

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 4

Siegfried Hermelink
Dispositiones Modorum

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

SIEGFRIED HERMELINK

DISPOSITIONES
MODORUM

Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen



1960

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

© by Hans Schneider Verlag in Tutzing
Als Habilitationsschrift auf Empfehlung der phil. Fakultät der Universität Heidelberg
gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
Druck: Josef Deschler KG., München 5
Printed in Germany

MEINER MUTTER
UND DEM ANDENKEN MEINES VATERS

INHALT

Vorwort	9—10
Einleitung	11—16
I. Die Schlüsselkombinationen bei Palestrina	17—32
Gewöhnliche Schlüsselkombinationen	17
Variante	20
Schlüsselung und Besetzung	24
Zarlino zur Besetzung	26
Morley zur Schlüsselung	27
Terminologie	30
II. Niederschrift und Satzkonstruktion	33—52
Tabula compositoria	33
Scala decemlinealis	35
Der abgegrenzte Tonbereich	37
Willkürliche Schlüsselsetzung	40
Ursprung der „Chiavetten“	40
Einzelstimmen-Partitur	44
III. Tonart und Schlüsselung	53—86
Glarean	53
Zarlinos Tonartenlehre	54
Morleys Tonartbegriff	60
Über den Grundton	65
Zur Melodiebildung	66
Kadenzen	72
Klangverhältnis	78
IV. Tonart und Einstimmung	87—99
Belege für wechselnde Stimmtonhöhe	87
Morley zur Stimmtonhöhe	90
Differenz der Stimmtonhöhe	93
Benennung der vokalen Tonarten	96
V. Die Tonarten bei Palestrina	100—143
Dorische Gruppe	105
Phrygische Gruppe	116

Ionische Gruppe	124
Mixolydische Gruppe	132
Aeolische Gruppe	137
Anhang A—G	145—182
Bibliographie	183—189
Erklärung einiger Abkürzungen	190—191
Namen- und Sachregister	192—194
Beispielsammlung (lose beiliegend)	1—44

Wenn man mich fragen würde, was meiner Ansicht nach die abendländische Welt — oder, genauer, Europa — von der asiatischen und afrikanischen Menschheit unterscheidet, so würde ich ohne Zweifel erwidern: die Polyphonie.

G. Duhamel

Vorwort

Der Titel dieses Buches ist dem Vorwort der Geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz entnommen. Unter den „zu einer regulierten Composition notwendigen Requisiten“ sind dort an erster Stelle die „Dispositiones Modorum“ genannt, was in diesem Zusammenhang etwa „Ordnung, Gliederung, Eigenschaften der verschiedenen Tonarten im Bereich des vokalen Kontrapunkts“ heißt. Dies entspricht genau unserem Thema. Die lateinische Fassung hat die Kürze für sich. Darüber hinaus soll sie aber als Zitat noch etwas Besonderes ausdrücken. Die Mahnung Schützens, gründlich die in dem berühmten Vorwort genannten Gegenstände zu studieren, ist, so meine ich, nicht nur an die ernsthaften Musiker seiner eigenen Zeit, sondern ebenso an den Musikhistoriker von heute gerichtet: Der vorliegende Versuch, die Tonart der Vokalpolyphonie zu begreifen und gegen die spätere harmonische Tonalität wie gegen die älteren Kirchentonarten der einstimmigen Musik abzugrenzen, stellt das Ergebnis entsprechender Bemühungen dar.

In einer von der vorliegenden nur wenig abweichenden Fassung hat die Arbeit im Sommer 1958 der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg als Habilitationsschrift vorgelegen. Viele der aufgeworfenen Fragen haben sich mir bei intensiver Arbeit mit dem Heidelberger Universitätschor, unter dem direkten Eindruck der Werke Lassos, Palestrinas, Marenzios, Victorias, Byrds, Morleys u. a. aufgedrängt; dabei erwies sich die beständige gegenseitige Wechselwirkung der lebendig erklingenden Musik einerseits und der Beschäftigung mit Quellen und Theoretikern andererseits als besonders förderlich und fruchtbar. Entscheidende Impulse zur systematischen Behandlung der Probleme empfing ich im steten Gedankenaustausch mit Professor Dr. Thrasybulos G. Georgiades während der Zeit seines Wirkens in Heidelberg. Er hat auch den Fortgang der Arbeit mit reger Anteilnahme verfolgt

und betreut. Ein Gefühl warmer Dankbarkeit ihm gegenüber empfinde ich beim Gedanken an jene gemeinsam erlebten Jahre.

Professor Georgiades habe ich überdies dafür zu danken, daß er das Buch, obwohl in Heidelberg entstanden, in die Reihe der „Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte“ aufgenommen hat. Mein Dank gilt ferner der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die die Drucklegung durch einen Zuschuß ermöglicht hat, dem Verleger Herrn Hans Schneider in Tutzing und seinen Mitarbeitern für die bereitwillige Erfüllung mancher Sonderwünsche, dem Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, der die photomechanische Herstellung der Beispielsammlung aus der Palestrina-Gesamtausgabe gestattet hat, sowie den Herren Dr. Ernst Apfel, Dr. Arnold Feil und cand. phil. Stefan Kunze für die Durchsicht des Manuskripts, und nicht zuletzt Herrn cand. phil. Helmut Haack für die sorgfältige Herstellung der Noten- und Bildbeispiele. Vor allem aber danke ich meiner Frau für treue Mithilfe.

Heidelberg, Weihnachten 1960

Siegfried Hermelink

Einleitung

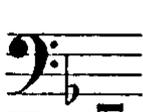
In der vorliegenden Studie werden Fragen nach den in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts wirksamen Tonarten und nach deren Verhältnis zur Struktur des musikalischen Satzes behandelt. Bekanntlich hat die zeitgenössische Theorie viel Sorgfalt auf die Tonartenlehre verwandt; es fehlt nicht an ausführlichen Darstellungen, deren Bedeutung um so höher einzuschätzen ist, als sie, vielleicht mit Ausnahme von Glareans Dodekachordon, auf namhafte oder gar hervorragende Musiker und Komponisten wie Zarlino, Zacconi, Cerone, Calvisius, Morley, Sweelinck, Praetorius, Crüger zurückgehen. Über die Ordnungen und die Gliederung der Tonarten, wie sie für diese Meister verbindlich waren, von ihnen anerkannt und als elementare Voraussetzung für die Komposition an ihre Schüler weitergegeben wurden, sind wir somit gut unterrichtet.

Die Probleme beginnen bei der Frage, ob der Tonartbegriff, der dieser zeitgenössischen Tonartenlehre zugrunde liegt, den Besonderheiten auch der Mehrstimmigkeit in jeder Hinsicht gerecht wird¹⁾. Denn dieser Tonartbegriff leitet sich aus dem einstimmig-gregorianischen Melodiengut her und ist von den dort herrschenden Verhältnissen geprägt. Vermag eine Tonartenlehre, die sich auf einen solchen Tonartbegriff stützt, z. B. auch die vielfältigen Erscheinungen auf dem Gebiet des Zusammenklangs mehrerer Stimmen zu erfassen, die der Gregorianik fremd sind? Diese klanglichen Erscheinungen stehen aber in Wechselwirkung zu der Lage des Grundtons innerhalb des Tonsystems und gehören daher zweifellos zu den Kennzeichen der Tonart, bestimmen deren Eigenschaften mit. Spiegelt sich in dem gültigen Tonartensystem jener Theoretiker etwas von der Vorstellung des mehrstimmigen Satzes als einer Einheit, wie sie in der Musik jener Epoche selbst in so eindrucksvoller Weise in Erscheinung tritt?

Es wird sich zeigen, daß diese Fragen im wesentlichen zu verneinen sind. Ein Beispiel sei zur Verdeutlichung vorweggenommen: Die Tonartenlehre beurteilt mehrstimmige Stücke nach dem Tenor und unterscheidet wie bei den einstimmigen Melodien authentische und plagale „Modi“. Es gibt also dorische und hypodorische, phrygische und hypophrygische Stücke usw. Alle können jeweils in der ursprünglichen Lage (Grundton D, E usw.) oder in Quarttransposition mit b-Vorzeichnung (Grundton G, A usw.) erscheinen. Damit der Ambitus in den einzelnen Stimmen gewahrt bleibt, wechseln da-

¹⁾ Zum Begriff der Mehrstimmigkeit vgl. F. Zamminer, Der Vatikanische Organum-Traktat, Tutzing 1959, S. 139 f.

bei jedoch die Schlüssel. Als hypodorische Stücke (2. Ton) sind somit Stücke in der folgenden Aufzeichnungsweise zu bezeichnen.

Sopran			
Alt			
Tenor			
Baß			
	a	oder	b

Welches ist nun der Zweck dieser zweifachen Möglichkeit der Aufzeichnung? Wozu dient sie, wenn nicht, um verschiedenartige Stücke zu notieren? Die zeitgenössische Theorie gibt hierauf keine Antwort, obwohl die Quarttransposition sorgfältig bei jedem einzelnen Modus erwähnt wird. Wohl aber die erklingende Musik, denn Stücke der Gruppe a verbreiten, wovon man sich leicht überzeugen mag, eine andersartige klangliche Atmosphäre als diejenigen der Gruppe b²⁾. Die traditionelle Tonartenlehre regi-

striert jedoch diesen Unterschied, dessen Ursachen vorwiegend auf dem Gebiete des Zusammenklangs, der Akkorde zu suchen sind, keineswegs. Sie weist vielmehr beide Gruppen ein und derselben Tonart, dem Hypodorischen (gewöhnlich dem zweiten Modus), zu und will infolgedessen auch bei beiden Gruppen denselben Tonartcharakter erkennen, weil sie lediglich nach der melodischen Beschaffenheit des Tenors urteilt, und zwar unter einem für die Gregorianik gültigen Gesichtspunkt. Der Tenor, für sich betrachtet, mag tatsächlich in beiden Fällen dem zweiten Kirchenton angehören: trotzdem bleibt die Tatsache bestehen, daß die beiden Gruppen sich in ihrem generellen Habitus wesentlich unterscheiden.

Offenkundig tritt hier zutage, daß die traditionelle Tonartenlehre die wirklichen Verhältnisse, welche in der ausgereiften Vokalpolyphonie herrschen, nur mangelhaft zu umgreifen vermag. Diese Beobachtung bestätigt

²⁾ Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang folgender Passus aus G. Dirutas „Transilvano“ (nach C. Krebs, VfM 8, 1892, S. 353):

„Tr. (Schüler): Wenn der Organist im Umfang des ersten Kirchentons spielt, dessen Umfang ebenso wie der Endton auch dem zweiten Kirchenton gemeinsam ist, woran erkenne ich, ob es der erste oder der zweite Kirchenton ist?

D. (Lehrer): An der Melodie. Habt Ihr nicht gehört, daß der erste Ton die Melodie gewichtig und majestätisch macht, der zweite hingegen traurig und klagend?

Tr.: Wenn der zweite Ton so traurig und klagend ist, wie kommt es denn, daß die Komponisten, die Kanzonen, Madrigale oder andere fröhliche Stücke schreiben wollen, nicht von ihm Abstand nehmen?

D.: Ihr habt ganz recht [mit eurer Frage]. Aber die Sache verhält sich so, daß sie ihn *nach der Oberquarte transponieren* und *lebhaft und fröhliche Melodien* bilden. Wenn ihn jedoch der Organist in seiner natürlichen Lage mit traurigen und klagenden Melodien spielt, so wird man die ihm eigentümliche Wirkung spüren.“

sich bei der Prüfung auf breiterer Basis. Wie ist das zu erklären? Zweifellos war schon im 16. Jahrhundert ein gewisses Empfinden rege für das Auseinanderklaffen von Theorie und musikalischer Wirklichkeit in diesem Punkte; darauf deutet das In-Fluß-Geraten der Tonartfragen hin: die Einbeziehung des Aeolischen und Ionischen in den Kreis der Kirchentöne durch Glarean, Zarlinos Schwanken in der Zählung der „Modi“, die Spaltung in Anhänger der Acht- oder Zwölftonarten-Lehre, die Unsicherheit in der Beurteilung des Lydischen usw. Diese und ähnliche Reformversuche blieben aber im wesentlichen an der Oberfläche; denn für eine erschöpfende spekulative Durchdringung des Neuen, das mit der Durchbildung des vierstimmig-kontrapunktischen Satzes unvermerkt an die Stelle der alten Kategorien getreten war, fehlten wichtige Voraussetzungen, andererseits waren die hergebrachten Ordnungen (Hexachordlehre, authentisch-plagale Zwiigestalt der „Modi“), zu sehr eingewurzelt, als daß man sie hätte über Bord werfen können, selbst wenn man ihre Mängel bemerkt hätte. Es fehlte die notwendige (geschichtliche) Erfahrung, um die neuartigen Symptome unter einem einheitlichen Gesichtspunkt zu sehen, einzuordnen und begrifflich zu fassen. Also kam eine Lehre zustande mit den Merkmalen des Kompromisses.

Diese Feststellung hat aber grundsätzliche Bedeutung: das Rüstzeug der zeitgenössischen Theorie und Terminologie allein reicht nicht hin, um die historischen Gegebenheiten in ihrer ganzen Tragweite heute zu erfassen und darzustellen. Wie der wahre Sinn geistiger Erscheinungen schlechthin sich in der Regel erst im größeren Zusammenhange erschließt, so läßt sich auch in unserem Fall das Wesen der bildenden Kräfte und Gesetze nicht ohne die Zuhilfenahme des erweiterten Vorstellungsbereiches erhellen, der sich in den nachfolgenden Epochen der abendländischen Musikgeschichte herausgebildet hat. Mit anderen Worten, und etwas überspitzt: eine Darstellung der „Dispositiones Modorum“, der in der Vokalpolyphonie tatsächlich wirksamen Tonarten und ihrer Besonderheiten ist nicht ohne die Einbeziehung des Akkordbegriffs möglich.

Es wäre nun allerdings verfehlt, wollte man hieraus das Recht zu einer Betrachtungsweise einseitig vom Gesichtspunkt der Dur-Moll-Tonalität aus ableiten und somit im Tonartensystem der Vokalpolyphonie nur ein Übergangsstadium innerhalb des Prozesses der Ablösung der Kirchentöne erkennen, ohne Eigenbedeutung und profilierte Ausprägung. Dies wäre methodisch bedenklich und ginge von sachlich unzutreffenden Voraussetzungen aus; die verbreitete Anschauung, in der Musik des 16. Jahrhunderts sei die Dur-Moll-Tonalität bereits weithin vorgebildet, ist, wenigstens für die Vokalmusik, problematisch und nur bedingt haltbar. Vielmehr zeichnet sich bei intensivem und fortgesetztem Umgang mit den Meisterwerken jener Epoche eindrucksvoll und klar eine ziemlich feststehende Anzahl höchst verschiedenartiger, genau umgrenzter Tonartentypen mit unverkennbarem Eigencharakter ab, welche in ihrer Gesamtheit ein durchaus selbständiges,

aus den satztechnischen Besonderheiten jener Musik hervorgegangenes System bilden und, trotz inniger Verwurzelung im Vorstellungskomplex der Tradition (Ambitusbegriff, modaler Skalenaufbau usw.), vom Zusammenklang der Stimmen her bestimmt sind. Sie werden in unsrer Untersuchung der traditionellen Tonartenlehre gegenübergestellt. Der Gedanke, jene besonderen und eigenartigen Tonartentypen, welche vorläufig nur gehörmäßig, als eine charakteristische Färbung oder Tönung des Klanges erkennbar sind, herauszumeißeln und zu beschreiben, und ihre Wirksamkeit als eine in der jeweiligen Besonderheit der Satzstruktur verankerte nachzuweisen, zu begründen und zu erklären, entspringt zunächst einer Reihe von sich ständig wiederholenden (heutigen) Erfahrungen und Beobachtungen, die man beim aufmerksamen Hören der erklingenden Musik machen kann. Indessen deuten viele Anzeichen darauf hin, daß es sich bei diesen Beobachtungen nicht nur um die Summe unsrer subjektiven, unverbindlichen Eindrücke handelt, sondern daß auch die zeitgenössischen Meister, gleichviel ob bewußt oder nicht, in solchen Kategorien gedacht und empfunden haben. Dies zeigt sich z. B. in der Textwahl oder in der Anordnung von Sammelwerken. Man darf es daher wohl wagen, die Frage nach der Tonart in der Vokalpolyphonie mit einer ausführlichen Darlegung der Eigenart und des Verhaltens dieser Typen zu beantworten.

Die methodischen Schwierigkeiten, welche dabei auftreten, wurden bereits gestreift. Sie haben ihren letzten Grund im Wandel des Tonartbegriffs selbst: Er ist nicht nur für die Gregorianik einerseits, für die ausgebildete Mehrstimmigkeit andererseits, sondern auch für jeden einzelnen geschichtlichen Abschnitt getrennt zu definieren. (Es ist z. B. problematisch, von Tonalität im 15. Jahrhundert zu reden.) Man könnte deshalb daran denken, zunächst den für die Vokalpolyphonie adäquaten Tonartbegriff generell anzusteuern; dabei sähe man sich aber vor eine verwirrende Fülle ungelöster Fragen gestellt, welche im wesentlichen um das Wechselverhältnis von Abstraktion und Wirklichkeit kreisen, und ihrerseits geklärte Verhältnisse im Detail verlangen.

Infolgedessen scheint es vorteilhafter, empirisch von der Einzelercheinung aus vorzugehen. Diesem Grundsatz folgt im allgemeinen auch der Gang unserer Untersuchungen. Als Fundament dienen die allgemeinen musiktheoretischen Gegebenheiten des 16. Jahrhunderts, das historische Milieu; als Gegenpol wird aber, den bisherigen Ausführungen entsprechend, mit aller Freiheit stets das lebendige Kunstwerk als erklingendes Zeugnis herangezogen. In dieser Hinsicht werden neue Wege erprobt. Doch auch in der Auswertung der allgemein historisch-theoretischen Daten sind einige neue Gesichtspunkte zu erwähnen, ohne deren Einbeziehung eine scharfe Unterscheidung der einzelnen Tonarten-Typen wahrscheinlich gar nicht hätte zustande kommen können: die Schlüsselung und die in der zeitgenössischen Kompositionslehre streng beobachtete Konstanz eines intervallmäßig festgelegten

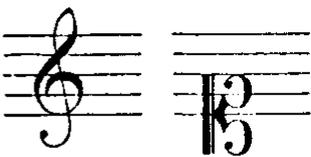
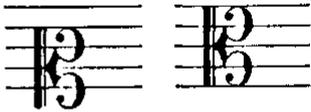
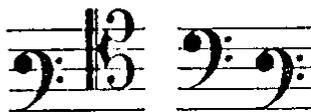
Gesamtvokalbereichs (20 Töne). Auf Zusammenhänge zwischen Schlüsselung und Tonart hat man zwar oft hingewiesen; aber erst im festabgegrenzten Vokalbereich treten diese in sinnvolle Funktion: im Verhältnis Vokalbereich-Schlüsselung liegt der eigentlich ergiebige Ansatzpunkt. Hieraus erhellt wiederum die eminente Bedeutung der Niederschrift selbst, als eines integrierenden Bestandteils der Komposition (Schlüsselungspraxis wie auch die Vorstellung des Klangraums sind aufs engste mit der graphischen Musikdarstellung verknüpft). So erklärt sich das große Gewicht, welches in unserer Untersuchung der Ausdeutung der schriftlichen Aufzeichnungsweise, der Partitur, beigelegt wird. Anforderungen an das historische Einfühlungsvermögen stellt endlich der Versuch, die im kontrapunktischen Satz wirksamen klanglichen Elemente zu fassen und auf Kategorien zurückzuführen, denn hier versiegen, wie angedeutet, die Quellen zeitgenössischer Theorie vollständig. Hier gilt es also, die Erfahrungen der Musikgeschichte auf die richtige Weise nutzbar zu machen.

Von den im Literaturverzeichnis aufgeführten jüngeren Arbeiten sind einige hervorzuheben, die unsren Themenkreis näher berühren. Zunächst *B. Meiers* gründliche Untersuchungen zur Tonartenfrage im ausgehenden 15. Jahrhundert. Gestützt auf die zeitgenössische Kompositionslehre wird hier „Harmonik im cantus-firmus-haltigen Satz“ als Ausstrahlung des Tenors und in der Projektion auf diese Stimme als cantus firmus gedeutet, wodurch die reibungslose Übernahme des gregorianischen Tonartbegriffs in die Figuralmusik gewährleistet ist. Man darf auf die angekündigte Darstellung der Verhältnisse im polyphonen Satz des 16. Jahrhunderts gespannt sein. Von ähnlich umfassender Grundlagenforschung zeugen auch die Beiträge von *C. Dahlhaus* und *K. J. Niemöller* zur Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters. Zu einer eigenen Auffassung gelangt *G. Reichert*, indem er anhand der Untersuchung von Kadenzbildungen vorwiegend bei Dufay „Kirchentonart als Formfaktor“ erkennt, der sich außer in dem ursprünglich melodisch-modalen Wesen in einer für jede Tonart bezeichnenden „Rangstufung der Akkorde“ ausprägt. Wurde somit in der Tonartenfrage selbst eher das ausgehende 15. Jahrhundert berücksichtigt, so greifen zwei Studien von *H. Federhofer* und *A. Mendel* den Umkreis Notenschrift — wirkliche Tonhöhe in der Vokalpolyphonie, und damit einen der Kernpunkte unsres Interesses, wieder auf, welchem ehemals die klassische Auseinandersetzung über die sogenannte Chiavettenfrage galt, an der sich neben *R. Ehrmann* hauptsächlich *Th. Kroyer* und *A. Schering* beteiligt haben. Hiezu darf auf die Stellungnahme in einer eigenen früheren Arbeit „Zur Chiavettenfrage“ hingewiesen werden. Endlich müssen noch die Altmeister der Palestrina-Renaissance *R. Schlecht* und *F. X. Witt* genannt werden, deren bescheidene, aber von höchstem Enthusiasmus getragene Aufsätze manchen Gedanken-gang mit der vorliegenden Darstellung gemein haben und von dem Anliegen beseelt sind, jenen großen Meisterwerken zum vollen Leben zu verhelfen.

Einige Bemerkungen zur Anlage im einzelnen seien noch angefügt. Als bedeutendstes und umfangreichstes in seiner Gesamtheit veröffentlichtes Werk wurde das Schaffen Palestrinas zugrundegelegt. Daneben wurde systematisch auch das bisher in der Gesamtausgabe von Lasso Erschienene berücksichtigt. Es erwies sich dabei als unumgänglich, die beiden ersten Kapitel der Klarstellung der Schlüsselungsfragen und ihres Zusammenhangs mit der Kompositionspraxis zu widmen: die Einbeziehung der Niederschrift, des Partiturbilds war nur anhand derartig gesicherter Grundlagen möglich. Einer Erläuterung bedarf die besondere Anlage des fünften Kapitels, in dem die Ergebnisse des dritten und vierten Kapitels erprobt und verdeutlicht werden sollen, das gleichzeitig aber auch eine Art praktischer Tonartenlehre des Palestrinasatzes, der italienischen Vokalpolyphonie überhaupt, darstellen will. Eine derartige Absicht läßt sich aber ohne die Heranziehung der Musik selbst kaum verwirklichen. Deshalb wurden den Ausführungen zu den einzelnen Tonartentypen jeweils ausgewählte Stücke in ihrer ganzen Ausdehnung beigelegt, die als Belege dienen und zugleich demjenigen eine Vorstellung vom Wesen der einzelnen Tonarten vermitteln sollen, der in die Besonderheiten dieser Musik eindringen will. Sowohl dem einen, wie dem anderen Zwecke können jene Stücke, die in der Beispielsammlung vereinigt sind, allerdings nur ganz gerecht werden, wenn sie auch wirklich erklingen.

I. Die Schlüsselkombinationen bei Palestrina

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ist Mensuralmusik bekanntlich überwiegend in Dreisschlüsselkombinationen überliefert, auch wenn der Satz vier und mehr Stimmen aufweist¹⁾. Von da an setzt sich jedoch, zunächst innerhalb der italienischen Vokalpolyphonie, und verhältnismäßig schnell, als Norm die Vierschlüsselkombination durch. Sie tritt von Anfang an in der

Sopran		nebenstehend aufgeführten zwiefachen Gestalt, als <i>hohe Schlüsselung</i> (H), oder als <i>tiefe Schlüsselung</i> (T) in Erscheinung ²⁾ . Während bisher häufig mehrere Stimmgattungen (z. B. Alt und Tenor) im gleichen Schlüssel aufgezeichnet wurden, und oft ganz beliebige Zusammenstellungen zur Anwendung kamen ³⁾ , werden von jetzt an die vier Stimmgattungen Sopran, Alt, Tenor, Baß stets in verschiedenen Schlüsseln notiert, mehr noch, innerhalb H und T hat nun jede einzelne Stimmgattung — wie im Beispiel aufgezeigt — ihren zugehörigen, festliegenden Schlüssel (lediglich im Baß kommen noch zweierlei Schlüssel vor); während man für
Alt		
Tenor		
Baß		
	H T	

die frühere Zeit eine tiefergehende musikalische Bedeutung der Schlüsselwahl nicht erkennen kann, sind nun durch die feste Beziehung Schlüssel-Stimmgattung und durch die Ausprägung der beiden zusammengehörigen Schlüsselungs-Typen die wichtigsten Voraussetzungen für den ganzen Umkreis der sogenannten Chiavettenfrage gegeben⁴⁾. Diese Erscheinung hängt zusammen mit der letzten Durchbildung der Polyphonie auf italienischem Boden um

¹⁾ Vgl. R. Ehrmann, Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jh., StMw 11, 1924, S. 59—73.

²⁾ Zur Benennung vgl. S. 30 f.

³⁾ So zeigen, um nur ein Beispiel zu nennen, die im 1. Teil von Georg Rhaws Hymnensammlung 1524 (RD 21) enthaltenen 57 vierstimmigen Stücke nicht weniger als 17 verschiedene Schlüsselkombinationen, nämlich $G_3C_3C_4F_4$ (21), $G_3C_4C_4F_4$ (12), $G_3C_3C_4F_3$ (4), $G_3C_4C_5F_4$ (3), $G_2C_3C_4F_4$ (2), $G_3C_4C_4F_3$ (2), $C_1C_3C_3F_4$ (2); $C_2C_3C_4F_4$ (2), $G_3C_2C_2F_4$, $G_3C_3C_5F_4$, $C_1C_3C_4F_4$, $C_1C_4C_3F_4$, $C_1C_4C_4F_4$, $C_1C_4C_5F_4$, $C_1C_4C_5F_5$, $C_1C_5C_5F_5$, $C_2C_4C_5F_4$ (je 1).

⁴⁾ Die wichtigste Literatur hierzu zusammengefaßt bei H. Federhofer, Zur Chiavettenfrage, Anzeiger der Philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1952, Nr. 10.

1540. Der Abschleifung der genealogischen Besonderheiten der einzelnen Stimmgattungen (wie auch der Satzkonstruktion⁵⁾ zugunsten einer ausgeglichenen Imitationstechnik, der Vorstellung von der Naturgegebenheit ihrer Vielzahl (z. B. bei Zarlino als Analogie zu den vier Elementen: Sopran = Feuer, Alt = Luft, Tenor = Wasser, Baß = Erde⁶⁾) entspricht die nun in den Quellen hervortretende klare Trennung der Bereiche durch die Schlüssel ebenso wie die Ausbildung der genannten stereotypen Kombinationen. Die Schlüsselsetzung gelangt von der ursprünglich vorwiegend graphischen Bedeutung zu der einer auf die Gesamtstruktur des Satzes wirkenden, vom Komponisten bewußt angewandten Technik⁷⁾.

Bei Palestrina ist der angedeutete Wandel vollzogen. Dies lehrt bereits eine oberflächliche Betrachtung seines Werks. Man kann ganze Bände der Gesamtausgabe durchblättern, ohne dabei auch nur eine einzige Schlüsselkombination anzutreffen, die von der genannten Norm abweicht. Bei fünf- und mehrstimmigen Stücken sind einzelne Stimmgattungen doppelt vertreten; neue Schlüssel treten dadurch nicht hinzu. Die nachstehende Tabelle (S. 19) vermittelt einen Überblick der Schlüssel im Gesamtwerk Palestrinas⁸⁾. Spalte A verzeichnet der Zahl nach alle Stücke in den *gewöhnlichen Schlüssel*⁹⁾, getrennt nach hoher und tiefer Schlüsselung (H; T). In den beiden übrigen Spalten stehen die von der Norm abweichenden Fälle: unter B andersartige Vierschlüsselkombinationen, unter C diejenigen selbständigen Stücke, die nur drei (oder noch weniger) verschiedene Schlüssel verwenden. Diese letzte Gruppe ist also nur bedingt zu Vergleichen heranzuziehen.

Aus der Tabelle geht hervor, wie groß das Übergewicht der gewöhnlichen Schlüssel bei Palestrina tatsächlich ist. Andere Vierschlüsselkombinationen werden in größerem Umfang nur einmal — in den Lamentationen — angewandt. Die gewöhnlichen Schlüssel, deren Zusammensetzung grundsätzlich

⁵⁾ Vgl. E. Apfel, Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jh., AfMw 12, 1955, S. 297—313; ferner ders., Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes, ebda. 14, 1957, S. 30—45; A. weist zwei grundsätzlich verschiedene Satztypen für das 15. Jh. nach, den klanglichen Satz und den freien Diskantsatz, die im Palestrinasatz, einem „klanglich-freien Diskantsatz“, weithin verschmolzen sind.

⁶⁾ G. Zarlino, Istitutioni harmoniche, 31573, S. 281 f.: „*Il modo che si hà da tenere nel comporre le Cantilene a più di due voci; & del nome delle parti.*“ (Überschrift von Kap. 58 des III. Teils).

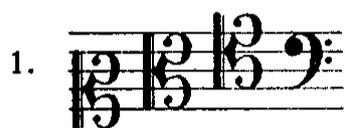
⁷⁾ Einzelheiten hiezu im Verlauf der Darstellung, bes. in Kapitel II und III.

⁸⁾ Es wurden die Bände 1—29 der von Witt, Rauch, Espagne, Commer und Haberl besorgten GA (1862—1907) zugrundegelegt. Die Supplemente (Bd. 30—32) werden nicht berücksichtigt, da sie zu viele nicht sicher belegte Stücke enthalten und die Basis ohnedies breit genug ist. Die Ausgabe, die sich auf die ältesten erreichbaren Drucke und Handschriften stützt, ist hinsichtlich der originalen Schlüssel zuverlässig und deshalb für unsere Zwecke ausreichend. Vergl. jedoch S. 105 Anm. 12.

⁹⁾ So sei im folgenden vorläufig das auf S. 17 wiedergegebene Paar der beiden normalen Vierschlüsselkombinationen bezeichnet.

