

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]

Artikel: Auf der Grenze von modalem und dur-moll-tonalem System

Autor: Meier, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869047>

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: 18.04.2026

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

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.¹

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 instrumentalen 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.² Halten wir nur Folgendes fest: Definiert erscheinen die *Modi*, unterteilt in *Authenti* und *Plagales* und wesensgleich für „beide Arten von Musik“ (Choral und Mehrstimmigkeit),³ stets als Gebil-

¹ 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.

² 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.

³ 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 Authentica 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;⁴ 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.⁵

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 Dreiklängsbegriffs und von hier aus dann zur Frage nach bewußt „Dur“- oder „Moll“-artiger Komposition.

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

⁵ Die Bemerkung von Horst Leuchtman (*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 ist⁶ – 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.⁷ 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),⁸ 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

⁶ 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.)

⁷ 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.

⁸ 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.⁹ 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;¹⁰ 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.¹¹

⁹ 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“.

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

¹¹ 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.¹² 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.

¹² 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 δ) 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;¹³ 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

¹³ 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.¹⁴ 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.)¹⁵ 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, Kadenzen 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

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.¹⁶ 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,¹⁷ 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.¹⁸

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

¹⁷ 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.

¹⁸ 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 15-19₁).

Eine Kontrastierung von – modern ausgedrückt – „Phrygisch, Dur und wieder Phrygisch“ finden wir sodann zur Seligpreisung „Beati *misericordes*, quoniam ipsi *misericordiam 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.¹⁹ 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.²⁰ – 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

¹⁹ 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.

²⁰ 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.²¹

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.²² – 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

²¹ 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 suis 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*].

²² 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, überschrütte 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.²³

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 kompt“ – 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

²³ 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 41,₂-43) 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;²⁴ 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.²⁵ 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 Schwebeliege blieb – die Eigenart der Quartenspecies –, 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“.

*

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

²⁵ 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.²⁶ 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.

²⁶ 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 wohlbekannt 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 Authentica und Plagales aufgegeben wird, mit der Folge, daß die bisher, trotz aller Einzel-Unterschiede, immer noch bestehende Gemeinsamkeit der Modi von Choral und Figuralmusik verlorengelht.²⁷ 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,²⁸ 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.²⁹ Jede Untersuchung,

²⁷ 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.

²⁸ 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.

²⁹ 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 illustrierer 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.

