

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 15 (1967)

Artikel: Orazio Vecchis geistliche Werke

Autor: Rüegge, Raimund

Kapitel: III: Vecchis Tonartenlehre "Mostra delli Tuoni"

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858879>

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: 13.02.2026

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

III Vecchis Tonartenlehre "Mostra delli Tuoni"

Bemerkungen über die Beziehungen zwischen Schlüsselung und Tonart.

Das "Civico Museo Bologna" besitzt das Manuskript einer bisher nicht ausgewerteten Tonartenlehre von Orazio Vecchi in der Abschrift eines Schülers (1). Das Manuskript trägt folgende Ueberschrift:

"Mostra delli Tuoni della Musica, cioè li Naturali e Trasportati, et insieme tutte le cadenze, che in essi vi si ricerchino, altresì di quelle fuori de' Tuoni ch'artificiosamente vengono poste ne i componimenti e vi sono altre cose curiose da vedere in leggendo, è poi metter li in esecutione".

Die Handschrift umfasst 33 beschriebene Seiten. Die Seiten 1-30 und Seite 33 enthalten eine Darstellung der 12 Modi, auf den Seiten 31 und 32 findet sich ein fragmentarischer Kontrapunktteil mit den bezeichneten Regeln Nr. 11-14 für den einfachen Kontrapunkt und fünf Regeln für den doppelten Kontrapunkt in der Duodezime. Nach diesen Regeln folgt der Vermerk "Il Fine delle Regole del contrapunto del Sig. Horatio Vecchi, copiate da me Hercole Giacobbi l'Anno 1630, alli 8. d'Ottobre."

Beide Teile dieser Handschrift stammen vom selben Schreiber. Als terminus ante quem für die substantielle Entstehung der ganzen Schrift ist somit Vecchis Todesjahr 1605 anzusetzen (2). Es darf wohl angenommen werden, dass diese Aufzeichnungen durch die Unterrichtspraxis Vecchis entstanden sind, denn in den einleitenden Sätzen heisst es, in diesen Anweisungen seien die wichtigsten Merkmale des "perfetto Tuono" in Kürze dargelegt, "per che conoscono i scolari i Tuoni così in confusso ..." (S. 2) (3).

-
- 1) Fed. Parisini, Kat. I Nr. 263. Bernhard Meier erwähnt diesen Traktat in seinem Aufsatz "Bemerkungen zu Lechners Motectae Sacrae von 1575" (AfMw. XIV, 1957, S. 83-101).
 - 2) Eine Stelle auf S. 4 erlaubt vielleicht die Vorverlegung dieses terminus ante quem auf Marenzios Todesjahr 1599: "... le quali si potranno poi osservare in Cipriano, è ne' piu moderni come nel Marenzio, et nel Nanino, et altri che hoggi fioriscono ad arricchire la proffessione della Musica;"
 - 3) Nach den Bemerkungen von Vecchis Schüler Paulus Bravusius im Vorwort des posthum erschienenen Messendruckes soll Vecchi eine grundlegende theoretische Abhandlung mit dem Titel POETICA MUSICALIS geplant haben.

1) Vgl. beispielsweise Vers 1, Brevis 3-4.

2) Vor allem in der 3-ten Fassung von Vers 3.

Wie kaum anders zu erwarten, gründet Vecchis theoretische Abhandlung auf Zarlinos Schriften. Gleich im ersten Satz bekennt sich Vecchi als Verfechter der 12 Modi zu Zarlino, wenn er schreibt:

"Prima si dè sapere ch'i Tuoni o vogliam dir modi sono XII come tiene tutta la scola dei Moderni è come giudiciosamente ci dimostra il dotto Zarlino nella quarta Parte detta Musica pratica ..."

Die Schrift bringt die übliche Charakterisierung der 12 Tonarten (Affekte), jeweils mit Angabe der bevorzugten Kadenzen und mit einem untextierten, vierstimmigen Notenbeispiel mit c. f. im Tenor. Neu sind hingegen die Angaben über den Gebrauch der beiden Schlüsselungsarten (Normalschlüsselung-Chiavette) in den verschiedenen Tonarten und eine diesbezügliche grundsätzliche Bemerkung über die Verwendung von Instrumenten.

Bis in die neueste Zeit hinein geben die Beziehungen zwischen Schlüsselung und Tonart Anlass zu Diskussionen, und zwar vor allem deshalb -dies sei gleich vorweggenommen- weil die römische Praxis nicht in Uebereinstimmung zu bringen ist mit der freieren Handhabung der Schlüsselung im Kreis der Venezianer. Die Mittelstellung zwischen Römischer und Venezianischer Schule, welche für das kirchliche Schaffen Vecchis charakteristisch ist, vermag vielleicht in Verbindung mit der Tonartenlehre in dieser Hinsicht einiges zu erhellen. Um nun nicht den ganzen Fragenkomplex neu aufrollen zu müssen, mögen -gleichsam als Leitfaden für unsere Untersuchungen- die in der Kontroverse Hermelink-Federhofer aufgeworfenen Fragen vorangestellt werden.

In seinem Aufsatz "Hohe und tiefe Schlüsselung im 16. Jahrhundert" (1) analysiert Hellmut Federhofer die Ergebnisse zum Chiavettenproblem aus Siegfried Hermelinks "Dispositiones modorum" (2). Federhofer kritisiert insbesondere die Forderung der Transposition hoher und tiefer Schlüsselung in einen einheitlichen Tonbereich als Folge des begrenzten Ambitus der Singstimmen. Die Evidenz der von Hermelink aufgestellten "Strukturtypen" für jede Tonart wird bestritten; nach Federhofer wirken sich hohe und tiefe Schlüsselung nicht unterschiedlich auf das Satzgefüge aus, sondern der Unterschied bestehe einzig in der verschiedenen Intonation.

Die folgenden Fragen bedürfen somit einer Abklärung:

- Welche Bedeutung ist den von Hermelink in Zusammenhang mit den Strukturtypen aufgestellten Tonartencharakterisierungen zuzumessen?
- Lassen sich auch bei andern Komponisten jene Gesetzmässigkeiten in der Tonartenverwendung nachweisen, welche Hermelink bis ins Detail bei Palestrina aufzuzeigen versucht?
- Uebt die Schlüsselung im Sinne Federhofers keinen Einfluss auf die Komposition aus?

1) Hellmut Federhofer: "Hohe- und tiefe Schlüsselung im 16. Jahrhundert" (Festschr. F. Blume, Kassel 1963, S. 104).