Band	Inhalt	Gesamt- zahl	A		B		C
			(plena voce)		(mutatis vocibus)		(parib. vocibus)
			H	T	H'	T'	
1—7	Motetten	274	191	63		1	19
8	Hymnen	45	30	15			
9	Offertorien	68	56	11		1	
10—24	Messen	92	68	22	2		
25	Lamentationen	36	5	3	1	13	14
26	Litaneien	11	7	3			1
27	Magnificatvertonungen	35	17	15	2		1
28	Madrigale	76	57	13	6		
29	geistliche Madrigale	56	27	28		1	
		693	458	173	11	16	35
			631		27		

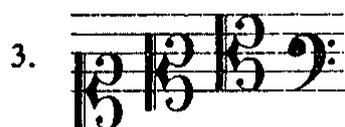
nicht wechselt, brauchen wir vorerst nicht weiter zu besprechen. Aber gerade durch ihre Sonderstellung sind die unter B zusammengefaßten Schlüsselungen, denen wir zunächst das Augenmerk zuwenden, aufschlußreich. Denn diese, von Palestrina nur ausnahmsweise verwendeten Schlüssel stellen ebenfalls nicht, wie man annehmen könnte, willkürliche Zusammenstellungen — sozusagen Überbleibsel der älteren niederländischen Schlüsselungs-Praxis —, sondern, wie sich sogleich zeigen wird, wiederum feste Typen dar. Die 27 Stücke der Gruppe B mögen hier, nach Schlüsselungen geordnet, folgen:



GA 9, 69: Improperium „Exspectavit“
 GA 5, 20: Motette „Ave Maria“
 GA 29, 16: Madrigal „Vergine Santa“



GA 25, 4. 8. 16. 28: 4 Lamentationen (Buch 1)
 GA 25, 155—209: 9 Lamentationen (Buch 4)

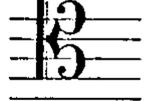


GA 14, 1: Messe „Aeterna Christi munera“
 GA 25, 91: 1 Lamentation (Buch 3)
 GA 27, 11: Magnificat
 GA 28, 1 ff.: 6 Madrigale
 GA 28, 97: Madrigal „Si è debile“



GA 27, 72: Magnificat

Es gibt also nur vier Abarten. Aber nicht nur, daß die weiteren, bei den Niederländern beliebten Zusammenstellungen mit dem G₂-Schlüssel fehlen¹⁰⁾, es bestehen darüber hinaus zwischen diesen vorgefundenen Typen selbst enge Beziehungen. So zeigen z. B. denselben Systemabstand 1 und 3 (Terz-Terz-Quint) sowie 2 und 4 (Terz-Terz-Terz); außerdem unterscheiden sich 1 und 2, und andererseits 3 und 4 nur durch die Stellung des Baß-Schlüssels. Diese letzte Beobachtung erinnert daran, daß auch bei den gewöhnlichen Schlüsseln im Baß zwei (wie hier je um eine Terz) verschiedene Schlüssel auftreten und legt den Gedanken nahe, die Gruppen 1—2 und 3—4 zusammenzuziehen, also nicht vier, sondern nur zwei abweichende Schlüsselungen zu unterscheiden. Wie aus der folgenden Gegenüberstellung hervorgeht, stehen aber die sich dabei ergebenden beiden Schlüsselungen unter sich im gleichen Verhältnis, wie die hohe und die tiefe Schlüsselung (H und T), indem alle Schlüssel um ein Spatium verschoben erscheinen; die neugewonnenen Kom-

			3 + 4	1 + 2
Sopran				
Alt				
Tenor				
Baß				
	H	T	H'	T'
	gewöhnliche Schlüssel		Variante	

binationen unterscheiden sich somit von den gewöhnlichen Schlüsseln nur durch den um eine Terz tiefergelegten Sopran (wobei der G₃-Schlüssel durch den C₁-Schlüssel ersetzt wurde). Dies würde aber bedeuten, daß Palestrina überhaupt *nur eine einzige Variante* als Vierschlüsselkombination kennt, nämlich die Tieferlegung des Soprans um eine Terz, welche analog zu den gewöhnlichen Schlüsseln ebenfalls in zwiefacher Gestalt, hochgeschlüsselt (H')

¹⁰⁾ vgl. S. 17 Anm. 3.

und tiefgeschlüsselt (T') in Erscheinung tritt¹¹⁾. In der Übersicht S. 19 ist diese Beobachtung berücksichtigt: Die Stücke der Gruppe B sind nach H' und T' getrennt aufgeführt.

Fassen wir also das bisherige Ergebnis zusammen: Von den in GA 1—29 enthaltenen 693 Kompositionen Palestrinas stehen 658 in Vierschlüsselkombinationen, von diesen wiederum 631, also der weitaus größte Teil (95,8%) in den gewöhnlichen Schlüsseln; die restlichen 27 (4,2%) verwenden eine durch veränderten Sopranschlüssel entstandene Variante. Die Aufteilung nach hoher und tiefer Schlüsselung ergibt folgendes Bild:

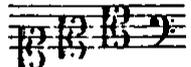
1. Gewöhnliche Schlüssel:

G ₂ C ₂ C ₃ F ₃ C ₄	(= H):	458 (69,4%)
C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ F ₃	(= T):	173 (26,4%)

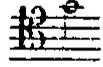
2. Variante:

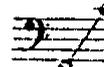
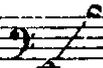
C ₁ C ₂ C ₃ F ₃ C ₄	(= H')	11 (1,6%)
C ₂ C ₃ C ₄ F ₄ F ₃	(= T')	16 (2,6%)

¹¹⁾ Man könnte allerdings fragen, ob die geringe Einschränkung der Reichweite (lediglich eine Terz) nicht durch die grundsätzlich veränderlichen Baßschlüssel (vgl. S. 17) illusorisch sei, da ja z. B. die Variante mit dem tieferen Baßschlüssel,

also , denselben Gesamtumfang aufweist, wie die gewöhnliche Schlüsselung mit dem hohen Baßschlüssel, also  (jeweils 18 Stu-

fen). Trotzdem unterscheidet man zu Recht die Variante von den gewöhnlichen Schlüsseln: die Anwendung eines höheren oder tieferen Schlüssels im Baß hat ihren besonderen Grund, nämlich den allgemein etwas größeren Ambitus dieser Stimme, welcher häufig eine Hilfslinie erfordert. Man kann nun beobachten, daß Palestrina denjenigen der beiden Schlüssel wählt, bei dem die wenigsten Hilfs-

linien notwendig werden. Man wird also häufig  und , dagegen so gut wie nie  oder  antreffen. Demnach wäre der Baßumfang für

die hohe Schlüsselung mit  oder , für die tiefe dagegen mit  oder  anzugeben. Die Wahl des einen oder anderen Baßschlüssels hat sozu-

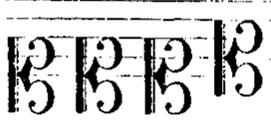
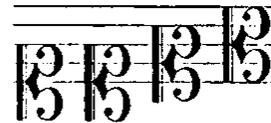
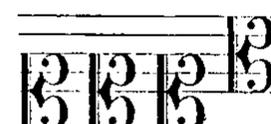
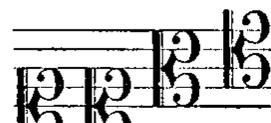
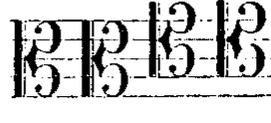
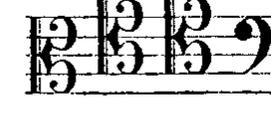
sagen interne Gründe. Die Gesamtreichweite wird somit durch die Schlüsseltechnik im Baß nicht betroffen (weil bei höherem Schlüssel die untere Hilfslinie zur Verfügung steht), wohl aber durch die Anwendung eines niedrigeren Schlüssels im Sopran; vgl. Anhang C.

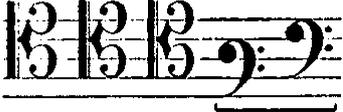
Wenden wir uns noch den in der Übersicht S. 19 unter C verzeichneten Fällen, den selbständigen Stücken, die weniger als 4 Schlüssel verwenden, zu. Hier sind vielerlei Zusammenstellungen zu registrieren. Wie die nachfolgende Tabelle S. 22 ff. zeigt, sind nicht weniger als 15 verschiedene Schlüsselungen unter den insgesamt 35 Stücken anzutreffen¹²⁾. Aber auch bei diesen Kombinationen handelt es sich nicht um jene älteren, eingangs erwähnten, mehr zufällig zustande gekommenen Schlüsselungen. Das gemeinsame Kennzeichen all der vorliegenden Bildungen ist die Umfangsbeschränkung: man trifft, so mannigfaltig die Kombinationen auch sonst sein mögen, niemals die Schlüssel der beiden Außenstimmen zugleich an (z. B. C₁ und F₄, oder G₂ und F₃ oder auch C₄), sondern nur solche von drei (oder auch nur zwei) unmittelbar benachbarten Stimmen. Somit kann man diese Kombinationen als Fragment einer vollständigen Vierschlüsselkombination auffassen, dadurch entstanden, daß jeweils eine Außenstimme (bisweilen auch beide, oder noch zusätzlich eine Mittelstimme) weggelassen wurde, also als eine jener Konstellationen, die man in jeder Messe antreffen kann, wenn hie und da (z. B. beim Christe, Crucifixus, Benedictus usw.) vorübergehend eine Stimme schweigt¹³⁾. Sämtliche vorliegenden Schlüsselungen lassen sich denn auch — mit einer Ausnahme — jeweils von einer unserer bekannten Vierschlüsselkombinationen herleiten (H, H', T oder T', vgl. Spalte B und C der Tabelle). Bei manchen Schlüsselungen (Nr. 6—10) ist die Zugehörigkeit allerdings nicht eindeutig zu bestimmen, weil die möglichen Ausgangs-Schlüsselungen sich in dem fraglichen (mittleren) Bereich überschneiden; solche Zusammenstellungen können also als von der einen oder anderen vollständigen Schlüsselung herstammend erklärt werden.

	A	B	C	D
1.		G ₂ C ₁ C ₂	—	GA 7, 70: Gaude, Barbara GA 27, 244: Magnificat 4. toni
2.		G ₂ C ₂ C ₃	H	GA 5, 170: Confitemini Domino
3.		G ₂ C ₃	H	GA 25: 1 Lektion a. d. Lamentat.

¹²⁾ Die beiden Bassschlüssel F₃ und F₄ werden hier nicht besonders gezählt. Vgl. S. 21 Anm. 11.

¹³⁾ Ein Unterschied dieser Messensätze zu der hier behandelten Gruppe ist darin zu sehen, daß dort gelegentlich auch eine Mittelstimme allein schweigt, somit eine Beschränkung der Reichweite nicht zustandezukommen braucht.

	A	B	C	D
4.		C ₁ C ₂	H'	GA 5, 160: Salve, Regina
5.		C ₁ C ₂ C ₃	H'	GA 25: 4 Lektion. a. d. Lamentat.
6.		C ₁ C ₃	T (H')	GA 5, 152: Ave Regina GA 5, 156: Alma Redempt. GA 5, 173: Sub tuum praes. GA 7, 66: Innocentes GA 7, 68: Princeps
7.		C ₁ C ₃ C ₄	T (H')	GA 5, 172: Pueri Hebraeorum GA 5, 176: Adoramus te, Christe
8.		C ₂ C ₃ C ₄	H (T')	GA 25: 1 Lektion a. d. Lamentat.
9.		C ₂ C ₄	H (T')	GA 5, 164: Ave Maria, gratia plena
10.		C ₃ C ₄	T (H)	GA 7, 55: Ascendens Christus GA 7, 57: Domine, sec. act. GA 7, 60: Ne recorderis GA 7, 62: Ecce nunc benedicite
11.		C ₃ C ₄ F ₃	T	GA 25: 1 Lektion a. d. Lamentat.
12.		C ₃ C ₄ F ₃ F ₄	T	GA 25: 1 Lektion a. d. Lamentat.
13.		C ₃ C ₄ F ₄	T	GA 25: 3 Lekt. a. d. Lamentat. GA 5, 177: Surrexit pastor bonus GA 5, 180: Glor. principes terrae

	A	B	C	D
14.		C ₄ F ₃ F ₄	T	GA 25: 2 Lekt. a. d. Lamentat.
15.		C ₄ F ₄	T	GA 7,64: Deus, qui animae GA 25: 1 Lektion a. d. Lamentat.

Nach welchem Prinzip handhabt Palestrina die Schlüsselsetzung? Im Titel des 2. Buches vierstimmiger Motetten (GA 5) unterscheidet er zwischen Stücken „plena voce“ und solchen „paribus vocibus“. Die ersteren zeigen ausschließlich gewöhnliche Schlüssel. Die letzteren sind sämtlich in den reduzierten Schlüsselkombinationen unserer Gruppe C (Nr. 2, 4, 6, 7, 9, 13 der Tabelle) aufgezeichnet. Diese Gegenüberstellung, die auf Palestrina selbst zurückgeht, weist auf die *Zuordnung von Schlüsselung und Besetzung als Prinzip* hin: die gewöhnlichen Schlüssel bedeuten Ausführung durch die vollständig besetzte Sängerkapelle, die reduzierten Schlüsselungen unserer Gruppe C dagegen sind für die im 16. Jahrhundert neben jener beliebten Besetzung für gleiche Stimmen (ad aequales, ad socios u. ä.) gedacht¹⁴). Es ist also höchst wahrscheinlich, daß auch die „Variante“ ihrer gegenüber den gewöhnlichen Schlüsseln etwas geringerer Reichweite halber mit einer besonderen Besetzungsart gekoppelt ist.

Die drei in unserer ersten Übersicht S. 19 unter A, B und C aufgeführten Arten haben wir somit in der Erkenntnis, daß ihr wesentlicher Unterschied in der Besetzung zu sehen ist, der sie jeweils zugeordnet sind, als echte Kategorien bestätigt gefunden. Sie unterscheiden sich durch den *äußeren* Aufbau (den intervallmäßigen Abstand der Liniensysteme) und damit in der Gesamtreichweite des zur Verfügung stehenden Klangraumes: So umfassen die gewöhnlichen Schlüssel (jeweils ohne Inanspruchnahme von Hilfslinien) 20, die „Variante“ 18, und die Kombinationen der Gruppe C (3. Art) bis zu 14 (ausnahmsweise 16) diatonische Stufen. Dementsprechend sind die einzelnen Kombinationen auch (ausdrücklich zumindest die erste und dritte) verschiedenen Besetzungsarten zugeordnet. — Auf anderer Ebene liegt nun die Un-

¹⁴) Die Satzart für gleiche Stimmen (ad aequales, ad socios, paribus vocibus usw.) wurde im 16. Jh. häufiger gepflegt als gemeinhin bekannt. Vgl. unten S. 26 f. Bei den Sätzen „ad aequales“ überwiegen solche für tiefere Stimmen, doch werden von Palestrina (GA 5) auch die Schlüsselungen Nr. 2, 6, 9 unserer Tabelle ausdrücklich mit „paribus vocibus“ bezeichnet. Die in der Tabelle verzeichneten Stücke aus GA 7 stammen aus einem hs. Codex des Collegio Romano, was ihre besondere Schlüsselung und Besetzung erklärt; die Motette „Gaude Barbara“ ist wohl für Knabensopranen allein gedacht.

terscheidung hinsichtlich hoher und tiefer Schlüsselung, also jener Doppelgestalt, unter der uns bereits zu Beginn die gewöhnlichen Schlüssel entgegengetreten sind, die sich auch in den übrigen Schlüsselungsarten nachweisen ließ. Sie ist durch gleichmäßige Verschiebung aller Schlüssel um ein Spatium gekennzeichnet (wobei also der ursprüngliche Abstand der Liniensysteme erhalten bleibt) und betrifft die *innere Organisation* des jeweiligen Klangraums (die Lage der Halbtöne¹⁵). In ein Schema zusammengezogen, ließe sich also der Ertrag unserer bisherigen Überlegungen und Feststellungen folgendermaßen darstellen:

Übersicht der Schlüsselung im Werke Palestrinas

Art der Schlüsselkombination	Reichweite in Stufen	Abstand der Systeme	Schlüsselfolge		Anwendg. in %
			hohe (H)	tiefe (T)	
1. Gewöhnliche Schlüssel	20	Quint-Terz-Quint	G ₂ C ₂ C ₃ F ₃ C ₄	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ F ₃	91%
2. Variante	18	Terz-Terz-Quint	C ₁ C ₂ C ₃ F ₃ C ₄	C ₂ C ₃ C ₄ F ₄ F ₃	4%
3. „Ad aequales“	bis 14 (16) (wechselnd)	Prim-Terz-Terz u. a	wechselnd, vgl. Tab. S. 22 Nr. 2—10	wechselnd, vgl. Tab. S. 22 Nr. 6—15	5%
Anwendung in %			ca. 70%	ca. 30%	

In dieser an ein Koordinatensystem erinnernden Anordnung kommt sinnfällig die mehrfache Funktion zum Ausdruck, die den Schlüsseln bei Palestrina (und in der Vokalpolyphonie überhaupt) zufällt, indem sie, wie wir gesehen haben, durch die besondere Art ihrer Zusammenstellung gleichzeitig zwei, verschiedenen Kategorien angehörige Verhältnisse bestimmen, nämlich a) die intervallmäßige Begrenzung des Klangraums, und b) die diatonische Gliederung desselben.

Das Ergebnis unserer systematischen Sichtung zeigt somit ein sinnreiches

¹⁵) So gesehen gehört also auch das b als Vorzeichnung zu den Schlüsseln, da es die Halbtonordnung ändert; tatsächlich wird es von der älteren Theorie (bes. in England) dahin gerechnet. So noch bei Thomas Morley, *A plaine and easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597, vgl. Neuausgabe hg. von A. Harman, London 1952, S. 12 f.

und einfaches Prinzip, nach dem sich der gesamte Werkbestand hinsichtlich der Schlüsselung zwanglos ordnen läßt. Daß den dabei zutagetretenden Kategorien praktische Bedeutung zuzumessen ist, daß die Meister der Vokalpolyphonie tatsächlich drei von der Kapellenbesetzung abhängige Satzarten unterschieden und gelehrt haben, daß für sie die hohe und die tiefe Schlüsselung feststehende Elementarbegriffe waren, läßt sich durch Aussagen zeitgenössischer Theoretiker belegen. Am ausführlichsten sind Zarlino und Morley. Zarlino betont die Notwendigkeit, bei der Anlage eines vierstimmigen Satzes die Grenzen des Klangraums — die 19 bis 20 diatonischen Stufen — einzuhalten¹⁶⁾:

„Debbe adunque fare il Compositore, che computando la estrema chorda grave del Basso della cantilena, con la estrema acuta del Soprano, non trapassi la Decimanona chorda; ancora che non sarebbe molto incommodo, quando si arrivasse alla Ventesima; ma non più oltra: percioche osservandosi questo, le Parti resteranno ne i loro termini, e saranno cantabili senza fatica alcuna.“

Dann aber fährt er fort:

„Et perche alle volte si suole comporre senza il Soprano, et tal maniera di comporre si chiama dalli Prattici Comporre a voci mutate; ovvero componendo solamente più Tenori et il Basso, lo chiamano Comporre a voci pari; però voglio, che si sappia; che nelle prime compositioni si piglia il Contralto in luogo del Soprano, et l'altra parte viene ad essere contenuta tra le istesse chorde del Contralto, ovvero nelle chorde del Tenore; di maniera che tal cantilena viene ad esser composta con due Contralti, ovvero con tre Tenori. E ben vero, che si hà rispetto alla parte, che si piglia per il Soprano: perioche è alquanto più acuta sempre di quella, che si piglia per l'Alto; percioche questa procede in una maniera alquanto più rimessa. Ma sia come si voglia, bisogna comporre le parti della cantilena in tal guisa, che i loro estremi non passino oltra la Quintadecima chorda; connumerando la estrema grave e la estrema acuta.“

In der für Zarlino bezeichnenden gründlichen und anschaulichen Weise werden hier neben der gewöhnlichen, allgemein üblichen Art der Komposition zwei weitere und seltener angewandte Arten besprochen, für die sogar die von den Komponisten (Prattici) gebrauchten Termini genannt werden: *Comporre a voci mutate*, Kompositionsweise nur für mutierte Stimmen, also ohne (Knaben-) Sopran, welcher dabei durch einen neben den gewöhnlichen Alt tretenden „Contralto“ ersetzt wird, und *Comporre a voci pari*, Satzart für gleiche Stimmen, die nur Tenöre und einen Baß disponiert¹⁷⁾. Bei der

¹⁶⁾ Istitutioni S. 418.

¹⁷⁾ Daraus geht also hervor, daß der Alt, obwohl nicht von Kapellknaben, sondern im allgemeinen von Erwachsenen gesungen, doch nicht ohne weiteres den Männerstimmen gleichgesetzt wurde; der Grund ist vielleicht darin zu sehen, daß die hohen Stellen von den Altisten fistuliert werden mußten.

Kompositionsart „a voci mutate“ wird besonders darauf hingewiesen, daß von den beiden Altstimmen diejenige, die den Sopran ersetzt, der Contralto, etwas höher liegt als die andere: eindeutig beschreibt Zarlino hier also unsere „Variante“! An die Stelle der Oberstimme tritt die von hohen Altisten auszuführende Stimme, die auch der Schlüsselung nach, in der Mitte zwischen Sopran und Alt steht (Terzabstand vom Alt). — Daß Zarlino mit „Comporre a voci pari“ unsere dritte Art im Sinne hat, ist offenkundig. Allerdings erwähnt er nur die Zusammenstellung von Männerstimmen allein. Doch darf man in dem unser Zitat abschließenden Verbot, bei dieser Satzart die Doppeloktav zu überschreiten, „sia come si voglia“, vielleicht einen Hinweis darauf erblicken, daß Zarlino dabei auch an die anderen hierhergehörigen Zusammenstellungen der dritten Art gedacht hat¹⁸⁾.

Von der Schlüsselsetzung selbst sagt Zarlino hier nichts¹⁹⁾, und auch auf die Unterscheidung von hoher und tiefer Schlüsselung kommt er nicht zu sprechen²⁰⁾. Dagegen geht Thomas Morley bei der Behandlung desselben Stoffes methodisch geradezu von der verschiedenen Schlüsselsetzung aus. In dem als Dialog angelegten Lehrbuch²¹⁾ fragt der Schüler (Philomates) den Lehrer (Master), wie es kommt, daß der Lehrer in einem fünfstimmigen Stück, das als Beispiel angeführt ist, zwei Sopranstimmen im gleichen Schlüssel (in one and the selfsame key) setzt. Antwort:

„Ma. That is no fault, for you may make your song either of two Trebles, or two Meanes²²⁾, in the high key or low key, as you list.

Phi. What do you meane by the high key?

¹⁸⁾ vgl. S. 24 Anm. 14.

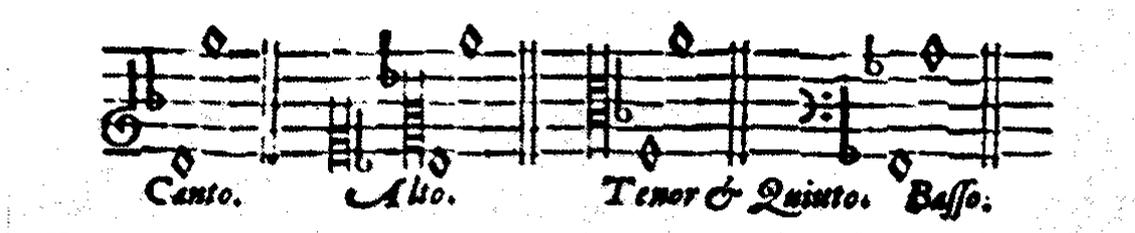
¹⁹⁾ Wohl aber an anderer Stelle: vgl. S. 57.

²⁰⁾ Man wollte denn die folgende Stelle als Anspielung deuten (Istitutioni S. 418: „Il benche (come hò detto) tal Parti si possino estendere alle volte per una chorda nel grave & anche nell' acuto, & per due ancho & più (se fusse dibisogno) oltra le loro Diapason; tuttavia si debbe cercare, che le parti cantino commodamente & che non trapassino la Decima overo la Undecima chorda ne i loro estremi; essendo che verrebbero ad esser sforzate, faticose & difficili da cantarsi per la loro ascasa & discesa“; zwar kann eine Stimme bis zu einer Terz (und, wenn nötig, mehr) die Oktave (des betreffenden Modus) übersteigen, doch soll der Ambitus als solcher keinesfalls mehr als eine Dezime oder Undezime betragen. Eine derartige Verschiebung hätte aber praktisch die Anwendung der hohen Schlüssel zur Folge.

²¹⁾ Titel S. 25 Anm. 15; vgl. S. 274 der dort genannten Neuauflage, die — in heutiges Englisch übersetzt und in moderne Schlüssel übertragen — nur zur allgemeinen Orientierung dienen kann. Die wichtige Stelle ist deshalb im Anhang G, S. 177 ff. im Faksimile wiedergegeben.

²²⁾ „Trebles“ und „Meanes“ kann sich hier nur auf die Schlüssel beziehen; vgl. Morleys „Scale of Musike“ (s. u. S. 39) und den Context, bes. den Abschnitt „The form of the usual cliefes“ (Neuauflage S. 12), wo den „Treble keys“ der G-Schlüssel, den „Mean-keys“ der C-Schlüssel und den „Base keys“ der F-Schlüssel zugeordnet ist. Morleys Antwort besagt also, daß im fünfstimmigen Satz mit doppeltem Sopran (denn davon ist die Rede) die Oberstimmen bei hoher Schlüsselung in zwei G-Schlüsseln, bei tiefer Schlüsselung jedoch in zwei C-Schlüsseln auf-

Ma. All songs made by the Musicians, who make songs by discretion, are either in the high key, or in the low key. For if you make your song in the high key, here is the compasse of your musicke, with the forme of setting the cliffes for every part.



But if you would make your song of two trebles, you may make the two highest parts both with one cliffe, in which case one of them is called Quinto. If the song bee not of two trebles, then is the Quinto alwaies of the same pitch with the tenor, your Alto or meane you may make high or lowe as you list, setting the cliffe on the lowest or second rule. If you make your song in the low key, or for meanes²³⁾ then must you keepe the compasse and set your cliffe as you see here²⁴⁾.



The musicians also use to make some compositions for men onely to sing, in which case they never passe this compasse.



gezeichnet werden sollen. Das vieldeutige Wort „meane“ wird auch oft synonym zu „Alt“ (= mittlere, zwischen Tenor und Sopran liegende Stimme) verwandt. Diese Bedeutung ergibt aber hier keinen brauchbaren Sinn.

²³⁾ Hier, wie oben (S. 27 Anm. 22) „mean“ = mittlerer Schlüssel, C-Schlüssel. War „for meanes“ (= low key) ein stehender Ausdruck?

²⁴⁾ Im Beispiel wiederum „meane“ für mittlere = C-Schlüssel. Die Bezeichnung „high mean“ — „low mean“ nimmt Bezug auf die vorhergehende Erklärung der Schlüsselpositionen; daß „mean“ an dieser Stelle nicht die Altstimme bedeutet, ist offenkundig; sonst würden sich drei Positionen für den Alt ergeben!

Now must you diligentlie marke that in which of all these compasses you make your musicke, you must not suffer any part to goe without the compasse of his rules, except one note at the above or below . . .“

Zarlinos Darlegungen werden hier hinsichtlich der Notierungsart ergänzt: Morley konfrontiert anlässlich der Besprechung von Besonderheiten des fünfstimmigen Satzes auf die Frage nach der Bedeutung von „high key“ unsere beiden Gestalten der „gewöhnlichen Schlüssel“, die hohe Schlüsselung (high key) und die tiefe Schlüsselung (low key), und stellt fest, daß alle erfahrenen Musiker stets eine dieser beiden Schlüsselungsarten anwenden. Als ausnahmsweise verwendet erwähnt er sodann die Satzart „ad aequales“ (*for men onely to sing*) und führt, um die Reichweite festzulegen, eine derartige Schlüsselung (Nr. 12 unserer Tabelle S. 23) an.

In doppelter Hinsicht ist der vorliegende Abschnitt aus Morleys Lehrbuch aufschlußreich: zunächst als, soviel ich sehen kann, einzige ausführlichere zeitgenössische Beschreibung der Schlüsselungspraxis, deren Sinn und musikalische Bedeutung im Anschluß an die zitierte Stelle übrigens anschaulich erklärt werden²⁵), dann aber auch als Beleg für die Tradition der drei, nach Besetzung und Reichweite unterschiedenen Kompositionsarten. Hier, am Ende des Jahrhunderts (1597) wird noch einmal neben den „gewöhnlichen Schlüssel“ unsere dritte Art beschrieben und zwar unter einer Bezeichnung, die der von Zarlino (1558) verwandten auffallend ähnelt (*solamente piu Tenori e Bassi — for men onely to sing*²⁶). Die „Variante“ (vgl. S. 25), Zarlinos „a voci mutate“, ist allerdings nicht mehr ausdrücklich genannt. Und doch ist auch diese Schlüsselungsart in den Beispielen Morleys implicite enthalten. Für high key und low key sind nämlich jeweils *fünf* Schlüssel aufgeführt, obwohl der Regel nach, wie wir gesehen haben, der mehr als vierstimmige Satz durch Verdopplung einzelner Stimmgattungen unter Beibehaltung der Schlüssel entsteht, also im Prinzip nur vier Schlüssel erscheinen sollten. Morley kennt und bestätigt diese Regel²⁷), nennt aber im vorliegenden Fall als einzige Ausnahme bezeichnenderweise den Alt: man kann diese Stimme etwas höher oder etwas tiefer legen, entsprechend also einen C₁- oder C₂-Schlüssel (bei „high key“) setzen; deshalb erscheinen auch im

²⁵) Darauf werden wir später (S. 90 ff.) eingehen; vgl. auch S. Hermelink, Zur Chiavettenfrage, in: Kgr.-Ber. Wien 1956, S. 264—721.

²⁶) Es ist möglich, daß sich Morley bei der Niederschrift dieses Abschnitts an Zarlino, den er öfters nennt, gehalten hat und daß er dabei die Schlüsselung „a voci mutate“ als „tiefe Schlüsselung“ verstanden hat. Tatsächlich könnte man daran denken, Zarlinos Darlegungen (vgl. oben S. 26) in diesem Sinne zu interpretieren. Dagegen spricht jedoch das „alle volte“ Zarlinos (während die tiefe Schlüsselung bei vielen Komponisten häufiger vorkommt als die hohe) und der Umstand, daß „a voci mutate“ durch geringere Reichweite gekennzeichnet wird (während hohe und tiefe Schlüsselung sich in der Reichweite nicht unterscheiden).

²⁷) Introduction, Neudruck S. 225; auch im vorliegenden Abschnitt wird anlässlich des „Quinto“ an diese Regelung erinnert.

ersten Beispiel für den Alt diese beiden Schlüssel und im zweiten (low key) entsprechend an zweiter und dritter Stelle ein C₂- und ein C₃-Schlüssel. Man fühlt sich mittelbar an die, die beiden verschieden hohen „Contralti“ betreffenden Bemerkungen Zarlinos zu „Comporre a voci mutate“ erinnert. Und tatsächlich bleiben, läßt man nach Zarlinos Angaben bei den Beispielen Morleys den Sopran, mithin jeweils den an erster Stelle stehenden Schlüssel, fort, als Rest genau die Schlüsselung der „Variante“ stehen (vgl. Tabelle S. 21):

C₁C₂C₃F₃ (high key)
C₂C₃C₄F₄ (low key)

Ob nun Morley wirklich die „Variante“, die Schlüsselung „a voci mutate“ mitberücksichtigen wollte oder nicht, bleibt natürlich offen. Dies beeinträchtigt jedoch keineswegs die Bedeutung seiner Ausführungen für unsere Fragen: in den Beispielen tritt jene für die Epoche charakteristische mehrfache Funktion der Schlüsselung, von der wir oben sprachen, deutlich und plastisch in Erscheinung.

Als Ganzes gesehen bestätigen und erläutern die Zeugnisse der beiden bedeutenden Männer die Ergebnisse unserer statistischen Untersuchungen am Werk Palestrinas; sie weisen den Weg zu Kategorien, die der Vokalpolyphonie angemessen und zu ihrem richtigen Verständnis unentbehrlich sind.

Es erscheint nun zweckmäßig, sich auf eine sinnvolle Terminologie zu besinnen. Die von Anfang an gebrauchte, an Morley anknüpfende Unterscheidung „hohe Schlüsselung“ — „tiefe Schlüsselung“ (*high key* — *low key*) hat sich als geeignet erwiesen und mag (auch als „hochgeschlüsselt“ — „tiefgeschlüsselt“) bleiben. — Für die drei hinsichtlich Besetzung und Reichweite zu unterscheidenden Kompositionsarten haben wir bei Zarlino und Morley einzelne Termini kennengelernt, die geeignet wären, an die Stelle unserer bisherigen, etwas blassen („gewöhnliche Schlüssel“ usw.) zu treten; es liegt nahe, die von Palestrina selbst benützten lateinischen Ausdrücke einzuführen²⁸⁾, nämlich für die erste Art, die „gewöhnlichen Schlüssel“, *plena voce*, und für die dritte Art, die reduzierten Zusammenstellungen *paribus vocibus*. In Anlehnung an Zarlinos „a voci mutate“ könnte man die zweite Art *mutatis vocibus* heißen. Diese Bezeichnungsweise (die bereits in der Übersicht auf S. 19 miteingefügt wurde), wollen wir beibehalten. Ihre Vorzüge liegen neben der Gleichgestalt und Eindeutigkeit in der unmittelbaren Bezugnahme auf die Singstimmen, auf ihre Gattungen und deren verschiedenartiges Zusammenwirken, somit auf die ganzen Verhältnisse in der Kapelle, sie liegen nicht zuletzt auch in der grammatikalischen Form als Ablativ; in dieser Ausdrucksweise ist in gewissem Sinne der Kern unserer bisherigen Überlegungen beschlossen.

²⁸⁾ Im Titel zum 2. Buch vierstimmiger Motetten (1581), das eine Reihe von Stücken für gleiche Stimmen enthält.

