, was eine Solmisation der vorangehenden Takte im Hexachord molle mit a-mi zur Folge hat. Hier rechtfertigen die Regeln des Contrapunctus eine Erhöhung der Leittöne h und fis in Cantus und Contratenor.

<sup>25</sup> Vgl. Anonymus Berkeley, a. a. O., S. 56 f.



Am Beginn des Stückes steht im Cantus fast mottoartig ein Quartabstieg, der vom g-la abwärts über das es-fa zum halbschlußartigen d-mi des 2. Taktes führt. Von diesem d aus greift die Linie des Cantus erneut nach oben aus, nun aber über das g-la hinaus bis zum *fa supra la* as, um von dort wieder über das es-fa zum d-mi des T. 5 zurückzuführen. Nun greift der Tenor in einer Imitation den Aufstieg des Cantus auf, was erneut wie im T. 3 den Tritonus zum d in Cantus und Contratenor zur Folge hat. Die Bewegung kommt schließlich mit der Wendung des Tenors in den T. 7-9 zur Ruhe, die den mottoartigen Quartabstieg des Cantus-Beginns vom g-la zum d-mi aufgreift. Mit der Verlagerung in den Tenor wird diese Wendung zur Grundlage einer Halbschlußwendung, die im Cantus durch die entsprechende Unterterzklausel zur Oktave hin ergänzt wird.

Aber dieser d-Schluß im T. 9 ist nicht nur als Halbschluß und wegen des nachschlagenden Contratenors ein schwacher Schluß, auch der Cantus führt seine Linie über das d hinaus in eine Abwärtsbewegung hinein, die bis zum es in T. 11 reicht. Damit steht am Ende des 1. Verses ein Quartabstieg wie zu Beginn. Nur ist er jetzt in einen auf c bezogenen Klang eingebunden, wie er schon am Ende des T. 4 eingeführt worden war.

Diese Beobachtungen sprechen für eine Textunterlegung, die genauer als Wolfgang Rehm in seiner Edition den Vorgaben der Handschrift folgt und das Einleitungsmelisma der T. 1-5 der Silbe „Ay“ zuordnet. Dann beginnt die Weiterführung, der Auftakt zum T. 7, unmittelbar mit dem Wort „douloureux“, so daß die zweite Silbe des Wortes „disant“, die den normalen Wortakzent trägt, auf den Zielpunkt der melodischen Entwicklung, das halbschlußartig erreichte d im T. 9 trifft. Unter Einbeziehung der hemiolischen Anlage der folgenden T. 9-10 fällt dann die Silbe „he- (las)“ auf das betont zu denkende as-fa des T. 10. Damit sind die beiden Quartabstiege im T. 1 und im T. 10 auch über den Text, der beidemale einen Seufzer artikuliert, miteinander verbunden. Zugleich sorgt der Terzklang dafür, daß ein Weiterschreiten notwendig wird, was der syntaktischen Konstruktion entspricht, wird doch im 2. Vers der Grund des Seufzens, „ma piteuse vie“ angesprochen. Auch hier fällt der melodische Hochpunkt auf den üblichen Wortakzent, die Silbe „[pi-] teu-[se]“, was zugleich im Cantus der T. 12/13 einen hemiolischen Rhythmus ergibt, der in einem reizvollen Gegensatz zur kadenzierenden Hemiole der Unterstimmen in den T. 13/14 steht. Diese Kadenz führt zu einem vorläufigen Abschluß auf der *finalis* des Stückes.

An der hemiolischen Wendung des Cantus in den T. 9-10 läßt sich zugleich die Funktion verdeutlichen, welche die linear über das *fa supra la* erzeugte kleine Sexte über der *finalis* im Rahmen der Klanglichkeit einnimmt. Über dem d des Tenors entsteht in der hemiolischen Betonung eine Terzenreihe des modalen Gegenklangbereiches, die mit der Schärfung zum Tritonus d+as den Bezug zum Grundklangbereich, im T. 11 durch die Terz c+es vertreten, intensiviert. In der Hemiole wird auch das hohe c', die Septime über dem d des Tenors, nicht nur als eine Dissonanz, sondern vor allem als ein Ton der



Terzenreihe des Gegenklangbereichs herausgestellt. Damit wird die Spannung, die in den ersten Takten vor allem melodisch über das *fa supra la* aufgebaut wurde, in die modalen Beziehungen der c-dorischen Klanglichkeit hineingenommen, ein Prozeß, der in ganz ähnlicher Weise über die „Auflösung“ zum Grundklang über c auch die Tritonus-Intervalle in T. 19-22 zwischen Cantus und Tenor bzw. Tenor und Contratenor legitimiert.

Der 3. Vers steuert zunächst auf den g-Klang im T. 22 zu, der seinen Halbtonanschluß nun nicht wie zu Beginn in der Oberstimme hin zur Oberquinte d bildet, sondern unmittelbar im Tenor über das as-fa. Die Erniedrigung wird hier einmal durch die melodische Linie des Cantus nahegelegt, die vom es des T. 21 aus ihren Spitzenton, das *fa supra la* as erreicht. Aber auch die Akzidentien im Contratenor weisen auf die konjunkte Aufteilung der Oktave B-b mit der Kombination der Hexachorde über B und über es hin. Das b-molle im T. 17 wäre als Erniedrigungszeichen völlig überflüssig. Als Hinweis auf eine Hexachord-Struktur ist es jedoch in diesem Falle notwendig, endete doch der vorangegangene Abschnitt auf der Oberquinte g-la des c-dorischen Modus, der sich nach oben hin normalerweise die Quarte g-re+c-la anschließen würde, also eine Quarte im Rahmen des Hexachord molle mit a-mi. Das b-molle weist darauf hin, daß die Oktave nicht mit der disjunkten Kombination der Hexachorde über B/molle, sondern eben mit der konjunkten Kombination der Hexachorde über B und es solmisiert werden soll, also mit as-fa. Dies ist auch wegen der so entstehenden verminderten Quinte zum d des Tenors ausdrücklich anzuzeigen und gilt ebenso für den Cantus im T. 19. Im T. 21 weist dann ein ♭-durum vor dem c des Contratenors auf den erneuten Wechsel ins Hexachord molle hin, ohne den der Schluß dieses Abschnittes mit seiner Kadenzierung auf B-fa nicht korrekt ausgeführt werden könnte. Der Cantus dagegen führt den Quintsprung vom d-mi, der aus dem Hexachord über B herausführt, ohne Silbenwechsel aus und gelangt so zum a-mi des T. 23.

Für den B-Teil des Rondeaux sind nur zwei Punkte anzumerken. Zu Beginn weist wiederum ein b-molle im Contratenor darauf hin, daß der folgende Abschnitt mit as-fa gesungen werden soll, was sich aber schon aus dem es-*fa supra la* des Cantus im T. 27 ergibt. Im T. 40 ist im Cantus ein ♭-durum vor f und im Contratenor ein weiteres vor b eingezeichnet. Eine Erhöhung der beiden Töne weist keinerlei Zusammenhang mit einer Kadenzwendung auf, da im T. 41 zur Oktave G+g zwischen Tenor und Cantus im Contratenor eine Sexte es erklingt. Hinzu käme, daß im T. 40 das c im Contratenor auf das fis des Cantus trifft, ohne daß dieser Tritonus regelgerecht aufgelöst wird. Somit sprechen kontrapunktische und klangliche Gründe eher gegen eine Erhöhung der beiden Töne. Dagegen läßt sich das ♭-durum im T. 40 vor dem b des Contratenors als ein Hinweis auf die konjunkte Kombination der Hexachorde molle und über b auffassen. Dies wird wohl im Hinblick auf den g-Klang im T. 41 erfolgt sein, dessen Quinte auf diese Weise zu einem halbschlüssigen d-mi wird. Das d im T. 42 wird als ein d-mi erreicht, worauf der Quintsprung abwärts ohne Silbenwechsel ausgeführt wird und so zu einem g-mi führt, das



in der Folge den Akzidentienvorschlag Wolfgang Rehms bestätigt und ein as-fa in den letzten Takten zur Folge hat. Auch das  $\flat$ -durum im Cantus nach der c-dorischen Kadenzfloskel weist auf den Wechsel zur konjunkten Kombination der Hexachorde über B und über es hin. Die Phrase führt zunächst vom f-sol zum d-mi des T. 41, worauf ein Quintsprung ohne Silbenwechsel das a-mi des folgenden T. 42 erreicht. Der Schluß des Stückes ist also im Cantus im Hexachord molle zu solmisieren, wobei das es, das als *fa supra la* dem Hexachord über B zugehört, auf das as-fa des Contratenors trifft, das aus dem benachbarten Hexachord über es stammt.

Dieser c-Schluß am Ende des Stückes verweist zugleich auf die entsprechenden Wendungen im T. 15 und im T. 38. Eine Differenzierung wird durch die Formulierung des Contratenors erzielt, der bei diesen beiden Stellen, am Ende des 2. Verses, sowie am Ende des Melismas nach dem 1. Vers des B-Teiles, den Satz parallel zum Cantus zur Doppelleittonkfloskel ergänzt. Am Ende dagegen benutzt er die Oktavsprungfloskel. In unmittelbarer Beziehung zum c-Schluß am Ende des Stückes steht die Wendung zum B-Klang am Ende des A-Teils im T. 25, stellt sie doch eine genaue Transposition dieser Schlußwendung dar. Ungeachtet der satztechnischen Verwandtschaft kommt dieser Wendung aufgrund ihrer Lage im Tonraum, insbesondere wegen der großen Terz über dem b, die zuvor in der Kadenzfloskel des Cantus deutlich angespielt wurde, ein anderer Charakter zu. Deutlich abgestuft folgen die Kadenzwendungen auf g und auf d in den T. 2, 9, 22, 31 und 34, die jeweils wegen eines Halbtonanschlusses von oben als halbschlußartige Wendungen bezeichnet werden können.

Neben der syntaktischen Anlage des Textes spielt offensichtlich auch die Reimfolge eine für die musikalische Gestaltung bedeutsame Rolle. Alle a-Reime auf „-as“ weisen einen c-Klang auf, wenn auch im 1. Vers mit der Terz es. Die b-Reime auf „-ir“ dagegen enden durchweg auf einem g-Klang (T. 22 und 31), der dann durch ein anschließendes Melisma weitergeführt wird. Am Ende des 3. Verses wird so der B-Klang als Schluß des A-Teils erreicht, nach dem 1. Vers des B-Teils ist es ein d-Klang im T. 34, der sich dann aber auch nur als Durchgangsstation zu einem c-Klang im T. 38 erweist. Mit der Doppelleittonkfloskel im Contratenor wird die notwendige Abstufung zur Schlußbildung am Ende des Stückes, wo die Oktavsprungfloskel eingesetzt wird, gewährleistet.

## 2. Rondeau *Je ne fai tousjours*<sup>26</sup>

Das Rondeau *Je ne fai tousjours* steht nach Ausweis seines Stimmambitus und der verschiedenen Schlußbildungen im 1. dorischen Modus mit der *finalis* d. Der 1. Modus mit der Quinte d-re/a-la und der Quarte a-re/d-sol wird normalerweise mit dem disjunkten Hexachordpaar naturale/durum gesungen (vgl. Beispiel 2), also unter Einschluß der sogenannten dorischen Sexte h.

<sup>26</sup> Ed. W. Rehm, Nr. 19.



Unter dieser Voraussetzung käme es im T. 16 bei dem freien Einsatz des Contratenors auf f zwischen Cantus und Contratenor zu einem rhythmisch betonten Tritonus f+h. Zahlreiche satztechnische Bezüge sprechen aber dafür, daß nicht nur das h im Cantus, sondern auch der entsprechende Ton im folgenden Takt im Tenor zu b erniedrigt werden müssen. Auf diese Weise wird im T. 18 eine Halbschlußbildung auf dem Klang der Oberquinte a mit dem charakteristischen Halbtonanschluß b-a im Tenor erzielt.

Der erste Vers dieses Rondeaux besteht aus dem satztechnischen Modell einer Kadenzwendung, die von der Sexte a+f' ausgehend über eine Sextenkette bis zur Pänultima e+cis' reicht. Diese letzte große Sexte wird dann kontrapunktisch regelgerecht in die Oktave über der *finalis* d aufgelöst. Das Modell der Kadenzbildung wird unmittelbar darauf wiederholt, wobei die Sextenkette aber nur bis zur Sexte f+d' reicht, die sich denn auch nur in den Halbschluß der Oktave e+e' auflöst. Wiederum ist der für den Halbschluß charakteristische Halbtonanschluß f-e im Tenor zu finden. Diesen beiden musikalischen Abschnitten werden die beiden 5 bzw. 3 Silben umfassenden Textabschnitte des 1. Verses „Je ne fai tousjours“ und „que penser“ zugeordnet, wobei die Aufteilung der syntaktischen Fügung von Haupt- und Nebensatz entspricht. Zugleich öffnet sich der Nebensatz durch den Halbschluß über den Vers hinaus zur inhaltlich notwendigen Fortsetzung des 2. Verses, wo das Objekt der Gedanken, „a vostre doulcheur“, benannt wird. Der Vers schließt mit einer Bekräftigung dieser Schönheit – „qui n'a per“, die nicht ihresgleichen hat –, aus der heraus die Tragik des Gedichtes verständlich wird. Musikalisch greift der Schluß des 2. Verses wieder auf das eingangs vorgestellte Modell des Ganzschlusses zurück, wodurch dieser erste Abschnitt des Liedes zu einem vorläufigen Abschluß geführt wird.

Es folgt der dritte Vers, der zum ersten Mal die Linie des Cantus bis zur plagalen Unterquarte hinunterführt, worauf sich eine Kadenzwendung anschließt, die zur Oberquinte des Modus, einem a in T. 18, führt, wo zugleich der A-Teil des Rondeaux endet. Welchen Ort dieser Halbschluß im Gefüge der Kadenzen einnimmt, wird durch die Linie des Contratenors verdeutlicht, der im T. 16 nach einer Semibrevispause frei einsetzt, und zwar mit der wörtlichen Übernahme der Cantus-Linie der T. 5-7, die dort zum Halbschluß auf e führte. Der zweistimmige Satz von Contratenor und Tenor übernimmt hier also die gleiche Funktion der Halbschlußbildung, wie Cantus und Tenor in den T. 5-7, was konkret bedeutet, daß der Tenor den Schlußklang über den Halbtonanschluß b-a erreicht, der nun nicht in der Unteroktave, sondern in der Unterquinte des Contratenors liegt. Der Schritt b-a im Tenor wird aber auch durch den Cantus vorbereitet, der dem Contratenor in der Oberquarte folgt und so die Halbschlußwendung der T. 5-7 in der Quarttransposition übernimmt. Infolgedessen entsteht nun zwischen Cantus und Tenor die gleiche Sextenkette, die auch im T. 7 zu einem Halbschluß geführt hatte. Der a-Schluß des T. 18 ist also ebenfalls ein Halbschluß im Rahmen des d-dorischen Modus.



Der zweite Teil des Rondeaux bestätigt diesen engen Zusammenhang der beiden Halbschlußformen, greift doch der Tenor zweimal auf dieses Modell zurück: einmal in den T. 20-21 mit der Wiederholung der unmittelbar zuvor erklangenen Quartlinie vom d über das b zum a, um dann gleich noch einmal im T. 22 mit der gleichen Linie vom a aus mit dem Halbtonschritt f-e anzuschließen. Die rhythmische Wendung der Hemiole verweist erneut auf das Vorbild des Halbschlusses im T. 18. Führt der Cantus beim ersten Mal im T. 20 zunächst in Gegenbewegung zum Tenor zur Quinte e, greift er beim zweiten Mal wieder auf das parallele Modell der abwärts führenden Quartlinie zurück. Beide Linien des Cantus enden somit wieder auf e'. Konsequenterweise ist deshalb auch die nächste Schlußwendung in den T. 25/26 über ein b in der Oberstimme einzuführen, obgleich es so zu einem Tritonus zum e des Contratenors kommt.

Mit den Mitteln des Contrapunctus wird hier ein satztechnisches Phänomen deutlich gemacht, das mit der Kenntnis modaler Zusammenhänge allein nicht so deutlich hätte erschlossen werden können.<sup>27</sup> Die erstaunliche Konzentration auf eine einzige melodische und satztechnische Wendung – mit Ausnahme der T. 14/15 besteht das ganze Stück nur aus der beschriebenen Kadenzwendung, die allein zu Beginn des 2. Verses etwas gedehnt wird – läßt sich gut mit dem Inhalt des Textes in Übereinstimmung bringen: Der Sänger tut eben nichts anderes als an sie, „ma seule joye désirée“, zu denken, was auch im Schlußvers noch einmal beschworen wird: „Que je ne la puis oublier“. Auch dies wird musikalisch mit einer bekannten Wendung, diesmal dem Zitat des 2. Verses, unterlegt.

### 3. Rondeau *C'est assez*<sup>28</sup>

Das Rondeau *C'est assez* erweist sich aufgrund der b-Vorzeichnung in den Unterstimmen und des Endes auf einem g-Klang als ein Stück im transponierten dorischen Modus mit der *finalis* g. Da im dorischen Modus die kleine Terz konstitutiv ist, muß auch im Cantus mit Hilfe einer Transposition des Hexachord-Systems die konstitutive kleine Terz des dorischen Modus, b-fa, gesungen werden. Das Hexachord molle wird so zum zentralen Hexachord, dem sich im Normalfall das disjunkte Hexachord naturale mit dem Ton e-mi anschließt und in bestimmten Ausnahmefällen das konjunkte Hexachord über B mit einem Halbton d-mi/es-fa. Insbesondere muß deshalb in den Takten 9 und 10 das e'' im Cantus als ein *fa supra la* zum es'' erniedrigt werden.

<sup>27</sup> Vgl. zu diesem Thema mit weiteren Beispielen den Abschnitt über die dorische Sexte in C. Berger.: *Hexachord, Mensur und Textstruktur* (wie Anm. 4), S. 162 ff.

<sup>28</sup> Ed. W. Rehm, Nr. 11.



Einzig der Anfang des Stückes fällt aus diesem modalen Rahmen heraus, da er zunächst im 3. Takt zu einem c-Klang führt, der kontrapunktisch korrekt mit dem Leitton h eingeführt wird. Dieser Anfang vom g mit der Betonung der charakteristischen Oberquarte c' weist auf einen ganz anderen Modus, nämlich auf einen g-mixolydischen Modus hin, der hier am Beginn des Stückes exponiert wird. Diese Abweichung wird noch durch eine weitere Beobachtung gestützt. Der Tenor dieses Anfanges zitiert den Beginn eines Alleluias mit dem Vers „Deus iudex justus“, das im 8. Modus mit der *finalis* g steht.<sup>29</sup> Dieser Vers – „Gott ist ein rechter Richter und ein Gott, der täglich droht“ (Ps. 7, 12) – steht in einer unmittelbaren Beziehung zur Aussage des Liedtextes, stammt er doch aus einem Psalm, der auch als „Gebet eines unschuldig Verfolgten“ bezeichnet wird. Aber diese Anspielung bleibt ein Zitat, das inhaltlich wie auch musikalisch außerhalb des Rahmens dieses Liedes bleibt. Unmittelbar darauf, am Ende des 1. Verses, wird die eigentliche Tonart des Stückes mit einer g-dorischen Kadenzwendung bestätigt, und auch der 2. Vers schließt mit einem c-Klang, der sich zuvor durch die Wendung zur kleinen Terz es ebenfalls als ein dorischer Klang erweist. Gerade dieser modale Wechsel unterstreicht deutlich den Zitatcharakter dieses Liedbeginns.

Das Beispiel zeigt, wie allein mit den Mitteln des Contrapunctus der Wechsel vom mixolydischen Modus des Zitats, das vom g-mixolydischen Modus der Choralvorlage nach c-Mixolydisch transponiert wurde,<sup>30</sup> zum g-dorischen Modus des Liedes verdeutlicht werden kann. Hexachord-, Modus- und Contrapunctus-Lehre stellen also verschieden Stufen eines Systems dar, dessen vielfältige und durchaus nicht nur in einer Richtung verlaufende Verflechtungen eine Fülle kompositorischer Möglichkeiten ermöglichen.

<sup>29</sup> ed. K. Schlager, in: *Alleluia-Melodien I: bis 1100* (= Monumenta Monodica Medii Aevi VII), Kassel 1967, S. 107; vgl. auch *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis...editum... a Solesmensibus Monachis*, Paris u. a. 1924, S. 307. Herrn Dominique Muller, Basel, danke ich für diesen wertvollen Hinweis.

<sup>30</sup> In der Handschrift Montpellier H 159 ist die Melodie ebenfalls schon eine Quarte höher aufgezeichnet; vgl. K. Schlager, a. a. O., S. 644.







## MODALITY AND TEXT EXPRESSION IN 16TH-CENTURY FRENCH CHANSONS: REMARKS CONCERNING THE *E* MODE.

by JEAN-PIERRE OUVRARD

In an article published recently in the *Revue de Musicologie*,<sup>1</sup> Jeanice Brooks drew attention to a remarkable and absolutely original case of cyclic organisation, the *Premier Livre des Amours* by Anthoine de Bertrand (Le Roy and Ballard, 1576).<sup>2</sup> Bertrand's *Livre* consists of an amorous „scenario“ closely associated with Ronsard's cycle *Les Amours de Cassandre* (1552). Bertrand regrouped Ronsard's sonnets in thematic ensembles which he characterized musically by rigorous use of the eight ecclesiastical modes; he employed the modes, moreover, in a particular order.<sup>3</sup> The *Livre* begins with nine sonnets<sup>4</sup> whose modal identity proves to be homogeneous: the finals are *e* or *a* (*e* appearing hence as an extension of *a*) in *cantus durus*. To be sure, the ninth sonnet is distinguished by its final *d* in *cantus mollis*, but this is clearly the transposition of *e* to *a* with *b*-flat, as the use of *chiavette* clefs – *g*2, *c*2, *c*3, *c*4<sup>5</sup> – testifies. According to Jeanice Brooks, this prefatory ensemble employs mode 4, i.e. *deuterus plagal*.

In the conclusion of her study, Jeanice Brooks suggests convincingly that Bertrand, aristocratic amateur of music (he held no musical appointment, neither in the church nor at court) and member of a humanistic circle in Toulouse, adhered to a theory of modal *ethos* which he attempted to put into practice: „Thus emerges“ she writes „the portrait of a gifted amateur, liberated from the constraints of daily cares and the necessity of producing upon demand, working in the refined intellectual ambiance of a *fin du siècle* humanist circle. It is not inconceivable that such a person would adhere to a theory of modal *ethos*, which could explain certain choices in the tonal organization of the cycle ...“<sup>6</sup>

<sup>1</sup> „Ses amours et les miennes tout ensemble“: la structure cyclique du *Premier Livre* d'Anthoine de Bertrand (Paris 1576)“, in *Les Musiciens de Ronsard* (Jean-Pierre Ouyard, ed.), *Rev. de Musicol.* 74-2 (1988) 201-220.

<sup>2</sup> Modern edition by Henry Expert, *Anthoine de Bertrand, Premier Livre des Amours de Pierre de Ronsard*, in 2 volumes; (1. I-XIX; 2. XX-XXXV), in *Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance*, edited by Maurice Senart, Paris 1926. Brooks has pointed out (*op. cit.* 208), the original order of the collection has been considerably altered in Expert's edition.

<sup>3</sup> Jeanice Brooks, *op. cit.* 208-210.

<sup>4</sup> 1. *Qui voudra voir comme un Dieu*; 2. *Nature ornant la dame*; 3. *Dans le serain de sa jumelle flamme*; 4. *Je parangonne au soleil*; 5. *Ces liens d'or*; 6. *Bien qu'à grand tort*; 7. *Amour donne moy paix ou trêve*; 8. *Qui voudra voir dedans une jeunesse*; 9. *Mon dieu, mon dieu que ma maistresse est belle*.

<sup>5</sup> *Op. cit.* 212.

<sup>6</sup> *Ibid.* 219.



The importance which Bertrand's *Préfaces* attach to discussion of ancient testimony to the „effects“ of music supports Brooks's interpretation.<sup>7</sup> Admittedly the theme was ubiquitous in those days and Bertrand was merely trying to develop an idea that was already a commonplace of humanistic reflection upon music. Suffice it to recall here Pierre Certon's *Dédicace* to his last publication, *Les Meslanges de Maistre Pierre Certon* ... (published in 1570 by Nicolas Du Chemin<sup>8</sup>), and the words of the humanist Pontus de Thyard: „L'intention de Musique, dit-il, semble estre de donner tel air à la parole que tout escoutant se sente passionné, et se laisse tirer à l'affection du Poète.“<sup>9</sup> The Ronsardian theme of ravishment provides further testimony, to which the poet gives poetic<sup>10</sup> as well as theoretical expression: „Car celui, Sire, le quel oyant un doux accord d'instruments ou la douceur de la voix naturelle, ne s'en réjouit point, ne s'en émuet point et de tête en pieds n'en tressant point, comme doucement ravi et si ne sais comment dérobbé hors de soi: c'est signe qu'il a l'âme tortue, vicieuse et dépravée ...“<sup>11</sup>

As Brooks shows, the nine sonnets placed by Bertrand at the head of his cycle and set in deuterus plagal (mode 4) can be divided thematically as follows:

<sup>7</sup> See the *Préfaces* in Expert's edition (cited above, note 2). Also: Jean-Michel Vaccaro, „Les *Préfaces* d'Anthoine de Bertrand“, *Rev. de Musicol.*, 74-2 (1988) 221-235. There Bertrand declares more particularly: „inspired by the same flame as our French poet, I would endeavour to represent the effects of his amours and my own together“ („*espris de même flamme que nostre poète françois je m'estudiois à représenter les effaicts de ses amours et les miennes ensembles.*“).

<sup>8</sup> Cf. François Lesure and Geneviève Thibault, „Editions musicales publiées par N. Du Chemin“, in *Ann. Mus.* 1 (1953). The dedication is reproduced on 286-288 (document no. 9).

<sup>9</sup> *Solitaire Second* (Cathy M. Yandell, ed.), Geneva 1980, 14. „The intention of music“ he said seems to be to give such an *air* to the words that whoever hears them be impassioned and allow himself to be drawn by the *affection* of the poet“ (italics added by the translator).

<sup>10</sup> Among other sonnets one might cite the following:

*L'homme est vraiment ou de plomb ou de bois  
S'il ne pressant de crainte et de merveille,  
Quand face à face il voit ma nompareille,  
Ou quand il voit les accords de sa voix*

...

*Ou quand l'Esté, lors que le chant s'avale,  
Au soir à l'huis, il la voit, qu'elle égale  
La soye à l'or d'un ponce ingénieux:  
Puis de ses dois qui les roses effacent,  
Toucher son luc et d'un tour de ses yeux  
Piller ses cœurs de mille hommes qui pacent.*  
(Ronsard, *Les Amours*, Paris 1553. (Sonnet))

<sup>11</sup> *Livre de Meslanges*, Paris 1560 (reedited in 1572 under the title *Le Mellange de chansons* ...). „Because, Sire, whoever hears a sweet harmony of instruments or the sweetness of the natural voice (*voix naturelle*) without any delight, without being moved at all or thrilling from head to toe from the sweet ravishment, and not somehow being secretly beside himself: it is the sign of a tortured soul, vicious and depraved...“.



1. *exordium* – invitation – it is also the prefatory sonnet in Ronsard's collection. M.A. Muret provides the following commentary: „The poet strives to catch the reader's attention by saying that he who would like to understand the nature of love should come see the effects which love produces in the poet himself.“<sup>12</sup>
2. Presentation of the lady, sudden manifestation of love: sonnet 2 (the lady), sonnets 3-7 (manifestation of love), sonnet 8 (composite recapitulation of the preceding).<sup>13</sup>
3. Paradox of love: the beauty and cruelty of the lady: sonnet 9.

The appropriateness of mode 4 for these themes is explained by Jeanice Brooks as follows: „Although several contradictory systems of modal *ethos* were proposed by theoreticians of the time, there remains a large consensus on the nature of the third and fourth phrygian modes, considered to be appropriate to sad, solemn, or grave pieces. The theoreticians agreed also that the plagal modes express sentiments more gentle and somber than those engendered by the authentic types. Bertrand's use of the fourth mode for the first nine pieces in his cycle and his predilection for the plagal types can be understood as a manner of underlining the elevated character of the collection and the gravity of intention ...“<sup>14</sup>

Be that as it may<sup>15</sup>, one can in any case confirm Brooks's observation that deuterus plagal is quite absent from Bertrand's *Second Livre des Amours*. The Second Livre is characterized poetically by a „humble and naive“ style, Ronsard's *Second Livre* being devoted to the *amours* of Marie, a peasant of Anjou. One can make a similar observation in support of this interpretation in another, earlier domain of the chanson repertory. It is well known that Attaingnant's collections are organized more or less systematically according to the order of the eight ecclesiastical modes<sup>16</sup> *Deuterus*, for the most part in its *cantus durus* configuration with final *a* (exceptionally *e*), is usually

<sup>12</sup> Cited by Jeanice Brooks, *op. cit.* 209.

<sup>13</sup> *Qui voudra voir dedans une jeunesse*: the structural parallelism of this poem with the prefatory sonnet (*Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte*) makes the formal organization of the cycle clear.

<sup>14</sup> *Op. cit.* 219.

<sup>15</sup> For Hermannus Contractus (mid 11th-century) the fourth mode is „moderate or lingering“; for Frutolfus de Michelsberg (late 11th-century) it is „moderate and serious“; for Johannes Afflighemensis (ca. 1100), it is „adulatory“ – see Harold Powers, *New Grove* 12, 398. Closer to the 16th-century, Nicolaus Burtius (1487) thinks that the fourth mode incites to pleasure and tempers wrath – *ibid.* 399; cf. also the anecdote related by Artus Thomas in the 16th-century. For Pontus de Thyard, hypophrygian is suitable for words „mournful and appeasing ire“ (*op. cit.* 208) because, as he says elsewhere, „passion moved by the principal is appeased by the subject“ (*ibid.* 185).

<sup>16</sup> Cf. Howard Mayer Brown, „Theory and practice in the sixteenth-century: preliminary notes on Attaingnant's modally ordered chansonnier“ in *Essays in Musicology. A Tribute to Alvin Johnson*, ed. Lewis Lockwood and Edward Roesner, Philadelphia, 1990 and Courtney S. Adams, „The early chanson anthologies published by Pierre Attaingnant (1528-1530)“, *The Journal of Musicology* V-4 (1987) 526-548.



represented in Attaignant's collections by a few chansons (in certain collections, though, up to ten<sup>17</sup>) clearly placed between chansons set in protus (*d* mode often transposed to *g* in *cantus mollis*) and chansons set in tritus (*f*). Some volumes, however, are distinguished by the absence of the *e* mode: the *Treyziesme* (1543/9) and *Vingtdeuxiesme* (1547/10) Livres (Heartz<sup>18</sup>, nos. 111-146), both consisting primarily of narrative chansons characterized by light and ribald tone.

The truly exceptional cyclical organization of Bertrand's two *Livres* underlines an „affective“ use of the modes, which is confirmed in turn by theoretical works. Attaignant's *Treyziesme* and *Vingtdeuxiesme* Livres indicate the convergence of theory and practice. By investigating expressive usage of the *e* modes in relation to expression of the poetical text I would like to attempt to take verification of this convergence a little further.

First of all, the following problem must be dealt with: determination of which pieces are to be classified as belonging to the *e* modes. Jeanice Brooks remarked justly that „their ambiguity is notorious.“<sup>19</sup> Examination of Attaignant's chanson publications leaves no doubt concerning the interpretation of pieces with final *a* in *cantus durus*. As Howard Brown had done, I examined the series of chansonniers printed in pairs (from 1538/10 to 1550/5), a total of 35 books;<sup>20</sup> I followed up this investigation with a similar examination of eleven chanson books printed by Nicolas Du Chemin, also issued for the most part in pairs (1549/25 to 1554/21). In all of these publications, the majority of pieces classed as deuterus have the final *a*.<sup>21</sup>

As Brown observes further on, this is not a matter of modes 3 and 4 being transposed to *a*, as one might expect: *cantus durus* leaves no doubt, seeing that the transposition in *cantus mollis* with final *a* or *d* is equally attested in a few rare cases, and it is clear that Attaignant (as well as Du Chemin), contrary to Pietro Aron,<sup>22</sup> does not attempt a subtly nuanced classification of pieces in *a*, nor even distinguish between authentic and plagal.<sup>23</sup> Neverthe-

<sup>17</sup> E.g. *le Septiesme Livre*, 1540/13: *Venons au point, Mon seul espoir* (Maillard), *Dictes pourquoy* (Maille), *Je ne scay combien haine dure* (Coste), *Je ne pourroys ta fermeté, Je ne pourroys promptement* (Morpain), *Plus n'ay espoir* (Certon), *Qui peche plus* (Sermisy), *Celle qui fut* (Sandrin), *Las me fault-il* (Maille).

<sup>18</sup> Daniel Heartz, *Pierre Attaignant: Royal Printer of Music*, Berkeley and Los Angeles 1966.

<sup>19</sup> C.f. *op. cit.* 210.

<sup>20</sup> *The Trente Sixiesme*, devoted to Josquin Des Prez, is the only unpaired book.

<sup>21</sup> This was pointed out by Howard Brown: „The tenor in each chanson in the *deuterus* modes cadences on *a*“ (*op. cit.*).

<sup>22</sup> Pietro Aron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venice 1525. Facsimile edition: Bologna 1970.

<sup>23</sup> Cf. Howard Mayer Brown: „Since pieces“ with final *a* „constitute the overwhelming majority of chansons in the Attaignant books representing the *deuterus* modes, moreover, it seems sensible to acknowledge their primacy by describing them simply as representative of modes 3 and 4“ (*op. cit.*).



less, the presence, however rare, must be noted of a few cases of deuterus transposed to *a* with *b*-flat, generally having the final *d*, since the majority of untransposed cases have the final *a*. For example: in the *Quinziesme Livre* (1544/7), f. VIv, Poilhiot, *Pleust à Dieu pour fuyr mes malheurs*; in the *Trentequatriesme Livre* (1549/24), f. VIIv, Alère, *Il n'est douleur qui tant soyt admirable*.<sup>24</sup> Sonnet 9 of Bertrand's *Premier Livre* reflects too the rarity of this transposition: Guillaume Boni's contemporary and stylistically comparable pair of books<sup>25</sup> contain not a single piece with final *a* (*cantus mollis*). On the other hand, in Anthoine de Bertrand's *Troisiesme Livre de Chansons* (1578),<sup>26</sup> organized according to the traditional modal order, the deuterus group consists, uniquely, of four pieces in *cantus mollis*, final *d*, and high clefs (g2, c2, c3, c4) – no. 8 alone, the madrigal *Tutto lo giorno piango*, distinguishes itself by the final *a*. The pieces in question are *Tutto lo giorno piango* (no. 8), *Je meurs hèles* (no. 9), *Tu dis que c'est mignarde* (no. 10), and *Adieu adieu ma nimphette amiable* (no. 11).<sup>27</sup> In a contemporary collection in Flemish style, Philippe De Monte's *Sonetz de P. de Ronsard* (Le Roy and Ballard, 1575), the first piece in the deuterus group is transposed, using *b*-flat: *Si trop souvent* (f. 7v), with final *a*. However, the tessituras differ neither from the three subsequent chansons with final *a* in *cantus durus* (c1, c3, c4, f4) (*Plus tu connois*, f. 8; *Hé Dieu du ciel*, f. 8v; *Le grand désir*, f. 9) nor from the two other pieces with final *e* (*Las sans espoir*, f. 13v; *Maeror cuncta tenet*, f. 14v). Lastly, preliminary investigation shows that several other instances are to be found among Lassus' chansons, for example *Je ne veux plus que chanter* (à 5) and *Delitie Phoebe* (à 5), both from the *Mellange* of 1570/1576.<sup>28</sup>

If one leaves problems of modal definition and classification aside for the time being and accepts, therefore, pieces with final *a* (*cantus durus*) as 3rd and 4th mode, semantic or affective traits can be made out, some from the very incipit. In François Regnard's collection *Poësies de Pierre de Ronsard et autres poètes* (Le Roy and Ballard, 1579),<sup>29</sup> a plaintive and languorous tone is

<sup>24</sup> Howard Mayer Brown (*op. cit.*) misinterprets Poilhiot's chanson as being foreign to the modal order of the collection. It seems not to have been noticed that the piece by Alère is in a transposed mode.

<sup>25</sup> *Sonetz de Pierre de Ronsard*, and *Second Livre* (Paris 1576). Modern edition by F. Dobbins, Paris 1987.

<sup>26</sup> Modern edition by Henry Expert, MMFR, Paris 1927.

<sup>27</sup> *Ed. cit.* 27-46. Note that the clefs used here coincide exactly with those of Sonnet 9 of the *Premier Livre*.

<sup>28</sup> Cf. Nestor Zadoff, *Mellange d'Orlande de Lassus... Transcription, étude critique et commentaires*, unpublished thesis, Tours, CESR 1978, vol. II, 200, and III, 250.

<sup>29</sup> Regarding the attribution of the texts in this collection, both the catalogue by H. Daschner (*Die gedruckten mehrstimmigen Chansons von 1500-1600...*, Bonn 1962) and the *Bibliographie des Poësies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle* by Louis Perceau and Geneviève Thibault (Paris 1941) are insufficient. For more information, see my article „Le sonnet ronsardien en musique: du *Supplément* de 1552 à 1580“, *Rev. de Musicol.* 74-2 (1988) 163-164.



evident in *Las je me plains* and *Las toy qui es*. When the incipit contains no key words, the subsequent text very often has them, as in Regnard's *D'un joyeux dueil*:<sup>30</sup>

D'un joyeux dueil sans fin je me repais,  
Et quelque part où seulet je m'absente,  
Devant mes yeux je voy tousjours presente  
Celle qui cause et ma guerre et ma paix;

and in his *O vous beaux yeux*:

O vous, beaux yeux, o regards aigres-doux,  
O clers flambeaux dont mon âme est ravie,  
O vous, beaux yeux, qui nourrissiez ma vie,  
Hélas, hélas, pourquoy me tuez-vous?

Likewise, in Philippe De Monte's 1575 publication dedicated to Ronsard (cited above), the *e* mode transposed to *a* (*cantus mollis*) is employed in *Si trop souvent*:

Si trop souvent quand le désir me presse  
Tout afamé de vivre de vos yeux  
Pleureux, honteux, pensif & soucieux,  
Devant vostre huis je repasse maistresse,  
Pardonnez moy ma mortelle déesse,  
Si malgré moy je vous suis ennuieux,  
Malgré moy non car j'aime beaucoup mieux  
Sans vous fascher trespasser de tristesse,  
Las si je passe et passe si souvent,  
Aupres de vous fantastique et revant  
C'est pour embler un trait de vostre veue  
Qui fait ma vie en mon corps séjourner.  
Permettez donc que l'âme soit repue,  
D'un bien qui n'est moindre pour le donner.<sup>31</sup>

One can mention, without having to cite the texts in their entirety, the following settings by De Monte: *Plus tue connois que je brulle pour toy* (f. 8), *Hé Dieu du ciel* (f. 8v), and *Le grand désir et l'espérance* (f. 9),<sup>32</sup> in *cantus durus*, final *a*. Two other chansons employ the same mode with the final *e*: *Las sans espoir* (f. 13v-14), curiously placed at the end of the chansons à 5, just before the first six voice chanson *Maeror cuncta tenet* (f. 14v).<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Modern edition by Henry Expert, *Poésies de P. de Ronsard et autres poètes* (MMRF, Paris 1902 – only the first part, the pieces à 4 –, 67-69.

<sup>31</sup> Pierre de Ronsard, *Le Septiesme Livre des Poèmes*, Paris 1569, sonnet.

<sup>32</sup> Pierre de Ronsard, (respectively) *Nouvelle Continuation ...* (Paris 1556), chanson; *Continuation ...* (Paris 1555), sonnet; the third text is unidentified.

<sup>33</sup> *Las sans espoir*: Pierre de Ronsard, *Elégies, Mascarades et Bergerie*, Paris 1565, sonnet.



Some fifty years earlier, texts set by Janequin (to name just one) already demonstrate similar thematic character. Among the *Vingt et quatre chansons musicales...composées par maistre Clément Janequin*, several texts set in *cantus durus*, final *a*, are remarkably characteristic, for example:

Au départir triste deul appressé  
Le mien esprit et mon cueur oppressé  
Si durement que joye ne puis avoir  
Jusques à ce que te puisse revoir  
Puisque je n'ay le tien gent corps pressé.<sup>34</sup>

or:

De vostre amour je suis déshéritee  
Et congnoys bien que mon humilité  
Ne m'a servi, mais faulte de puissance  
Et peu avoir m'ont getté de la dance  
Ou prétendoys complir ma volonté  
Las si je n'ay si hault bien mérité  
Pour ce ne doibs par inhumanité  
Estre banny et perdre l'esperance  
De vostre amour.<sup>35</sup>

or:

Quesse damour comment le peult on paindre,  
Si c'est ung feu dont l'on oyt chacun plaindre  
Dont vient le froit qui amortist ung cueur,  
Si c'est froideur qui cause la chaleur  
Dont toute l'eau ne peult jamais estaindre.  
S'il est si doulx par quoy n'est doncques moindre  
L'amertume, s'il est amer sans faindre  
Aprenez moy dont vient ceste douleur (sic)  
Qu'esse.<sup>36</sup>

Other publications of the same period by Attaignant include melancholy texts set in deuterus, final *a* (*cantus durus*). The anonymous chanson *Fortune hellas as tu mis en oubly* (1528/7) is a typical example (cf. Appendix, ex. 1):

Fortune hellas as tu mis en oubly  
Celluy qui est par toy mis en liesse.  
Rends moy celluy par qui je suis en destresse (sic)  
En ce faisant m'osteras hos de soucy (sic).

<sup>34</sup> Modern edition by Francois Lesure and A. Tillman Merritt, *Chansons Polyphoniques II*, Monaco 1966, 38-39.

<sup>35</sup> *Ibid.* 62-66.

<sup>36</sup> *Ibid.* 28-32. Text attributed to Francis I. In the last line, read „douceur“.



It is the same in considerably later publications, toward the 1540s. Godard's chanson *Ha quel tourment* (1540/10) is a very good example (cf. Appendix, ex. 2):

Ha quel tourment, quel peine et quel angoisse,  
Quel grief ennuy, las quel soucy m'opresse,  
Quant me souvient d'avoir vers vous forfait.  
De tost finir mon cueur son effort faict  
Toute douleur me picque poingt et presse.  
Nuyt je ne dors, mon pauvre cueur ne cesse  
De lamenter, souspirer en destresse,  
Gémir, plourer tant est las et deffaict.  
Ha quel tourment.<sup>37</sup>

It is significant that at mid-century, a rare French chanson by Cypriano de Rore, *Vous scavez bien* (1552/13-1554/24), also employs an *e* mode (final *a*). Phalèse placed this piece between *protus* and *tritus* (1554/24).<sup>38</sup>

The list could go on indefinitely, and even without statistics or an exhaustive investigation, one can affirm with minimal risk of error that the majority of French texts set in the *e* mode are sad, grave, languorous, or plaintive.

A celebrated chanson often attributed to Josquin Des Prez, *Cueurs désolés* (à 4)<sup>39</sup> (a text used in several lament chansons<sup>40</sup>), makes possible a wider investigation of Josquin's generation. Although the posthumous collection published by Attaignant in 1549 (*Le Trente sixiesme Livre ...*) – just as Susato's in 1545<sup>41</sup> – is not modally organized, it is clear that Josquin already employed the *e* modes (final *e* or *a*) in setting melancholy texts. The celebrated *Mille regretz* comes immediately to mind, and many more can be cited: *Regrets sans fin*, *Douleur me bat*, *Ma bouche rit*, *Je ne me puis tenir d'aymer*, *Plaine de deuil*, and obviously *Nymphe des bois*, the famous „déploration sur la mort d'Ockeghem“.<sup>42</sup>

The chanson *Plaine de dueil*, found also in Margaret of Austria's *Album de Chansons* (Brussels, Bibliothèque Royale, ms. 228),<sup>43</sup> is of particular interest:

<sup>37</sup> Other examples: 1540/12 Maillard, = *si comme espoir* (f. IXv); 1549/23 Gervaise, *Or as tu bien raison* (f. XVv).

<sup>38</sup> Modern edition by Bernhard Meier, *Opera Omnia*, CMM 14 -VIII, 44-45.

<sup>39</sup> Modern edition by Albert Smijers, *Josquin: Wereldlijke Werken*, III, Amsterdam-Leipzig 1925 (reprint 1971), 81-82.

<sup>40</sup> See below for reference to Josquin's chanson à 5 and the anonymous chanson attributed to Pierre De La Rue.

<sup>41</sup> *Le septiesme Livre contenant vingt et quatre chansons ... composées par feu de bonne mémoire et tres excellent en musique Josquin des Prés...*, Antwerp 1545/15. Facsimile edition: Brussels 1970.

<sup>42</sup> Modern editions by Albert Smijers, *Wereldlijke Werken* I, II, III.