2) Schneider, Tutzing 1960.

- Bezwecken Chiavette und Normalschlüsselung unterschiedliche Intonation?

Als Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zur zeitgenössischen Tonartenlehre seien die Angaben Zarlinos vorangestellt (1). Im IV. Teil der "Istitutioni harmoniche" gibt Zarlino zur Beschreibung der 12 Modi jeweils eine eingehende Charakterisierung der Affekte, welche durch die Modi ausgedrückt werden (2), oder, mit andern Worten, Zarlino legt dar, wie der Affektgehalt eines Textes durch die Wahl des entsprechenden Modus unterstützt werden müsse. Diese feinsinnige Charakterisierung wird aber bereits zum Teil illusorisch, wenn Zarlino auf die Vermischungen der Modi zu sprechen kommt (3). Zarlino schreibt, es gebe nicht wenige Gesänge, "le quali non sono composte ne i loro Modi semplici, ma nelli Misti". So finde man den 3. Modus vermischt mit dem 10., den 8. mit dem 11. "et così discorrendo de gli altri l'uno con l'altro". Man könne beispielsweise einen Oktavraum zusammensetzen aus der Quarte e-a und der Quinte a-e' oder mit den vertauschten Bausteinen A-e und e-a. Im ersten Fall erhalte man den 3. Modus, im zweiten den 10. Modus. Stücke im 3. und 10. Modus seien einander oft derart ähnlich, dass man sie nur durch ihren Schlusston unterscheiden könne. Deshalb sei der Schlusston eines Stückes ("la chorda finale del Modo") sehr oft für die Beurteilung der Tonart wichtig, "essendo che ogni cosa drittamente si giudica dal fine; ... conciosa che allora la cantilena è perfetta, et hà la sua vera forma, dalla quale si prende la occasione di fare tal giuditio". Mit andern Worten: im Zweifelsfalle sei der Modus nach dem Schlusston zu bestimmen. Wenn man jedoch aufgrund der gesamten Form ein Stück beurteile, könne man auch auf einen bestimmten Modus schliessen, wenn das Stück nicht mit dem Schlusston dieses Modus endige: "Onde dico, che se io havessi da giudicare alcuna cantilena da tal forma, cioè dal procedere, come è il dovere; non haverei per inconveniente, che il Modo principale potesse finire nella chorda mezzana della sua Diapason harmonicamente tramezata; et così il Modo collaterale nelle estreme della sua Diapason arithmeticamente divisa; lassando da un canto la chorda finale". Zarlino nennt als Beispiele die Motette "Si bona suscepimus" von Verdelot und das Madrigal "O invidia nemica di virtute" von Willaert, welches erstere im Habitus auf den Aeolius weise, das zweite dem Hypodorius zugehöre, obwohl sie nicht mit ihrer "chorda finalis" enden, sondern halbschlussartig auf der V. Stufe.

Es ist nun interessant, weiter zu verfolgen, wie die Unsicherheit in der Tonartenbeurteilung bei den späteren Theoretikern zunimmt und auf welche Weise ein Ausweg aus dem Dilemma gesucht wird. Denn einerseits überliefern die Theoretiker getreulich - wenn auch meistens gekürzt - Zarlinos Charakterisierungen der

1) Hermelink gibt einige Stellen der "Istitutioni" im Originaltext; es genügt daher, hier nur die ergänzenden Ausschnitte im Wortlaut anzufügen. Dabei ist zu beachten, dass in der von Hermelink benutzten Auflage von 1558 die Modi vom jonischen aus numeriert werden. Die hier benutzte Auflage von 1562 zählt dagegen vom dorischen Modus aus.

2) Wiedergegeben bei Hermelink, a. a. O. S. 163.

3) IV. parte, cap. 30.

Modi, andererseits lassen sie aber diese Vorschriften wieder nur unter Vorbehalt gelten.

Zunächst seien die diesbezüglichen Äusserungen italienischer Theoretiker angeführt. Orazio Vecchi macht folgende Bemerkungen zum 2. Modus (hypodorisch): "questo Tuono è poco differente dal Primo Tuono formandosi anch'esso con l'istesse spetie et hà le sue cadenze nelle istesse corde, à benche questo Tuono rappresenta come dicono mestitia, miseria, calamità, cio aviene forse nel Primo esempio per la Depressione, o bassezza d'esso, avenga ch'il grave appetisce sempre il moto tardo, il moto tardo genera gravità, la gravità genera la mestitia. Dunque, da questo argomento ch'il Secondo sia flebile, e mesto; ma e da porsi cura, che tutti i Tuoni sian pur'mesti quanto esser si vogliano, come il Terzo è l'Quarto, sempre si ponno colorire con l'allegro. Il Primo se s'alzerà un'ottava più alto, nell'acuto, come si vede nel Terzo esempio, all'hora cesserà quella Depressione, ò bassezza, perche i movimenti verso l'acuto sono sempre più allegri, che nel grave, et se sia vero, vedassi l'esempio notabile del Palestrina, cioè "Vestiva i colli", il quale è del Secondo Tuono, una ottava più alta, è per non vi s'ode minimo segno di mestitia, anzi, che chi lo canta, o chi l'ode, si riempie d'allegrezza, è di consolatione" (1).

Alle Töne können ebensolche Trauer haben wie der zweite Ton, wie man auch den dritten und vierten Ton jederzeit mit Fröhlichkeit färben könne. Als Beispiel nennt Vecchi das Madrigal "Vestiva i colli" von Palestrina (2). Das Madrigal stehe im 2. Ton, eine Oktave erhöht, sodass man nicht das geringste Anzeichen einer Trauer vernehmen könne, denn die Bewegung in der Höhe wirke fröhlicher.

In diesen Äusserungen wird auch die Frage der Tonhöhe berührt, die später diskutiert werden soll; vorerst möge nur festgehalten werden, dass die Lehre von den Affekten im späten 16. Jahrhundert weitgehend gegenstandslos geworden ist. Versucht man nun, Palestrinas Madrigal selbst einem Modus zuzuweisen, so wird man wohl in Uebereinstimmung mit Hermelink (3) auf Aeolisch schliessen, zumal die "prima parte" auf d, die "seconda parte" auf a schliesst. Vergleicht man das Madrigal mit der gleichnamigen Parodiemesse Palestrinas (4), so stellt man fest, dass sämtliche Messesätze auf a enden; dies scheint die Zugehörigkeit zum Aeolus zu bekräftigen (5). Doch ist es sinnlos, über solche Tonartzuweisungen einen Streit zu entfachen; übrigens stimmen die Strukturton-Gerüste Her-

1) "Mostra delli Tuoni" S. 9.