Wochentag	Text	Schlüssel	Besetzung	GA 25
		1. B u c h (gedr. 1588)		Seite
Feria V	1. Lektion	C ₁ C ₁ C ₂ C ₃	par (H')	1
	2. Lektion	C ₂ C ₃ C ₄ F ₃	mut T**	4
	3. Lektion	C ₂ C ₃ C ₄ F ₃	mut T**	8
Feria VI	1. Lektion	C ₁ C ₁ C ₂ C ₃	par (H')	12
	2. Lektion	C ₂ C ₃ C ₄ F ₃	mut T**	16
	3. Lektion	C ₁ C ₁ C ₂ C ₃	par (H')	20
	Schlußsatz	C ₁ C ₁ C ₂ C ₃ F ₃	mut (H')	23
Sabbato Sto.	1. Lektion	C ₁ C ₁ C ₂ C ₃	par (H')	24
	2. Lektion	C ₂ C ₃ C ₄ F ₃	mut T**	28
	3. Lektion	C ₃ C ₃ C ₄ F ₄	par (T)	32
		2. B u c h (San Giovanni in Laterano)		
Feria V	1. Lektion	C ₂ C ₃ C ₃ C ₄	par (H od. T')	39
	2. Lektion	C ₃ C ₄ C ₄ F ₃	par (T)	43
	3. Lektion	C ₄ C ₄ C ₄ F ₃ F ₄	par (T)	49
Feria VI	1. Lektion	C ₃ C ₄ C ₄ F ₄	par (T)	54
	2. Lektion	C ₄ C ₄ C ₄ F ₄	par (T)	60
	3. Lektion	C ₃ C ₃ C ₄ C ₄ F ₄	par (T)	65
Sabbato Sto.	1. Lektion	G ₂ G ₂ G ₂ C ₃	par (H)	70
	2. Lektion	C ₄ C ₄ C ₄ F ₃ F ₄	par (T)	74
	3. Lektion	C ₃ C ₃ C ₄ C ₄ F ₃ F ₄	par (T)	80
	Schlußsatz	C ₁ C ₁ C ₃ C ₃ C ₄ C ₄ F ₃ F ₄	plen T	86
		3. B u c h (Cappella Julia)		
Feria V	1. Lektion	C ₁ C ₁ C ₂ C ₃ F ₃	mut H'	91
	2. Lektion	C ₁ C ₃ C ₄ C ₄ F ₄	plen T	97
	3. Lektion	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₃ C ₄	plen H	104
Feria VI	1. Lektion	C ₁ C ₃ C ₄ C ₄ F ₄	plen T	111
	2. Lektion	C ₁ C ₃ C ₄ C ₄ F ₄	plen T	116
	3. Lektion	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₃ F ₃	plen H	124
Sabbato Sto.	1. Lektion	G ₂ C ₂ C ₂ C ₃ F ₃	plen H	130
	2. Lektion	G ₂ C ₂ C ₃ C ₃ F ₃	plen H	137
	3. Lektion	G ₂ C ₂ C ₂ C ₃ F ₃	plen H	144
		4. B u c h (Vatican)		
Alle Sätze durchweg		C ₂ C ₃ C ₄ F ₃	mut T**	155 ff.

* oder C₂ C₃ C₄F₃, und somit par (H); vgl. S. 21 Anm. 11.

Schlüsselung der Lamentationen

plen = plena voce; mut = mutatis vocibus; par = paribus vocibus. Für Gründonnerstag (Feria V), Karfreitag (Feria VI) und Karsamstag (Sabbato Sancto) finden sich, der Liturgie entsprechend, je drei Textabschnitte (Lektionen) aus den Klageliedern Jeremias

Im Hinblick auf unsere eigentliche Fragestellung ist die Erkenntnis wichtig, daß Palestrina, wenn er für die übliche Besetzung der Kapelle schreibt, *nur eine einzige Art der Schlüsselung* anwendet: die Schlüsselung *plena voce*. In dieser Schlüsselung stehen etwa 95% seiner Werke. Man befindet sich also, wenn man auf diese Schlüsselung weitere Untersuchungen aufbaut, auf festem Grund. Ihre charakteristische Doppelgestalt wird uns weiterhin beschäftigen. Die beiden übrigen Schlüsselungsarten „mutatis vocibus“ und paribus vocibus“ sind daneben von untergeordneter Bedeutung — wir werden nur noch beiläufig auf dieselben zurückkommen²⁹⁾. Nichtsdestoweniger hat Palestrina „mutatis vocibus“ und „paribus vocibus“ eine Reihe unübertroffener Kompositionen geschaffen. Die meisten finden sich unter den Lamentationen. Daß Palestrina in diesem für die Passionswoche bestimmten Werke mit der besonderen Schlüsselung eine besondere Wirkung beabsichtigt und dabei in jedem der vier Bücher einen bestimmten Plan verfolgt, geht aus der vorstehenden Übersicht hervor, in der nahezu alle Schlüsselungen vorkommen, denen wir bisher begegnet sind.

²⁹⁾ vgl. unten S. 136. Der Unterschied von hoher und tiefer Schlüsselung fällt bei „mutatis vocibus“ und „paribus vocibus“ weniger ins Gewicht, als dies bei „plena voce“ der Fall ist.

II. Niederschrift und Satzkonstruktion

Die bisherigen, vorwiegend statistischen Untersuchungen sollen im folgenden durch Überlegungen ergänzt werden, welche die praktische Arbeitsmethode des Komponisten im 16. Jahrhundert betreffen. Wie gingen die Meister der Vokalpolyphonie bei der Ausarbeitung ihrer Stücke vor? Welcher graphischen Mittel bedienten sie sich? Man berührt mit dieser Frage nach den näheren Umständen der Entstehung der Komposition in der Werkstatt ein für das Verständnis der Satztechnik nicht unwesentliches Gebiet; die Wechselwirkung zwischen Schriftbild und schöpferischer Einbildungs- und Gestaltungskraft ist zur Zeit der Vokalpolyphonie keineswegs geringer als in irgendeiner der anderen großen Epochen der abendländischen Musik.

Zahlreiche bisher kaum beachtete Hinweise lassen darauf schließen, daß man sich noch während des ganzen 16. Jahrhunderts beim Komponieren eines besonderen Gerätes, der sogenannten „Tabula compositoria“ bedient hat¹⁾. Diese bestand in der Regel aus einer polierten Schieferplatte größeren Formats²⁾, oder aber aus einem besonders präparierten und (wohl zumeist auf Holz aufgezogenen) Stück Pergament (Eselshaut), welches mit Tinte beschrieben und hernach wieder gelöscht werden konnte; die letztere Ausführung hieß deshalb auch Löschtabelle oder Cartella³⁾.

¹⁾ vgl. dazu S. Clercx, *D'une ardoise aux partitions du 16^e siècle*, in: *Mélanges d'histoire et d'esthétique offerts à Paul Marie Masson*, Bd. I, Paris 1955, S. 157 bis 170; ferner S. Hermelink, *Die Tabula compositoria*. Beiträge zu einer Begriffsbestimmung, in: *Festschrift Heinrich Bessler*, Leipzig 1960.

²⁾ In der Württ. Kirchenkastenrechnung 1567/68 (Staatsarchiv Ludwigsburg) findet sich folgender Eintrag über den Ankauf der Tabula compositoria des verstorbenen Hofkomponisten S. Hemmel († 1564): „*Außgeben Gelt uff die Cantorei und Hoff Capell in gemain den vij Januarij Sigmund Hemmels nachgelaßner wittib umb ain großen Palirten schiffer stein zu dem Componirn laut Zedels j gld xxx k*“ (Schreiben Nr. 1670 der Archivdirektion Stuttgart vom 25. 4. 1957). Vgl. auch G. Bossert „Die Hofkantorei unter Herzog Christoph“ in: *Württ. Jahreshefte für Landesgeschichte*, Neue Folge VII, 1898, S. 134, Anm. 3 sowie W. Brennecke, Artikel S. Hemmel, in *MGG VI*, 1957, S. 139.

³⁾ Die Cartella als Komponiergerät scheint noch im 18. Jh. bekannt gewesen zu sein. Sie wird z. B. in J. G. Walthers *Musikalischem Lexikon* (1732) unter „Palimpsestus“ folgendermaßen erwähnt: „... *ist soviel als membrana rasilis, d. i. eine solche mit einem gewissen Gips und Firnis zugerichtete Eselshaut, worauf das geschriebene wiederum weggelöschet und abgekratzt werden kan. Man nennet es insgemein ein Cartell.*“ Eine anschauliche Beschreibung gibt J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, 1768, S. 76: „*Cartelles, Grandes feuilles de peau d'âne, préparées, sur lesquelles on entaille les traits des Portées pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant et l'effacer ensuite avec une éponge; l'autre côté, qui n'a point de Portées, peut servir à écrire et barbouiller, et s'efface de même, pourvu qu'on n'y laisse pas trop vieillir l'encre. Avec une Cartelle un compositeur*

Handwritten musical score for the first system, featuring a vocal line and a lute line.

Handwritten musical score for the second system, including a section marked "Residuum".

discantus totus
 Altus quatuor
 Tenor octavo
 Bassus totus

Residuum
 Residua huc tria impa
 referantur ad hunc exm

Aliud exemplum Henrici Isaac.

Handwritten musical score for the third system, showing a vocal line and a lute line.

Handwritten musical score for the fourth system, with a hand icon pointing to a specific note.

Die Notenlinien waren in die Tabula compositoria eingeritzt, blieben also beim Auslöschten stehen. In der Regel wurde ein Zehnliniensystem, die „Scala decemlinealis“ angewandt⁴⁾, in welches, wie in dem Beispiel S. 34 ersichtlich⁵⁾, alle Stimmen zusammengeschrieben wurden.

Beim Entwurf einer neuen Komposition mußte die Scala decemlinealis zunächst mit Schlüsseln versehen werden; „claves signatae“ waren gewöhnlich auf der untersten Linie das Gamma (Γ), außerdem das kleine F (♮: .) das eingestrichene C (♯) und G (♮), und meistens auch das zweigestrichene D (dd). Nach der Niederschrift des Tenors wurden sodann senkrechte Abteilungsstriche gesetzt, und zwar in der Regel, wie auch im vorstehenden Beispiel, nach Breviswerten, aber auch oft wechselnd, „ut bene temporis perfecti ab imperfecti ratione cognita, omnia suum sorciantur locum“⁶⁾. Erst dann folgte die eigentliche Ausarbeitung des Satzes. Hierbei ist die Erfindung des Diskants, der Gegenstimme des Tenors, als die wichtigste freikontrapunktische Leistung anzusehen, welche dann dem neuen Stück auch weithin das Gepräge verleiht. Für die Hinzufügung der weiteren Stimmen (Baß und Alt) standen dem Komponisten sodann jene bekannten Konsonanztabellen zur Verfügung, die, wie das Beispiel aus Zarlino's Istitutioni S. 179 zeigt, jede mögliche Konstellation von Tenor und Diskant berücksichtigen⁷⁾. Mit ihrer Hilfe wurde der Satz zunächst umrißhaft und im wesentlichen Note gegen Note zur Vierstimmigkeit ergänzt. Hierauf erst ging man dazu über, die einzelnen Stimmen feiner („subtilius et velocius“) auszuarbeiten⁸⁾.

soigneux en a pour sa vie, et épargne bien des rames de papier réglé: mais il y a ceci d'incommode, que la plume passant continuellement sur les lignes entaillées, gratte et s'émousse facilement. Les Cartelles viennent toutes de Rome ou de Naples.“ Vgl. S. 49 Anm. 38.

⁴⁾ A. Lampadius, Compendium musices (1537), S. 86: „Si cui animus est, suavem Harmoniam constituere . . . Principio omnium maxime . . . ut scalam decemlinealem (quam vocant) in promptu habeat, oportet.“

⁵⁾ Anonymus Mus. ms. theor. 1175 „Explicatio compendiosa de signis musicalibus exemplis probatissimorum Musicorum illustrata“ der Berliner Staatsbibliothek, f. 107. Vgl. H. Bellermann, Der Contrapunkt (1862) ⁴1901, S. 67 ff. und R. Kiesewetter, Nachricht von einem bisher unangezeigten Codex aus dem 16. Jh., Leipziger Allgemeine Musikzeitung Bd. 32, 1830, S. 725 ff. Das wiedergegebene Beispiel entstammt dem 2. Teil „De musica poetica“ des Codex, den B. Meier (Mf 11, 1958, S. 76) als mit Heinrich Fabers „Musica poetica“ identisch erkannt hat. Ein weiteres gutes Beispiel der Scala decemlinealis aus G. Dreßlers „Praecepta musica“ (1563) ist MGG III, 1954, Sp. 803 wiedergegeben. Vgl. auch S. 38 Anm. 12.

⁶⁾ So bei Lampadius (bes. Compendium S. 86), auf den sich auch die folgende Darstellung im wesentlichen stützt.

⁷⁾ Weitere Beispiele in fast allen zeitgenössischen und früheren Musiktraktaten.

⁸⁾ Um sich im dichterem Satz besser zurechtzufinden, wurden oft, wie in unserem Beispiel S. 34, für die einzelnen Stimmen verschiedene Farben oder auch verschiedene Notengestalten (rund, rhombisch, herzförmig) angewandt. Vgl. S. 49 Anm. 38. Daß sich dieser Brauch mancherorts bis ins 18. Jh. gehalten hat, zeigt B. Szabolcsi, Ungarische Chorpartituren des 18. Jahrhunderts, ZfMw 11, 1928/29, S. 306 ff.

I II III IIII V VI VII VIII

Hæc est simplex concordantiarum
 compositio secundum prædictas regu-
 las, postet enim multo subtilius & velo-
 rius consruui, hoc modo,

Sequitur Refolurio.

DISCAN.

ALTIVS.

TENOR.

BAS.

Hunc modum, regulis bene cognitis,
 vsus, artium magister, facile docebit.

Deutlich kommen diese beiden Stadien in den nebenstehenden Beispielen aus dem Compendium des Lampadius zum Ausdruck: oben das „Konzept“, im „einfachen“ Kontrapunkt Note gegen Note, unten der ausgearbeitete Satz, der die alten Umrisse zwar noch erkennen läßt, aber bei der Diminution der Stimmen doch auch entscheidende Änderungen erfahren hat⁹⁾. Für eine derartige Arbeitsweise ist der Umstand nicht unwichtig, daß die Tabula compositoria ein wiederholtes Auslöschen und ständiges Ausbessern und Vervollständigen ermöglicht.

Das Ziel der schriftlichen Ausarbeitung der Komposition ist jedoch erst im nächsten Arbeitsgang, der „Resolutio“, zu sehen, wobei die einzelnen Stimmen „auseinandergelöst“ und für die Sänger entweder auf einzelne Blätter, oder, wie nebenstehend, in Chorbuchnotierung ausgeschrieben werden¹⁰⁾. Hierbei ergeben sich, besonders durch die nunmehr notwendige Adaptierung des Textes, erneut geringfügige Änderungen der Melodiegestalt (Notenteilung, Überbindung, Einfügung von Durchgangsnoten usw.). Mit dieser letzten Arbeit haben die Komponisten offenbar häufig einen ihrer Schüler oder einen erfahrenen Kopisten betraut¹¹⁾. Die Arbeitsweise mit der Scala decemlinealis ist für unseren Fragenkomplex aufschlußreich. Die einschlägigen Punkte seien der Reihe nach behandelt.

1. Der abgegrenzte Tonbereich

Auffällig kommt bei der Rastrierung der Tabula compositoria mit Zehnliniensystemen zum Ausdruck, daß die Vokalpolyphonie generell mit einem fest abgegrenzten Tonbereich rechnet: Das Liniensystem stellt den Gesamtklangraum dar, in dem die mehrstimmige Musik verläuft, der somit dem Komponisten zur Verfügung steht. Es ist derjenige Klangraum von 19—20 Tönen, dem wir früher schon begegnet sind, gegeben durch die natürliche Reichweite der aus Männer- und Knabenstimmen gemischten mittelalterlichen Sängerkapelle, und obligatorisch, solange jene als Institution Maß und Mittelpunkt des musikalischen Geschehens und Schaffens bildete, also

⁹⁾ Übertragung und Auswertung dieses Beispiels im Anhang D, S. 170.

¹⁰⁾ Vgl. hierzu auch Thr. Georgiades, Zur Lasso-Ausgabe, Kgr-Ber. Wien 1956, S. 216—219.

¹¹⁾ Dies geht aus der S. 49 Anm. 38 mitgeteilten Äußerung von J. A. Herbst hervor. Hinsichtlich der Textlegung dürfte das allerdings für Palestrina kaum mehr gelten, da die Rhythmik seiner Musik viel enger als bei seinen Vorgängern mit der Prosodie des Lateinischen verwachsen ist, ähnlich wie dies später bei Schütz mit der deutschen Sprache der Fall ist. Vgl. hierzu S. Hermelink, Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz, in: AfMw 16, 1959, S. 378—390. Vgl. auch unten S. 51 und ebda. Anm. 41.

bis hinein ins 17. Jahrhundert¹²⁾). Das Zehnliniensystem soll eine Überschreitung dieses Klangraums, welche die Ausführbarkeit der Komposition gefährden würde, verhindern; die Verwendung von Hilfslinien würde somit dem Sinn des Systems widersprechen, seine Funktion als Regulativ aufheben¹³⁾).

Unabhängig von der Praxis wird man die konstante Beibehaltung dieser Umgrenzung des Tonbereichs wohl mit der allgemein spekulativen Geisteshaltung des Spätmittelalters und der in ihr wurzelnden Vorliebe für überschaubare Kategorien und Systeme begründen müssen. Der Ausschnitt von 20 Tönen aus der an sich unendlich gedachten diatonischen Reihe bildet ein solches überschaubares Reich. Er ist zwar ursprünglich nach praktischen Gesichtspunkten ausgewählt¹⁴⁾, und doch ist seine innere Ordnung auch durch eine abgerundete Gliederung gekennzeichnet, nämlich durch die siebenfache Deduktion des Hexachords. Die symbolische Bedeutung der Siebenzahl hat die Vorstellung von der Vollkommenheit, Abgeschlossenheit und Naturgegebenheit dieses Ausschnitts als Bereich, in dem sich die Musik bewegt, gefördert¹⁵⁾).

Die Scala decemlinealis als Abbild dieser in sich geschlossenen Welt wird deshalb auch immer wieder in den Musiktraktaten an den Anfang gestellt, um Elementarbegriffe der Musik schlechthin zu erläutern. Das folgende Beispiel stammt aus Morleys genanntem Lehrbuch¹⁶⁾: Als Mitte des Systems

¹²⁾ Schon die Guidonische Hand sieht 19—20 Stufen vor, vgl. neuerdings J. Smits van Waesberghe, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*, 1953, S. 114 ff. und ders., (ed.) *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, 1957, S. 70 mit schönem Beispiel der Scala decemlinealis. Zarlino und Morley halten sich, wie wir gesehen haben, streng an diese Spanne, und noch Byrd († 1623) entschuldigt sich für die Umfangsüberschreitung um ein bis zwei Töne bei einzelnen seiner „Psalms, Sonnets and Songs“, die er dann einzeln auführt, mit dem Hinweis, daß diese Stücke ursprünglich für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung geschrieben seien. Vgl. *The English Madrigal School*, hg. von E. Fellowes, 37 Bde., London 1913—1936, Bd. 14 S. X, XI. Eindrucksvoller aber beweist Palestrina selbst die Geltung dieser Norm durch sein Schaffen: So sehr er auch diesen zur Verfügung stehenden Klangraum ausgenützt, so dicht er ihn, insbesondere im vielstimmigen Satz, ausgefüllt hat, überschritten hat er ihn nicht ein einziges Mal.

¹³⁾ Es handelt sich also keineswegs um eine unerklärliche Scheu, welche die Meister der Vokalpolyphonie davon abhielt, Hilfslinien zu verwenden. Dies wird später (S. 45 f.) noch deutlicher.

¹⁴⁾ So Glarean, bei der Besprechung der Scala decemlinealis, Dodekachordon, 1547, S. 5: „*Sciendum quod haec dispositio clavium in infinitum deduci poterat . . . Humana vero vox hos limites non egreditur.*“

¹⁵⁾ Der Frage „Cur septenarius numerus apud autores tam frequens in musicis“ widmet Glarean ein ganzes Kapitel (Dodekachordon II, 12; S. 93 ff.), um dann die von ihm in Anspruch genommenen sieben Oktavgattungen zu legitimieren.

¹⁶⁾ Vgl. S. 25 Anm. 15.

sind, Bausteinen gleich, die sieben Deduktionen des Hexachords verzeichnet, rechts und links davon, pyramidenförmig angeordnet, die sich überschneidenden Tonsilbengruppen der einzelnen Hexachorde. In der senkrechten Spalte links stehen die durchlaufenden Bezeichnungen der Töne mit Tonbuchstaben, noch in der alten Art der Oktavenkennzeichnung durch große,

Double or Treble keys. Meane keys. Cante or Base keys.	ee	la	la	I note.
	dd	la sol	sol la	2 notes.
	cc	sol fa	fa sol	2 notes.
	bb	fa mi	mi fa	2 notes, 2 clifves.
	aa	la mi re	re mi la	3 notes.
	B	sol re ut	ut re sol	3 notes.
	b	fa ut	ut fa	2 notes.
	e	la mi	mi la	2 notes.
	d	la sol re	re sol la	3 notes.
	c	sol fa ut	ut fa sol	3 notes.
	b	fa mi	mi fa	2 notes, 2 clifves.
	a	la mi re	re mi la	3 notes.
	G	sol re ut	ut re sol	3 notes.
	F	fa ut	ut fa	2 notes.
E	la mi	mi la	2 notes.	
D	sol re	re sol	2 notes.	
C	fa ut	ut fa	2 notes.	
B	mi	mi	I note.	
A	re	re	I note.	
F	ut	ut	I note.	

kleine und verdoppelte kleine Buchstaben, jeweils bei A wechselnd. Morleys „Scale of Musicke“ veranschaulicht, daß die einzelnen Solmisationssilben ihren Sinn erst innerhalb des zugehörigen Hexachords erhalten; aber auch den Tonbuchstaben links kommt Tonhöhenbedeutung im heutigen Sinne a priori nicht zu: in ihnen kommt zunächst lediglich die heptatonische Oktavteilung zum Ausdruck; erst in der Bezogenheit der Skala als Gestammttonbereich (I bis ee) auf die Grenzen der menschlichen Singstimme gewinnen die Tonbuchstaben praktisch und mittelbar eine Art absoluter Tonhöhenbedeutung. Somit bildet der Vokal-Tonbereich die einzige eigentliche Konstante¹⁷⁾.

¹⁷⁾ Hierauf werden wir später zurückkommen. Vgl. unten S. 87 ff.

2. Die willkürliche Schlüsselsetzung bei den Einzelstimmen ¹⁸⁾

Aus der Arbeitsmethode mit der Scala decemlinealis läßt sich nun die eingangs erwähnte *willkürliche Schlüsselsetzung* erklären, die uns bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts oft entgegentritt¹⁹⁾. Die Wahl des Schlüssels für die Einzelstimme war nicht Sache des Komponisten — sie war innerhalb der Scala decemlinealis gegenstandslos — sondern der Willkür und dem Gutdünken dessen überlassen, der die „Resolutio“ anfertigte, also häufig dem Kopisten oder einem Schüler. Dieser verfuhr bei der Herstellung der Stimm- oder Chorbücher so, daß er womöglich keine Hilfslinie brauchte. Eher versetzte er aus diesem Grund im Verlauf des Stückes den Schlüssel um ein Spatium. Denn der Umstand, daß innerhalb der Scala für die Mittelstimmen Grenzen nicht markiert sind, führte nicht selten (besonders im Alt) zu übermäßigem Ambitus²⁰⁾. So blieb es hinsichtlich der Schlüsselsetzung bei allgemeinen Richtlinien. In der Regel wurden dem Diskant die oberen, dem Baß die unteren fünf Linien zugeteilt. Die Schlüssel der Mittelstimmen wechseln eher. Da der Alt als letzte Stimme eingefügt wurde, ergeben sich oft Stimmkreuzungen mit dem Tenor und die Bereiche beider Stimmen decken sich bisweilen weitgehend, so daß beim Aussetzen der Stimmen derselbe Abschnitt der Scala herangezogen wurde, also Alt und Tenor gemeinsam entweder C₃ oder C₄ aufweisen²¹⁾. Man begegnet sogar auch Stücken, bei denen der Alt in C₄, der Tenor aber in C₃ notiert ist²²⁾. Häufig liegt aber der Umfang im Alt etwas höher als im Tenor; in diesem Fall ergibt sich die gewöhnliche Kombination der sogenannten „Alten Schlüssel“, C₁C₃C₄F₄, unsere „tiefe Schlüsselung“.

3. Der Ursprung der Chiavetten

Nicht selten kommt im Diskant auch der G₂-Schlüssel vor. Dies hat, sofern im Baß der F₄-Schlüssel steht, tatsächlich eine Erweiterung des Klangraums zur Folge und deutet, wie z. B. bei Stoltzer²³⁾, auf stärkere Heran-

¹⁸⁾ Eine anschauliche Schilderung der nachfolgend dargestellten Praxis bei dem von C. Dahlhaus (KmJB 40, 1956, S. 35—43) edierten Göttinger Anonymus „Juxta artem conficiendi“ mit folgender Einleitung: „*Habitis istis regulis videndum est nunc qualiter note vel voces de decem lineis ad quinque lineas poni debent quare alie sequuntur regule.*“ (ebda. S. 42).

¹⁹⁾ Vgl. oben S. 17.

²⁰⁾ So noch bei Senfl, vgl. z. B. den Contratenor secundus (Alt II) mit Duodezimumumfang in „Die Brünnelein, die da fließen“, RD 10, S. 62—64. Bei der starken Durchsetzung insbesondere der deutschen Kapellen mit Instrumenten stellen solche Reichweiten keine grundsätzliche Schwierigkeit dar.

²¹⁾ z. B. RD 21, Nr. 34 (für den ersten Fall), RD 21, Nr. 49, 50, 51 (für den zweiten Fall).

²²⁾ z. B. RD 21, Nr. 15 (Heinrich Finck).

²³⁾ Vgl. RD 25, Nr. 103.

Herzliches Bild

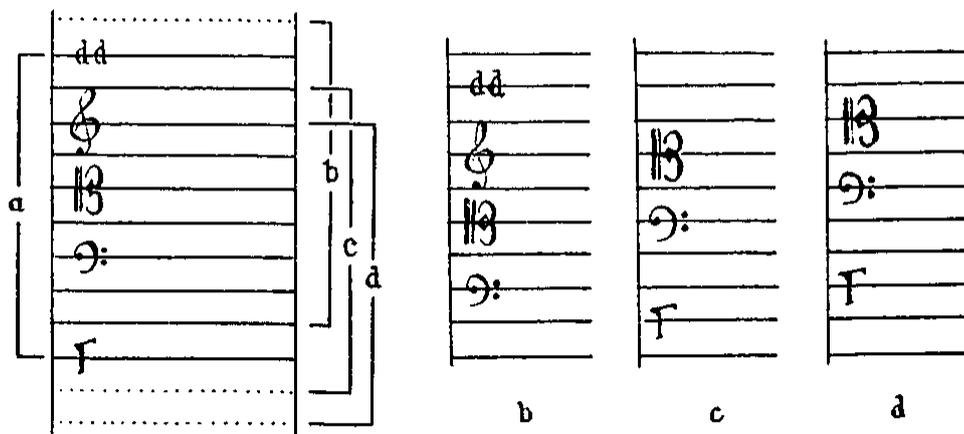
Ludwig Senfl

Musical score for 'Herzliches Bild' by Ludwig Senfl. The score is divided into two systems. The upper system contains a vocal line (marked 'V') and a lute line (marked 'L'). The vocal line uses diamond-shaped notes, and the lute line uses square notes. The lower system continues the vocal and lute parts. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lute line begins with a bass clef.

Musical score for 'Herzliches Bild' by Ludwig Senfl, showing the vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into two systems by a double bar line. The vocal parts are written on four staves, each with a diamond-shaped note. The Soprano part is on the top staff, followed by Alto, Tenor, and Bass. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat.

o = Sopran ◊ = Alt ◊ = Tenor ◊ = Bass

ziehung von Instrumenten hin²⁴). Doch sind diese Fälle selten. In der Regel tritt dagegen gemeinsam mit dem G₂-Schlüssel im Sopran auch ein höherer Schlüssel im Baß (F₃ oder C₄) auf, so daß die Umfangserweiterung wieder aufgehoben und der legitime Ambitus (20 Töne) gewahrt bleibt. Da auch die Mittelstimmen in solchen Fällen gewöhnlich höhere Schlüssel (C₃ oder C₂) aufweisen, erscheinen derartige Stücke insgesamt nach oben gerückt. Dies ist natürlich nicht auf die Willkür des Kopisten zurückzuführen; solche Fälle stellen vielmehr eine besondere Kategorie dar und zwingen zu dem Schluß, daß hier bereits bei der Ausarbeitung ein anderer Skalenausschnitt zugrundegelegt worden ist. Versuchen wir, anhand eines praktischen Beispiels uns einen derartigen Fall zu rekonstruieren. Ich wähle den Liedsatz „Herzliches Bild“ von Ludwig Senfl²⁵). Er ist stimmenweise überliefert; Schlüsselung (jeweils mit Stimmumfängen): G₂ (c'—g''), C₂ (g—a'), C₃ (g—a'), C₄ (c—f'). Trägt man nun diesen Satz in das gewöhnliche Zehnliniensystem ein, so übersteigt der Sopran, wie ersichtlich, die oberste Linie erheblich: es wird ständig eine Hilfslinie nötig, und die Spizentöne kommen regelmäßig sogar über diese Hilfslinie zu liegen. Auf der andern Seite bleibt in der tiefen Region ein breiter Raum ungenützt; der ganze Satzkomplex ist unnatürlich nach oben verschoben. Entweder mußte der Komponist also in solchen Fällen oben eine Linie hinzufügen und die unterste streichen, oder aber, was wahrscheinlicher ist und auf dasselbe hinausläuft, er setzte von vornherein die *claves signatae* um eine Linie tiefer.



In der vorstehenden Skizze ist dieser Vorgang schematisch dargestellt: anstelle der gewöhnlichen Position a tritt nun Position b. Man kann bei Senfls Zeitgenossen vereinzelt auch Verlagerungen ähnlicher Art nach der Tiefe zu antreffen. Als Beispiele solcher besonders tiefer Schlüsselung nenne

²⁴) So sagt auch Glarean im Anschluß an die S. 38 Anm. 14 zitierte Stelle: „*Tametsi quatuor vocum cantilenae, et instrumenta ipsa musica saepius hanc dispositionem excedunt.*“

²⁵) Universitätsbibliothek Basel Ms. F.X. 1—4, Nr. 37, hg. von A. Geering, RD 10 (1938) Nr. 16 (S. 21/22).

ich (a) das berühmte, schon von Glarean angeführte „De profundis“ von Josquin²⁶⁾ und (b) Teile aus dem Requiem von Pierre de la Rue²⁷⁾, letztere mit einer ganz ungewöhnlichen Zusammenstellung:



Entsprechend hätten wir also anzunehmen, daß bei der Komposition dieser Stücke die Schlüssel um eine oder sogar um zwei Linien höher in die Skala eingetragen wurden, als gewöhnlich (im Schema Position c oder d). Nur so wäre der Sinn der Scala decemlinealis als Abbild des Klangraums erfüllt, denn das Satzgefüge verläuft dann innerhalb der Grenzen, die seine Reichweite markieren.

Die Gründe für eine derartige Verschiebung mögen ursprünglich verschiedener Natur gewesen sein und sollen hier nicht im einzelnen untersucht werden. Hauptsächlich gab wohl die besondere Gestalt des cantus firmus hinsichtlich der Kirchentonalart, der er zugehört, den Anlaß²⁸⁾. So kommt auch die hypoionische Melodie „Herzliches Bild“ in unserem Beispiel erst durch die veränderten Schlüssel in eine für den Tenor günstige Lage.

Offensichtlich ist aus dem hier beobachteten Brauch der Musiker, die Scala decemlinealis gelegentlich mit versetzten Schlüsseln anzuwenden, und somit verschiedenartige Ausschnitte zur Komposition heranzuziehen, die Schlüsselungspraxis der späteren Vokalpolyphonie hervorgegangen: die gewöhnliche Einrichtung der Scala decemlinealis entspricht der „tiefen Schlüsselung“, die im Schema unter b verzeichnete Einrichtung der Scala dagegen der „hohen Schlüsselung“.

²⁶⁾ Glarean Dodekachordon S. 372 ff., vgl. hiezu Anhang G, Nr. 4 S. 181.

²⁷⁾ Das Chorwerk, hg. von Fr. Blume, Heft 11.