<sup>43</sup> Facsimile edition: Peer, 1986, f. 49. Modern edition by M. Picker, *The Chanson Album of Marguerite of Austria: Mss. 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique*, Brussels, Berkeley 1965.



constructed around a canon at the fifth between *superius* and *quinta pars*, it uses the *e* mode both on its natural degree and, via transposition, on *a* (*cantus mollis*). Moreover, the *quinta pars* in Ms. 228 indicates explicitly the *molle* hexachord.<sup>44</sup>

The repertory of Josquin and his contemporaries clarifies another aspect of the „properties“ („propriété“) and „affective“ usage of mode. Medieval theoretical tradition portrays *tritus* plagal (mode 6) as being disposed to the expression of sadness and tears: Hermannus calls it „mournful“, Johannes Afflighemensis, „lacrymose“, and for N.Burtius, it is „pious and lacrymose“. Even Hermann Finck (1556) writes that it is „not infrequent in prayers.“<sup>45</sup> For Pontus de Thyard, it is „la cinquiesme“ i.e. Lydian, which is „propre aux paroles tristes et lentes.“<sup>46</sup> The Franco-Flemish motet-chanson repertory of the lament type confirms the permanence of this „affective“ perception of mode 6 in sociologically and culturally mixed works in which guild usages, liturgical culture, and courtly ritual are mingled. There, expression (as is well known) is intermediated by what Willem Elders has called the *mélòs* associated with liturgical chant: in particular the liturgical repertory of lamentations – the *tonus lamentationum* in *f* plagal – as well as certain chants of the liturgy of the dead – the introit *Requiem aeternam* in particular, also in the sixth mode. Several well known examples illustrate this usage, extending from Dufay's *Lamentatio* to Josquin's *Cueurs désolés* (à 5).<sup>47</sup> The tenor used in the two works is the psalm tone of the lamentations – Dufay uses *Omnes amici*, Josquin *Plorans ploravit in nocte* (first reading of the matins of Holy Thursday). Josquin's *Nimphes nappées* (à 6) uses a tenor in *f* plagal, *Circumdederunt*.<sup>48</sup> This usage agrees with numerous theoretical commentaries. Pietro Aron, among others, interprets it unambiguously: „El sesto opera et produce contrario effetto cioe lachrime et pieta, quale si debbe mettere in exercitio et adoperarsi quando siamo in casi dove conviene inducere ghi huomini a pianto lachrime et compassione, come satia negli giorni della Settimana Santa et altri simili tempi“.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Of the two canonic voices, only the *quinta pars* is notated. The two printed posthumous editions of 1545 and 1549, however, include the „realization“ of the canon (*superius*): the *b*-flat therefore is not in the *quinta pars*, except at the beginning of the last line.

<sup>45</sup> Cf. Harold S. Powers, *op. cit.* 398-399.

<sup>46</sup> *Op. cit.* 208. (It is „the fifth (or ‚Lydian‘) which is <proper> to sad and slow <lyrics>“.

<sup>47</sup> Cf. Albert Smijers, *Wereldlijke Werken* III, 72.

<sup>48</sup> Cf. *Ibid.* II, 54. Nevertheless, it is necessary to point out that the 6th mode does not monopolize the lamentations in this repertory. One finds also numerous examples of mode 2, which the majority of theorists agree to have the „property“ of expressing sadness – cf. Pietro Aron, *op. cit.*, cap. XXV, f. f.

<sup>49</sup> Pietro Aron, *op. cit.* cap. XXV, f. f. „The sixth causes and produces a contrary effect, namely tears and piety, which one should practice and employ in cases where it is fitting to induce men to weeping, tears, and compassion, as in the days of Holy Week and other similar times.“



If, in this form, this tradition flourished relatively briefly, i.e. circa 1500, and in particular in Margaret of Austria's „Burgundian“ entourage, it is remarkable that it survived for several generations thereafter. One may cite, for example, the *déplorations* on the death of Josquin, edited along with Josquin's chansons by Susato in 1545: the „referential“ dimension of their homage is evident. Nicolas Gombert, in *Musae Jovis*, set *Circumdederunt* (a text familiar to the great polyphonist) with final *e*; in *O mors inevitabilis* Hieronymus Vinders used the introit *Requiem aeternam* in combination with another *cantus-firmus* (*Requiem aeternam*) with final *f*.<sup>50</sup> Several years later, Josquin Baston composed a lament on the death of Lupus (1530), constructed around *Requiem aeternam* in canon. Jacobus Vaet chose this same melody for the tenor of *Continuo lacrimas* („on the death of Clemens non Papa“, 1555 or 1556).<sup>51</sup> Finally, Pierre Certon composed a lament on the death of Claudin de Sermisy (1562): *Musiciens, chantres mélodieux*, the *sexta pars* of which uses a *Requiem aeternam* in tritus plagal as *cantus firmus*. When the French text cites the words „requiem aeternam...“, superius and tenor outline the intonation formula of the introit of the requiem mass.<sup>52</sup>

Josquin's *Déploration* on the death of Ockeghem acquires contour in the context of a strong guild (*corporatiste*) tradition. The tenor consists of the Requiem melody in mode 6, which the manuscript and printed sources note as such. Josquin takes the liberty, as is well known, of introducing it in a piece in *e* mode,<sup>53</sup> indicating the „transposition“ by means of a verbal canon:

Pour éviter noyse et débat  
Prenes ung demy ton plus bas.<sup>54</sup>

Thus, it would appear to me that Josquin's work acquires an emblematic dimension, so to speak, synthesizing two different musical cultures, those of courtly humanism and the church – a synthesis known also from its remarkable results in the poetic œuvre of the „grands rhétoriciens“.<sup>55</sup>

The chanson album (Brussels 228) of Margaret of Austria – whose chronic melancholy is well known (her motto: *Fortune infortune fort une*) – bears witness, I believe, to the languorous and mournful properties of the *e* mode in

<sup>50</sup> Edited by Albert Smijers, *Josquin Després: Werken – Klaagliederen op den dood van Josquin*, Leipzig-Amsterdam n. d.

<sup>51</sup> Modern edition by M. Steinhardt, *Jacobus Vaet: Sämtliche Werke* 3, Graz 1963 (D.T.O. 103-4), 58.

<sup>52</sup> Pierre Certon, *Les Meslanges...*, Paris 1570, 127.

<sup>53</sup> The usual practice in modern editions has been to transcribe this piece in *e* mode transposed to *a* with b-flat, respecting thus, at least apparently, the key signature of the original sources, characterized by the indication of *mi-fa* (flats on the 3rd and 5th lines of the superius, without clef) – cf. Edward Lowinsky (ed.), *Medici Codex*. I am pleased to note that Jaap Van Benthem has edited it in untransposed *e* mode in his article „The Scoring of Josquins Secular Music“, *TVNM* XXXV-1/2 (1985).

<sup>54</sup> cf. *Medici Codex*, ed. cit.

<sup>55</sup> This subject is treated in the works of Paul Zumthor.



courtly culture, as far as can be ascertained from 16th-century French chansonniers. It is remarkable, in fact, that the modes on *d* (principally mode 2) and *e* (mode 4?) constitute the majority of chansons in Margaret of Austria's chanson album. Pieces with final *a* or *e* make up 19 out of 58 chansons: *Secrets regrets* (P.De La Rue, f. 6v-7), *Ce m'est tout ung* (f. 12v-13), *Je n'ay dueil* (Ockeghem, f. 15v-16), *Maria mater gratie* (f. 23v-24), *Dulces exuvie* (f. 24v-25), *Soubs ce tumbel* (f. 26v-27), *Dulces exuvie* (de Orto, f. 30v-31), *Fama malum* (f. 31v-32), *Quant il advient* (f. 32v-33), *C'est ma fortune* (f. 36v-37), *Doleo super te* (P.De la Rue, f. 39v-40), *Après regrets* (f. 44v-45), *Plaine de dueil* (Josquin, f. 48v-49), *Pour ung jamais* (P.De la Rue, f. 50v-51), *Si je souspire/Mes chants sont de dueil* (f. 56v-58), *Ce povre mendiant* (Josquin, f. 58v-59), *O dévots cueurs* (Loyset Compère, f. 59v-60), and *Triste suis* (f. 67v-68).<sup>56</sup> As the incipits show quite adequately, these are essentially melancholy texts. Note in particular the Latin verses by Virgil, *Dulces exuvie*, Dido's famous lament, also set by Josquin in 4-voice polyphony, again in the *e* mode.<sup>57</sup>

Having concluded the preceding sampling, which is relatively multidirectional but in no case exhaustive (intending only to place the melancholy and plaintive signification of the *e* mode in relief), one may well ask what it is in the structure of this mode which gives it these properties. Paradoxically, I am tempted to consider it to be the tonal ambiguity of this mode, as it was used in the 16th century – with the particular differentiation between its „tonic“ (*e*) and its final (*a*) –, which characterizes it best: the weakness and instability of its cadential profile, the famous phrygian cadence – which Loys Bourgeois called the cadence „par demy ton“, as opposed to the cadences „de dessus entiers“<sup>58</sup> –, is no doubt the principal reason why the „harmonic“ final tends to shift to *a*, a degree capable of receiving clearly conclusive cadential progressions.

In Attaignant's chansonniers, for example, the rare pieces whose actual final is *e* appear to confirm this analysis. There, phrygian cadence and/or final *e* are manifestly „suspended“, a quality clearly connoted by both the formal dimension and semantic context of the text. A few examples chosen from Attaignant's and Jacques Moderne's publications of 1530-1550 illustrate well this phenomenon: Janequin, *Qu'esse d'amour* (1533) – cf. note 36 –, *En attendant* (1533), Loys Bourgeois, *Ce moys de may* (1539/20),<sup>59</sup> Godard, *Ha*

<sup>56</sup> Cf. the editions cited above (note 43).

<sup>57</sup> Cf. editions by Albert Smijers, *Nereldlijke Werken V*, Amsterdam 1968 (reprint 1976), 4-7. Mouton too set it polyphonically, borrowing Josquin's superius. Cf. Oliver Strunk, „Vergil in Music“, *MQ* XVI (1930).

<sup>58</sup> Cf. facsimile edition, Kassel 1955, f. B.

<sup>59</sup> Cf. Jean-Pierre Ouvrard, „Pour le rondeau en forme mettre: Mon confesseur, rondeau de Clement Janequin“, *Rev. de Musicol.*, LXIV-2 (1978) 223-228. Another modern edition: Albert Seay (ed.), *Jacques Moderne: Cinquiesme Livre*, Colorado Springs 1980, 47-53.



*quel torment* (1540/10), Maillard, *Venons au point* (1540/13), Josquin Desprez, *Regrets sans fin* (36e Livre, 1549).<sup>60</sup> These six chansons, whose texts are apparently of different lengths (6, 8, 13 verses...), belong unambiguously to the same formal poetic group, as shown by the *rentrement* or „reprise“ (i.e. final repetition of the incipit, the *Rondeau*<sup>61</sup>), even if the musical setting causes certain differences of detail: chansons in one single section (such as *Ha quel tourment*) or in two (*Qu'esse d'amour, En attendant, Venons au point...*), indeed in three (*Ce moys de may*).<sup>62</sup>

Except for Josquin's chanson *Regrets sans fin*, whose true final is no doubt that of the first section (cadence on *a*, but *e* in the tenor),<sup>63</sup> all these chansons end with cadences on *e* more or less similar to the phrygian cadence described by Pietro Aron – op. cit., f. b.II – placed on the last syllable of the *rentrement*.<sup>64</sup>

The explicit presence of a conclusive cadence on *a*, at least at the end of the *Prima Pars* but also, in certain cases, just before the reprise of the *rentrement*, lends the ending on *e* the appearance of a suspended, open cadence on the fifth degree („half-cadence“).<sup>65</sup> Examination of the texts makes clear that this suspended, incomplete, „broken“ („rompu“) – to use Loys Bourgeois' terminology for semi-cadences – character connotes a semantic content which, explicitly or implicitly, remains „open“, as the formal and cultural nature of the *rentrement* – by reference to a broad courtly intertextuality – itself implies.

<sup>60</sup> Modern edition by Albert Smijers, *Wereldlijke Werken* I, 5.

<sup>61</sup> Cf. Thomas Sebillet, *Art poetique Françoys* (Paris 1548). Edited by F. Gaiffe, Paris 1932 (STFM), Chap. III, 118: „Thus, the *Rondeau* is named after its form. For in just the same way as with the circle (which the French call *Rondeau*), after having run around the entire circumference, one always returns to the first point from which the discourse had begun: just so in the poem called *Rondeau*, after everything has been said, one returns always to the first *carme* or hemistich at its beginning“ (*Le Rondeau est ainsy nommé de sa forme. Car tout ainsy que au cercle (que le François appelle Rondeau) après avoir discoursu toute la circonference, on rentre toujours au premier point duquel le discours avoit été commencé: ainsy au poème dit Rondeau, après tout dit, on retourne au premier carme ou hemistiche pris en son commencement*).

<sup>62</sup> The performance instructions added to its tripartite structure make Loys Bourgeois's chanson an absolutely exceptional and relatively anachronistic document:

Pour le rondeau en forme mettre,  
Retourne à la première lettre,  
Puis finera en telle sorte  
Que par où es entre tu sortes.

(„To put the rondeau in form, return to the first letter, then it will end such that you leave where you entered.“)

<sup>63</sup> The two editions (Antwerp 1545; Paris 1549) are explicit enough: note the hierarchy of the length of the cadential resolutions (at the end of the first part, at the end of the second) and of the barring, and above all the presence of the *custos* at the end of the *Secunda Pars* or *residuum*.

<sup>64</sup> Cf. Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, New York 1950 (reprint 1965), 215.

<sup>65</sup> This may also be observed in other pieces of the same form belonging to another modal structure, for example Janequin's *Mon confesseur*, cf. my article (cited above), 215-217.



Janequin's two chansons, for example, clearly permit this connotation: *Qu'esse d'amour* reiterates the initial question at the end of a text which hardly does more than repeat the paradoxes of love without stopping once for an answer.<sup>66</sup> As for *En attendant*, the situation of „suspension“ is evident. It is the same sense, now more explicit, which is expressed at the end of Maillard's chanson, where the *rentrement* („Venons au point“) implies the expectation of a continuation, of an „expected“ denouement – the word „attendu“ is in the text. Finally, in Godard's chanson the exclamatory tone of the *rentrement* (*Ha quel tourment*) suffices to justify a suspended ending. The case of Loys Bourgeois' chanson *Ce moys de may* is considerably more intriguing: bear in mind that it is a complete „rondeau double“, analogous therefore in all respects to contemporary literary *rondeaux* – those of Marot, for example – as well as to Sebillet's description of 1548,<sup>67</sup> aptly illustrated by an example borrowed from Marot (*En la baisant*). The final „reprise“ of the hemistich, completing like a coda the repetition of the *Prima Pars* (with the third strophe), comes to reaffirm the character not only of the incipit, but also of the season which it evokes, Spring, to which the beginning of the religious (Easter) and calendar year are more or less assimilated. A true *incipit-topos*, „Ce moys de may“, reflecting a particularly rich intertextuality, is at the same time a culturally-open commonplace.<sup>68</sup>

Apart from final cadences, the majority of which we have seen to be on *a*, the chansons classified in *deuterus* have a particular predilection for resting points on *e*, often the result of descending melodic motion in one of the voices (i.e. presenting the typical contrapuntal scheme of the phrygian cadence). Maillard's *Si comme espoir* (1538/14) illustrates this perfectly – cf. the example in Appendix 3. One of the principal formal points of articulation in this ten-line stanza is at the end of the 8th line, before the epigram's point (*chute*): it is punctuated by an important resting point on *e*, whose suspensive character is clearly revealed by both the superius suspension and elongation of the cadential resolution. Other resting points on *e* are strewn generously throughout the chanson, for example in lines 1&3 („je n'ay de guarison...“, „...ma prison“) and 5 („Mais quant de mort j'ay le plus d'apparence“). In addition there are other secondary resting points involving clearly characterized melodic motion (*a - g - f - e...*), as at the caesura of line 5 („Mais quant de

<sup>66</sup> To be sure, one must consider that the text (by Francis I) is incomplete. But, it was also incomplete, no doubt, for Janequin. A similar (though formally different) semantic situation may be found at the end of a chanson by Regnard (1579), *O vous, beaux yeux*, which ends by asking „Why do you kill me?“ *Pourquoy me tuez-vous?* “). Cf. *ed. cit.* 69.

<sup>67</sup> *Op. cit.* 126-127.

<sup>68</sup> Concerning this dimension, see Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière*, Paris 1987 (Chap. „Polyphonies“, 160ff).



mort“), in line 9 („O cas estrange, o grande nouveauté“), and even at the caesura of line 10 („Vivre d'ung mal“). Such motives can also be transposed to *b*, as at the hemistich of lines 2 and 4 (contratenor), both of which are semantically marked in a similar manner („De tost mourir“, „Et désespoir“). *Fortune hellas*, an anonymous chanson from 1528/7, is also a good example of the importance of this virtually omnipresent type of melodic motion toward and/or around *e*.

Janequin's chanson *Au départir* (1533), cited above, is yet another example, and there are more. If pieces of this type may be found among Josquin's chansons, they are equally current in the repertoires of the last quarter of the 16th century: *Je vous offre ces vers* by Fabrice Marin Caietain (*Airs mis en musique* ..., 1576, f. 32) is one example. Likewise, among Philippe de Monte's *Sonetz de P. de Ronsard* ... (1575), *Hé Dieu du ciel* (f. 8v) and *Plus tu connois* (f. 8)... Certain of these chansons, as shown by *Fortune hellas*, often contain „circular“ melodic germs built around the half-step *e* - *f* or its transposition (*b* - *c*). The beginning of a chanson by François Regnard, *D'un joyeux dueil*, is a remarkable example<sup>69</sup> (ex. 1). Likewise Philippe de Monte's *Hé Dieu du ciel* and *Las sans espoir*.

The expressivity of the half-step interval, while exploited freely, is matched, at times indeed surpassed, by the ascending minor sixth, employed sometimes as mutation of the half-step: for example in the bass of Philippe De Monte's *Hé Dieu du ciel* (ex. 2). This can be found already in Josquin's works, for example *Je ne me puis tenir d'aimer*<sup>70</sup> or *Cueurs désolés* (à 4).<sup>71</sup>

I am tempted to think that this taste for the expressive half-step, proper to the *e* mode, is susceptible to transfer to other modal structures.

In so doing, it is integrated into another strategy of expression to which late 16th century usages bear witness but which is latent and sometimes even manifest much earlier. Bear in mind that for a long time, in any case since Quintilian,<sup>72</sup> the figure of rhetoric is presented as a „stylistic transgression“ departing from normal diction. At the beginning of the 16th century, the *Fleur de Rhétorique* (published with *Le Jardin de Plaisance* in 1501) declares clearly:

<sup>69</sup> *Op. cit.* (1579), f. 23.

<sup>70</sup> *Ed. cit.* III, 79 - in the bass, m. 24-25.

<sup>71</sup> *Ibid.* 82, in the tenor and bass, m. 29-30 - cf. superius and contratenor, 81, m. 26-27.

<sup>72</sup> Cf. Marcus Fabius Quintilianus *Institutio Oratoria* IX-3 (French translation by Jean Cousin), Paris 1978, 202.



„Figure est impropriété  
 Licenciée et approuvée  
 Par us ou par auctorité  
 Et semblablement alouée  
 Des docteurs experts et louée  
 Ou pour aucune utilité  
 Pour ornation comprouvée  
 Causant belle sonorité“.<sup>73</sup>

Here the essence of Burmeister's definition of ornamentum is recognizable: „Ornamentum, sive figura musica est tractus musicus, tam in harmonia, quam in melodia... qui a simplici compositionis ratione discedit et cum virtute ornationem habitum assumit et induit“ (*Musica Poetica*, p.55). – „The ornament, or musical figure, is a musical development which, both in harmony and in melody, deviates from the simple manner of composition, is reclothed and adopts a more ornate appearance with a particular perfection“.

Sudden alteration of modal structure and frequent use of degrees foreign to that structure are means of realizing this concept of figure. In two settings of the same text, *Je me veulx tant*, by Lhuyllier (1550/11) and Du Tertre (1549/25), this is illustrated in the 4th line, by flatting the 6th degree (*d* mode, or *d* mode transposed to *g*) (ex. 3).

In another chanson by Du Tertre, *J'ay d'ung costé* (1550/7) in *f* mode, an *e*-flat (contratenor and bass) is introduced after a silence, to underline the exclamation „Las“ (ex. 4).

Several cases in this repertory are absolutely remarkable. It is clear that such instances became much more frequent toward 1570. Thus, Regnard's chanson *O vous beaux yeux* twice introduces *b*-flat, a degree totally foreign to the *e* mode (in *cantus durus*), to express „aigres-doux“ and „Hélas“ (ex. 5).

In the latter case, modal alteration is evidently conjoined with expressive exploitation of the ascending and descending half-step.

In the works of the „expressionist“ Caietain (i.e. in those chansons not in the style of the air), the beginning of *Ha mon Dieu* (*Second Livre d'Airs*, 1578) – *d* mode transposed to *g*, *cantus mollis* – immediately introduces an *e*-flat which likewise accentuates the play of half-steps (*b*-flat–*a*; *e*-flat–*d*). In addition, this is varied at the end of the line: „je me meurs“ (ex. 6).

<sup>73</sup> *Op. cit.*, f. a. IIII. cf. facsimile edition by Eugénie Droz and A. Piaget, Paris 1910.

„Figure is impropriety  
 Licensed and approved  
 By use or by authority  
 And likewise granted  
 By doctors expert and commended  
 Or for no utility  
 For ornament fully approved (*comprouvée*)  
 Causing beautiful sonority.“



The plaintive exclamations at the beginning are pointed up by persistent dissonance, the voices entering in seconds. Caietain's *Je voulais baiser ma rebelle* (ibid.) contains an equally remarkable passage. There the chromatic alterations *c*-sharp, *g*-sharp, and *b*-flat are conjoined to express „tout en pleurs“ (ex. 7). Such cases are clearly related to what Burmeister, in his *Musica Poetica*, was soon to describe as pathopoeia: „Pathopoeia est figura apta ad affectus creandos, quod fit, quando semitonia carmini inseruntur, quae nec ad modum carminis, nec ad genus pertinent, sed unius beneficio in aliud introducuntur...“.<sup>74</sup>

Burmeister's rhetorical analysis of Orlando di Lasso's motet *In me transierunt* indicates the figure *pathopoeia* (via a *b*-flat foreign to the mode) on the words „dolor meus“ and „dereliquit me virtus mea“.

To suggest that there is a certain historical coherence between the development of *pathopoeia* as a rhetorical „ornamentum“ and the *ethos* of *deuterus plagal* as practiced for several generations is merely to give modern formulation to a thought then in gestation. Thomas Morley in turn, following Italian theorists, bore witness to it at the end of the 16th century: „...when you would express a lamentable passion, then you must use motions proceeding by half notes, flat thirds and flat sixths, which of their nature are sweet...“.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> „Pathopoeia is a figure suitable for creating affects; it occurs when semitones are inserted into a song which are related neither to its mode nor genre, but rather are introduced for the benefit of one into the other...“ cf. the facsimile edition, Kassel 1955, 61. Burmeister's examples make the expressive use of this figure fully clear: the text cited are „mori dignatus est“, „heu Quantus dolor“, „crudelem mortem“, „dolose agebant“, „Mulier quid ploras“, and „Et flebant“ all borrowed from motets by Orlando di Lasso.

<sup>75</sup> *Plaine and Easy Introduction* (1597), edited by Alec Harman, London 1952, 290.



## D'un joyeux dueil

D'un joyeux dueil sans fin je me re -  
 D'un joyeux dueil sans fin je me re -

5

D'un joy - eux dueil sans fin je me re - - - pais D'un  
pais D'un joy - - eux dueil sans fin je me re - pais sans  
D'un joy - - eux dueil sans fin je me re - pais  
me re - - pais D'un  
pais D'un joy -



10

joy - eux dueil je me re - - - pais

fin je me re - pais sans fin je me re - - - pais Et

sans fin je me re - pais, je me re - pais Et quel - que

joy - eux dueil sans fin je me re - pais Et quel-que part où seulet je

eux dueil sans fin je me re - pais Et quel-que part où

Ex.1: François Régnard, *D'un joyeux dueil* – m.l-14. *Poësies de P. de Ronsard & autres Poëtes, mis en musique à quatre & cinq parties.* par M. François Regnard, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1579.

PHIL. DE MONTE. 1575.

E Dieu du ciel je n'eusse pas pensé, Qu'un seul depart eust causé tant de pei-

ne le n'ay sur moy nerf ny tendon ny veine, Foye ny cœur qui n'en soit offensé, Helas! je suis Helas je suis à

demy trespasse: Ains du tout mort las! ma douce inhumaine Auecques elle en fen allant emmeine Mon

pauvre cœur de ses beaux yeux blessé Sô œil si beau ne m'eust la flâme esmeüe Par q me faut vn tourmêt recevoir, Tel

que ma main m'occiroit à ceste heure, Sâs vn pèser que jay de la reuoir, Et ce penser garde que je ne meu- re.

Ex. 2: Philippe de Monte, *He Dieu du ciel* (bassus). *Sonetz de P. de Ronsard, mis en musique à 5, 6 et 7 parties* par M. Phil. de Monte ..., Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1575.





Ex 3a: Estienne Du Tertre, *Je me veulx tant* (verse 4). *Second livre contenant XXVI. chansons nouvelles ... composées de plusieurs autheurs ...*, Paris N. Du Chemin 1549.

sou - frir m'est doux sou - frir m'est doux

sou - frir m'est doux sou - frir m'est doux

sou - frir [sou - frir] m'est doux sou - frir m'est doux

sou - frir m'est doux sou - frir m'est doux

Ex. 3b: L'Huillier, *Je veulx tant* (verse 4). *Septiesme livre, contenant XXIX. chansons nouvelles...composées de plusieurs autheurs ...*, Paris, N. Du Chemin, 1550.

Las je ne scay

Las je ne scay

Las je ne scay

Las je ne scay.

Ex 4: Estienne Du Tertre, *J'ay d'un costé* (vers 7). *Premier livre contenant XXV chansons nouvelles à quatre parties ...*, Paris, N. Du Chemin, 1550.



F. R E G N A R D.

Vous beaux yeux O regards aigres-doux O clers flambeaux dont  
mon ame est rauie O vous beaux yeux qui nourrissez ma  
vie qui. Helas! helas! helas! helas! pour-  
quoy me tuez vous?

Ex 5: François Regnard, *O vous beaux yeux* (bassus). *Ouv.cit.* f. 10. (cf. Ex.1).

Ha mon dieu

Ha mon dieu Ha mon dieu Ha mon dieu je me meurs  
mon dieu je me meurs Ha mon dieu je me meurs  
Ha mon dieu je me meurs Ha mon dieu je me meurs



7

je me                      meurs! il    ne faut plus at-ten-dre il

Ha mon                      dieu je me meurs il    ne faut pas at-ten-dre

Dieu je me                      meurs je me meurs il    ne faut pas at-ten-dre il

me meurs je                      me meurs il    ne faut pas at-ten-dre

Ex 6: Fabrice-Marin Caietain, *Ha mon Dieu* – m.1-8. *Second livre d'Airs. Chansons, villanelles napolitaines & espagnoles...*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1578.

15

- ser à el - le tout en pleurs tout en pleurs el - le m'a - lais - sé

- ser à el - le tout en pleurs tout en pleurs el le m'a - lais - sé

el - le Tout en pleurs tout en pleurs el - le m'a - lais - sé. De

el - le Tout en pleurs tout en pleurs el - le m'a - lais - sé. De

Ex 7: Fabrice-Marin Caietain, *J'ay voulu baiser ma rebelle* – m.14-16. *Airs mis en musique à quatre parties par Fabrice-Marin Caietain sur les Poësies de P. de Ronsard ...*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1576.



# Appendices

For - tune hel - las as tu mis en

on - - bly Cel - luy qui est par

toy mis en li - es - - - de rendz moy cel -

luy par qui je suis en des - - - tres - se [en]



21 22 24

ce fai - sant ] en ce fai - sant m'os - te - ras lors de

26 27 28 30

sou - cy [ en fai -

31 33 35

sant ] en ce fai - sant m'os - te - ras hors de sou -

36 37

- cy

Annexe 1: Anonymous, *Fortune hellas as tu mis. Trente et cinq chansons musicales a quatre parties ...*, Paris, P. Attaignant s.d. [c.1528<sup>7</sup>]



(#)

Ha quel tou - ment quel peine et quel an -

5 (#)

gois - se, quel grief en - nuy las quel sou - cy m'ot -

9 #

tres - - - se quant me sou - vient

13

d'a - voir vers vous for - faict vers vous for - - -



17

faict De tost fi - nir

21

mon cueur son ef - fort # faict.

25

Tou - te dou - leur tou - te dou - leur me pic - que

29

poingt et pres - - - se # Nuyt je ne



34

dors mon pauvre cœur ne ces - - ce

39

De la - men - ter sous - fi - rer en des - tres -

43

se Gé - mir plou - - rer tant est las et def - - faict tant

48

est las et def - faict Ha quel tour - - ment.

Annexe 2: Godard, *Ha quel tourment*  
*Tiers livre contenant XXVIII chansons nouvelles a quatre parties ...*, Paris,  
 P. Attaignant et H. Jullet, 1538.



3 4 5 6

8 Si comme es - poir je n'ay de gna - ri - son  
J'es - ti - me - rois li - ber - té ma pri - son

7 9 10 12 #

De tost mou - rir L'a vis terme as - seu - ran - - ce :  
Et dé - ses - poir me se - roit es - pé - ran - - ce

13 15 18

Mais quant de mort j'ay le plus d'ap - pa - ren - ce Lors

20 # 21

plus à vous ap - pa - roist de beau -



24 25 26

- - - - té, Dont mal - gré moy et vos - tre cru - aul -

30 31 32

té Pour plus vous voir a - mour me tient en - vi - e

36 37

O cas es - tran - ge O gran - de nou - veaul - té vi -

38 40

vre d'un mal qui de mort don - ne en - vi - e

Annexe 3: Maillard, *Si comme espoir*  
*Cinquiesme livre contenant XXV chansons nouvelles a quatre parties ...*, Paris,  
P. Attaignant and H. Jullet, 1540.



## WILLAERT MOTETS AND MODE

by ANNE SMITH

### *I. Ordering Willaert Motets à la Mode*

My study of Willaert motets was instigated by years of playing sixteenth century polyphony and being constantly teased by the question of how these works functioned as entities. In particular, the constructive function of mode in compositions of this period remained obscure to me. It is in this connection that I chose to examine the motets of Willaert as his works were often cited by contemporary theorists (in particular Zarlino) as models of composition of his time.

The two books of Adrian Willaert's motets published by Scotto in 1539, *Liber primus* and *Libro 2*, are among the earliest motet collections devoted to a single composer.<sup>1</sup> In 1545 Gardano also published two books of Willaert motets, again with the titles *Liber primus* and *secundus*.<sup>2</sup> The motets found in both the Scotto prints of 1539 as well as those in the Gardano prints of 1545 appear in the first two volumes of the complete works of Willaert. The editor, Hermann Zenck – and in this he has been followed by later musicologists – noticed the many concordances between the two sets of prints and assumed that the Gardano prints were a re-edition of the motets found in the Scotto volumes.<sup>3</sup> A comparison of the two collections, however, gives reason to believe that they were assembled independently from one another, although the music was drawn from a common repertoire. There are differences in the Gardano prints which can only with difficulty be explained away as mere variants. For example, Gardano prints many ligatures where Scotto printed individual notes. If Gardano had made his prints from those of Scotto, it seems likely that it would have necessitated his deciding which notes should be notated in ligatures. The presence of these ligatures in the later prints could more easily be explained, however, if Gardano had taken the motets from some independent manuscript source with those ligatures. Secondly, there are many more accidentals in the Gardano prints than in those of Scotto. And finally, in the Gardano prints *Joannes Apostolus – Ecclesiam*

<sup>1</sup> *Famossimi Adriani Willaert, ... musica quatuor vocum (quae vulgo motecta nuncupatur)...Liber primus*. Venice: G. Scotto, 1539 [hereafter referred to as 1539a, in line with Zenck's nomenclature]; *Motetti d'Adriano Willaert, Libro 2 a 4 voci ...* Venice: B. & O. Scotto, 1539 [hereafter referred to as 1539b].

<sup>2</sup> *Adriani Willaert ...musica quatuor vocum/(motecta vulgo appellant) ...Liber primus*. Venice: A. Gardano, 1545 [hereafter referred to as 1545b, in line with Zenck's nomenclature]; *Adriani Willaert ... musica quatuor vocum/(motecta vulgo appellant) ... Liber secundus*. Venice: A. Gardano, 1545 [hereafter referred to as 1545c].

<sup>3</sup> *Adriani Willaert, Opera omnia*, ed. Hermann Zenck, *Corpus mensurabilis musicae* (CMM) 3, Vol. I, vii-xi.



*tuam* (1545b, Nr. 7) is a fifth higher and *Surgit Christus – Dic Maria* (1545c, Nr. 16) a fourth higher than in those of Scotto. All of this suggests that the Gardano prints were not made directly from those of Scotto.<sup>4</sup>

Whereas in the 1539 Scotto prints no perceptible ordering principle seems to have been followed, Zenck pointed out in the introduction to the complete works that the Gardano 1545b print only contains works in modes with major thirds and that 1545c, with two exceptions, only contains works in modes with minor thirds.<sup>5</sup> In this complete edition the motets appear in the order that they are found in the Gardano prints.<sup>6</sup> As I analyzed the motets from these prints, I began noticing some similarities between adjacent compositions. This led me to ask whether some further ordering principle – beyond the mere classification of the motets on the basis of the third of the mode – had been employed. Further examination led to the conclusion that each of the Gardano volumes was indeed ordered according to certain criteria associated with modes, but that in each case a different procedure was followed to establish the order. The order of the first book, 1545b, seems to have been based on the modal nature of the motets' beginnings, their *exordia*, while that of the second appears to be based on the works' cleffing and key signatures.

In the course of coming to recognize the procedures employed to order the motets in these two volumes, I became increasingly aware of the discrepancy between the aspirations of sixteenth century and modern theorists. A modern theorist, due to the tradition of analysis absorbed from 19th century, approaches a composition with the desire of delving into its depths, of understanding how a piece works in all its details. There is the (perhaps unfounded) expectation that with a sufficient knowledge of mode, one should be able to establish a structural framework for a vertical understanding of a piece, similar to the framework provided by the major-minor tonal systems for 18th and 19th century music.

The sixteenth century theorist, on the other hand, was facing different issues, different problems. These are reflected by the procedures used in ordering the two Gardano volumes. In classifying the pieces, criteria were used which placed works together which shared at least some of the following characteristics: the cleffing and key signatures; the finals; the melodic progression of the individual parts (in particular the use of the species of fourths and fifths); the repercussion tones; the cadential hierarchy; and, last but not least, the mode of the tenor in standard *a voce piena* distribution.)<sup>7</sup> Thus the

<sup>4</sup> I am indebted to Joshua Rifkin for many of the observations made in this paragraph.

<sup>5</sup> Op. cit., ix.

<sup>6</sup> They are preceded by those motets which are only in the Scotto prints but not in those of Gardano.

<sup>7</sup> In this distribution the tenor and soprano were perceived to be in the same mode, for example Dorian, and the alto and bass then being correspondingly in the complementary mode, Hypodorian. The mode of the entire piece was deemed to be that of the tenor.



aim here was to search out features held in common by several works rather than, as one is inclined to do today, to examine a specific work to find out what makes it tick.

Needless to say, both approaches can contribute to our understanding of the music of the period. The earlier approach, however, is still somewhat foreign to us. A closer examination of the music in the two Gardano prints of Willaert motets will give us insight as to how this approach was applied at the time, which in turn will enrich our present-day discussion of the function of mode in sixteenth century polyphony.

### The Order in *Liber primus*

Although the motets in 1545b are clearly grouped by mode (see Table 1), the modes are not arranged in numerical order, as they are in similar collections of works by Rore, Susato, Lasso, and Palestrina.<sup>8</sup> A few pieces in this Gardano print, however, fit only imperfectly into this modal grouping. Three of them, *Antoni pastor inclyte* (1545b, Nr. 2), *O Thoma, laus et gloria* (1545b, Nr. 5), and *O magnum mysterium–Ave Maria* (1545b, Nr. 9), are in *toni commixti* whereas *Magne martyr Adriane* (1545b, Nr. 10) is the only plagal piece in the group of Lydian pieces on F. Nevertheless, their placement in the print is explicable if one only looks at the *exordia* of these pieces. Let us examine these borderline pieces in greater detail as they reveal some of the differences between today's methods of modal classification and those of the sixteenth century.

*Antoni pastor inclyte* is modally ambiguous, vacillating between G Hypomixolydian and C Hypolydian in the octenary modal system. This is reflected by the fact that all of the cadences are on either G or C. Already the opening reveals the equivocal nature of the piece's modality (see Example 1). The tenor opens with progression of g-b-c'-g, which clearly outlines the fourth *ut-fa*, before continuing on to the the upper fifth d', touching on the e' and falling back to g at the cadence in m. 9. The soprano opens directly with the same fourth *ut-fa* an octave higher before rising to d" and falling back to g' in m. 9. Both of these melodies can be understood in three frameworks:

- (1) In Mixolydian they may be understood as tracing out the species of fifth (*ut-sol*) inherent to the mode, with an emphasis on the fourth as a stepping-stone to the fifth;
- (2) In Hypomixolydian they may be once again understood as tracing out the species of fifth (*ut-sol*) inherent to the mode, with a particular emphasis on C, the repercussion tone of the mode;

<sup>8</sup> See Harold S. Powers, „Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony“, *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981) 428-70.



- (3) In transposed Hypolydian they may be understood as tracing out the species of fourth (*ut-fa*) inherent to the mode, before going slightly above the final, only once again to fall to the lower limit of the mode.

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#), indicating G Mixolydian. The time signature is common time (C). The lyrics are: "An - - - to - ni pa - - stor in - - - in - - - cly - te, in - - cly - te, Qui cru - ci -". The Soprano part has a melisma on "stor" in measure 9. The Alto part has a melisma on "in" in measure 9. The Tenor part has a melisma on "stor" in measure 9. The Bass part has a melisma on "stor" in measure 9. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1-5 and the second system covering measures 6-10.

Ex. 1: *Antoni pastor inclyte*, mm. 1-10

Until the very end of its first phrase in mm. 9-10, the alto gives the impression of being in Hypomixolydian as its movement – d'-e'-d'-g' and the subsequent return to d' – remains within the range of the species of fourth (*re-sol*) inherent to that mode. The bass, however, with its reiteration of the fifth C-g in mm. 2-3, 4-5, and 6-7 seems to be in Lydian.

The strong cadence on G in m. 9 would seem to lend credence to the fact that this piece is either in the 7th or 8th mode. Judging from its position within the Gardano print, the editor obviously understood this opening phrase to be in G Mixolydian, giving priority to the interrelationships between the upper three parts. This would be perfectly reasonable in a normal *a voce piena* disposition, for the fifth *ut-sol* in the tenor and soprano would be seen as being complemented by the fourth *re-sol* in the alto.

When, however, one subjects the composition to a more differentiated procedure of analysis, one which not only takes sixteenth century theoretical criteria into account but also analytical techniques which have been developed since that time, a different modal classification results. First of all, its



disposition is not standard. The upper three parts have a larger than normal range; the middle ones extend from e-a', the top from e'-f". Thus their melodic structure does not allow for an incontrovertible determination of their mode. Then, although the beginning seems to be in G Mixolydian – with a strong emphasis on C – the tonal center of certain other sections of the piece seems to be C. The first of these shifts in tonal focus is introduced by the motivic play in mm. 29-30 between the tenor and alto which leads to the strong cadence on C in 32 (see Example 2).

29

et de - stru - is

et de - stru - is,

nas et de - stru - is,

nas et de - stru - is,

Ex. 2: *Antoni pastor inclyte*, mm. 29-32

In the subsequent phrase, the melodic structure of the upper voices, with their emphasis on g, c', e', and g', also implies C Hypolydian. Following this, there is a rapid alternation between C and G cadences until the piece once again turns toward C as a tonal center with the *cadenza fuggita* in m. 79. The strength of C as the local tonal focus is confirmed by the cadence on C in m. 85 and by the foregoing motivic interplay in mm. 82-84 which bears similarity to that found in m. 29 when the piece first turns toward C Hypolydian (see Example 3).

82

Chri - sti

Chri - sti,

mis - si - o - ni - bus Chri - sti

bus Chri - sti

Ex. 3: *Antoni pastor inclyte*, mm. 82-85



The conclusion of the motet, however, once again leaves the tonal center of the whole composition in the air. Although the entire last section is apparently in C, the last full cadence is a *cadenza fuggita* on C (with a in the bass) in m. 93 which leads to the final „half cadence“ on G in the following measure (see Example 4). I hear this piece as being in mixture of Hypomixolydian and Hypolydian.

Ex. 4: *Antoni pastor inclyte*, mm. 89-94

The modal confusion here arises from the importance of the fourth *ut-fa* (G-C) in transposed Hypolydian and Hypomixolydian, something which already caused theorists difficulties in the sixteenth century. Ellen Beebe pointed out that Hermann Finck assigned *Misit me vivens pater* by Clemens non Papa to the 8th mode, based on his melodic analysis of the piece, although she herself would consider it to be in Hypolydian.<sup>9</sup> In this connection she writes

Motets that begin with the rising fourth g-c' may be confusing. Motets in Mode VI on C usually rise above the fourth a major third, as in the melodic type described above. In Mode VIII, on the other hand, the fourth *ut-fa* is part of the modal fifth, and further melodic activity may occur below *ut* (the final), in the fourth re-sol characteristic of the Mixolydian modes.<sup>10</sup>

When the range of the voices extends in both directions, however, it is at times difficult to decide which mode has priority. This is exactly the situation we have with *Antoni pastor inclyte*, where the melodic structure of the individual parts includes elements of the both modes, making a definitive determination of the mode of the entire piece difficult.

The refrain motet *O Thoma, laus et gloria* raises similar questions. As with *Antoni pastor inclyte* its disposition is not the standard one, but rather *ad*

<sup>9</sup> Ellen Beebe, *Mode, Structure, and Text Expression in the Motets of Jacobus Clemens non Papa: A Study of Style in Sacred Music*, dissertation, Yale University, 1976, 148-49.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 208.



*aequales*. In spite of this, the *exordium* gives all appearances of being modally clear. The tenor opens with the triad c'-e'-g' and is answered in the bass by g-a-c', thus clearly establishing a transposed Hypolydian modality (see Example 5).

5

10

O Thomas, laus et gloria, laus et gloria, Prae-di-ca-to

Ex. 5: *O Thomas, laus et gloria*, mm. 1-14



This impression is maintained with the entrance of the other voices and confirmed by the *cadenza fuggita* on C in m. 10 (the bass has a) and the cadence on C in 14 which brings the *exordium* to a close. It is obviously for this reason that the composition has been placed in the group of motets in C Hypolydian. At this point of the piece, however, there is a shift towards Mixolydian. This is made abundantly clear not only by the two cadences on G in m. 18 and 23, but also by the cadence pattern of the refrain where cadences on d (mm. 23, 40, and 42 or mm. 52, 60, and 62 respectively) and G (mm. 35 and 43 or mm. 55 and 63 respectively) prevail. Thus, unlike *Antoni pastor inclyte* where the two modes seem to be irrevocably intertwined, in *O Thoma, laus et gloria* there seems to be a real shift from Hypolydian to Mixolydian, although this is somewhat masked by the irregular disposition which makes modal distinction more difficult.

A similar shift in modality, this time from F Lydian to C Hypomixolydian, takes place in the refrain responsory *O magnum mysterium – Ave Maria*. The first phrase of the bass in this motet clearly delineates the third species of fifth (see Example 6).

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The top staff is a vocal line (likely Soprano or Alto) in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a vocal line (likely Tenor) in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a vocal line (likely Bass) in treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass line in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics 'O ma - gnum my - ste -'. The second system continues with 'ri - um,'. The third system shows 'my - ste - ri - um,' followed by 'et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men -'. The fourth system concludes with 'et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum, et'.



Ex. 6: *O magnum mysterium*, mm.1-14

It opens with f-a-c' and then falls back to f. The second phrase reaches down to c, returns to f, rises up to the Hypolydian repercussion tone a, and finally comes to rest at a cadence on f in m. 9. The alto enters half a bar after the bass. It presents a slightly ornamented version at the upper fifth of the first few notes of the bass, c'-e'-(f')-g', and then continues up to b-flat' before falling back to f'. The tenor, on the other hand, answers the bass within the third species of fourth, the fourth associated with Lydian, with c'-d'-f', and then falls back to c'. The e-flat in m. 5 should be understood as a reflection of the text as Willaert frequently uses a *fa* foreign to the mode to illustrate the word „mysterium“ in his motets. The tenor melody is repeated in the soprano at the upper octave in mm. 9-13. The *exordium* of this motet thus clearly appears to be in Lydian, with the bass and alto moving through the Hypolydian C octave, while the tenor and soprano outline the third species of fourth. F receives additional stress as a tonal center by means of the cadence in m. 9. These factors surely led to the placement of this work with the other motets in Lydian in the Gardano print.

Up through m. 35 the piece remains in this tonal area with cadences primarily on F and C. With the text „jacentem in praesepio“, however, there is a momentary turn towards G Dorian. It is within this context that the opening phrase of the refrain „Beata Virgo, cuius viscera“ is introduced in m. 42. The refrain itself remains in C Hypomixolydian.

Like the first part, the second opens in F. After just a few measures, however, it too turns momentarily to G Dorian in m. 83, leading to the entrance of the refrain in m. 91. Because very little material appears before the appearance of the refrain in the second part, the primary tonal weight here is C Hypomixolydian.

Thus the tonal framework of both sections is the same: both open in F Lydian and pass through G Dorian on the way to the concluding C



Hypomixolydian refrain. Once again we have a mixture of modes similar to that of *O Thoma, laus et gloria*, in which there is an actual shift of mode within each section of the piece.

The situation is different with the motet *Magne martyr Adriane*. Looking at it today, one would clearly assign it to F Hypolydian. Why then was it placed by the editor in a group of motets in the complementary authentic mode?

The piece opens with a duet between the soprano and alto in which the opening subject in the soprano, f'-d'-c'-f', is answered exactly at the lower fifth in the alto, b-flat-a-f-b-flat (see Example 7).

The musical score is presented in three systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the staves.

**System 1:**

- Soprano: Ma - - gne - mar - - - tyr A - - -
- Alto: Ma - - gne - mar - - - - - - - -
- Tenor: - - - - - - - - - - - - - -
- Bass: - - - - - - - - - - - - - -

**System 2:**

- Soprano: dri - - - a - - - - - - - - - - - - - -
- Alto: - - tyr - A - dri - a - - - - - ne, ma - gne mar -
- Tenor: - - - - - - - - - - - - - -
- Bass: - - - - - - - - - - - - - -

**System 3:**

- Soprano: ne, A - - dri - a - - - - - ne, ma - gne mar -
- Alto: - - - tyr A - dri - a - ne, ma - gne mar - - - -
- Tenor: - - - - - - - - - - - - - -
- Bass: - - - - - - - - - - - - - -

Ma - - - gne - - -

mar - - - - tyr - - - A - - - - dri - - - a - - -



Ex. 7: *Magnus martyr Adriane*, mm. 1-20

Although this response at the lower fifth initially obscures the tonal center of the piece, the ranges of the voices and the further progression of the two upper parts seems unmistakably to establish F Hypolydian as the mode. In mm. 8-11, however, the tenor outlines the third species of fifth with  $c'-a-f-c'$  and is answered by the bass with  $f-d-c-f$ . The tenor remains within the range of  $f-d'$  in its first phrase and the note  $c'$  receives particular emphasis. It is the tenor's opening tone and recurs frequently. It thus may easily have been understood as the repercussion tone of the Lydian mode. At the same time the tenor is paired with a bass which is obviously in Hypolydian; it first outlines the fourth,  $f-c$ , and then progresses through  $f$  to  $a$  and further to  $b$ -flat before it returns to  $f$ . Normally the entrance of such a tenor-bass voice pair at the beginning of a work in standard *a voce piena* disposition would imply that the entire work was in Lydian. This indeed must surely be the reason that the editor chose to put it in the group of F Lydian pieces.