2) GA Casimiri Bd. IX, GA Haberl Bd. XXXIII.

3) Hermelink S. 162.

4) GA Casimiri Bd. XXV.

5) Die Darstellung bei Vecchi kann nicht durch einen Schreibfehler des Kopisten entstanden sein. Die Höhertransposition des 2. Modus um eine Oktave wird auch erwähnt von Eucharius Hofmann in "Doctrina de Tonis" (Greifswald 1582. Siehe A. f. Mw. 1957, B. Meier: "Bemerkungen..." S. 92).

melinks für die beiden fraglichen Tonarten weitgehend überein (1).

Aehnlich vage erscheinen in dieser Beziehung die Aeusserungen Dirutas, der sich in seinem "Transilvano" auf seine Lehrer Zarlino, Claudio Merulo und Costanzo Porta beruft. Diruta bemerkt zum ersten Modus:

"Questo tuono sonato nelli suoi tasti naturali rende l'Armonia grave, et modesta, poi per risponder al Choro, si suona nelli luoghi trasportati" (2).

Bei den 11 übrigen Modi erscheint jedesmal wiederum ausdrücklich die Einschränkung "sonato nelli suoi tasti naturali". Diruta versucht also die Affektenlehre dadurch zu retten, dass der Modus auf den "tasti naturali" erklingen müsse, fügt dann aber sogleich Transpositionsanweisungen für den Organisten bei (3). Eine weitere Stelle aus dem "Transilvano" möge dies bestätigen. Auf die Frage, wie man den 1. Modus vom 2. Modus unterscheiden könne, antwortet Diruta

D. : "Lo conoscerete all'Armonia: non havete inteso, che il primo tuono rende l'Armonia grave, et maestosa. Il secondo tuono al contrario mesta, e dogliosa".

T. : "S'il secondo tuono è cosi mesto e doglioso, da che viene, che li Compositori quando vogliono comporre Canzone, Madrigali, o altre cantilene allegre, non si fanno partire da questo secondo tuono?"

D. : Voi dite il vero, la causa procede, che lo trasportano alla Quarta alta, et fanno le modulationi vive, et allegre. Ma quando l'Organista lo sonerà nelli suoi tasti naturali con le modulationi meste, et dogliose, si sentirà il suo naturale effetto." (4)

Pietro Pontio dagegen schreibt, der Charakter der Modi werde durch schnelle oder langsame Bewegung zum Ausdruck gebracht:

"Vero è, ch'il pratico compositore farà mesta e allegra la sua compositione per ogni tuono, che gli piacerà; e questo averrà per gli moti veloci e tardi, che faranno le parti" (5).

Die Meinungen deutscher Theoretiker unterscheiden sich nicht von den Aussagen der Italiener. Joachim Burmeister (6) sagt, er habe nicht erfasst, worin die Affektwirkung der einzelnen Modi nach der Meinung der Alten beruhe. Der "exercitissimus musicus" sei in der Lage, im selben Modus die verschiedensten Dinge darzustellen. Lasso verwende beispielsweise den phrygischen Modus sowohl für die Motette "Quam benignus" wie auch für das Lied "Im Mayen hört man die Hennen Kreyen". Burmeister vermag es aber doch nicht, sich ganz von der überlieferten Moduslehre zu befreien, denn gleich darauf wendet er ein, die Lehre der

1) Hermelink S. 142, H-Dorisch, Fis-Aeolisch.

2) Transilvano II. parte (Venedig, G. Vincenti 1609) libro terzo, pag. 4.

3) Dazu siehe unten S. 66.

4) Pag. 11

5) "Ragionamento di musica" 1588, S. 159.

6) Martin Ruhnke: Joachim Burmeister (Kassel 1955).

Alten müsse dennoch wahr sein. Es herrschten jedoch die verschiedensten Ansichten über die spezifische Wirkung der einzelnen Modi. Als erwiesen scheine ihm, dass ein Modus mit tiefem System für Trauriges, ein Modus mit höher liegendem System für Fröhliches und Erregteres geeignet sei (1). Eine ähnliche Meinung vertritt Calvisius (2). 1611 bestreitet dieser allerdings endgültig, dass die Modi die Fähigkeit hätten, bestimmte Affekte zu erregen.

Ueber die Haltung Orlando di Lassos bezüglich Tonarten erhalten wir indirekt Kenntnis durch einen Brief seines Schülers Leonhard Lechner an den Tübinger "Musico Ordinario" M. Samuel Mageirus vom 8. August 1593 (3). Lechner schreibt: "Ich halte sambt dem Orlando, mit den eltisten Musicis das allein vier thon sein, nemlich re, mi, fa sol, (die andern 2 extremae uoces, als Vt und La sind in mutatione vnder diesen begriffen)". In seinem Brief legt Lechner dar, wie er die 4 "neuen" Töne deutet als Modifikationen der acht alten Töne. Am Ende seiner Ausführungen bemerkt er: "Hieraus secht ir dan augenscheinlich das es mit diese 12 tonis mer ein spiegelfechten vnd grosser Thra-sonischer nam sey, dan eo ipso darhinder steckhe. Dan es eben die alten, vnd nit mer noch weniger toni sind, Wiewol fürtrefliche gelerte leut sich gefunden, welchen diese art vnd aussteilung der tonorum besser gefallen, dan die erste ...". Lechner wie auch Lasso scheinen somit den 12 Charakterisierungen Glareans und Zarlinos kein grosses Gewicht beigemessen zu haben.

Untersuchungen über die Beziehungen zwischen Modus und textlichem Inhalt bei den Motetten Lassos zeigten folgende Ergebnisse:

Horst Leuchtmann (4) gruppiert die Motetten des "Magnum opus musicum" nach ihrem Textinhalt. Von den 147 Motetten der Gruppe Gebet/Flehen stehen beispielsweise 25 im hypomixolydischen, je 19 im hypoionisch transponierten und hypodorisch transponierten, je 16 im dorisch transponierten und phrygischen, 11 im dorischen, 8 im ionisch transponierten, 6 im aeolischen, 5 im hypoionischen, je 4 im hypoeolischen, mixolydischen, hypodorischen, je 2 im ionischen und hypophrygisch transponierten, je 1 im hypodorisch transponierten, phrygisch transponierten, hypolydisch transponierten und aeolisch transponierten Modus.

