

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: Tonalität und Geschichte : Vallottis Kritik an Fuxens Darstellung der Modi

Autor: Horn, Wolfgang

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869052>

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>

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 Modusfragen¹ 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.² Es gibt aber auch die entgegengesetzte Ansicht: „the traditional modes were an intimate part of his thinking in all musical styles“.³ 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.

¹ 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).

² 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).

³ 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.⁴ Sein

⁴ 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.⁵ In anderen Musiklehren aus Fuxens Umfeld heißt dieser Bereich auch „compositio irregularis“.⁶ „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 Kerlls⁷ –: „wie wird derjenige wissen / was eine Lizenz seye / oder wie solche zu appliciren / wann er nicht zuvor in denen Praeceptis unterrichtet ist?“⁸ 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.

⁵ Vgl. zu diesen Aspekten insbesondere Susan Wollenberg, „The Unknown ‚Gradus‘“, *Music and Letters* 51 (1970) 423-434.

⁶ „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.

⁷ 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.

⁸ 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: „eaeque 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,⁹ 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“¹⁰, 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

⁹ 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).

¹⁰ 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“.¹¹ 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“¹². 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.¹³ 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

¹¹ 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 Pratico*, 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.

¹² 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.

¹³ 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.¹⁴ Von Anfang an ist klar, daß der cantus firmus einem Modus verpflichtet ist (Fux verwendet den Begriff „tonus“ synonym)¹⁵ 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)¹⁶. Der angesprochene cantus firmus gehört zu dem auf D fundierten Modus, „ùt 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 ieden 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

¹⁴ 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“.

¹⁵ „Per Modum intelligo id, quod vulgò tonus appellatur“ (F 143, M 122). Die Lehre von den Modi ist eine „materia (...) fermè omnium intricatissima“ (ebd.).

¹⁶ 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.¹⁷ 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

¹⁷ Eine solche Position vertritt Karl Heinz Holler, *Giovanni Maria Bononcini's Musico Pratico 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 Bonocinis 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 ultrà citraque nequit consistere rectum“.¹⁸ 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.

¹⁸ 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 nachgeheth, 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 Quintenspecies 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.¹⁹ 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 kennt²⁰, 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.²¹ 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.

¹⁹ Vgl. zum Grundsätzlichen: Meier, *Tonarten*, 41ff. (Meier, *Modes*, 53ff.).

²⁰ 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.

²¹ 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,²² 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

²² „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.²³

²³ 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 Gesetzmäßigkeit 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 Grenzton 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 Authentischen und den Plagalen? – 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 zustandekommenen) 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 Bewahrs 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 modalis 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).²⁴ 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“²⁵ (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.

²⁴ Laut Frasson (in: Cattin, 18, Anm. 12) ist Vallottis Manuskript datiert: „in Padova 1733“.

²⁵ „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.²⁶ 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“²⁷ (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 Vokalpolyphonie 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“²⁸ (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

²⁶ 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“.

²⁷ ‚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^a, 5^a, 4^a, 3^a maggiore, 3^a minore, 6^a maggiore, 6^a minore“.

²⁸ ‚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 armoniali²⁹ (V 395).

Drei Arten der toni modalis 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“³⁰ (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: „Bensì osservarsi deve che dei toni modalis 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.³¹ 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“³² (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-

²⁹ „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, handle es sich nun um die einstimmigen Choraltöne oder um die kunstvoll mehrstimmig ausgeübten Choraltöne.“

³⁰ „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 Altvorderen zu verstehen: ..., und auch dann, wenn man nach deren Art komponieren will, wann immer es einem gefällt.“

³¹ 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).

³² „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).³³ Wenn Vallotti die griechischen Töne behandelt, die doch

³³ 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^a, 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“³⁴ (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 Vokalpolyphonie ist ganz am „pseudo-klassischen“ System nach Glarean orientiert, was freilich nicht hindert, daß der enge Konnex zu den Tönen des gregorianischen Chorals deutlich herausgestellt wird. In der Lehre von den Kadenzstufen geht Vallotti anscheinend eigene Wege. Insgesamt aber bestimmt Vallotti die Modi der Vokalpolyphonie 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.

³⁴ ‚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.³⁵ 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.³⁶ 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“.³⁷ 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

³⁵ Vgl. oben das Zitat aus Matthesonns *Vollkommenem Capellmeister*.

³⁶ 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).

³⁷ 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“.³⁸ 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.³⁹ 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,

³⁸ 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.

³⁹ 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 beruht⁴⁰ – 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*.⁴¹ 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-

⁴⁰ Damit soll nichts über einen Vorrang harmonischen Urteilens und Empfindens hinsichtlich von „Natürlichkeit“ gesagt werden.

⁴¹ 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.⁴² „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.⁴³ 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 / ausweichet; und alsdenn fängt man in diesen neuen Tone die Signaturen wieder an“.⁴⁴ „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

⁴² 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*.

⁴³ 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.

⁴⁴ Heinichen, *Anweisung 1711*, 204.

eines Virtuosen und Componisten zu behaupten gedencken“.⁴⁵ 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;⁴⁶ das Kriterium der Anordnung besteht darin, daß „darinnen die # und b von 2. zu 2. Modis gradatim anwachsen“.⁴⁷

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: „Observa 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.⁴⁸ 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.⁴⁹

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

⁴⁵ Heinichen, *Anweisung* 1711, S. 261.

⁴⁶ 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.

⁴⁷ Heinichen, *Generalbaß* 1728, S. 844); das sukzessive Anwachsen der „b“ bezieht sich auf das Lesen des Zirkels gegen den Uhrzeigersinn.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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 Kadenz 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).⁵⁰

⁵⁰ Faksimile der Partiturnkopie 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-Dur⁵¹ nach E-Dur übergeht, in dieser Tonart fortführt und schließlich kadenziert, versuchsweise in Fuxens Begriffen beschreiben (und wir haben nicht den geringsten Hinweis

⁵¹ 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,⁵² 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.⁵³

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.⁵⁴ Eine andere Frage ist freilich, welchen „kategorialen Status“ die Harmonik in

⁵² Fux hat diese Namen bekanntlich abgelehnt; wir ziehen sie hier der umständlichen Terminologie „Modus C transponiert nach A“ vor.

⁵³ Man könnte hier an eine zwischen alt und neu vermittelnde Position denken, wie sie etwa Andreas Werckmeister vertrat; vgl. Lester, *Modes and Keys*, 86ff.

⁵⁴ 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.⁵⁵ 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.⁵⁶ 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

⁵⁵ 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.

⁵⁶ 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.⁵⁷ 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. 321.⁵⁸

⁵⁷ 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“).

⁵⁸ 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 Tripartita K. 321

Im Baß liegt das absteigende Hexachordum durum.⁵⁹ 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 überlagert⁶⁰ 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),⁶¹ wobei für Fux feststeht, was als Akzidens und was als Substanz zu gelten habe. Man kann jedoch niemanden zwingen, es für

⁵⁹ Vgl. in diesem Kontext auch das originelle, alle drei Hexachorde exponierende „Capriccio“ aus der Partita E 64, a.a.O., 162ff.

⁶⁰ 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.

⁶¹ 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.⁶² 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.⁶³

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).

⁶² 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 ...“

⁶³ 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 vertraust 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 abzustiegen, 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 Oktave 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 chorales*‘ 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 ad eam peculiaris: adeo peculiaris*] 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 Pratico*, 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.