Once again with this piece, however, an examination of the entire work results in a different modal classification, as the second entry of the tenor extends down into the lower fourth of the Hypolydian mode. Indeed, the bass and tenor both coexist in more or less the same range ( $c-c'$  and  $c-d'$  respectively), an octave below that of the soprano, making it obvious that this piece is in Hypolydian. We have thus once again seen how the two approaches, that of the sixteenth century music editor and that of the twentieth century musicologist, lead to differing classifications.

Usually, however, these two approaches did lead to the same classification in this print. This is due to the fact that in an average motet, the tonal center of the piece as a whole usually corresponds with the mode which is delineated by the *exordium*. When, however, the composer was playing with just this compositional element, the varying procedures of classification at times do produce differing results. Thus although *Antoni pastor inclyte* was placed among the motets in G Mixolydian, for us today it is modally ambiguous, in that it combines features of two modes, thus making a definitive determina-



tion of its mode impossible. Similar difficulties arise with *O Thoma, laus et gloria* and *O magnum mysterium–Ave Maria*. Whereas their placement in their respective groups on the basis of their *exordia* is relatively straightforward, the shift in mode within these motets makes an unequivocal determination of their modes – in the sense of a functioning single tonal center – impossible. And in *Magne martyr Adriane* the melodic interaction between the parts at the beginning suggests a modal classification which is later nullified by the further progression of the piece. The editor's procedure of classification in this volume served to group pieces with similar beginnings together, as seen in the melodic progression of the individual voices and the corresponding use of the species of fourths and fifths.

#### The Order in *Liber secundus*

A different method of classification was used by the editor of the *Liber secundus* of 1545. As mentioned before, the motets in this print, with two exceptions, are in modes with minor thirds. Further grouping has been made on the basis of the cleffing (which is much more uniform within a single group than in the first book) and key signature. As modes were conventionally notated in a specific set of clefs and with a specific key signature, a grouping made on the basis of these criteria also had a tendency to bring a certain grouping by mode with it.<sup>11</sup> This is exemplified by the grouping in 1545c:

- (1) the first five pieces are in G Hypodorian – here the cleffing is low and, with one exception, is also uniform; there is a b-flat in the key signature;
- (2) the majority of the next six pieces are in a plagal A mode – the cleffing is low and uniform; there is no flat in the key signature;
- (3) three of the pieces are in G Dorian, two in D Hypodorian – the cleffing is high and the bass is in various clefs; there is a b-flat in the key signature;
- (4) the next two pieces are in two different modes, A Aeolian and D Hypodorian, but are both in high clefs and without a flat in the key signature;
- (5) the last three pieces are in three different modes (two of them with a major third); they are in low clefs with a flat in the key signature.

As one can see (Table 2), the modal grouping in this print is by no means as clear as in the first book. This is actually to be expected as classification on the basis of cleffing and key signature does not lead to clearly defined modal categories.

<sup>11</sup> Anne Smith, „Über Modus und Transposition um 1600“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 6(1982), 9-43. The tables in this article show that – even when there was a general theoretical consensus that a mode was usually notated in lower or higher clefs – there was quite a bit of variety among the clefs specifically mentioned for each mode. This variety is reflected in 1545c where the bass in pieces in high clefs is notated in C4, F3 and in F4 clefs. For two of the pieces, *Congratulamini–Beatam* (1545c, Nr. 2) and *Amorum fortissime – Te igitur* (1545c, Nr. 19) particularly low clefs were used (C2C4F3F4).



The first group is, nevertheless, very uniform as far as the mode is concerned. Given the fact that essentially all of the motets in 1545c are in modes with a minor third, those notated in low clefs and with a flat in the key signature can almost only be in G Hypodorian. In this specific case then, the cleffing and key signature is sufficient for modal identification.

The situation with the second group is much more complex. On the one hand, the combination of low clefs and no flat in the key signature allows for several different modal attributions: D Dorian, A Hypoaeolian, and E Phrygian are possible, and perhaps even E Hypophrygian (although there one would expect still lower clefs). And indeed it is these modes that we find represented in this group, with a general predominance of plagal A modes. In this case therefore the combination of the cleffing and key signature is insufficient for unambiguous modal determination and we have to look at other compositional elements to understand the constructive role of mode in these motets.

Even when we expand our horizons, modal determination in this group is not easy. This should not surprise us, as even theorists of the time had difficulties with A modes. This is due in part to the fact that there is no clear-cut way of classifying a piece in an A mode in the eightfold modal system. As a result, theorists at times attributed them to *protus* and *deuterus* modes, reflecting the fact that A modes traditionally exhibit a dual modal affinity, towards D and towards E. Pietro Aaron, for example, writes the following in his chapter on the first and second modes on D:

Alcuni altri tenori finiranno in A la mi re. bisogna considerare et esaminare se el processo suo e conveniente et rationale a tal terminatione, perche essendo fini irregularmente terminata al primo & secondo tuono & non procedendo colla sua forma propria potrebbe facilmente non essere di quel tuono, dato che sia fine irregolare et termine del suo seculorum overo differenza, questo e, che el terzo et quarto tuono ha simil luogo quanto alla differenza come seguitando intenderei.

Certain other tenors end on A *la mi re*; here you will need to consider and examine whether their procedure is suited and rational to such an ending, for if a tenor end irregularly in the first or second tone, not proceeding with its proper form, it may easily not belong to it, even though this step is one of its irregular finals and an ending of its Saeculorum or difference. As you will understand from what follows, this is because the third and fourth tones also use this step as a difference.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti* (Venice, 1525). Facsimile, Bologna, n. d., ch. 4. The translation is from Oliver Strunk, *Source Readings in Music History: The Renaissance*, New York, 1965, 23.



and the following in his chapter on the third and fourth tones on E:

Alcuni altri anchora in A la mi re del terzo troverai, negli quali essendo in essi el processo conforme saranno giudicati di esso terzo tuono.

You will also find certain other compositions ending on *A la mi re*; when these observe the appropriate procedure they will be assigned to the third tone.<sup>13</sup>

This solution of forcing pieces in A modes into one of the pre-existing eight categories, however, was not completely satisfactory, as it did not really come to terms with the tonal structure of the music. It was in part to compensate for this lack that the twelvefold system was introduced. Even then, however, the ambiguity of the A modes was commented upon. Zarlino, for example, writes the following about the tenth mode, Hypoaeolian (according to his earlier numeration):

Potremo dire, che la natura di questo Modo sia non molto lontana da quella del Secondo, & del Quarto, se tal giudicio si può fare dall'harmonia, che nasce da esso: imperoche si serve della Diapente, che è commune del Secondo; & della Diatessaron, che serve anche il Quarto.

We could say that the nature of this mode is not very far from that of the second and of the fourth, if one can make this judgment from the *harmonia* which arises from it: because it uses the [species of] fifth which is usual for the second [mode] and the [species of] fourth which is also used the fourth [mode].<sup>14</sup>

So Zarlino, although he established space for A modes in his modal system, still recognizes their affinities to other modes. The complex nature of the structure of A modes makes it difficult to determine the mode of those pieces within this second group unequivocally.

I wish to examine the pieces within this group in greater detail as many of them illustrate how other formal elements can play an at least equally important structural role as mode in music of this period. They must therefore be taken into consideration if one wants to understand the progress of a composition, seen as a complete entity.

The difficulty in ascertaining the mode of *Ave regina coelorum* (1545c, Nr. 6) is not only related to the complex structure of the A modes, but also lies in its underlying contrapuntal structure, the canon at the fifth in the two upper parts. A canon of this sort necessarily undermines a sense of modal order because it disturbs the modal relationship between the voices. For

<sup>13</sup> Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti* (Venice, 1525). Facsimile, Bologna, n. d., ch. 5. The translation is from Oliver Strunk, *Source Readings in Music History: The Renaissance*, New York, 1965, 25.

<sup>14</sup> Gioseffo Zarlino, *Le institutioni harmonice* (Venice, 1558). Facsimile, New York, 1965. *Quarta parte*, Cap. 227, 332.



example, here instead of having the mode of the soprano, A Hypoaeolian, to use Zarlino's nomenclature, complemented by its counterpart in the alto, the whole structure of the melody has simply been moved down a fifth, thus creating a sense of instability regarding the tonal center of the whole. Nevertheless, the counterpoint at the beginning of these two parts establishes clarity. The initial movement in the soprano in mm. 5-7 outlines the modal fourth, e'-g'-a' (see Example 8); the arrival on the final of the mode is supported by the entry of the canonic voice on a.

Canon duorum temporum fuga in subdiapente

A - ve Re - gi - na coe -

gi - - - na coe - lo - rum, Ma - ter re - gis

A - - - ve Re - gi - na coe - - lo - - rum,

- - - lo - rum, Ma - ter re - - gis an - - ge -

lo - - - - - rum, Ma - ter re - gis

Ex. 8: *Ave Regina coelorum*, mm. 1-12

The end of the soprano's first melodic phrase in mm. 9-10 on *fa-mi* is accompanied by a so-called „plagal“ cadence on A in the other parts. The end of this same phrase in the alto exhibits a movement from the sixth b-g' to the octave a-a' between the two upper parts, thus clearly establishing the tonal center of the composition. This clarity, however, is masked by the first few measures. There the tenor and bass anticipate the entry of the canonic voices. They enter, however, a fourth lower, on b and e. This leaves the listener wondering whether E or A is of primary importance modally. The melodic structure of the soprano, however, coupled with the prevalence of cadences on A in the opening section („plagal“ cadences in mm. 10, 25, and 30; and a *cadenza fuggita* in m. 32) reveal the predominance of A. Within mm. 34-59



there is a movement towards D Dorian. In m. 63., however, the soprano once again brings the opening phrase, thereby clearly re-establishing A as the tonal center.<sup>15</sup>

This piece thus displays the dual affinity so typical of A modes, bending at the beginning towards E and in the middle section towards D. This, in conjunction with the canon in the upper two parts, makes the determination of the mode more difficult.

The melodic and cadence structure of *Spiritus meus – Libera me* (1545c, Nr. 7), particularly in the first section, is quite clear in comparison to the other works in A Hypoaeolian in this group. Although there are repeated turns toward G Hypomixolydian in the second section, the A tonal center remains predominant.

*Veni sancte Spiritus – Sine tuo* (1545c, Nr. 8) is the sole representative of D Dorian in this group. Modal determination is made simple here due to the presence of the *cantus firmus* in D Dorian.

The picture presented by *Domine Jesu Christe – Et concede* (1545c, Nr. 9) is once again more complex. At first glance the opening measures would seem to suggest E Phrygian (see Example 9).

Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, me - men - ne Je - su Chri - ste, me - men -

<sup>15</sup> For a detailed analysis of this piece, see pp 148-152.



11

to quod tu di-xi - - sti: vi - vo e -

8 to quod tu di-xi - - sti: vi - vo

8 to quod tu di-xi - - sti: vi - vo e - - -

to quod tu di-xi - - sti: vi - vo e - - - go,

16

go, et no-lo mor - tem pec - ca - to - - ris.

8 go, et no-lo mor - - - tem pec - ca - to - ris.

8 go, et no-lo mor - - - tem pec - ca - to - ris.

et no-lo mor - tem pec - ca - to - - - - ris.

Ex. 9 *Domine Jesu Christe - Et concede*, mm. 1-21

The opening motif, which is almost the same in all the three upper parts, circles around *b* before reaching up to *d* and falling to *g*. The bass enters on *e* and leads to a *cadenza fuggita* on this same note (*c'* appears in the tenor) in m. 7. All of this makes one think of E Phrygian. This impression, however, is negated by the following cadences (G4-3 in m. 11 and C in mm. 15, 16, and 19) before the *exordium* comes to a close in A in m. 21. This last cadence is given additional weight by the following two cadences on A in mm. 25 and 28. At this point there is a shift to G Hypomixolydian, as may be seen by the melodic structure of the voices (the prominence of the repercussion tone in the tenor in mm. 32-38, for example, cannot be overlooked) as well as in the cadential structure (a cadence on C in m. 36, cadences on G in mm. 41 and 44). There is a short return to the A tonal area with the *cadenza fuggita* in m. 53. The piece then returns to the G Hypomixolydian realm, only returning to the A tonal center just before the end of the first section. The second part opens with a major triad on A and basically remains centered around A throughout the entire section, although there are references to Hypomixolydian with the cadence on C in m. 91 and the avoided cadence on G in m. 93. The entire piece ends on a so-called „plagal“ cadence on E.



The piece as a whole is thus in A Hypoaeolian with, however, a clear shift to G Hypomixolydian in the first section. Indeed, the opening motif in the upper three parts might almost suggest G Hypomixolydian, outlining as it does the fifth g-d; this is undermined by the bass, though, with its entry on E and its suggestion of Phrygian, something we have seen is typical for Hypoaeolian. The obvious cadence on A at the end of the *exordium*, however, makes the mode clear. The shift to G Hypomixolydian, prepared by the opening motif, may be understood as an illustration of the text, for it occurs at the point in which Jesus is requested to turn merciful eyes towards a sinner, towards an aberrant, as he did to Peter, Mary Magdalena and the thief. The second section, in which these three are seen to turn towards Christ as the Savior, remains in A Hypoaeolian. The use of mode here serves to underline the message imparted by the text.

*Quem terra – Beata coeli* (1545c, Nr. 10) is obviously in a plagal A mode. Unlike the other motets in A in the second group, it is based on a chant melody in the „old-fashioned“ mode A Hypodorian. This would be a categorization similar to those carried out by Pietro Aaron. The cadence structure of the motet is otherwise quite similar to that of the previous two motets; it is, however, clearly centered around A.

*Dulces exuviae* (1545c, Nr. 11) is in many ways an exceptional composition in this collection. It has no liturgical function and its text – Dido's words as she approaches death – is taken from Virgil's *Aeneid*, IV, 651-658. Its setting is unlike any of the others in the volume (see Example 10). The phrases are obviously set off from one another by clear cadences and often by rests. There is little of the overlapping between phrases found in the other works. The declamation is astonishingly homophonic for Willaert; imitation remains suggestive. The harmonic movement seems at times quite modern, primarily because of the chromaticism in the upper parts coupled with the appropriate movement by a fourth or a fifth in the bass.

Dul - ces ex - u - - vi - ae, dum fa - ta De -

Dul - ces ex - - - u - vi - ae, dum fa - ta De -

Dul - ces ex - u - - vi - ae, dum fa - ta De -

Dul - ces ex - u - - vi - ae, dum fa - ta De -



6  
us-que si- ne bat Ac- ci- pi-  
us-que si- ne bat  
us-que si- ne bat Ac- ci- pi-  
us-que si- ne bat Ac- ci- pi-

11  
te hanc a- ni- mam, ac- ci- pi- te hanc a- ni-  
Ac- ci- pi- te hanc a- ni- mam, ac- ci- pi- te hanc a-  
te hanc a- ni- mam, ac- ci- pi- te hanc a-  
te hanc a- ni- mam, ac- ci- pi- te hanc a-

16  
mam me- que his ex- ol- vi- te cu- ris.  
ni- mam me- que his ex- ol- vi- te cu- ris.  
ni- mam me- que his ex- ol- vi- te cu- ris.  
ni- mam me- que his ex- ol- vi- te cu- ris.

Ex. 10: *Dulces exuviae*, mm. 1-21

In conjunction with the distinct phrasing, these strong cadences make it difficult to determine the mode of this piece, as they seem to wrench the music from one tonal area to another. This is no doubt intended as a reflection of the desperation of Dido's words. Taken alone, however, the melody of the soprano – which is clearly the predominant voice here – may be easily



understood to be in E Phrygian. The majority of the cadences are on E, D, A, and G, the tones which comprise the *clausulae principales* and *minus principales* for the third mode. Seen vertically however – analyzing the work using later criteria – the beginning seems to be clearly in A, starting as it does with an A minor triad and already coming to the first caesura in m. 4 with a „plagal“ cadence on an A major triad. In fact the piece remains tonally centered around A until the „plagal“ cadence in m. 32. There are no further cadences on A; in m. 70 as well as in m. 86, a cadence formula leading towards A is broken off midstream. It is not until the end, in m. 93, that Willaert brings the only full cadence on E; this is strengthened by the concluding „plagal“ cadence two measures later. Due to the sparsity of cadences, E does not seem to have the stability required of a tonal center by the modern day listener.

This piece leaves many questions concerning its modality open. Taken in conjunction with the final chord, is the melodic structure of the top voice sufficient to determine the mode? Is there an actual shift in tonality within the piece from A to E, or did the trained listener of the time also hear the beginning as being in E? How is the intermediate material with its cadences on D, C, and G to be interpreted?

Thus we have seen that a modal classification of the motets in the second group which goes beyond the mere mechanical recognition of the cleffing and key signature raises many questions, as each piece has its own constructive framework, each piece makes its own use of mode. In *Ave Regina coelorum* the foremost structural element is the canon at the lower fifth which in turn creates some ambiguity at the modal level. *Domine Jesu Christe – Et concede* uses a mixture of modes to illustrate the text. And *Dulces exuviae*, too, with its „modern“ style, is difficult to classify modally. Indeed, modal classification was relatively simple only in three cases: *Spiritus meus – Libera me*, *Veni sancte Spiritus – Sine tuo*, and *Quem terra – Beata coeli*. In two of these the mode is given by the *cantus firmus*; in *Spiritus meus – Libera me* it is expressed in the melodic progression of the individual voices and the cadential structure without any additional formal device. This group thus clearly illustrates the compositional complexities generally associated with E and A modes.

The third group consists of motets in high clefs with a flat in the key signature. As one would expect the pieces are in G Hypodorian and D Hypoaeolian. From a modal point of view, the two motets in D, *Flete oculi* (1545c, Nr. 12) and *Beatus Joannes – Ipse est* (1545c, Nr. 14) are perhaps most interesting. In *Le institutioni harmoniche* Zarlino listed *Flete oculi* as an example of a composition in the tenth mode (according to his earlier numeration), here transposed down a fifth to D.<sup>16</sup> Pietro Aaron, a proponent of the

<sup>16</sup> Gioseffo Zarlino, *Le institutioni harmoniche* (Venice, 1558). Facsimile, New York, 1965. Quarta parte, Cap. 27, 332.



eight-mode system, would have probably said that it was in D Hypodorian, as he wrote the following about pieces in D with a b-flat in the key signature:

Et similmente alcuni altri col segno di B molle, Dico che questi non muteranno natura, perche non si remove altro che el suo diatessaron formato da A la mi re ad D la sol re, non si movendo adunque el suo primo et natural diapente, sara chiamato anchor del primo tuono ...

The same is also true of certain other compositions with a flat signature; the nature of these remains unchanged, in my opinion, for only the diatessaron, formed by the interval A *la mi re* to D *la sol re*, is altered. Seeing then that the diapente primary and natural to the tone is left intact, such compositions are also to be assigned to the first tone.<sup>17</sup>

There was no other way for Aaron to classify a mode with this structure in the eight-mode system. Nicola Vicentino, while not embracing the twelvefold system, saw it as being outside the eightfold one, describing it as a mixed mode, one which joined the first species of fifth from the first mode with the second species of fourth from the third mode.<sup>18</sup> Thus we are faced here with difficulties similar to the ones we observed with the A modes. The question of whether Willaert, Zarlino's teacher, perceived this motet to be in Hypoaeolian (as a modernist) or in a modified version of Dorian (as a traditionalist) cannot be answered. The general melodic and cadential structure of both *Flete oculi* and *Beatus Joannes* corroborates that these pieces are in what Zarlino would have called D Hypoaeolian.

The fourth group has high clefs and no flat in the key signature. The two motets in this group represent the two modes one would expect to find with this combination, D Hypodorian and A Aeolian.

The fifth group appears to be a miscellany. It contains the only two motets in the print in modes with major thirds as well as a piece in G Hypodorian, which logically should have been placed in the first group.

This print thus clearly demonstrates the limitations of the procedure of ordering the motets on the basis of their cleffing and key signature, at least as a method of modal determination. To begin with, even if we confine ourselves to the modes with minor thirds, there is no exclusive mapping of a specific set of clefs and key signature to a single mode. As we have seen in the second, third, and fourth groups two, even three modes can be represented by the same cleffing and key signature. Secondly, this method does not even attempt to answer questions concerning modal structure within the compositions

<sup>17</sup> Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti* (Venice, 1525). Facsimile, Bologna, n.d., ch. 4. The translation is from Oliver Strunk, *Source Readings in Music History: The Renaissance*, New York, 1965, 22.

<sup>18</sup> Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rome, 1555). Facsimile, ed. Edward Lowinsky, Cassel, 1959, fol. 51.



themselves, but is merely a reflection of the fact that certain cleffings and key signatures were conventionally associated with specific modes. On the other hand, analysis of these works as entities, particularly those in A and E modes, shows that one often has to look beyond mode to other structural features to gain understanding of the progress of the music.

### *Summary*

The two Gardano prints exemplify two separate sixteenth century conventions for ordering compositions, both of which are quite different from a modern analytical approach. The intent of the first two is to group works together which share certain common features; the intent of the latter is to attain an understanding of how a piece works. The discrepancy between these intentions may in part be explained by the difference in the physical access the editors had to the music in contrast to that possessed by modern musicologists. In general, the editors could only examine the individual parts, whereas we may view the pieces in score, that is in their totality. It is therefore not surprising that the demands that we place on a method of ordering are so different from those of a sixteenth century editor.

Why, however, did the editor(s) not use the same classification procedure in both volumes? Is it not possible that the first method of classification was abandoned because it was too difficult to put into use in the second volume? We have seen how difficult it is to determine the mode of some of these pieces, in particular those in E and A modes, even when we have a full score of the compositions at our disposal. Just think how much more difficult a task this would be if we only had the individual parts in front of us. Perhaps the editor of the second book, upon realizing that he could not establish the mode of the pieces by looking at the opening measures of the individual parts, then decided to fall back on two incontrovertible features which are often associated with mode, the cleffing and key signature.

What these two different conventions of ordering compositions do tell us, is that these various features were considered to be important as discriminating factors in compositional structure, particularly in relation to mode. And it is in that sense that we can also see these ordering principles as valuable sources of information for us about what we can expect to learn about modal distinction from sixteenth century theorists. At the same time it becomes evident that the conventions cannot, in and of themselves, fulfill our desire of understanding how a piece functions as a whole. Indeed, analysis of the pieces in E and A modes has clearly demonstrated that we not only have to look beyond these criteria but also beyond modal considerations to gain some insight into the functioning of these motets.



Table 1:

Mode and Cleffing in *Liber primus* (1545)

Motet	Cleffing	Mode
1. <i>Congratulamini-Recedentibus</i>	g2C2C3F3	G Auth.
2. <i>Antoni pastor inclyte</i>	g2C3C3F3	G-C
3. <i>Omnipotens sempiterne Deus</i>	C1C2C3F3	G Auth.
4. <i>O gemma clarissima</i>	C1C3C3F3	C Plagal
5. <i>O Thoma, laus et gloria</i>	C1C2C3C4	C-G
6. <i>Angelus Domini descendit</i>	C1C3C3F3	C Plagal
7. <i>Joannes Apostolus-Ecclesiam tuam</i>	g2C2C3C4	C Plagal
8. <i>Natale sanctae Euphemiae-Tu Domine</i>	C1C3C3C4	C Plagal
9. <i>O magnum mysterium-Ave Maria</i>	g2C2C3F4 b	F-C
10. <i>Magne martyr Adriane</i>	C1C3C4F4 b	F Plagal
11. <i>In tua patientia</i>	g2C2C3F3 b	F Auth.
12. <i>Homo quidam-Christus vere</i>	g2C2C3F3 b	F Auth.
13. <i>Nazaraeus vocabitur</i>	C1C3C3F3 b	F Auth.
14. <i>Videns Dominus</i>	C1C3C4F4	G Plagal
15. <i>Quasi unus-Deus, qui beatum Marcum</i>	C1C3C4F4	G Plagal
16. <i>Benedicta es-Per illud ave</i>	C1C3C4F4	G Plagal
17. <i>Salve, crux sancta-Causa etiam</i>	C1C3C4F4	G Plagal
18. <i>Mirabile mysterium</i>	C1C3C4F4	G Plagal
19. <i>Sancte Paule Apostole</i>	C1C3C4F4 b	F Plagal
20. <i>Ave Regina coelorum-Gaude gloriosa</i>	C2C4F3F4 b	F Plagal
21. <i>Inviolata-Nostra ut pura</i>	C2C4F3F4 b	F Plagal
22. <i>Dominus regit me-Parasti</i>	C2C4F3F4 b	F Plagal
23. <i>Saluto te-Rogo te</i>	C1C3C4F4 b	F Plagal
24. <i>Patefactae sunt-Mortem enim</i>	C1C3C4F4 b	F Plagal



Table 2:

Mode and Cleffing in *Liber secundus* (1545)

Motet	Cleffing	Mode
1. <i>Pater noster-Ave Maria</i>	C1C3C4F4 b	g Plagal
2. <i>Congratulamini-Beatam</i>	C2C4F3F4 b	g Plagal
3. <i>Parens tonantis maximi</i>	C1C3C4F4 b	g Plagal
4. <i>Usquequo Domine-Illumina</i>	C1C3C4F4 b	g Plagal
5. <i>Magnum haereditatis mysterium</i>	C1C3C4F4 b	g Plagal
6. <i>Ave Regina coelorum</i>	C1C3C4F4	a Plagal
7. <i>Spiritus meus-Libera me</i>	C1C3C4F4	a Plagal
8. <i>Veni sancte Spiritus-Sine tuo</i>	C1C3C4F4	d Auth.
9. <i>Domine Jesu Christe-Et concede</i>	C1C3C4F4	a Plagal
10. <i>Quem terra-Beata coeli</i>	C1C3C4F4	a Plagal
11. <i>Dulces exuviae</i>	C1C3C4F4	e? Auth.
12. <i>Flete oculi</i>	g2C2C3F4 b	d Plagal
13. <i>Beatus Stephanus-Et videntes</i>	g2C2C3C4 b	g Auth.
14. <i>Beatus Joannes-Ipse est</i>	g2C2C3C4 b	d Plagal
15. <i>Victimae paschali-Dic nobis</i>	g2C2C3F3 b	g Auth.
16. <i>Surgit Christus-Dic Maria</i>	g2C2C3F3 b	g Auth.
17. <i>Intercessio quaesumus</i>	g2C2C3F4	a Auth.
18. <i>Qui habitat in adjutorio</i>	g2C2C3C4	d Plagal
19. <i>Amorum fortissime-Te igitur</i>	C2C4F3F4 b	C Auth.
20. <i>Regina coeli laetare</i>	C1C3C4F4 b	F Plagal
21. <i>In illo tempore stabant</i>	C1C3C4F4 b	g Plagal



## II. Willaert's Use of Mode in „*Mirabile mysterium*“ and „*Ave Regina coelorum*“

Adrian Willaert is a rather anomalous figure in that his music was highly prized by his contemporaries but is hardly known today. Born around 1490, he went to Italy as a young man (documentary evidence shows that he was in the service of Cardinal Ippolito I d'Este by July 1515 at the latest). In 1527 he was chosen to be *maestro di cappella* at S. Marco in Venice, a position which he maintained until his death in 1562. In his century he was accorded the highest accolades as a composer. Zarlino wrote that his principal purpose in his writings was to describe and formulate the fundamental rules of polyphony as represented by contemporary composers and „especially according to the way and manner used by Adrian Willaert, that most excellent practitioner of great judgment and of most green and felicitous memory“.<sup>19</sup> Giulio Cesare Monteverdi, in his defense of his brother Claudio in 1607, wrote that the *prima prattica* was „finally perfected by Messer Adriano with actual composition and by the most excellent Zarlino with most judicious rules“.<sup>20</sup> Today, however, his works are rarely performed, and even more rarely recorded (there are only a handful of motets listed under his name in the standard catalogues of recordings). This is due, in part, to the density of his style as well as to the intellectual demands he places on those who perform and even on those who merely listen to his music. He seems – and in this he bears some similarity to C.P.E. Bach – to have taken pleasure in playing with his listeners' expectations, leading them on the basis of some convention to expect a specific musical event and then surprising them by bringing something else, often in a somewhat veiled manner. Thus to understand his music, one has to be very aware of the compositional practices of the time in order to derive pleasure from Willaert's manipulation of them. His skill in these manipulations is quite evident on both the modal as well as on the contrapuntal level in the two works which are to be examined here.

*Mirabile mysterium* and *Ave Regina coelorum* both appear in the 1545 Gardano editions of four-part Willaert motets. These two prints, which include many works that were published by Scotto in 1539, are ordered by mode. To be sure, they are not ordered in the neat numeric fashion exhibited by the edition of Rore's first book of madrigals published in Venice in 1542. Tables I and II show the distribution of modes within the two prints (see pp. 138-139). A first and obvious difference between the two volumes is that *Liber primus* only contains works in modes with major thirds, whereas *Liber secundus*, with two exceptions, contains works in modes with minor thirds.

<sup>19</sup> Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*, quoted from Lewis Lockwood, „Adrian Willaert“, *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*, Vol.20, 423.

<sup>20</sup> Ibid.



Closer examination, however, reveals that varying methods of modal classification were used for the two volumes. In *Liber primus* the tonal character of the *exordia* seems to have been crucial in determining the classification of the individual pieces; in *Liber secundus*, however, the motets seem to have been ordered by what Harold Powers calls „tonal types“, the individual groups marked by a uniformity of cleffing.<sup>21</sup> The motets in these prints were thus classified in some way as representing certain modes.

I have chosen *Mirabile mysterium* and *Ave Regina coelorum* because their tonal structure does not correspond with the modal conventions of the later sixteenth century, although their position in the 1545 prints leaves no doubt as to the editor's assignation of their „mode“, the eighth and the tenth respectively. By looking at such exceptional works, ones that go beyond the realm of normal conventions, one gains insight into mode's role in composition.

\*

One of the ideas that fascinated me most when I first read Bernhard Meier's classic, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*,<sup>22</sup> was that a trained late sixteenth-century musician, upon *hearing* a normal piece in standard *a voce piena* distribution for the first time, would have been able to identify its mode on the basis of the motivic and cadential structure of its *exordium*. On the one hand, it made me realize the extent of the difference with which I listened to sixteenth century music and that of later epochs where certain tonal conventions are taken for granted (whether expressed in the language of thorough bass or functionality) and, on the other hand, it made me curious about the degree to which I would be able to cultivate the ability to distinguish the mode of a sixteenth-century piece simply by hearing it or, more specifically, its opening. I soon discovered that although there clearly were conventions concerning the modal progress of a piece of music, they were by no means infrangible. Indeed, other features seem to have played an equally important role in determining the structure of polyphonic works.

By mid-century, however, convention did begin to dictate that the mode of a piece be presented in the *exordium*, through the melodic and cadential structure of the individual parts. Gallus Dreßler in his *Praecepta Musicae Poeticae* of 1563-4, for example, writes that

Sumantur autem exordia ex praecipuis  
fontibus tonorum videlicet ex specie-  
bus diatessaron et diapente vel ex  
repercussionibus et prinicpalibus

The *exordia* are taken from the prin-  
cipal sources of the tones, namely  
from the species of the fourth and  
fifth or from the repercussion tones

<sup>21</sup> Harold S. Powers, „Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony“, *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1981), 428-70.

<sup>22</sup> Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht, 1974.



clausulis. Non enim pueros exordiis peregrina vel minus usitata immiscere velim, sed adducant tonis convenientia ut sine mora aures de certo aliquo tono iudicium statuant. Quo facto harmonia gratior sit et aures magis demulceat...

and the principal cadences. I prefer [my] students not to mix a *peregrina* or less used [cadence] into the *exordia* but rather they should lead to the tones by means of a convergence, so that the ears may immediately form a judgment about any specific tone. This done, the harmony should be more pleasing and caress the ears more...<sup>23</sup>

Although this comment was clearly directed towards pupils, perhaps implying that the experienced master did not necessarily limit himself to the principal cadence points in an *exordium*, it does tell us that for Dreßler the mode of a piece conventionally evinced itself in the work's opening measures. Is this true, however, for Willaert's *Mirabile mysterium*?

The mode of *Mirabile mysterium* is given by its *cantus firmus*, the chant melody in G Hypomixolydian on the same text; it is to be assumed that the educated church musician of the time would have known this melody and its assignation to the eighth mode in the chant repertory. And indeed, the editor of the 1545 Gardano *Liber primus* print included this motet in the Hypomixolydian group. The phrases of the chant melody are divided up and appear in various parts, primarily in the soprano and tenor. In a standard *a voce piena* distribution one would expect the soprano and tenor to be in Hypomixolydian, and that the alto and bass would be in the corresponding authentic mode. The principal cadence points of Hypomixolydian are G and D, as well as C, the repercussion tone of the eighth mode, although Pontio also allows cadences on F and A *per transito*.<sup>24</sup>

The first few measures of the *exordium* of *Mirabile mysterium* are fraught with surprises. The bass opens with the first few notes of the chant melody (see examples 11 and 12 on pp.153-158). This is imitated a half bar later at the upper fifth by the alto. Taken alone, these voices would be a perfectly normal opening in Hypomixolydian. The tenor, however, is rather jarring, to say the least, in the context of G Hypomixolydian. With the b-flat in measure 2, the whole modal context is placed in question, as a minor third has been substituted for the major third so characteristic for that mode. The feeling of instability is then augmented by the fifth e - b in m. 4 between the bass and alto. Just at this point the soprano enters with the *cantus firmus*, repeating the notes from the bass in mm. 4-7. This time both the tenor and alto enter half a bar later than the chant melody. Both repeat the motifs they had at the

<sup>23</sup> Gallus Dreßler, *Praecepta musicae poeticae*, Ms., 1563/64, ed. B. Engelke, *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg*, 49/50 (1914/15), cap. 12., 244.

<sup>24</sup> Pietro Pontio, *Ragionamento di Musica*, Parma, 1588. Facs. ed. Suzanne Clercx (Documenta musicologica I/16), Kassel, Basel, etc. 1959, 117.



opening with very small variants. The alto has taken on the opening minor third of the tenor; the tenor, instead of moving in thirds with the chant melody, now moves in thirds with the alto. (Such minor alterations are very characteristic for Willaert. It is as if he is showing off his mastery by intentionally varying that which is expected.) Thus, following the fifth e - b in m. 4, we have the fifth b-flat - f' in m. 5, the fifth a - e in m. 6, and, as part of a sixth chord, the fourth b - e' in m. 7. I must confess, that for a short moment I rashly contemplated flattening the e in the bass in m. 4 by *ficta*, but quickly rejected the notion once I realized the far-reaching consequences. In m. 8 the soprano continues with the *cantus firmus* melody, bringing the first phrase to a close on F in m. 11. The movement of a third at „mysterium“ is reminiscent of the tenor's opening third at „mirabile“; perhaps this is one source for the tenor's motif. The bass brings the opening four notes of the alto an octave lower in mm. 8-10. The first phrase thus is an intricate, complex unit, one which I suspect would have left all but the most elite, even in the sixteenth century, modally baffled on a first hearing.

The second phrase of the chant melody is brought twice, first in the soprano from m. 11 to m. 17, then in the tenor from m. 18 to 23. Here, too, we have a dense imitative network based on the diatonic ascent of a third at the beginning of „declaratur“ and of „hodie“. What is startling here is the rapid succession of cadences. The first, on E, is between the alto and bass in mm. 12-13. Then one is led to believe that there will be a cadence on C at the beginning of m. 14. At that point the tenor comes to the close of its imitation of the soprano melody from m. 8-12 at the lower fifth, thus suggesting there will be a cadence on C. This is supported by the alto and bass which seem as if they will respectively bring the tenor and bass clausulae. Instead the alto resolves too quickly, and the bass moves to f, and the cadence is neatly avoided. In m. 15 the alto and bass seem to be leading to a cadence on E; the bass, however, rests just when it should bring its final tone. In the meantime the tenor moves up to C, thereby altering the tonal outcome. In m. 17 we once again have a *cadenza fuggita*; just at the moment when the soprano and tenor come to a proper cadence on A, the bass moves up to F. In the following measure the alto and bass cadence on D. The setting of „declaratur hodie“ is brought to a close with a cadence on A in m. 23. Of these cadences, only the one on D in m. 18 is on a true cadence point of Hypomixolydian. The ones on A, to be sure, would be accepted by Pontio *per transito*; coming as they do at the end of the *exordium*, however, they require some explication.

Bernhard Meier has pointed out that the cadence plans of classical polyphonic works based on a *cantus firmus* are often significantly at variance with those without a *cantus prius factus*.<sup>25</sup> This is due to the fact that the cadential structure of the chant melodies influences that of the work upon which it is based. As opposed to polyphonic works, the cadential structure of

<sup>25</sup> Op. cit, p. 98.



Gregorian chant is melodic. In chant, caesuras are thus frequently related to the tension between the fundamental note of the mode and the notes immediately adjacent to it. For this reason, many chant melodies in Hypomixolydian display cadences on F and A, as does *Mirabile mysterium* in its first phrase. This may perhaps be an explanation for the cadences on F in m. 11 and A in mm. 17 and 23 – although if Willaert had really desired it, he could have probably found another solution which would have enabled him to stay within the polyphonic realm of G Hypomixolydian – but it does not explain the minor third at the beginning, with the resultant cross relations, nor does it explain the subsequent rapid succession of cadences, some of which are rather foreign to the mode. For an interpretation of these one has to look in a different direction.

Sixteenth-century theorists were in agreement that music should serve the text, should reflect the affects expressed by the specific words of a composition. And it is here that we can find an explication for the musical events discussed above. Let us therefore examine the text more closely. The work is an antiphon in the Lauds service for the circumcision of the Lord:

Mirabile mysterium	A miraculous mystery
declaratur hodie:	is proclaimed today:
innovantur naturae:	the natures [of God and man] are renewed:
Deus homo factus est:	God has become man:
id quod fuit permansit,	that which He was He has remained,
et quod non erat assumpsit:	and that which He was not He has assumed:
non commixtionem passus,	He has not suffered commixture
non divisionem.	nor division [of the natures].

The subject of the text is the double nature of Christ, who became man while remaining God.

The first words, „Mirabile mysterium declaratur hodie“, emphasize the mystery of Christ's birth. Willaert illustrates this by undermining the sense of a tonal center in the *exordium*. It is here that we find the explanation for the *fa* which does not belong to the mode in the second measure of the tenor. On the one hand, he seems to have associated the use of such modally „foreign“ *fa*'s with the word „mysterium“, for it is also found in other works, for example at the beginning of *O magnum mysterium – Ave Maria* (see example 13 on p. 158). On the other hand, by locating it as he did in conjunction with the other voices, he reveals his intention of shocking the listener's sense of tonality by bringing the minor third in such an important, exposed moment of the piece. The subsequent cross relations contribute to the instability. This is by no means a unique use of this technique on the part of Willaert. In the opening bars of *Beatus Joannes – Ipse est* he also uses a *fa* that is foreign to the mode for the setting of the word „beatus“ (see example



14 on page 159). Here, too, it leads to cross relations, but of a less extravagant nature.

The following rapid series of cadences in *Mirabile mysterium* add to the tonal instability, depicting in a still more extended way the mystery surrounding Christ's birth. Indeed, it is not until m. 29 at the conclusion of the first statement of „innovantur naturae“, „the natures are renewed“ that we have the first full cadence on G. Just at the point in the text when we have a renewal of God's and man's basic natures, we also have a renewal of the tonal basis of the motet, namely G with the major third proper to the mode. This is confirmed by the next two cadences, the first in m. 32 where a cadence on G is avoided by the movement in the tenor and alto to c' and e' respectively and the cadence on C in m. 36, a principal cadence point in Hypomixolydian. Willaert uses yet another compositional technique to illustrate the renewal of the natures. Not only does he cadence on tones proper for the mode, he also presents the last statement of „innovantur naturae“ in *faux-bourdon* style in mm. 33-36. Bernhard Meier has already pointed out that passages in *faux-bourdon* style were often employed for text-illustrative purposes in sixteenth-century polyphonic works.<sup>26</sup> One of its functions was to depict age. Its use can therefore be understood in a figurative sense here, referring to the basic, time-worn natures of God and man which underwent renewal through the birth of Christ.

There is thus a direct relationship between the text and the fact that the tonal center of *Mirabile mysterium* is only clearly established polyphonically after the *exordium* has been brought to a close. Willaert thus went far beyond mere „madrigalistic“ illustration of the individual words of the text, making use of a wide variety of compositional techniques in his efforts to express the text's meaning. This may also be seen in the further progress of the motet.

If one views the rest of the text in light of his treatment of the first three lines, one notices some further tonal and textual relationships. The fourth line, „Deus homo factus est“, „God has become man“, again deals with the paradox surrounding Christ's birth. The tonal center of this phrase is F, established by the cadences on F in mm. 39, 40, 43 and 48 (the first of which, to be sure, is a *cadenza fuggita*) and the single cadence on C in m. 45. This evokes a connection to the first cadence in the work in m. 11 on F, and thus between the „*Mirabile mysterium*“ and its manifestation, „*Deus homo factus est*“.

In the next line „id quod fuit permansit“, „that which He was He has remained“, the tonal center once again immediately returns to the realm of Hypomixolydian. Willaert avoids an immediate cadence on G in m. 50 only to

<sup>26</sup> Op. cit., 231-2.



land more solidly on it in m. 52, followed by an avoided cadence on D in m. 56, and cadences on C and D in mm. 59 and 61 respectively. Thus we have a situation here parallel to the one at „innovantur naturae“ where the renewal of the natures of God and man is conveyed by the clear establishment of a tonal center. Here, the permanence of God's nature is expressed by the reaffirmation of the mode after the short turn towards F at „Deus homo factus est“. The concept of constancy is given further weight by the suspensions with their associated dissonances which appear with each entrance of the *soggetto* on „id quod fuit“. It is as if the voices wanted to demonstrate how steadfast they were by always lingering too long on their first note.

It comes as no surprise then that he once again turns away from the principal cadences of Hypomixolydian for the following line „et quod non erat assumpsit“, „and that which He was not He has assumed“, with a *cadenza fuggita* in m. 66 on A and in m. 70 on E, and full cadences on A in mm. 69 and 71. The final lines of the motet, „non commixtionem passus, non divisionem“, „He has not suffered commixture nor division [of the natures]“, which once again affirm God's permanence also confirm G as the tonal center of the work.

Willaert has thus skillfully used shifts in tonal center to help mirror the paradox which is the subject of the text. The tonal instability of the *exordium* evokes the mystery of Christ's birth, and stands in contrast to the tonal security presented immediately thereafter at „innovantur naturae“. Following this the permanent, enduring nature of God is always underlined by principal cadence points of the mode, the miraculous newness by steps away from this center. One must admit, to be sure, that the cadence points do reflect those of the chant melody, and thus the tension between its fundamental tone and the adjacent notes. That Willaert retained these cadence points in his polyphonic setting, however, was a matter of choice on his part, not necessity, as is evident from other of his works, for example his four-part *Pater noster*, where the composition is in G Hypodorian although the chant melody is in F.

Thus we see that in this piece that Willaert did not so much use mode to establish a tonal center for the piece – this was given by the chant melody in any case – but as a technical means for structurally illustrating the text. This usage implies a knowledge of more conventional progressions and a conscious transgression of them in order to give greater emphasis to the text. The piece is, nevertheless, tonally clear due to the modal clarity of the *cantus firmus* on the one hand, and to Willaert's clever manipulation of the tonal areas on the other.

\*



This manner of dealing with mode was by no means unique in Willaert's works, as may be seen with *Ave Regina coelorum*, a motet with a completely different architecture. Much of its musical structure is determined by the canonic melody. It may be seen as a kind of *cantus prius factus* which gives the motet its fundamental structural framework, both modally and contrapuntally. For this reason let us first examine the canonic melody closely.

The canonic melody is, for the most part, grouped in pairs of phrases, the second of which, in each case, repeats at least some of the material of the first. This made clear in the following diagram in which I have written the individual pairs of phrases above one another (see example 15 on p. 160). The opening pair of phrases gives clear expression to a plagal mode on A, Hypoaeolian in the twelvefold system. The melody begins by delineating the second species of fourth, e-a', and then falling back to e; the end of the phrase is given a sense of closure by the *mi-fa-mi* movement in mm. 8-10. The second phrase begins like the first, outlining the second species of fourth, and then moves up to c'', the repercussion tone of the tenth mode (according to Zarlino's first numeration) before falling back to a'. (In this manner A is made the tonal focus of the opening of the canonic melody. This is confirmed by the next pair of phrases. The third phrase starts on a', which is then reaffirmed by the movement from below, f'-g'-a', before once again falling to e'. The conclusion of this phrase is reminiscent of the end of the opening phrase with its *mi-fa-mi* movement. This third phrase is then repeated with a different text from mm. 25-30. At this point the melody leaps to c'', which brings m. 13 to mind, and comes to a cadence on a' in m. 32. The melodic unit from mm. 30-32 then appears in a very slightly varied form and transposed down a third in mm. 32-34; and finally once again in a simplified version and transposed down yet another third in mm. 34-36. This creates a sudden shift of the fourth-fifth melodic structure. Up until m. 32, A was clearly the tonal focus with the second species of fourth below it and an extension to the repercussion tone c'' above it, thus implying the second species of fifth which would complete the E octave. But in the four measures between 32 and 36 A is transformed from the arithmetic dividing point of the E octave into the harmonic dividing point of the D octave. This shift is confirmed by the subsequent phrases. The phrase, „O Maria, flos virginum“ outlines the first species of fourth, d''-a' and the following one, „Velut rosa vel lilium“, the first species of fifth, a'-d'. The next two phrases bring a repetition of this structure in triple time. These four phrases are paired at two levels. On the one hand, „Velut rosa vel lilium“ is a slightly varied version at the lower fifth of the the previous phrase „O Maria, flos virginum“. This pair, however, may also seen as a single entity because of the subsequent repetition in triple time. In m. 63 the opening phrase of the canonic melody is brought once again, implying a return to a fourth and fifth structure characteristic for the tenth mode. This is born out by the final phrase ending as it does on c-sharp', the raised third of the tenth mode. Modally speaking, the canonic melody would thus seem to be in a *commixtio*



*tonorum*, beginning in the tenth mode, shifting to the first between mm. 32-36, and then returning to the tenth at m. 63.)