-
- 1) a. a. O. S. 121 (Auch hier wiederum der Versuch, die Gültigkeit der Affektenlehre durch Einbezug unterschiedlicher Tonhöhen zu retten).
 - 2) Ruhnke a. a. O. S. 123.
 - 3) A. f. Mw. 1953, S. 210-212.
 - 4) Horst Leuchtmann: "Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum opus musicum v. O. di Lasso (Sammlung Mw. Arbeiten, Bd. 28, Strassburg/Baden 1959) S. 15.

Den Hauptanteil bestreiten somit 5 verschiedene Tonarten, denen die Theoretiker zum Teil gegensätzliche Eigenschaften zuschreiben. Die Streuung ist auch bei andern Textkategorien gross; oft erscheint nicht einmal ein bestimmter Modus bevorzugt. Leuchtmannt stellt fest, dass die Modi "in keinem Verhältnis zum inhaltlichen Ausdruck des Textes" stehen. Bei der Einstellung Lassos zur Tonartenlehre war allerdings kein anderes Ergebnis zu erwarten, obschon viele Theoretiker als "Exempla" für die 12 Tonarten auf Motetten von Lasso verweisen!

Betrachten wir nun die Beziehungen zwischen Tonart und Textinhalt in der Musik Palestrinas. Die tiefgeschlüsselte phrygische Tonart charakterisiert Hermelink folgendermassen (S. 118):

"Im Wesen des E-Phrygischen liegen Trauer, Klage, offener oder verklärter Schmerz, zartes Empfinden, Sehnsucht, eindringliches Bitten und ähnliche Gemütsbewegungen".

Unter den Motetten Palestrinas, die in dieser Tonart stehen, finden sich aber nicht wenige mit ausgesprochen freudigen Texten (1):

"Exultet coelum laudibus"

"Jubilare Deo, omnis terra"

"Jubilare Deo, universa terra"

"Bonum est confiteri Domino"

Es liessen sich weitere Motetten anführen, deren Textinhalte nicht mit Hermelinks Charakterisierung in Einklang zu bringen sind. Wenn nun Hermelink die Tonart-Charakterisierungen gegenüber der zeitgenössischen Theorie bei den Tonarten Dorisch, Phrygisch und Ionisch (authentisch und plagal) auf je zwei unterschiedliche Typen erweitert, so begibt er sich damit auf reichlich unsicheres Gelände - er ist sich auch selbst der Gefahr einer subjektiven Auslegung bewusst (2). Hermelink versucht mit diesen Charakterisierungen, die Unterschiede der Strukturtypen (normale Schlüsselung - hohe Schlüsselung) zu verdeutlichen. Dabei stützt er sich auf die Angaben Zarlinos, differenziert diese jeweils für hohe und tiefe Schlüsselung und zieht zur Ergänzung die Angaben des "Compendium musicae" von Gumpelzhaimer (1591) bei.

Wir müssen nun gestehen, dass wir nach all dem Gesagten derartig enge Beziehungen zwischen Textinhalt und Tonart bei Palestrina nicht als evident betrachten. Auch wenn wir die Charakterisierungen Hermelinks nur als Hilfe für das "Studium und Kennenlernen des spezifischen Fluidums" (3) jeder einzelnen Tonart gebrauchen wollten, so tritt dieses "Fluidum" eben doch nicht in allen von Hermelink aufgestellten Typen als unverwechselbares Charakteristikum in Erscheinung.

1) Hermelink S. 152.

2) Hermelink S. 110, Anm. 20.

3) Hermelink S. 110, Anm. 18.

Damit sollen aber nicht gewisse, zum Teil allerdings geringfügige Unterschiede struktureller Art bei verschiedener Schlüsselung der selben Tonart in Abrede gestellt werden. Als Beweis gegen diese von Hermelink aufgestellten Strukturtypen führt Federhofer das "Compendium musicae" von Gumpelzhaimer an, welches für jede Tonart 4-stimmige Beispiele gibt. Für hohe und tiefe Schlüsselung bringt Gumpelzhaimer dasselbe Beispiel, demzufolge müssten für beide Schlüsselungen auch die gleichen Strukturton-Gerüste bestimmend sein (1). Des weitern führt Federhofer an, dass die selben Motetten von Willaert in verschiedener Schlüsselung in zeitgenössischen Handschriften und Drucken überliefert werden (2). Federhofer prüft dann die Umschreibe-Möglichkeiten an Stücken Palestrinas (3). Die 4-stimmige Motette "Quia vidisti me Thoma" kann in tiefe Schlüssel umgeschrieben werden (Quinte tiefer mit b-Vorzeichnung). Dabei verschwinden die beiden Stellen mit Hilfslinien im Tenor des Originals. Federhofer geht nun der Frage nach, ob Palestrina vielleicht die hohe Schlüsselung nur deshalb gewählt habe, um den spezifischen Charakter der Tonart (E-Dorisch, siehe Hermelink S. 115) zu erreichen. Eine Prüfung der Strukturtöne des Cantus nach den Angaben Hermelinks führte zum Ergebnis, dass die als charakteristisch bezeichneten Gerüsttöne in dieser Motette nicht vorliegen.

Um nun diese Frage weiter zu prüfen, habe ich 36 vierstimmige Motetten Palestrinas (4) auf ihre Umschreibe-Möglichkeit durchgesehen. Nur 4 Motetten lassen sich ohne Verwendung von Hilfslinien (in Cantus, Altus und Tenor) umschreiben, nämlich die Nr. 7, 17, 26 und 27. Bei Nr. 27 verschwindet zudem die Hilfslinie im Cantus (Takt 13), desgleichen in Nr. 17 (Cantus, Takt 8, 9).

Die Zweifel Federhofers an den systematischen Untersuchungen Hermelinks über Entstehung der Chiavette erweisen sich somit als unberechtigt: Palestrina konzipiert eindeutig für eine bestimmte Schlüsselung und hält sich damit in dieser Hinsicht genau an die klaren Anweisungen Zarlinos (5) über die Disposition der Stimmen. Die Wahl der Schlüssel in Handschrift und Druck bleibt nicht mehr dem Belieben des Kopisten oder des Druckers anheimgestellt (6).

Damit bleibt aber die Frage nach dem Zweck der doppelten Aufzeichnungsmöglichkeit ungeklärt. Die zeitgenössischen Quellen versagen in dieser Hinsicht völlig. Hermelink versucht eine bewusste Differenzierung im Sinne einer Nüan-

1) In Uebereinstimmung mit Gumpelzhaimer geben die Tonartenlehren von Vecchi und Diruta ebenfalls für tiefe und hohe Schlüsselung dasselbe Beispiel.