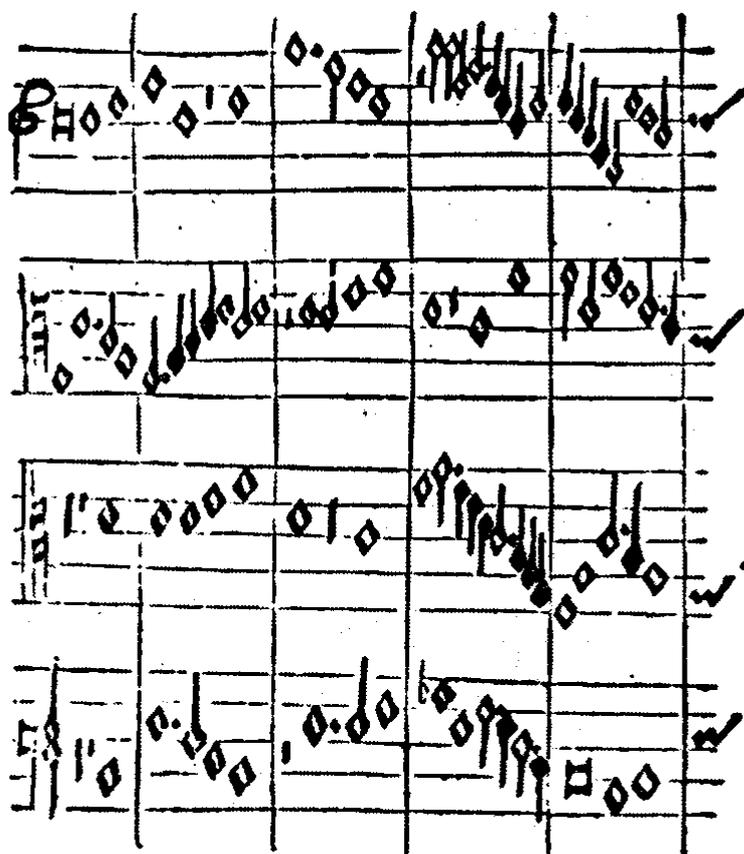
²⁸⁾ Bei den beiden Anmerkungen 26 und 27 zitierten Stücken scheint allerdings die tiefklingende Lage als solche beabsichtigt (Bußpsalmen, Totenmesse) und daher an überwiegend instrumentale Ausführung gedacht zu sein. So bemerkt Glarean zu Josquins „De profundis“ ausdrücklich (Dodekachordon S. 364): „*Hic vero mihi quisque acriter animum intendat velim, quale huius cantionis initium, quanto affectu & quanta gravitate retulerit nobis verbum De profundis, ut sanè Modos illos è nativo loco, quemadmodum ferè in his fieri aliàs solet, in superiora non dimoverit, compraehenderit autem utriusque Modi systemata.*“ Vgl. auch A. Mendel, Pitch in the 16th and Early 17th Centuries, MQ 34, 1948, S. 346 sowie oben S. 17 Anm. 1. — Während der Drucklegung stoße ich auf folgende Stelle (Berliner Anonymus Mus. ms. theor. 1175, f. 120', vgl. oben S. 35 Anm. 5), die anlässlich der Besprechung von Klauselbildungen den „bei den jüngeren Komponisten sich einbürgernden Usus“ der „Versetzung der gesamten Scala [decemlinealis]“ erwähnt und damit in willkommener Weise unsere Erklärung vom Ursprung der Chiavetten bestätigt:

„*In ee la supra scalam raro formantur clausulae propter Bassum, qui nimis altè ascendit in regionem discanti: interdum tamen usu venit si fit totius scalae transpositio quod apud recentiores symphonistas usitatum est.*“ Vgl. das Faksimile im Anhang G.

Ein wesentliches Merkmal der Schlüsselungspraxis, wie wir sie bei Palestrina angetroffen haben, nämlich der festgelegte Abstand von Stimme zu Stimme, und damit die stereotype Schlüsselkombination, läßt sich allerdings aus der Arbeitsweise mit der *Scala decemlinealis* nicht erklären; für die Herausbildung dieses charakteristischen Kennzeichens möchte man eher jene zweite Rastrierungsart der *Tabula compositoria* verantwortlich machen, die ebenfalls schon im frühen 16. Jahrhundert bezeugt ist, und der wir uns nun zuwenden wollen.

*quoque instructiss mi quidam dicit nostro tempore
d scipulis suis tradere.*

**SEQUITUR ORDO DISTRIBVENDI
VOCES SIVE CANTILENARIÛ PARTES, QUEM PRISCI TABULARUM
VICE USURPARUNT.**



Sancta Maria succur. VERDELOT.

Lampadius, dessen *Compendium* zwischen den Zeilen viele wichtige Hinweise enthält, gibt neben der *Scala decemlinealis* noch die nebenstehend abgebildete, als „Ordo distribuendi voces“ bezeichnete Einrichtungsart der *Tabula compositoria*²⁹⁾. Hier erscheint durch die Trennung der Einzelstimmen, denen jeweils eigene Fünflinien-systeme zugeteilt sind, zum ersten Mal das uns vertraute Partiturbild. Diese Art sei, so sagt er, schon von alters her und besonders von Josquin und Isaak und den übrigen berühmten Meistern gehandhabt, auch von einigen der gelehrten Musiker unter seinen Zeitgenossen angewandt und an Schüler weitergegeben worden³⁰⁾. Ich möchte, wie angedeutet, die Einbürgerung der beiden feststehenden Schlüsselungs-

²⁹⁾ Lampadius, *Compendium* S. 97 f.

³⁰⁾ Vgl. dazu auch E. E. Lowinsky, *On the Use of Scores by Sixteenth Century Musicians*, in: *JAMS* I, 1948, S. 17—23. Beiläufig sei auf die Taktstriche mit der Funktion der Abreilung und Ordnung des Satzes (vgl. oben S. 35), sowie auf die Ökonomie des Raumverbrauchs hingewiesen, welche auch der Übersichtlichkeit zustatten kommt.

typen, der hohen und tiefen Schlüsselung, mit der Anwendung dieses Systems, dieses „Ordo distribuendi voces“, in Verbindung bringen und als Merkmal letzter Vervollkommnung der Vokalpolyphonie auffassen. Nicht als ob die Scala decemlinealis als Prototyp dadurch bedeutungslos geworden wäre: satztechnische Einzelheiten wie die Dissonanzbehandlung oder die Kadenzbildung und insbesondere die Vorstellung des Klangraums als Einheit werden durch sie anschaulicher wiedergegeben. Aber dafür findet das Satzgefüge als Verkettung mehrerer, zwar hinsichtlich des Stimmcharakters gegensätzlicher, jedoch den gleichen Baugesetzen verpflichteter wohlproportionierter Melodiegebilde die adäquate Fassung in der Einzelstimmenpartitur³¹⁾. Hier wird nicht nur, wie bei der Scala decemlinealis, der Gesamttonbereich, sondern auch

(1) *der Umfang der Einzelstimmen* (durch die fünf Linien, also mit einer Undezime) festgelegt. Die Aufgliederung der Satzstruktur in die Einzelbereiche der Stimmgattungen wird auf diese Weise plastisch veranschaulicht. Mit dem Ambitus der Einzelstimmen wird gleichzeitig die bequeme *rein vokale* Ausführbarkeit gesichert; interne Schlüsselwechsel fallen weg. Wesentlicher als solche eher technischen Konsequenzen dieser Anordnung ist der Umstand, daß dabei

(2) *die verschiedenen Zonen* jeder einzelnen Stimme hervortreten: die oberen Grenzlagen, die, wie im Sopran, so auch in den übrigen Gattungen (Alt, Tenor und Baß) im Chorklang jeweils besonders hervortreten und sich durch eine expressive, mit den Stimmgattungen wechselnde Färbung auszeichnen, die deshalb auch von Palestrina mit unverkennbarer Absicht zur Hervorhebung der Kulmination einzelner Melodieglieder — des „Hochtons“ — ausgenützt werden, diese Zonen treten in der Scala decemlinealis mit Ausnahme des Soprans überhaupt nicht in Erscheinung. Hier dagegen hat man sofort Übersicht. Die sorgsame und planvolle Einbeziehung der lagenmäßigen Klangunterschiede der Einzelstimmen, auch bei den Mittelstimmen und im Baß, läßt sich nur durch die Arbeitsweise mit der Partitur erklären. Aber nicht nur die Gestalt der Einzelstimme ist hier garantiert, sondern auch

(3) *der Abstand der Stimmen untereinander*. Unser Beispiel zeigt zwar noch die Spuren der alten, willkürlichen Schlüsselsetzung: Lampadius trägt die Motette von Verdelot in einer Dreischlüsselkombination in die Systeme ein (Alt und Tenor gleicherweise in C₃). Dies kommt, wie wir gesehen haben, später nicht mehr vor, sondern der Abstand von Stimme zu Stimme ist festgelegt: „plena voce“ = Quint — Terz — Quint³²⁾. Auch dies hat natürlich innere Gründe und hängt mit der Technik der imitatorischen Stimmenverknüpfung zusammen. Aber zweifellos ist gerade hier der Einfluß des

³¹⁾ So, oder einfach „Partitur“, im folgenden als Bezeichnung für Lampadius' „Ordo distribuendi voces“, obwohl dieser Terminus so früh bisher nicht belegt ist.

³²⁾ Vgl. oben S. 25.

Abbildes, das die Partitur darstellt, auf den Prozeß der Typisierung und der schematischen Verfestigung der Schlüsselung nicht hoch genug einzuschätzen. Nur mittels der Einzelstimmen-Partitur drangen die diesbezüglichen Verhältnisse so ins Bewußtsein, wie sie von den zeitgenössischen Theoretikern beschrieben werden³³). — In unserem Zusammenhang ist endlich besonders hervorzuheben, daß bei der Verwendung der Partitur

(4) die Schlüsselsetzung Sache des Komponisten ist, und nicht, wie bei der Scala decemlinealis, erst bei der Aussetzung der Einzelstimmen durch den Kopisten von Fall zu Fall entschieden wird. Der Notator der Chor- oder Stimmbücher findet in seiner Vorlage die Schlüssel vor und ist der Wahl enthoben. Daraus geht hervor, daß die Schlüssel der (überlieferten) einzelnen Stimmen bei solchen Stücken, die mittels der Partitur komponiert werden, als authentisch anzusehen sind und als Kriterium dienen können³⁴).

Dem Komponisten der Palestrinazeit steht somit von vornherein mit der Partitur ein bis in Einzelheiten durchorganisierter Rahmen für sein zu schaffendes Werk zur Verfügung, durch den das Verhältnis der Stimmen untereinander, wie auch deren Einzelbereiche geregelt sind. Bestimmte Wirkungen und Erscheinungen, wie z. B. der Quart-Quint-Abstand der imitierenden Stimmen-Einsätze, aber auch satztechnische Bildungen, von denen man es zunächst nicht vermuten würde, sind in diesem System weithin vorgegeben und stellen sich wie von selbst ein³⁵). Zu letzteren gehören Bildungen wie die im Palestrinasatz oft und mit wundervoller Wirkung angewandte Überschneidung des Hochtons zweier Einzelstimmen; ein Beispiel soll dies illustrieren:

*

Hunc coelum, terra

Hunc coelum, terra

Hunc coelum, terra

Hunc coelum, terra

³³) So besonders von Zarlino, Istitutioni IV, Kap. 31 (S. 417 ff.): „Del modo, che si hà da tenere, nell' accomodar le Parti della cantilena; & delle estremità loro.“

³⁴) Die Überlegungen und Folgerungen unseres ersten Kapitels sind nur aufgrund einer derartigen Beschaffenheit des Quellenmaterials denkbar.

³⁵) In diesem Zusammenhang ist es interessant, festzustellen, daß bei abweichender Schlüsselung oft auch ungewöhnliche Einsatzfolge der Stimmen auftritt, so z. B.

in der angeführten Stelle (Beginn der dritten Strophe aus Palestrinas Hymnenvertonung „Christe Redemptor omnium“³⁶) kommt die Hochtönüberschneidung im zweiten Takt auf das Wort „coelum“ zustande. (Tenor und Sopran.) Die beiden beteiligten Stimmen verwirklichen, jede für sich, vollkommen das Prinzip edler Melodiegestaltung: der Hochtön, ziemlich zu Beginn, wird durch Quintsprung erreicht, und sodann in freirhythmischer Fortführung, den Sprung durch Skalengänge ausgleichend, wieder verlassen, wobei, von langsamerer zu schnellerer Bewegung fortschreitend nahezu der gesamte Ambitus der Stimme durchschritten wird. Aber das Besondere dieser Stelle ist nicht allein in der makellosen Ausbildung der Stimmen und ihrer kontrapunktischen Verknüpfung zu sehen, sondern in der Hervorbringung eines der angedeuteten, in der Anlage der Partitur selbst ruhenden Effekte. Dadurch nämlich, daß das Tenorsystem von dem des Soprans um eine Sept absteht (was seinerseits mit der natürlichen Reichweite der beiden Stimmen zusammenhängt), liegt der Hochtön des Tenors dem Klang nach jeweils um einen Ton höher als der des Soprans (hier Sopranhochtön g', Tenorhochtön a'). Wenn nun, wie in unserem Beispiel, der Hochtön des Tenors ziemlich unmittelbar an den des Soprans anschließt, so wird er aufgrund des obertönigen und hellglänzenden Klangs der hohen Randzone des Tenors beinahe als die Fortführung und Überhöhung des eben gehörten Sopran-Hochtones empfunden.

Die einzigartige Wirkung derartiger Stellen ist dabei nicht so sehr nur von der beobachteten stufenmäßigen Überhöhung abhängig — die als Sonderfall gelten mag — sondern mit dem sukzessiven Aufleuchten der verschiedenartigen Melodiegebilde zu erklären, das deren Kulmination jeweils in den „sensiblen“ oberen Randzonen begleitet. Daher wirkt sich eine Hochtön-Überschneidung auch bei anderen Stimmen (Alt-Diskant, Baß-Tenor usw.) oder z. B. auch bei der Satzart „mutatis vocibus“ dem Wesen nach ganz ähnlich aus, obwohl, da diese Stimmen in einem anderen Intervallverhältnis zueinander stehen, dabei eine stufenmäßige Überhöhung, wie vorhin, nicht zustandekommt (und das Fehlen des Knabensoprans im zuletzt genannten Fall überhaupt andere Verhältnisse erzeugt); das Gefühl für den wirklichen intervallmäßigen Abstand des Hochtöns einzelner Stimmen tritt hier — wie mitunter das Empfinden für die wahre Höhenordnung der einzelnen Gipfel einer Gebirgskette — zurück zugunsten der unterschiedlichen Tönung der exponierten hohen Lagen³⁷).

bei der Messe „Aeterna Christi munera“ (GA 14, S. 1 ff., mutatis vocibus, C₁C₂C₃F₃) u. a. an folgenden Stellen: Kyrie Takt 34—36 F-C-F-G; Credo Takt 44—45 F-C-F-B; Sanctus Takt 22—25 C-F-G-C und Agnus Takt 25—29 G-C-F-C.

³⁶) GA 8, 11.

³⁷) Voraussetzung für derartige Wirkungen ist allerdings höchste Qualität und Differenzierung der Singstimmen in den einzelnen Stimmgattungen. Diese darf man jedoch für die Vokalkapellen der Blütezeit und besonders für die päpstliche Kapelle zweifellos annehmen. Aus den zahllosen Beispielen der Hochtönüberschnei-

Der polyphone Satz Palestrinas verdankt seine plastische Profilierung zu einem nicht geringen Teil derartigen Erscheinungen. In unserem Zusammenhang interessiert aber vor allem die Tatsache, daß satztechnische Einzelheiten wie die soeben geschilderten sich im „Partiturbild“ mit aller Deutlichkeit widerspiegeln. Der Platz über dem Notensystem  bedeutet (um bei unserem Beispiel zu bleiben), nicht nur allgemein eine hohe Note, sondern ganz konkret in jeder Stimme den besonders hervortretenden, höchsten erreichbaren, schönsten und eindringlichsten oberen Grenzton, eben den Hochtton, und zugleich die ganz besondere Färbung dieser Lage. Ähnliches ließe sich für mittlere und tiefe Lagen feststellen. In ganz anderer Weise, als dies bei der ineinandergeschachtelten Notierungsweise der Scala decemlinealis je möglich wäre, lassen sich also in der Einzelstimmenpartitur gewisse tektonische Besonderheiten, wie die beschriebene Hochttonüberschneidung, auf einen Blick erkennen, mehr noch: dadurch, daß solche Bildungen von vornherein als Möglichkeit, gewissermaßen als eingeborene Idee im System selbst liegen, bevor überhaupt eine Note in den Notenlinien steht, daß also die Kompositionsmethode mit der Partitur dem Komponisten nicht nur die allgemeinen Umrisse vorzeichnet, sondern unentwegt bestimmte Konstruktionen suggeriert, wird sie schon als System zu einem integrierenden Bestandteil der Musik selbst.

Von hier aus ist endlich auch die eigentümliche Verfestigung und Stilisierung im Schlüsselwesen zu verstehen, die uns in der späteren Vokalpolyphonie und, wie das erste Kapitel gezeigt hat, im Werk Palestrinas besonders ausgeprägt entgegentritt. Allgemein höhere oder tiefere Schlüsselungen ohne obligatorische Beibehaltung der Abstände konnten auf der Basis der Scala decemlinealis erklärt werden (vgl. oben S. 42 f.). Die feststehenden Schlüsselkombinationen jedoch (und ihr mechanischer Gebrauch) sind als die Folge der feineren Organisation der Einzelstimmen, besonders der Mittelstimmen, aufzufassen, welche die Anwendung der Partitur in der angedeuteten Weise mit sich bringt, wie auch andererseits wiederum die satztechnischen Bildungen, die wir auf den Einfluß des „Systems“ zurückführten, sich nur unter der Voraussetzung einer konstanten Ordnung der Abstände von Stimme zu Stimme herauskristallisieren können. Die genannten Erscheinungen stehen also in Wechselwirkung. Als Ganzes gesehen stellt die Herausbildung fester Schlüsselungen, und im besonderen die der charakteristischen Doppelgestalt für die Satzart „plena voce“ ($G_2C_2C_3F_3 - C_1C_3C_4F_4$) ein Beispiel jenes Prozesses dar, der geistige Entwicklungen oft kennzeichnet, und bei dem das Besondere, Zufällige durch Abstraktion zum Typischen, zum Schema wird, wodurch neue Wege und Kräfte frei werden.

.....
 dung im Werke Palestrinas im folgenden nur eine kleine Auswahl aus GA 9 (Seite; System, Takt): 4; 1, 5/6 — 20; 1—2, 7. 1/2 — 24; 1, 1 — 26; 1, 7 — 30; 1, 4 — 44; 2, 4/5 — 47; 2, 6 — 74; 1, 4 — 102; 2, 3/4 — 106; 1, 4/6.

Fassen wir zusammen. Zweierlei Methoden der Ausarbeitung einer Komposition sind für das 16. Jahrhundert belegt: Das Verfahren (1) mittels der *Scala decemlinealis* und dasjenige (2) anhand der *Partitur*. Gemeinsame Basis für beide ist die Grundvorstellung des *begrenzten Tonbereichs* (19 bis 20 diatonische Stufen). Dieser Bereich wird auf dem Komponiergerät, der *Tabula compositoria*, graphisch dargestellt und zwar im ersten Fall durch ein einziges System von zehn Linien, in dem der ganze Satzkomplex untergebracht wird, im anderen Fall hingegen als Verband mehrerer Fünflinien-systeme nach Art einer heutigen Partitur, wobei die Stimmen getrennt notiert werden. Die Unterschiede der beiden Methoden wirken in Einzelheiten der Überlieferung, aber auch im Satzbau selbst nach. Der Kompositionsvorgang mittels der *Scala decemlinealis* umfaßt folgende Stadien³⁸⁾:

a) Prüfung des *cantus firmus* hinsichtlich der Eignung als Tenor (Ambitus, Finalis); Auswahl einer günstigen Lage, wenn nötig Quarttransponitor; entsprechende Setzung der *claves signatae* (gegebenenfalls Rückung um eine Linie nach unten);

³⁸⁾ Ein später Zeuge ist J. A. Herbst (☆ 1588), der in seiner „*Musica poetica*“ (1643), S. 33, die Frage „*Was im Componiren für ein Systema zu gebrauchen sei?*“ folgendermaßen beantwortet:

„Die erste Art und Manier zu Componiren ist der Niderländer und anderer, so in 10 Lineen besteht, in welcher nur zween *Claves signatae*, nemblich, deß *Discants* und *Baß*, vornher gesetzt werden; ist aber große Mühe, die Stimmen zu unterscheiden; dann etliche brauchen mancherley Farben und Dinten oder allerhand Charakteren, also daß der Tenor und Alt andere formen der Noten haben, als der *Diskant* und *Baß*, entweder viereckicht, oder dryeckicht, länglicht oder rund, klein oder groß, damit eine Stimme von der anderen recht unterschieden werde; ist auch sehr beschwerlich, die Stimmen auß- und abzuschreiben.

Die andere Art und Manier ist leichter und nützlicher, indeme ein jede Stimm ihre fünff unterschiedliche Lineen hat, und einen besseren Unterscheid macht, wenn nämblich die *Tempora*, d. i. zwei *Tact*, wegen der durchgezogenen Lineen überzwerch fein ordentlich unterschieden werden.

Der dritte *modus*, Art und Manier ist, *litteris clavium*, oder Buchstaben nach gebrauch der Organisten zu Componiren, in deme alle die Noten mit ihren eygnen *clavibus* und Buchstaben erkännlich für gezeichnet und geschrieben werden, und diese dritte Art ist von Alters hero die gebräuchlichste gewesen, ist auch noch zur Zeit nicht zu verachten oder gering zu schätzen, denn es seinen sonderlichen Nutzen hat: Dann erstlich hat man keine *Cartell* oder *Lösch-Tabell* (welche zu der anderen Art und Manier gehört) von nöthen: Sondern ein jeglichs Blätlein Papier ist genug, eine *Composition* drauff zu zeichnen. Darnach, was allhier eng, und mit einem geringen *Spacio* geschrieben wird, muß derten (verstehe mit den Nothen) drey oder viermal größer *spacium* oder Raum von nöthen haben und nimbt mehr Platz ein. Über das, so gibt die nähe und der *Clavium* Unterscheid einen größeren Nutzen, leichter und geschwinder zu sehen, wo man geirret hat. Eines allein ist unbequem, daß man es im abschreiben keinem Knaben (wie in der andern Art) vertrauen darf: Sondern solche Arbeit abzuschreiben, dem *Authori* zuverrichten, selbsten heimfällt. Wir gebrauchen uns jetzund der andern Manier, als der bequemsten, so den Augen mehr erkändlicher und offenbarlicher ist: Dann wider den Strom zu fahren were ein vergebliche Arbeit.“ Offenbar hat man in Deutschland gern auch mittels der Orgeltabulatur komponiert. — Einen weiteren Beleg für unsere beiden Kompositions-Arten aus dem Nachlaß von Sethus Cal-

Eintragung des cantus firmus; Einfügung senkrechter Abteilungsstriche nach Maßgabe der Mensur zur Vermeidung von Konfusionen.

b) Entwurf des Diskant unter Beachtung der Kontrapunktregeln.

c) Hinzufügung der weiteren Stimmen mittels der Konsonanztabelle in Skizze („Konzept“), zunächst Baß, dann Alt.

d) Überarbeitung und Ausbesserung (Ausgestaltung der einzelnen Stimmen durch kleinere Werte, Durchgangsnoten, Einfügung von Imitationen, Pausen usw.)

— (Arbeit auf der Tabula compositoria beendet) —

e) Ausschreibung der Einzelstimmen (Resolutio) durch den Kopisten, dabei Auswahl der günstigsten Schlüssel für die Einzelstimmen.

f) Adaption des Textes (oft nur Textmarken), dabei weitere geringfügige Änderungen am Verlauf der einzelnen Stimmen.

— (Tabula compositaria kann gelöscht werden) —

Die Arbeitsweise mit der Partitur unterscheidet sich wesentlich hievon nur in einem — allerdings folgenschweren — Punkt: Die Schlüsselwahl für die Einzelstimmen ist *vor* der Ausarbeitung des Satzes zu treffen und jeder späteren Willkür enthoben. Die Schlüsselung regelt hier gleichzeitig die diatonischen Verhältnisse des Gesamttonbereichs (also die Aufgabe der claves signatae bei der Scala decemlinealis) *und* den gegenseitigen Abstand der Einzelstimmen; sie ist deshalb in ganz anderer Weise, als dies dort der Fall ist, ein Faktor von satztechnischer Bedeutung, ein Kriterium. — Der eigentliche Werdegang einer Komposition könnte im übrigen hier wie oben (Reihenfolge Tenor-Diskant, Baß, Alt usw.) gedacht werden³⁹). Indessen sind die reifen Meisterwerke der Vokalpolyphonie wohl kaum auf solche schulmäßige Art (stimmenweise nacheinander) entstanden, sondern als Ganzes im gleichzeitigen Zusammenwirken aller Stimmen konzipiert und niedergeschrieben worden. Aufschlußreich dafür sind die folgenden Sätze des Lampadius, mit denen er die Abbildung der Partitur S. 44 einführt und die Anwendung derselben als das Merkmal der Kompositionsweise erfahrener und berühmter Musiker darstellt:

visius hat kürzlich C. Dahlhaus (Mf 9, 1956, S. 133 f.) zugänglich gemacht. Die ersten acht Zeilen des dort unter (226) zitierten Passus beschreiben die Einzelstimmenpartitur, nicht die „resolutio“ in getrennte Stimmen (s. o. S. 36), wie man die einleitende Interpretation des Herausgebers mißverstehen könnte; im Rest des Zitates wird die Praxis der Scala decemlinealis anschaulich dargelegt.

³⁹) Auch hierfür findet sich eine Bestätigung bei Herbst, *Musica poetica* S. 32: „Welche Stimm unter diesen vieren“ [Sopran, Alt, Tenor, Baß] „am ersten zu machen sei? Antwort. Etliche seyn, welche den Discant am ersten einführen, und hinwiderumb seyn etliche, welche den Baß mit rechten gewissen intervallis setzen, so doch die lieben Alten dafür gehalten, daß der Tenor, als welcher ein schlechte und gewisse melodiam (zu welchem die andern können accomodiret werden) in sich begreiff, am ersten solle erfunden werden, und solches fürnemblich im Contrapunkt, also, daß wenn der Tenor erfunden ist, darauf der Discant, welcher dem Tenor in Sexten, Oktaven, Terz und Quinten entgegen stehet, solle fingirt und gesetzt werden. Darnach der Bassus und letztlich der Alt (quia Altus loca vacua implet) hinzu gethan werden.“ Hiezu und zum nachfolgenden neuerdings besonders R. Schlötterer, *Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas*, in: AfMw 17, 1960, S. 40—50.

„*Quemadmodum enim Poetae naturali quodam impetu, ad condenda Carmina, excitantur, habentes in animo res, quas descripturi sint, inclusas etc. Sic etiam oportet Componistam prius quasdam, in animo, clausulas, sed optimas, excogitare, et quodam iudicio easdem perpendere, ne aliqua nota totam vitiet clausulam, et auditorum aures taediosas faciat. Deinde ad excercitationem accedere, hoc est, excogitatas clausulas, in ordinem quendam distribuere, et eas, quae videntur aptiores, servare.*

Quis est iste ordo distribuendi voces? Est qui antiquitus, et ab ipso Josquino, servatus et traditus est, quem quoque instructissimi quidam Musici nostro tempore discipulis suis tradidere⁴⁰).“

„Ebenso nämlich, wie die Dichter von einem geradezu natürlichen Drang dazu getrieben werden, Gedichte zu machen, und die Dinge, die sie beschreiben wollen, ihnen im Kopf herumgehen, genau so muß auch der Komponist zuerst einige — möglichst gute — Wendungen im Kopf ausdenken und sie sozusagen mit kritischer Urteilskraft prüfen, damit nicht irgend ein [falsch klingender] Ton die ganze Wendung verdirbt und die Ohren der Hörer beleidigt. Dann muß er zur Verwirklichung [= zur Niederschrift] schreiten, d. h. die erdachten Wendungen in eine bestimmte Anordnung bringen und diejenigen, die hinlänglich geeignet scheinen, beibehalten.

Nach welcher Anordnung sind die Stimmen aufzuteilen?

Nach der, welche von alters her, auch von Josquin selbst, bewahrt und überliefert worden ist, die auch etliche besonders gebildete Musiker unserer Tage an ihre Schüler weitergegeben haben.“

Eine qualitative Rangordnung der Kompositionsmethoden, wie sie aus der vorstehenden Gegenüberstellung deutlich spürbar wird, läßt sich, zumindest was die graphisch-technische Seite anbelangt, tatsächlich nicht leugnen. Indessen schließt die eine Methode die andere nicht aus. Man könnte, um ein Bild zu gebrauchen, und mit dem notwendigen Vorbehalt, die Scala decemlinealis mit dem Gerüst vergleichen, das errichtet wird, wenn ein neues Bauwerk entstehen soll, und das die allgemeine äußere Begrenzung festlegt, hinterher aber wieder entfernt wird, ohne daß irgendwelche Spuren (mit Ausnahme eben der äußeren Dimensionen) zurückbleiben, die Partitur hingegen mit dem Balkenwerk, das, im Inneren des Baus liegend, zwar nach Vollendung desselben ebenfalls unsichtbar ist, aber als Teil des Bauwerkes selbst in ganz anderer Weise dessen Gestalt, Einteilung der Stockwerke und Räume usw. beeinflußt und bestimmt⁴¹).

Der Sinn des vorliegenden Kapitels war es, auf die Bedeutung der scheinbar äußerlichen schreibtechnisch-methodischen Daten und deren Einwirkung auf Einzelheiten der Satzstruktur hinzuweisen. Dem Ergebnis des vorhergehenden Kapitels — einheitliches, sinnvolles System der Schlüsselung — können wir nun erklärend hinzufügen, daß Palestrina seine Werke zweifellos mit der Einzelstimmenpartitur ausgearbeitet hat: wenn überhaupt einer,

⁴⁰) Lampadius, Compendium S. 97 f.

⁴¹) Auch die Einbeziehung der Textgestalt in die musikalische Struktur (vgl. S. 37 Anm. 11) setzt die Anwendung der Partitur voraus.

so ist er jenen zuzuzählen, die, wie Lampadius sagt, die einzelnen Wendungen im Kopf fertig auszuarbeiten verstanden, und denen die Einzelstimmen-Partitur von ihren Lehrern weitergegeben wurde. Zweifellos hat Palestrina mit der Partitur gearbeitet. Diese Feststellung hat eine wichtige Konsequenz: Das Partiturbild, das uns die heutigen Gesamtausgaben bieten, erhält, sofern diese sich nur an die in den zeitgenössischen Quellen überlieferten Schlüssel halten, als Rekonstruktion der tatsächlichen Arbeitsgrundlage Palestrinas ein ganz besonderes Gewicht. Wenn wir im folgenden auch die visuelle Seite des Kompositionsvorgangs heranziehen wollen, können wir uns auf dieses Partiturbild stützen; es ist authentisch.

III. Tonart und Schlüsselung

Im vorigen Kapitel wurde erwähnt, daß die Wahl der hohen und tiefen Schlüsselung oft von der besonderen Tonartgestalt abhängig ist, welcher der *cantus firmus* angehört¹⁾. Um dem Wesen der in der Vokalpolyphonie wirksamen Tonart-Verhältnisse näherzukommen und sie womöglich begrifflich zu fassen, ist es notwendig, derartige Zusammenhänge zwischen Tonart und Schlüsselung genauer zu untersuchen. Von hier aus wird es dann, wie wir hoffen, möglich sein, neue Erkenntnisse zur Bedeutung der Tonart im Werke Palestrinas zu gewinnen. Denn zweifellos ist die von der Eigen-gesetzlichkeit des vierstimmig-kontrapunktischen Satzes geprägte komple-xive, feinsinnige Durchbildung und Abgrenzung des Vokalbereichs, wel-che wir beobachten konnten, mit all ihren besonderen Erscheinungen mitver-antwortlich, wenn nicht sogar die eigentliche Ursache für die Entstehung der neuen Kategorien, welche innerhalb der abendländischen Mehrstimmigkeit zunächst an die Stelle der alten gregorianischen Kirchentonarten getreten sind²⁾.

Bevor wir aber bei der Verfolgung unseres Zieles eigene Wege gehen, seien mit Glarean, Zarlino und Morley zeitgenössische Theoretiker heran-gezogen, um zu erfahren, wie man im 16. Jahrhundert selbst das Tonarten-problem im mehrstimmigen Satz gesehen hat.