The iterative structure of the melody reflects that of the text, a Marian antiphon.

Ave Regina coelorum,	Hail Queen of the heavens,
Mater regis angelorum,	Mother of the king of angels,
Ave stella matutina,	Hail morning star,
Dux suavis et benigna,	Sweet and benign leader,
O Maria, flos virginum,	O Mary, flower of virgins,
Velut rosa vel lilium,	Like a rose or lily,
Funde preces ad Filium	Pour out prayers to your Son,
Pro salute fidelium.	For the salvation of the faithful.

It consists, namely, of three invocations of the Virgin Mary: the first two, rhymed couplets, both open with the salutation „Ave“; the last, a rhymed quatrain, calls on the Virgin by name for the first time and ends with a supplication that she intervene for the faithful with her Son. The first two phrase pairs of the canonic melody correspond to the first two couplets of the text. The quatrain is set to the extended phrase pair: „O Maria, flos virginum, Velut rosa vel lilium“ is heard during the first descent through the D octave in mm. 39-48, and the supplication during the second descent in triple time. The melodic shift from an A to a D tonal focus thus dovetails with the structure of the text. The final line of text appears yet a second time with the opening phrase of the canonic melody, rounding off, as it were, the entire work.

Given this information about the canonic melody, let us now look at the cadential structure of the piece as a whole to see what it tells us about the tonal center of the polyphonic construct (see example 16 on pp 161-165). The first complete, non-evaded cadence in the piece is in m. 36 on D. Before that there are three on A of the sort we would now call „plagal cadences“ (mm. 10, 25, and 30), a *cadenza fuggita* on E in m. 8, on C in m. 18, and on A in m. 32, and also an incomplete cadence on D in m. 34. The cadential structure is thus in full agreement with modal structure of the canonic melody as it appears in the soprano in that up until m. 32 the only inflections are toward A, E, and C, the principal cadence points in the tenth mode; then, at the point where the melodic shift to the first mode takes place, there are two cadences in D.

The cadential structure of the middle section, from mm. 36-63, clearly is a reflection of that of the canonic melody. As mentioned above, the soprano moves down through the D octave twice in this section, first in duple time then in triple; each time a caesura is made on A (in mm. 43 and 54). After an initial cadence on A in m. 40, the cadential structure of each descent of an octave is parallel: the evaded cadence on A in m. 43 corresponds to a similar one in m. 54; the cadence on D in m. 45. corresponds with that in m. 56; the evaded cadence on D in m. 48 with that in m. 59; and finally the cadence on



G in m. 50 with the cadence in m. 61. The cadences on D and A are certainly those one would associate with the first mode; and Pietro Pontio would have accepted the cadences on G *per transito*.<sup>27</sup> The cadential structure of this section is thus also revealed to correspond to the modal structure of the canonic melody in the soprano.

The lower voices come to a cadence on C in m. 63, just at the point when the opening of the canonic melody returns. Although according to Pontio this cadence could be considered a transitory one in the first mode, it is also one of the principal cadence points in the tenth. As we have seen above, this phrase appears to have been associated with Hypoaeolian in the opening measures and thus perhaps this cadence on C serves as a bridge between the section in D and the final measures in A. This motet comes to a close with a *cadenza fuggita* on A in m. 70, followed by another so-called „plagal cadence“ on A at the end.

The cadential structure is thus related to the modal structure of the canonic melody, and the piece, like the melody, may be understood to be in a *commixtio tonorum*, beginning and ending in the tenth mode with a shift to the first in the middle. This, too, would be in agreement with the classification made by the editor of the 1545 Gardano print, as it appeared in the group of pieces with the „tonal type“ associated with a plagal A mode.

On paper this all seems very clear. This clarity, however, is belied by various features of the motet taken as a polyphonic entity:

- (1) The opening tenor-bass voice pair anticipates the canon in the upper voices. The voices, however, enter a fourth lower than the canonic parts. The tenor outlines the second species of fourth, b-e'. It is answered by the bass with e-a, which by implication could be expanded to the second species of fifth, e-b. Willaert therewith gives a very strong impression that the motet is in the fourth mode. This impression is given additional weight by the movement in the lower voices towards a cadence on E in mm. 6-7, which, however, the bass evades at the last minute, moving to c instead of to e. This initial tonal focus, which is extremely strong, is immediately placed in question, however, by the entry of the canonic parts with their implication of the tenth mode.
- (2) This opening modal ambiguity is then further accentuated by the lack of strong cadences until mm. 32-36. As mentioned above, the first non-evaded, complete cadence is on D in m. 36. Thereafter, in the middle section, there are a number of strong cadences associated with the first mode. The concluding section, however, also lacks a strong cadence on A.
- (3) There is, in addition, a certain amount of modal confusion due to the canon at the lower fifth. This confusion is typical for works with canons, because the canon, of necessity, disrupts the normal linking of the fourths and fifths between the individual parts of a polyphonic work.

<sup>27</sup> Op. cit., 100.



Taken together, these features tend to leave at least the modern listener in the air as far as the tonal center of the work is concerned. It is not so much that Willaert is transgressing modal conventions here – as we have seen the cadential pattern reflects the structure of the canonic melody – but that his primary interest lies with the canon and with demonstrating his contrapuntal finesse.

The emphasis on contrapuntal techniques can be seen throughout the motet and serves as a basis for the stylistic unity of the work. Evidence for this can already be found at the beginning of the composition. Shortly after the canon enters, ostensibly as an answer to the passage presented by the tenor and bass, the lower two voices come to a rest in mm. 8 and 10. The tenor makes a new entrance, seemingly a slight variant of the alto's first notes, a-a-c'-d'-c' instead of a-c'-c'-d'-d'-c'. Just a few measures later, however, it is revealed to be an anticipation of the second phrase of the canonic melody which, as we have noted above, opens with the first five notes of the canon, e'-g'-g'-a'-g', but then reaches upward to c" before coming back to rest on a'. The tenor thus presents an almost complete version of the second phrase of the canon as it later appears in the alto; the canonic melody in the soprano thus appears to be a response to the tenor rather than a law unto itself. Correspondingly in m. 13, the tenor then brings the second phrase of the canonic melody starting on e, an octave lower than the soprano, one measure after the canonic presentation of this phrase in the alto. This then suggests that the contrapuntal structure is given by a tenor-soprano voice pair answered with the same musical content by an alto-tenor voice pair. This parallel in structure is given further weight by the repetition of the fall from g to c in the bass in mm. 11-13 and mm. 14-16.

Thus, in addition to the repetition of melodic material, provided by the similar beginnings of the first and second canonic phrase, we also have a veiled short repetition of the complete contrapuntal fabric in these measures. This distracts the attention from the strictness of the canon and is evidence of Willaert's superb ability to manipulate contrapuntal details. Similar passages may be found throughout the work, giving it cohesion.

Seen in this way, the whole motet can be understood as a kind of mosaic of melodic elements which are intricately pieced together. Joshua Rifkin has recently pointed out the similarities of such motivic work in Josquin's motet *Huc me sydereo* to the patterns found in the poetry of the so-called „Rhétoriqueurs“ and in the mosaics in many buildings of the Renaissance.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Joshua Rifkin, „Motivik – Konstruktion – Humanismus: Zur Motette *Huc me sydereo* von Josquin des Prez“, unpublished, to appear in the Festschrift for Ludwig Finscher. He bases many of his ideas on the concepts presented by Jonathan Beck in „Formalism and Virtuosity: Franco-Burgundian Poetry, Music, and Visual Art, 1470-1520“, in *Critical Inquiry* 10, 1983/84, pp. 644-47.



According to him, musical structures of this sort can be seen as a reflection of the intellectual-artistic environment of the time. Evidence of the influence of this tradition is abundant in Willaert's works as is exemplified by *Ave Regina coelorum*.

Thus we have seen that the structure of this motet is a reflection of the iterative nature of the text achieved by means of repetitive elements in the canonic melody and in the contrapuntal fabric. The cadential patterns are in accordance with the *commixtio tonorum* exhibited by the canonic melody. They are, however, ambiguous on a polyphonic level due to the confusion in the fourth and fifth structure caused by the canon at the lower fifth. It is not so much that the conventions concerning mode were transgressed, but more that they were considered to be of secondary importance in the structure of the work, the melodic and contrapuntal elements playing a far greater role.

\*

Mode thus played a very different role in each of these motets. The modality of *Mirabile mysterium* was clearly established by the *cantus firmus*. Therefore Willaert was able to transgress modal conventions, deviating from them in order to mirror the paradox in the text in the musical structure. In *Ave Regina coelorum*, however, mode was simply relegated to a compositional level of lesser importance, with other factors playing a predominant role in determining the structure.

In either case this usage of mode does not correspond to ideas of tonality we have inherited from the eighteenth and nineteenth centuries. In my opinion, however, it does show that certain tonal relationships often were associated with specific „modes“, to a degree greater than that implied by the minimal concept of „tonal types“ which was so vehemently discussed at the symposium. I also feel sure that this and other issues treated by the theorists were equally intensely discussed in the sixteenth century, as indeed we know from the few extant letters between Aaron and other theorists, or the famous dispute about *ficta* in Rome.<sup>29</sup> And issues of the magnitude of mode would certainly not have been ignored by composers, particularly in the major cultural centers. Thus composers of rank in the first part of the sixteenth century would have been aware of the discussions of mode at their time. What we do not know is how this affected their style of composition. We can only hope to find out more about this question by closely analyzing music of this period and investigating how it relates to modal theory expounded in the contemporary sources.

<sup>29</sup> Lewis Lockwood, „A Dispute on Accidentals in Sixteenth-Century Rome“, *Analecta Musicologica*, 2 (1965), 24-40.



Ex. 11:

## Mirabile Mysterium

Musical score for "Mi - ra - bi - le". The score is in common time (C) and G major. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The piano part consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The vocal parts enter with a melodic line, with the Soprano and Tenor parts having lyrics "Mi - ra - bi - le,".

4

Mi - - ra - bi - le my - - ste - -

mi - - ra - - bi - le my - ste - ri -

mi - - ra - - bi - le my - - ste - -

my - ste - ri -

10

ri - um de - cla - ra - tur ho - - - -  
um de - cla - ra - tur ho - di - e, de - cla - ra - tur ho -  
- - ri - um, my - ste - - - - ri - um de - cla - ra - tur  
um de - - - cla - ra - tur ho - di e,



16

di - e, de - cla - ra - tur ho - di - e, [ho - - - di - e, - - - ] de - cla - ra - tur ho - di - e: ho - di - e, de - cla - ra - tur ho - - - de - cla - ra tur ho - di - e, de - cla -

22

di - e, ho - - - di - e: - - - ] in - no - in - no - van - di - e: in - no - van - tur na - ra - tur ho - di - e: in - no - van - tur, in - no - van -

28

van - - tur na - tu - - rae: tur na - tu - - rae: in - no - van - tu - - rae, in - no - van - tur na - tu - - rae, na - tu - - rae, in - no - van -



34

De - us ho - mo fa - - ctus est, De - us

- tur na - tu - - - rae: De - us ho - mo fa - ctus est,

- - tu - - - rae: De - us ho - - mo fa - ctus

tur — na - tu - - - rae: De - us ho - mo fa - -

40

ho - mo fa - - ctus est, De - us ho - mo fa -

De - us ho - mo fa - - - ctus est, De - us ho - - - mo

est, — De - us ho - mo fa - ctus est, — fa - - - ctus est,

- ctus — est, De - us ho - - - mo fa -

46

- - - ctus est: —

fa - ctus est: — fa - - - ctus est:

fa - - - ctus est: id quod fu - it per - man -

- - - ctus est: id quod fu - it per - man - -



52

The musical score consists of four staves. The first staff has a treble clef and contains the lyrics "id quod fu - it per-man - sit, id quod". The second staff also has a treble clef and contains the lyrics "id quod fu - it per - man - sit,". The third staff has a treble clef with one sharp (F#) and contains the lyrics "- sit, id". The fourth staff has a bass clef and contains the lyrics "- sit, id quod fu - it per-man -". There are rests indicated by horizontal lines above or below notes.

id quod fu - it per-man - sit, id quod

id quod fu - it per - man - sit,

- sit, id

- sit, id quod fu - it per-man -

58

fu - it per - man - sit, et quod non

id quod fu - it per - man - sit, et

quod fu - it per - man - sit, et quod non e - rat as -

sit, id quod fu - it per - man - sit, et quod non e - rat as -

64

e - rat as - sump - - sit, et

quod non e - rat as - sump - - sit, et quod non e -

sump - sit, et quod non e - rat as - sump - -

sump - sit, et quod non e - rat, et quod non e - rat as - sump - -



69

quod non e - rat as - sump - - sit: non com - mix - ti - o - nem pas -

rat as - sump - - sit: non com - mix - ti - o -

sit, et quod non e - rat as - sump - sit: non com - mix - ti - o - nem pas -

sit, et quod non e - rat as - sump - sit: non com - mix - ti - o - nem

75

- - - - sus, non com - mix - ti -

nem pas - - - - - sus, non com - mix - ti - o -

sus, ne - que di - vi - si - o - - - - nem,

pas - sus, ne - que di - vi - si - o - - - - nem,

81

o - nem pas - - - - sus, ne - que

nem pas - - - - sus, pas - - - - sus, ne - que

non com - mix - ti - o - nem pas - - - - sus, ne -

non com - mix - ti - o - nem pas - - - - - sus, ne -



87

di-vi-si-o - - - nem, ne - que di-vi-si-o - - - - - nem.

di-vi-si-o - - - nem, ne - que di-vi-si-o - - - - - nem.

- que di-vi - si-o - nem, ne - que di-vi - si-o - - - - - nem.

- que di-vi - si-o - nem, ne - que di-vi-si-o - - - - - nem.

Ex. 12:

Ad Benedictus, Antiphona.

8. G

**M** I-rá-bi-le mysté-ri-um \* decla-rá-tur hó-di-e : in-

novántur na-túrae : De-us homo factus est : id quod fu-it

permánsit, et quod non e-rat assúmpsit : non commixti-ó-

nem passus, neque di-vi-si-ó-nem. E u o u a e.

Ex. 13:

O ma - - gnum my-ste - ri - um

O mag - num my-ste - ri - u , et

O mag-num my-ste - ri - um, et ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men-  
[tum]



Ex. 14:

# Beatus Joannes – Ipse est

Be - a - tus Jo - an -

Be - a - tus

5

nes, A - po - - - - - sto -

Jo - an - nes, A - po - - - - -

Be - a - tus

9

lus et E - van - ge - li - sta

sto - lus et E - van - ge - li - sta,

Jo - an - nes, A - po - sto - lus

Be - a - tus Jo - an - es,



Ex. 15:

5  
A - ve re - gi - na coe - lo - - rum,  
10  
Ma - ter re - gis an - ge - lo - - - rum,

20  
A - ve stel - la ma - tu - ti - - - na,  
25  
Dux su - a - vis et be - ni - - - gna, et  
30  
ni - - - gna  
32  
et be - ni - gna,  
34

39  
O Ma - ri - a, flos vir - - - gi - num,  
44  
Vel - ut ro - sa — vel li - - li - um,  
50  
Fun - de pre - ces ad Fi - - - li - um  
55  
Pro sa - lu - te — fi - de - - li - um, pro sa - lu - te,  
63  
pro sa - lu - te fi - de - li - um, fi - de - - - li - um.



Ex. 16:

Canon duorum temporum fuga in subdiapente

Ad longum

A - - ve Re - gi - - na coe -

A - - ve Re -

A - - ve Re - gi - - na coe - lo -

lo - - rum, coe - - - lo - rum, Ma -

gi - - na coe - - lo - - - - - rum,

rum, Ma - ter re - gis an - - ge - lo - - - rum,

na coe - lo - - rum, Ma - ter re - gis an -

ter re - gis an - ge - lo - rum, Ma - ter re -

Ma - ter re - gis an - ge - lo - rum, an -



15

rum,  
 - ge - lo - - - rum,  
 - - - rum, A - ve stel - la  
 ge - lo - rum, A - ve stel - la ma - tu - ti -

20

A - - - ve stel - la ma - tu - ti - - - -  
 A - - - ve stel - la  
 ma - tu - ti - - - - na, Dux su - a - vis - - - -  
 - - - - na, ma - tu - ti - na,

25

na, Dux su - a - vis et be - ni - - - -  
 ma - tu - ti - - - - na, Dux su - a - vis - - - -  
 - - - et be - ni - gna, et be - ni - - - gna,  
 Dux su - a - vis et be - ni - - - -



30

gna, et be - ni - gna, et be -

et be - ni - gna, et be - ni -

[et be - ni - gna, ] et be -

gna, et be - ni - gna, et be -

35

- ni - gna. O Ma -

- gna, et be - ni - gna.

- ni - gna. O Ma - ri - a, flos vir - - gi -

ni - gna. O Ma - ri - a, flos vir - - gi -

40

ri - a, flos vir - - gi - num, Vel - ut

O Ma - ri - a, flos vir - - gi -

num, o Ma - ri - a, flos vir - - gi - num, Vel - ut ro - sa vel -

num, o Ma - ri - a, flos vir - - gi -



45

ro - sa vel li - li - um:

num, Vel - ut ro - sa vel li - li -

li - li - um: Fun - de pre - ces

num, Vel - ut ro - sa vel li - li - um, li - li -

50 (♩ = ♩.)

Fun - de pre - ces ad Fi - li - um Pro sa -

um: Fun - de pre - ces ad Fi - li -

ad Fi - li - um Pro sa - lu -

um: Fun - de pre - ces, fun - de pre - ces ad Fi - li - um

56

lu - te fi - de li - um, pro sa - lu - te,

um Pro sa - lu - te fi - de li - um, pro sa - lu -

te fi - de li - um, pro sa - lu - te fi - de li -

li - um Pro sa - lu - te fi - de li - li - um



63 (♩ = 4)

pro sa - lu - te fi - de - li -

te, pro sa - lu -

um, pro sa - lu - te fi - de - li - um,

um, pro sa - lu - te fi - de - li - um,

68

um, fi - de - - - - - li - um.

te fi - - de - li - um.

fi - de - - - - - li - um, fi - - de - - - li - um.

pro sa - lu - te fi - - - - de - - - li - um.







## MODALE „HARMONIK“

### Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert

VON MARKUS JANS

Der folgende Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage, inwieweit die modale Klanglichkeit auf einzelne Modi hin enger bestimmt werden kann, das heißt, welche Klangprogressionen im Rahmen eines bestimmten Modus allenfalls vorrangig sind und damit diesen Rahmen bestätigen, ihn möglicherweise gar mitbestimmen; oder aber, inwieweit gerade der klangliche Aspekt zu einer Einebnung der charakteristischen Unterschiede zwischen den Modi beiträgt.

Modale Klanglichkeit kann freilich nicht als ein Ding für sich untersucht werden, sie muß, zumindest für den Hauptteil des hier behandelten Repertoires, von ihrem Hauptkorrelat, der Melodie her gesehen und untersucht werden. Es sind primär die Melodien, die bezüglich Tonraum und Tonbedeutung modusspezifische Charakteristika aufweisen. Im Verlaufe der genannten Zeit ist allerdings ein Wandel festzustellen, in dem die Melodiebildung in zunehmendem Maße am (Drei-) Klang orientiert wird. Dieser Faktor, zusammen mit einigen anderen, hat wesentlichen Einfluß auf jene Neuordnung des Klanggefüges, welche in der Oktavregel weitestgehend erfaßt ist. Der Umstand, daß die Oktavregel in theoretischen Werken erst sehr viel später erscheint, ist dabei von geringer Bedeutung, kann doch angenommen werden, daß sie als Spielanweisung für den Generalbaßspieler, im Sinne einer Faustregel, bereits im späten 16. Jahrhundert in Gebrauch war.

Ich möchte der eigentlichen Arbeit am Thema einige Gedanken voranstellen. Es handelt sich dabei um Fragen, die generell das Verhältnis der Theorie zur musikalischen Praxis, in meinem Falle ganz besonders das Verhältnis der Modustheorie zu den untersuchten Kompositionen betreffen. Es sind Fragen, die auch die Theoretiker der damaligen Zeit beschäftigten. Ich denke, daß die Art, wie Theoretiker des Mittelalters und der Renaissance über die acht (beziehungsweise zwölf) Modi reden, von zwei unterschiedlichen konzeptuellen Beweggründen geprägt ist.

Zum einen geht es ihnen um die Versteh-, Lehr- und Lernbarkeit, also um die Aneignung und Vermittelbarkeit von komplexen Sachverhalten. Die Methode dabei ist diejenige der Reduktion und der Systematisierung. Von der Reduktion betroffen sind in besonderem Maße alle Parameter der Ästhetik, des Stils, der Gattungen und Formen. Durch die Systematisierung entfällt weitestgehend die Vielfalt an Bedeutungsmöglichkeiten von Tönen (und Klängen) in ihrem variablen Kontext.

Zum anderen (und dies ist möglicherweise genauso wichtig) geht es ihnen auch um den Erhalt einer seit der griechischen Antike kaum gebrochenen



Tradition, welche den Anspruch in sich trägt, über jedwede Kleinordnung auch die Weltordnung darzustellen, oder aber diese zumindest zu bestätigen. Ich sehe dies mit als Grund, weshalb diese theoretischen Gebäude in sich stimmen und aufgehen müssen. (Dieser Zwang eignet freilich auch späteren Theorien, bis hinein ins 20. Jahrhundert, nur ist er dort wieder je anders zu begründen). Theorien erscheinen, in diesem Lichte betrachtet, dem Leser als kunstvolle Gebilde, oft genug als eigenständige Kunstwerke.

Den meisten Theoretikern ist der prinzipielle Unterschied zwischen Lehrgebäude und jeweils aktueller musikalischer Praxis bewußt. Es gibt zudem genügend Theoretiker, die, selber Komponisten und praktische Musiker, zwischen den beiden Bereichen zu vermitteln suchten, etwa, indem sie sich soweit als möglich auf die Seite der „Prattici“ schlugen, oder – nicht vermittelnd, aber unterschiedsbewußt – indem sie in ihren Werken einander widersprechende Positionen, wohl als unterschiedlichen Wahrheitskategorien zugehörig, stehenließen.

Hier also die Theoretiker, dort die Komponisten und Musiker, hier die systematisierte Lehre und dort die lebendige Praxis? – Solche Trennung entspricht wohl nicht der Wirklichkeit.<sup>1</sup> Komponisten und praktischen Musikern wird im Verlaufe ihrer Ausbildung das Denken und Fühlen im theoretisch definierten Rahmen der Moduslehre, der Hexachorde und der Solmisation zur Selbstverständlichkeit. Ihr ganzes Schaffen bleibt geprägt von dieser Systematik als einer Grundordnung, innerhalb und überhalb derer sie ihre Werke konzipieren. Manche Komponisten verstehen diese Grundordnung eher als verbindliche Norm, von der sie sich Abweichungen nur da und dort erlauben; anderen wiederum dient sie lediglich als Raster oder Schablone, als Hintergrund, vor dem sich die Phantasie und die Lust an neu zu schaffenden Sinnzusammenhängen frei entfalten kann.<sup>2</sup> Darüber hinaus richtet sich das Maß der Freiheit im Umgang mit dieser Grundordnung auch nach der Gattung und der dafür zu wählenden Satztechnik, beziehungsweise nach den mit diesen Aspekten verbundenen Kriterien der Gestaltung.

Das eben Gesagte ist nicht neu. Ich wiederhole es, weil es mein Vorgehen in dieser Untersuchung mitbestimmt, denn ich bewege mich selbst zwischen Praxis und Theorie hin und her, mache selbst Theorie. Es geht mir dabei allerdings nicht um ein System, sondern lediglich um die Vermittelbarkeit, also um die Möglichkeit, über Aspekte der Komposition zu reden, um deren innere Logik besser zu verstehen und leichter verständlich zu machen.

Ich gehe bei meinen Untersuchungen aus von mehrstimmigen Sätzen von vorwiegend homophoner Struktur. Ich schränke mich darauf ein, weil sich in diesen eine durchgehende melodische Bezugsstimme in der Regel leichter

<sup>1</sup> Untersuchungen über die Wechselwirkung und gegenseitige Beeinflussung der beiden Felder gibt es nur und kann es wohl nur punktuell geben.

<sup>2</sup> Auch bezüglich dem Grad der „Systemtreue“ verschiedener Komponisten erscheint eine generelle Untersuchung wenig sinnvoll.



ausmachen läßt als in durchimitierten, polyphonen Sätzen. Für diese Schwierigkeit gibt es mehrere Gründe, es sind vorwiegend Probleme der Analyse. Erstens kann in polyphonen Sätzen die (für den jeweiligen Moment) geltende Haupt- oder Bezugsstimme oft nicht eindeutig genug festgelegt werden, weil häufig zwei oder gar mehr davon auszumachen sind (etwa bei engen Imitationen), bisweilen allerdings auch gar keine. Das liegt freilich geradezu in der Natur dieser Satzweise, indem hier eben die Kombination mehrerer, und darüber hinaus immer wieder wechselnder Zweierbeziehungen Vorrang hat. Will man die Logik der Klangverbindungen aus der (sie generierenden) Gestalt der Melodie herleiten, so gerät man häufig vor schier unlösbare Probleme. In diesem Zusammenhang ist zweitens zu nennen der stellenweise hohe Diminutionsgrad der Stimmen, welcher zur Auswahl von Gerüstklängen zwingt, die satztechnisch zwar begründbar und richtig, beim Hören aber oft nicht abstrahiert wahrnehmbar sind. Hier böte sich das Herausarbeiten und Aufeinanderbeziehen von Klangschwerpunkten als Lösung an. Dabei aber stellt sich drittens das Problem, daß die stiltypische Unregelmäßigkeit der melodischen Akzente und der dazu nicht immer synchrone Verlauf der klanglichen Schwerpunkte eine sinnvolle Reduktion auf einen harmonischen Grobverlauf erschweren. Trotzdem ist, wie sich im Verlaufe dieser Untersuchung zeigen wird, ein Weg, der zwar nicht der Kompositionstechnik, also der Entstehung der Klänge und Klangverbindungen folgt, sondern schlicht vom vorhandenen (Klang-) Resultat ausgeht, gangbar. Homophone Sätze hingegen sind fast durchweg geprägt von den Satzmodellen<sup>3</sup>, das heißt, von einer durch strenge Regelmäßigkeit gekennzeichneten Fortschreitungsmechanik. Die Satzmodelle ihrerseits repräsentieren sämtliche möglichen Klangfortschreitungen und sie schöpfen diese Möglichkeiten vollständig aus. Zum besseren Verständnis des eben Gesagten werde ich im folgenden Abschnitt auf die theoretischen Voraussetzungen eingehen.

#### A. Voraussetzungen:

1. Klänge und ihr Zustandekommen
2. Klangfortschreitungen unter dem Aspekt der Fortschreitungsmechanik
3. Logik der Klangfortschreitungen und die sie bestimmenden Kriterien

#### 1. Klänge und ihr Zustandekommen

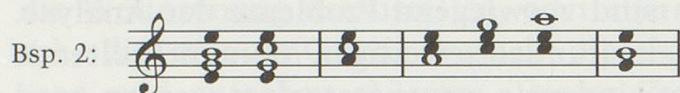
Ein beliebiger Bezugston kann unter (oder über) sich die Terz, die Quinte, die Sexte und die Oktave oder deren oktaverweiterte Varianten haben.



<sup>3</sup> Dazu vom Autoren: „Alle gegen Eine“. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986) 101-120.



Die Füll- beziehungsweise Ergänzungsmöglichkeiten sind folgende:



Betrachtet man die Resultate unter dem späteren Gesichtspunkt der Fundamentale, so ergeben sich für jeden beliebigen Bezugston drei verschiedene Klänge. Man könnte, ebenfalls in späterer Terminologie, sagen, daß jeder Bezugston entweder Grund-, Quint- oder Terzton eines Akkordes sein kann.

## 2. Klangfortschreitungen unter dem Aspekt der Fortschreitungsmechanik

Die Satzmodelle lassen sich in drei verschiedenen Kombinationsgruppen unterbringen. Solche, die geprägt sind durch

- 2.1. Terzparallelen
- 2.2. Sextparallelen
- 2.3. Dezimparallelen

Die Kombinationen sind hier tabellarisch aufgeführt. Ausgegangen wird in jedem Falle von der Bezugsstimme. Auf sie bezogen bewegen sich die jeweils anderen Stimmen über beziehungsweise unter ihr in Parallelbewegung oder aber im regelmäßigen Intervallwechsel. Es handelt sich dabei um eine systematisierte Darstellung, die jedoch zurückgeht auf die Beschreibung des Guiliemus Monachus<sup>4</sup> und ergänzt wurde durch in komponierten Sätzen vorgefundene Varianten.

### 2.1. Terzen

Normalfall	1. Derivat	2. Derivat	3. Derivat
<i>Bezugsstimme</i>	<i>Oberterzp.</i>	Ober 4-3-4-3	Ober 6-5-6-5
<i>Unterterzp.</i>	<i>Bezugsstimme</i>	<i>Bezugsstimme</i>	<i>Oberterzp.</i>
Unter 6-5-6-5	Unter 4-3-4-3	<i>Unterterzp.</i>	<i>Bezugsstimme</i>
Unter 10-12-10-12	Unter 8-10-8-10	Unter 10-12-10-12	Unter 10-8-10-8

Bei den Derivaten 2 und 3 kann die untere oder die obere Ergänzungsstimme auch weggelassen werden, ferner sind der Normalfall und sein 1. Derivat sowie die Derivate 2 und 3 im Klangresultat jeweils identisch. Der satztechnische Unterschied liegt in der jeweiligen Lage der Bezugsstimme.

### 2.2. Sexten

Normalfall	Derivat	Fauxbourdon 1	Fauxbourdon 2
<i>Obersextp.</i>	<i>Bezugsstimme</i>	<i>Obersextp.</i>	<i>Bezugsstimme</i>
Ober 3-4-3-4	Unter 4-3-4-3	<i>Oberterzp.</i>	<i>Unterquartp.</i>
<i>Bezugsstimme</i>	<i>Untersextp.</i>	<i>Bezugsstimme</i>	<i>Untersextp.</i>
Unter 3-5-3-5	Unter 8-10-8-10		

<sup>4</sup> Guilielmus Monachus, *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, Kapitel zu den „regolae contrapuncti anglicorum“, Venedig, Bibl. di S. Marco, Lat. 336 (Contarini), coll 1581. Vollständig ediert durch Albert Seay in *Corpus scriptorum de musica* = American Institute of Musicology, o. O. 1965.



Der Normalfall und sein Derivat sind, genau wie die beiden Fauxbourdonvarianten, im Klangresultat identisch. Auch hier liegt der satztechnische Unterschied lediglich in der Lage der Bezugsstimme.

Zum Normalfall sind hier ferner noch zwei weitere, allerdings seltene Derivate denkbar:

2. Derivat	3. Derivat
Ober 10-11-10-11	Ober 5-6-5-6
<i>Obersextp.</i>	<i>Bezugsstimme</i>
<i>Bezugsstimme</i>	<i>Untersextp.</i>
Unter 3-5-3-5	Unter 8-10-8-10

Auch die Derivate 2 und 3 sind im Klangresultat identisch.

### 2.3. Dezimen

Normalfall	1. Derivat	2. Derivat	3. Derivat
<i>Bezugsstimme</i>	<i>Obersezimp.</i>	Ober 6-4-6-4	Ober15-13-15-13
Unter 3-5-3-5	Ober 8-6-8-6	<i>Bezugsstimme</i>	<i>Obersezimp.</i>
Unter 6-5-6-5	Ober 5-6-5-6	Unter 6-5-6-5	Ober 5-6-5-6
<i>Unterdezimp.</i>	<i>Bezugsstimme</i>	<i>Unterdezimp.</i>	<i>Bezugsstimme</i>

Als Füllmodell dient hier in allen Fällen der regelmäßige Wechsel von Sexten und Quinten. Dezimparallelen können jedoch auch frei gefüllt werden. Alle konsonanten Intervalle kommen dafür in Frage, sei es in regelmäßigem oder unregelmäßigem Wechsel. Der Normalfall und seine Derivate sind bezüglich Fundamentale identisch mit dem Normalfall von 2.1.

## 3. Logik der Klangfortschreitungen und die sie bestimmenden Kriterien

Solange wir uns innerhalb einer Modellkombination befinden, ist die Logik bestimmt durch die Parallelbewegung und durch den regelmäßigen Intervallwechsel der Füll- beziehungsweise Ergänzungsstimmen. Die Modellkombinationen können jedoch nicht durchweg rein mechanisch angewendet werden. Die folgenden Faktoren können zur Modifikation der Fortschreitungsmechanik führen und sind deshalb für die Logik der Klangfortschreitungen von eminenter Bedeutung.

- 3.1. Die richtige Ankunft, das heißt, die Fortschreitung zu einem Zielklang
- 3.2. Die Lage der verminderten Quinte in der verwendeten Skala und die Vermeidung von „Relationes non harmonicae“
- 3.3. Besondere Melodiewendungen, wie zum Beispiel Tonwiederholung und größere Sprünge.
- 3.4. Allgemein ästhetische Kriterien wie Varietas, Spiel mit der Hörerwartung.

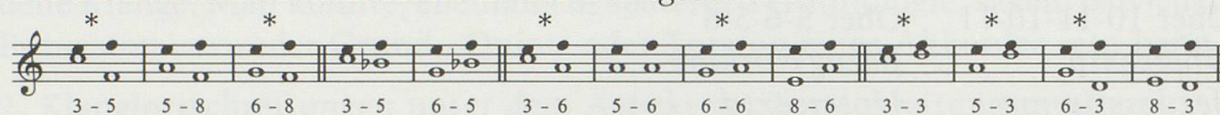
### 3.1. Die richtige Ankunft

Das nächste Beispiel zeigt alle möglichen Schluß-Fortschreitungen, gegliedert nach den zwei Schlußbewegungen der Bezugsstimme (Cantizans und Tenorizans), nach authentischen und phrygischen bzw. plagalen Varianten

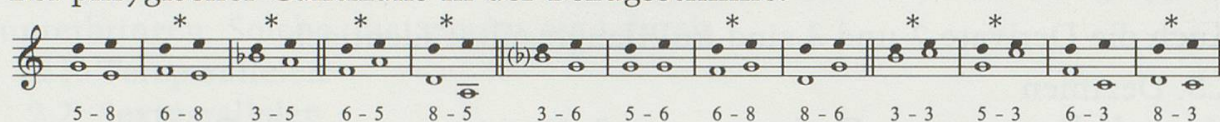


derselben, sowie nach perfekten und imperfekten Schlußintervallen. Die statistisch häufigsten Fälle sind gekennzeichnet. Diese sowie ihre seltener auftretenden Schlußvarianten können rückwirkend die Logik der Klangfortschreitung beeinflussen. In Beispiel 4 wird an einem einfachen Satz diese Möglichkeit der Beeinflussung dargestellt.

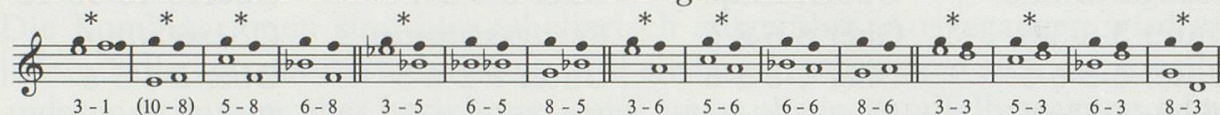
Bei authentischer Cantizans in der Bezugsstimme:



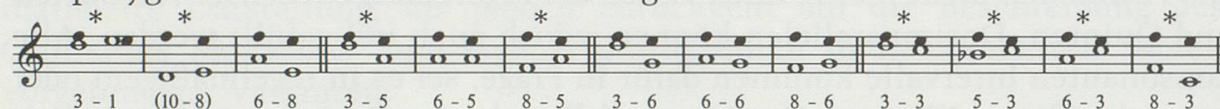
Bei phrygischer Cantizans in der Bezugsstimme:



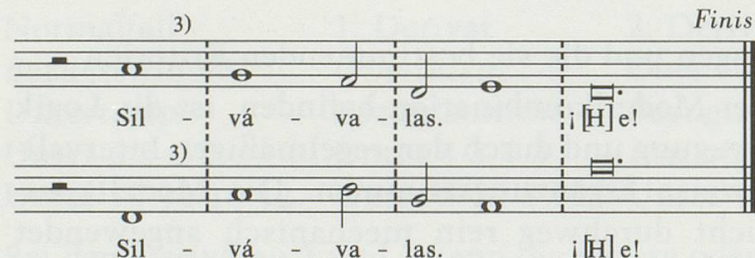
Bei authentischer Tenorizans in der Bezugsstimme:



Bei phrygischer Tenorizans in der Bezugsstimme:



Bsp. 3



Bsp. 4. aus: Anonimo, „Rodrigo Martinez“, aus dem Cancionero de Palacio<sup>5</sup>

Die Melodiestimme wird vom 3-5-Modell begleitet. Bei Tenorizans in der Bezugsstimme soll die Modellstimme auf der Paenultima die Unterquinte nehmen. Dies hat zur Folge, daß auf der Antepaenultima die Unterterz genommen werden muß (um Quintparallelen zu vermeiden). Dies wiederum zieht einen vorübergehenden Ausstieg aus dem regelmäßigen Intervallwechsel nach sich: 3-5-3-3-5. (Die Schlußwendung zur Oberquinte der Bezugsstimme auf der Ultima ist im 15. Jahrhundert Standard für einen Contratenor bassus (Oktavsprungkadenz) und wird auch im frühen 16. Jahrhundert in zwei- und dreistimmigen Sätzen noch angetroffen.)

<sup>5</sup> *La Musica en la Corte de los Reyes Catolicos*, ed. H. Anglès, 1947, und José Romeu Figueras, Barcelona 1965. Das Beispiel ist ohne Discantstimme überliefert. Zur Erklärung des Problemfalles und seiner Lösung genügen die beiden vorhandenen Stimmen.



### 3.2. Die Lage der verminderten Quinte und die Vermeidung von relationes non harmonicae

In Beispiel 5 sind anhand der Modellkombination 2.1. (Normalfall) die durch die verminderte Quinte zu umgehenden Klänge systematisch dargestellt nach ihrem Auftreten in den Skalen mit h und mit b. Mit Ausnahme des Fauxbourdon gilt dasselbe für alle anderen Modellkombinationen.

Bsp. 5

Auswege zur Vermeidung der unerwünschten Klänge bzw. Progressionen sind

- 3.2.1. Vorübergehender Ausstieg aus der Regelmäßigkeit des Modells.
- 3.2.2. Zweifache Harmonisierung des Bezugstones vor dem zu vermeidenden Klang (eine Art „double emploi“).
- 3.3.3. Klangkorrektur durch Akzidentien.

Die Beispiele 6, 7 und 8 zeigen die genannten drei Auswege

anstatt

Bsp. 6

Bsp. 7

Bsp. 8



## B. Die Klangprogressionen im modalen Rahmen

Die oben ausgeführten theoretischen Voraussetzungen sind insgesamt die handwerklichen Kriterien, mit denen im nun folgenden Teil Harmonisierungen von modalen Melodien untersucht werden. Dabei steht die Frage im Zentrum, ob die modalen Charakteristika der Melodien eine für die jeweiligen Modi ebenfalls charakteristische Klanglichkeit hervorbringen.

### Dorisch

Anhand von einfachen dorischen und hypodorischen Melodien sei zunächst einmal das Vorgehen erläutert. Die Beispiele zeigen typische Klangformationen, die dem Leser auch von Baßmodellen (Follia, Romanesca, Passamezzo antico) bekannt sein mögen.

Anónimo 5

10

Finis

D.C.

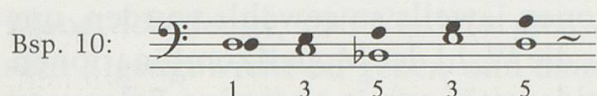
Ródrigo Martinez,  
Atán lozano,  
Los tus ansarinos  
Liévalos el vado, ¡ahe!  
Pensando qu'erán vacas  
Silvávalas. ¡He!

Bsp. 9: „Rodrigo Martinez“, aus dem Cancionero de Palacio<sup>6</sup>

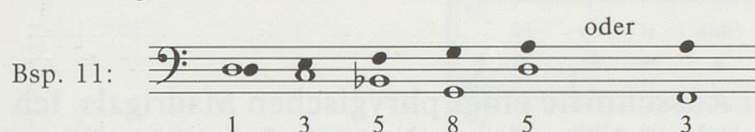
<sup>6</sup> Op.cit.



Die dorische Bezugsstimme bewegt sich stufenweise im Bereich der Quinte über d. Die Begleitstimme unterhalb folgt ihr, abgesehen vom Beginn, im regelmäßigen Wechsel von Unterquint und Unterterz (3-5-Modell). Die Anwendung des Modells in der vorliegenden Weise ist für den Modus insofern typisch, als der Melodieton e mit der Unterquinte a, der Melodieton f mit der Unterterz d, das g mit dem c und das a mit dem f erscheint. Die folgende Anwendungsvariante desselben Modells ist zunächst wegen des Tritonus-sprungs von b nach e zu verwerfen.

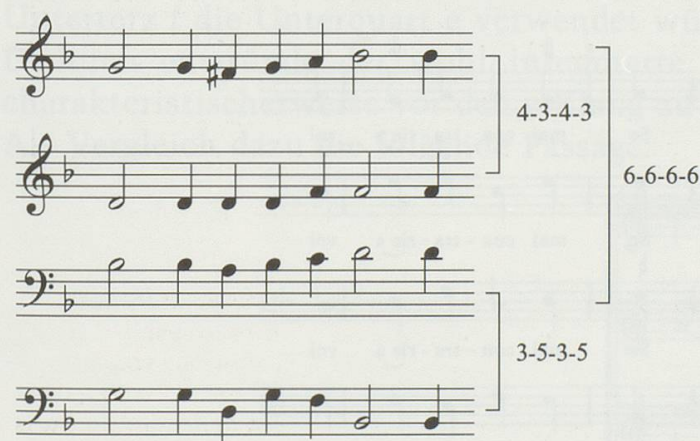


Man könnte diesen Mangel jedoch beheben durch einen vorübergehenden Ausstieg aus dem Modell (Unteroktave statt der Unterterz zum Melodieton g).



Dadurch entstünde eine klanglich akzeptable Lösung. Daß die Komponisten sie in dieser Weise nicht (oder ganz selten und wiederum aus anderen Gründen) verwenden, kann als Hinweis auf Klangpräferenzen genommen werden.

Beim nächsten Beispiel, einem vierstimmigen Satz mit einer g-hypodorischen Melodie, folgt der Tenor der Bezugsstimme in Sextparallelen. Auf den Tenor bezogen kommt im Baß wiederum das 3-5-Modell zur Anwendung. Bezieht man ihn auf den Cantus, so ergibt sich eine regelmäßiger Wechsel von 8-10. Die Altstimme folgt der Bezugsstimme im regelmäßigen Wechsel von Unterquart und Unterterz (4-3-Füllmodell). Insgesamt handelt es sich hierbei um die Modellkombination, welche in der systematischen Darstellung unter 2.2. als Derivat aufgeführt wurde.



Bsp. 12: „Belle qui tiens ma vie“, von Thoinot Arbeau<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Thoinot Arbeau, *Orchésographie* 1589, zitiert nach der von Mary Stewart Evans ins Englische übersetzten Ausgabe, Nachdruck mit Ergänzungen = *Dover Publications*, New York, 1967.



Die im Vergleich zum Beispiel 9 etwas komplexere Anlage kommt vor allem bei hypodorischen Melodien zur Anwendung. Sie erzeugt dieselbe Klangordnung, wie die in Beispiel 9 als dorisch erkannte. Satztechnisch gesehen sind für diese Identität der Klanglichkeit die verwendeten Sextparallelen verantwortlich. Sie generieren eine wiederum dorische Zweitmelodie, die, zusammen mit dem auf sie bezogenen 3-5-Modell, notwendigerweise dieselben Klangprogressionen erzeugt, wie wir sie vom Beispiel 9 kennen. Das eben Gesagte kann an einer Großzahl von Beispielen nachgewiesen werden und führt zur Frage, ob die Modellkombinationen jeweils so gewählt wurden, um Klangidentität zu erzeugen, oder ob es für die Wahl der Modellkombinationen eventuell andere Gründe gibt, die Klangidentität somit eher eine Folge von satztechnischen Zwängen ist. Dieser Frage soll erst nach Durchsicht auch der anderen Modi nachgegangen werden.

### Phrygisch

Das nächste Beispiel zeigt zwei Ausschnitte eines phrygischen Madrigals. Ich habe sie ausgewählt, weil in ihnen typisch phrygische Melodiewendungen in der Bezugsstimme auftreten.

Se mai pro - va - sti,  
Se mai pro - va - sti,  
Se mai pro - va - sti,  
Se mai pro - va - sti,

don - na, qual sia A - mo - re, Se mai con - tra - rie a voi  
don - na, qual sia A - mo - re, Se mai con - tra - rie a voi  
don - na, qual si A - mo - re, Se mai con - tra - rie a voi  
don - na, qual si A - mo - re, Se mai con - tra - rie a voi

Bsp. 13: „Se mai provasti, donna, qual sia Amore“, von Philippe Verdelot<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Philippe Verdelot, *22 Madrigals*, ed. Bernard Thomas, London 1980.



Der Tenor folgt der Bezugsstimme mit Ausnahme des zweiten Klanges in Terzparallelen. Der Altus ist auf sie bezogen im regelmäßigen Wechsel von Unterquinte und Untersexta (Unter-5-6-Füllmodell). Der Baß folgt ihr, ebenfalls mit Ausnahme des zweiten Klanges, im regelmäßigen Wechsel von (oktaverweiterter) Unterquint und Unterterz (3-5-Modell; vgl. 2.1. Normalfall in der systematischen Darstellung). Der einzige, wenngleich signifikante Unterschied in der Klanglichkeit gegenüber den dorischen Beispielen findet sich im zweiten Klang. Würde das Modell eingehalten, stünde dort ein C-Klang. Ich denke, daß Verdelot den e-Klang wählt, um damit dem Finalton sein Eigengewicht zu geben und damit den Modus zu verdeutlichen. (Der e-Klang ist an solcher Stelle in einem dorischen Stück nicht verwendbar.)