2) Mendel, MQ 1948 S. 346. H. Engel, MGG II, Sp. 1189.

3) Federhofer Anm. 8.

4) GA Casimiri Bd. III.

5) Hermelink S. 26 ff. Istitutioni IV, cap. 31.

6) Hermelink S. 45.

cierung durch eine Stelle von Diruta (1) zu belegen, die wir oben im Originaltext angeführt haben (2). Aus unseren Darlegungen ging jedoch hervor, dass Diruta einzig die traditionelle Tonartenlehre, welche vom Schüler angezweifelt wird, durch Einbeziehung unterschiedlicher Tonhöhen zu retten versucht, gleich darauf aber Transpositionsvorschläge für die einzelnen Schlüsselungen anfügt (3). Ähnliche Verlegenheitslösungen fanden wir bei Vecchi und Pontio.

Nun weist Hermelink bei Palestrina eine derart eindeutige Bevorzugung gewisser Tonarten und Schlüsselungen nach - andere Tonarten hingegen werden kaum oder gar nicht verwendet (4), dass man leicht in Versuchung kommen mag, sich auf eine feinsinnige Deutung einzulassen.

Die Tonartenlehre von Vecchi vermag vielleicht einiges in dieser Hinsicht zu erhellen. Vecchi gibt für alle Tonarten ein Beispiel in beiden Schlüsselungen und fügt meistens Angaben über die Häufigkeit der Verwendung hinzu. Ein Vergleich mit Palestrinas (5) Disposition der Tonarten ergibt folgendes Bild:

1. Dorisch

	Untransponiert (Normalschl.)	Transp. (Chiav.)
Palestrina	2 %	21 %
Vecchi	"Il Primo Tuono è più de gl'altri in uso non pure in chiesa, ma in camera ancora et infinite sono le compositioni che s'odono di questo Tuono". Bei der trsp. Form der Vermerk "col favor della corda"	

2. Hypodorisch

	Chiavette	Transp. (Normalschl.)
P.	7 %	4 %
V.	"e molto ancor esso in uso"	"s'usa assai per commodità d'egli Organisti ed altri"

3. Phrygisch

	Normalschl.	Transp. (Chiav.)
P.	8 %	1 %
V.	"Questo Tuono e molto in uso. il Primo" (Normalschl.)	Molto si ritrova

1) Hermelink S. 12, Anm. 2.

2) siehe oben S. 58.

3) Siehe unten S. 66.

4) Hermelink S. 100 ff.

5) Angaben nach Hermelink.

4. Hypophrygisch

	Chiavette	Transp. (Normalschl.)
P.	weniger als 0,5 %	weniger als 0,5 %
V.	"molto usato in chiesa"	"in camera"

5. Lydisch 6. Hypolydisch

Hermelink zählt lydisch nicht als selbst. Tonart

Vecchi bemerkt zum 5. Modus: "non è frequentato perche a molti par duro ..."

zum 6. Modus: "... hà del Devoto, ma quando sia per B molle, e chiamato duodecimo trasportato alla Quinta bassa"

7. Mixolydisch

	Chiavette	Transp. (Normalschl.)
P.	18 %	keine Beisp.
V.	Gibt keine Angaben	

8. Hypomixolydisch

	Normalschl.	Transp. (Chiav.)
P.	4,5 %	keine Beisp.
V.	"è molto in uso, ma nelle sue corde naturali"	
	Zur transponierten Form: "poco usato"	

9. Aeolisch

	Chiavette	Transp. (Normalschl.)
P.	9 %	weniger als 0,5 %
V.	"Questo Tuono e molto in uso"	
	Zur transponierten Form: "non e usato"	

10. Hypoaeolisch

	Normalschl.	Transp. (Chiav.)
P.	2 %	2 %
V.		"poco in uso"

11. Ionisch

	Normalschl.	Transp. (Chiav.)
P.	0,5 %	10 %
V.	Bemerkt zum Beispiel in Normalschlüsselung	
	"pocchi altri essempij vi sono".	
	Dagegen "del secondo essempio ve ne sono infiniti	
	tra gl'altri ..." (folgt Beisp. von Rore)	

12. Hypoionisch

	Chiavette	Transp. (Normalschl.)
P.	6 %	5 %
V.	"e però il secondo essemplio è più in uso del Primo"	

Die Angaben Vecchis über den Gebrauch der verschiedenen Tonarten und Schlüsselungen decken sich weitgehend mit der Tonartenverwendung Palestrinas. Vecchi verweist neben Palestrina auf Beispiele von Rore, Marenzio, Nanino, Striggio, Ingegneri und Annibale Padovano; seine Angaben beruhen wohl auf umfassender Kenntnis seiner italienischen Zeitgenossen und dürfen kaum als subjektive Klassifizierung angesehen werden.

Der unterschiedliche Gebrauch der Tonarten bei Palestrina scheint demnach nicht zwingend auf einer persönlichen, durch den Text geleiteten Auslese zu beruhen; vielmehr kristallisierte sich wohl bei den Zeitgenossen ein gewisser "Häufigkeitsmodus" heraus; das bei Vecchi immer wieder verwendete Wort "uso" deutet ebenfalls in dieser Richtung (1).

Wenden wir uns nun dem Chiavettenproblem zu. Hermelink schliesst aufgrund der Aussagen Zarlinos auf einen einheitlichen Tonraum und sucht diese Thesen durch Morley zu erhärten (2). Bereits Mendel (3) hatte die Aussagen Morleys untersucht und kam zum Schluss, dass Morley sich gegen die Transposition ausspricht, jedoch damit indirekt deren Gebrauch bestätigt. Hermelink dagegen sieht in den Äusserungen Morleys einen direkten Beweis für Transposition, Federhofer deutet diese Stelle wiederum im Sinne Mendels. Als weiteren Beweis für Transposition der beiden Schlüsselungsarten in denselben Tonbereich führt Hermelink zwei Messen Palestrinas an, deren einzelne Sätze verschieden geschlüsselt sind (4). Eine Transposition ermögliche die bessere Verknüpfung der Teile; als Transpositionsintervall komme die kleine Terz in Betracht - wobei die absolute Tonhöhe, bezogen auf unsere heutige Stimmung, allerdings nicht zu rekonstruieren sei. Demgegenüber führt nun Federhofer doppelchörige Motetten von Jacobus Gallus und Dialoge von Orlando di Lasso an, in welchen der eine Chor in hoher Schlüsselung, der andere in tiefer Schlüsselung notiert ist (5). Der Ambitus dieser Stücke beträgt etwa 3 Oktaven und reicht von F bis g". Nach

-
- 1) Bei Lasso zeigen sich ähnliche Verhältnisse (vgl. die entsprechenden Fussnoten bei Hermelink S. 105 ff.).
 - 2) Th. Morley: "A plaine and easie Introduction ..." siehe Hermelink Anhang S. 177.
 - 3) A. Mendel: "Pitch ..." QM 1948 S. 336-357.
 - 4) Hermelink S. 94.
 - 5) Federhofer S. 109, Anm. 23.