Bei Glarean ist die Ausbeute gering³⁾. Was im Dodekachordon (1547) langatmig behandelt wird, sind die gregorianischen Kirchentonarten. Der Zweck dieses Standardwerks über die Tonarten erschöpft sich in der Legi-timierung des Aeolischen und des Ionischen. Auf Verhältnisse im mehrstim-migen Satz kommt Glarean nur an einer Stelle flüchtig zu sprechen⁴⁾; dabei stellt er fest, daß „nicht durch den Scharfsinn der Komponisten, sondern durch Anordnung der Natur“⁵⁾ die verschiedenen Stimmen einer Komposi-tion gewöhnlich verschiedenen Tonarten angehören. Ohne jedoch eine be-

¹⁾ S. 43.

²⁾ Es handelt sich, wie zu zeigen sein wird, um einen Tonartbegriff, der sich ebensosehr von dem der Gregorianik, wie von demjenigen der späteren Dur-Moll-Tonalität unterscheidet.

³⁾ Vgl. dazu H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, 1898, S. 350 f. sowie die Arbeiten von B. Meier, *Zyklische Gesamtstruktur und Tonalität in den Messen J. Obrechts*, in: *AfMw* 10, 1953, S. 289—310, und *Die Hs. Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jh.*, in: *MusDisc* VII, 1953, S. 175—197.

⁴⁾ In dem öfters zitierten 13. Kapitel des III. Buches, *Dodekachordon* S. 250 bis 251, Übersetzung bei Riemann, *Musiktheorie* S. 356 ff., vgl. auch B. Meier in *AfMw* 10, 1953, S. 301 Anm. 3.

⁵⁾ „*Non sane Symphonetarum ingenio quaesitam sed rerum natura id ita dispo-nente.*“

stimmte Regel hierfür zu suchen, beschränkt er sich auf die Mitteilung einiger diesbezüglicher Beobachtungen. Die Vorstellung eines den verschiedenen Stimmen und ihrer kirchentonalen Zugehörigkeit übergeordneten einheitlichen Tonartbegriffs im polyphonen Satz ist ihm fremd⁶⁾. In der Beurteilung der zahlreichen Beispiele zeitgenössischer Mensuralmusik, die das Dodekachordon (in Stimmen) enthält, geht Glarean nirgends über die Methoden des späteren 15. Jahrhunderts hinaus, die sich auf die Beurteilung der einzelnen Stimmen (Ambitus, Finalis, Commixtio, Phrasis etc.) beschränken⁷⁾. Glarean will gar nicht die Tonartverhältnisse im mehrstimmigen Satz erklären, es gibt für ihn dort nichts zu erklären, sondern er will seine Lehre von den Kirchentonarten (die er als Universitätsprofessor vorzutragen hatte) demonstrieren. Dazu verwendet er als Beispiele sowohl gregorianische Melodien als auch Einzelstimmen aus polyphonen Sätzen.

Anders dagegen bei Zarlino⁸⁾: Die Istitutioni (1558) enthalten einen eigenwilligen und selbständigen Ansatz zur Bewältigung des Problems, auf den wir näher eingehen müssen. Das ganze vierte Buch beschäftigt sich mit Tonartfragen; Ziel ist die gedankliche Durchdringung, Erfassung und Beschreibung der Tonartverhältnisse im vierstimmig-polyphonen Satz⁹⁾. Die Grundlage bildet einerseits der geregelte Aufbau des Gefüges mit dem festen Abstand der vier verschiedenen Einzelstimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß, wie wir ihn als typisch für das 16. Jahrhundert kennengelernt haben, andererseits die hergebrachte Lehre von den Kirchentönen, denen allerdings, Glarean folgend, das Ionische und das Aeolische hinzugefügt sind.

Zarlino versucht nun, die Gegensätze, welche in diesen Voraussetzungen liegen, dadurch zu überbrücken, daß er als einer der ersten jene bekannte These aufstellt, die dann für Generationen bestimmend wurde, und nach der die authentische und die plagale Gestalt einer und derselben Hauptton-

⁶⁾ Riemanns Urteil über die Stelle ist bezeichnend: „Wie weit ist doch Glarean hier noch entfernt von einer Erkenntnis des Wesens der Harmonie“, Musiktheorie S. 357.

⁷⁾ Vgl. dazu insbesondere die S. 53 Anm. 3 genannten gründlichen Arbeiten von B. Meier.

⁸⁾ Wichtigste neuere Literatur: F. Högler, Bemerkungen zu Zarlinos Theorie, in: ZfMw 9, 1926/27, S. 518—527; H. Zenck, Zarlinos Istitutioni harmoniche, ebda. 12, 1929/30, S. 540 ff.; Salvino Chiereghin, Zarlino, in: RMI 27, 1930, S. 21—37; 204—218; C. Dahlhaus, War Zarlino Dualist?, in: Mf 10, 1957, S. 286—290; W. Gurlitt, Die Kompositionslehren des deutschen 16. und 17. Jh.s, in: Kgr-Ber. Bamberg 1953 S. 103—113.

⁹⁾ So sind auch die Beispiele, die Zarlino für die einzelnen Tonarten nennt, fast ausnahmslos Figuralmusik; nur sporadisch und beiläufig erwähnt er das gregorianische Melodiengut. Daß es ihm keineswegs auf die Beschreibung der dort herrschenden Verhältnisse ankommt, zeigt z. B. die Behandlung des Hypolydischen, bei der er sich hinsichtlich jener auf folgenden Passus beschränkt: „(E quantunque li suoi Principii naturali si ponghino nelle Chorde F, a, c & f: percioche sono Chorde regolari): tuttavia apresso gli Ecclesiastici si ritrovano altri Principii in diverse altre Chorde; come si può vedere ne i loro libri.“ (Istitutioni S. 404)

art abwechselnd in den vier Stimmen in Erscheinung tritt, so daß Sopran und Tenor jeweils die eine, Alt und Baß die andere Art verkörpern¹⁰). Die eigenartige Verklammerung des Gefüges, welche in dieser Anordnung liegt, unterstreicht Zarlino ausdrücklich, indem er darauf hinweist, daß dabei die benachbarten Stimmen (Sopran und Alt, Baß und Tenor) jeweils „collateralen“ Tonarten angehören und sich deshalb besonders gut aneinander anschmiegen¹¹). Auf diese Weise gelingt Zarlino eine geschickte Synthese der alten Kategorien der Kirchentonarten mit den neuen Gegebenheiten des vierstimmig-polyphonen Satzes. Einzelheiten der Tonartenlehre Zarlinos sind aufschlußreich, besonders die Darstellungsart der einzelnen „Modi“¹²), und der Hinweis auf das Verhältnis Tonart—Schlüsselung¹³).

Bekanntlich zählt Zarlino, wie Glarean, zwölf „Modi“, weicht aber von jenem in der Anordnung ab, indem er das Ionische an den Anfang, das Aeolische an den Schluß der hergebrachten Kirchentöne stellt, also die Finalis in der Reihenfolge des Hexachords (C D E F G A) zugrundelegt¹⁴). Zur Demonstration jedes einzelnen Modus verwendet er nun — bezeichnenderweise — zweistimmige längere selbsterfundene Beispiele in gediegenem Kontrapunkt (freie Werte). Er entnimmt also gewissermaßen dem vierstimmigen Satz eines jener Stimmenpaare, die hinsichtlich des Modus übereinstimmen, z. B. Sopran und Tenor oder Alt und Baß¹⁵), und erläutert anhand des praktischen Beispiels alle Besonderheiten. Merkmale sind:

- a) die Oktavgattung (harmonisch oder arithmetisch geteilt)
- b) die sogenannten „Principii“ (Haupttöne)
- c) die Kadenzen (regolari und irregolari)
- d) der Tonartcharakter („natura“)

¹⁰) Bei Glarean ist davon noch keine Rede (s. o. S. 53 und ebda. Anm. 4). Der Urheber dieser Vorstellung ist noch nicht festgestellt. B. Meier (AfMw 14, 1957, S. 84 Anm. 1) nennt einen frühen Beleg aus M. Agricolas „*Quaestiones vulgatiores in musicam*“ (1543): „*Caeterum perpetuo tonus impar cum suo pari concordem 4 vocum reddunt concentum.*“

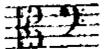
¹¹) *Istitutioni* S. 418: „*Ma veramente le Parti debbono essere ordinate in tal maniera, che fondando il Modo, sopra il quale si compone la cantilena, nel Tenore; se'l Modo occuparà in tal parte le chorde dell' Autentico; come hò detto; il Basso contenghi nelle sue il Modo collaterale, o plagale. Così per il contrario, se'l Tenore occuparà nelle sue Chorde il Modo plagale; il Basso venghi à contenere l'Autentico; di maniera, che quando saranno collocate in tal modo, l'altre poi si accomodaranno ottimamente, senza alcuno incommodo della cantilena.*“

¹²) Zarlino verwendet für Tonart den Terminus „Modus“, den wir deshalb in dieser Bedeutung für die Besprechung seiner Theorie beibehalten.

¹³) Eine ausführliche Gesamtdarstellung der Musiklehre Zarlinos fehlt.

¹⁴) Vgl. Riemann, Musiktheorie, S. 379.

¹⁵) So nach der Schlüsselwahl, obwohl die Stimmen in den Beispielen stets als „Soprano“ und „Tenore“ bezeichnet sind, z. B. auch in folgender Schlüsselung:

 („*Secondo Modo*“, *Istitutioni* S. 394 f.). Die Darstellung der Modi in Gestalt eines abgeschlossenen Stückes in zweistimmigem Satz entstammt wohl Zarlinos eigener Initiative.

Man vermißt die Finalis: Zarlino rechnet sie nicht zu den sicheren kritischen Kennzeichen, weil, wie er sagt, der Tenor mitunter auch in der Quinte schließt und den Grundton einer anderen Stimme überläßt¹⁶⁾. — Mit der Herleitung der Oktavgattungen (authentische = harmonisch geteilte, plagale = arithmetisch geteilte Oktave) bleibt Zarlino auf traditionellem Boden. Die mannigfachen melodischen Kennzeichen und bevorzugten Töne, die Tinctoris, Cochlaeus, Wollick und viele andere als charakteristische Kennzeichen der einzelnen Modi nennen¹⁷⁾, sind jedoch verschwunden. Zarlino zählt als „Principii“ schematisch Grundton, Terz, Quinte und Oktave auf (bei plagalen Tonarten statt letzterer die Unteroktav der Quinte); tabellarisch zusammengestellt also:

C		D		E		F		G		A		Finalis
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	Modus
c	G	d	a	e	h	f	c	g	d	a	e	„Principii“
G	E	a	F	h	G	c	a	d	h	E	c	und
E	C	F	D	G	E	a	F	h	G	C	a	Haupt-
C	I'	D	A	E	h	F	C	G	D	A	E	Kadenzen

Was die Bedeutung dieser Töne innerhalb des Satzes, oder für die Melodiebildung der einzelnen Stimmen sein soll, darüber schweigt Zarlino. Will er damit den genannten charakteristischen Wendungen und Tönen, welche die älteren Theoretiker aufführen, ein rational begründetes System von konstituierenden Tönen entgegenstellen?¹⁸⁾ Es fällt auf, daß die von Zarlino genannten bevorzugten Zieltöne für die Kadenz, deren Einbeziehung (als zweistimmiges kontrapunktisches Gebilde) in den Kreis der tonartbestimmenden Faktoren hervorzuheben ist, die sogenannten „Cadenzi regolari“, bei den einzelnen Modi ausnahmslos mit den „Principii“ zusammenfallen (Grundton, Terz und Quinte). Gleichwohl werden letztere aber stets separat aufgeführt: ob an einen ursächlichen Zusammenhang zwischen den Principii und den Cadenzi regolari gedacht ist, bleibt somit fraglich. Was indessen die Kadenzstufen selbst betrifft, so widersprechen die Angaben Zarlinos

¹⁶⁾ Istitutioni S. 416: „Onde dico, che havendossi da giudicare alcuna cantilena da tal forma; cioè dal procedere come è il dovere non è inconveniente, che il Modo principale possa finire nella Chorda mezzana della sua Diapason harmonicamente tramezata; e così il Modo collaterale nelle estreme della sua Diapason arithmeticamente divisa: lasciando ad un canto la Chorda finale.“

¹⁷⁾ Dazu neuerdings bes. B. Meier, Die Hs. Porto 714 usw. (vgl. S. 53 Anm. 3)

¹⁸⁾ H. Riemann (Musiktheorie S. 381) will daraus auf dem Umweg über die „Institutions harmoniques“ von Salomon de Caus (1615) den Begriff der Dominante ableiten.

offensichtlich der Eigenart mehrerer Kirchentonarten, zumindest der des Phrygischen und des Mixolydischen¹⁹⁾. Man würde erwarten, daß wenigstens in den betreffenden Beispielen irgendwo eine der für diese Tonart so bezeichnenden Kadenz auf C oder (beim Phrygischen) auf A erschiene. Dies ist aber keineswegs der Fall, hingegen finden sich bei den Musterkompositionen Kadenz ausschließlich auf der ersten, dritten und fünften Stufe, und damit also erstaunlicherweise jeweils auch auf H, obwohl dieser Fall in der Praxis so gut wie nie vorkommt²⁰⁾.

Hier tritt jene Eigenschaft Zarlinos in Erscheinung, welche der Zuverlässigkeit der Istitutioni als Quelle zur wirklichen Satztechnik der „Prattici“ gewisse Grenzen setzt: die Neigung, zugunsten eines Systems zu schematisieren. Es ist das Streben nach dem rational faßbaren Prinzip, das Zarlino veranlaßt hat, an die Stelle der alten, gewachsenen und wechselnden inneren Gliederungen der einzelnen Kirchentonarten die „Principii“ und die idealisierte Kadenzordnung nach den Tönen des Dreiklangs zu setzen, denn diese Töne stehen in einer ganz bestimmten Proportion („Harmonie“); ihr Verhältnis läßt sich durch die fortgesetzte harmonische oder arithmetische Teilung der Oktave deuten und erklären²¹⁾:

Oktave, harmonisch geteilt (authentischer Bereich)	=	Quinte-Quarte (C—G—c)
Oktave, arithmetisch geteilt (plagaler Bereich)	=	Quarte-Quinte (F—C—G)
Quinte, harmonisch geteilt (Durdreiklang)	=	große-kleine Terz (C—E—G)
Quinte, arithmetisch geteilt (Molldreiklang)	=	kleine-große Terz (A—C—E)

Die Tonartencharakteristik der Istitutioni ist ausführlich und anschaulich und berücksichtigt jeden einzelnen der zwölf Modi, weicht aber nicht von den traditionellen Vorstellungen ab²²⁾.

Zarlinos Angaben zum Verhältnis von *Tonart und Schlüsselung* sind kurz und klar:

„Ma si dè avertire, che le Chiavi delli Soprani & delli Tenori in tutti li Modi, si scrivono, come si è mostrato di sopra ne gli essempij di ciascun Modo; & quelle delli Bassi si accomodano di maniera, che le loro Chorde possino essere (come hò detto) distanti da quelle de i Tenori per una Diatessaron, ovvero per una Diapente; il che dico etiandio delli Soprani da quelle de i Contralti.“²³⁾

¹⁹⁾ So über das Hypophrygische („Sesto Modo“), Istitutioni S. 402; „Li suoi Principii Irregolari appresso gli Ecclesiastici si trovano in multi luoghi: ma li Regolari sono nelle Chorde H, E, G, & h solamente; si come si trovano anco le sue Cadenze regolari, che sono le sottoposte; ancora che molte siano le Irregolari.“

²⁰⁾ Vgl. die Beispiele im Anhang E, S. 171 ff.

²¹⁾ Es braucht kaum besonders erwähnt zu werden, daß Zarlino keinesfalls an die Darstellung der Tonarten durch den Grunddreiklang im Sinne der späteren Harmonielehre denkt. Zur Mißdeutung der Lehre Zarlinos seit Riemann vgl. den S. 54 Anm. 8 genannten Aufsatz von C. Dahlhaus.

²²⁾ Eine Zusammenstellung findet sich im Anhang B, S. 163 ff.

²³⁾ Istitutioni S. 419.

„Es ist aber zu merken, daß die Schlüssel des Soprans und des Tenors in allen Tonarten so gesetzt werden müssen, wie es oben in den Beispielen jedes einzelnen Modus gezeigt ist; diejenigen für den Baß werden, wie gesagt, so angepaßt, daß seine Töne eine Quarte oder Quinte vom Tenor abstehen können, was, wie ich sage, auch der Abstand des Soprans vom Alt ist.“

Realisiert man Zarlinos Angaben²⁴⁾, so entsteht eine jener Schlüssel-Tonart-Tabellen, von denen bereits mehrere Beispiele aus dem 16. Jahrhundert bekannt sind, und deren praktische Bedeutung umstritten ist²⁵⁾. Auch Zarlinos Schlüsselanweisung gibt den wahren Gebrauch der Zeitgenossen nur unvollständig wieder. So fehlen z. B. für den ersten bis sechsten Modus (Zarlinos)



die hohen Schlüssel, weil, wie obenstehend für das Dorische angedeutet, der Ambitus der Einzelstimmen ohne Hilfslinien nicht planmäßig in dieser Schlüsselkombination untergebracht werden könnte; in Wirklichkeit aber kommen die genannten Tonarten, d. h. also Stücke mit Finalis C, D und E (ohne \flat -Vorzeichnung), wie wir sehen werden, oft, einige sogar besonders häufig hochgeschlüsselt vor²⁶⁾. Bezeichnend für das schematische Vorgehen ist auch die kommentarlose Einbeziehung des Lydischen (ohne \flat), wobei, besonders in der Transposition, Voraussetzungen (Finalis B) zustandekommen, die praktisch kaum Anwendung fanden²⁷⁾. Wie bei den Modus-Modellkompositionen bleibt also auch hier manches Theorie.

Trotz der angedeuteten Mängel muß die Tonartenlehre der Istitutioni als bedeutende Leistung gewertet werden. Zarlino hat für das Tonartproblem in der mehrstimmigen Musik eine Erklärung, die den zeitgenössischen Bedürfnissen nach theoretischer Fundierung entsprach und sich durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch gehalten hat. Ansätze zu einer wesensgemäßen Erfassung der neuen, besonderen Tonartverhältnisse in der italienischen Vo-

²⁴⁾ Vgl. die Tabelle im Anhang F, S. 175.

²⁵⁾ Eine derartige Tabelle von R. Rodio (1609) hat A. Mendel (MQ 34, 1948, S. 576), eine weitere von Bona da Brescia (1595) kürzlich B. Meier (AfMw 14, 1957, S. 85) veröffentlicht.

²⁶⁾ Verhältnis bei Palestrina: hochgeschlüsselt C = 6⁰/₀ (vgl. Tabelle S. 100 ff., Nr. 14), D = 7⁰/₀ (ebda. Nr. 16), E = 0,5⁰/₀ (ebda. Nr. 20)

²⁷⁾ Zumindest nicht bei Palestrina. Zarlino nennt (Istitutioni S. 404) für das Lydische den vierst. Hymnus „Spoliatis aegyptiis“ von Willaert sowie die vierst. Madrigale „Di tempo in tempo“ und „Dona che ornate sete“ von Cipriano de Rore, sowie „Fra quanti amor“ von Viola und fährt dann fort: „Questo“ (der „settimo Modo“) „si può trasportare per una Diapente nel grave, con l'aiuto della chorda b, lasciando la \sharp ; si come de gli altri si è fatto nell'acuto, & la sua chorda finale verrà ad essere la b; come ciascuno potrà vedere.“

kalpolyphonie sind erstens in der Darstellung der „Modi“ in Gestalt zweistimmiger kontrapunktischer Sätze und zweitens in der von den gregorianischen Kategorien losgelösten rational begründeten Ordnung der „Principii“ zu sehen. Allerdings ist es Zarlino doch nicht gelungen, zu einem wirklich übergeordneten, einheitlichen Tonartbegriff durchzustoßen, welcher der Eigenart der Vokalpolyphonie voll entsprochen hätte. Der Grund dafür ist hauptsächlich in der Beibehaltung der alten, im gregorianischen Melodiebautypus wurzelnden Kategorien zu sehen: man hätte vermuten können, daß er in ähnlich selbständiger Weise wie bei der Konstituierung der „Principii“ das gleichzeitige Vorhandensein des Authentischen und des Plagalen im polyphonen Satzgefüge etwa dahingehend interpretiert hätte, daß diese Abarten sich gegenseitig aufheben, daß also ein Stück Vokalpolyphonie lediglich als Dorisch, Phrygisch usf. anzusprechen und der gültige, umfassende Tonartbegriff von diesen allgemeineren Sammelbezeichnungen ausgehend anzusteuern wäre²⁸⁾; aber nichts davon ist der Fall, sondern Zarlino unterscheidet nach wie vor Dorisch und Hypodorisch, Phrygisch und Hypophrygisch usw.; die kritische Frage nach der Gesamttonart eines Stückes (welche nämlich den Affektgehalt bestimmt) beantwortet er übereinstimmend mit der traditionellen Lehre durch den Hinweis auf den Tenor²⁹⁾. Damit fällt er aber gewissermaßen wieder in die Methoden Glareans³⁰⁾; die Ansätze kommen nicht zum Tragen. — Die Vielfalt gelehrter Textvertonung (z. B. durch die Anbringung musikalischer Figuren), welche die späte Niederländertradition, besonders in Deutschland, kennzeichnet³¹⁾, ist zweifelsohne noch in den alten gregorianischen Kategorien des Authentischen und des Plagalen verhaftet: für jene Musik, als deren Abbild wir die Partitur erkannt haben³²⁾, für die italienische Vokalpolyphonie gilt dies, wie mir scheint, in Wirklichkeit kaum mehr. In die Fünfliniensysteme der Partitur eingezwängt, erscheinen die alten

²⁸⁾ Offenbar fehlen aber dafür mit der bewußten Vorstellung des klanglichen Elementes — jenseits des Intervallbegriffs — die notwendigen Voraussetzungen; s. u. S. 63.

²⁹⁾ Istitutioni S. 417: „Dico adunque, che qualunque volta il Musico havrà proposto di comporre alcuno Motetto, o Madrigale, ovvero qualunque altra sorte di cantilena; considerato prima bene le Parole del Soggetto; debbe dapoi elleggere il Modo conveniente alla loro natura. Il che fatto osserverà, che'l suo Tenore procedi regolatamente modulando per le chorde di quel Modo, che si havrà eletto, facendo le Cadenze, seconda che ricerca la perfettione della Oratione & il fine delli suoi Periodi. E sopra il tutto debbe cercare con ogni diligenza di fare, che tal Tenore sia tanto più regolato & bello; leggiadro e pieno di soavità; quanto più, che la cantilena si suol fondare sopra di lui; accioche venga ad essere il nervo & il legame di tutte l'altre Parti.“

³⁰⁾ s. o. S. 53 f.

³¹⁾ Dies zeigt B. Meier in Bemerkungen zu Lechners „Motectae sacrae“ von 1575 (AfMw 14, 1957, S. 83 ff.)

³²⁾ s. o. S. 50.

gregorianischen Kategorien gleichsam im Prokrustesbett³³). Unter dem Einfluß der Schlüsselungspraxis sind, wie wir sehen werden³⁴), neue Kategorien wirksam geworden.

Thomas Morleys Äußerungen zur Tonartenfrage³⁵), welche nun Glarean und Zarlino gegenübergestellt seien, lassen bereits etwas davon verspüren. Drei Jahre nach Palestrinas Tod niedergeschrieben, spiegeln sie die Situation um die Jahrhundertwende. Sie sind in einen kurzen Abschnitt „Going out of the key a great fault“ zusammengedrängt. Bei der Besprechung einer Kontrapunktaufgabe, welche in G beginnt und in F schließt, entwickelt sich folgender Dialog:

Going out of the key a great fault. *„Phi. What do you call going out of the key?
Ma. The leaving of that key, wherein you did begin, and ending in an other.
Phi. What fault is in that?
Ma. A great fault, for every key hath a peculiar ayre proper unto it selfe, so that if you goe into another then that wherein you begun, you change the ayre of the song, which is as much as to wrest a thing out of his nature, making the asse leape upon his maister and the Spaniell beare the loade. The perfect knowledge of these aires (which the antiquity termed Modi) was in such estimation amongst the learned, as therein they placed the perfection of musicke, as you may perceive at large in the fourth booke of SEVERINUS BOETHIUS his musick, and GLAREANUS hath written a learned book which he tooke in hand onely for the explanation of those moodes; and though the ayre of everie key be different one from the other, yet some love (by a wonder of nature) to be joined to others so that if you begin your song in Gam ut, you may conclude it either in C fa ut or D sol re, and from thence come againe to Gam ut: likewise if you begin your song in D sol re, you may end in A re and come againe to D sol re, etc.
Phi. Have you no generall rule to be given for an instruction for keeping of the key?
Ma. No, for it must proceede only of the iudgement of the composer, yet the churchmen for keeping their keyes have devised certaine notes commonlie called the eight tunes, so that according to the tune which is to be observed, at that time if it beginne in such a key, it may end in such and such others, as you shall immediatly know. And these be (although not the*

³³) Die komplizierten Erklärungen mittels der „tuoni misti“ sind als Notbehelf aufzufassen; vgl. auch Zarlino, Istitutioni S. 415 ff.

³⁴) s. u. S. 65 ff.

³⁵) Introduction S. 147 f.; Neuauflage S. 249 f.

true substance yet) some shadow of the ancient modi whereof BOETHIUS and GLAREANUS have written so much.

Phi. I pray you set downe those eight tunes, for the ancient modi, I mean by the grace of God to study hereafter.

Ma. Here they be in foure partes, the tenor still keeping the plainesong.“

„Phi. [Philidor, Schüler]: Was nennt Ihr ‚going out of the key‘?

Ma. [Master, Lehrer]: Das Verlassen des Tons³⁶⁾, in dem man begonnen hat, und das Schließen in einem anderen.

Phi.: Was für ein Fehler ist dabei?

Ma.: Ein großer Fehler, denn jeder Ton (*key*) hat einen besonderen, ihm selbst eigentümlichen Toncharakter (*ayre*), so daß, wenn du in einen anderen gehst, als in dem du begonnen hast, so veränderst du die Eigenart des Stückes, was so viel bedeutet, als die Natur eines Stückes verkehren, den Esel auf den Rücken seines Herrn springen und den Spaniel die Last tragen zu lassen. Die vollkommene Wissenschaft von diesen Tonarten (*aires*) (die die Alten ‚Modi‘ benannten), stand unter den Gelehrten in so hohem Ansehen, daß sie darin die Vollendung der Musik sahen, wie du ausführlich im vierten Buch von Severinus Boethius’ ‚Musik‘ sehen kannst³⁷⁾, und Glarean hat ein gelehrtes Buch ausschließlich zur Erklärung dieser Modi geschrieben; und obwohl jede der einzelnen Tonarten über den einzelnen [Grund-] Tönen sich von den übrigen unterscheidet, so lassen sich einige dennoch (durch ein Wunder der Natur) gerne mit anderen in Verbindung bringen, so daß, wenn du dein Stück in G beginnst, du dasselbe in C oder D schließen und von da wieder nach G kommen kannst; gleicherweise wenn du dein Stück in D beginnst, du in A schließen und dann wieder nach D kommen kannst usw.³⁸⁾.

Phi.: Hast du keine allgemeine Regel als Anleitung, den Ton beizubehalten?

Ma.: Nein, denn das muß allein aus dem Beurteilungsvermögen (*iudgement*) des Komponisten kommen, doch haben die Geistlichen einige Weisen erdacht, die man gewöhnlich die acht Kirchentöne (*tunes*) nennt, so daß übereinstimmend zu dem Kirchentone, der einzuhalten (*observed*) ist, jeweils beim Beginn in *einem* solchen Ton, in *dem* oder in *jenem* anderen geendet werden mag, wie du sofort sehen sollst. Und diese sind, obgleich noch nicht der eigentliche Kern, so etwas wie der Schatten der alten Modi, von denen Boethius und Glarean so viel schreiben.“

Phi.: Ich bitte Euch, schreibt diese acht Weisen nieder, denn die alten *Modi* möchte ich mit Gottes Hilfe später studieren.

Ma.: Hier stehen sie in vier Stimmen, wobei der Tenor jeweils die Weise führt.“³⁹⁾

³⁶⁾ Ton im Sinn von Tonart.

³⁷⁾ So noch Glarean, *Dodckachordon* S. 251: „*Verum ad hoc mihi haec dicunt, ut Lectoris ingenium excitem ad expedite iudicandum. Neque enim quicquam aequae acuit Musicum ingenium, imò nihil aequae est Musicum, atque de Modis eruditè iudicare.*“

³⁸⁾ Morley spielt hier darauf an, daß, wie bekannt, bei mehrteiligen Stücken oder Messesätzen die *Prima pars* oder die einzelnen Messesätze (außer dem letzten) häufig nicht auf der *Finalis*, sondern auf einer anderen Stufe abkadenzieren. Vgl. dazu S. 66, sowie B. Meier (*AfMw* 14, 1957, S. 92), der einzelne seltene Fälle (z. B. von Lasso und Josquin) zusammenstellt, wo aus besonderen Gründen Stücke absichtlich auf einer anderen Stufe schließen.

³⁹⁾ Es folgen acht kurze Beispiele in vierstimmigem Satz, wobei der Tenor jeweils einen der acht Psalmtöne bringt; dann geht Morley zu anderem über.

So allgemein diese Unterweisungen auch gehalten sind (sie stellen alles dar, was die „Plain and easy Introduction“ an Belehrung über Tonartfragen enthält⁴⁰), man merkt es der Anschaulichkeit und Sicherheit der Darstellung an, daß eine ausgebildete und fest geprägte Vorstellung vom Wesen der Tonart als einer Einheit zugrundeliegt, die ganz im polyphonen Satzgefüge verwurzelt ist. Die gregorianischen Kirchentonarten gehören der Vergangenheit an, und damit auch die für jene geltenden Kategorien; welches allerdings die eigentlichen Unterschiede und Kennzeichen der Tonarten sind, von denen Morley redet, wie viele man unterscheidet, warum ihnen bestimmte Wirkungen zukommen und welche, über derartige Einzelheiten können wir bei ihm Genaueres nicht in Erfahrung bringen. Lediglich einen allgemeinen Hinweis darf man vielleicht in Morleys Terminologie sehen. Dem Tonartbegriff dienen im vorliegenden Abschnitt nicht weniger als fünf Wörter: *key*, *ayre*, *modus*, *moode*, *tune*. Im ersten Satz werden *key* und *ayre* einander gegenübergestellt; *ayre* wird später dem lateinischen *modus* und dem englischen *moode* gleichgesetzt. *Tune*, das geht aus den Beispielen hervor, wird im Sinne von Psalmmodierformel benützt. Es bleiben also einerseits *key*, andererseits die Gruppe um *ayre*. Beide Wörter sind aber Sammelbecken der verschiedenartigsten Bedeutungen. Man kann deshalb nur Vermutungen darüber aussprechen, was hier ihr exakter Sinn ist, und welcher Sachverhalt ausgedrückt werden soll. Es liegt nahe, in *key* = Schlüssel⁴¹), Taste, Tonbuchstabe, Grundton, Beziehungssystem von Tönen, Schlußstein (*that which completes or holds together the part of any fabric*) usw. mehr die elementartheoretisch-satztechnische Seite, in *air* = Luft, Atmosphäre, Klima, Duft, Atem, Geist, Inspiration, Charakter, Art, Weise, Aussehen, Stil, Miene, Haltung, Geste, Gestalt, Melodie, Lied, Töne, als *moode* vielleicht = Stimmung, Gemütsverfassung, Temperament usw. dagegen eher die ethisch-affektmäßige Seite des neuen Tonartbegriffs zu sehen. — In Morleys Terminologie liegt also ein Fingerzeig dafür, daß das Besondere des in der Vokalpolyphonie wirksamen einzelnen Tonart-Charakters (*ayre*), das er so sehr hervorhebt, (und das wir heute noch ebenso frisch beim Erklingen der Werke empfinden,) aufs engste mit den technischen Gegebenheiten verwachsen ist, welche die Struktur des kontrapunktischen Satzgefüges bestimmen: Eine Tonart ist durch den Grundton (*key*) und dessen Lage im System der Einzelstimmen (in der „Partitur“) generell hinreichend gekennzeichnet; der Ambitus wechselt von Stimme zu Stimme und wird gar nicht mehr erwähnt⁴²). Man könnte

⁴⁰) Im Anhang bringt Morley allerdings als „Annotation“ zu „The eight Tunes“ einen längeren kompilatorischen Auszug aus Glarean, Zarlino und Zacconi (*Practica di Musica*, 1592), jedoch ohne eigene Stellungnahme.