Bsp. 14, aus demselben Stück:

Für den charakteristisch phrygischen Quartgang von c nach g bzw. gis läßt Verdelot den Altus Terzparallelen ausführen. Der Tenor folgt der Bezugsstimme mit einer Ausnahme im 5-6-Füllmodell, während der Baß, ebenfalls mit einer Ausnahme, im 3-5-Modell folgt (2.1. Normalfall). Interessant ist auch hier die Ausnahme. Würden die Modelle eingehalten, so käme dort ein d-Klang zu stehen. Aufgrund von Vergleichen mit anderen Beispielen ist anzunehmen, daß der Alt im Ausnahmefall ebenfalls angepaßt und statt der Unterterz f die Unterquart e verwendet würde (Schreib- oder Druckfehler?). Dadurch entstünde der wohl intendierte a-Klang, der in dieser Machart charakteristischerweise vor den e-Klang zu stehen kommt.

Als Vergleich dazu die folgende Passage:

Bsp. 15. aus:

„Com'esser puo“ von Pietro Taglia<sup>9</sup>  
(Modellkombination 2.2.Derivat)

<sup>9</sup> Pietro Taglia, *Madrigali I a 4*, 1555, in: *Italian Madrigals*, ed. Jerome Roche, London 1974.



Eine andere Art, denselben Quartgang zu harmonisieren findet sich im nächsten Beispiel

Bsp. 16: aus demselben Stück von Pietro Taglia

Hier folgt der Baß der Bezugsstimme in Dezimparallelen. Interessanterweise wird hier das bei diesem Modell sonst häufig verwendete Füllmodell 6-5 (2.3.Normalfall) nicht gewählt. Um richtig anzukommen, werden zwischen dem a-Klang zu Beginn und dem E-Klang am Schluß zwei Sextakkorde hintereinander benötigt. Zur Vermeidung von parallelen Quinten ist im Altus der Vorhalt unabdingbar. Ebenso muß der frei füllende Tenor, um Oktavparallelen zu vermeiden, im selben Moment ins c gehen, um erst anschließend (und hier dann, aus rhetorischen Gründen, noch über den betonten Durchgang h), ins a zu kommen. Diese besondere Art der Füllung von Dezimparallelen begegnet vor allem bei Quartgängen abwärts in der Bezugsstimme und wird uns später noch im Zusammenhang mit der Heranbildung der Klangordnung der Oktavregel beschäftigen.

Die vier Beispiele zeigen phrygische Charakteristika wohl in ihrem Melodieverlauf, im An- und Umspielen der für die Modusstruktur wichtigen Töne, den Ziel- bzw. Kadenztönen und den damit verbundenen klanglichen Schlußprogressionen. Sie zeigen jedoch, mit Ausnahme der Letzteren, keine typisch phrygische, also etwa von der dorischen signifikant abweichende Klanglichkeit. Die Gründe dafür liegen, so denke ich, in der Klangmechanik der Modelle und deren Besonderheiten und Zwängen. Sie werden später ausführlicher erläutert.

### Lydisch

Der folgende Ausschnitt ist einem weiteren Madrigal Verdelots entnommen und stammt aus der bereits zitierten Ausgabe.



Con la - gri - me e so - spir ne - gan - do

Con la - gri - me e so - spir ne - gan - do

Con la - gri - me e so - spir ne - gan - do

Con la - gri - me e so - spir ne - gan - do

5  
por - ge, — Ma - don - na, i de - si - a - ti ba - sci al co - re,

— por - ge, Ma - don - na, i de - si - a - ti ba - sci al co - re

por - ge, Ma - don - na, i de - si - a - ti ba - sci al co - - - re,

por - ge, Ma - don - na, i de - si - a - ti ba - sci al co - - - re,

Bsp. 17: „Con lagrime e sospir“

Bis zum Beginn des sechsten Taktes wird die Bezugsstimme im Cantus wiederum mit der Modellkombination 2.1. Normalfall harmonisiert. Eine Ausnahme begegnet in Takt 3, zweite Halbe. Hier wird statt des nach dem Modell zu erwartenden F-Klanges der C-Klang gewählt. Der Grund hierfür liegt in der Varietas, erscheint doch gleich anschließend, unter dem wiederholten c“ der Bezugsstimme, der F-Klang. Zudem mag für die Wahl des C-Klanges auch der intendierte harmonische Rhythmus (fälliger Klangwechsel) eine Rolle spielen. Eine Besonderheit, die in lydischen Stücken oft begegnet, stellt der Es-Klang in Takt 4 dar. Er ist zunächst als Folge des b' in der Bezugs- und der nach dem Modell fälligen Unterquinte in der Baßstimme zu sehen. Um die verminderte Quinte zu vermeiden, ist jedoch ein vorübergehender Ausstieg aus dem Modell, etwa mit der Oktave B im Baß, denkbar, eine echte satztechnische Notlage ist mithin nicht gegeben. Der Umstand, daß die Wendung mit dem Es-Klang recht häufig anzutreffen ist (auch unter dem Bezugston g), scheint mir eher mit einer Anleihe von oder einer Annäherung an die mixolydische Klanglichkeit erklärbar.

Die zweite Phrase, eingeleitet durch die dichte Folge von Imitationen auf dem Wort „Madonna“, führt zu einem Sextgang in der Bezugsstimme, welcher im Baß durch parallele Dezimen begleitet wird. Altus und Tenor füllen die Dezimen zwar frei, im klanglichen Resultat ist aber, mit einer Ausnahme, ein regelmäßiger Wechsel von Grundstellung und Sextakkord feststellbar, wie er durch das 5-6-Füllmodell auch entstehen würde (siehe folgendes Beispiel).



Bsp. 18:



Unter dem wiederholten b' im Cantus wird die Dezime zunächst mit der Untersexta, dann mit der Unterquinte e' (im Altus) gefüllt. Dieser „doppelte Gebrauch“ dient der Vermeidung eines später auftretenden Konfliktklanges und hat zur Folge, daß der nächstfolgende Bezugston a' wiederum die Untersexta erhält, das a' somit mit dem Finalklang F harmonisiert werden kann. Der weitere Verlauf bei Verdelot, die ledigliche Umstellung von Akkordbestandteilen in den Mittelstimmen und die insbesondere durch das a im Tenor vermiedene Neuharmonisierung des Bezugstones g' im Cantus, ist schwieriger zu erklären. Mag sein, daß die kürzere Dauer des Bezugstones (Achtel) gegen die Neuharmonisierung sprach, mag sein, daß der schrittweise Aufstieg der Mittelstimmen in Gegenbewegung zu Cantus und Bassus, oder daß die Ankunft auf dem B-Dur-Sextakkord unter dem nächsten Bezugston f' und damit die Vermeidung des d-Klanges der Grund für die gewählte Lösung war.

Auf jeden Fall bringt diese Lösung mit sich, daß der folgende Klang unter dem Bezugston e' die Unterquinte erhalten müßte, um anschließend das d' als Zielton der absteigenden Sexta mit dem gewünschten B-Klang ausstatten zu können. Verdelot vermeidet das a in dem bewußten Klang und läßt ihn offen, wohl um dem Tenor die expressive Linie auf „core“ geben zu können, zudem, um keine Quintparallelen anklingen zu lassen, aber sicher auch, weil nach dem B-Sextakkord ein a-Sextakkord nicht plausibel erscheint, nicht so plausibel jedenfalls, wie dies nach dem d-Klang der Fall wäre und wie ihn die Lösung unter Einhaltung der Modellprogression mit sich brächte (Bsp. 18). Man möchte nach dem B-Sextakkord den C-Klang folgen lassen; der aber verbietet sich, weil am Ziel der B-Klang Vorrang hat. Das Offenlassen gewinnt dadurch einen besonderen Reiz, es ist raffiniert, weil man ein g mithört, weil man den Klang vervollständigt zu der Klangfarbe, die man hören möchte.

Ist es nun die internalisierte Kenntnis einer spezifisch lydischen Klanglichkeit, oder ist es die internalisierte Kenntnis der klanglichen Gesetzmäßigkeit der Modelle, die uns in die Lage versetzt, Klänge hörend zu ergänzen? Hörerwartung entsteht durch das ständige Reflektieren und Messen von Hörvergangenheit an der Hörgegenwart. Sie kann bestätigt oder enttäuscht werden, sie befähigt, wie im vorliegenden Falle, überdies zu Ergänzungen an offenen, das heißt in ihrer Bedeutung unvollständig definierten Tönen oder Klängen. Der Grad der Deutlichkeit (und nicht notwendigerweise Eindeutigkeit) der Hörerwartung kann als Maßstab genommen werden für den Grad des Verständnisses von Ton- beziehungsweise Klangbedeutungen in einem bestimmten Beziehungskontext.<sup>10</sup> Voraussetzung dazu ist die durch Hörge-

<sup>10</sup> Unter Beziehungskontext verstehe ich nicht nur Tonsystem, Rhythmik, Metrik, Melodik und Harmonik, sondern auch (Zeit- und Personal-) Stil, Gattung, einzelnes Stück.



wohnheit und/oder analytische Arbeit gewonnene, internalisierte Kenntnis der für einen Beziehungskontext geltenden Ordnungskriterien. Zurück zur oben gestellten Frage: Sie ist so nicht beantwortbar, also falsch gestellt. Die beiden Aspekte sind so untrennbar miteinander verbunden wie Huhn und Ei. Der lydische Rahmen beeinflusst durch die für seine Struktur wichtigen Töne die Wahl der Zielklänge und damit das Einrichten der Modellprogressionen, er ist an der Genese seiner Klanglichkeit ebenso beteiligt wie die satztechnischen Vorgaben und Zwänge, welche die Mehrstimmigkeit mit sich bringt. Freilich ist, darauf habe ich weiter oben schon hingewiesen, die gleichförmige Anwendbarkeit der Modelle auf sämtliche modale Rahmen darüber hinaus wahrnehmbar als gewissermaßen übergeordnete Gesetzlichkeit.

### Mixolydisch

Das folgende Beispiel zeigt einen Ausschnitt eines fünfstimmigen Tanzliedes von Giovanni Gastoldi.

C  
Chi gio - ir bra - ma, Se di cor a - ma, Do - ne - rà il

Q  
Chi gio - ir bra - ma, Se di cor a - ma, Do - ne - rà il

A  
Chi gio - ir bra - ma, Se di cor a - ma, Do - ne - rà il

T  
Chi gio - ir - bra - ma, Se di cor a - ma, Do - ne - rà il

B  
Chi gio - ir bra - ma, Se di cor a - ma, Do - ne - rà il

22  
co - re, A un tal Si - gno - re, Fa la la la la la la la la.

co - re, A un tal Si - gno - re, Fa la la la la la la la la.

co - re, A un tal Si - gno - re, Fa la la la la la la la la.

co - re, A un tal Si - gno - re, Fa la la la la la la la la.

co - re, A un tal Si - gno - re, Fa la la la la la la la la.

Bsp. 19, aus: „L'innamorato“<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Giovanni Gastoldi, *Balletti*, ed. Michel Sanvoisin, Paris 1968.



Aus Stimmführungsgründen ist in Sätzen mit mehr als vier Stimmen die als Modellbasis erkannte Parallelbewegung nicht durchweg zwischen den selben zwei Stimmen möglich. Sie erscheint, verteilt auf mehrere Stimmen, im Wechsel. Es ist dies deshalb der Moment, wo von den weiter oben systematisch dargestellten Modellkombinationen nicht mehr direkt ausgegangen werden kann, wenngleich ihr bestimmender Einfluß auf die Klangprogressionen nach wie vor nachweisbar ist, etwa als reduziertes Gerüst von Bezugsstimme und Baßmodell. Die Loslösung von der ursprünglich generierenden Parallelbewegung und die damit verbundene Konzentration auf den Baß (bzw. die unterste Stimme) als Harmonieträger kann gleichzeitig als satztechnischer Wendepunkt angesehen werden, als Übergang vom Zusammensetzen mehrerer Zweierbeziehungen zum Akkordsetzen. In diesem Sinne scheint mir Beispiel 19 betrachtet werden zu müssen. Ich habe dabei eine Passage ausgewählt, die den Umgang mit dem für die G-Tonart typischen C-Klangraum zeigt. Die erste Phrase (T 17/18) bildet den Übergang vom G- zum C-Klang. Sie ist, mit Ausnahme des Tenors, noch ganz im Bereich der Standardkombinationen: Der Quintus folgt dem Cantus in Unterterzparallelen, der Altus mit dem Unter-6-5- und der Bassus mit dem Unter-3-5-Modell (2.1. Normalfall). Einzige, jedoch signifikante Ausnahme ist der Klang unter dem Bezugston d''. Dort wird der Baß, um den unerwünschten verminderten Dreiklang über dem nach Modell fälligen h zu vermeiden, in die Unteroktave geführt. Diesem Ausweichverfahren sind wir schon mehrmals begegnet. Interessant ist jedoch der Umstand, daß in dem Moment der Quintus nicht, wie sonst üblich, die Unterquarte a' besetzt, sondern die Terzparallelen weiterführt. Dadurch entsteht eine ungleich stärkere Schlußverbindung nach C. Gerade deshalb glaube ich, daß hier nicht mehr die Terzparallelen, sondern daß die 6-8-Verbindung zwischen Quintus und Baß die Primärfortschreitung darstellt. In der anschließenden Phrase (T 19/20) ist keine durchgehende Parallelbewegung zwischen zwei Stimmen mehr auszumachen, ebenso kein (genügend) regelmäßiger Intervallwechsel in den Füllstimmen. Zwischen Cantus und Baß hingegen ist das 3-5-Modell wirksam, wiederum mit der Ausweichoktave unter f''. Es entsteht dadurch eine unseren Ohren besonders vertraute Klangfolge. Analog ist die anschließende Phrase (T 21/22) zu sehen. Hier ist allerdings die Ausweichoktave unter c'' präventiv zu verstehen: Würde hier die an sich mögliche Unterquinte f benutzt, müßte modellkonform der unerwünschte h-Klang folgen. Dieser könnte nur durch den d-Klang ersetzt werden, da im Übergang zum gewünschten G-Klang vom F-Klang aus Quintparallelen entstünden. Die folgenden zwei Takte (23/24) zeigen denselben Baß wie in den Takten 19/20. Er entsteht hier jedoch mit einer unterschiedlich geführten Bezugsstimme auf andere Weise, und das Gerüst wird anders gefüllt. Wirksam sind zwischen den Oktaven zu Beginn und am Ende Dezimparallelen. Sie werden modellkonform gefüllt (5-6-Füllmodell im Altus), so daß unter dem Bezugston a' ein d-Moll Sextakkord entsteht.



Als außergewöhnlich und (zumindest für diese Art von Sätzen) zukunftsweisend ist der Einstieg in die nächste Phrase (T25-28) zu verstehen. Anstelle der Unteroktave wird hier im Baß die Untersexta gewählt. Ob die Linearisierung des Basses oder ob die Schwächung des C-Klanges als Vorbereitung für den Rückgang in die G-Region plausible Begründungen darstellen, mag der Leser selbst entscheiden. In der Folge ist zwischen Cantus und Baß wiederum das 3-5-Modell anzutreffen. Die Oktave unter g' im Takt 27 ist kein Ausweichmanöver, sie ist logische Antwort auf den vorhergehenden D-Klang und dient gleichzeitig der Vervollständigung der Schluß-Formulierung (vgl. T 19/20 und 23/24 im Baß).

Man möge mir die Ausführlichkeit verzeihen. Sie ist unvermeidlich, wenn die komplexe Wechselwirkung zwischen modal strukturierten Melodien einerseits und den satztechnischen Zwängen der Harmonisierung andererseits gezeigt und verständlich gemacht werden sollen. Als Fazit der gemachten Beobachtungen kann festgehalten werden:

1. Eine modusspezifische Klanglichkeit ist insofern gegeben, als durch die modusspezifische Melodik die Wahl der Klangprogressionen (in unserem Falle der Modellkombinationen) beeinflusst wird. Dadurch entstehen tatsächlich den modalen Rahmen bestätigende *Klangpräferenzen*. (Gewisse Klänge sind statistisch häufiger anzutreffen als andere). Eine Systematisierung ist nur unter Verlust von Differenzierung zu machen und brächte damit eine neue, theoretische Wahrheitskategorie ins Spiel.

2. Eine übergeordnete, besonders den Modellen inhärente Logik der Klangverbindungen ist gegeben durch die Übertragbarkeit der Modellkombinationen, durch ihre Anwendbarkeit auf alle Modi (unter den im Kapitel „Voraussetzungen“ unter Punkt 3 genannten Bedingungen). Die dadurch entstehenden *Klangfortschreitungs-Präferenzen* sind für eine „modale Harmonik“ wohl von größerer Bedeutung als die unter 1. genannten Aspekte.

3. Angesichts der Prädominanz der durch alle Modi gleichbleibenden Grundverbindungsmöglichkeiten von Klängen nehmen sich die den Modus spezifizierenden Elemente eher schwach aus. Die (in den Satzmodellen optimal repräsentierte) Klanglichkeit führt somit eher zu einer Einebnung der Unterschiede, ja es scheint, daß sie, unter Berücksichtigung der weiteren Entwicklung, gar als eine Hauptsprengkraft für den engeren modalen Rahmen anzusehen ist. Sie trägt in sich und etabliert in zunehmendem Maße die tonale Ordnung, wie sie in der Oktavregel sichtbar wird.

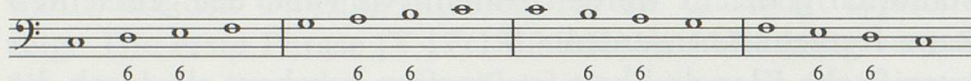
Bevor ich auf die Heranbildung der Oktavregel näher eingehe, möchte ich noch einmal zurückkommen auf die in der Einleitung angesprochenen Analyseprobleme bei polyphonen Sätzen. Ich habe dort einen möglichen Ausweg bereits skizziert. Er besteht darin, weniger das Zustandekommen, das heißt die Kompositionsweise, sondern ganz einfach das Zustandegekommene, das heißt das Klangresultat, zu untersuchen. Dies ist möglich mit einem (in unserem Verständnis jedenfalls) etwas späteren Verfahren: mit der Bezifferung



der jeweils tiefsten Stimme als Harmonieträgerin. Es ist hier nicht der Ort, die Problematik dieses Vorgehens zu diskutieren. Von Interesse scheint mir jedoch, daß sich dabei dieselben Klang- und Klangfortschreitungspräferenzen ergeben, wie sie in homophonen Sätzen vor dem Hintergrund der Modellfortschreitungen nachweisbar sind.

### C. Auf dem Weg zur Oktavregel

Als Hauptmerkmal bringt die Oktavregel im Vergleich zur modalen Klanglichkeit eine Reduktion und Straffung des Klangspektrums. Von der Reduktion betroffen sind allen voran die Stufe III, aber auch die Stufen II und VI, sowie VII in Grundstellung (wie sie etwa im Dorischen, Phrygischen und Mixolydischen begegnete). Übrig bleiben die Stufen I, IV und V (bzw. VII<sup>6</sup>) als bevorzugte Klangregionen.



Bsp. 20: einfache Oktavregel<sup>12</sup>

Der Hintergrund dieser Entwicklung ist mehrschichtig, die verschiedenen Entwicklungselemente greifen zudem ineinander. Als wichtigste sind dabei zu nennen:

1. die durch die zunehmende Chromatisierung<sup>13</sup> entstehende Angleichung der modalen Leiterstrukturen und die als Konsequenz sich daraus ergebende (fast) beliebige Transponierbarkeit, ferner die Variabilität der Finaltöne, und damit schließlich die Möglichkeit zur Modulation im modernen Sinne.
2. die unter dem Einfluß der Diminutionspraxis, insbesondere der Improvisation von Linien über Klangfolgen (Bässen, Intabulaturen) sich verändernde, sich immer stärker an den Klangbestandteilen orientierende Melodiebildung.
3. die (auch unter dem Einfluß gewisser Modellfortschreitungen) sich herausbildenden idiomatischen Wendungen.

Im Zusammenhang mit dieser Untersuchung interessiert vor allem der letzte der genannten Punkte. Die Frage, der dabei nachgegangen werden muß, ist, wie die Präferenz der Sextakkorde über den Baßtönen 2, 3, 6 und 7 zustandekommt. Dazu die nun folgenden Beobachtungen und Erklärungen:

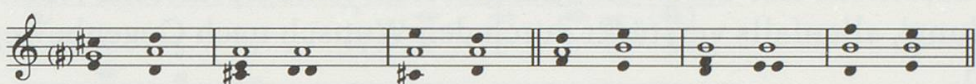
<sup>12</sup> So zum Beispiel bei Gasparini in *L'armonico pratico al cimbalo*, 1708.

<sup>13</sup> Der Begriff ist hier generell verwendet und schließt die bereits lange Tradition der „musica ficta“ ebenso ein wie die im späten 15. Jh eingeführte große Terz in Schlußklängen und natürlich und vor allem die Ausdruckschromatik seit dem frühen 16. Jh.



Die Sextakkorde über den Baßtönen 2 und 7 und, als Folge davon, 3 und 6

Sie sind zunächst zu erklären durch die seit dem 14. Jh bekannten (und in jenem, wie auch im 15. Jh wohl wichtigsten) 6-8- bzw. 3-1-Schlußfortschreitungen zwischen den Hauptstimmen, den Primärkombinationen von Cantizans und Tenorizans. Dabei wird, um das „Tendere“<sup>14</sup>, das ist die Spannung auf den Zielklang hin, zu verstärken, in einer der beiden Stimmen ein Halbtonanschluß gefordert (im Falle der authentischen Fortschreitung in der Cantizans, im Falle der phrygischen in der Tenorizans), so daß zur Oktave aus der großen Sexte, zum Einklang aus der kleinen Terz (bzw. zur Oktave aus der kleinen Dezime) geschritten wird. Wo dies diatonisch nicht gegeben ist, muß durch Alterationen (*musica ficta*) nachgeholfen werden. Die Erweiterung dieser zweistimmigen Gerüstprogressionen zur Dreistimmigkeit mit einem Contratenor altus ergibt die folgenden Möglichkeiten:

Bsp. 21: 

Aus Gründen des Konsananzgebotes kommt in der 6-8-Fortschreitung für einen Contratenor altus nur die Terz über der Unterstimme, für die 3-1- (bzw. 10-8-) Fortschreitung nur die Sexte über der Unterstimme in Frage.<sup>15</sup>

Die folgenden Beispiele belegen das Auftreten der gezeigten Fortschreitungen auch in mehrstimmigen Sätzen der hier vor allem untersuchten Machart.



Bsp. 22: „Il bell'humore“ von Giovanni Gastoldi<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Cf. Petrus dictus Palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili*, 1336, Deutsche Übersetzung von Ernst Apfel in: *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts*, Saarbrücken 1986.

<sup>15</sup> Die Möglichkeit des Gebrauches von *musica ficta* innerhalb der 6-8-Fortschreitung, mithin die Doppelleittonkadenz, ist selbstverständlich und ändert die Klangstruktur nicht wesentlich.

<sup>16</sup> Op. cit.



Die markierten Progressionen sind grundsätzlich so zu verstehen wie diejenige in Bsp. 19, Takte 17 /18: Für die Abweichungen vom Modell sind zunächst wiederum satztechnische Gründe anzuführen. Für die Stelle in T 2 käme für den Baß als Alternative nur a in Frage. Die Unterquinte ist wegen der Alteration im Cantus (cis“), die Unteroktave aus demselben Grund und zusätzlich wegen des gewünschten nachfolgenden d ausgeschlossen (Oktavparallelen). In T 4 kann die im Modell fällige Unterterz wegen des dadurch entstehenden Tritonussprunges im Baß nicht verwendet werden (sie müßte dann zudem mit der Sexte g' ergänzt werden, um den verminderten Dreiklang zu vermeiden), eine weitere Unterquinte ist ausgeschlossen (Quintparallelen). In T 2 ist durch die Sexte zwischen Cantus und Bassus nur die Füllmöglichkeit g gegeben, in T4 hingegen wäre auch ein a als Ergänzung denkbar. Der Umstand, daß in T 2 e als Baßton, in T 4 h' als Ergänzung gewählt werden, ist meines Erachtens nur durch die Klangfortschreitungspräferenz (eben die 6-8-Verbindung), allenfalls verstärkt durch den Wunsch nach Gegenbewegung, zu erklären.

Bsp. 23, aus: „Lo schernito“ von Giovanni Gastoldi <sup>17</sup>

Die markierten Stellen in T 6 und 9 sind überhaupt nur noch durch Klangpräferenz zu deuten. In T 6 wäre ein Beibehalten des Modells mit der Unterquinte unter d“ ohne weiteres möglich. Die Wahl der Unterdezime im Baß hat selbstverständlich die Ergänzung g' zur Folge. In T 9 könnte das Modell mit a im Baß ebenfalls durchgehalten werden (die Klangfolge begegnet auch so recht häufig ). Das e im Baß kann wiederum nur durch g ergänzt werden, hingegen führt die Füllung des nachfolgenden F-Klanges mit dem d' im Tenor, erklärbar mit der Vorhaltsbildung des c“ im Sopran, zum bemerkenswerten Quintsextakkord. Er ist in genau dieser Folge gerade bei Gastoldi ab und zu anzutreffen.

<sup>17</sup> Op.cit.



Die bis dahin dargestellten Phänomene sind freilich nur als Entwicklungselemente anzusehen. Sie haben primär mit der gewünschten Art des Ankommens zu tun, sie sind anwendbar auf alle möglichen (Zwischen-) Zielfortschreitungen und lassen noch keine direkte Ableitung der Oktavregel zu. Eine systematische Ableitung ist wiederum leichter möglich anhand von Modellfortschreitungen.

Teilt man die Oktave im Baß beispielsweise in zwei Tetrachorde und verwendet man darüber das Dezimparallellmodell (cf. 2.3., 1. Derivat), harmonisiert man überdies jeweils den Ausgangs- und Zielton jedes Tetrachordes mit einem Grundklang, so ergibt sich für die die restlichen Klänge definierende Füllstimme die folgende Möglichkeit:

Bsp. 24:

Ein regelmäßiger Wechsel von Oberquinte und Obersexta ist unter den obgenannten Bedingungen nicht möglich: um richtig zu beginnen und um richtig anzukommen ist nur der Gebrauch zweier Obersexten möglich, von denen jeweils die zweite mit dem charakteristischen Septvorhalt versehen werden muß (Vermeidung von Quintparallelen mit der Oberstimme). Aus diesem Septvorhalt wird, zusammen mit seiner Auflösung, in der erweiterten Oktavregel dann die doppelte Gebrauchsmöglichkeit insbesondere des 2., aber auch des 6. Basstones als Träger von Septakkorden beziehungsweise dann Sext- oder Terzquarsextakkorden. Damit aber ist gleichzeitig auch die Analogie der beiden Tetrachorde angesprochen, das heißt die Entsprechungen der Baßtöne 2 und 6 beziehungsweise 3 und 7.

Selbstverständlich kann die Oktave auch auf andere Weise geteilt, können auch andere Baßtöne als (Zwischen-) Zielklänge und damit als Grundakkorde in Frage kommen. Die Einteilung in zwei Tetrachorde entspricht nur einem Teil der musikalischen Realitäten. Ein Beispiel mit dem Sext-, ja sogar Quintsextakkord über dem 4. Baßton in der Aufwärtsbewegung zum Zielklang auf dem 5. Baßton wurde bereits gezeigt (Bsp. 23). Ebenso ist die Aufwärtsbewegung zum Zielklang auf dem 6. Baßton häufig (Trugschluß), signifikanterweise dann aber kaum je mit der Sexta über dem vorausgehenden 5. Baßton. Für diesen Umstand und auch dafür, daß der dritte Baßton (zumindest in der Durleiter) kaum je als Zielklang mit Grundakkord benutzt wird, sehe ich allerdings nur in der Positionsanalogie zum 7. Baßton eine hinreichende Erklärung.



## Conclusio

Ich habe versucht zu zeigen, mit welchen Kriterien modale Harmonik erfaßt und verstanden werden kann. Ich denke, daß ihre Wurzeln zurückreichen ins frühe 14. Jahrhundert, wo begonnen wurde, mit der unterschiedlichen Qualität von perfekten und imperfekten Konsonanzen als unterschiedlichen Bedeutungsträgern im Satz kontrolliert umzugehen. Den perfekten Konsonanzen kommt dabei als Anfangs- und Zielintervallen die Bedeutung der Stabilität, den imperfekten jene des bewegungsverursachenden „Tendere“ zu. Satztechnische Zwänge (z. B. Konsonanzgebote und Parallelenverbote), die in dieser Untersuchung häufig genug zur Erklärung von Fortschreitungen dienten, stammen ebenfalls aus dieser Zeit und sind logische Folge dieses Konzeptes.

Zu Beginn meiner Arbeit am Thema und am im Titel genannten Repertoire stand die Absicht, wenn schon keine systematisierte, so doch eine auf die verschiedenen Modi hin genauer spezifizierte Klangordnung darzustellen. Meine Untersuchungen brachten mir dann jedoch nicht so sehr das Trennende als vielmehr das Verbindende vor Ohren und Augen. Aus der Sache selbst ergaben sich mehr und mehr Hinweise auf Tendenzen, die sich schließlich zur deutlich sichtbaren Entwicklungslinie aneinanderreihen ließen, einer Linie, die direkt hinführt zur tonalen Harmonik.



## TONALITÄT UND GESCHICHTE.

### Vallottis Kritik an Fuxens Darstellung der Modi

VON WOLFGANG HORN

#### I. Die Modi im Lehrgang von Fuxens „*Gradus ad Parnassum*“

*Präliminarien.* – Angesichts des heutigen Kenntnis- und Reflexionsstandes in Modusfragen<sup>1</sup> könnte es müßig erscheinen, sich mit Johann Joseph Fuxens *Gradus ad Parnassum* zu befassen, die noch im Jahre 1725 behaupten, Modi seien Grundpfeiler der Komposition. Diese Behauptung wirkt befremdlich, und man begegnet daher der scheinbar naheliegenden Meinung, daß Fux die Modi nur auf a-cappella-Stücke angewendet wissen wollte, daß sie (selbstverständlich) für die „moderne Musik“ nicht gelten sollten.<sup>2</sup> Es gibt aber auch die entgegengesetzte Ansicht: „the traditional modes were an intimate part of his thinking in all musical styles“.<sup>3</sup> Diesem Urteil, das seinerseits zunächst ebenfalls als eine bloße Behauptung erscheint, möchten wir im folgenden nachgehen. Unser Problem läßt sich in die Frage fassen: wie soll man den universalen Anspruch von Fuxens Moduslehre verstehen in einer Zeit, deren Praxis diesen Anspruch von vornherein Lügen zu strafen scheint? Auf eine solche Frage ist keine einfache Antwort zu erwarten. Vielleicht aber ergeben sich aus der Erörterung Hinweise für einen analytisch und historiographisch angemessenen Umgang mit „Fuxens Modi“. Und dies wäre auch ein Ergebnis.

<sup>1</sup> Drei Arbeiten mit unterschiedlichen Akzentuierungen seien hier aufgrund ihrer breiten Fundierung besonders hervorgehoben: das grundlegende Buch von Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt*, Utrecht 1974 (vgl. nun auch: Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony. Described According to the Sources*. With Revisions by the Author. Translated by Ellen S. Beebe, New York 1988); ferner Harold S. Powers, Art. „Mode“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Band 12, 376-450, sowie Walter Werbeck, *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Kassel usw. 1989 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Arno Forchert, Band 1).

<sup>2</sup> Vgl. etwa Hellmut Federhofer, „Johann Joseph Fux und Johann Mattheson im Urteil Lorenz Christoph Mizlers“, in: Heinz Becker, Reinhard Gerlach (Hrsg.), *Speculum Musicae Artis. Festgabe für Heinrich Husmann*, München 1970, 111-123: „Das Festhalten an den Kirchen-tonarten ergibt sich für ihn allein aus der stilistischen Bindung und dem pädagogischen Zweck, bekennt er sich doch im Kapitel ‚De hodierno Musicae Systemate‘ offen zum diatonisch-chromatischen Geschlecht ...“ (122).

<sup>3</sup> Joel Lester, *Between Modes and Keys. German Theory 1592-1802*, Stuyvesant 1989 (Harmonologia Series No. 3), 130. Lesters Buch fußt im wesentlichen auf zwei älteren Arbeiten: Joel Lester, „Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592-1680“, *JAMS* 30 (1977) 208-253, sowie ders., „The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory: 1680-1730“, *JMTh* 22 (1978) 65-103 (obiges Zitat dort mit kleinen Varianten auf S. 94). Lester gibt die Ansichten von Fux korrekt wieder, geht aber (entsprechend seinem übergreifenden Interesse) kaum auf ihre Hintergründe und Konsequenzen ein.



Mit den im engeren Sinne satztechnischen Aspekten der *Gradus* haben sich schon viele Autoren beschäftigt, die Modi nahm man dagegen als eine unerhebliche oder nur beschränkt gültige Beigabe in Kauf. Um womöglich etwas Licht in dieses Halbdunkel zu bringen, soll zunächst die Rolle der Modi im Zusammenhang des Kompositionslehrgangs der *Gradus ad Parnassum* verfolgt werden. Der zweite Abschnitt versucht, die herausragende, aber bislang nicht adäquat gewürdigte Position Francescantonio Vallottis als des ersten „echten Historikers“ von „Modus und Tonalität“ zu umreißen. Der letzte Abschnitt schließlich kommt in knappen Andeutungen auf die Interessen des Analytikers zu sprechen.

Um die Fußnoten zu entlasten, werden Stellen aus häufiger zitierten Quellen im fortlaufenden Text durch Kürzel nachgewiesen. Es bedeuten:

- CM II: Johann Mattheson, *Critica Musica*, Band II, Hamburg 1725, Faks.-Nachdruck Amsterdam 1964;
- F: Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem*, Wien 1725, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Alfred Mann, Graz-Kassel u. a. 1967 (Sämtliche Werke, Serie VII, Band 1);
- M: Johann Joseph Fux/Lorenz Christoph Mizler, *Gradus ad Parnassum Oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition (...), ausgearbeitet von Johann Joseph Fux (...), Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt (...) von Lorenz Mizlern*, Leipzig 1742 (Faks.-Nachdruck Hildesheim-New York 1974);
- V: P. Francescantonio Vallotti, *Trattato della Moderna Musica*, mit einer Einleitung von P. Giancarlo Zanon hrsg. von P. Rizzi Bernardino, Padua 1950, insbesondere „Libro quarto: Trattato dei Toni Modali“ (beendet 1735), 389-475.

In den lateinischen Zitaten aus den *Gradus* bleibt der Akzent auf dem ersten Buchstaben der Konjunktion „-que“ weg. Zitate, die nur lateinisch oder nur deutsch gegeben werden, enthalten im Nachweis auch die entsprechende Seitenzahl der Übersetzung bzw. des Originals. Zur Bevorzugung des lateinischen Textes sei gesagt, daß Mizlers Übersetzung von „modernisierenden“ Umdeutungen nicht frei ist. Auch ein Verlust an terminologischer Präzision ist zu bemerken. Erhöhte Aufmerksamkeit ist auch deshalb geboten, weil Mizlers Lateinkenntnisse bereits von einigen Zeitgenossen angezweifelt wurden: man warf ihm „Donat-Schnitzer“ vor (vgl. Klaus Hofmann, „Alte und neue Überlegungen zu der Kantate ‚Non sa che sia dolore‘ BWV 209“, BJ 1990, 7-25, hier: 22). Mizlers Übersetzung sollte als willkommene Ergänzung, nicht als gleichwertiger Ersatz des Originals betrachtet werden.

### *Die Gradus als Kompositionslehre*

Die Frage, ob die *Gradus* lediglich auf einen Teilbereich oder aber auf das Ganze der Komposition zielen, läßt sich dann eindeutig beantworten, wenn man die Perspektive präzise festlegt. In unserem Zusammenhang ist nicht die Rezeptionsgeschichte, sondern allein die Absicht Fuxens von Interesse.<sup>4</sup> Sein

<sup>4</sup> Wir folgen hierbei Hellmut Federhofer, der in etlichen Publikationen diese Absicht überzeugend herausgearbeitet hat, vgl. insbesondere: „Der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph



Traktat heißt im Untertitel: „Sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem“. „Compositio regularis“ ist das rechte Fundament aller Komposition, die den Anspruch erhebt, als Kunst zu gelten. Die Schlußkapitel der *Gradus* gehen auch auf die Verfertigung und Beurteilung moderner Musik ein, die Fux „compositio vulgaris“ oder „arbitraria“ nennt.<sup>5</sup> In anderen Musiklehren aus Fuxens Umfeld heißt dieser Bereich auch „compositio irregularis“.<sup>6</sup> „Reguläre“ und „irreguläre“ Komposition sind nicht selbständige Teildisziplinen, sondern aufeinander bezogen im Sinne von Norm und Lizenz. „Reguläres“ Komponieren lernt man durch die Einübung von Praecepta, „irreguläres“ Komponieren lernt man vornehmlich durch Untersuchung praktischer Exempla, deren Wert man danach beurteilt, ob sich ihre Verfahrensweisen vor den Praecepta des strengen Satzes als Lizenzen (oder „Figuren“) rechtfertigen lassen. Deshalb legt Fuxens Traktat zugleich mit der Lehre der „compositio regularis“ auch den Grund für die moderne Komposition, ohne darüber viele Worte machen zu müssen.

Vier Jahre vor dem Erscheinen der *Gradus* schrieb der in München wirkende Franz Xaver Murschhauser – ein Schüler Johann Kaspar Kerlls<sup>7</sup> –: „wie wird derjenige wissen / was eine Lizenz seye / oder wie solche zu appliciren / wann er nicht zuvor in denen Praeceptis unterrichtet ist?“<sup>8</sup> Die irrige Ansicht, daß die *Gradus* auf eine Restauration des „Palestrinastils“ zielten oder zumindest einer altertümlich „kontrapunktisch“ ausgerichteten Musik das Wort redeten, entsteht dann, wenn man nicht unterscheidet zwischen der „compositio

Fux und seine Vorläufer in Österreich“, *Die Musikerziehung* 11 (1957) 31-35; „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, *Mf* 11 (1958) 264-279; „Johann Joseph Fux als Musiktheoretiker“, in: Wilfried Brennecke, Hans Haase (Hrsg.), *Hans Albrecht in memoriam*, Kassel u. a. 1962, 109-115; „25 Jahre Johann-Joseph-Fux-Forschung“, *Acta Musicologica* 52 (1980) 135-194. – Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß wir *Gradus* als Pluralform („Stufen“) behandeln.

<sup>5</sup> Vgl. zu diesen Aspekten insbesondere Susan Wollenberg, „The Unknown ‚Gradus‘“, *Music and Letters* 51 (1970) 423-434.

<sup>6</sup> „Compositio est duplex: 1) regularis, die „ohne Basso continuo ohne beyhilff einer accompagniamenth für sich selber kan gemacht werden“; 2) irregularis, die „erst durch den undtergezogenen Bassum continuum rectificiert würd“ (die Zitate aus den Kompositionsregeln von Bertali nach Federhofer, „Zur hs. Überlieferung“, 274). Die „compositio irregularis“ wird von Bertali jedoch nicht eigens gelehrt, obwohl sie „dieser Zeit wegen ihrer Facilitet mehrer gebrauchig“ (ebd.). Eine Praxis, die „facile“ ist, kann man sich am besten auf eigene Faust aneignen.

<sup>7</sup> Nimmt man an, daß Kerll in Rom in Verbindung mit Bernardo Pasquini stand, mit welchem man wiederum Fux in Verbindung bringen kann, dann haben Murschhausers Äußerungen einen ähnlichen Nährboden wie diejenigen Fuxens; vgl. zu Kerll, Pasquini und Fux Friedrich Wilhelm Riedel, „Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition“, *Mf* 14 (1961) 14-22, insbesondere 17f.

<sup>8</sup> Franz Xaver Murschhauser, *Academia Musico-Poetico Bipartita*, München 1721, vierte Seite der „Vorrede“.



regularis“ als einer Grundlage zur Beurteilung aller kunstmäßigen Musik und der Musik Palestrinas als einer vorbildlichen – aber nicht: der einzig möglichen und allein erstrebenswerten – konkreten Ausprägung der Regeln. Diese „konkrete“ Musik im „Palestrinastil“ hatte noch zu Fuxens Zeit ihre Geltung, aber „nur“ noch in der Kirche, mithin nur noch in einem Teilbereich damaligen Musiklebens (und selbst dort nur zu bestimmten Zeiten). Dennoch ist bei Murschhauser wie bei Fux die Mahnung zu sorgfältiger Ausarbeitung des Satzes und die Warnung vor Ausschweifungen unüberhörbar. Die Grundhaltung beider mag man daher als „wertkonservativ“, nicht aber als restaurativ bezeichnen.

Die Theorie im engeren Sinne, die „musica speculativa“, bildet in den *Gradus* ein auf die Praxis hin orientiertes Propädeutikum: „*eaque solummodo, quae ad pleniorum Praxis adeptionem necessaria videbuntur, breviter attingam*“ (F 1, M 2). Der mathematischen Fundierung der Intervalle wird nur geringe Bedeutung zugemessen; der Musicus bedient sich der Zahlen „*tanquam ancillis,<sup>9</sup> ad intervalla sua reperienda*“ (F 2, M 4). Auch die physikalischen Eigenschaften der Töne gehören nicht zu den Untersuchungsgegenständen des Musikers, sondern des Naturforschers („*Physici*“, F 1f., M 2f.).

Das „heutige Tonsystem“ ist temperiert. Hier zeigt sich deutlich, daß es Fux auf den erborgten Glanz mathematischer Wissenschaftlichkeit im Grunde nicht ankommt. Es ist bekannt, „daß die meisten Intervalle der Musik, die aus rationalen Proportionen bestehen, mehr sich auf das Gehör als auf die Vernunft gründen. Ja, vielleicht wird iemand den Einwurff machen: Also verdienet wenigstens unsere heutige Musik [„*Musica saltem hodierna*“], die auf keinen gewissen und untrüglichen Gründen stehet, sondern nur auf dem betrüglichen Urtheil der Ohren beruhet, keineswegs den Nahmen Wissenschaft. Hierauf antworte ich[,] daß solches der Würde und Untrüglichkeit unserer Musik gar nicht entgegen ist“ (M 51f., F 34). Dabei ist zu beachten, daß „wenigstens unsere heutige Musik“ sich keineswegs nur auf die Opernmusik der Gegenwart bezieht, sondern ebenso die Musik Palestrinas meint. Denn der Gegenbegriff ist „das alte System mit seinen Tetrachorden“ (M 51, F 34). Und als „Urvater“ des temperierten Systems der modernen Musik wird der antike Philosoph Aristoxenos gerühmt (ebd.).

Neben dem „*Genus Diatonicum modernum*“, das im Notenbeispiel die „weiße Klaviatur“ von c bis c''' umfaßt, und dem „*Genus Cromaticum modernum*“, das die durch Kreuz erhöhten Töne cis, dis, fis, gis und ais einschließt, gibt es noch das „*genus mixtum*“<sup>10</sup>, welches „itzo überall eingeführet ist, und ich solches auch vor gut halte, weil man sich nach der Zeit richten muß“ (M 53, F 35). Dieses genus besteht in einer „Vermischung“ des diatonischen

<sup>9</sup> Mizler mißt der Mathematik den Rang eines Fundaments zu; er übersetzt die Worte „gleichsam als Mägde“ (d. h. als bloß äußerliches Hilfsmittel) deshalb nicht (vgl. M 4).

<sup>10</sup> Der Begriff erscheint in den *Gradus* nur an fünf Stellen: F 35f., 152, 212, 233, 243f. (vgl. das Register der Faksimile-Ausgabe unter „Gemischtes Tongeschlecht“).



und chromatischen „Tongeschlechts“.<sup>11</sup> Der Begriff des „genus mixtum“ ist, so beiläufig er auch behandelt wird, von eminenter Bedeutung. Mit seiner Hilfe wird das diatonische Konzept der Modi gegen Kritik von seiten einer Praxis immunisiert, die sich häufig chromatisch veränderter Töne bedient. Man bannt die Abweichungen in einen Begriff, bewertet sie als „akzidentiell“ und behält sie dadurch unter Kontrolle.

### *Modus und cantus-firmus-Satz*

Dem Kompositionsschüler werden zunächst Aufgaben präsentiert, in denen es um „das Bauen über einen cantus firmus“ geht („super Cantum firmum aedificando“; F 94, M 95 übersetzt diese Wendung nicht). Funktion und Begriff des cantus firmus sind fester Bestandteil der traditionellen Kontrapunktlehre. Ohne cantus firmus, ohne soggetto, würde ihr der notwendige Anknüpfungspunkt fehlen. Im Zusammenhang mit seinen Ausführungen zum soggetto erhebt Zarlino die Forderung, „che la cantilena sia ordinata sotto una prescritta & determinata Harmonia, o Modo, o Tuono, che vogliamo dire; & che non sia disordinata“<sup>12</sup>. In der dritten Auflage der „Istitutioni harmoniche“ (1573) ist jeder soggetto, den Zarlino in der „Terza Parte“ des Buches vorgibt, mit der Modusangabe versehen: „Soggetto dell' Ottavo modo“, „Soggetto del Sesto modo“ usw.<sup>13</sup> Der cantus firmus als eine besonders handgreifliche Form des soggetto verbürgt einen linearen Konnex, an dem die anderen Stimmen als Hinzufügungen partizipieren.