Mendel ergebe sich, auf unsere heutige Stimmung bezogen, ein Ambitus von Es bis gis¹. Federhofer glaubt nun, die Stimmumfänge hätten sich von Palestrina bis Praetorius nicht wesentlich geändert; damit kritisiert er Hermelinks Annahme, dass die Knabenstimme nicht über f¹ hinausreiche (1).

Diese einander widersprechenden Ansichten gründen auf der bereits erwähnten unterschiedlichen Schlüsselungspraxis im römischen und venezianischen Stilbereich. Die folgenden Ausführungen mögen dies belegen.

Zunächst einige Bemerkungen zu Zarlinos Musikanschauung. Zarlino nennt die möglichen Ursachen eines unbefriedigenden Chorklangles (2): Schlechtes Gehör eines Sängers, ungenügende Verschmelzung der verschiedenen Stimmcharaktere, Höhertreiben oder Sinkenlassen der Stimme. Bei einem vollkommen ausgeführten Gesang vernehme der Hörer "alcuni accenti, et (come si dice) alcune tirate di gorgia, con alcune diminutioni, che ne gli istrumenti artificiali non si possono udire". Es werde nun vielleicht einer einwenden, ob es nicht unschicklich sei, wenn man jedesmal die Singstimmen mit Instrumenten begleite. "Io rispondo, che si vorrà esaminare minutamente la cosa, ritrovarà, che questo inconveniente accade infinite volte: conciosa che mai, o rare volte avviene, che le Voci co i Suoni si accordino tanto perfettamente, che non si oda alcuna discrepanza tra loro, ancora che sia minima".

Zarlino setzt sich also mit der in Venedig mehr und mehr an Bedeutung gewinnenden gemischt vokalinstrumentalen Musizierweise auseinander und unterstreicht die Vorzüge des a-capella Chorklangles. Wie nun dieser ausgeglichene Chorklang erzielt werden kann, darüber gibt Zarlino an anderer Stelle Auskunft (3).

In Palestrinas Werken werden die Regeln Zarlinos streng eingehalten. Nur selten findet man ein Werk, in welchem eine Stimme ihren Ambitus überschreitet und dadurch zur Aufzeichnung Hilfslinien notwendig werden (für die Bass-Stimme gelten besondere Regeln) (4). Der Gesamtambitus wird nach Hermelink nicht ein einziges Mal überschritten (5).

Alle diese Regeln wären nun sinnlos, wollte man in den verschiedenen Schlüssellungen Unterschiede in der Tonhöhe erblicken. Zarlino gibt deshalb Transposi-

1) Hermelink S. 96.

2) II. parte, cap. 45 (Seite 135).

3) IV. parte, cap. 31 (S. 338). Diese Stelle über Beschränkung des Ambitus der Einzelstimme auf eine Undezime, des Gesamtambitus auf 19-20 diatonische Stufen wird von Hermelink eingehend besprochen (S. 26).

4) Hermelink S. 21, Anm. 11.

5) Hermelink S. 38, Anm. 12.

tions-Hinweise. Bei Zarlino und allen späteren Theoretikern werden jeweils zwei Arten der Transposition erwähnt:

1. Die Transposition der Modi in die Oberquarte oder Unterquinte durch den Komponisten unter Verwendung des vorgezeichneten b.
2. Transposition durch den Kantor zur bequemerer Ausführung durch die Sänger.

Von der ersten Transpositionsart war bereits die Rede. Zarlino schreibt dazu, andere Transpositionen seien nicht gebräuchlich und würden nur von einigen wenigen verwendet "per volare intricare il cervello (diro cosi) alli Cantanti"

(1). Zur zweiten Transpositionsart bemerkt Zarlino "... tali Trasportationi sono utili, et sommamente necessarie anco ad ogni perito Organista, che serve alle Musiche choriste; et ad altri Sonatori similmente, che sonano altre sorti di istrumenti, per accomodare il suono di quelli alle Voci, le quali alle volte non possono ascendere, o discendere tanto, quanto ricercano i luoghi propij delli Modi...". Solche Transpositionen seien nicht nur bei den Modernen gebräuchlich, sondern auch von Ockeghem und seinem Schüler Josquin verwendet worden.

Der Praktiker Diruta gibt in dieser Beziehung dem Organisten genauere Anweisungen (2). Er erklärt die Transposition in Oberquarte und Unterquinte und fährt dann fort, "vi è necessario intendere un'altra sorte di trasportationi per poter rispondere al Choro in voce commoda, tanto nel canto figurato, quanto nel canto fermo. E perche la maggior parte de gl'Organi sono alti, fuori tuono Choristo, bisogna che l'Organista si accomodi a sonare fuor di strada, un tuono, et una terza bassa".

Diruta gibt in jedem Modus ein zweistimmiges Beispiel, welches der Schüler zu transponieren hat. Er schreibt dazu: "Prima lo dovete praticare nelli suoi tasti naturali, et poi nelli luoghi si puo trasportare...". Eine Zusammenstellung seiner Transpositionsanweisungen ergibt folgendes Bild:

<u>Tonart</u>	<u>Schlüsselung</u>	<u>Transposition</u>
Dorisch	tief	tiefer: Grosse Sek., kl. Terz
Hypodorisch	C ₂ F ₃	höher: Grosse Sek., Quarte
Phrygisch	tief	tiefer: Grosse Sek., kl. Terz
Hypophrygisch	C ₂ F ₃	tiefer: Grosse Sek.
Lydisch	hoch	tiefer: Quarte, Quinte
Hypolydisch	tief	tiefer: Grosse Sek., kl. Terz
Mixolydisch	hoch	tiefer: Quarte, Quinte
Hypomixolydisch	tief	tiefer: Grosse Sek., kl. Terz, Quarte
Aeolisch	hoch	tiefer: Kl. Terz, Quinte
Hypoeolisch	tief	tiefer: Kl. Terz, Grosse Sek.
Ionisch	tief	tiefer: Grosse Sek., kl. Terz
Hypoionisch	hoch	tiefer: Quinte

1) IV, cap. 17 (S. 319)

2) Transilvano II. parte, il terzo libro, pag. 4.