⁴¹) Das folgende nach: *A new English Dictionnary on historical principles* (Oxford 1888—1928).

⁴²) Nichtsdestoweniger kommt dem Ambitus, wie sogleich (S. 65 ff.) gezeigt wird, in der Vokalpolyphonie erhöhte Bedeutung zu; vor allem wirkt sich dabei die Schlüsselung aus.

daraus eine Ermunterung zu unserem Versuch entnehmen, auf dem Wege über jene satztechnischen Daten voranzukommen. Doch steht dies alles bei Morley nur zwischen den Zeilen.

Betrachten wir nun die zeitgenössischen Anschauungen und Äußerungen, die wir kennengelernt haben, und die einem Zeitraum von knapp fünfzig Jahren — der Zeit der höchsten Reife der Vokalpolyphonie — entstammen, noch einmal im Zusammenhang, so scheinen sie drei verschiedene Stufen der Deutlichkeit wiederzuspiegeln, mit der die Vorstellung eines einheitlichen neuen, aus der Mehrstimmigkeit hervorgegangenen Tonartbegriffs ins Bewußtsein tritt. Bei Glarean ist diese Vorstellung so gut wie nicht vorhanden; Zarlino hat sie geahnt und erspürt, doch bleibt er bei dem Versuch, diese wirksame Kraft systematisch zu erfassen und darzustellen, auf halbem Wege stecken, weil er sich im entscheidenden Augenblick nicht von der Tradition zu lösen vermag. Bei Morley ist sie voll ausgebildet (die alten Kirchentonalarten sind für seine Satzlehre nicht mehr aktuell), bezeichnenderweise weigert er sich aber, Regeln zu geben, und appelliert statt dessen an die praktische Erfahrung, das „*judgement*“ des Musikers.

Morley k o n n t e keine Regeln geben, ebensowenig wie Zarlino imstande gewesen wäre, eine derartige Darstellung der Tonart-Verhältnisse, wie wir sie bei ihm gesucht haben, zu geben: Es fehlte der Zeit offenbar noch an einer allgemeinen klaren Vorstellung jener wichtigen Komponente des gehörmäßig-musikalischen Gesamteindrucks, welche am Zustandekommen der eigenartigen Färbung und verschiedenen Nuancierung der „kirchentonalen Harmonik“⁴³⁾ wesentlich beteiligt ist, und der im 17. Jahrhundert (im Generalbaß) entscheidende Bedeutung zukommen sollte, es fehlte der Akkordbegriff! Zusammenklänge von mehr als zwei Tönen wurden noch das ganze 16. Jahrhundert hindurch als Verbindung mehrerer Intervalle (nebengeordnet), nicht aber als eine neue, den einzelnen Intervallen übergeordnete Erscheinung aufgefaßt⁴⁴⁾. Und doch stellt der Schritt vom Intervall zum

⁴³⁾ So dem Sinn nach noch Jeppesen, wenn er von „mehrstimmigen Kirchentönen“ und von „Harmonik des Palestrinastils“ spricht (Kontrapunkt S. 57 und S. 75).

⁴⁴⁾ H. Riemann (Musiktheorie S. 120) sieht zwar bereits bei W. Odington (um 1300) in der Wendung „*Compatientur ergo se simul si eidem voci gravi comparentur ditonus vel semiditonus, diapente, diapason, diapason cum ditono vel semiditono . . .*“ (Couss I, S. 202) einen Hinweis „auf die Konsonanz des Dreiklangs“. In Wirklichkeit kann hieraus keinesfalls auf das Vorhandensein einer Vorstellung vom Dreiklang im Sinne des späteren Akkordbegriffs geschlossen werden. Es wird lediglich die Möglichkeit der Koexistenz der einzelnen konsonanten Intervalle dargestellt. Daß dem Zusammentreffen an sich positive Qualitäten nicht beigemessen werden, zeigt das Verbum („compatientur“). Für die „Trias harmonica“ kennt Riemann (ebda. S. 417) Belege erst im 17. Jh. — Auch der Terminus *Akkord*, der wohl erstmals bei dem französisch schreibenden Anonymus XIII (Couss III, S. 496) begegnet (Acors, acort), wird zunächst synonym mit Intervall angewandt. — Vgl. H. H. Eggebrecht (AfMw 14, 1957, S. 64), der vom „Prinzip der intervallischen Bezogenheit der Töne“ im „kontrapunktischen Satz“ spricht und ihn einen „primär intervallisch gemachten Satz“ nennt.

Akkord (vom Zwei- zum Dreiklang) in Wirklichkeit einen Übergang in einen völlig neuen Bereich — bildlich gesprochen in die dritte Dimension — dar: Die Qualitäten des Klanges⁴⁵⁾ lassen sich keinesfalls als Summe von Einzelintervallen erklären⁴⁶⁾. Ohne die Einbeziehung des Klanges als eines selbständigen Phänomens lassen sich aber, dies werden wir sehen, Tonartenprobleme in der Vokalpolyphonie sinnvoll nicht anfassen.

Es darf nun nicht wundernehmen, daß die zeitgenössische Musiktheorie uns in unserem speziellen Anliegen im Stich läßt; unmöglich konnte sie sich eines Grundlagenwandels von derart subtiler Beschaffenheit, wie er in der Abstrahierung und Herausbildung des Klanges zu einem selbständigen Element vorliegt, von Anfang an bewußt sein. Erst die Bedeutung, welche dem Akkordwesen in der Musik der darauffolgenden Epoche zukommt, ermöglicht es uns, rückblickend in der Vokalpolyphonie ein erstes Stadium seiner Wirksamkeit zu erkennen. Für die Beurteilung der wirklichen Verhältnisse ist hier das Kunstwerk selbst die einzige Instanz; die zeitgenössische Theorie kann dabei nur Hilfe leisten. Es ist daher nicht nur angezeigt, es gibt vielmehr gar keine andere Möglichkeit, zu unserem Ziel zu gelangen, als die Musik selbst, die erklingenden Messensätze, Motetten, Madrigale zugrunde-zulegen, als empirisch vorzugehen.

⁴⁵⁾ „Klang“ hier und im folgenden als abgekürzte Bezeichnung für den mehr als zwei Töne umfassenden komplexiven Zusammenklang, besonders für den konsonierenden Dreiklang, im Gegensatz zum einfachen Intervall.

⁴⁶⁾ So ist z. B. auch die verbreitete Anschauung irrig, eine kleine Terz enthalte bereits als Intervall einen gewissen Affekt (das Traurige); diesen erhält sie aber in Wirklichkeit erst in der besonderen Stellung im Verband des Dreiklangs. Fügt man derselben Terz eine große Terz nach unten (anstatt, wie vorher, nach oben) hinzu, so nimmt nicht nur der neue Klang, sondern auch die kleine Terz selbst freudigen Charakter an. Diesen behält sie bei, auch wenn der dritte Ton wieder schweigt, allerdings nur, solange die Vorstellung des Klanges weiterwirkt. Das Intervall an sich ist also neutral. — Man müßte somit drei verschiedene Ebenen, drei Bereiche musikalischer Wirklichkeit unterscheiden, welche sich jeweils in voneinander unabhängigen speziellen Phänomenen manifestieren: a) Melodie (Folge von Einzel-Tönen), b) Kontrapunkt (Intervallbeziehung zwischen Einzel-Melodien, daher dem Wesen nach zweistimmig), c) Klang (Proportionen der Einzel-Intervalle, daher mindestens dreistimmig). Eine ausführliche Behandlung dieser Fragen würde hier zu weit führen; vgl. S. Hermelink, Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jh., in: Kgr-Ber. Köln 1958, S. 133—136. Einige der angedeuteten Probleme werden im Verlauf der Darstellung (bes. S. 72 f. und 78 ff.) berührt. — Es soll natürlich nicht gesagt sein, daß das Element des Klanges erst mit dem Generalbaßzeitalter entscheidenden Einfluß gewinnt. R. v. Ficker (Primäre Klangformen, JbP 1929) hat eindrucksvoll auf die Bedeutung des klanglichen Prinzips für die Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit überhaupt hingewiesen. Es scheint aber, daß jene archaische Art des Klanges (welche nichts mit dem Konsonanzprinzip zu tun hat) mit der zunehmenden kontrapunktisch rationalisierten Durchformung des Satzgefüges, vom Prinzip der Linearität durchdrungen und von diesem gewissermaßen allmählich völlig absorbiert, im Augenblick der höchsten Vollendung des vokalen Kontrapunkts neugeboren, auf anderer Ebene, geläutert und gebändigt (zunächst als Dreiklang) in Erscheinung tritt.

Unsere Methode⁴⁷⁾ setzt die Ergebnisse des ersten und zweiten Kapitels (Arten der Schlüsselung; satztechnische Bedeutung der „Partitur“) voraus. Hiervon ausgehend seien nun zunächst einzelne wichtige satztechnische Faktoren und Erscheinungen wie Grundton, Melodiebildung, Kadenz, Zusammenklang in ihrer Eigenart genauer betrachtet und hinsichtlich ihres Zusammenwirkens beurteilt, um dann auf deren jeweiligen Anteil an der Herausbildung eines neuartigen Tonartbegriffes einzugehen und insbesondere, um auf jene eigenartigen Zusammenhänge zwischen Schlüsselung und Tonart aufmerksam zu machen, welche die Vokalpolyphonie kennzeichnen.

a) Über den Grundton

Der Grundton ist im polyphonen Gefüge von entscheidender Bedeutung. (Dies zeigt sich schon darin, daß seit der Zeit Palestrinas die Tonarten danach benannt werden.⁴⁸⁾ Seine zentrale Stellung leitet sich offensichtlich von derjenigen der Finalis der gregorianischen Kirchentöne ab. Während jedoch die Bedeutung der Finalis außerhalb ihrer Eigenschaft als Zielton des melodischen Ablaufs einer einstimmigen Weise verhältnismäßig beschränkt ist, so daß sie oft genug kaum in Erscheinung tritt, wächst dem Grundton im Zusammenwirken mehrerer verschiedenartig gebauter Melodien eine wichtigere, sozusagen eine konstruktive Aufgabe zu: zwar ist jede der vier Stimmgattungen für sich nach dem Grundton zu orientiert, dieser liegt aber innerhalb des Stimmumfangs jeweils an ganz verschiedener Stelle, so daß der Ambitus auch jeweils, mit Rücksicht auf den Grundton, ein ganz verschiedener ist. Der

Dorisch
Grundton D

Sopran Alt Tenor Baß

gemeinsame Grundton bildet nun gewissermaßen die Achse („key“ im Sinne von Zusammenhalt der Teile), die die Einheit des Satzes gewährleistet, an welcher die einzelnen Stimmen „aufgehängt“ sind. Als solche „Mitte“ ist der Grundton in jedem Augenblick wirksam, auch wenn er, wie gelegentlich am Beginn eines Stückes, im Anhören nicht sofort eindeutig erkennbar ist: erst wenn man den aktuellen Grundton erkannt hat, bekommen solche Satzanfänge (rückwirkend), wie das ganze Satzgefüge, ihren vollen Sinn⁴⁹⁾. Auch in längeren, mehrteiligen Stücken wechselt der Grundton nicht. Es kommt

⁴⁷⁾ Grundsätzliche Erörterung hierzu in der Einleitung.

⁴⁸⁾ So schon Morley in dem S. 60 f. wiedergegebenen Abschnitt; bei Praetorius ist die Ausdrucksweise „aus dem C“ musizieren, bereits geläufig.

⁴⁹⁾ Ein Beispiel dafür in Palestrinas Missa Papae Marcelli (s. u. S. 127).

zwar oft vor, daß (z. B. bei Messen, oder bei zweiteiligen Motetten) einzelne Teile (außer dem letzten) nicht mit dem Grundton-Dreiklang, sondern auf anderen Stufen, besonders auf der vierten oder fünften, schließen. Solche Schlüsse sind nicht anders als die gewöhnlichen Binnenkadenzen zu beurteilen, durch welche die Glieder, Zäsuren und Interpunktionen des Textes hervorgehoben werden⁵⁰). Man könnte vergleichsweise sagen, es kommen nur Ausweichungen und Trugschlüsse, nie hingegen Modulationen vor. Dieser Vergleich aus dem Bereich der Harmonielehre ist geeignet, zu zeigen, was den Grundton im polyphonen Satz von der späteren Tonika unterscheidet: Wie für die Modulation ein aus verschiedenartigen Harmonien bestehendes Spannungsfeld, so ist für die Tonika die Dominantbeziehung der Stufen Voraussetzung, auf welcher sich die harmonische Tonalität aufbaut. Weder vom einen noch vom andern kann hier die Rede sein. Der Grundton hat keinen Gegenpol, er stellt im polyphonen Satz in viel entschiedenerer Weise, als dies bei der Finalis und später bei der Tonika der Fall ist, das einigende geistige Prinzip dar. Der Grundton ist das einzige Fundament der Tonart im polyphonen Satz: alle übrigen Merkmale, die spezifische Bauart der Melodien, die bevorzugten Kadenzöne, die aus dem Zusammenwirken der Stimmen resultierenden Klänge werden an ihm gemessen⁵¹). In gewisser Weise ist jede Tonart in ihrem Grundton virtuell enthalten, er bildet deren wichtigste Voraussetzung.

b) *Zur Melodiebildung*

Das Wesen einer Tonart äußert sich besonders sinnfällig in der Ausprägung der Melodie⁵²). Das trifft in hohem Grade auch für die Verhältnisse in der Vokalpolyphonie zu. K. Jeppesen hat die Gesetzmäßigkeiten nachgewiesen, nach welchen Palestrinas Melodien gebaut sind⁵³); neben den rhythmisch gestaltenden Kräften hat er dabei vor allem die Bedeutung der melodischen Elemente (diatonische Fortschreitung, Sprünge, Hochtöne, feststehende ornamentale Wendungen und dgl.) aufgezeigt, die jene so natürlich scheinenden, wunderbaren Gebilde in freischwebender Bewegung und steter innerer Balance erhalten. Er hat dabei zwar in diesem Zusammenhang Tonartfragen nicht besonders berührt, aber es ist ohne weiteres einzusehen, daß bei der-

⁵⁰) Vgl. S. 61 Anm. 38 und S. 78 Anm. 87, sowie (zur Frage „Binnenkadenz“ — *Mutatio toni*) A. Schmitz in der S. 72 Anm. 70 genannten Arbeit.

⁵¹) Dies wird im folgenden noch deutlicher. Hier ist besonders an das Ambitus-Grundtonverhältnis gedacht.

⁵²) Für die Kirchentöne ist dies offenkundig. (Noch im 16. und 17. Jh. werden deshalb häufig als Beispiele für die einzelnen Tonarten evangelische Choralmelodien verwendet). Innerhalb der Dur-Moll-Tonalität gilt dies zunächst für den Unterschied des Tongeschlechts. Daß man aber auch hier bis zu einem gewissen Grad von einer A-Dur-, C-Dur-, D-Moll-Melodie usw. sprechen kann, wird zu zeigen sein (Kapitel V passim).

⁵³) Die Dissonanzbehandlung in den Werken Palestrinas, 1925; ders., Kontrapunkt, 1935. Dazu Poul Hamburger, Studien zur Vokalpolyphonie, 1956.

artig feingebildeten Organismen, bei denen jede Einzelheit von Bedeutung ist, sich mit der Lage des Grundtons usw. sofort die Gleichgewichtsverhältnisse und überhaupt die ganze Struktur ändern, und daß aufgrund dieser empfindlichen Konstitution die Melodiegestalt als untrügerischer Spiegel der Tonart gelten darf. Wir werden der Melodiebildung der Palestrinazeit deshalb besondere Aufmerksamkeit zuwenden müssen.

Skalenmäßige Grundlage jener Melodik sind die Ordnungen der alten Kirchentonarten, des Dorischen, Phrygischen, Mixolydischen, Ionischen, in denen die alten Meister gedacht haben. Allerdings können wir diese Kategorien unseren Überlegungen nicht unbesehen zugrundelegen, denn im durchorganisierten vierstimmigen Satzgefüge haben dieselben, wie angedeutet⁵⁴), eine Modifizierung erfahren, sowohl hinsichtlich des Ambitus, als auch bezüglich der für die einzelnen Kirchentonarten charakteristischen, bevorzugten Töne und Wendungen. Hier wollen wir uns besonders mit dem Ambitusproblem befassen, welches im vierstimmigen Satz keineswegs nebensächlich wird, sondern im Zusammenhang mit der Möglichkeit verschiedener Schlüsselung neue Bedeutung erhält. Gehen wir von einem Beispiel, einem Einzelfall aus. Dorische Stücke trifft man ebenso häufig in hoher, wie in tiefer Schlüsselung, in gewöhnlicher Lage (ohne Vorzeichen, „in loco nativo“, Grundton D) oder in Quarttransposition mit Vorzeichen eines \flat (Grundton G) an. Besteht nun hinsichtlich des Melodiebaus ein Wesensunterschied zwischen den genannten Fällen? Wohl: die Einzelstimmen sind jedesmal ganz verschieden gebaut, da ja die Stellung des Grundtons, wie nachstehend

Dorisch
Sopran

a b c d

schematisch für den Sopran dargestellt, im Verhältnis zum festliegenden Stimmereich jeweils eine andere ist. Von der Melodiebildung im Sopran aus gesehen müßten wir also auch vier verschiedene Arten dorischer Stücke unterscheiden, nämlich die mit der Schlüsselung a, b, c und d. In der folgenden Tafel (S. 68) sind entsprechende Beispiele aus dem Werke Palestrinas zusammengestellt. Es sind vier „dorische“ Sopranmelodien, und doch sind sie in ihrer Anlage völlig verschieden. Bei der ersten liegt der Grundton an der unteren Grenze des Stimmereichs, so tief, daß seine höhere Oktave ohne weiteres noch erreicht werden kann. In dem vorliegenden Beispiel wird dieses d² zwar nicht berührt (wohl aber im weiteren Verlauf der Messe), sondern lediglich die im Dorischen von jeher so beliebte Sept. Diese bildet hier

⁵⁴) Vgl. S. 53, Anm. 2.

I. Kyrie II aus *Missa Quarta* GA 13, 46

Ky - ri - e e - - - lei - son, Ky - ri - e e - - -
 - - - lei - - son, Kyrie e - lei - - - son.

II. *Motette* In visitatione Beatae Mariae GA 5, 47

Sur - ge pro - pera amica me - a, a - mi - ca me - - a, a - ni - ca me - -
 - a, sur - ge pro - pera a - mi - ca me - - a
 et ve - - ni, et ve - ni, et ve - - - - ni

III. *Hymnus* Decus morum, dux minorum GA 8, 157

Fran - ci - scus te - - - - nens bra - vi - um, Fran - ci - -
 - sous te - - nens bra - vi - um: in te vi - tae da - - - -
 - tur vi - ta Chri - ste red - emptor o - mni - um

IV. *Motette* Ad Dominum cum tribularer GA 5, 135

Ad Dominum cum tribula - rer cla - ma - vi, cla - ma - - - vi, cum
 tribula - rer clama - vi et ex - audivit me, et ex - audivit me.

den „Hochton“⁵⁵⁾ und erscheint in jedem der drei Melodieabschnitte einmal. Die Melodie spannt sich also zwischen dem Grundton, der nur am Schluß um einen Halbton unterschritten wird (Subsemitonium), und der Septime aus. Ruhe und Ernst entströmt ihr⁵⁶⁾. Bezeichnend ist auch der Schluß in der tiefen Lage nach dem wundervollen Abstieg. Wie anders dagegen das zweite Beispiel: Der Grundton liegt hier hoch, hart an der exponierten hohen Zone⁵⁷⁾. Die Melodie verläuft hauptsächlich innerhalb der Sexte a'f'' (Unterquart und kleine Oberterz), schwingt aber in Takt 6 einmal bis zur Oktave unter dem Grundton aus. Das melodische Geschehen konzentriert sich indessen hauptsächlich um den hochliegenden Grundton. Das f'' als kleine Terz über dem Grundton gewinnt dadurch, daß es an die obere Grenze des Stimmbereichs rührt, einen eigenartigen Glanz und wirkt völlig anders, als die kleine Terz über einem tiefer liegenden Grundton. Dorische Melodien in dieser Schlüsselung leuchten geheimnisvoll. Der eigentliche Hochton g'' (er erscheint in unserem Beispiel in Takt 24), ist als Quarte über dem Grundton von einer fast transzendentalen, träumerischen, unbeschreiblich delikaten Wirkung.

Eher nüchtern, und jedenfalls wiederum völlig verschieden wirken dagegen dorische Melodien wie Beispiel III (Grundton in der Mittellage, Hochton eine Quinte oder Sexte darüber, ausgeglichene Lage, Umfang dem alten plagalen Dorisch am nächsten usw.). Auch Beispiel IV in der überaus häufig vorkommenden Schlüsselung d unseres Schemas S. 67 zeigt konstitutionelle Unterschiede im Melodiebau, obwohl die Verhältnisse gegenüber denen von Beispiel I sich nur um *einen* Ton unterscheiden. Wir werden später noch Gelegenheit haben, auf diese Einzelheiten einzugehen⁵⁸⁾. Hier sei zunächst auf die hervorstechenden prinzipiellen Unterschiede hingewiesen. Es bestätigt sich, daß der Melodiebau in der Vokalpolyphonie der Palestrinazeit sinngemäß nach anderen Gesichtspunkten zu beurteilen ist, als nach der hergebrachten Unterscheidung authentisch—plagal, daß vielmehr an deren Stelle Strukturtypen treten, welche viel ausgeprägter als die Kirchentöne vom Ambitus-Grundton-Verhältnis bestimmt sind⁵⁹⁾. Diese Beobachtung stellt eine weitere Auswirkung der Arbeitsweise mit der „Partitur“ dar⁶⁰⁾, viel-

⁵⁵⁾ Die Bezeichnung ist von Jeppesen übernommen, der sie allerdings in einer etwas allgemeineren Bedeutung (ohne Beziehung auf die Grenzen der Einzelstimmen) verwendet.

⁵⁶⁾ Derartige, vom subjektiven Empfinden abhängige Urteile lassen sich bei Tonartfragen nicht umgehen.

⁵⁷⁾ Vgl. oben S. 48.

⁵⁸⁾ Bei der Besprechung der einzelnen Tonarten, bes. S. 115.

⁵⁹⁾ Dies hängt auch damit zusammen, daß in demselben Klangraum, welcher in der Gregorianik zwei Stimmen (Männer und Knaben in Oktaven) zur Verfügung stand, nun vier Stimmen zusammengedrängt werden. Die Überschneidung der Bereiche kann die Beschränkung nicht vollkommen ausgleichen.

⁶⁰⁾ Vgl. oben S. 44 ff.

leicht die wichtigste; von hier ausgehend lassen sich wesentliche Merkmale der Tonartverhältnisse in der Polyphonie erfassen⁶¹⁾.

Für den Sopran konnten wir vier Strukturtypen nachweisen. Wie wir gesehen haben, zeigen aber auch Alt, Tenor und Baß jeweils ein besonderes, vom Sopran abweichendes Ambitus-Grundton-Verhältnis⁶²⁾. Man könnte nun befürchten, daß durch die Vielzahl der dadurch in den Gesichtskreis tretenden weiteren dorischen Melodietypen das Ambitus-Grundton-Verhältnis als Kriterium wieder illusorisch würde. Dies ist jedoch nicht der Fall, denn wie die einzelnen Melodien im polyphonen Satz für sich allein keinen Bestand haben, sondern ihr wahres Wesen erst im Zusammenwirken offenbaren, genauso mögen die verschiedenen Ambitus-Grundton-Verhältnisse

The image shows a musical score sketch for four voices: Sopran, Alt, Tenor, and Baß. The score is divided into four measures labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Each voice part shows a different melodic structure with various clefs and key signatures. The Sopran part uses a soprano clef and a key signature of one flat. The Alt part uses an alto clef and a key signature of one flat. The Tenor part uses a tenor clef and a key signature of one flat. The Baß part uses a bass clef and a key signature of one flat. The notes are connected by stems, and there are some accidentals (sharps and flats) throughout the score.

der Stimmen zwar für sich betrachtet werden, ihren Sinn erhalten sie aber erst in der *festen Vergesellschaftung* im Satzgefüge, in der „Partitur“. Für sich allein sind sie ohne Interesse⁶³⁾. Dies sucht die vorstehende Skizze

⁶¹⁾ Das besondere Problem sei hier noch einmal formuliert: Während in der gregorianischen Einstimmigkeit die Tonart in der Abstraktion typischer Melodiebildung gegeben ist, muß im polyphonen Satz berücksichtigt werden, daß 1) mehrere Melodien verschiedener Bauart gleichzeitig erklingen, 2) im Zusammenwirken dieser Stimmen ganz neue Kräfte und Erscheinungen, nämlich a) das kontrapunktische Verhalten der Einzelstimmen gegeneinander, und b) der Klang schlechthin, wirksam sind, welche, jede auf ihre Weise, zur Besonderheit der musikalischen Atmosphäre, des tonartlichen Habitus, beitragen. Die Tonartverhältnisse in Gregorianik und Polyphonie betreffen somit völlig verschiedene Bereiche musikalischer Wirklichkeit und sind im Grunde inkommensurabel. Trotzdem läßt sich, wie im Verlauf der Darstellung gezeigt wird, im Gebiet der Melodik ein Zusammenhang der beiden Bereiche aufweisen.

⁶²⁾ Vgl. die Tabelle S. 65.

⁶³⁾ Vgl. aber unten S. 103 f.

zu veranschaulichen. Einem bestimmten Ambitus im Sopran entspricht jeweils ein ganz bestimmter in den übrigen Stimmen: aus der Vielzahl formieren sich die unter a, b, c, d aufgeführten unveränderlichen Kombinationen (und nur diese). Die charakteristische vierfache Ausprägung des Dorischen, welche wir in unseren Beispielen beobachten konnten, betrifft also nicht nur die melodische Struktur im Sopran, sondern sie dehnt sich typusbildend auf das ganze Satzgefüge aus und hat, wie wir sehen werden, ihre ganz bestimmten Konsequenzen auch für den Klang⁶⁴). Im Zusammenwirken dieser internen Ambitus-Grundton-Verhältnisse der Einzelstimmen ist ein wesentliches *Tonart-Merkmal* schlechthin zu sehen⁶⁵). Die vier, in unserer Skizze aufgeführten Möglichkeiten entsprechen somit *vier grundsätzlich verschiedenen dorischen Tonarten*, welche daher für den Bereich der Vokalpolyphonie zu konstatieren sind.

Unsere Überlegungen beschränken sich natürlich nicht auf das Dorische allein: in gleicher Weise lassen sich unter Berücksichtigung der Lage des Grundtons im Stimmbereich verschiedene Arten des Phrygischen, Mixolydischen, Aeolischen und Ionischen unterscheiden⁶⁶). Ordnen wir diese Fälle insgesamt nach dem Ambitus-Grundton-Verhältnis (aufsteigend), indem wir uns wieder auf den Sopran beschränken, so erhalten wir die folgende Tabelle, welche unseren bisherigen Überlegungen zufolge eine Zusammenstellung aller in der Vokalpolyphonie vorkommenden Tonarten bietet:



Dor. Aeol. Ion. Phryg. Mix. Dor. Ion. Aeol. Phryg. Mix.



Dor. Aeol. Ion. Phryg. Mix. Dor. Aeol. Ion. Mix. Phryg.

⁶⁴) Auf diese Weise hat man sich etwa die Überführung der alten Kategorien in die Umwelt der Polyphonie und damit die Entstehung des neuen Tonartbegriffs vorzustellen. Eine umfassende Definition des letzteren erscheint indessen hier noch verfrüht.

⁶⁵) Die besondere Gestalt der S. 68 zusammengestellten dorischen Sopranmelodien stellten also lediglich ein Symptom unter anderen dar. Ebenso gut hätten wir auch eine andere Stimme heranziehen können; es wären dann andere Unterschiede, aber dieselben Kategorien zutagegetreten.

⁶⁶) Zur Frage des Lydischen bei Palestrina und in der Vokalpolyphonie überhaupt vgl. unten S. 124.

Ordnen wir dieselben ihrer Herkunft von den Kirchentönen entsprechend, so bilden sich folgende Gruppen:

Dorisch	
Phrygisch	
Mixolydisch	
Aeolisch	
Ionisch	

Daß die hier konstituierten Möglichkeiten einer Wirklichkeit entsprechen, wird später zu zeigen sein⁶⁷⁾; dies läßt sich nur aufgrund umfangreicher Werkanalysen entscheiden. Auch die weiter oben angedeuteten⁶⁸⁾, über das Ambitus-Grundton-Verhältnis hinausgehenden feineren Unterschiede der melodischen Floskeln und Wendungen, welche als Merkmal der Tonart in der Vokalpolyphonie von ähnlicher Bedeutung sind, wie in den alten Kirchentönen, können wir erst später behandeln⁶⁹⁾. Sie hängen wesentlich mit der kontrapunktischen Satztechnik zusammen; es ist deshalb notwendig, daß wir uns zunächst diesem Gebiete zuwenden.

c) *Kadenzen*

Die integrierenden Knotenpunkte im Zusammenwirken der Stimmen sind die Kadenzen⁷⁰⁾. Ihre Bauart und Wirkungsweise ist kennzeichnend wie für die verschiedenen Entwicklungsstufen der musikalischen Satzkunst über-

⁶⁷⁾ Dem Nachweis ist das fünfte Kapitel gewidmet.

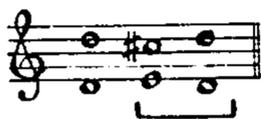
⁶⁸⁾ Vgl. S. 67.

⁶⁹⁾ Ebenfalls im fünften Kapitel.

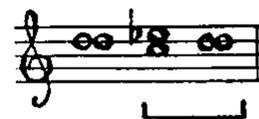
⁷⁰⁾ Hierzu A. Schmitz, Die Kadenz als Ornamentum musicae, in: Kgr-Ber. Bamberg 1953, S. 114—120.

haupt, so im besonderen für die Eigenart der Vokalpolyphonie. Wir können nicht umhin, auf die besondere Natur der Kadenz so weit einzugehen, als unsere Tonartfragen es erfordern. Zarlino, dessen originelle Einbeziehung der Kadenz-Zieltöne als Tonartkriterium wir bereits kennen⁷¹⁾, gibt nichtsdestoweniger eine sehr anschauliche Beschreibung der allgemein satztechnischen Erscheinung und Bedeutung der Kadenzen⁷²⁾. Diese seien (1) die schönsten Stellen, die sich in einem Stück finden⁷³⁾, (2) in der Regel mit Synkopenbildung verbunden⁷⁴⁾, (3) als ein gewisser Akt zu definieren, den die einzelnen Stimmen eines Stückes vollführen, welcher a) „*quiete generale dell' Harmonia*, b) *perfettione del Senso delle parole*, c) *una certa terminatione di una parte di tutto'l concerto, & quasi . . . finale terminatione, o distintione del contesto della Oratione*“ bedeutet, (4) eine unentbehrliche und große Zierde⁷⁵⁾, (5) nur beim Abschluß von Textgliedern erlaubt, (6) in der Musik, was der Punkt in der Sprache. Die Kernpunkte der sich anschließenden ausführlichen Einzeldarstellung sind:

1. Das Wesen der Kadenz, das Agens, ist im Weiterschreiten von der unvollkommenen Konsonanz der kleinen Terz (oder der großen Sext) zur vollkommenen Konsonanz im Einklang (oder in der Oktave) zu sehen, und damit in der Erfüllung eines dem ersten Intervall als unvollkommener Konsonanz innewohnenden Postulates. Der Grundvorgang ist also folgender:



oder („phrygisch“)



2. Die Kadenz ist demnach als zweistimmiger Vorgang aufzufassen. (Zarlino demonstriert ausschließlich anhand zweistimmiger Beispiele.)

Die Kadenz umfaßt also auch im vier- oder mehrstimmigen Satz a priori nur ein Stimmenpaar⁷⁶⁾, während die übrigen Stimmen sich nach den allgemeinen Satzregeln weiterbewegen können, sie ist m. a. W. eine durchaus

⁷¹⁾ Vgl. S. 55.

⁷²⁾ Istitutioni S. 248 ff.