„Fiat ergo principium, Auspice Deo, à Compositione duarum vocum, ponendo quendam Cantum firmum, vel à proprio iudicio inventum, vel ex aliquo Libro Choralis assumptum pro fundamento“ (F 45, M 65). Jede Übung wird mit sechs cantus firmi durchexerziert. Diese cantus firmi gehören den sechs Modi an, die Fux gelten läßt und die er in der traditionellen Reihenfolge der Finales auf

<sup>11</sup> Fux bringt die „genera“ nicht mehr in Verbindung mit den Tetrachorden und weicht dadurch von der Lehre ab, wie sie sich etwa bei Zarlino, aber auch noch bei Bononcini findet. Dieser könnte Fux angeregt haben, wenngleich nur den Termini, nicht der Sache nach: „Il genere usato da i moderni è misto delli primi due“ [scl. il genere Diatonico ed il Cromatico] (Giovanni Maria Bononcini, *Musico Prattico*, Bologna 1673, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1969, 44). Zu Fuxens „unhistorischer“ Auffassung der genera vgl. auch Hellmut Federhofer, „Johann Joseph Fux. Choral Styles and the ‚Gradus ad Parnassum‘“, *American Choral Review* 24 (1982) 14-26, hier: 20f. – Hier sei noch angemerkt, daß Fux lediglich vier nicht-antike Musikschriftsteller zitiert: Mersenne (in der „musica speculativa“) sowie Berardi, Bononcini und Zarlino (im Moduskapitel). Palestrina ist der einzige namentlich genannte Komponist.

<sup>12</sup> Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, [Dritte Auflage] Venedig 1573, Faks.-Nachdruck Ridgewood 1966, 200; ders., *Le Istitutioni Harmoniche*, [Erste Auflage] Venedig 1558, Faks.-Nachdruck New York 1965, 172.

<sup>13</sup> In der ersten Auflage von 1558 fehlen die Modusangaben bei den Notenbeispielen. Dies ist nicht einer gewandelten Einstellung Zarlinos zuzuschreiben – das „Modusgebot“ für den soggetto findet sich auch hier –, sondern der neuen Moduszählung, die Zarlino seit 1571 verwendete und die er in die Istitutioni-Auflage von 1573 übernahm. Hier verdeutlichen die Modusangaben etwas, das sich zuvor „von selbst verstand“.



D, E, F, G, A und C fundiert. Auf H kann man keinen „tonus“ errichten, „quia quintam Consonantiam non habet“ (F 50, M 70). Die Stimmen in den Beispielen sind deutlich mit „Cantus firmus“ und „Contrapunctum“ bezeichnet (später entfällt die Bezeichnung der Kontrapunktstimmen, nicht aber des cantus firmus). Die Hierarchie der Stimmen bleibt damit stets bewußt, selbst wenn diese im Satz „Note gegen Note“ einander sehr ähnlich sehen.<sup>14</sup> Von Anfang an ist klar, daß der cantus firmus einem Modus verpflichtet ist (Fux verwendet den Begriff „tonus“ synonym)<sup>15</sup> und daß sich auch der Kontrapunkt nach diesem Modus richten muß: der Lehrer gibt ein „Praeceptum ..., quòd Contrapunctum eidem tono, quo Cantus firmus est, sit accomodandum“ (F 48, M 68)<sup>16</sup>. Der angesprochene cantus firmus gehört zu dem auf D fundierten Modus, „ut principium, & finis monstrat“ (F 48, M 68).

Kurz darauf wird erklärt, daß es die „toni naturales“ (die untransponierten Modi) allein mit dem „genus diatonicum“ zu tun haben (von der Einmischung einzelner Akzidentien in Klauseln sowie „ex necessitate“ ist abzusehen). Der grundlegende Unterschied zwischen den verschiedenen Modi besteht darin, daß „aus der verschiedenen Lage der halben Tone einer jeden Octave (...) auch eine verschiedene Art des Gesanges“ entspringt (M 70, F 50). Die „dispar modulandi ratio“ wird in den Beispielen allerdings nicht konsequent für die Modusdarstellung genutzt. Der cantus firmus des Modus D hat den Ambitus d-a, der des Modus E einen Ambitus von a-a'. Dem cantus firmus des Modus F mit dem Ambitus d-c' fehlt der „charakteristische“ Ton h, demjenigen des Modus G (Ambitus g-g') fehlt der Ton f', so daß beide auch auf C ohne Akzidentien notiert werden könnten. Doch kann man daraus nicht schließen, daß Fuxens Modi „in Wahrheit“ bloße Chimären seien, daß die drei Modi mit großer Terz über der Finalis letztlich auf einen, auf „Dur“, die mit der kleinen

<sup>14</sup> Vgl. zum Grundsätzlichen Bernhard Meier, „Die Harmonik im cantus firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts“, *AfMw* 9 (1952) 27-44. Allerdings besteht bei einer bloßen Übertragung solcher Gedanken auf Fux die Gefahr eines Anachronismus „von der anderen Seite her“.

<sup>15</sup> „Per Modum intelligo id, quod vulgò tonus appellatur“ (F 143, M 122). Die Lehre von den Modi ist eine „materia (...) fermè omnium intricatissima“ (ebd.).

<sup>16</sup> Mizler übersetzt: „daß der Ton im Contrapunct eben der Ton seyn muß, der im einfältigen Gesang [c. f.] oben ist“ (M 68). Diese Übersetzung ist zumindest mißverständlich und bedarf der Erläuterung. Fux verwendet „tonus“ im Sinne von „modus“ (allenfalls auch für das Intervall der Sekund). Es geht ihm hier also nicht lediglich darum, daß der Kontrapunkt in Einklang oder Oktav mit dem cantus firmus beginnt. Denn dann hätte er von „chorda“, „vox“ oder „clavis“ gesprochen. Im kritisierten Beispiel liegt der cantus firmus oben, der Kontrapunkt beginnt in der Unterquint. Liegt dagegen der cantus firmus unten, so kann der Kontrapunkt sehr wohl in der Oberquint beginnen (vgl. etwa das erste Bsp. F 51 oder das Bsp. F 59). Nicht die Quint als solche stört, sondern die Lage der Quint unter der Finalis. Denn sowohl bei harmonischer wie bei arithmetischer Oktavteilung hat man es allein mit der Quint über, niemals aber unter der Finalis zu tun. Deshalb ist der Anfang des Kontrapunkts in der Unterquint „außerhalb der Tonart“.



Terz auf „Moll“ hinausliefen.<sup>17</sup> Denn zum einen ist das Fehlen einer bestimmten Tonstufe durchaus ein „negatives“ Merkmal: würde man den cantus firmus des Modus F auf C notieren, so würde unsichtbar, warum die „Quart“ über der Finalis fehlt (weil sie im Modus F nicht rein, sondern ein Tritonus ist). Zum anderen sorgen auch die hinzugefügten Kontrapunktstimmen für die Unterscheidbarkeit, denn auch in diesen können die „charakteristischen“ Töne erscheinen. Die Terz über der zweiten Stufe des Modus C hat die Qualität re-fa, diejenige über der zweiten Stufe des Modus F dagegen die Qualität sol-mi.

Der Umgang mit den in cantus firmus und Kontrapunktstimmen regulierend wirksamen Modi wird für den Schüler auf Jahre hinaus zur täglichen Routine. „Du mußt dir immer neue schlechte Gesänge [„Cantus firmos“] nach deinem Gefallen verfertigen, und wenigstens ein bis zwey Jahr hindurch mit dieser Uebung zubringen“ (M 119, F 139).

Ernst Kurth, ein unduldsamer Kritiker Fuxens, fällt das Verdikt: „So kann aber die ganze Satzgrundlage, die Fux vorschwebt, auch nicht etwa als ein Mittelgrad der Vereinigung von harmonischer und linearer Schreibweise bezeichnet werden und in diesem Sinne als pädagogische Anfangsgrundlage gelten, da keines der beiden Satzelemente sich bei ihm in einer soweit geklärten theoretischen Formulierung findet, dass sich ein entwicklungsfähiger Anfang auf sie gründen könnte“ (Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1917, 129f.). Aber vielleicht kann man die „Ungeklärtheit der theoretischen Formulierung“ auch positiv, im Sinne einer Offenheit verstehen?

In dem Buch von Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, hrsg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (*Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. von Frieder Zaminer, Band 11) finden sich zwei längere Passagen über die *Gradus*, die auch sonst in dem Band immer wieder angesprochen werden. (Zu den Problemen der posthumen Textlegung vgl. die Angaben der Herausgeberin auf 265ff.) Ein Abschnitt befaßt sich in erhellender Weise mit dem Anspruch der *Gradus* als eines „natürlichen Systems“ (a.a.O., 252-261; basierend auf dem Aufsatz: „Hermann von Helmholtz und der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie“, in: *Über Musiktheorie, Veröffentlichungen des Staatl. Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Band V, 1970, 49-58). Eine andere Passage befaßt sich mit Fuxens Lehre, ihren Absichten und ihren vermeintlichen Schwächen (a.a.O., 128-140). Es sollte jedoch möglich bleiben, das zentrale Problem des „Zusammenhangs“ im mehrstimmigen Satz (hier speziell im Hinblick auf Fux und seinen Kreis) immer wieder neu zu beleuchten. Das Problem sollte nicht abstrakt und ein für allemal, für alle Komponisten, Rezipienten, Gattungen, Werke einer Epoche (oder gar verschiedener Epochen) entschieden werden müssen. Unsere Fragen zielen in erster Linie auf das Offenhalten eines

<sup>17</sup> Eine solche Position vertritt Karl Heinz Holler, *Giovanni Maria Bononcini's Musico Prattico in seiner Bedeutung für die musikalische Satzlehre des 17. Jahrhunderts*, Straßburg/Baden-Baden 1963 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 44): „Daraus folgt, daß die Umbildung zum Dur-Mollsystem im stile concertato bis um 1725 vollzogen war, und die modi in der Version von Fux als Rekonstruktion betrachtet werden müssen. Nach diesem Vorgang ist in der Kontrapunktlehre von Fux der Versuch zu sehen, auf der Basis des Dur-Mollsystems den Kontrapunkt nach dem Prinzip der modi zu gestalten“ (38; ähnliche Äußerungen finden sich etwa auf 145, 47 oder 149). Holler wendet hier eine falsch ausgelegte Äußerung Bononcinis gegen Fux.



Interpretationsspielraums. Es geht nicht um Detailkritik, die der komplexen Verflochtenheit der Dahlhausschen Überlegungen unangemessen wäre, sondern um die Klärung unseres eigenen Standpunkts mit Hilfe einiger (in einen eigenen Zusammenhang eingebetteten) Argumente von Dahlhaus.

Dahlhaus schreibt: „Die Deduktion der Intervallklassen aus Arten von Zahlenproportionen verbürgte bei Fux immer noch – wie im Mittelalter und in der frühen Neuzeit – den Ursprung des Kontrapunkts in einer unveränderlichen Natur der Musik, die nach antiker wie nach biblischer Tradition als Abbild der Natur im ganzen galt. Eine Rechtfertigung des Kontrapunkts durch die melodische Stringenz der einzelnen Stimmen war also überflüssig: Fux brauchte ... die Kontrapunktlehre nicht durch eine Melodielehre einzuleiten“ (133f.). Rechtfertigt Fuxens Einstellung zur „musica speculativa“ eine solche („mittelalterlich“ gefärbte) Aussage im Hinblick auf die *Gradus*? Haben die Modi, die Dahlhaus in diesem Kontext nicht erwähnt, nichts mit „melodischer Stringenz“ zu tun? Und ist die „Melodielehre“ nicht eben *doch* vorhanden, wenngleich implizit (in der Moduslehre und in der bei Vokalmusik stets gegebenen Einwirkung der Sprache auf die melodische Gestaltung)? Und wenn keine *Lehre* von der Melodie, so doch wenigstens eine Melodie, der cantus firmus nämlich, der nicht zufällig das erste Notenbeispiel im praktischen Teil der *Gradus* bildet (F 45)? Das „zentrale Problem“ – so heißt es an anderer Stelle – sei „die Unfähigkeit der Theorie des strengen Satzes zur Begründung musikalischen Zusammenhangs“ (131). Diese Theorie kapituliert mithin vor der „Idee des Intervallsatzes, musikalischen Zusammenhang durch Intervallprogressionen zu konstituieren“ (133). Auf S. 132 zitiert Dahlhaus ein zweistimmiges Beispiel aus den *Gradus* (nach F 47). Dabei fehlen Fuxens Angaben, daß es sich um „Cantus firmus“ und „Contrapunctum“, also hierarchisch geschiedene Stimmen, handelt. Fux stellt als das Produkt der Übung somit nicht den Intervallsatz aus zwei amorphen Stimmen dar, die zu Intervallen verschmelzen, deren Progressionen dann allein für die Stiftung von Zusammenhang verantwortlich wären (dessen Schaffung zu lehren die Theorie erklärtermaßen nicht in der Lage war). Gegeben ist vielmehr ein bereits zusammenhängender cantus firmus, der einen Modus repräsentiert, an dem auch der Kontrapunkt (und damit der ganze Satz) partizipieren soll.

Stellen nicht „lineare“ und „harmonische“ Auffassung zwei prinzipiell mögliche Interpretationsmodelle dar, zwei verschiedene Weisen „kategorialer Formung“, die einander –womöglich unauflösbar – durchdringen? Ist man gezwungen, ist man in der Lage, Fundierendes und Fundiertes eindeutig festzulegen? (Vgl. in diesem Kontext die einleitenden Ausführungen bei Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: Werner Breig, Reinhold Brinkmann, Elmar Budde [Hrsg.], *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden-Stuttgart 1984 [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XXIII], 248-256.) Wenn „in der Fux-Tradition das Gefühl für Intervallprogressionen – dafür also, daß die Verbindung imperfekter und perfekter Konsonanzen ein dynamisches Moment enthält – weitgehend geschwunden“ war (Dahlhaus 1989, 66): ist dies dann notwendigerweise nur negativ, als Verlust oder als Mangel, zu bestimmen?

Drei (gewiß interpretationsbedürftige) Zeugnisse zur Rezeption von Vokalpolyphonie mögen zwei konträre Bewertungen des „dynamischen Moments“ in den Fortschreitungen illustrieren. Rousseau vermag in der Vokalpolyphonie keinen sinnvollen Zusammenhang zu entdecken: „Der Abbé Du Bos plagt sich entsetzlich damit, den Niederländern die Ehre der Erneuerung der Musik zuzusprechen, was hingehen könnte, wollte man ein unaufhörliches Gewoge von Akkorden Musik nennen. Wenn man hingegen die Harmonie nur als gemeinsame Grundlage und allein die Melodie als charaktergebend ansieht, muß man nicht nur zugestehen, daß die neuzeitliche Musik in Italien geboren wurde, sondern auch, daß – nach näherer Prüfung – von allen lebendigen Sprachen nur die italienische über eine Musik verfügt, die wirklich lebensfähig ist. In den Zeiten von Orlando di Lasso und Goudimel produzierte man Harmonie und bloße Klänge; Lully hat dem einige Gliederung hinzugefügt;



Corelli, Buononcini, Vinci und Pergolesi sind die ersten, die wirklich Musik gemacht haben“ (Jean Jacques Rousseau, „Lettre sur la musique française“ [1753], zitiert nach: J.J.Rousseau, *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, übersetzt von Dorothea und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, 47-98, das Zitat: 70). Für E.T.A. Hoffmann ist dagegen „der hohe, einfache Stil Palestrinas der wahrhafte, würdige Ausdruck des von der inbrünstigsten Andacht entzündeten Gemüts“: „Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. (...) Der Gang der einzelnen Stimmen erinnert an den *Canto fermo* (...). In Palestrinas Musik trifft jeder Akkord den Zuhörer mit der ganzen Gewalt, und die künstlichsten Modulationen werden nie so, wie eben jene kühnen, gewaltigen, wie blendende Strahlen hereinbrechenden Akkorde, auf das Gemüt zu wirken vermögen“ (E.T.A.Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“ [1814], zitiert nach: E.T.A.Hoffmann, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Darmstadt 1978, 209-235, die beiden Zitate: 216 und 215f.). Raphael Georg Kiesewetter bemerkt über die Musik der alten Meister: „Die verwandtschaftliche Beziehung der Accorde in deren Succession scheint kein Gegenstand ihrer besondern Sorgfalt gewesen zu seyn“. Eine wahllose Nachahmung könnte den zu Kiesewetters Zeit erreichten, seiner Meinung nach unvergleichlich höheren Entwicklungsstand der Musik daher gefährden. Diese Gefahr droht, weil auch und gerade die nicht auf funktionale Stringenz bezogene „Modulation“ (im Sinne von Akkordfortschreitung) ihre eigenen Reize hat. Deshalb warnt er, dadurch gleichsam die Macht der Sirenen anerkennend, vor „jenen höchst fremdartigen, oft unglaublich wirksamen, Modulationen (...), welche wir an den Werken jener Zeit, als ihr ganz eigentümlich und jetzt unnachahmlich bewundern“ (Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik [etc.]*, Leipzig 1834, 72).

### *Modus und Fuge*

„... dann weillen Tonus oder modus nichts ist, als eine circolirende modulation intra limites octavae, als folgt notwendig, das so vill toni und nit mehr sein können, als oft gedachte modulation vermög deß Semitonii kan verändert werden, welches nur 6. mahl geschehen kan“: dies versuchte Fux Ende des Jahres 1717 Johann Mattheson klarzumachen (CM II, 186). In den *Gradus* hat sich diese Definition praktisch unverändert erhalten; sie findet sich in dem Kapitel „De Fugis in genere“: „Modus igitur est series intervallorum infrà limites Octavae contentorum, atque in vario, disparique situ Semitoniorum collocatio“ (F 143, M 123). Es folgt, leider ohne weiteren Kommentar, das berühmte Horaz-Zitat: „Est modus in rebus, sunt certi denique fines, / Quos ultra citraque nequit consistere rectum“.<sup>18</sup> Wie Fuxens Definition zeigt, sind Modus und Oktavskala nicht ein und dasselbe: diese ist vielmehr nur eine Form der Darstellung der in den Modi herrschenden Tonbeziehungen. Die Oktav ist dabei wohl weniger „reale“ als vielmehr „theoretische“ Begrenzung in dem Sinne, daß die über die Oktav hinausgehenden Intervalle nur „Wiederholungen“ sind.

<sup>18</sup> Horaz, Satiren, Erstes Buch, 1. Sat., V. 106-107. „Es gibt ein Maß in den Dingen, es gibt doch bestimmte Grenzen schließlich, in denen allein das Richtige sein kann“ (Horaz, *Sermones/Satiren*, lateinisch und deutsch, übertragen und hrsg. von Karl Büchner, Stuttgart 1972, 13). Mizlers gereimte Übersetzung wird dem Gewicht, das man dieser Sentenz beilegen kann, wohl nicht gerecht: „Jedes Ding hat seine Schrancken, sein gesetztes Maaß und Ziel, / Und ist, wenn man es verändert, bald zu wenig, bald zu viel“ (M 123).



Im Verhältnis zum Modus gründet Fuxens Unterscheidung von Fuge und Imitation: „*Imitatio fit, quando pars sequens antecedentem sequitur post aliquam pausam servatis iisdem intervallis, quibus antecedens incessit, nulla Modi, Toni, Semitonique habita ratione; id quod fieri potest in Unisono, Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, & Octava*“ (F 140). „Eine Nachahmung entsteht, wenn die folgende Stimme nach einigem Verzug der vorhergegangenen nachgehet, und eben die Intervalle beybehält, in welchen die vorhergegangenen sich hören lassen, ohne daß man auf einen halben oder gantzen Ton, oder auf eine Tonart sieht, welches im Einklang, in der Secunde, in der Terz, in der Quarte, in der Quinte, in der Sexte, in der Septime und Octave geschehen kan“ (M 121). Das meint: Imitationen bewahren nicht die Quint-Quart-Gliederung der modalen Skala, und ein großes Intervall (z. B. die große Terz) kann durch ein kleines (die kleine Terz) beantwortet werden (et vice versa).

Dagegen muß ein Fugensubjekt gemäß dem gewählten Modus so eingerichtet werden, daß es auf den einzig zulässigen Einsatzstufen Finalis und Oberquint (samt Oktavversetzungen) ohne Hilfe von Versetzungszeichen exakt „wiederholt“ werden kann: „*Fuga est quarundam Notarum in parte praecedenti positarum, ab sequente repetitio, habitâ modi, ac plerumque toni, semitoniique ratione*“ (F 143); „die Fuge ist von der folgenden Stimme eine Wiederholung einiger Noten, die in der vorhergehenden Stimme gesetzt worden, wobey man auf die Tonart, auf einen gantzen und einen halben Ton Achtung gibt“ (M 122). In Mizlers Übersetzung ist das Wort „*plerumque*“ ausgelassen; Fux hat es wohl deshalb einschränkend gesetzt, damit die Definition auch die Fälle „tonaler“ Beantwortung erfaßt.

Die Lage der Halbtöne in den sechsfach verschiedenen Oktavspecies wirkt sich auf die diastematische Gestaltung der Subjekte in den Modusfugen aus: „*Sex differentes modos dari, ex antè dicta demonstratione constat. Ideoque cuivis Modorum etiam proprium suum subjectum aptandum esse. Ex quo infertur, thema primo Modo proprium, secundo, tertio, quarto, quinto, sexto minimè convenire, propter tonorum, semitoniorumque situm, in quolibet Modo differenter repertum*“ (F 145). „Daß es sechs verschiedene Tonarten gebe, ist aus obigem bekandt, woraus man ohnschwer abnehmen kan, daß nach ieder Tonart Beschaffenheit auch der Satz einzurichten sey. Hieraus läßt sich schliessen, daß der Satz, so sich vor die erste Tonart schickt, keineswegs der andern, dritten, vierten, fünften und sechsten anständig sey, wegen der Lage der Tone und halben Tone, die in ieder Tonart anders sind“ (M 124).

In einem fortgeschrittenen Stadium (auf das hier vorgreifend verwiesen sei) darf der angehende Komponist vom *genus diatonicum* abweichen und „*per genus mixtum*“ allerlei chromatische Effekte verwenden. Die Absage an das *genus diatonicum* bedeutet gewiß einen Verlust an linearer Charakteristik der Modi. Freilich gibt es neben chromatischen Abschnitten in jedem Stück auch diatonisch bestimmte Partien. Fux bespricht in dem Kapitel „*De variis*“



Fugarum Subjectis“ (F 231ff., M 166ff.) nur einen begrenzten Bereich: die Beantwortung „problematischer“ Themen. Finalis, Quint und Oktav bleiben die zentralen Orientierungspunkte. Ausnahmen bestätigen hier die Regel. Wenn etwa ein Subjekt auf der Quinte des Modus endet, dann müßte die Antwort auf der Oktav enden. Manchmal ist es aber besser, auf diese „tonale“ Korrespondenz zu verzichten, um den Verlauf (den „Cantus“) des Subjekts in der Antwort möglichst getreu zu bewahren gemäß der Maxime: „potior est enim ratio Cantûs, quàm Modi“. Doch bleibt auch in diesem Fall der Modus ein Regulativ, „quia defectus Modi facilè suppleri potest modulando cum altera parte; tenendoque Notam aliquam ad Modum pertinentem, supra illam extra Modi chordam existentem“ (F 232, M 172).

Neben den sechsfach verschiedenen Oktavskalen wird für die korrekte Einrichtung einer Fuge eine weitere Bestimmung des Modus von Bedeutung: die Gliederung in Finalis, Oberquint und Oberoktav, wobei die Quint das Produkt der harmonischen Teilung der Oktav ist. Aus dem Gebot, diese Gliederung der Oktav durch die Einsatztöne der Fuge zu „veranschaulichen“, ergibt sich die Forderung nach „tonaler“ Beantwortung: „Adeò, si pars incipiens, Quintae saltum efficiat, ne pars sequens Modi, vel Octavae limitem excedat, Quartae saltum faciat, necesse sit, & vice versâ. (...) Ad quod imitatio non obstringitur; cui sufficit, eosdem gradus, ac saltus sequi“ (F 144). „Nemlich wenn die erste Stimme den Bezirk der Quinte einnimmt, so darf die folgende die Grenzen der Tonart oder der Octave nicht überschreiten, sondern muß im Bezirk der Quarte bleiben, und so auch im Gegentheil (...), woran man aber bey der Nachahmung nicht gebunden, und genug ist, wenn die nachahmende Stimme eben die Stufen und Sprünge nachmachtet“ (M 124). Fux sagt konkret: „Quintae saltum“ und „Quartae saltum“; Mizlers Übersetzung beruht auf der Beobachtung, daß man die Folge c-e-f-g korrekt mit g-a-h-c' beantwortet, obwohl hier von einem Sprung nicht die Rede ist.

Die möglichen Einsatzstufen der Fugensubjekte werden von der harmonischen Oktavteilung diktiert: „Postremò, Fuga, extra intervalla Modum constituenta, v. g. extra Unisonum, Octavam, & Quintam institui non potest: Imitatio autem, ut dictum est, in omnibus intervallis“ (F 145). Mizler übersetzt: „Endlich kan die Fuge ausser den Intervallen, so die Tonart ausmachen, nemlich ausser dem Einklang, der Octave und Quinte nicht angefangen werden, welches aber bey der Nachahmung, wie gemeldet, in allen Intervallen geschehen kan“ (M 124). Man darf dies nicht mißverstehen: Fux schreibt: „...institui non potest“, und er meint: eine Fuge gemäß dieser Definition kann *ausschließlich* auf den für den Modus konstitutiven Intervallen angebracht werden und eben nicht – wie in der „modernen“ Quintenfuge des 18. Jahrhunderts, die auf „Dur“ und „Moll“ beruht – auch auf anderen Stufen (oder auf denselben Stufen, bezogen auf ein anderes Zentrum). Alle Beispiele, die Fux in der Fugenlehre der *Gradus* anführt, zeigen Einsätze ausschließlich auf den Stufen I und V (samt deren Oktavversetzungen) des einen jeweils zugrundeliegenden Modus.



Aus der Betrachtung der Einsatzpositionen einer Fuge läßt sich der Modus eindeutig erschließen: es ist derjenige, der den Namen vom jeweils quinttieferen Ton führt (also d' sowohl in der Einsatzfolge a'-d' als auch a-d'). Die Klauseln auf den verschiedenen Stufen – sie lassen sich durch die Teilung der Quinten-species herleiten – können nicht als „Ausweichungen“ mißverstanden werden. Da nach oder bereits während einer jeden Klausel sofort wieder eine Fuge auf I oder V des zugrunde liegenden Modus einsetzt, ist dieser stets deutlich ausgeprägt. Im modalen Denken würden die Gerüsttöne der gegliederten Oktav primär als Orientierungsmarken im linearen Verlauf aufgefaßt. Das Schema 1-5-8 allein bliebe abstrakt und könnte die Auffassung eines linearen Zusammenhangs kaum fördern.

Die Forderung, daß die Finalis und damit der Modus durch die Einsatzstufen einer Fuge eindeutig bezeichnet werden sollen, resultiert aus dem Verlust des Tenor-Primats.<sup>19</sup> Die vier Stimmen waren in der Vokalpolyphonie hinsichtlich der Modusbestimmung nicht gleichrangig. Verließen Tenor und Cantus authentisch, so Bassus und Altus plagal; der Modus galt jedoch als authentisch. Verließen Tenor und Cantus plagal, so Bassus und Altus authentisch; der Modus galt als plagal. Da Fux diese Setzung nicht mehr kennt<sup>20</sup>, fehlt ihm das Kriterium zur Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Modi in der Mehrstimmigkeit. Ihm fehlt zudem – und das ist für die Festlegung der Fugeneinsätze entscheidend – eine a priori ausgezeichnete Stimme (oder ein Stimmpaar), die den Modus auch gegen „Anfechtungen“ von seiten anderer Stimmen, etwa in der Fugierung, behaupten könnte. Deshalb war unter der Herrschaft des Tenor-Primats noch die Fugierung aus der Oberquart (zugleich Unterquint) der Finalis möglich. Ein Positionsverhältnis g-c zwischen erster und zweiter Stimme einer Fuge muß nach Fux eindeutig den „Modus C“ bestimmen, da ein anderes Regulativ nicht existiert. In der Vokalpolyphonie wäre eine solche Fuge jedoch auch im „Modus G“ möglich, wenn nämlich die „G-Gestalt“ des Subjekts in einer modal herrschenden Stimme liegt.<sup>21</sup> Die modale Charakteristik ist in Fuxens Modusfugen damit keineswegs unklarer geworden; gefordert ist nur eine Änderung der Hörstrategie, die sich nicht mehr auf Tenor oder Cantus, sondern auf das Ensemble von führender und folgender Stimme in der Fuge richten muß.

<sup>19</sup> Vgl. zum Grundsätzlichen: Meier, *Tonarten*, 41ff. (Meier, *Modes*, 53ff.).

<sup>20</sup> Es handelt sich nicht nur um eine Frage der „Anerkennung“, denn dann hätte Fux das Kriterium diskutieren müssen; er erwähnt es jedoch nirgends, auch nicht bei seiner Diskussion der plagalen Modi, bei der es spätestens hätte geschehen müssen. Bereits die *cantus firmi* in den ersten Beispielen erscheinen ohne Unterschied in „herrschenden“ und „dienenden“ Stimmen.

<sup>21</sup> Vgl. zur „Frühgeschichte“ dieser Koppelung von Fugierung und Modusdarstellung Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio“, *AfMw* 38 (1981) 57-75; die Verhältnisse im imitatorischen Satz des 16. Jahrhunderts diskutiert Meier in: *Tonarten* 1974, 155ff. (*Modes* 1988, 173ff.). Zu den Ansichten Zarlinos (und anderer Autoren) vgl. James Haar, „Zarlino's Definition of Fugue and Imitation“, *JAMS* 24 (1971) 226-254.



Die Modi wirken im cantus-firmus-Satz wie in der Fuge. Ein soggetto (in welcher Form er auch immer gegeben sein mag) prägt einen linear-melodischen Zusammenhang aus. Die Grundlage des Zusammenhangs besteht in der sechsfach verschiedenen Bezogenheit der Melodien auf einen Zentralton, die Finalis, hin. Die Möglichkeiten dieser Bezogenheit sind durch das genus diatonicum vorgegeben,<sup>22</sup> das an sich eine bloße Folie ist. Erst die Modi schaffen auf dieser Folie Beziehungen, die den Melodien das Maß setzen. Der Anteil der Intervalle oder Klangkomplexe an der Formbildung wird in der Moduslehre nicht thematisiert. Die Möglichkeit harmonischer Formbildung wird damit aber nicht explizit abgestritten, sie bleibt, als außerhalb der gesetzten Denkmuster der Moduslehre liegend, lediglich unbestimmt. Die Quint-Oktav-Struktur der Modi gibt die Einsatzmöglichkeiten und den Rahmen für die „tonale Beantwortung“ in der Fuge vor. Die Klauselstufen werden mit Bezug auf den Modus benannt als „Quinta modi“, „Tertia modi“ usw. Die Modi spielen in Fuxens Kompositionslehrgang, der in der Tradition der Kontrapunktlehre als Kompositionslehre (und nicht als bloßer Spezialdisziplin) steht, eine konstitutive Rolle. Eine Änderung der Modusauffassung hätte unabsehbare Konsequenzen für die Lehre gehabt, in deren Aufbau sich Fuxens Auffassung spiegelt, daß alle Komposition, die als Kunst gelten wollte, sich in letzter Instanz vor den Grundsätzen der „compositio regularis“ rechtfertigen lassen mußte.

Was für die Modi als Bestandteile der Kompositionslehre gilt, läßt sich auch für ihren Tonalitätscharakter in Anspruch nehmen. Nirgends gibt Fux auch nur andeutungsweise ein Ungenügen an der den Tonraum ordnenden Funktion der Modi zu erkennen. Nirgends deutet sich an, daß er die Abwesenheit harmonischer Stringenz in den Denkvoraussetzungen der Moduslehre als einen Mangel betrachtete, der die Suche nach einer radikal anders fundierten Theorie zum einzigen Gebot der Stunde gemacht hätte. Wenn Fux die Modi und ihre gedanklichen Voraussetzungen als wirklichkeitsfremd oder unzeitgemäß, als Relikt einer toten und in ihrem Kern unvollkommenen Sprache betrachtet hätte, dann hätte er eine Kompositionslehre wie die *Gradus ad Parnassum* nicht schreiben können, ohne sich beständig selbst zu verleugnen. Dies besagt nichts gegen das Phänomen der harmonischen Stringenz und gegen die Theorien, die ihr gerecht zu werden versuchen. Doch sollte andererseits das „nicht Benannte“ nicht einfach mit einem „nicht Erkannten“ gleichgesetzt werden.

Fuxens Konzeption einer universellen, für alle „Stile“ grundlegenden Kompositionslehre verlangte, daß die Tonalitätsvorgaben sowohl zur Vergangenheit wie zur Gegenwart hin offen waren. Diese Offenheit ließ sich als Unbestimmtheit, als „ungeklärte theoretische Formulierung“ nach beiden Seiten hin, kritisieren (so Ernst Kurth). In der Tat hat sich diese Kritik in der

<sup>22</sup> „Daß die modi allein aus dem genere Diatonico müssen genommen werden, ist clar“ (Fux in CM II, 199).



Fux-Rezeption bis ins 20. Jahrhundert hinein weitgehend durchgesetzt. Indem man den Anspruch von Fuxens Kompositionslehre auf die Teildisziplin „Kontrapunkt“ zurückdrängte, ordnete man zugleich seine Moduslehre einem historischen Stadium zu, dessen Bestimmungen sie – wie die Kritik Vallottis zeigen wird – in wesentlichen Punkten widersprach. Andererseits standen bereits zur Entstehungszeit der *Gradus ad Parnassum* tragfähige Konzepte (etwa dasjenige J. D. Heinichens) zur Verfügung, die der modernen Tonalitätsvorstellung und Tonartenpraxis auf der Ebene der Kompositionslehre durch die klare Formulierung der Leitertypen „Dur“ und „Moll“, ihrer Harmonisierung (in den „Regole dell’ottava“) und ihrer Verwandtschaften (gefaßt in den „Musicalischen Circul“) Rechnung trugen. Der Siegeszug von Fuxens *Gradus ad Parnassum* als eines bloß partikulären „Kontrapunktlehrbuches“ hat den tragenden Gedanken seiner Kompositionslehre verdunkelt: die Fundierung der Verfahrensweisen aller Stile in einem einheitlichen Corpus unwandelbarer Gesetze. Was für Fux noch das allumfassende, geschichtslos-ewige Regulativ war, das wurde bereits zu seinen Lebzeiten zu einem geschichtlich Besonderen, einem „historischen Stil“ umgedeutet. Ein brillanter Exponent dieses frühen „Historismus“ war Francescantonio Vallotti. Dabei huldigt dieser keinem schrankenlosen Relativismus; er formuliert vielmehr für den Bereich der abendländischen Mehrstimmigkeit bis ins frühe 18. Jahrhundert eine „Zwei-Welten-Theorie“, die in den Grundzügen auch heute noch aktuell ist.

## II. Francescantonio Vallotti und die Geschichtlichkeit der Tonalität

### Vallottis Brief

In einem am 22. November 1733 unterzeichneten Brief in lateinischer Sprache wendet sich ein noch junger, doch sehr belesener italienischer Franziskaner an Fux. Francescantonio Vallotti (1697-1780) bemängelt ohne jeden Respekt die Unzulänglichkeit von Fuxens Behandlung der Modi. Vallotti bezieht sich nur auf das Kapitel „De Modis“ in den *Gradus ad Parnassum* (F 221-231; M 159-177). Er interessiert sich nicht für Fuxens Konzeption der Kompositionslehre. Er sieht nicht die Funktion der Argumente im Rahmen dieser Konzeption, er kritisiert vielmehr die (in der Tat unzulässige) Art, in der Fux seine Argumente durch falsch interpretierte Äußerungen älterer Autoren zu stützen versuchte. Doch erweist sich Vallottis Detailkritik auf den zweiten Blick als fundamental. Das statische Geschichtsbild Fuxens und seine Auffassung von der *Einen* Kunst der Komposition gehören untrennbar zusammen. Vallottis Relativismus behauptet zugleich die Unzulänglichkeit von Fuxens Grundkonzeption.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Wie bemerkenswert das Denken Vallottis ist und wie wenig es Schule gemacht hat, vermag ein Blick auf die Bewertung der Modi in herausragenden Geschichtswerken des 19. Jahrhunderts zu zeigen; vgl. die gehaltvollen Studien von Bernhard Meier, „Carl von Winterfeld und die Tonarten des 16. Jahrhunderts“, *KmJb* 50 (1966) 131-163; ders., „Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 14, Regensburg 1969, 169-206.



Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei vorab der Bereich umrissen, innerhalb dessen sich die Auseinandersetzung abspielt. Es geht nicht darum, daß hier ein Vertreter eines „modernen“ Tonarten- oder Tonalitätsideals gegen einen Vertreter eines antiquierten Ideals stünde. Vielmehr hat Vallotti erkannt, daß es im Bereich der Mehrstimmigkeit zwei Bereiche völlig gegensätzlicher Prinzipien, aber dessen ungeachtet gleichen Rechtes und Wertes gibt: den Bereich der „mehrstimmig ausgeübten Choraltöne“ (der „Modi“ im Sinne der heutigen Musikwissenschaft) und den Bereich der „modernen harmonischen Tonarten“ (der – wie immer gefaßten – „harmonischen Tonalität“). Zwischen diesen Bereichen jeweils eigener Gesetzlichkeit sei streng zu scheiden.

Fux hält strikt an der melodischen Betrachtungsweise fest, er vollzieht nicht den Schritt zu einer harmonischen Betrachtung nach Art Rameaus, ja er engt auch im Bereich der „Melodik“ die möglichen Skalen nicht auf „Dur“ und „Moll“ ein. Fux gerät bei seinem Versuch, den Konnex aller zu seiner Zeit erfahrbaren Musik von einem einheitlichen Konzept der „Modi“ aus zu begreifen, in eine Grauzone. Die Musik seiner Zeit – es ist die Zeit des „Barock“ – erlaubt nicht mehr das Festhalten an zentralen Bestimmungen der Modi, wie sie im 16. Jahrhundert formuliert worden waren. Vallotti wirft ihm denn auch vor, er verkaufe ein „Eigengebräu“; das Gegenbild sieht er in der Lehre Glareans. Allerdings wäre die bloße Verwerfung der Fuxschen Position von vermeintlich höherer Warte aus voreilig. Deshalb soll im folgenden nach der Skizzierung von Vallottis Position auch der Versuch unternommen werden, auf die „moderne“ Musik der Fuxzeit – der Opern- und der Instrumentalmusik – einen Blick aus der Perspektive dessen zu werfen, der nach der Art Fuxens am einheitlichen Grund aller kunstmäßigen Komposition, an der Vorstellung der „compositio regularis“, festgehalten hat.

Nachdem in den vorangehenden Abschnitten unter den Stichworten „cantus firmus“ und „Fuge“ untersucht wurde, wie sich die „Modi“ im Fortgang der Komposition auswirkten, wie sie deren Konnex begründen halfen, soll nun die Frage nach der „abstrakten“ musiktheoretischen Darstellung dieser „Modi“ kurz berührt werden, wie sie Fux im Kapitel „De Modis“ in den *Gradus ad Parnassum* gibt. (Eine ausführlichere Kritik von Fuxens Verhältnis zur traditionellen Moduslehre einschließlich einer notwendigen Diskussion der Terminologie bleibe anderer Gelegenheit vorbehalten.) Vorab ist festzustellen, daß Vallottis Kritik sachlich praktisch in allen Punkten berechtigt ist. Die Frage, welche Konsequenzen sich aus Fuxens Einstellung für die Beurteilung von Musik ergeben könnten, konnte Vallotti kaum interessieren: die Ansichten von Zeitgenossen betrachtet man in der Regel nicht unter historischen oder ästhetischen Aspekten.

Die sechs „Modi naturales“ lassen sich transponieren, wodurch aber keine wesentlich neuen Modi entstehen. Die Transposition von Skalen bringt Fux nirgends mit der Frage der „Tonartverwandtschaften“ in Verbindung. Aus der älteren Musiktheorie übernimmt er die doppelte Teilbarkeit der Oktave in Quinte und darüberliegende Quarte (harmonische Teilung) bzw. in Quart und darüberliegende Quint (arithmetische Teilung). Die beiden Teilungsarten der Oktav dienen – etwa bei Glarean und Zarlino – zur Unterscheidung von authentischen und plagalen Modi. Ein Problem für die Plausibilität des Verfahrens besteht darin, daß bei der harmonischen Teilung die Finalis als unterer Grenztone der Oktav „gesetzt“ wird, während die durch Teilung entstehende Oberquint als „Repercussa“ oder „Tenor“ bestimmt werden kann. Bei der arithmetischen Teilung aber entsteht die Finalis selbst erst als das Resultat der Teilung. (Im Dorischen wird die Oktav D-d geteilt, es entsteht bei der Teilung der Ton a, im Hypodorischen wird die Oktav A-a geteilt, der Ton d, die Finalis, entsteht erst bei der Teilung.) Fux verwirft die plagalen Modi als ein Stück schlechter Theorie ohne Nutzen und Konsequenzen für die Praxis.

Die von ihm kritisierten Autoren sind Zarlino, Bononcini und Berardi, deren theoretische Aussagen mit ihren praktischen Beispielen nicht im Einklang stünden. Fux tut diesen Autoren Unrecht, wie an anderer Stelle gezeigt werden soll. Hier geht es uns dagegen nicht um die wirklichen Ansichten der Genannten, sondern um die von Fux „geglaubte Wahrheit“.



Der „Auctor classicus“, der dafür bürgen soll, daß es in mehrstimmiger Praxis keinen erkennbaren Unterschied zwischen authentischen und plagalen Modi gebe, ist Palestrina. Für Fux existieren nur sechs Modi; um die chimärischen „Plagales“ brauche sich der angehende Komponist nicht zu kümmern. Das bedeutet im übrigen nicht, daß Fux sich damit von modaler „Tonalität“ schlechthin verabschiedet habe: modale, „nicht-stringente“ Fortschreitungen existieren unabhängig von einer Unterscheidung authentisch-plagal, und auch eine lineare, an der modalen Charakteristik der Einzelstimmen (auch einem cantus firmus) orientierte Suche nach dem Konnex des Stückes bleibt möglich. Die Ansicht über die Hinfälligkeit der Unterscheidung authentisch-plagal bei mehrstimmiger Ausübung der Modi (die ihm insgesamt als barbarisches Altertum gelten) findet sich später übrigens auch bei Fuxens Widersacher Mattheson (vgl. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdruck Kassel und Basel 1954, 66, 41).

Gegen Fuxens Verkürzung der alten Lehre protestiert Francescantonio Vallotti mit Nachdruck. Wir teilen eine deutsche Übersetzung seines Briefes an Fux im Anhang mit. Den lateinischen Text bietet Othmar Wessely, *Johann Joseph Fux und Francesco Antonio Vallotti* (Jahresgabe 1966 der Johann-Joseph-Fux Gesellschaft), Graz 1967, 11-14, im Anschluß an Giovanni Tebaldini, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*, Padua 1895, 155f.; nötige Emendationen haben wir bei unserer Übersetzung vermerkt (ein Vergleich mit dem Original wurde nicht durchgeführt). Die Verdienste von Wesselys Arbeit seien hier eigens hervorgehoben, auch wenn unsere Überlegungen auf eine gänzlich veränderte Einschätzung der Positionen Fuxens und Vallottis in der Modusdebatte führen.

Der Inhalt von Vallottis Brief in Stichworten: Die Existenz authentischer und plagaler Modi wird belegt durch die verschiedenen Schlüsselkombinationen und Transpositionen bestimmter Modi, die sich aus dem Grundsatz der Hilfslinienvermeidung ergaben. Wir ergänzen das Argument um Beispiele: man hat Stücke im I. Modus vorzugsweise in den Schlüsseln  $c_1$ - $c_3$ - $c_4$ - $f_4$  und der Finalis D, den II. Modus in denselben Schlüsseln, jedoch mit vorgezeichnetem b und der Finalis G aufgezeichnet. Den VII. Modus (G) hat man zumeist in den Schlüsseln  $g_2$ - $c_2$ - $c_3$ - $f_3$ , den VIII. Modus (ebenfalls G) dagegen in den „tieferen“ Schlüsseln  $c_1$ - $c_3$ - $c_4$ - $f_4$  notiert. Worin läge der Sinn dieser Konventionen, wenn nicht im Ambitusunterschied zwischen den Authentici und den Plagales? – Die Zwölf-Tonarten-Lehre des Glarean sei von den Komponisten angenommen worden, wie Doni bezeugt. – Porta und Balbi haben ausdrücklich auch in plagalen Modi gearbeitet, wie dem Titel einiger ihrer Messen zu entnehmen ist.

Die Kritik an Fuxens Ausschluß der H-Oktav von der arithmetischen Teilung bedarf einer kurzen Erläuterung. Vallotti argumentiert wie folgt: 1) Fux präsentiere in den *Gradus* nur fünf arithmetisch geteilte Oktaven (auf den Tönen D, E, G, A und C). Die Oktave auf H fehle, obwohl auch sie arithmetisch, d. h. in Quarte + Quinte teilbar sei. Fux gibt dazu keinerlei Kommentar. 2) Vallotti schließt nun auf den Grund für das Fehlen zurück. Dieser muß darin bestehen, daß die H-Oktave deshalb ausgeschlossen wurde, weil sie zwar der arithmetischen, nicht aber der harmonischen Teilung fähig ist (darauf beziehen sich die Worte: „aufgrund der verminderten Quinte“ über H). 3) Nun gibt es aber noch eine zweite Oktave, die nicht auf beide Arten teilbar ist: die F-Oktav kann zwar harmonisch, aber nicht arithmetisch geteilt werden (sie ist auszuschließen „aufgrund des Tritonus“). 4) Wenn nun der plagale Modus der H-Oktav (mit Finalis E) wegen nur „einfacher“ Teilbarkeit ausgeschlossen wird, dann müßte mit gleichem Recht der authentische Modus der F-Oktav ausgeschlossen werden. 5) Wollte man den Alten diese (für Vallotti abwegige) Logik unterstellen, dann hätten sie nur zehn Modi gehabt und nicht elf, wie Fux unterstellt. – Vallottis Urteil ist vor allem im Hinblick



auf Bononcini sehr hart. Berardi präsentiert dagegen ein problematisches (wenngleich „entschuldbares“) Beispiel, das Fux mit sicherem Griff zitiert und kritisiert.

Die Finalis ist stets der untere Grenzton der Quintenspecies. Daher ist es ein grober Fehler, wenn man authentische und plagale Modi derselben Finalis (etwa D) mit der harmonischen und arithmetischen Teilung ein und derselben Oktavspezies (der D-Oktav) in Verbindung bringt. –Vallotti kommt zu dem Schluß, daß es „drei Kategorien der musikalischen Modi gibt, die weit von einander verschieden sind, deren jede ihre eigenen Gesetze hat, die von so großer Besonderheit sind, daß sie in keiner Weise außerhalb ihres jeweiligen Bereichs Anwendung finden können“ (vgl. den vorletzten Abschnitt der Übersetzung).