Beispiele in hoher wie auch in tiefer Schlüsselung werden transponiert. Die Beispiele in hoher Schlüsselung werden durchschnittlich eine Quarte oder Quinte tiefer transponiert, Beispiele in tiefer Schlüsselung einen Ganzton oder eine kleine Terz tiefer. Ohne aus diesen Angaben irgendwelche Rückschlüsse auf eine absolute Tonhöhe ziehen zu wollen, kann man doch feststellen, dass die Beispiele etwa in einen einheitlichen Tonbereich transponiert werden. Als Transpositionsintervalle gibt Diruta grosse Sekunde, kleine Terz, reine Quarte und reine Quinte. Damit ergeben sich innerhalb des Quintenzirkels Transpositionen um höchstens 3 Quinten, d. h. es werden höchstens 3 Vorzeichen notwendig. Dieser enge Rahmen war bedingt durch die mitteltönige Stimmung der Tasteninstrumente (1).

Weitere Beweise für eine Transposition hoch- und tiefgeschlüsselter Stücke in den selben Tonraum liefern uns auch praktische Musikdenkmäler, nämlich dann, wenn der (seltene) Fall vorliegt, dass zu einem zyklischen Werk mit hoch und tief geschlüsselten Teilen eine Orgelstimme (Orgelbass) überliefert ist. In der "Missa in Resurrectione Domini" von Orazio Vecchi sind die Teile des Ordinariums, Graduale und "Loco Deo gratias" in hoher Schlüsselung notiert, Introitus, Offertorium und "In Elevatione" in tiefen Schlüsseln. Im Orgelbass werden nun alle Sätze in tiefer Schlüsselung notiert, d. h. die hochgeschlüsselten Teile werden eine Quinte tiefer transponiert (2). Dass in diesem Orgelbass ausnahmslos eine Quinte tiefer transponiert wird, ergibt sich ganz zufällig: da sämtliche hochgeschlüsselte Stücke in einer untransponierten Tonart stehen (3), müssen sie bei Tiefersetzung mit Verwendung eines b um eine Quinte transponiert werden. Bei der umgekehrten Tiefer-Transposition vom cantus mollis in den cantus durus ergibt sich die Quarte als Transpositionsintervall.

Es wäre nun aber verfehlt, wollte man hieraus eine Regel für die Tiefertransposition der Chiavette um eine Quarte oder Quinte ableiten. Dieser Orgelbass konnte nur als Näherungswert für den Organisten gelten: da man bekanntlich nicht mit einer einheitlichen Orgelstimmung rechnen konnte, wäre es sinnlos gewesen, eine "kompliziertere" Transposition zu drucken; der Organist hatte im Bedarfsfalle zu transponieren, wie oben am Beispiel Dirutas gezeigt wurde. Wichtig aber ist festzuhalten, dass die verschieden geschlüsselten Sätze etwa im selben Tonbereich erklangen.

Bei der Besprechung von Vecchis Motetten haben wir festgestellt, dass Vecchi hinsichtlich Klangraum/Schlüsselung eine Mittelstellung zwischen römischer und

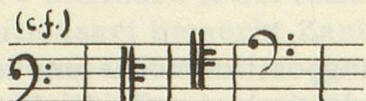
-
- 1) Wilhelm Dupont: "Geschichte der musikalischen Temperatur" (Diss. Erlangen 1933).
 - 2) Das Benedictus für drei hohe Stimmen, welches in den Vokalstimmen hochgeschlüsselt notiert ist, wird im Orgelbass als Partitur in gleicher Schlüsselung abgedruckt.
 - 3) Ordinariumsteile hypoionisch, Graduale aeolisch, "Loco Deo gratias" mixolydisch.

2) Vgl. Künke: "Johann Diruta" S. 21.

3) Kirchner: "Der Generalbass bei Heinrich Schütz" (Kassel 1950) Seite 22.

venezianischer Praxis einnimmt. Dadurch, dass Vecchi in doppelchörigen Motetten wohl häufig die Chöre unterschiedlich besetzt, hingegen den Gesamtambitus ausnahmslos auf die von Zarlino genannten Tonräume beschränkt, ist die vokale Ausführbarkeit in allen Stimmen gewährleistet; auch aus diesem Grunde erscheint eine solche Transposition sinnvoll. Hermelinks Annahme einer analogen Transposition bei zwei Messen Palestrinas wird somit gestützt.

Bezeichnenderweise gibt Vecchi dort, wo er in seiner Tonartenlehre auf ungewöhnliche Schlüsselkombinationen zu sprechen kommt, Hinweise auf Instrumente. In zwei Notenbeispielen wird folgende Zusammenstellung verwendet:



Beim 5. Modus schreibt Vecchi zu dieser Schlüsselung: "Quinto Tuono Trasportato una Quinta bassa, non è in uso". Beim 2. Modus steht der Vermerk: "Il Primo esempio ... s'usa per Tromboni soli è per concerti lugubri, è mesti". Die Erweiterung des Klangbereiches nach der Tiefe



instrumente undenkbar, sollen die Regeln Zarlinos gewahrt bleiben.

Der spezifisch venezianische Komponistenkreis erweitert den Tonumfang in Messe und Motette ganz beträchtlich, und zwar zunächst ohne im einzelnen die gesungene von der gespielten Stimme zu scheiden. Bereits bei Andrea Gabrieli finden sich bekanntlich vollständig in allen Stimmen textierte Beispiele mit einem derart grossen Ambitus, die ohne Beizug von Instrumenten nicht ausgeführt werden können, so etwa ein 16-stimmiges Gloria mit folgender Schlüsselung (1):

1. Chor hochgeschlüsselt
 2. & 3. Chor tiefgeschlüsselt
 4. Chor: C₂, C₄, F₃, F₅
- Gesamtambitus von C bis a''

Michael Praetorius bemerkt in seinen Transpositionsanweisungen zu solchen Stücken mit grossem Ambitus (2): "Die Cantiones aber/welche in dreien Octaven von einander stehen / do der Cantus hoch / und der Bass tieff claviret ist / als vom F biss a''; vom G biss g'' etc. Do kan man weder per quartam noch quintam transponieren: Sondern wie es der Componist gesetzt hat / verbleiben lassen; Oder aber wegen der Discantisten in Clavem propinquam per tonum inferiorem transponieren".