⁷³⁾ „*La piu bella parte che si ritrovi nelle Cantilene*“

⁷⁴⁾ „*Essendo la maggior parte delle Cadenze formate dalle Sincopæ*“

⁷⁵⁾ „*Un grande ornamento necessario*“

⁷⁶⁾ So sagt auch Zarlino ausdrücklich (Istitutioni S. 249): „*La prima sorte di Cadenza . . . è quella, che contiene in se un progresso, che fanno due parti di alcuna cantilena l'una contra l'altra . . .*“ — Der Hinweis auf den zweistimmigen Kern der kontrapunktischen Kadenz findet sich bereits bei E. Apfel, *Der Diskant in der Musiktheorie des 12.—15. Jh.s*, Diss. Heidelberg 1953 (ms.), S. 139 ff. und S. 156 ff.

kontrapunktische Erscheinung (wie ein Quartvorhalt oder eine relativ betonte Durchgangsdissonanz⁷⁷); die durch das Hinzutreten weiterer Stimmen zustandekommenden Dreiklangsbildungen (oder auch insbesondere der Quintsprung im Baß) sind als Nebenerscheinungen und keinesfalls symptomatisch zu werten⁷⁸). — Zweifellos ist Zarlinos Kadenzlehre der Vokalpolyphonie angemessen. Die vielgestaltigen Kadenzbildungen bei Palestrina

z. B. lassen sich nur auf diesem Wege erfassen und interpretieren. Dies sollen einige Beispiele erläutern⁷⁹).

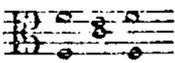
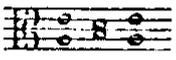
In den nebenstehenden Takten aus Palestrinas Motette „Surge propra amica“ (GA 5, 47) setzen die Oberstimmen so zur Kadenz an, daß man als Einsatzton des Basses (gleichzeitig mit dem Erklängen des Zieltons) den Ton A oder a erwarten würde, wodurch eine wohlproportionierte V-I-Kadenz

(mit Quintsprung vom e' des Tenors zum Einsatzton des Basses) entstünde. Nichtsdestoweniger setzt der Baß auf d ein, was die vom Standpunkt der Harmonielehre aus regelwidrige Stufenfolge (IV)-V-IV ergibt. Mit den Kategorien der Harmonielehre läßt sich aber diese in der Vokalpolyphonie beliebte Bildung nicht beurteilen. Was vorliegt, ist eine Kadenz mit dem

Zielton A, ausgeführt vom Stimmenpaar Sopran-Alt. Der Grundvorgang (Takt 2/3 im Beispiel) ist durch Synkopenbildung in der Unterstimme (Alt) und An-

bringung einer Cambiata in der Oberstimme (Sopran) „diminuiert“. Welche von den möglichen Konsonanzen in den übrigen Stimmen noch gleichzeitig erklingen, ist für das Kadenzgeschehen selbst belanglos: dessen Ziel ist nicht ein Klang (eine „Harmonie“), sondern ein bestimmtes Intervall, nämlich die

⁷⁷) Vgl. K. Jeppesen, Kontrapunkt, Leipzig 1935, S. 120 ff.

⁷⁸) Eine Quintsprungkadenz  behandelt Zarlino zusammen mit anderen Formeln wie z. B.  im Anschluß an die ausführliche Behandlung der gewöhnlich gebräuchlichen Kadenzformeln beiläufig als „Cadenze che si usano alle fiato“. Bezeichnenderweise fügt er jedoch hinzu, diese Bildungen seien eigentlich nur im mehr als zweistimmigen Satz anzutreffen.

⁷⁹) Vgl. dazu S. Hermelink, Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jh., in: Kgr-Ber. Köln 1958, S. 133—136.

vollkommene Konsonanz (Oktave oder Einklang⁸⁰). Es wäre also falsch, Satzglieder wie das vorliegende etwa als Trugschluß (und damit im Sinne der Harmonielehre) interpretieren zu wollen. Vielmehr kann der Baß, sobald er nicht selbst dem kadenzierenden Stimmenpaar angehört, nach Belieben Oktave, Quinte oder Terz des Kadenz-Zieltons sein. Dies lehrt z. B.

Ky - ri-e e -

der nebenstehende Abschnitt aus Palestrinas Messe „Assumpta est Maria“ (GA 23, 97). Der Fall ist dem vorigen ähnlich, nur erklingt hier mit dem Zielton G der Kadenz (im Beisp. Takt 2, 3. Halbe) zunächst für die Dauer einer Minima dessen Unterterz E (als e'); aber bereits auf die unbetonte zweite Hälfte des Zieltons setzen die drei bisher pausierenden Stimmen ein, wobei der Baß wieder, wie oben, die Unterquinte des Kadenzzieltons (c') bringt. Es wäre nun aber durchaus möglich, daß dieser Einsatz schon eine Halbe früher, auf die betonte Zeit zusammen

mit dem Zielton der Kadenz käme, denn das verspätete Eintreten hat hier keinen „innermusikalischen“ Grund, sondern resultiert aus der rhythmischen Prägung des Textes im „Motiv“ (das in diesem Satz stets auf leichte Zeit eingeführt wird); dann würde sofort die Quinte im Baß erklingen, genau wie im vorliegenden Beispiel. Nun erklingt zunächst die Terz, und dann erst die Quinte unter dem Kadenz-Zielton. Ändert sich dadurch der Kadenz-Charakter oder überhaupt etwas Wesentliches an der Stelle? Offensichtlich nicht! Hier wird besonders deutlich, daß das Kadenzgeschehen unabhängig ist von den dabei zustandekommenden Dreiklangsbildungen. Sie umhüllen die Kadenz lediglich, lassen ihren Kern jedoch unberührt.

An wichtigen Zäsuren des Textes oder am Schluß des Stückes stößt man jedoch häufig auf eine kompliziertere Gestalt der Kadenz, die wir gesondert

et ve - ni

⁸⁰) Vgl. hierzu die Bemerkungen auf S. 64, insbesondere ebda. Anm. 46.

betrachten müssen. Ein Beispiel bieten die umseitig wiedergegebenen Takte 24—26 aus der S. 74 besprochenen Motette. Hier sind nun alle vier Stimmen am Kadenzgeschehen beteiligt. Gleichwohl werden dadurch unsere bisherigen Beobachtungen keineswegs hinfällig, denn es handelt sich dabei um zwei verschiedene Kadenzen auf engstem Raum. Jede einzelne Kadenz ist für sich gesehen vollkommen ausgebildet; in der Kombination stellen sie jedoch ein besonders plastisch wirkendes kontrapunktisches Gebilde dar. Der Bauplan läßt sich schematisch wie beistehend darstellen. — Hier ist er folgendermaßen verwirklicht: Alt und Baß setzen in der Mitte von Takt 24 zur phrygischen Kadenz auf A an, der Alt durch zweimaligen Vorhalt und ein Antizipationsviertel auf a' (zur Hervorhebung) verziert; der integrierende Schritt von der großen Sexte b—g' zur Oktave a—a' fällt auf die Mitte von Takt 25. Doch schon zu Beginn dieses Taktes, eine Semibrevis nach dem Stimmenpaar Alt—Baß, setzen Sopran und Tenor, die beiden bisher freien Stimmen, ihrerseits zu einer zweiten Kadenz, eine Quart höher auf D an. Diese Kadenz ist der tieferliegenden hier bis in die Einzelheiten nachgebildet⁸¹). Die zeitliche Verschiebung gegeneinander und die vollständige Ausbildung der beiden einzelnen Kadenzgebilde, die hier kombiniert sind, werden durch die Textlegung und durch die Pause im Alt noch verdeutlicht. Auch die letzte Note im Baß ist entbehrlich, und könnte durch eine Pause ersetzt werden, wodurch die Trennung der Teile vollends augenfällig würde⁸²). Daß der Baß aber hier weitergeht und gewissermaßen abschließend noch in den Zielton der überlagerten Kadenz springt, ist bedeutungsvoll: er schlägt dadurch die Brücke von der einen zur anderen Kadenz und verbindet sie, wenngleich in lockerer Weise, zu einer Einheit. Der stereotype Quintsprung der späteren V-I-Kadenz läßt sich von hier organisch herleiten. Mehr noch: durch diesen halb freiwilligen Baßschritt wird offenbar, daß in der kombinierten Kadenz die vollständige Harmoniefolge IV-V-I, die die harmonische Kadenz kennzeichnet, vorgebildet, vorgeahnt ist. Allerdings ist diese Folge von Klängen bei Palestrina noch nicht, wie später, zur Formel erstarrt, typisch, sondern, wie bei der einfachen Kadenz, Nebenerscheinung. Auch der Quintsprung des Basses ist hier nicht Ausdruck der Dominantbeziehung oder irgendeiner musikalischen „Logik“, sondern die direkte Folge des Quartabstands der beiden einzelnen Kadenzen (nur in diesem Intervall ist die Kombination möglich). Die kombinierte Kadenz zeigt ein Doppelgesicht. Hinsichtlich ihrer Wirkungsweise im polyphonen Satz gehört sie ganz der bisher geschilderten „kontrapunktischen“ Art an; die Funktion der harmonischen Kadenz der



⁸¹) Abgesehen davon, daß Alt und Baß eine phrygische Kadenz bilden. Vgl. aber S. 77 Anm. 83.

⁸²) So also ist der bekannte Fall der Aussparung des Baßtons zu deuten, welcher dann häufig nachträglich als Anfang des folgenden Melodiegedes erscheint.

Folgezeit ist jedoch, was ihren Bau betrifft, als Möglichkeit bereits in ihr enthalten, vorbereitet, wobei zwar, wie beim jugendlichen Organismus, die Teile noch nicht fest miteinander verwachsen und die genetischen Einheiten noch kenntlich sind⁸³).

Zarlinos Ausführungen und unsere Beobachtungen ergänzen sich: im polyphonen Satz stellt die Kadenz eine den übrigen kontrapunktisch-satztechnischen Mitteln (z. B. der *Cambiata*) vergleichbare besondere Art der Verknüpfung zweier Stimmen dar mit dem musikalischen Ziel der Herbeiführung eines Ruhezustands (Einklang oder Oktave); ihre Wirkungsweise stützt sich auf die immanente Neigung bestimmter Intervalle zur Fortschreitung (unvollkommene — vollkommene Konsonanz). — Ähnlich wie der *Cambiata* eignet auch der Kadenz ein ausgeprägt ornamentaler Charakter, der durch die mannigfaltigen Möglichkeiten der diminutiven Ausgestaltung und der Vorhaltbildung noch unterstrichen wird. Dem Zweck, die Sinngliederung des Textes musikalisch hervorzuheben, kommt diese Vielfalt möglicher Kadenzgestalten entgegen. Wichtigere Zäsuren können durch kombinierte Kadenzen ausgezeichnet werden. Dadurch daß, während ein Stimmenpaar kadenziert, die übrigen Stimmen unbeirrt weitergeführt werden können, wirkt die Kadenz oft gleichzeitig als Agens für die horizontale Weiterentwicklung des gesamten Satzgefüges⁸⁴).

Wie steht es unter diesen Umständen mit der Bedeutung der Kadenz als Kriterium der Tonart? Wer gehofft hatte, von der Kadenz einen Zugang zur Region des Klanges zu gewinnen (welcher, wie bereits mehrfach angedeutet, das Wesen der Tonart mitbestimmt), sieht sich getäuscht, denn *das Phänomen des Dreiklangs ist im Bereich der Vokalpolyphonie am Kadenzgeschehen unbeteiligt*; der Baustein der Kadenz, das Intervall, ist hinsichtlich des Drei-

⁸³) So läßt sich z. B. die sogen. „Wechseldominante“ von der Doppelkadenz herleiten. Einer Bildung wie der folgenden (a) liegt zweifellos die unter (b) wiedergegebene zugrunde, welche wie die auf S. 75 wiedergegebene Doppelkadenz gebaut ist.

Bach, Kantate 65, Choral Takt 10 (a)  (b) 

Die Endgestalt ist hieraus durch Alteration hervorgegangen: das Chroma verwandelt die ursprüngliche phrygische Kadenz (Alt-Baß) in eine solche mit Subsemitonium (dis), so daß nun also zwei gleich gebaute Kadenzen ineinander verschachtelt sind. Die auf S. 75 wiedergegebene Kadenz Palestrinas kann übrigens auch analog der vorliegenden Bachschen gelesen werden: sobald dort im Baß statt des b ein h gesungen wird, muß auch im Alt das Subsemitonium genommen werden (gis). Welche Lesart gemeint ist, bleibt unentschieden!

⁸⁴) Hier ist ein Ansatzpunkt für die Herauskristallisierung des neuen Klangbegriffs zu sehen. Das Empfinden immanenter horizontaler Kräfte in den Akkorden selbst — die Grundvoraussetzung der Generalbaßtechnik — erhielt sodann durch die Emanzipation des Tritonus (im Septimenakkord) die entscheidenden Impulse. Vgl. dazu Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, 1954, S. 77 und 110 ff.; sowie

klangs indifferent⁸⁵). (Vergegenwärtigen wir uns noch einmal den Wesensunterschied der Kadenz vor und nach 1600: dort, nach 1600, herrscht die Vorstellungswelt der Harmonie. Die Elemente der Kadenz sind Akkorde, nämlich die Dreiklänge auf den verschiedenen Stufen, welche miteinander in Verbindung treten. Das Ziel ist wiederum ein Dreiklang: die Tonika-Harmonie. Hier in der Vokalpolyphonie herrscht die Vorstellungswelt des Kontrapunkts, eines in seinem Kern zweistimmigen Vorgangs. Die Elemente sind Intervalle, das Ziel ist wiederum ein Intervall, oder besser gesagt ein einzelner Ton, der Kadenz-Zielton, der als Einklang oder als Oktave in Erscheinung tritt.)

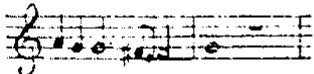
Als von der Kadenz herzuleitende Momente, welche möglicherweise Einfluß auf die Besonderheiten der einzelnen Tonarten haben, wären also neben der Bildung bestimmter melodischer Floskeln (welche aber konstant bleiben und daher als Kriterium kaum in Betracht kommen⁸⁶), vor allem einzelne, als Kadenz-Zielton bevorzugte und deshalb besonders hervortretende Stufen in Betracht zu ziehen. Hier finden sich nun tatsächlich beträchtliche und bezeichnende Unterschiede von Tonart zu Tonart. Doch entziehen sich diese Töne weithin der systematischen Herleitung und sollen deshalb erst später im Zusammenhang mit der Darstellung der Einzeltonarten genannt und besprochen sein. Ein Ergebnis unserer Überlegungen zur Kadenz sei aber festgehalten, nämlich der Sinnbezug der beiden, um eine Quart verschiedenen Zieltöne der kombinierten Kadenz. Dadurch, daß die kombinierte Kadenz in der Regel in Richtung auf den Grundton angelegt vorkommt (da auf den übrigen Stufen tonartfremde Akzidentien nötig werden), ergibt sich von dieser Seite her auch in der Vokalpolyphonie eine gewisse Sonderstellung der fünften Stufe neben dem Grundton⁸⁷). — Der Einfluß der Schlüsselung ist im Zusammenhang mit der Kadenz weniger in Erscheinung getreten. Um so mehr werden wir ihm begegnen, wenn wir uns jetzt mit der Wirkweise des rein klanglichen Elementes im kontrapunktischen Satz beschäftigen.

d) *Der Klang*

Man hat oft darauf hingewiesen, daß im „polyphonen“ Satz von Harmonik in dem uns geläufigen Sinn nicht gesprochen werden kann, daß insbesondere funktionale Beziehungen zwischen den einzelnen Dreiklangsbildungen nicht bestünden und daß diese als das zufällige Ergebnis des Zusammentreffens von mehr als zwei Einzelstimmen zu werten seien. Soll man

H. H. Eggebrecht, Arten des Generalbasses, AfMw 14, 1957, S. 61—82; ferner A. Schmitz in: Kgr-Ber. Bamberg 1953, S. 114 ff.

⁸⁵) Vgl. S. 63 f. und ebda. Anm. 46.

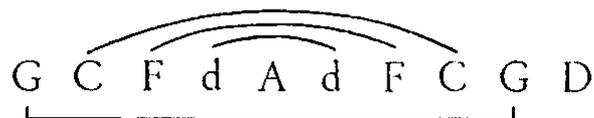
⁸⁶) Gemeint sind die ausgezierten Bildungen wie , die sog. „Diskantklauseln“.

⁸⁷) Auf diesen Sachverhalt möchte ich die Bedeutung der „Dominante“ in der Vokalpolyphonie beschränken.

daraus folgern, daß dem klanglichen Element überhaupt eine mehr untergeordnete Bedeutung zukommt? Das wäre verfehlt, denn das Gegenteil ist der Fall. Davon überzeugt nicht nur jede Aufführung eines Werkes jener Epoche sinnfällig genug, sondern auch die Theoretiker weisen auf ihre Art darauf hin⁸⁸⁾. Oft steht das klangliche Element im Vordergrund, wie etwa in dem mitgeteilten Abschnitt aus Palestrinas Messe „Assumpta est Maria“⁸⁹⁾. Es fehlen uns aber bisher Methoden, Kategorien und Begriffe, die es ermöglichen, die mit der Wirksamkeit des Dreiklangs zusammenhängenden Erscheinungen im polyphonen Satz zu interpretieren. Selbst ein geeigneter allgemeiner Sammelbegriff ist nicht vorhanden; die Anwendung des belasteten Terminus „Harmonik“ würde irreführen und ist daher nicht zu empfehlen. Man wird dafür besser und allgemeiner vom „Klangverhältnis“ sprechen und damit also die Gestalt und Abfolge der einzelnen Dreiklangsbildungen bezeichnen.

K. Jeppesen hat darauf hingewiesen, daß die „mehrstimmigen Kirchentöne“ über weit mehr klangliche Möglichkeiten verfügen, als die Dur- und Mollskalen, und daß „durch freie melodisch motivierte Anwendung von Leittönen“ und anderen Akzidentien „harmonische Abwechslung erreicht wird, die eigenartig reizvoll, erfrischend und fremdartig wirkt“⁹⁰⁾. Eine Lehre vom Klangverhältnis in der Vokalpolyphonie müßte jedoch über allgemeine Feststellungen hinausgehend den ganzen Bereich gedanklich durchdringen, um dann die verschiedenen Einzelercheinungen sinnvoll zu erklären.

In unserem Beispiel S. 80 befinden sich mehrere solcher Erscheinungen, auf die lediglich aufmerksam gemacht sei. Die ersten fünf Takte bringen die merkwürdig symmetrisch angelegte Dreiklangsfolge⁹¹⁾:



Eine ununterbrochene Reihe fallender Quintschritte bringen die Takte 9—13:



Beide Beispiele bewegen sich aber innerhalb des Mixolydischen! (Grundton G). Jede der angeführten Stellen umfaßt eine geschlossene Textzeile. Es

⁸⁸⁾ Hier ist besonders an die berühmte Stelle bei Zarlino (Istitutioni III, 31: Beobachtungen am „Dur- und Molldreiklang“) gedacht; zur umständlichen Darstellungsweise Zarlinos vgl. oben S. 63 f.: dem 16. Jh. fehlt allgemein noch die geeignete Terminologie zur Erfassung des Klanges. Vgl. weiterhin C. Dahlhaus in: Mf 10, 1957, S. 286—290.

⁸⁹⁾ S. 80.

⁹⁰⁾ Kontrapunkt, S. 55 ff.

⁹¹⁾ Große Buchstaben für Dur-, kleine für Molldreiklänge.

Aus der Messe „Assumpta est Maria“

5

Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filio- -que proce-

G C F dA d FC G D

10 15

-dit, qui cum Patre et Fi-lio simul ado - ra - tur et conglorifi-ca - - tur

A d G C F B C F B C

ist kaum anzunehmen, daß derartige Bildungen sich zufällig ergeben haben. Die Notwendigkeit einer Klangverhältnislehre für die Vokalpolyphonie, welche schon aus diesen kleinen Beispielen ersichtlich wird, ist unabdingbar⁹²⁾. Es ist jedoch unmöglich, den großen Komplex hier auch nur andeutungsweise zu behandeln. Hingegen wäre für unsere Fragestellung viel gewonnen, wenn es gelänge, wenigstens in einem Punkte irgendeine konkrete Abhängigkeit zwischen den uns bereits bekannten Gegebenheiten (Ambitus-Grundton-Verhältnis) und bestimmten, dem Klangverhältnis zugehörigen Erscheinungen festzustellen. Damit wäre der Beweis dafür erbracht, daß das Klangverhältnis mitbestimmend ist für das Kolorit der einzelnen oben S. 71 f. konstituierten Tonarten (woran man gefühlsmäßig nicht zweifeln kann).

Dies scheint tatsächlich möglich. Wir müssen von der Tatsache ausgehen, die wir bereits oben bei der Betrachtung der Kadenzbildung festgestellt haben, daß nämlich die Vokalpolyphonie noch nicht die auch den Akkorden als Harmonie im Sinne der Generalbaßtechnik innewohnenden Tendenzen zur Fortschreitung kennt und anwendet, ja, daß unser Akkordbegriff überhaupt fehlt, daß die fortbewegenden Momente vielmehr im kontrapunktischen Geschehen, in der Anlage Auflösung fordernder Dissonanzen, in Kadenzen, Vorhaltketten und dgl., kurz, in der Dimension des Intervalls gesehen werden. Die *Klänge* konnten also lediglich als *mit ihren rein statischen Qualitäten wirkend* aufgefaßt werden. Welche sind nun diese rein statischen Klangqualitäten? An erster Stelle wird man an die bereits von Zarlino in ihrer Wirkung ausführlich beschriebene Ausprägung der Terz als Dur- oder Mollterz im Dreiklang denken. Diese Qualitäten sind ohne weiteres nachzuempfinden. Aber auf einen andersartigen, weniger beachteten Unterschied der Klanggestalt sei hingewiesen, dem in einem derartigen Klanggefüge, wie es bei der Vokalpolyphonie vorliegt, und das lediglich Dreiklänge kennt, hervorragende Bedeutung zukommt. Nämlich auf den Lagenunterschied Oktav-, Terz- und Quintlage. Das Empfinden für diese Unterschiede war sicher ebenso feingebildet, wie auf dem Gebiete der Melodik der bewundernswürdige Instinkt für das Gewicht einzelner Schritte usw. Auch wir können ihn heute unmittelbar nachempfinden, z. B. beim Schlußakkord: in Oktavlage klingt er ruhig, ausgeglichen, in Terzlage hingegen eher freudig erregt, in Quintlage wiederum weltaufgeschlossen und strahlend. Eine und dieselbe Dreiklanglage klingt, nun mit Rücksicht auf den Vokalbereich, wiederum verschieden, je nachdem die Oberstimme in der oberen, mittleren oder tieferen Zone des Soprans steht; hieraus resultieren weitere Abstufungen der Klangfarbe.

Aber diese qualitativen Unterschiede sind natürlich nicht nur im Schluß-

⁹²⁾ Als Beitrag hierzu stellte J. Tröller „Untersuchungen zur Satztechnik von den Niederländern bis zu Monteverdi“ an (Diss. Heidelberg 1953, ms.), wobei er erstmals die Bedeutung der liegenbleibenden Töne für das Klangverhältnis des polyphonen Gefüges erkannt und dargestellt hat.

akkord, sondern auch im Satzinnern, an jeder Stelle im Verlauf des Satzes wirksam. Sie beeinflussen wesentlich das Kolorit des Stückes. So hängt beispielsweise das Glänzend-Emphatische des mitgeteilten Ausschnittes aus Palestrinas Messe „Assumpta est Maria“ (S. 80) aufs engste damit zusammen, daß der Dreiklang über dem Grundton wie zu Beginn und am Schluß, so auch während des Verlaufs des Stückes überwiegend in der Quintlage erscheint. Aber auch die lagenmäßige Konstellation der übrigen Klänge (daß z. B. in Takt 2 die Untersekunde des Grundtons den Dreiklang in Oktavlage trägt usw.) ist für die zustandekommende Klangatmosphäre mitverantwortlich. Wie sehr dies der Fall ist, zeigt der Versuch, den Anfang des Stückes etwa durch Weglassen oder Tieferlegen des ersten Soprans bei gleichbleibenden übrigen Verhältnissen, also unter Veränderung lediglich der Dreiklangslagen, zu musizieren, schematisch dargestellt also anstelle der unter (a) angedeuteten, die unter (b) angedeutete Klangreihung auszuführen⁹³⁾:

$$(a) \left\{ \begin{array}{cccccccccc} 5 & 3 & 8 & 3 & 5 & 3 & 8 & 3 & 5 & 8 \\ 3 & 8 & 5 & 8 & 3 & 8 & 5 & 8 & 3 & 5 \\ G & C & F & d & A & d & F & C & G & D \end{array} \right\} (b)$$

Das überraschende Ergebnis einer völligen Veränderung des Charakters kann man nicht etwa dadurch erklären, daß mit der Oberstimme eine besonders schöne Melodie weggefallen wäre, denn der zweite Sopran steht dem (anspruchlosen) ersten nicht nach; hier wirkt sich einzig die Veränderung der Dreiklangslagen aus⁹⁴⁾.

Eine derartige Änderung des Klangverhältnisses, wie sie soeben künstlich durch Weglassen einer Stimme verursacht wurde, kommt nun aber „auf natürliche Weise“ bei jeder Veränderung satztechnischer Voraussetzungen zustande. Vergewärtigen wir uns, um dies einzusehen, noch einmal das oben S. 67 besprochene Beispiel des Dorischen, das, bei gleichen modalen Gegebenheiten, vier verschiedene Arten ausbildet:



Wir hatten festgestellt, daß die Verschiedenheit dieser vier Arten des Dorischen auf das wechselnde Ambitus-Grundton-Verhältnis zurückzuführen, genauer, als das Zusammenwirken der verschiedenen internen Ambitus-

⁹³⁾ Die Zahlen bedeuten die Dreiklangslage: 8 = Oktavlage, 5 = Quintlage, 3 = Terzlage.

⁹⁴⁾ Der Abschnitt ist geeignet für ein derartiges Experiment, weil der Sopran II durchweg tiefer liegt als der Sopran I. Bei Stimmkreuzungen bestimmen die jeweils höchsten Töne das Klangverhältnis.

Grundton-Verhältnisse der Einzelstimmen zu begreifen ist. Diese Erkenntnis erhält nun vom klanglichen Bereich her neue Beleuchtung. Jeder derartige Wechsel der Voraussetzungen hat auch eine Auswechslung der Dreiklangslagen und damit ein verändertes Klangverhältnis zur Folge: Wenn, wie oben bei b und c der Grundton mehr in der Mitte des Bereichs der Oberstimme liegt, wird die Oktavlage des Grundtonklangs im Verlauf eines Stückes überwiegen, während bei a und d, wo die Oktavlage einen tiefgeführten Sopran verlangt, Terz- und Quintlage hervortreten, usw. Dies zeigt sich z. B. auch in der Gestalt der Schlüsse (Stücke mit Schlüsselung a zeigen häufig Terz- oder Quintlage). Entsprechend zu den Verhältnissen bei diesem einen Dreiklang, der sich auf dem Grundton der Tonart aufbaut, ändern sich die Lagen auch bei den übrigen Stufen⁹⁵⁾, so daß sich in der Aufeinanderfolge der Dreiklangsbildungen jeweils ein ganz neues Klangverhältnis ergibt. Versuchen wir, ein geeignetes Beispiel zu konstruieren, das diesen Sachverhalt verdeutlicht:

The image shows a musical score with four systems, labeled a, b, c, and d. Each system consists of four staves: a vocal line (Soprano) and three piano staves (Right Hand and Left Hand). The piano parts are written in figured bass notation. Below the piano staves, there are two rows of numbers representing the figured bass. The first row contains numbers 5, 3, 3, 3, 5, 3, 8, 5 for system a; 3, 8, 5, 3, 5, 3, 5, 3 for system b; 8, 3, 3, 5, 8, 5, 3, 8 for system c; and 5, 3, 8, 3, 5, 3, 5, 3 for system d. The second row contains Roman numerals I, IV, V, III, VII, I, V, I for system a; and no numerals for systems b, c, and d.

⁹⁵⁾ Der Begriff „Stufen“ hier unbelastet von „funktionalen“ Vorstellungen.

Der „dorische“ cantus firmus im Tenor (1. Zeile des Hymnus „Veni redemptor gentium“) ist in den Arten a, b, c, d (vgl. S. 82) aufgezeichnet und stets mit demselben Baß versehen, so daß also die gleichbleibende Stufenfolge für einen mehrstimmigen Satz gegeben ist. Ergänzt man nun die übrigen Stimmen so, daß diese im Sopran jedesmal etwa in derselben Region bleiben (hier an die obere Randzone angelehnt), so ergibt sich natürlich jeweils eine ganz verschiedene Abfolge von Oktav-, Quint- oder Terzlagen innerhalb der hinsichtlich der Stufen übereinstimmenden Reihen⁹⁶).

Was wir nun beim Dorischen beobachtet haben, hat ebenso auch für das Phrygische, Mixolydische usw. Geltung, also für alle Tonarten, die wir oben S. 71 f. nach dem Ambitus-Grundton-Verhältnis geordnet, zusammengestellt haben. Dabei tritt aber als weiterer Faktor der Unterschied im diatonischen Skalenaufbau hinzu, der das Klangverhältnis auf seine Weise bestimmt⁹⁷), hauptsächlich durch die Entscheidung über Dur- oder Mollcharakter der Klänge. Wie eine geringfügige Änderung im mechanischen Apparat eines Webstuhls die völlige Veränderung des Gewebemusters hervorbringt, so hat jede Verschiebung des Grundtons innerhalb der Grenzen des diatonisch geordneten Tonbereichs eine vollständige Verwandlung des Klangverhältnisses zur Folge⁹⁸). Die Mannigfaltigkeit wird aber noch gesteigert durch den Umstand, daß der Tonbereich als Ganzes nicht ein in sich gleichförmiges, sondern ein mit Rücksicht auf die verschiedenen Begrenzungen der vier Stimmgattungen und ihrer Zonen komplizierter gegliedertes Feld darstellt. Dadurch wird, um so weit als möglich in unserem Bild zu bleiben, nicht nur das Muster in seiner Zeichnung verändert, sondern auch Färbung und Profil der einzelnen Figuren: Die einzelnen Klänge treten nämlich nicht in sich homogen in Erscheinung, sondern durch die Besonderheit der Lage der einzelnen Töne innerhalb ihres jeweiligen Stimmbereichs belebt und differenziert. So kommen also bald diese, bald jene Stimme, bald auch mehrere zugleich z. B. in die „sensible“ obere Randzone zu liegen, treten deshalb etwas stärker hervor und verleihen dem Klang die besondere Ausprägung. Dabei hat die aus der Eigenart der „Partitur“ resultierende asymmetrische Anord-

⁹⁶) Der Unterschied der klanglichen Atmosphäre bei den vier Beispielen kann schon beim Abspielen am Klavier empfunden werden, wenn man sich den jeweiligen Grundton intensiv vergegenwärtigt. Voll wirkt er sich indessen erst aus, wenn ein Vokalensemble herangezogen wird und insbesondere wenn die Einheit des Gesamtvokalbereichs gewahrt bleibt (durch entsprechend „tieferes“ Einstimmen von Beispiel c und d. Vgl. dazu Kapitel IV). Das jeweilige besondere Fluidum tritt dann wie leichte Pastelltönung hervor: die Abhängigkeit des Klangverhältnisses von den „statischen Qualitäten“ wird sinnfällig.

⁹⁷) Hier wirkt sich neben der Ausprägung von Dur- und Moll dreiklängen besonders die Bevorzugung oder die Meidung einzelner Stufen (z. B. Wegfall des Dreiklangs auf h) aus.

⁹⁸) Der Tonbereich selbst kann aber, wie gesagt, vier verschiedene Ordnungen aufweisen (hoch- oder tiefgeschlüsselt, mit oder ohne b).

nung der jeweiligen Randzonen im Gesamtvokalbereich (siehe Skizze) zur Folge, daß auf kaum kontrollierbare Weise oft schon die Verschiebung eines Klanges um nur eine Stufe nach oben oder unten ganz andere Verhältnisse schaffen kann, weil eben jene inneren Verhältnisse des Klanges sich dadurch

The diagram illustrates the vocal range for four voice parts: Sopran, Alt, Tenor, and Baß. It is divided into four columns labeled a, b, c, and d, representing different tuning states. Column 'a' is low-tuned, 'b' is high-tuned, 'c' is low-tuned with 'b', and 'd' is high-tuned with 'b'. Shaded areas indicate the upper boundary zones for each part.

Schematische Darstellung des Gesamt-Vokalbereichs mit Einzelstimmenbereichen: a = tiefgeschlüsselt, b = hochgeschlüsselt, c = tiefgeschlüsselt mit b, d = hochgeschlüsselt mit b. Schraffiert die jeweils oberen Randzonen.

nicht selten von Grund aus ändern. So kommt mit jeder einzelnen neuen Stellung des Grundtons eine immer neue Auswahl aus einem unberechenbaren Reich von Möglichkeiten zustande⁹⁹⁾.