Grundlegende Informationen zu Vallotti finden sich in der Abhandlung: Leonardo Frasson, „Francescantonio Vallotti Maestro di Cappella nella Basilica del Santo“, in: Giulio Cattin (Hrsg.), *Francescantonio Vallotti nel II Centenario dalla Morte (1780-1980). Biografia, catalogo tematico delle opere e contributi critici*, Padua 1981 (Centro Studi Antoniani, 3), 7-184. Eine mit Vorsicht zu benutzende Ausgabe zweier Abhandlungen (darunter des wichtigen Modustraktats): P. Francescantonio Vallotti, *Trattato della Moderna Musica, mit einer Einleitung von P. Giancarlo Zanon*, hrsg. von P. Rizzi Bernardino, Padua 1950. Die Problematik des Bandes skizziert F. Alberto Gallo: Da die meisten Arbeiten Vallottis zu dessen Lebzeiten ungedruckt blieben, waren sie nur einem kleinen Kreis bekannt. Bald nach Vallottis Tod (1780) begann Padre Martini, dessen Werke für den (nicht zustande gekommenen) Druck vorzubereiten. Die Ausgabe von 1950 macht nicht deutlich, inwiefern die Anordnung des Gebotenen auf Martinis Vorarbeiten zurückgeht und an welchen Stellen dieser den Text redigiert hat. Irreführend ist insbesondere die Anordnung des Materials in der Ausgabe. Denn der „Libro quarto“ der Ausgabe ist eine selbständige und frühe Abhandlung (1733-1735); was als Beschluß des Buches erscheint, ist in Wahrheit Vallottis erster theoretischer Text. Die vorangehenden Bücher 1-3 gehören zusammen; sie sind zwanzig Jahre jünger und gänzlich anders angelegt. „Quindi, per quanto possiamo giudicare ora, l'evoluzione del pensiero del Vallotti è stata da un approccio di tipo storico ed erudito a un approccio di tipo scientifico e pratico. Nel volume degli scritti che noi oggi possediamo sembrerebbe invece che l'itinerario fosse stato esattamente il contrario“ (Diskussionsbeitrag, in: Cattin, 450).

Einschränkend sei noch gesagt, daß wir nicht beanspruchen, „die“ Position Vallottis skizzieren zu können. Wir interpretieren lediglich den Standpunkt, den er in dem Brief an Fux und dem „Trattato dei Toni Modali“ bekundet. Dieser Standpunkt mag sich im Laufe der Zeit verändert haben, ja vielleicht lag der Historiker Vallotti von jeher mit den Bedürfnissen des Komponisten und den Interessen des Theoretikers im Streit. Vallotti analysierte die Werke der Vokalpolyphonie von den Akkorden her, „un procedimento analitico evidentemente anacronistico ed inaccettabile“ (Frasson, in: Cattin, 11). Doch wer sich so für die Geltung der Plagales in der Mehrstimmigkeit einsetzt, wer so die Rechte der Stimmendisposition und des Tenors als Bewahrers des modalen Wesens einfordert, der kann die Linearität der Vokalpolyphonie nicht nur als Summe der Akkordfortschreitungen aufgefaßt haben (und sei es „nur“ als Historiker). Man stößt immer wieder auf dasselbe Problem: „altra cosa è tono, ed altra e ben diversa è l'armonia“ (V 337).

### *Vallottis „Trattato“*

Vallottis Brief begann mit dem Hinweis, daß er im Begriff stehe, „de musicalibus tonis seu modis Syntagma scribere“. Dieses „Syntagma“ ist der „Trattato dei Toni Modali“, bestehend aus einer „Prefazione“, einem Abschnitt „Ai Lettori“, dem „Compendio storico dei toni modali della musica greca, del canto ecclesiastico, del canto figurato e della moderna musica“ (am Ende datiert: Padua, 21. September 1734) sowie einer systematischen Abhandlung „dei dodici toni ecclesiastici o corali“ (Padua, 3. Oktober 1735; „Libro quarto“,



389-475).<sup>24</sup> Liest man diesen Traktat, dann zeigt sich bald, daß es sich hier nicht lediglich um einen Binnenkonflikt im Raum eines ohnedies überholten Modusdenkens handelt, sondern um einen Gegensatz der Weltanschauung, zumindest aber des Kunst- und Geschichtsverständnisses. „Signor Gioseffo Fux (...) asserisce con molta franchezza che sei solamente sono i toni modali“, obwohl die Unterscheidung zwischen Authenti und Plagales sowohl bei den Vertretern der Doktrin von acht wie auch von zwölf Tonarten „un fatto tanto chiaro ed evidente“ sei. Vallotti vertritt den klugen Standpunkt, daß es Fux zwar freistehe, zu lehren, was er wolle; unverzeihlich aber sei Fuxens Versuch, Palestrina vor seinen Karren zu spannen: „Ma se pur qui si fosse fermato poco sarebbe il male; il peggio si è che con piena libertà e con tutta franchezza dice che nè il Palestrina, nè il Morales nè altri di quel buon secolo, in cui a perfezione si intendevano, e si maneggiavano i toni ecclesiastici; niun – dissi – fra loro pensò mai nè a divisione armonica o aritmetica, nè a distinzione di autentici o plagali“<sup>25</sup> (V 450; von Morales war bei Fux allerdings nicht explizit die Rede).

Jeder Komponist muß zuerst den „tono“ bedenken, „in cui precisamente voglia fondare e condurre il suo componimento“ (V 391). Dabei rechnet Vallotti von vornherein damit, daß es gemäß verschiedener Praxis auch verschiedene legitime Ordnungen geben könne. Die „toni“ erweisen ihre grundlegende Bedeutung in der regulierten Komposition „presso tutte le nazioni, che all’uso nostro o diversamente l’hanno praticata“ (V 391). Vallotti gibt nicht nur eine technische Definition nach dem Muster: „Modus ist eine circolirende Modulation“, sondern eine Funktionsbestimmung: der Begriff bezeichnet „ciò che serve di regola per giustamente modulare, e ben formare un componimento“ (V 393). Wohl verweist auch er auf die konträren Meinungen über die „toni“ hinsichtlich ihrer Anzahl, ihrer Benennung, ihrer Finales, ihres Ambitus, ihrer Wirkungen, ihrer „Modulation“, der Lage und „Bedeutung“ der Kadenzstufen. Doch geht es ihm nicht darum, die Widersprüche als Beweis für die Irrigkeit der jeweils vertretenen Ansichten herauszustellen; sie sind ihm Hinweise auf die Schwierigkeit des Gegenstandes.

<sup>24</sup> Laut Frasson (in: Cattin, 18, Anm. 12) ist Vallottis Manuskript datiert: „in Padova 1733“.

<sup>25</sup> „Hätte er es doch nur dabei bewenden lassen! Der Schaden wäre dann gering gewesen. Das Schlimmste aber ist, daß er frank und frei behauptet, daß weder Palestrina noch Morales noch andere aus diesem glücklichen Jahrhundert, in welchem man die Kirchentöne in höchster Vollkommenheit verstand und zu behandeln wußte – daß keiner von diesen (sagte ich) jemals einen Gedanken auf die Frage der arithmetischen oder harmonischen Teilung wie auch auf die Unterscheidung von Authenti und Plagales verschwendet hätte.“



Die „regola“ zeigt sich beim Studium der theoretischen und praktischen Denkmäler in vierfacher, grundsätzlich verschiedener Ausprägung. Zu unterscheiden sind „toni modali antichi greci“, „toni modali corali semplici“ (die Töne des einstimmigen Chorals), „toni modali corali resi armoniali“ (mehrstimmig ausgeübte Choraltöne) und „toni modali armoniali di sua natura“ oder kurz „toni modali musicali“ (die modernen Tonarten, die „von Natur aus mehrstimmig“ sind). In dieser Übersetzung ist Vallottis Erläuterung der Begriffe (V 394f.) berücksichtigt.

Nach der Ordnung von acht Tönen habe man von etwa 1430 bis gegen 1547 gearbeitet. Die zwölf Glareanischen Modi hat man dann bis gegen 1700 beachtet, sieht man von Mißbräuchen ab.<sup>26</sup> Seit dieser Zeit erst hätten sich die modernen Töne Dur und Moll mehr und mehr verbreitet, ihr Aufkommen stehe mit dem Gebrauch von Tasteninstrumenten – und das heißt gewiß auch: mit dem vom Generalbaß her konzipierten Satz und der dadurch geförderten Vorstellung von einem „akkordischen Substrat“ der Musik – in Verbindung. Die „mehrstimmig ausgeübten Choraltöne“ entstanden dagegen durch die Übertragung der in der Einstimmigkeit gültigen „regola“ auf die Mehrstimmigkeit. Denn diese hatte zur Zeit ihrer Entstehung keine eigenen Modi, „onde i pratici si servirono dei corali rendendoli armoniali col mezzo dei sette accompagnamenti consonanti“<sup>27</sup> (V 395). Dabei aber bewahrten die Choraltöne ihren Wesenskern; Vallotti hebt vor allem die strikte Unterscheidung authentischer und plagaler Tonarten auch in der Mehrstimmigkeit hervor. Der Träger dieser „einstimmigen“ Wesensmerkmale in der Vokalphonie war der Tenor: „Per conservare poi l'indole degli originali modi corali semplici, ad una delle parti armoniche si appoggiava l'estensione dovuta al modo prescelto, ed era questa per lo più il tenore“<sup>28</sup> (V 474). Andernorts heißt es: „Ma non perciò anche in tale stato [scl. armoniale] tralasciano d'essere toni corali, dovendo qualunque cosa in ogni artificio involta conservare lo stato suo naturale, e precisamente certe particolari proprietà per le quali agevolmente si possa sempre riconoscere; la qual cosa molto osservabile rendesi nei nominati toni corali resi armoniali, poichè per

<sup>26</sup> Vallotti spielt hier auf eine von den traditionellen Modi abweichende, von ihm für verderbt gehaltene Ordnung von acht Tönen an; man findet ersten Aufschluß über diese Ordnung etwa bei Lester, *Modes and Keys*, 77-82, unter der Bezeichnung „church keys“.

<sup>27</sup> „daher bedienten sich die Komponisten der Choraltöne, indem sie diese mittels der sieben konsonanten Intervalle harmonisch ausübten“; vgl. dazu V 170: „Le consonanze sono sette, cioè 8<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> maggiore, 3<sup>a</sup> minore, 6<sup>a</sup> maggiore, 6<sup>a</sup> minore“.

<sup>28</sup> „Damit nun aber das Wesen der ursprünglichen einstimmigen Choraltöne bewahrt bliebe, ging der Ambitus, der dem vorerwählten Modus gemäß war, auf eine der Stimmen im mehrstimmigen Satz über [eigentlich: stützte sich der Ambitus auf eine ...]; und diese Stimme war meist der Tenor.“



tacer di tante altre proprietà che conservano basti quella dell'armonica ed aritmetica divisione, per cui si distinguono i toni autentici dai plagali, e i plagali dagli autentici, o siano corali semplici, o siano artificiosamente resi armoniali<sup>29</sup> (V 395).

Drei Arten der toni modali muß der Komponist kennen, und von diesen will Vallotti schreiben: „cioè degli armoniali per operare, e dei corali e semplici o resi armoniali per intendere le opere musico-pratiche dei nostri vecchi: Pier Luigi Palestrina, Adriano Willaert, Cristoforo Morales, Matteo Asola, Costanzo Porta etc. ed anche per operare in simiglianza loro qualora così piacesse“<sup>30</sup> (V 394). Anders als Fux und so viele andere Autoren der Zeit verfährt Vallotti in der Trennung von „alten Modi“ („Choraltönen“) und „modernen Tonarten“ ganz radikal, ohne eine der Kategorien vor der anderen zu bevorzugen: „Bensi osservarsi deve che dei toni modali io ne formo due categorie o sia due ordini diversi, cioè uno dei corali, l'altro degli armoniali“ (V 396). Das eine ist nicht ein unvollkommenes Stadium des anderen; es handelt sich vielmehr um grundverschiedene Ideale.<sup>31</sup> Vallotti statuiert zwölf Choraltöne und zwei moderne Tonarten; er verwahrt sich folgerichtig gegen die Unterstellung, er habe damit vierzehn Töne anerkannt. Wer dies behauptete, stifte große Vewirrung, „frammischiando ciò che di sua natura è diverso e distinto“<sup>32</sup> (V 396).

Auch bei Vallotti findet sich das berühmte Horaz-Zitat „Est modus in rebus ...“. Man kann diese Verse als Bildungsgut ohne tiefere Bedeutung zitieren; man kann aber auch der Überzeugung sein, daß in ihnen der eigentliche Gehalt des Begriffes „modus“ als eines haltgebenden Maßes jeglicher Musik erfaßt sei. Wer in den Modi nur eine Ansammlung technischer Vorschriften und nicht die Idee des Maßes sieht, verfehlt ihren Daseinsgrund. Diese An-

<sup>29</sup> „Aber darum hörten sie auch in diesem [mehrstimmigen] Stadium nicht auf, Choraltöne zu sein, weil nämlich eine jede Sache, die in irgendein Kunstwerk eingebunden ist, notwendig ihr natürliches Wesen behält, und auf das genaueste gewisse besondere Eigenschaften bewahrt, anhand deren man sie leicht wiedererkennen kann. Diese Bemerkung erweist ihre Wahrheit sehr deutlich bei den erwähnten Choraltönen in mehrstimmiger Ausübung; deshalb möge es – um von vielen anderen Eigenschaften, die erhalten bleiben, zu schweigen – genügen, auf jenes Merkmal der harmonischen bzw. arithmetischen Oktavteilung zu verweisen, durch die sich die authentischen von den plagalen und die plagalen von den authentischen Tönen unterscheiden, handele es sich nun um die einstimmigen Choraltöne oder um die kunstvoll mehrstimmig ausgeübten Choraltöne.“

<sup>30</sup> „nämlich von den harmonischen [modernen] Tönen, die man zum gewöhnlichen Arbeiten braucht, und von den Choraltönen in einstimmiger wie auch mehrstimmiger Ausübung, die man braucht, um die Kompositionen unserer Alvorderen zu verstehen: ..., und auch dann, wenn man nach deren Art komponieren will, wann immer es einem gefällt.“

<sup>31</sup> Der Sache nicht gerecht wird demnach Wesselys Urteil, daß Vallotti „noch ganz in der Theorieauffassung des mittleren 16. Jahrhunderts lebt, während der um 37 Jahre ältere Fux sich in seinem musiktheoretischen Denken durchaus als der Modernere, auf der Höhe seiner Zeit stehende erweist“ (a.a.O., 16; vgl. auch das abschließende Urteil auf 18).

<sup>32</sup> „indem er durcheinanderwirft, was seiner Natur nach verschieden und voneinander getrennt ist.“



sicht basiert auf einer Trennung von Begriffen, die kurz angedeutet sei. Der unveränderliche Kern des Modusbegriffs ist die Formidee; Musik erscheint als Sinnzusammenhang, der in der Kategorie „Modus“ begriffen wird. In der Betrachtung der Geschichte zeigt sich, daß es offenbar grundverschiedene Möglichkeiten gab, einen Sinnzusammenhang zu stiften oder etwas als einen Sinnzusammenhang aufzufassen. Die verschiedenen Möglichkeiten werden in den verschiedenen Konzeptionen der Tonalität manifest. Die logische Unterscheidung zwischen den konkreten tonalen Konzeptionen und der Idee eines – wie auch immer gearteten – Sinnzusammenhangs (d.h.: der Idee einer Tonalität) als dem einer konkreten Konzeption vorschwebenden Bezugspunkt eröffnet die Möglichkeit einer differenzierten Betrachtung der Geschichte. Legt man die Art des Sinnzusammenhangs nicht a priori fest – etwa in Gestalt des Dogmas, die „wahre Tonalität“ sei mit „funktionsharmonischer Tonalität“ identisch –, dann entfallen ebenso die Zwänge des Fortschrittsdenkens wie auch umgekehrt die Neigung, einen Zustand absoluter Vollkommenheit in einem „goldenen Zeitalter“ anzusiedeln, dessen Regeln dann für alle Zeit Geltung beanspruchen.

Fux wollte (oder mußte in Ermangelung anderer Denkformen) ein und dieselbe tonale Konzeption auf Kompositionsarten projizieren, die sich im Sinne Vallottis mittels verschiedener Kategorien auf die Idee der Tonalität beziehen, also einen Sinnzusammenhang von grundsätzlich verschiedener Art ausprägen, der jeweils auf seine spezifische Art verstanden sein will. So kann man nach Vallottis Ansicht aber weder der einen noch der anderen Kompositionsart und ihrem je verschiedenen „Willen zur Tonalität“ gerecht werden. Indem sowohl die Vokalpolyphonie als auch die moderne Musik des Spätbarock von einem gemeinsamen Standpunkt aus beurteilt werden, kann weder die eine noch die andere Musikart Anspruch auf die vollständige Anerkennung ihrer Eigenart erheben. Der Gerechtigkeitssinn des Historikers Vallotti muß spätestens dann widersprechen, wenn Fux Äußerungen älterer Autoren an seinem eigenen Ideal mißt, das nicht dasjenige der Autoren selbst war.

Für Vallotti ist jede tonus-Lehre ein würdiger Untersuchungsgegenstand. Wir haben zwar keinerlei Nachrichten „della musica antidiluviana e dei suoi toni, che pur mi voglio persuadere che ci dovessero essere anche in quei primi rozzi tempi, imperocchè ad ogni età conviene il detto di Orazio: „Est modus in rebus, sunt certi denique fines quos ultra citraque, nequit consistere rectum““ (V 450).<sup>33</sup> Wenn Vallotti die griechischen Töne behandelt, die doch

<sup>33</sup> Daß diese „rozzi tempi“ wohl nur eine „rohe tonus-Lehre“ besaßen, muß auch der Historiker Vallotti nicht leugnen; darauf zielen die beiden Zitate von Ovid (*Ep. ex Ponto*, Lib. III, 4<sup>a</sup>, v. 79) und Properz (*ibid.*, 10a, v. 6): „Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas“, „In magnis et voluisse sat est“. Aber auch die Töne, die einer rohen Praxis das Maß vorgaben, konnten als „Wille zur Tonalität“ eine gerechte Würdigung beanspruchen.



für die Praxis belanglos sind, so hat dies den erklärten Zweck, den Verächtern des Gedankens eines haltgebenden Maßes die Bedeutung und Unverzichtbarkeit dieses Gedankens darzulegen. In jeder geschichtlichen Epoche war der Formgedanke der Musik inhärent: „non vi è musica, nè ve n'è stata mai di sorta alcuna che i suoi toni modali non abbia avuto come chiaramente vedremo“ (V 400). Die Vergangenheit einer Sache bedeutet nicht, daß sie damit überholt wäre; die Gültigkeit „vergänger“ Bestimmungen läßt sich in der Erfahrung aktualisieren. Die „alte Musik“ des *canto fermo* und der Motettenkunst des „*buon secolo*“ vermag das Lob der Kirche in einzigartiger Weise zu singen: „Conchiudo pertanto che il *canto fermo* per ogni conto è in se stesso pieno di dignità, decoro e magnificenza: arricchito di armonia colla modulazione che gli conviene, ne risulta quindi senza dubbio una musica maestosa insieme e divota, quale più d'ogn'altra conviene alla Chiesa“<sup>34</sup> (V 475). Vallottis Grundposition, die die „mehrstimmig ausgeübten Choraltöne“ als Bezirk eigenen Rechts neben den „modernen harmonischen Tönen“ statuiert, beruht ebenso auf einem Dogma wie diejenige Fuxens (um von den Verächtern des „Altertums“ wie Mattheson oder Heinichen zu schweigen). Deshalb kann man nicht entscheiden, „wer Recht hat“. Wenn uns Vallottis Position dennoch „sympathischer“ erscheinen mag, so liegt dies wohl daran, daß seine Dogmen denjenigen eines heutigen Historikers verwandter sind als die Dogmen der Aufklärer und der Klassizisten.

Es wäre natürlich verlockend, nun den ausgeführten Entwurf des „*Compendio storico*“ (V 403-450) zu verfolgen. Er würde nur wenige Schwächen offenbaren: Vallotti kannte praktisch keine „neuere“ deutsche Literatur, weder Werckmeister noch Mattheson oder Heinichen, daher sein Urteil, daß noch niemand über die „modernen“ Tonarten „*ex professo*“ geschrieben habe (vgl. V 442; Vallottis intensive Auseinandersetzung mit Rameaus Theorien hat dieses Urteil noch nicht geprägt). Vallottis Verständnis der Modi der Vokalphonie ist ganz am „pseudo-klassischen“ System nach Glarean orientiert, was freilich nicht hindert, daß der enge Konnex zu den Tönen des gregorianischen Choral deutlich herausgestellt wird. In der Lehre von den Kadenzstufen geht Vallotti anscheinend eigene Wege. Insgesamt aber bestimmt Vallotti die Modi der Vokalphonie als einen nicht nur durch äußerliche Merkmale (wie dem Dekret des Tenor-Primats), sondern durch musikalisch substantielle Eigenheiten begründeten Bezirk neben dem ganz anders fundierten Bezirk der modernen Tonarten. Wie in der Einstimmigkeit, so sind auch in der Mehrstimmigkeit plagale und authentische Modi klar und deutlich zu scheiden als je verschiedene Ausprägungen musikalischer Realität.

<sup>34</sup> „Ich schließe deshalb damit, daß der gregorianische Choral in jeder Weise an sich selbst voller Würde, Glanz und Hoheit ist. Wenn er aber um weitere Stimmen [„harmonisch“] bereichert wird, die so geführt werden, wie es ihm entspricht [in der „Modulation“, die ihm gemäß ist], dann entsteht daraus ohne jeden Zweifel eine zugleich erhabene wie ergebene Musik, die mehr als jede andere der Kirche gemäß ist.“



Hier kam es nur auf die Herausarbeitung der Grundposition Vallottis im Kontrast zu derjenigen Fuxens an. Vallotti erweist sich in seiner frühen Schrift als ein Historiker, der um 1730 zumindest im deutschen Sprachraum seinesgleichen nicht hat.<sup>35</sup> Dabei könnte der Eindruck entstehen, als sei diese Skizze das Ergebnis einer unzulässigen Projektion bestimmter historistischer Positionen des neunzehnten Jahrhunderts auf das frühe achtzehnte. Wenn man primär von Autoren deutscher Zunge aus dem 18. und 19. Jahrhundert ausgeht, dann ist es in der Tat nicht leicht, Vallottis Position in einen geistesgeschichtlichen Zusammenhang zu bringen. Ihre Avanciertheit könnte sich aber – wie auch immer vermittelt – aus einem Quell speisen, der bei romanisch-sprachigen Autoren bedeutenden Einfluß erlangte. Gemeint ist die „Querelle des Anciens et des Modernes“, die insbesondere in dem vierbändigen Hauptwerk des Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* (1688-1697), zu gänzlich neuen Einsichten in die Geschichtlichkeit von Kunst geführt hatte.<sup>36</sup> Das Bewußtsein der Relativität jeglicher Normen und Ideale, das zugleich den Blick für die eigentümlichen Schönheiten in der Musik der Vergangenheit wie auch der Gegenwart freimacht, das Bewußtsein, daß die Idee der Tonalität auf verschiedene (melodische und harmonische), dabei grundsätzlich gleichwertige Arten ihre Bestimmung finden kann – all dies berührt sich eng mit den Grundfragen der „Querelle“: „In der ‚Querelle‘ liegt (...) der Ursprung eines neuen geschichtlichen ‚Verstehens‘, das erst allmählich als unerwartetes Ergebnis der wechselseitigen Kritik von ‚Anciens‘ und ‚Modernes‘ hervortritt, am sich wandelnden Bild der Antike im 18. Jahrhundert mehr und mehr greifbar wird und schließlich in das geschichtliche Weltverständnis der Romantik übergeht“.<sup>37</sup> In Frankreich und auch bei Vallotti setzte der Übergang zur „historischen“ Betrachtungsweise im modernen Sinn um Jahrzehnte früher ein als in Deutschland. Für Vallotti, nicht aber für Fux (und auch nicht

<sup>35</sup> Vgl. oben das Zitat aus Matthesonns *Vollkommenem Capellmeister*.

<sup>36</sup> In diese Richtung könnte man Vallottis „Serie di vari Autori Greci Latini Italiani e Francesi che hanno scritto della Musica o antica o moderna ... Padova 1732“ deuten (mitgeteilt bei F. Alberto Gallo, „Una ‚Nota delli libri di Musica‘ tra le carte del Vallotti“, in: Cattin, 363-372, hier: 364); auf dem Zettel ist u. a. vermerkt: „Perrault, Musique des anciens“ [Paris 1680]. Allerdings stammt diese Schrift von Claude Perrault, dem Bruder des Genannten; zudem war sie „weder die Veranlassung noch die Folge des Streits zwischen Boileau und seinem Bruder, Karl Perrault“ (Charles Burney, Abhandlung über die Musik der Alten. Aus dem Englischen übersetzt, und mit einigen Anmerkungen begleitet von Johann Joachim Eschenburg, Leipzig 1781, 146; auf 130 u. ö. explizite Hinweise auf die „Querelle“). Vallotti zitiert Claude Perraults Schrift im Zusammenhang mit der von ihm verneinten Frage, ob die alten Griechen den Kontrapunkt besessen hätten (vgl. V 421 und 426).

<sup>37</sup> Hans Robert Jauss, „Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘“. Einleitung zu: Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Faksimiledruck der Originalausgabe 1688-1697, München 1964, 12. Der Hinweis auf den „Gangunterschied“ zwischen Frankreich und Deutschland a.a.O., 8.



für Mattheson), galt es offenbar als einzig angemessen, „die Werke der Alten wie die der Neueren als Hervorbringung verschiedener Epochen, also nach einem relativen Maß des Schönen, und nicht mehr nach einem absoluten Begriff des Vollkommenen zu beurteilen“.<sup>38</sup> Überspitzt könnte man sagen: Fuxens und Vallottis Schriften, obwohl im Abstand weniger Jahre entstanden, gehören verschiedenen Epochen des Denkens an.

### *III. Die Moduslehre und die Musik um Fux*

Der Grundgedanke der Funktionstheorie besteht darin, daß Harmonien nicht nur einander beigeordnet sind, sondern (in der Auffassung des Hörers) mit zwingender Konsequenz aufeinander folgen. Dieser Grundgedanke behält sein Gewicht auch dann, wenn er nicht in ein System eingebettet und mit der umfassenden Vorstellung einer durch und durch funktionsharmonisch begründeten Tonalität verbunden ist. Die Fortschreitungen einer modalen Melodie dagegen werden von der Moduslehre nicht mit einer in jedem Melodieschritt wahrzunehmenden Kraft begründet. Das Maß der „modalen“ Melodie macht sich nicht unmittelbar als ein „energetischer“ Vorgang bemerkbar, die Töne einer solchen Melodie stehen gleichsam für sich und nicht „in Vertretung“ von Klängen und Funktionen. „Modale“ Melodien erscheinen als „gemessen“ deshalb, weil sie in jedem ihrer Melodieschritte eine bestimmte Ordnung der Tonbeziehungen durchscheinen lassen, und „Modus“ kann als der Inbegriff dieser Ordnungen verstanden werden.

Für den modernen Betrachter liegt das provozierende Element der Moduslehre – zumal einer Moduslehre im Jahre 1725 – demnach nicht allein darin, daß sie vom Konnex der Einzelstimmen ausgeht, sondern darin, daß sie diesen Konnex nicht als „dynamisch“ begreift.<sup>39</sup> Dieses theoretische „Nicht-Begreifen“ des dynamischen Elementes bedeutet jedoch nicht dessen Leugnung. Deshalb muß die Herausarbeitung der dynamischen Elemente in der Musik, mit denen sich Fuxens Lehre nicht explizit befaßte, keineswegs in einem notwendigen Widerspruch zur Moduslehre stehen. Diese sollte andererseits aber nicht ad acta gelegt werden, bevor der Versuch unternommen wurde,

<sup>38</sup> Jauss, „Ästhetische Normen“, 8. – Wilhelm Seidel schreibt in anderem Zusammenhang: „Perrault führt (...) den Gedanken in die Musiktheorie ein, daß die Wirkung einer Musik relativ zu der Zeit, dem Volk und der Kultur ist, die sie hervorgebracht hat“ (Wilhelm Seidel, „Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert“, in: *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich, England*. Darmstadt 1986 [Geschichte der Musiktheorie, hrsg. von Frieder Zaminer, Band 9], 1-140; das Zitat: 121.

<sup>39</sup> Hier spielt durchaus eine soziologische Komponente herein: so war die Würdigung der „musica reservata“ den Kennern, nicht der breiten Masse vorbehalten (vgl. Bernhard Meier, „Reservata-Probleme“, *Acta Musicologica* 30 (1958), 77-89, insbesondere 88); auch Fux zielt im Abschnitt „De Gustu“ auf das Ideal des „homo exquisiti gustûs“ (vgl. F 239, M 177). Man soll (und kann) sich dieser Musik nicht „bewußtlos“ hingeben. Dieses Ideal läßt sich aber auch negativ bewerten: als elitär, gekünstelt, unnatürlich.



ihren Stellenwert für die Analyse zumindest andeutungsweise zu umreißen. Da „tonales“ Urteilen und Empfinden (auch) auf erworbenen Kenntnissen und Einstellungen beruht<sup>40</sup> – die Debatte zwischen Fux und Vallotti zeigt dies überdeutlich –, kann Fuxens Moduslehre zunächst nur auf die Musik seines Kreises bezogen werden. „Musik um Fux“ wird hier verstanden als diejenige, die er und seine Schüler komponiert haben. Ansprüche auf die Musik etwa Caldaras, Vivaldis, Bachs oder Händels werden nicht erhoben; es geht somit nicht um die Analyse eines „Epochenstils“.

### *Ausweichungen*

Vallotti forderte die Anerkennung der Geschichtlichkeit der Regelsysteme, damit aber auch der mit diesen jeweils verbundenen Tonalitätsvorstellungen. Er zeigt damit, wie problematisch Fuxens Ansatz ist, das Moduskonzept zu vertreten in einer Zeit, deren kompositorischer Alltag sich in weiten Bereichen von den Techniken derjenigen Musik entfernt hatte, in deren Umgebung das Modusdenken entwickelt worden war. Die (zumindest ideelle) Herrschaft einer modalen Leitstimme einerseits, polyphone Techniken andererseits waren die Ansatzpunkte für modale Bestimmungen. Gelegentlich läßt sich auch noch im 18. Jahrhundert eindeutig entscheiden, wann die Analyse auf modale Kategorien zurückgreifen muß: dann nämlich, wenn die Dur/Moll-Kategorien nicht nur auf „schiefe“ Ergebnisse führen, sondern gänzlich ins Leere greifen. Das mag der Fall sein bei Kompositionen über modale Choräle oder auch bei „Modusfugen“ nach Art der *Gradus*.<sup>41</sup> Dies sind jedoch gerade nicht die Fälle, die uns Fuxens Moduskonzept verdächtig machen; vielmehr scheint es denjenigen Kompositionen unangemessen, die (nach „landläufigem“ modernem Verständnis) in Dur oder Moll gründen.

Hier muß erneut klar unterschieden werden: wenn wir das „Dur-Moll-System“ in funktionalen Kategorien erfassen – in Begriffen, die auf das „Dynamische“ in den Harmoniefolgen zielen –, dann lassen sich modale Kategorien nur als „das an Dur/Moll nicht Heranreichende“ begreifen. Dann leistet das Modusdenken für die Analyse nichts. Aber ebensowenig leisten dann die Überlegungen früher Dur/Moll-Verfechter; auch Mattheson oder Heinichen bringen ihre Tonartenvorstellungen nicht mit „harmonischer Dy-

<sup>40</sup> Damit soll nichts über einen Vorrang harmonischen Urteilens und Empfindens hinsichtlich von „Natürlichkeit“ gesagt werden.

<sup>41</sup> Um nur ein Beispiel zu nennen: Jan Dismas Zelenka, Eingangsfuge des 110. Psalms, „Confitebor tibi Domine“ (ZWV 72; datiert: 25. September 1725); veröffentlicht in: *Jan Dismas Zelenka, Psalmi et Magnificat*, hrsg. von Vratislav Bělský, Prag 1971 (Musica Antiqua Bohemica, Seria II, Band 5), 21ff. – Das Subjekt ist „dem Modus E eigen“, Einsätze finden ausschließlich von den Stufen E und H (verschiedene Oktavlagen) statt; das Stück endet mit einer „clausula dissecta acquiescens“ über E. Solche „Modusfugen“ sind jedoch auch bei einem Fux-Schüler wie Zelenka sehr selten; in der Kompositionspraxis des 18. Jahrhunderts haben sie allenfalls eine kleine Nebenrolle gespielt.



namik“ in Verbindung.<sup>42</sup> „Funktionalität“ war allenfalls eine Implikation, nicht aber Gegenstand expliziten Argumentierens in der Kompositionslehre. Rameaus Untersuchungen zur „basse fondamentale“ haben im Fux-Kreis keine Spuren hinterlassen; man wird Rameau kaum gelesen haben. Er ist deshalb hier, wo es um Überlegungen zur Praxis des Fux-Kreises geht und nicht um die Würdigung von „Verdiensten“ innerhalb einer „Geschichte der Musiktheorie“, durchaus zu vernachlässigen. Zudem ist das Verhältnis zwischen harmonischer Theorie und der Praxis der Komposition einschließlich der Kompositionslehre höchst problematisch: die Theorie verleiht nicht lediglich einem bislang nur dunkel Gefühlten die Begriffe, sie kann auch vermittels ihrer Begriffe dem Fühlen neue Wege weisen.

Sieht man den Übergang von den Modi zu Dur/Moll zunächst lediglich als die Reduktion sechs möglicher Skalen auf deren zwei – eben „Dur“ und „Moll“ –, so kann man die Unterschiede in einer Sprache formulieren, die man um 1725 in allen Lagern verstanden hätte. Zu den wesentlichsten Unterschieden gehört die den Modi fremde Praxis, im Rahmen eines Stückes verschiedene Tonarten zu verwenden. Der technische Vorgang, der dies bewerkstelligt, ist die „Modulation im modernen Sinne“, die hier der Eindeutigkeit halber als die Praxis der „Ausweichungen“ bezeichnet sei. Das Phänomen wurde von J. D. Heinichen bereits 1711 eindeutig beschrieben, in Begriffe gefaßt und damit der Kompositionslehre grundsätzlich verfügbar gemacht.<sup>43</sup> Durch die ungleich größere Praktikabilität ist Heinichens Lehre den in etwa gleichzeitigen, wesentlich abstrakteren Überlegungen Matthesons (etwa in CM II) zweifellos überlegen. Heinichen verlangt, „daß man wohl achtung gebe / wohin der angefangene Ton, welcher in einen Stücke gar oft changiret / ausweicht; und alsdenn fängt man in diesen neuen Tone die Signaturen wieder an“.<sup>44</sup> „Es ist nemlich bekandt / daß viel und mancherley Tone in der Music vorhanden. Wie sie aber einander verwand? woher sie entspringen? und wie ein Ton auf den andern folget / davon ist oft bey vielen altum silentium, ja auch nicht selten bey denjenigen / welche den Nahmen

<sup>42</sup> Daher Riemanns Urteil über Mattheson: „Zwar als Theoretiker nicht gerade bedeutend ...“ (Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, Berlin 2/1921, 454). – Fuxens bekannte Kontroverse mit Mattheson (dokumentiert u. a. in CM II) muß in unserem Zusammenhang nicht in extenso referiert werden; Fuxens Grundposition ist dieselbe wie später in den *Gradus*.

<sup>43</sup> Johann David Heinichen, *Neu erfundene und Gründliche Anweisung [...] Zu [...] vollkommener Erlernung des General-Basses [...]*, Hamburg 1711; erweitert in ders., *Der General-Baß in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung [usw.]*, Dresden 1728, Faks.-Nachdruck Hildesheim-New York 1969. Zu Heinichens Position vgl. auch Lester, *Modes and Keys*, 107ff. Es kann hier außer acht bleiben, daß sich französische Musiktheoretiker mit der Begriffsbestimmung leichter taten als deutsche Autoren, allerdings ohne den „Musicalischen Circul“ aufzustellen; vgl. dazu etwa Herbert Schneider, „Charles Masson und sein ‚Nouveau traité‘“, *AfMw* 30 (1973) 245-274.

<sup>44</sup> Heinichen, *Anweisung* 1711, 204.



eines Virtuosen und Componisten zu behaupten gedencken“.<sup>45</sup> Heinichen selbst hilft dieser Ratlosigkeit mit seinem „Musicalischen Circul“ ab, in dem (im Uhrzeigersinn gelesen) die Dur- und Molltonarten in der Folge C-Dur/a-Moll; G-Dur/e-Moll; D-Dur/h-Moll usw. aufeinander folgen;<sup>46</sup> das Kriterium der Anordnung besteht darin, daß „darinnen die # und b von 2. zu 2. Modis gradatim anwachsen“.<sup>47</sup>

Lediglich aus verstreuten Hinweisen kann man entnehmen, daß es für Fux unter den Tonarten Grade der Verwandtschaft gab; von Akkord- oder gar Harmonieverwandtschaften ist natürlich nirgendwo die Rede. Die wichtigste Äußerung in den *Gradus* findet sich bei der Besprechung eines Exempels für den a-cappella-Stil mit verdoppelnden Instrumenten, dem „Kyrie ex Missa ‚In Fletu solatium‘“ (K. 18; F 263-265). Der entscheidende Satz des Kommentars lautet: „Observe praeterea modulationem non adeo vulgarem, ac naturaliter in modos affines influentem“ (F 265). Mizler übersetzt: „Ueberdiß ist die Melodie nicht so gar gemein, und weicht gantz natürlich in die verwandten Tonarten aus“ (M 189). Was bei Mizler so selbstverständlich klingt, ist in Wahrheit die einzige Äußerung Fuxens, die direkt darauf hinweist, daß in einem Stück auch *verschiedene* Modi vorkommen können.<sup>48</sup> Doch verliert Fux kein Wort darüber, wie das Verhältnis zwischen dem „Anfangsmodus“ und den in der Praxis offenkundig vorhandenen „modi affines“ beschaffen sei, und auch die Analyse des Beispiels führt zu keinen verallgemeinerungsfähigen Ergebnissen.<sup>49</sup>

Man darf unterstellen, daß ein Komponist wie Fux über jede Einzelheit seiner Kompositionen hätte Rechenschaft ablegen können. So verfügte er gewiß über Faustregeln, die ihn in der modernen Dur/Moll-Komposition leiteten. Da diese Kompositionsart ohnehin als „leicht“ galt, war auch die

<sup>45</sup> Heinichen, *Anweisung* 1711, S. 261.

<sup>46</sup> Heinichen, *Anweisung* 1711, vor S. 261; *Generalbaß* 1728, vor S. 837. Bei den Dur-Tonarten schreibt Heinichen nach Dis-Dur anstelle von Ais-Dur die „enharmonisch verwechselte“ Tonart B-Dur und gelangt dann über F-Dur wieder zum Ausgangspunkt.

<sup>47</sup> Heinichen, *Generalbaß* 1728, S. 844; das sukzessive Anwachsen der „b“ bezieht sich auf das Lesen des Zirkels gegen den Uhrzeigersinn.

<sup>48</sup> Beiläufig redet Fux bei zwei Beispielen für den doppelten Kontrapunkt vom Verlassen der Ausgangstonart: „Exit quidem: sed in Modum, Modo, quo inchoatum est, minime inimicum“ (F 188, M 145) und: „Apparet hac translatione Compositionem in Modum plane differentem immutari“ (F 195, M 149). Das damit angesprochene Problem wird an keiner der beiden Stellen vertieft. Auch bei der Behandlung der Klauseln finden sich keine Hinweise auf Ausweichungen.

<sup>49</sup> Insbesondere ergibt sich keine Korrelation zwischen dem tonartlichen Geschehen vor der Klausel und der Klausel selbst. So deutet etwa der Beginn des dritten Abschnitts des Kyrie in T. 8 auf einen in D fundierten Modus (der sich als aeolisch erweist), während die (zudem geflohene) Klausel in T. 10/11 nach G zielt. Mit anderen Worten: die Verwendung des modernen Modulationsbegriffes fördert nicht die Gewinnung von Erkenntnissen über dieses Stück.



Formulierung solcher Faustregeln nicht schwer. Fux bediente sich gegenüber Mattheson auch einer etwas moderneren Terminologie. Der Matthesonschen Frage, welcher Modus denn vorliege, wenn man „D-dorisch“ durch ein essentielles cis „bereicherte“ (vgl. CM II, 194), begegnete Fux so: „Und würde gar ungereimbt sein, wenn ich e. g. aus dem D moll ein Stuckh machte, und setzte per accidenz im c ein Kreuz, deswegen einen neuen modum zu formiren; bey solchen Umständen kundte man niemallen sagen: das Stuckhe ist auß disem modo gemacht. Wan man aber das Kreuz im c essentialiter setzen, und dadurch einen neuen modum formiren wollte, ist wohl zu erwegen, ob dieser neue modus von solcher Wichtigkeit seye, daß man etwas neues wider derer alten Autoritet statuiren solte. Die modulation wurde es weisen, wie arm diser neue modus (D moll mit dem vorgesetzten Kreuz ins c) seyn wurdte. Wollte ich in das F. als seiner tertia, moduliren, hätte das cis keinen Platz mehr. Wollte ich in das A, als seiner quinta, moduliren, und etwan eine Cadenz vom e ins a machen, wurd das cis einen üblen effect machen“ (CM II, 199).

Der Terminus „D moll“ ist in Fuxens Verwendung nur scheinbar modern. „moll“ bezeichnet die Größe der Terz über der Finalis, die Terz ist hier klein. Dies bedeutet nicht, daß Fux die Größe der Terz für die Statuierung von Tonarten nach der Art von „Dur“ und „Moll“ anerkennen würde. Im Gegenteil beharrt er darauf, daß „clar zu sehen ist, das die toni oder modi auf kein Weiß auß der tertia majori oder minori zu formiren sind“ (CM II, 199f.). Allenfalls die Formulierung „in das A moduliren“ könnte einen modernen Nebensinn haben, dann nämlich, wenn man sie als Beschreibung eines zielgerichteten Vorgangs interpretiert; die Kadenzen nach F und A wären in diesem Fall nicht isolierte Ereignisse, die ihre Legitimation allein dem Bezug zur Finalis verdanken, sondern Nebenzentren, die vorübergehend selbst als Bezugspunkte fungieren und in einem begrenzten Bereich die „modulatio“ der Stimmen regulieren.

So beschwerlich die Interpretation von Fuxens Äußerungen ist, so eindeutig scheint das Zeugnis zu sein, das seine Musik gibt. Bei dem folgenden kurzen Beispiel aus Fuxens Schaffen handelt es sich um einige Takte eines Duetts aus Fuxens *Orfeo ed Euridice* (1715).<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Faksimile der Partiturskopie A-Wn MS 17231 in Band 19 der Reihe „Italian Opera, 1640-1770“, hrsg. von Howard Mayer Brown, New York (Garland), Text: „Si bell'alma, si bel core“. Wir verzichten auf die Mitteilung des Textes und der Viola-Stimme. Mit diesem Beispiel wird natürlich nicht etwas Besonderes, sondern etwas in der „modernen Praxis“ nach 1700 höchst Gewöhnliches illustriert.



**Allegro**  
Tutti

(+Va.) unis

B. c.

4 Proserpina Amore

8

12 Stromenti Pr. Am.

16 strom. tr

Beispiel 1: Fux, Duett aus *Orfeo ed Euridice* (1715)

Wollte man dieses Beispiel, das von anfänglichem A-Dur<sup>51</sup> nach E-Dur übergeht, in dieser Tonart fortführt und schließlich kadenziert, versuchsweise in Fuxens Begriffen beschreiben (und wir haben nicht den geringsten Hinweis

<sup>51</sup> Das Duett, aus dem wir nur einige Takte mitteilen, schließt selbstverständlich in A-Dur.



darauf, daß er selbst noch andere Begriffe verwendet hätte), dann könnte man sagen: der Ausschnitt beginnt in A-jonisch,<sup>52</sup> verläßt sodann in T. 11 dessen Skala, um sich fortan auf E-jonisch zu beziehen; dort wird dann kadenziert (spätestens in T. 13). Die folgenden Takte beziehen sich bis zur Kadenz in T. 19 ohne Ausnahme auf E-jonisch. Zwar redet Fux nirgends davon, daß es innerhalb eines Stückes ein und denselben Modus (nämlich „jonisch“) in verschiedenen Transpositionsformen geben könne (hier auf A und E bezogen). Doch hätte er sich die Ausweichungen in dieser Weise „denken“ und die Tonartverwandtschaften analog der Klauselhierarchie bestimmen können.<sup>53</sup>

Ein moderner Autor wie J. D. Heinichen hätte sich dagegen direkter auf den Sachverhalt beziehen können: anfangs bestimmt A-Dur mit seiner Leiter und seinen „Signaturen“ (gemäß den „regole dell’ottava“) das Geschehen. Das neue Semitonium (dis, T. 11) zeigt an, daß ein neuer Modus, E-Dur, eintritt und fortan das Geschehen so beherrscht, wie dies zuvor A-Dur getan hat. Das Vorkommen verschiedener Tonarten innerhalb eines Stückes gehört bei Heinichen zu den Grundannahmen der Argumentation, es ist kein störender Fremdkörper. Die Ausweichungen – und nicht die harmonische Stringenz, die mit der Beschränkung auf die modernen Leitern praktisch zugleich gegeben war (v. a. in „melodiebetonten“ Sätzen) – waren das konkrete kompositorische Problem, an dem die Lehre von den Dur/Moll-Tonarten ihre Vorzüge erweisen konnte. Doch auch mit Begriffen der Moduslehre konnte man sich in der Komposition „alla moderna“ orientieren. Gewiß trägt die oben angedeutete „modale“ Argumentation den Makel einer Hilfskonstruktion. Dies aber verweist aus der Distanz auf die „compositio regularis“, der die Argumentation in ihren Begriffen und ihrer Urteilsweise verhaftet bleibt. Nimmt man für einen Moment an, Fux habe für die „musica vulgaris“ eine besondere, gänzlich „unmodale“ Theorie – etwa diejenige Heinichens – gehabt, dann unterstellt man ihm eben jene Aufteilung der Komposition in mehr oder minder selbständige Teildisziplinen, die dem Anliegen seiner Kontrapunktlehre, Grundlage für alle Komposition zu sein, diametral entgegengesetzt ist.