1) "I classici musicali italiani" Bd. 5, S. 17.

2) Syntagma III, S. 82.

Daneben gibt Praetorius aber für jede Tonart und Schlüsselung verschiedene Transpositionsvorschläge. Jedenfalls dürfen Stücke mit grossem Ambitus nicht herbeigezogen werden als Beweis gegen Transposition hoch und tief geschlüsselter Stücke in bequemer singbarer Lage (1).

Währenddem nun die meisten zeitgenössischen Theoretiker sich mit ihren Transpositionsanweisungen an die Organisten wenden, gibt Joachim Burmeister um 1600 dem Kantor ausführliche Anweisungen zum Intonieren der Gesänge. Martin Ruhnke hat die diesbezüglichen Äusserungen Burmeisters zusammengestellt (2).

"Zuerst solle der Kantor die Mittellage seiner Sänger feststellen, indem er beobachte, wann sowohl Männer- als auch Frauenstimmen ... ihre Partien sicher sängen. Diese Mittellage solle er mit seinem eigenen Stimmumfang und mit seiner eigenen Mittellage vergleichen. Wenn er dies häufig übe und wiederhole, werde er die richtige Mittellage für den Chor stets mit Sicherheit finden". Burmeister rät dem Kantor, anfangs eine Pfeife oder Flöte zu benutzen, um Irrtümer bei der Intonation zu vermeiden; damit sei er nicht auf die Orgel angewiesen. Von einer Unterscheidung der beiden Schlüsselungsarten bei der Intonation ist nirgends die Rede. Vielmehr erhält die notierte Tonhöhe in der Vokalmusik erst ganz allmählich im Laufe des 17. Jahrhunderts eine gewisse absolute Bedeutung; parallel dazu erscheinen in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr und mehr erhöhte Tonart-Vorzeichnungen in den Handschriften und Drucken. Noch bei Schütz kommen in den originalen Drucken nur die beiden Notationsarten der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts vor (3) (ohne Vorzeichen, oder Versetzung des cantus durus in den cantus mollis mit vorgezeichnetem b). Den beigegebenen Continuo-Part passt Schütz der Orgelstimmung an, indem er ihn häufig tiefer transponiert um einen Ganzton bis eine Quinte, häufig aber auch nur Transpositions-Hinweise hinzufügt, in welchen er gewöhnlich Tiefer-Transposition, in etlichen Fällen aber auch Höher-Transposition vorschlägt.

1) Wir gehen wohl kaum zu weit, wenn wir feststellen, dass die freie Schlüsselungspraxis und die Abkehr vom vokal erprobten Konstruktionsgefüge im Schaffen Giovanni Gabrielis sich ausgewirkt hat auf das Erstlingswerk seines Schülers Heinrich Schütz. In seinen Italienischen Madrigalen verwendet Schütz wohl die "alten" Schlüsselkombinationen - nur in den Nummern 6 und 18 setzt er sich über jene Regel Zarlinos hinweg, die besagt, dass die fünfte und jede weitere zusätzliche Stimme einer bereits vorhandenen Stimme in Umfang und Schlüsselung zu entsprechen habe (Ist. Harm. III, cap. 58). Dagegen gebraucht Schütz häufig Hilfslinien, erweitert dadurch die Stimmumfänge auf eine Duodezime und verlangt in diesen höchsten und tiefsten Stimmbereichen nicht selten aussergewöhnliches, sodass H. J. Moser im Vorwort der Neuausgabe (Bärenreiter 1962) bemerkt, dies sei "vielleicht die einzige Spur noch jugendlicher Unerfahrenheit des gerade hierin später so einmaligen Könners".

2) M. Ruhnke: "Joachim Burmeister" S. 91.

3) Kirchner: "Der Generalbass bei Heinrich Schütz" (Kassel 1960) Seite 92.

Fassen wir die Ergebnisse dieses Kapitels zusammen:

In den musiktheoretischen Abhandlungen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird die Affektenlehre weiterhin dargestellt. Nachdem bereits bei Zarlino manche Unstimmigkeiten vorhanden sind, wächst diese Unsicherheit gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wird die Affektenlehre von Calvisius als gegenstandslos bezeichnet. Ein Vergleich mit den praktischen Musikdenkmälern hat ergeben, dass Beziehungen zwischen Textinhalt und Tonart im Sinne der Affektenlehre bei Lasso nicht vorhanden sind und auch bei Palestrina nicht schematisch zu fassen sind. Eine weitere Differenzierung der Modi (hohe und tiefe Schlüsselung) auf dieser Typenbasis erscheint somit fragwürdig.

Die Wahl der Schlüsselung durch den Komponisten wirkt sich in der Vokalmusik strukturbildend auf das Satzgefüge aus (Hermelink); Grundbedingung ist jedoch das Einhalten der von Zarlino als Norm festgehaltenen Kombinationen und die Beachtung eines begrenzten Ambitus. Die unterschiedliche Bevorzugung der einen oder andern Schlüsselungsart bei den verschiedenen Tonarten entspricht einem "Häufigkeitsmodus", der sich in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts herauskristallisiert hat. Hohe und tiefe Schlüsselung dienen nicht der Kennzeichnung unterschiedlicher Tonhöhen für die Intonation. Für beide Schlüsselungsarten gilt in der Vokalpolyphonie als Richtlinie für die Intonation die günstigste Tonlage für die Sänger. Damit ist die Transposition hoher wie tiefer Schlüsselung in einen einheitlichen Tonbereich legitimiert (1).

Für die genauere Bestimmung einer absoluten Tonhöhe fehlen die historischen Anhaltspunkte. Es ist deshalb wenig sinnvoll, für die Tiefertransposition der Chiavette ein bestimmtes Intervall (etwa Terz oder Quarte) fixieren zu wollen.

Die Transposition von Chorwerken lässt sich für das ganze 17. Jahrhundert und noch bei Bach (2) nachweisen; die heutige Praxis wird die zunehmende Tendenz zur absoluten Fixierung berücksichtigen müssen, besonders auch im Zusammenwirken mit Instrumenten.

-
- 1) Für die Praxis der kirchlichen Capellen des 16. Jahrhunderts mag dieser begrenzte Gesamtambitus wohl auch durch die Ausführung des Altus durch Männerstimmen bedingt gewesen sein.
 - 2) A. Schering: "J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik" (Leipzig 1954) S. 58.