### *Lineare und harmonische Fortschreitungen*

An jedem mehrstimmigen Satz kann man „Harmonik“ wahrnehmen.<sup>54</sup> Eine andere Frage ist freilich, welchen „kategorialen Status“ die Harmonik in

<sup>52</sup> Fux hat diese Namen bekanntlich abgelehnt; wir ziehen sie hier der umständlichen Terminologie „Modus C transponiert nach A“ vor.

<sup>53</sup> Man könnte hier an eine zwischen alt und neu vermittelnde Position denken, wie sie etwa Andreas Werckmeister vertrat; vgl. Lester, *Modes and Keys*, 86ff.

<sup>54</sup> Vgl. etwa Lars Ulrich Abraham, *Der Generalbaß im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*, Berlin 1961, sowie ders., „Hexachord und Harmonik“, in: H. Danuser u. a. (Hrsg.), *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, 143-153.



Konzeption und Beurteilung mehrstimmiger Musik einnimmt.<sup>55</sup> In den *Gradus* erfahren wir darüber nichts, denn der Konnex des Kontrapunkts wird über die Modi linear bestimmt. Dennoch steht die modale Komposition nicht im Widerspruch zum Phänomen der „Harmonik überhaupt“. Erst dann, wenn der Bereich der Harmonik allein für die Stiftung des Zusammenhangs der Musik verantwortlich gemacht, wenn von ihr „dynamisches Fortschreiten“ verlangt, wenn die „Kadenz“ als dessen Inbegriff gefaßt wird, dann kann die modale Harmonik und mit ihr das gesamte Konzept der Modi als unzulänglich kritisiert werden. Doch diese Kritik argumentiert dogmatisch, indem sie die „modale Musik“ vor den Richterstuhl von unzulässigerweise verabsolutierten Kategorien zitiert. Es besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der Anerkennung des Phänomens der „Harmonik überhaupt“ und dem Anspruch, daß jegliche Harmonik nach ein für allemal (oder auch nur: für einen Epochenstil) gültigen Prinzipien zu bewerten sei.

Fuxens *Gradus* verhalten sich neutral zu der Frage, ob es „natürliche Prinzipien“ gebe, die die Bewertung der Harmonik erlaubten. Und Vallotti hatte zwar zusammen mit seinem Lehrer Calegari schon lange vor Rameau mit dem „basso fondamentale“ experimentiert.<sup>56</sup> Man kann das Verfahren aber zur bloßen Reduktion auf „Grundakkorde“ benutzen, wie es Calegari getan hat zur tieferen Erkenntnis der „artifici che si trovano nei componimenti di Pier Luigi da Palestrina e degli altri celebri uomini, tanto benemeriti della musica ecclesiastica nel secolo XVI“ (V 336). So steht die „harmonische Analyse“ nicht grundsätzlich im Widerspruch zur Moduspraxis. Sie geht zwar nicht von den in der zeitgenössischen Lehre niedergelegten Prinzipien aus, sie zielt aber auch nicht notwendig auf eine Kritik dieser Prinzipien. Erst dann, wenn der „basso fondamentale“ bestimmte Bewegungen aufweisen muß, um als „natürlich“ zu gelten, oder wenn die Substruktion des „basso fondamentale“ bereits von Natürlichkeitserwägungen geleitet wird, ist der Übergang von einer nur deskriptiven zu einer normativen Methode vollzogen.

Betrachtet man das oben mitgeteilte Duett-Beispiel Fuxens nach Kategorien der Kadenzharmonik, so wird man nirgends Schwierigkeiten haben. Wie zu

<sup>55</sup> Markus Jans, „Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, Band X, 1986, 101-120, entwickelt den Ansatz, eine „nicht-funktionale Logik“ von Akkordverbindungen (primär in den Gattungen „Chanson, Tenorlied, Tanzlied, Cantionalsatz“, 119) aus der weit zurückreichenden Tradition kontrapunktischer Satzmodelle zu begründen, bei denen „Fortschreitungspräferenzen innerhalb des modalen Rahmens von eminenter Bedeutung“ sind (118). Dieser Ansatz bietet den Vorzug, daß eine geregelte Weise genuiner Klangverwendung auch im Geltungsbereich der Moduslehre positiv bestimmbar wird. Der Begriff des „Satzmodells“ (unter den man dann auch die Kadenz subsumieren müßte) würde im Entwurf einer „pragmatischen Harmonik“ wohl eine entscheidende Rolle spielen. Unsere Überlegungen bleiben noch im Vorfeld konkreter Bestimmungen.

<sup>56</sup> Vgl. dazu insbesondere V 336.



den Ausweichungen, so gab es auch zur „Harmonik im engeren Sinne“ in jener Zeit eine praktische Anleitung: die „Regole dell'ottava“, die insbesondere in anspruchsvolleren Generalbaßtraktaten gelehrt wurden.<sup>57</sup> Diese Oktavregeln kann man als die Konstatierung dessen betrachten, was zu geschehen pflegt. Sie müssen nicht als Anweisungen verstanden werden, die fordern, was natürlicherweise geschehen muß. Insofern ist man nicht gezwungen, die Harmonik des Beispiels als „natürlich“ zu verstehen; man kann sie auch als „gewöhnlich“ („vulgaris“) in des Wortes doppelter Bedeutung beurteilen.

Ungewöhnlich mutet dagegen der Fortgang des zweiten Beispiels an. Das Ungewöhnliche ist nicht explizit modal, aber offenkundig auch nicht als Abweichung von den Normen der Dur/Moll-Skalen oder der Kadenzharmonik konzipiert. Auch hier kann man von der Gestaltung eines Freiraums sprechen, der vom Fehlen eines allenthalben normativ wirkenden tonalen Systems eröffnet wird. Das Beispiel stammt aus dem Mittelteil der „Intrada“ zu Fuxens Triopartita in G-Dur, K. 321.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Vgl. dazu u. a. Walter Heimann, *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choralsatz*, München 1973 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Band 5), 62ff. Heinichens (und anderer) vom vierstimmigen Generalbaßakkord ausgehende Lehrart (und nicht eine nur vage umrissene „Harmonielehre“) ist ein denkbare Gegenkonzept zu Fuxens Unterricht; Rameaus Ansatz unterscheidet sich zu stark von Fuxens praktischer Orientierung, um als realistische (und nicht nur „intellektuelle“) Alternative in Betracht zu kommen. Vertreter einer „mittleren“ Lehrart war etwa Kirnberger, dessen Lehrgang schon im Ansatz das bei Fux nicht geforderte „Gefühl für die Stringenz der Progressionen“ den Schülern nahebrachte (ohne daß man deshalb ein „System“ der Funktionsbeziehungen annehmen müßte). Kirnbergers Konzeption wird gut sichtbar bei Siegfried Borris, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, Diss. Berlin 1933 (vgl. insbesondere das Schema auf S. 63); vgl. auch ders., „Johann Sebastian Bachs Unterweisung im Tonsatz“, in: *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950*, Leipzig 1951, 210-217 (211 zu den *Gradus*: „Cantus firmi und Kontrapunkte stellen Konstruktionen, Exerzitien ohne Bezug auf die musikantische [sic] Realität dar“).

<sup>58</sup> Das nicht näher datierbare Werk ist publiziert in Johann Joseph Fux, Triopartiten. Vorgelegt von Erich Schenk und Theophil Antonicek, Graz-Kassel usw. 1979 (Sämtliche Werke, Serie VI, Band 2), 29ff.; die zitierten Takte: 32. Das Stück bereits zitiert bei Ludwig Ritter von Köchel, Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740, Wien 1872 (Faksimilie-Reprint Hildesheim u. a. 1974), Beilage VII, 463ff.



43 **Largo**

*un poco sotto voce*

45

47 **Grave e sotto voce**

*Intrada da capo*

Beispiel 2: Fux, aus der Intrada der Triopartita K. 321



Im Baß liegt das absteigende Hexachordum durum.<sup>59</sup> Es dient als Ariadnefaden, an dem sich der Satz orientiert. Die Motivation zur Fortschreitung geht aber nicht allein vom Baß aus. Der einstimmige Konnex wird überlagert<sup>60</sup> von Klängen, die in der Violinfiguration angedeutet sind und sich im ausgesetzten Generalbaß als Akkorde darstellen. Zuweilen drängen diese Klänge den Baß zur Fortschreitung (T. 44, 2 auf 3; T. 45, 1 auf 2; T. 46, 2 auf 3; T. 47, 2 auf 3); die vorgezeichnete Linearität wird lokal von der Harmonik motiviert. Die einzelnen Stufen des Hexachords werden unterschiedlich lange ausgehalten. Die Baßlinie ist also keine „Melodie“, nicht der allein dominierende Sinnträger im Satz. Längeres Verweilen auf einem Ton (als „Orgelpunkt“) dient der Ermöglichung von Klangentfaltung. Insofern ist auch die Rhythmik der Linie klanglich motiviert.

Die Konzeption der Fortschreitungen ist von der Forderung, auf harmonischem Wege Tonalität zu stiften, offenkundig befreit. Die abschließende Wendung nach G-Dur wirkt überraschend; G-Dur erscheint nicht als ein nach längerem Umkreisen oder Anvisieren erreichtes Zentrum. Die Verbindung der Klänge scheint in erster Linie auf dem kontrapunktischen Prinzip minimaler Stimmenbewegung zu beruhen. Ihre besondere Färbung erhalten sie durch einen ausgiebigen Gebrauch des „genus mixtum“, in welchem die Alteration von Tönen nicht ausdrücklich mit der Aufgabe einer „Funktionalisierung“ der Akkorde verknüpft ist. Diese Passage mutet wie ein Experiment an, zu dem sich derjenige besonders ermuntert fühlen mochte, dessen Intuition nicht durch Vorgaben zur „natürlichen“ Gestaltung der Harmonik eingeengt war.

### *Schluß*

Fux mußte aufgrund seiner Konzeption der Kompositionslehre als Kontrapunktlehre (einschließlich der zugehörigen Moduslehre) in Kauf nehmen, daß er für wichtige Bereiche der zeitgenössischen Praxis (wie die Ausweichungen oder die Einrichtung der Harmonik) keine positiven Anweisungen formulieren konnte (ohne daß ihm das als Mangel bewußt gewesen sein müßte). Er kann sich zwar immer auf das Dogma zurückziehen: „accidens non mutat rei substantiam“ (CM II, 199),<sup>61</sup> wobei für Fux feststeht, was als Akzidens und was als Substanz zu gelten habe. Man kann jedoch niemanden zwingen, es für

<sup>59</sup> Vgl. in diesem Kontext auch das originelle, alle drei Hexachorde exponierende „Capriccio“ aus der Partita E 64, a.a.O., 162ff.

<sup>60</sup> Es bleibe hier notgedrungen die Frage ausgeklammert, wie sich der Zusammenhang dieses Satzes in der Auffassung darstellt: ob lineare und komplexe Relationen getrennt wahrgenommen werden oder undurchdringlich ineinander verflochten sind, ob ich meine Wahrnehmung durch „bewußtes“ Achten auf das eine oder andere Moment verändern kann, ob schließlich meine Wahrnehmungen verallgemeinerungsfähig sind.

<sup>61</sup> Dieses Dogma schließt ein, daß Fux die Substanz der Welt als göttlicher Schöpfung für gegeben und unveränderbar hält. Dasselbe gilt für die Substanz der Komposition. Geschicht-



plausibel zu halten, wenn herrschende Kompositionsverfahren wie die Ausweichungspraxis zum bloßen Akzidens, zur Nebensache erklärt werden, die im Bereich der „Praecepta“ nicht zu lehren waren. Doch bestand die neue Praxis nicht gegen Fuxens Lehre. Man mußte nicht, um Komponist zu werden, neben den *Gradus* noch ein anderes Lehrbuch (etwa der „Harmonie“) studieren.<sup>62</sup> Man konnte sich das Fehlende, das ja doch nur als Akzidens galt, durch das Studium der „Exempla“ erwerben. Die „offene“ Konzeption der *Gradus* konnte gleichsam über aller Praxis ohne Widerspruch bestehen.<sup>63</sup>

Vallottis Kritik trifft zunächst Fuxens Versuch, seine Lehre mittels mißverständener „historischer“ Argumente zu legitimieren. Fux vertritt nicht die orthodoxe Moduslehre, aber dessenungeachtet bleibt seine Tonartenlehre eine melodieorientierte Konzeption. Man kann die Offenheit dieser Moduslehre auch positiv verstehen. Denn fehlende Regulierung eröffnet die Möglichkeiten freierer Gestaltung. Wer die Modusleitern nicht als „barbarisches Altertum“ verwirft, hat prinzipiell mehr Möglichkeiten für die Gestaltung polyphoner Musik. Wer mit dem „genus mixtum“ experimentieren kann, ohne stets zugleich für die „tonale Verständlichkeit“ der entstehenden Klänge Sorge tragen zu müssen, der kann unbeschwerter von den stereotypen Klangfolgen der „gewöhnlichen Musik“, der „musica vulgaris“, abweichen. Eine Lehre, die nur die Begriffe vorgibt, ohne Modelle aufzustellen, die man als Ganze imitieren könnte, fördert den Mut für individuelle Lösungen. Sie legt die Fundamente nicht allein für das kompositorische Handwerk, sondern für das kompositorische Urteilen.

Die Offenheit des Moduskonzepts prädestiniert es als Urteilsgrundlage für die Musik um Fux. Je nach deren stilistischer Orientierung können dabei die Grenzen der Modusregeln früher oder später überschritten werden (besonders deutlich in den Ausweichungen). Die den Regeln zugrunde liegenden Begriffe können aber weiterhin die Bildung des Urteils leiten. Diese Begriffe zielen nicht auf ein System, innerhalb dessen jede Harmonie ihren vorbestimmten

licher Wandel muß zur Mode, zum Akzidens erklärt werden. (Carl Dahlhaus hat dies scharf herausgearbeitet: Dahlhaus 1989, 257f.; Dahlhaus 1970, 53f.). Mattheson begegnet dem Dogma mit der Bemerkung: „Die meisten Menschen sterben per accidens; Ob nun solch accidens substantiam hominis nicht vors erste verändert / lasse einem Aristotelico zu beurtheilen gerne über“ (Johann Mattheson, *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass*, Hamburg 1719, 72).

<sup>62</sup> Vgl. dazu das Zeugnis Ignaz Holzbauers (nach Köchel, 263): „Ich bettelte endlich so lange bei meiner Schwester, bis sie mir Geld gab das Fuxische Compositionsbuch [!] kaufen zu können. (...) Ich componirte bald Symphonien, Concerte und allerhand dergleichen ...“

<sup>63</sup> Die Ansicht, Fux habe seinen Anspruch *bewußt* auf einen Teilbereich der Komposition eingeschränkt, vertritt dagegen Arnold Feil, „Zum Gradus ad Parnassum von J. J. Fux“, *AfMw* 14 (1957) 184-192. Feils Argumentation bleibt beachtenswert, insofern sie die Voraussetzungen der (in der Rezeptionsgeschichte bedeutsam gewordenen) Möglichkeit formuliert, die Kontrapunktlehre nur noch als Teildisziplin der Kompositionslehre aufzufassen, die um „Harmonielehre“, „Formenlehre“ usw. ergänzt werden mußte.



Platz hat. Auch den Analytiker verweist Fux auf den mühsamen, doch reizvollen Weg, die Vielfalt der musikalischen Erscheinungen mittels einiger Grundbegriffe und Normen an den Exempla zu studieren. Wohl läßt sich das, was man bei diesem Studium erfährt, nicht immer in ein System einbauen; aber vielleicht ist dies auch nicht das einzig erstrebenswerte Ziel der Analyse. Johann Joseph Fux hat, nach den Worten Lorenz Mizlers, „vor einem Anfänger alles nöthige allerdings gelehret (...). Wer dieses nur erst recht in seine Gewalt gebracht, der kan sich überall hernach von selbstem forthelfen“ (M 177, Anm.). Er wird dabei vielleicht über Fuxens eigenes Denken hinausgehen.

#### *Anhang: Vallottis Brief an Fux vom 22. November 1733*

*Übersetzung des lateinischen Textes; dieser ist abgedruckt bei Wessely, Fux und Vallotti, 11-14 (nach Tebaldini 1895, 155f.; Emendationsvorschläge für den lateinischen Text erscheinen in eckigen Klammern an der entsprechenden Stelle der Übersetzung. Ein Vergleich mit dem Originalms. wurde nicht durchgeführt).*

Bruder Franciscus Antonius Vallotti, Angehöriger des Ordens der Minderen Brüder (Franziskaner-Konventualen) entbietet dem hochberühmten und hochgelehrten Herrn Johann Joseph Fux die verbindlichsten Grüße [S. P. B.: S. P. D., „Salutem Plurimam Dicit“]

Vor einigen Tagen ist Dein in lateinischer Sprache abgefaßtes Buch mit dem Titel *Gradus ad Parnassum* willkommenerweise in meine Hände [ad manus mea: meas] gelangt. Denn da ich gerade im Begriffe stand, eine Abhandlung über die musikalischen Toni oder Modi zu schreiben, begann ich auf der Stelle, das Buch zu studieren; insbesondere die Stellen, an denen Du von den Modi handelst, begann ich mit größter Neugier zu untersuchen, [weil ich wissen wollte,] welche Ansichten Du von ihnen hast. Aber ich konnte nicht aufhören, mich gehörig zu wundern, als ich erkannt hatte, daß Du der Autorität keines einzigen der alten wie auch der neueren Autoren vertraut und Dich als Feldherr aufspielst und frank und frei behauptest, daß die musikalischen Modi nur sechs an der Zahl seien. Was mich aber am allermeisten in Aufregung versetzt hat, ist Deine Zuversicht, daß Du – wie Du sagst – „nicht wenige Beispiele aus den Werken Palestrinas“ anführen könntest, „durch die erwiesen würde, daß die Frage der Modi auch diesem herausragenden Mann nicht sonderlich am Herzen gelegen hätte“ [1]. Und wie Du dies im Geiste immer wieder durchdacht hättest, seist Du nun fast geneigt zu glauben, daß selbst andere berühmte Autoren nicht gewußt hätten, was sie Gesichertes über die Modi sagen sollten. Mir allerdings ist etwas derartiges niemals begegnet, obgleich ich fünf Messenbücher des hochberühmten Palestrina sowie auch Motetten, Hymnen, Magnificat und Offertorien desselben Komponisten zur Hand habe, die ich alle wieder und wieder durchmustert [perlustraverin: perlustraverim] und immer wieder von neuem untersucht habe; ohne das geringste Zögern sage ich nun geradeheraus, daß bei Palestrina und den anderen hochberühmten Autoren seiner Zeit in Wahrheit zwölf musikalische Modi existiert haben. Und dies zeigen auf das allerdeutlichste sowohl deren Schriften [wohl: einschließlich der Kompositionen] als auch zahllose und unwiderlegbare [plurima eaque invicta: atque invicta] Gründe, von denen hier nur einige wenige angeführt werden können, damit ich für die Kürze des Briefes Sorge trage.

Und zuallererst frage ich: worauf zielte bei Palestrina und den übrigen zitierten hochgelehrten Männern der ziemlich häufige Gebrauch des Schlüssel-Erborgens (wie ich das nennen möchte), so, daß der Baß vom Bariton oder Tenor, der Tenor vom Alt, der Alt vom Mezzosopran, der Sopran von den höheren Instrumenten den Schlüssel erborgen? Ferner: wozu kam bei denselben die Methode der Transposition der musikalischen Toni in Gebrauch, wenn nicht die natürliche Stimme [2], nämlich der Tenor – gemäß der harmonischen Oktavteilung, wenn der modus authentisch, oder gemäß der arithmetischen Oktavteilung,



wenn er plagal ist –, die Fähigkeit besessen hätte, zu den vorgeschriebenen Grenztönen auf- und abzusteigen, unter Wahrung ein und derselben Oktavspezies? Und all dies natürlich ohne Vermehrung der Notenlinien; denn die Alten erachteten es für unstatthaft, den üblichen fünf Linien weitere Hilfslinien hinzuzufügen.

Außerdem war zur Zeit Palestrinas bereits seit langem das herausragende Werk mit dem Titel „Dodekachordon“ jenes hochberühmten Heinrich Glarean erschienen (es ist nämlich im Jahre 1547 herausgegeben worden), und es war von denen, die die Musik als ihren Beruf ausüben [3], aufgegriffen worden. Dafür ist der hochgelehrte Giovanni Battista Doni ein Zeuge, und zwar in seinem „Compendium der genera und der Modi“ auf S. 2 [4]. Dasselbe bezeugt auch aufs deutlichste der hochberühmte Costanzo Porta in der Vorrede des Ersten Buches seiner Messen [5], wo er sagt: „Dieser Teil aber wird in sich enthalten sechs Messen (wie man so sagt), die an den Satz mit vier Stimmen gebunden und auf ihn beschränkt sind. Neben diesen sechs verschiedenen und gemäß der fortlaufenden Zählung angeordneten Singarten ... [Auslassungszeichen im lateinischen Text] werden jedoch die anderen sechs Messen, die gemäß den anderen sechs Modi [secundum alios sex modulus: modulus] komponiert und ausgearbeitet sind – so daß schließlich alle 12 Modi, die von den kundigsten Autoren in dieser Disziplin und Fakultät anerkannt werden, zu ihrem Recht kommen werden –, auf eine andere, gelegener und günstigere Zeit verschoben werden. Bis dahin werden sie mit reiferem Urteil und mit Sorgfalt durchgesehen und ausgefeilt sein (was, wie ich hoffe, mit Gottes Hilfe in Kürze geschehen wird); sie werden dann in geschliffenerer Form ans Licht der Öffentlichkeit treten.“ Dies sagte der genannte Costanzo, als er im Jahre 1578 Kapellmeister der Wallfahrtskirche zu Loreto war. In der Basilika des Hl. Petrus in Rom wirkte zu dieser Zeit in derselben Stellung Pierluigi da Palestrina, der gewiß einer der erfahrensten Musiker und Komponisten war. Zu dieser Zeit war auch in unserer Kirche des Hl. Antonius von Padua Ludovico Balbi Kapellmeister, ein in jeder Weise hochgebildeter Mann, der in seinem gedruckten Buch mit vier Messen die dritte überschrieb mit dem Namen des „Zwölften Tones“, der dieser Messe in der Tat [et re veri: revera] zukommt.

Nun verstehe ich wiederum in der Untersuchung der arithmetischen Teilungen, die Du auf S. 227 Deines Werkes durchführst, nicht, warum die H-Oktave von der arithmetischen Teilung ausgeschlossen wird, wo sie doch dieser Art von Teilung in Wahrheit fähig ist, wenngleich der harmonischen unfähig; wie denn auch umgekehrt die Oktave von F aus zwar harmonisch geteilt werden kann, nicht jedoch arithmetisch. Nun steht aber fest: wenn von den plagalen Modi jener ausgeschlossen wird, der seine Grundlage in der arithmetisch geteilten H-Oktave hat, weil [qui: quia] jene Oktav nicht beider Arten von Division fähig ist aufgrund der verminderten Quinte, so folgt daraus unmittelbar und notwendigerweise, daß auch derjenige, der in der harmonisch geteilten F-Oktave enthalten ist, auszuschließen ist aufgrund der übermäßigen Quart, des Tritonus. Und daher hättest Du sagen müssen, daß die Modi der Alten tatsächlich nur zehn an der Zahl gewesen seien und nicht elf, wie Du schreibst.

Im übrigen: das, was Giovanni Maria Bononcini und Angelo Berardi gesagt oder vielmehr: geträumt haben, darum kümmere ich mich nun überhaupt nicht, da jener solche Unterschiede zwischen authentischen und plagalen Modi festsetzt, von denen feststeht, daß sie auf keine Weise jenen [Modi] angemessen sind; dieser aber hat so wenig Ahnung von den Modi, daß er ein Beispiel des zehnten Tons anstelle des dritten beibringt und für authentisch hält, was ganz und gar plagal ist. Und von dieser Art ist das ganze Beispiel, das Du von diesem Autor anführst auf S. 229 und 230.

Es begehen fürwahr den allergrößten Irrtum die, die der Ansicht sind, daß beispielsweise der erste und der zweite Modus gegründet seien in ein und derselben D-Oktave [in eadem Octava B: Octava D], wobei der erste Modus auf der harmonischen, der zweite auf der arithmetischen Teilung beruhe. Die Praxis lehrt es uns ja doch anders, wenn auch beiden Modi dieselbe Finalis D zukommt. Denn dies ist geregelt nach einem Gesetz, das im übrigen unabdingbar notwendig ist, durch das die Alten festgelegt hatten, daß der tiefere Ton einer



jeden Quinte immer die Finalis sein müsse, so daß feststeht, daß der zweite Modus seine Grundlage in der A-Oktave hat, wenn der erste Modus in der D-Oktave enthalten ist. Wenn aber der erste Modus in der C-Oktave seine Grundlage hat, dann muß der zweite notwendig in der G-Oktave enthalten sein. [6] Aber beider gemeinsame Finalis ist C nach dem oben angeführten Gesetz, das auch Zarlino erwähnt in den *Istitutioni harmoniche*, Teil 4, Kapitel 13. [7]

Wenn Du aber sagst, daß diejenigen, die die heute herrschende unersättliche Gier nach Ohrenkitzel befriedigen wollen, durch fest umrissene Grenzen nicht im geringsten im Zaume gehalten werden könnten [8], so antworte ich darauf, daß wir außer den zwölf Modi der alten Musiker (die ich lieber als ‚modi choraes‘ bezeichnen würde) auch zwei andere haben, die wir durch den Namen des „größeren“ [Dur] und „kleineren“ [Moll] von den vorgenannten richtigerweise unterscheiden. Und diese sind es, die die Neueren so gut wie immer verwenden. Deren Gesetze sind von denjenigen, die den zwölf oben erwähnten modi zukommen, weit unterschieden sowohl hinsichtlich der modulatio, dem Gebrauch der Intervalle, dem Ambitus, der Zahl und Gestalt der Klauseln und sehr vieler anderer Dinge dieser Art. Wenn wir aber die alten Modi verwenden wollen, dann kann es nicht den Hauch eines Zweifels daran geben, daß es strikt verboten ist, von den vorgeschriebenen Begrenzungen und den übrigen Gesetzen auch nur um Haaresbreite abzuweichen.

Weil ich nun schon lange im Sinn habe zu zeigen, daß es drei Kategorien der musikalischen Modi gibt, die weit von einander verschieden sind, deren jede ihre eigenen Gesetze [*leges adeo peculiares: adeo peculiares*] hat, die von so großer Besonderheit sind, daß sie in keiner Weise außerhalb ihres jeweiligen Bereichs Anwendung finden können: deshalb wird meine Abhandlung aus drei Teilen bestehen, in deren erstem ich von den griechischen Toni lediglich historisch handeln werde. Im zweiten Teil aber werde ich von den zwölf Modi der Alten nach der wahren Lehrmeinung handeln, im letzten Teil schließlich wird die Rede sein von den beiden Toni der Neueren.

Wenn Du also über festere Grundlagen Deiner Lehre verfügst, so bitte und beschwöre ich Dich, Du mögest mir diese nicht verheimlichen [*ea ne me celeste: celares*], denn – um die Wahrheit zu sagen – durch diese Deine beigebrachten Gründe bin ich nicht im geringsten überzeugt worden. Das kannst Du wohl selbst erkennen sowohl aus dem, was bislang gesagt wurde, als auch aus dem, was ich in einer sehr langen Darlegung noch hinzufügen könnte. Deshalb mache ich der Rede nun ein Ende, und ich bitte den Besten und Höchsten Gott unablässig, daß er Dich lange gesund erhalten möge. Lebe wohl.

Padua, am 10. Tag vor den Kalenden des Dezembers 1733 [=22. Nov. 1733].

Anmerkungen:

[1] Bezug: F 230, M 163.

[2] „pars naturalis“: vgl. dazu Bononcini: „che essendo il detto Tenore addimandato parte naturale, perche quasi tutte le voci (dalle puerili in poi) convengono in detta parte, li Musici gl’hanno assegnato la propria, vera, e real dimostrazione di qualsivoglia Tuono“ (*Musico Prattico*, 155).

[3] „professores“ hier wohl: „die von der Musik Profession machen, sie professionell ausüben“.

[4] Doni selbst hat für Glarean und seine zwölf Modi nur Verachtung übrig (vgl. neben der von Vallotti zitierten Stelle in Donis „*Compendio del trattato de’ generi e de’ modi della musica*“, Rom 1635, auch Donis „*De praestantia musicae veteris*“, in: *Lyra Barberina Amphichordos*, 2 Bände, hrsg. von A. F. Gori und G. B. Passeri, Florenz 1763, Band I, 92f. sowie „*Trattato della musica scenica*“, a.a.O., II, 37-38). Doni bedauert, daß Glarean zwanzig Jahre seines Gelehrtenlebens an die Theorie der zwölf Modi verschwendet habe, die ebenso nutzlos sei wie die Lehre von den acht Modi (vgl. I, 92). Vallotti kritisiert Doni wegen dieser Ansichten an anderer Stelle heftig (vgl. V 400f.).

[5] Moderne Ausgabe: Costanzo Porta, *Opera Omnia*, hrsg. von S. Cisilino, Band VIII.

[6] C-Oktave: nach Zarlinos „neuer Zählung“.

[7] Zarlino 1573, 384f.; Zarlino 1558, 314f.

[8] Bezug: F 230, M 163f.



## ABSTRACTS

HAROLD POWERS

Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony

In this essay the design, arguments, and illustrations of Pietro Aron's *Trattato di tutti li tuoni del canto figurato* (Venice [1525]), the first serious attempt to prove a link between polyphonic practice and modal theory, are analyzed in detail. Aron's self-imposed task was to fit modal theory of the Church, in the form in which he inherited it in a line beginning with the *Lucidarium* of Marchetto of Padua, to the polyphonic practice of his day, as represented in a repertory drawn largely from Petrucci and Antico prints of the first quarter of the sixteenth century. It is argued that Aron's work, and also Glarean's, should be respected for what they are: brilliant constructions that propose and document ways to deal with the tonal procedures of polyphony of the Josquin period and slightly later, in the one case scholastically, in the other humanistically. It is argued that they are *ascribing* modes to polyphonic compositions, not *discovering* modes in polyphony, and it is urged that neither be lowered to the status of mere informant on the current thinking and practice of musicians of their time. Attempts are made to reconstruct the reasoning behind some of Aron's seemingly problematic modal assignments, and with one possible exception, it is shown that the problems are resolved by straightforward reading of Aron's text in terms of its own premises.

Gibt es den Modus? Pietro Aron, die acht Kirchentöne und die Mehrstimmigkeit

In diesem Essay werden Anordnung, Beweisführungen und Erläuterungen von Pietro Arons *Trattato di tutti li tuoni del canto figurato* (Venedig 1525) – dem frühesten ernstzunehmenden Versuch, eine Beziehung zwischen mehrstimmiger Praxis und modaler Theorie nachzuweisen – detailliert analysiert. Aron hatte sich selbst die Aufgabe gestellt, die Modaltheorie der Kirche in der Form, wie er sie durch die mit dem *Lucidarium* des Marchettus von Padua beginnenden Tradition ererbt hatte, an die polyphone Praxis seiner Zeit anzupassen, eine Praxis, die sich in einem Repertoire darstellt, wie es weitgestreut in den Drucken von Petrucci und Antico aus dem ersten Quartal des 16. Jahrhunderts dokumentiert ist. Es wird darauf hingewiesen, daß Arons – und auch Glareans – Werke als das anerkannt werden sollten, was sie sind: als brillante Konstrukte, mit denen Möglichkeiten vorgeschlagen und dargestellt werden, die tonalen Prozesse im Bereich der Mehrstimmigkeit zur Zeit Josquins und etwas später zu handhaben – im einen Fall aus scholastischer, im anderen aus



humanistischer Sicht. Es wird nachgewiesen, daß beide Autoren mehrstimmigen Kompositionen *Modi zuschreiben* und daß sie nicht etwa *Modi* in der Polyphonie *entdecken*; und es wird betont, daß keiner von beiden zu einem bloßen Informanten über das Denken und das praktische Können der Musiker seiner Zeit herabgewürdigt werden darf. Außerdem wird der Versuch unternommen, die Gedankengänge hinter manchen von Arons scheinbar problematischen modalen Anweisungen zu rekonstruieren, und mit einer möglichen Ausnahme wird gezeigt, daß sich die Probleme durch eine unvoreingenommene Lektüre von Arons Text im Sinne seiner eigenen Prämissen lösen lassen.

BERNHARD MEIER

#### Auf der Grenze von modalem und dur-moll-tonalem System

Tonarten- und Kanglehre sind im 16. Jahrhundert prinzipiell getrennte Bereiche. Die Tonarten mehrstimmiger Musik jener Zeit gelten als im Grund identisch mit den melodisch definierten *Modi* des Gregorianischen Chorals. Auch der Charakter eines *Modus* als „heiter“ oder „traurig“ wird prinzipiell durch melodische Qualitäten – authentisch oder plagal – bestimmt. In der Musiklehre des 16. Jahrhunderts, und besonders seit der Mitte desselben, finden sich jedoch Zeugnisse für den Gebrauch von „Dur“- bzw. „Moll“- Klängen als Mittel zur Ausdeutung des Gehalts einzelner Worte. Durch die Vermehrung solcher Episoden werden die *Modi* zwar allmählich zersetzt; doch fungieren sie, wie an drei Beispielen – einer Motette Lassos und zwei polyphonen Madrigalen Monteverdis – gezeigt wird, auch weiterhin als musikalische Regulative von Abläufen ganzer Werke: Abläufen, deren „Logik“ sich nur von der *Modus*lehre her erschließt.

#### On the border between modal and major-minor tonal systems

Tonal system and sonority (i. e. what would now be called triadic theory) were two fundamentally separate fields in the 16th century. The tonal system underlying polyphonic music of that time was essentially identical with the melodically-defined modes of Gregorian chant, and characterization of a mode as „cheerful“ or „sad“ was determined fundamentally by melodic – authentic or plagal – qualities. In music teaching of the (later) 16th century, however, evidence can be found that „major“ and „minor“ „chords“ were used to interpret individual words. With increasing frequency, such episodes gradually undermined the modes. Nevertheless, the modes continued to have a regulatory function affecting the course of entire works, works whose logic can be grasped *via* modal teaching alone. This is demonstrated in a motet by Orlando di Lasso and two madrigals by Monteverdi.



Hexachord und Modus. Drei Rondeaux von Gilles Binchois

Das mittelalterliche Tonsystem beruht auf einer achtstufigen Leiter, die b und h als gleichberechtigte Bestandteile einbezieht. In dieser Vielfalt stellt das System der Hexachorde im Zusammenspiel mit der Lehre von den Kirchentönen ein Hilfsmittel zur Verfügung, mit dem sich ein Sänger im offensichtlich nur schwer überschaubaren Bereich der Töne von *Gamma* bis e“ zurechtfinden konnte. Für uns ergibt sich daraus das Problem, daß die Aufzeichnungen des 14. und auch noch des 15. Jahrhunderts offensichtlich mit einem Sänger rechneten, der das Verfahren der Solmisation beherrschte. Die musiktheoretischen Hintergründe und usuellen Voraussetzungen einer musikalischen Aufzeichnungsweise werden in einem kurzen Überblick dargestellt, um an drei Beispielen aus dem 15. Jahrhundert Konsequenzen aufzuzeigen, die ein solches Verfahren auch noch für die Zeit des Übergangs zwischen Mittelalter und Renaissance nach sich zieht.

Hexachord and mode. Three *rondeaux* by Gilles Binchois

The medieval tonal system was based on an eight-step scale including both b and b-flat. Hexachord system and church-modes offered the singer a means of orientation in the convoluted series of tones reaching from Gamma to e“. Problematic for present-day purposes is the fact that 14th and 15th century musical sources were obviously intended for singers versed in solmization. The theoretical background and practical prerequisites of 15th century notation are briefly explained in order to show their consequences for three *Rondeaux* by Gilles Binchois – consequences also valid for the transitional period between Middle Ages and Renaissance.

JEAN-PIERRE OUVRARD

Modality and text expression in 16th-century French chansons: remarks concerning the e mode

As has been observed concerning the organization of Antoine de Bertrand's publications devoted to Pierre Ronsard (1576-1578), the e, or third and fourth modes were particularly apt, in the French repertory, to the expression of sadness. Pierre Attaignant's publications bear witness to this, and it is confirmed by various collections of the later 16th-century (Regnard, 1579; de Monte, 1575) as well as by sampling of earlier repertories (Josquin Desprez, Margaret of Austria's chanson album, etc.). This e mode ethos, with its own special cadence, permits heightening of expression by insistent use of the melodic semitone, i.e. the rhetorical figure *pathopoiia* (Burmeister), as well as by „suspensive“ or „abating“ use of the cadence *par demyton* (Loys Bourgeois).



## Modus und Textausdruck in der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts: Bemerkungen zum e-Modus

Hinsichtlich der Organisation von Pierre Ronsards durch Antoine de Bertrand veröffentlichten Werke (1576-1578) ist bemerkt worden, daß e – oder der dritte und vierte Modus – im französischen Repertoire im besonderen Maße als passend für den Ausdruck der Trauer empfunden wurden. Dies bestätigen auch die Editionen Pierre Attaingnants und andere Sammeldrucke aus dem späteren 16. Jahrhundert (Regnard, 1579; de Monte, 1575) sowie Stichproben aus früheren Repertoires (Josquin Desprez, das Chanson-Album der Margarete von Österreich etc.). Das „e-Modus-Ethos“ mit seiner speziellen Kadenz gestattet Ausdruckssteigerungen durch den beharrlichen Gebrauch des melodischen Halbtons – die rhetorische Figur der pathopoiia (Burmeister) – sowie durch die „aufhaltende“ oder „abnehmende“ Verwendung der Kadenz par demyton (Loys Bourgeois).

ANNE SMITH

### Willaert motets and mode

This paper shows how mode was used in ordering the works in two Gardano prints of Willaert motets, and also where discrepancies arise between a 16th- and a 20th-century approach towards modal classification. A detailed analysis of *Mirabile mysterium* and *Ave Regina coelorum* follows. Mode plays a radically different function in each of these motets. In one it is used structurally as a means of illustrating the text while in the other it is overshadowed by contrapuntal considerations. Thus in these works, mode is seen to be just one of several structurally important factors in 16th-century polyphony.

### Die Motetten Willaerts und der Modus

In diesem Beitrag wird die Rolle dargestellt, die das Moduskonzept bei der Anordnung der Werke in zwei Drucken Gardanos von Willaerts Motetten spielt. Bei der modalen Klassifikation zeigen sich Unterschiede zwischen dem Ansatz des 16. und dem des 20. Jahrhunderts. Es folgt eine ausführliche Analyse von *Mirabile mysterium* sowie von *Ave Regina coelorum*. In jeder dieser beiden Motetten erfüllt der Modus eine grundverschiedene Funktion. In der ersten wird das Moduskonzept strukturell verwendet mit dem Ziel, den Text zu illustrieren, während es im zweiten den kontrapunktischen Momenten untergeordnet erscheint. In diesen Werken zeigt sich, daß der Modus nur *einer* der strukturell wichtigen Faktoren der Polyphonie des 16. Jahrhunderts ist.



MARKUS JANS

### Modale „Harmonik“

Eine Untersuchung zu den Fragen, inwieweit die Klanglichkeit in Kompositionen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts modusspezifisch erfaßt werden kann, welche Kriterien die Logik der Klangverbindungen bestimmen und welche Faktoren sie im Verlaufe der untersuchten Zeit verändern, Faktoren, die somit ausschlaggebend sind für die Entwicklung der tonalen Harmonik.

### Modal „harmony“

An investigation of the following questions: to what extent can the sonority of 16th and 17th century compositions be comprehended in modal terms? What logical criteria govern the joining of sounds and which factors change the manner in which sounds are joined during the period in question? Those are the decisive factors in the development of tonal harmony.

WOLFGANG HORN

Tonalität und Geschichte. – Vallotti's Kritik an Fuxens Darstellung der Modi. Der Streit um das rechte Verständnis von „Tonalität“ wird von jeher mit besonderer Schärfe geführt. Denn dabei geht es letztlich um die Frage, was die Musik im Innersten zusammenhält. Ein besonderes Charakteristikum dieser Kontroversen besteht darin, daß man die theoretische oder metaphysische Tiefendimension des Dissenses in der Regel nicht thematisiert, sondern den Streit an der Oberfläche, im Bereich der Satzregeln austrägt. J. J. Fux vertrat noch in der Zeit des Barock ein Tonalitätskonzept, das auf den Grundgedanken der alten, melodisch determinierten Moduslehre beruhte. Dabei mußte er wesentliche Bestimmungen dieser Lehre preisgeben, wollte er nicht in einen offenen Widerspruch zur Kompositionspraxis seiner eigenen Zeit geraten. Fr. Vallotti setzte sich in den 1730er Jahren intensiv mit Fux auseinander und formulierte eine Position, die in Grundzügen noch heute aktuell ist: Im Bereich der Mehrstimmigkeit sah er zwei Bezirke mit je eigenen und grundverschiedenen Regeln, den Bezirk der „mehrstimmigen Modi“ und den der „modernen harmonischen Tonarten“.

Tonality and history: Vallotti's critique of Fux's modal theory.

Dispute about the proper understanding of „tonality“ has been long and vehement, for ultimately it is a question of what holds music together. A special feature of this controversy is that deeper theoretical or metaphysical



dimensions are rarely touched upon; rather, it is conducted on the rather more superficial level of compositional rules. Well into the Baroque period, J.J.Fux advocated a system of tonality based on old, melodically-determined modal precepts. In doing so he had to sacrifice important modal stipulations to avoid openly contradicting the compositional practice of his own time. In the 1730s Fr.Vallotti applied himself to Fux's theory and formulated a position which, in essence, is valid today. He distinguished two types of polyphony, each with its own fundamentally different rules: modal polyphony and that characterized by „modern harmonic keys“. Vallotti's excellent but not always adequately appreciated reasoning differs remarkably from the one-sided dogmatism found not only in Fux but also in Fux's opponents such as Mattheson.



### Die Autoren der Beiträge

CHRISTIAN BERGER (geb. 1951 in Freiburg/Br.) studierte Schulmusik mit dem Hauptfach Geige in Freiburg (Staatsexamen 1975 mit Beifach Musikwissenschaft). Nach dem weiteren Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und Mathematik in Hamburg, Berlin und Kiel promovierte er 1982 mit einer Arbeit über Berlioz' *Symphonie fantastique* bei F. Krummacher in Kiel. 1980 wurde er dort Assistent und habilitierte sich 1989 mit der Arbeit *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied im 14. Jahrhundert*. Seit 1990 ist er Oberassistent in Kiel und nahm in dieser Zeit Vertretungen in Heidelberg, Bonn und Regensburg wahr.

WOLFGANG HORN (geb. 1956) studierte Musikwissenschaft in Tübingen, war dort 1983-89 Assistent und ist seit 1989 Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Publikationen u. a.: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart und Kassel 1987 (Diss. Tübingen 1986); „Carl Philipp Emanuel Bach: Frühe Klavier-sonaten. Eine Studie zur ‚Form‘ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen“, in: *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien* (zusammen mit Thomas Kohlhase), Wiesbaden 1989.

MARKUS JANS (geb. 1946 in Altdorf) studierte Klavier am Konservatorium in Luzern, Musiktheorie und Komposition am Konservatorium Basel (Diplom 1972 bei Hans Ulrich Lehmann) und Musikwissenschaft an der Universität Basel. Seit 1972 unterrichtet er Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis und Geschichte der Musiktheorie am Konservatorium Basel.

BERNHARD MEIER (geb. 1923 in Freiburg/Br.) studierte, nach Kriegsdienst und Kriegsgefangenschaft, Musikwissenschaft an der Universität Freiburg/Br. bei Hermann Zenck und Wilibald Gurlitt (Promotion zum Dr. phil. 1952). Anschließend war er Stipendiat der Freiburger Wissenschaftlichen Gesellschaft. Seit 1955 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen, habilitierte er sich 1963 daselbst für das Fach Musikwissenschaft und wurde 1970 apl. Professor. Seit 1986 lebt er im Ruhestand. 1963 wählte ihn die Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis zum Mitglied, und 1982 wurde er von der Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België zum ausländischen Mitglied gewählt.

JEAN PIERRE OUVARD (1949-1993) studied classics and musicology at the universities of Angers, Poitiers, and Tours. Since 1973 he has taught at the University of Tours where he specialized in Renaissance musicology (*Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance*). His dissertation and numerous



subsequent articles concerned the relationship between poetry and music in 16th-century French chansons, and he has published works on the interpretation of 16th-century chanson (Paris, ASSAECARM, 1983) and of Josquin Desprez (Actes Sud, 1986). Ouvrard's work in practical musicology is realized by the *Ensemble Jacques Moderne*, which has produced three LP's under his direction; he was also director of the *Centre de Musique Ancienne de Tours*.

HAROLD POWERS (born 1928 in New York) graduated from Syracuse University with a B. Mus. in piano (1952). His M. F. A. in composition (1952) and Ph. D. in musicology (1959) are from Princeton University. His teaching career began at Princeton (1955-58); subsequently he taught at Harvard (1958-60) and the University of Pennsylvania (1961-72) before returning to Princeton as Professor of music in 1973. He has visited at the University of Rochester, the University of California at Berkeley, New York University, Wesleyan University, and Columbia University. He has published work in three areas of musical research: Indic and comparative musicology; Italian opera (of the 17th and 19th centuries); and pre-tonal theory, the subject of the essay in this volume.

ANNE SMITH (born 1951 in Bristol, England) studied both performance and musicology at Brandeis University and followed up on these interests in her further work at the Schola Cantorum Basiliensis and the University of Basel. She has always focused most of her attention on the music of the 16th and 18th centuries. She now teaches recorder and renaissance flute at the Schola Cantorum Basiliensis. A foremost desire in her work, both as a teacher and as a performer, is to link musicological and practical considerations in performance.