Wir haben, indem wir das Augenmerk auf die statischen Qualitäten der Dreiklangsbildungen, auf die verschiedenen Lagen, gerichtet haben, nur auf ein einzelnes Merkmal des Klangverhältnisses im polyphonen Satz aufmerksam gemacht. Zweifellos könnte man (z. B. durch Heranziehung des Charakters der Dreiklänge als Moll- und Durklang) noch eine Reihe weiterer wichtiger Kennzeichen namhaft machen und dadurch die Vorstellung vom Wesen des Klangverhältnisses in der Vokalpolyphonie erweitern und abrunden¹⁰⁰⁾. Die Abhängigkeit der klanglichen Erscheinungen vom Ambitus-Grundton-Verhältnis, nach der wir gefragt haben¹⁰¹⁾, zeigt sich aber bereits in dem von uns näher untersuchten Teilgebiet mit aller wünschenswerten Deutlichkeit.

⁹⁹⁾ In der Skizze kann der Grundton praktisch (unter Ausschluß des Lydischen, vgl. unten S. 124) an fünf Stellen gedacht werden: D, E, G, A, C (bei a und b) bzw. D, F, G, A, C (bei c und d).

¹⁰⁰⁾ In erster Linie wäre dabei die Bedeutung des alten Terz-Sextklanges (Fauxbourdon-Klang) zu untersuchen, welcher allerdings bei Palestrina im vier- und mehrstimmigen Satz vom Terz-Quint-Klang fast völlig verdrängt ist.

¹⁰¹⁾ Vgl. oben S. 81.

Von der Seite des Klanges her erschließt sich also ein weiterer Zugang zu den Beziehungen zwischen Schlüsselung und Tonart; unsere S. 71 f. aufgrund der Melodiebildungs-Unterschiede aufgestellte Reihe der in der Vokalpolyphonie aktuellen Tonarten erhält dadurch hinsichtlich des ihr zugrundeliegenden Prinzips eine bedeutsame Stütze. Sie sei deshalb hier namentlich noch einmal konstituiert:

Dorisch tiefgeschlüsselt
Dorisch tiefgeschlüsselt transponiert
Dorisch hochgeschlüsselt
Dorisch hochgeschlüsselt transponiert

Phrygisch tiefgeschlüsselt
Phrygisch tiefgeschlüsselt transponiert
Phrygisch hochgeschlüsselt
Phrygisch hochgeschlüsselt transponiert

Mixolydisch tiefgeschlüsselt
Mixolydisch tiefgeschlüsselt transponiert
Mixolydisch hochgeschlüsselt
Mixolydisch hochgeschlüsselt transponiert

Aeolisch tiefgeschlüsselt
Aeolisch tiefgeschlüsselt transponiert
Aeolisch hochgeschlüsselt
Aeolisch hochgeschlüsselt transponiert

Ionisch tiefgeschlüsselt
Ionisch tiefgeschlüsselt transponiert
Ionisch hochgeschlüsselt
Ionisch hochgeschlüsselt transponiert

IV. Tonart und Einstimmung

Die volle Bedeutung der soeben aufgestellten Reihe von Tonarten tritt aber erst ins rechte Licht, wenn das Intonationsproblem mitbedacht wird, also durch Überlegungen, welche beim Verwirklichen der Musik im Erklingen aktuell werden. Zwar bildeten diese Verhältnisse schon bisher den Hintergrund unserer Gedankengänge, jedoch bei der Aufstellung der grundsätzlichen Unterschiede unserer Tonarten, bei der Fassung der Tonarten-Kategorien sind wir bisher ohne ihre ausdrückliche Behandlung ausgekommen. Strukturelle Unterscheidungsmerkmale, wie z. B. das Ambitus-Grundton-Verhältnis, oder auch das von Tonart zu Tonart wechselnde Klangverhältnis sind an sich unabhängig von Tonhöhe. Aber die Auswirkung dieser Unterschiede wird durch den Umstand, daß im einen Fall ein höherer, im andern Fall ein tieferer Stimmton zur Anwendung kommt, ungemein intensiviert; der wechselnden Intonation hauptsächlich ist die Herausbildung des spezifischen Fluidums jeder einzelnen Tonart zuzuschreiben.

Im folgenden werden wir uns nun also mit der Frage Schlüsselung-Intonation befassen¹⁾. Hinsichtlich der relativen Tonhöhe verschieden geschlüsselter Stücke haben wir diese Frage schon früher berührt und beiläufig dahingehend beantwortet, daß verschiedene Schlüsselung grundsätzlich auch verschieden hohe Stimmtonhöhe erfordert: Die Stimmtonhöhe muß sich notgedrungen ändern, wenn der Vokalbereich als konstant anerkannt wird und die Skala, wie beim Wechsel der Schlüsselung, sich verschiebt; den Tonbuchstaben ist also, so fanden wir, in der Vokalpolyphonie absolute Tonhöhenbedeutung keinesfalls beizumessen²⁾. Unsere jetzige Aufgabe ist also vorerst lediglich, die diesbezüglichen Feststellungen anhand weiterer Beobachtungen zu überprüfen und zu präzisieren.

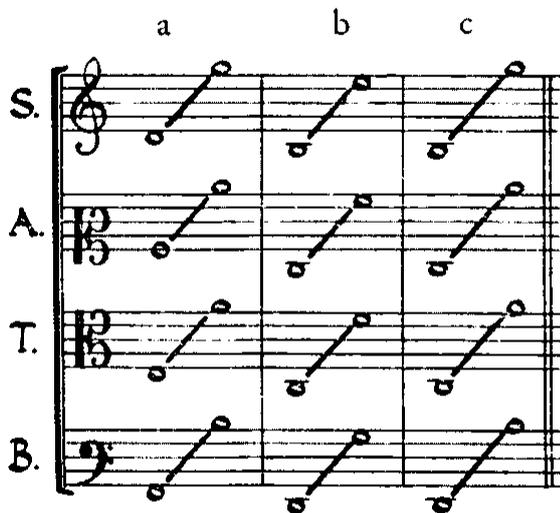
Wenden wir uns zunächst der Musik selbst zu. Anhaltspunkte für die zeitgenössische Intonationspraxis finden sich hier allerdings nicht so leicht, denn die Meister behalten die Tonart bekanntlich auch innerhalb mehrteiliger Stücke fast ausnahmslos bei³⁾. Indessen hat Palestrina doch einige Werke geschrieben, die man mit Nutzen hier heranziehen kann. Dazu sind die beiden Messen zu zählen, welchen die Weisen traditioneller gregorianischer

¹⁾ Lit. zusammengefaßt bei H. Federhofer, Chiavettenfrage. Vgl. auch S. Hermelink, Zur Chiavettenfrage, in: Kgr-Ber. Wien 1956, S. 264—271.

²⁾ Vgl. oben S. 24 ff. Dies entspricht also dem Tatbestand dessen, was man in der Literatur gewöhnlich als „transponierende Bedeutung der Chiavetten“ bezeichnet. Diese Ausdrucksweise ist aber ungeeignet und sieht die Vorgänge einseitig.

³⁾ Zu den Schlüssen der Prima pars zweiteiliger Stücke auf anderer Stufe vgl. oben S. 66 und S. 61 Anm. 38.

Ordinariumszyklen aus dem Graduale (in wechselnden Kirchentönen) zu-
 grundeliegen („In Minoribus Duplicibus“⁴) und „In Majoribus Duplicibus“⁵),
 und bei denen infolgedessen die Tonart, entsprechend der gregorianischen
 Vorlage, von Satz zu Satz wechselt. So steht bei der erstgenannten Messe
 das Credo in tiefer Schlüsselung (Dorisch), alle übrigen Sätze dagegen in
 hoher Schlüsselung (Kyrie transponiert Dorisch, Gloria transponiert Phry-
 gisch, Sanctus transponiert Mixolydisch und Agnus transponiert Ionisch).
 Dieses Beispiel ist aufschlußreich. Denn zweifellos ist die Messe dazu ge-
 schrieben, um in einem Gottesdienst von ein und derselben Sängerkapelle
 gesungen zu werden. Wollten wir hier aber gleichbleibende Stimmtonhöhe
 (also konstante Koppelung von Tonbuchstaben und Tonhöhen) annehmen⁶),
 so müßten die gleichen Sänger in einem einzigen Satz, nämlich im tiefge-



Palestrina: Missa „In Minoribus Du-
 plicibus“: a = Stimmumfang ohne
 Credo. b = Stimmumfang Credo,
 in hohe Schlüssel übertragen. c =
 Stimmumfang bei angenommener
 konstanter Tonhöhe der Tonbuch-
 staben.

stenfalls auf die Undezime beschränkt⁷): Wie genau sich Palestrina daran
 hält, wie peinlich er es „auf dem Papier“, im Rahmen der Partitur vermei-
 det, den im Fünfliniensystem gegebenen Bereich zu überschreiten, haben wir
 gesehen. Der Verzicht auf die Wirkungsmöglichkeiten der „sensiblen“ Rand-
 zonen wäre ganz unerklärlich: Welche Bedeutung diesem Mittel zukommt,
 wurde angedeutet und wird noch eingehender zu zeigen sein⁸). Sollte man

geschlüsselten Credo, unvermittelt in
 einer um eine Terz niedrigeren Lage
 singen, als in den übrigen, hochge-
 Schlüsselten Sätzen (vgl. Skizze). Dies
 wäre aber widersinnig: Ohne ersicht-
 lichen musikalischen Grund würde auf
 diese Weise von allen Einzelstimmen
 1) ein Umfang von nahezu zwei Ok-
 taven (Oktave plus Sexte) verlangt,
 wobei aber 2) in den hochgeschüssel-
 ten Sätzen die untere Randzone, in
 den tiefgeschlüsselten dagegen die
 hellklingende obere Randzone bei al-
 len Stimmen in Breite einer Terz un-
 genützt bliebe. Die Umfangsüber-
 schreitung widerspräche jener elemen-
 taren, oft bezeugten Kompositions-
 regel, welche den Umfang um der
 Sänger willen auf eine Dezime, höch-

⁴) GA 23, 26—47; vierstimmige Bearbeitung der 4. gregorianischen Messe „In
 Festis Duplicibus I“ (Cunctipotens genitor Deus), Graduale S. 14* ff.

⁵) GA 23, 1—25, vierst. Bearbeitung der 2. gregorianischen Messe „In Festis
 Solemnibus I“ (Kyrie fons bonitatis), Graduale S. 7* ff.

⁶) Dies wäre nach Ehrmann (vgl. Lit.) angezeigt.

⁷) Diesbezügliche Äußerungen Zarlinos siehe S. 27 Anm. 20.

⁸) Vgl. dazu bes. S. 46, 85 und Kap. V an vielen Stellen.

nun bei der Aufführung unserer Messe (welche auf dem Papier keinerlei Besonderheiten aufweist), durch Beibehaltung des gleichen Stimmtons für alle Sätze gleichzeitig 1) gegen die Umfangsregeln verstoßen haben (welche sich aus der Natur der Singstimme, und damit gerade aus aufführungstechnischen Rücksichten herleiten) und 2) Wirkungsmöglichkeiten, wie z. B. die Hochtonüberschneidung, vereitelt haben (die ganz aus der Vorstellung des erklingenden Satzes heraus konzipiert sind)? Sicher ist das nicht geschehen, sondern man hat die naturgegebenen Gesetze beachtet und die beabsichtigten Wirkungen dadurch hervorgebracht, daß man die hochgeschlüsselten Stücke tiefer anstimmte als die tiefgeschlüsselten, so daß jeweils der notierte Ambitus und die natürliche Reichweite der Stimmen sich decken.

Der Übergang vom Credo zum Sanctus unsrer Messe im Tenor möge das Gesagte erläutern und ergänzen⁹⁾:

venturi sae - cu - li. A - men, a - - - - - men.

31 Takte
(Sanctus) Do - mi - nus De - - - - - us Sa - ba - oth

So die Notierungsweise Palestrinas. Sie hat für das Auge nichts Auffälliges. Der Schluß des Credo zeigt die Stimmen in ruhiger, tieferer Region, während in dem Abschnitt aus dem Sanctus der gesamte Ambitus durchlaufen wird und die Worte „Dominus“ und „Sabaoth“ hervorgehoben werden. Welche Konsequenzen die Beibehaltung des Stimmtons hätte, möge man sich an der folgenden Übertragung des Passus in „moderne Schlüssel“ vergegenwärtigen¹⁰⁾:

Die Diskrepanz wird offensichtlich. Die beiden Zeilen gehören nun ihrer Lage nach zwei ganz verschiedenen Stimmgattungen an: Die zweite (f bis a') wäre dem Alt, die erste dagegen (c bis b) kaum mehr dem Tenor, sondern eher dem Baß zuzusprechen. In Wirklichkeit stehen jedoch beide Abschnitte

⁹⁾ GA 23, 40/41.

¹⁰⁾ Das folgende Beispiel zeigt nebenbei auch die entstellende Wirkung der heute so beliebten Übertragung von Mittelstimmen in den oktavierenden Violinschlüssel, bei welcher Wesentliches verlorenght.

kurz nacheinander in ein und derselben Tenorstimme. Wie jeder Chorleiter weiß, können aber Stellen von derartigem Umfang auch heute noch innerhalb *einer* Chorstimme befriedigend nicht ausgeführt werden. Wer die erste Zeile klangvoll wiedergeben kann, wird für gewöhnlich kaum in der Lage sein, die in der zweiten Zeile verlangte Höhe überhaupt zu erreichen, geschweige denn, sie mit der notwendigen Klarheit ausdrucksvoll hervorzu- bringen. Geht man, wie das doch heute in der Praxis geschieht, vom Kam- merton a aus, so liegen die oberen Kulminationspartien beim Sanctus, die unteren jedoch beim Credo jenseits der natürlichen Tenorbegrenzung und verfehlen daher den beabsichtigten Effekt. Die Hochtton-Differenz der wie- dergegebenen Abschnitte beträgt fast eine Oktave (b bis a')! — Ähnliche Beobachtungen ließen sich in den anderen Stimmen anstellen¹¹⁾. Bei variablem Stimnton sind die aufgezeigten Schwierigkeiten gegenstandslos; die verschobenen Verhältnisse werden zurechtgerückt (dadurch, daß allen Sätzen derselbe 20-Töne-Normalambitus zugrundegelegt wird) und die visuelle Erscheinungsweise im Notenbilde Palestrinas verwirklicht sich auch im Erklingen in ihrer ursprünglichen Natürlichkeit. —

Indessen hat die Beweiskraft solcher praktisch-musikalischer Beispiele und ihrer Interpretation aufgrund aufführungspraktischer Erwägungen und Rücksichten doch ihre Grenzen. Denn bekanntlich unterscheiden sich die Verhältnisse bei den heutigen „gemischten Chören“ (denen praktisch die Auf- führung zufällt), welche uns ungewollt immer wieder vorschweben, wesent- lich von den bei der alten Sängerkapelle gegebenen. Man mag anhand der Kenntnis ihrer Zusammensetzung (Knabenstimmen, Männeralt, ausgebildete ausgesuchte Stimmen, kleine Besetzung) noch so sehr versuchen, sich in die entsprechende Klangwelt hineinzudenken: Solange hier die praktische Er- fahrung mangelt, wird stets auch die eigentlich lebendige Vorstellung, und damit auch ein letztes gültiges Urteil fehlen.

Um so wertvoller sind angesichts solcher Beobachtungen zeitgenössische Theoretikeraussagen, die das Intonationsproblem betreffen. Auch solche sind, wenigstens sofern sie ins Detail gehen, nur selten anzutreffen. Am anschau- lichsten äußert sich, soviel ich sehe, Th. Morley in einer Stelle¹²⁾, die im Wortlaut wiedergegeben sei, und in der nach der Erklärung des Unter- schieds von hoher und tiefer Schlüsselung (*high key* — *low key*) der hohe und der tiefe Stimnton (*high pitch* — *low pitch*) ausdrücklich genannt sind:

„It is true that the high and lowe keyes come both to one pitch, or rather compasse, but you must understand that those songs which are made

¹¹⁾ Die Verhältnisse, die wegen der Besetzung unsrer Chöre mit Frauenstimmen im Sopran und im Alt mit derartiger Deutlichkeit nur im Tenor hervortreten, sind aber im Knabensopran und im Mutanten- oder Männeralt des Kapellchors minde- stens genau so ausgeprägt.

¹²⁾ Introduction, Neudruck S. 275. Die wichtigsten weiteren diesbezüglichen Zeugnisse bei A. Mendel, Pitch ... (vgl. Literaturverzeichnis).

for the high key be made for more life, the other in the low key with more gravetie and staidnesse, so that if you sing them in contrarie keyes, they will loose their grace and wil be wrested as it were out of their nature: for take an instrument, as a Lute Orpharion, Pandora, or such like, being in the naturall pitch, and set it a note or two lower it wil go much heavier and duller, and far from that spirit which it had before, much more being foure notes lower then the naturall pitch.

Likewise take a voice being never so good, and cause it sing above the naturall reach it will make an unpleasing and sweete¹³⁾ noise, displeasing both the singer because of the straining, and the hearer because of the wildenes of the sound: even so, if songes of the high key be sung in the low pitch, & they of the low key sung in the high pitch, though it will not be so offensive as the other, yet will it not breed so much contentment in the hearer as otherwise it would do.“

„Es ist wahr, daß high key und low key beide auf dieselbe Tonhöhe oder eher Umfang hinauslaufen, aber du [Schüler] mußt begreifen, daß diejenigen Stücke, die für hohe Lage gemacht sind, mehr dem Heiteren zuneigen, die anderen in tiefer Schlüsselung mehr dem Feierlichen und Gesetzten, so daß sie, wenn du sie in entgegengesetzten Tonlagen singst, ihre Anmut verlieren und sozusagen in ihrem Wesen entstellt werden. Denn, nimm ein Instrument, wie Laute, Orpharion, Pandora oder dergleichen, das in seiner natürlichen Stimmung steht und stimme es einen Ton oder zwei tiefer, so wird es viel plumper und dumpfer klingen und weit entfernt sein von seinem früheren Klangcharakter, erst recht aber, wenn es gar vier Töne unter der natürlichen Tonhöhe steht. Ebenso, nimm eine Singstimme, so gut als immer möglich, und laß sie über ihren natürlichen Bereich hinaus singen, so wird sie ein ungefälliges und unmelodisches Geräusch hervorbringen, das dem Sänger wie dem Hörer mißfällt, dem einen wegen der Überanstrengung, dem anderen wegen der Roheit des Klanges. Genauso ist es, wenn Stücke in hoher Schlüsselung in der Stimmung für niedere Schlüsselung, und solche für niedere Schlüsselung in der Stimmung für hohe Schlüsselung gesungen werden; zwar wird das [letztere] nicht in demselben Grade anstößig wirken, aber doch dem Hörer nicht so viel Befriedigung geben, wie sonst.“

Diese Ausführungen enthalten implicite eine Bestätigung der variablen Intonationspraxis, wie man sie sich klarer kaum wünschen könnte. Morley stellt zunächst den gemeinsamen Gesamt-Vokalbereich für hohe und tiefe Schlüsselung fest¹⁴⁾ und schildert im weiteren Verlauf die Folgen der Verwechslung der jeweils richtigen Intonation anschaulich an Beispielen¹⁵⁾, wo-

¹³⁾ „sweete“ ist ein Druckfehler, von der 2. Auflage an verbessert: „unsweete“.

¹⁴⁾ Dies ist tatsächlich der Sinn des ersten Satzes. Vgl. dazu S. Hermelink, Chia-vettenfrage, wo auch zu der andersartigen Auffassung Mendels Stellung genommen wird.

¹⁵⁾ Die falsche Intonierung tiefgeschlüsselter Stücke (in der tieferen, für hohe Schlüssel vorgesehenen Lage) wird am Beispiel von Streichinstrumenten verdeutlicht: herabgestimmt klingen sie flau und matt. Der Vergleich eignet sich jedoch nicht für den umgekehrten Fall, denn Saiten reißen, wenn sie zwei oder mehr Töne überzogen werden. Morley zeigt deshalb an einer Singstimme, was eintritt, wenn hochgeschlüsselte Stücke in der hohen (für die tiefen Schlüssel gedachten) Stimmung

bei (besonders deutlich im Schlußsatz) die beiden verschiedenen Stimmungen — eine für die hoch- und eine für die tiefgeschlüsselten Stücke — eindeutig konstituiert werden. Der ganze Passus erhält seinen eigentlichen Sinn erst unter dem Aspekt verschiedener Einstimmung von Stücken in verschiedener Schlüsselung. Morley setzt die Kenntnis dieses Usus jedoch bei seinem Leser im Grund voraus und will hauptsächlich die sich dabei ergebenden Besonderheiten charakterisieren und begründen. Dabei berührt er aber Probleme, deren Behandlung uns nun wieder zu den Tonartfragen zurückführt, nämlich die Zusammenhänge zwischen Einstimmung und Tonartcharakter.

Zum ersten Mal wird von Morley ausgesprochen, daß generell die hochgeschlüsselten Stücke lebendiger und frischer, die tiefgeschlüsselten dagegen gravitatischer klingen. Dies ist insofern ein völliges Novum, als die traditionelle Musiklehre bisher eine affektmäßige Grundhaltung nur mit der modalen Ausprägung einer Tonart, mit der jeweiligen Besonderheit der melodischen Skala und also mit einem der gregorianischen Einstimmigkeit zugeordneten Phänomen in Verbindung zu bringen wußte. Indem Morley nun auch die Schlüsselung heranzieht, spricht er einer Erscheinung affektbestimmende Qualitäten zu, welche ihrem Wesen nach in der Vokalpolyphonie, im mehrstimmigen Satzgefüge und nur dort beheimatet ist¹⁶). In diesem Umstand ist die eigentliche Bedeutung der zitierten Stelle zu sehen: Sie weist einen Zugang zu dem der Vokalpolyphonie adäquaten Tonartbegriff; sie bestätigt von anderer Seite her die Tonarten-Kategorien, die wir im letzten Kapitel aufgrund des Ambitus-Grundton-Verhältnisses als in der Vokalpolyphonie wirksam erkannt haben, denn Morleys Bewertung der Schlüsselung hat praktisch dieselbe vierfache Ausprägung der alten modalen Grundtypen zur Folge.

Dementsprechend wird betont, daß die richtige Einstimmung die unerläßliche Voraussetzung für das Zustandekommen der jeweiligen spezifischen Atmosphäre darstellt. Bezeichnenderweise fließen Morley, wenn er die Auswirkung verwechselter Stimmtonhöhe schildern will, dieselben Redewendungen in die Feder, die er früher schon bei der Behandlung der Tonarten benützt hat¹⁷): Dort war es der Übergang in einen anderen Grundton (und damit in eine andere modale Struktur), hier die Anwendung des falschen

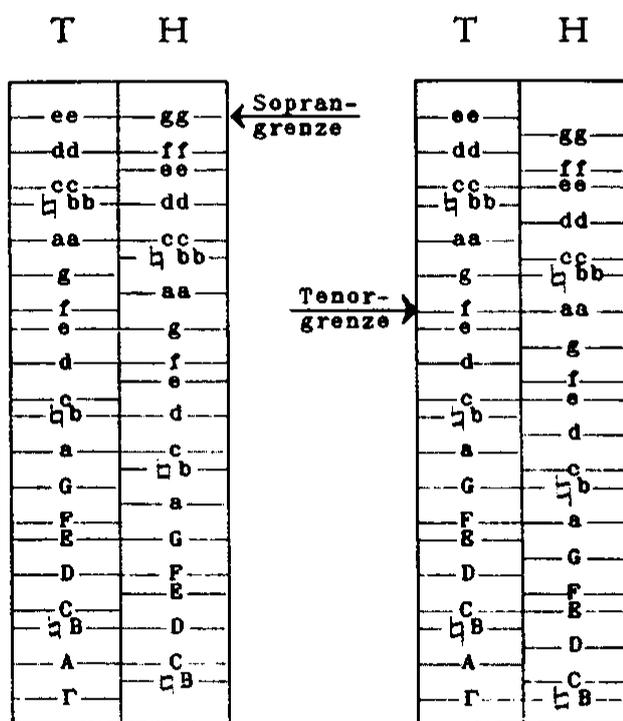
ausgeführt werden: die Stimme klingt jenseits ihrer natürlichen Reichweite gequält und verfehlt ihre Wirkung. Bemerkenswert und kennzeichnend für die Ausrichtung des musikalischen Vorstellungskomplexes ist, daß Morley in beiden Fällen an eine physiologisch-anatomische Gegebenheit appelliert (Spannkraft der Saiten oder der Stimmbänder). Es ist dieselbe Haltung, die auch der Idee des begrenzten Vokalbereichs und seiner Gliederung in Einzelstimmbereiche zugrundeliegt.

¹⁶) Morley selbst denkt hier nicht daran, die klangliche Auswirkung der Schlüsselung mit dem Tonartbegriff und dem Tonartcharakter in Verbindung zu bringen. Das ist aber kein Hinderungsgrund für uns, dies zu tun.

¹⁷) Vgl. oben S. 60.

(der anderen Schlüsselung zugeordneten) Stimmton, die nach seinen Worten die Musik in ihrem Wesen völlig entstellt („wrested as it were out of its nature“). Wenden wir diese Feststellungen ins Positive, so resultiert daraus ein unvermuteter Reichtum vielfältiger Abstufungen und Färbungen des Tonartcharakters: Durch die Hereinnahme der Intonation als Faktor erhält, wie eingangs angedeutet, die Reihe unserer Tonarten erst Leben und Profil¹⁸⁾. Um wieder auf das Dorische und unsere Beispiele S. 68 zurückzugreifen, so ist der Wesensunterschied zwischen I und II oder zwischen III und IV nicht allein in der dort nachgewiesenen andersartigen Struktur der Melodien und des Satzgefüges zu sehen, sondern ebenso sehr darin, daß II und IV, weil in hohen Schlüsselungen stehend, in einer anderen „Stimmung“ musiziert werden müssen und dadurch — was allerdings erst beim Erklängen voll offenbar wird — von vornherein von einer anderen klanglichen Atmosphäre umgeben sind¹⁹⁾. Daß die Meister im 16. Jahrhundert mit diesen Unterschieden gerechnet haben, geht aus Morleys Formulierungen deutlich hervor. Viel überzeugender noch ist in dieser Hinsicht allerdings die Musik selbst. Dies soll im nächsten Kapitel am Werk Palestrinas im einzelnen gezeigt werden.

Was bisher noch nicht berührt wurde, ist die Frage nach der *Differenz der Stimmtonhöhe* für die beiden Schlüsselungen. Ist sie intervallmäßig faßbar? Morleys Darlegungen anhand der beiden geschickt ausgewählten Beispiele besagen hiezu dem Sinne nach etwa folgendes: Ob hohe, ob tiefe Schlüsselung, die Intonation muß auf alle Fälle so gewählt werden, daß die Spitzentöne der Melodiegebilde jeweils auch in den obersten Grenzbereich der einzelnen Stimmgattungen fallen²⁰⁾. Das gegenseitige Verhältnis von „high pitch“ und „low pitch“ ist damit grundsätzlich bestimmt. Intervallmäßig wird man es nicht festlegen wollen, dies wäre we-



¹⁸⁾ Vgl. oben S. 87.

¹⁹⁾ Zwar sind beide Erscheinungen, der strukturelle Unterschied des Satzgefüges und die Notwendigkeit verschiedener Intonation durch das Faktum des gemeinsamen Vokalbereichs offensichtlich voneinander abhängig und bedingen sich somit gegenseitig, es ist aber instruktiv, sich diese an sich völlig verschiedenartigen Auswirkungen der Schlüsselung auch getrennt zu vergegenwärtigen.

²⁰⁾ Eine Analogie ist in den alten Regeln für Lautenstimmung zu sehen, nach denen das Instrument so gestimmt werden soll, daß die oberste Saite eben noch die Spannung hält, ohne zu reißen.

der historisch sinnvoll noch überhaupt bis in die letzten Konsequenzen durchführbar²¹). Und doch gibt es im Werke Palestrinas, wenn Sätze verschiedener Schlüsselung innerhalb eines vom Text her gegebenen Sinnzusammenhangs unmittelbar aufeinanderfolgen, gewisse Anzeichen dafür, daß mit der *kleinen Terz als Differenzintervall* gerechnet wird²²). So z. B. in der besprochenen Messe „In Minoribus Duplicibus“²³), wo das Credo Dorisch tiefgeschlüsselt mit dem D-Dur-Akkord schließt, worauf das Sanctus hochgeschlü-

selt mixolydisch (transponiert aus C) mit dem Quartsprung c-f im Baß beginnt. Intoniert man hier eine kleine Terz tiefer, so ergibt sich ein reibungsloser Anschluß: Der Quartschritt des Sanctus-Beginns (nun A—d) nimmt die

²¹) Zwar wird man sinngemäß um der Schlüsselerückung um ein Spatium willen zunächst an die Terz denken, jedoch ist in der Praxis oft die Quarte näherliegend, weil tiefgeschlüsselte Stücke (vgl. dazu die Besprechung der betreffenden Tonarten in Kap. V) häufig sich mit ♭ als Hochtönen begnügen, was eine etwas höhere Intonation ermöglicht. Aber auch rein theoretisch läßt sich das Differenzintervall (große, kleine Terz?) nicht festlegen: wenn eine Sängerschar einen tiefgeschlüsselten und hernach einen hochgeschlüsselten Satz singt, und beide Sätze in allen Stimmen den Umfang vollständig ausnützen (♭), dann müßte, wenn man vom *Diskant* ausgehen will, der hochgeschlüsselte eine *kleine Terz* tiefer intoniert werden, damit die Spitzentöne jeweils dieselbe (absolute) Tonhöhe erreichen (höchste Note jetzt g'' anstatt vorher e'' = kleine Terz). Ginge man jedoch vom Tenor aus, so ergäbe sich nach derselben Überlegung die *große Terz* (Spitzentöne a' bzw. f'). (Vgl. Übersicht im Text S. 93). Keinesfalls werden also alle Stimmen genau denselben Umfang in beiden Schlüsselungen einhalten (im Grund auch eine Folge des Aufbaus der Partitur).

²²) Dies würde bedeuten, daß man vom Gesamtkomplex des Satzes ausgeht, wobei dem Diskant eine gewisse Vorrangstellung zukommt. Vgl. dazu die vorhergehende Anm., sowie insbes. unsere Überlegungen zum Begriff des Klangverhältnisses S. 79 ff. und S. 103.

²³) GA 23, 26 ff.

Töne des Credo-Schlußklangs wieder auf! Ebenso auffallend ist die Übereinstimmung verschieden geschlüsselter Sätze in der ebenfalls genannten Messe „In Maioribus Duplicibus“²⁴⁾. Kyrie (tiefgeschlüsselt Phrygisch) schließt mit dem E-Akkord, Gloria (hochgeschlüsselt Mixolydisch) beginnt

Gloria in excelsis Deo

The image displays two musical staves. The left staff is a vocal setting with four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: (e)-lei - - son. The right staff is an instrumental setting for Gloria in excelsis Deo, also in four parts. The lyrics are: Et in ter - - - ra Et in ter - - ra pax, Et.

sukzessiv in Alt und Tenor mit den Tönen d'—g'; wiederum ergibt sich, sofern man als Intonationsdifferenz die kleine Terz wählt, der natürlichste Anschluß, denn d'—g' wird dann zu klingend h—e': die Grundtonhöhe bleibt dieselbe in Kyrie und Gloria, und überdies hier auch im Credo, das in derselben Tonart wie das Gloria gehalten ist. Ähnlich liegen die Verhältnisse endlich auch bei den vier ersten der geistlichen Madrigale Palestrinas von 1584²⁵⁾, deren Texte (die einzelnen Strophen einer Mariendichtung Petrarcas, der sogenannten „Vergine di Petrarca“) eine zusammenhängende Aufführung nahelegen. Der kleinen Terz als dem theoretisch optimalen Differenzintervall kann also tatsächlich auch praktische Bedeutung zukommen. Allerdings hatten die Zeitgenossen selbst für eine derartige Festlegung keinen Sinn. Erst im Generalbaßzeitalter stellten sich beim Zusammenwirken mit der Orgel und anderen Instrumenten solche Fragen.

In diesem Zusammenhang liegt es nun nahe, Erwägungen über die absolute Tonhöhe anzustellen, in der die Vokalpolyphonie erklingen ist und auch heute erklingen soll. Daß sich die Spanne des Skalenausschnitts von 20 Tönen, der Gesamt-Vokalbereich, nicht physikalisch exakt festlegen läßt, bedarf keiner Erwähnung. Und doch ist der Spielraum, der dafür in Frage kommt, geringer, als man annehmen möchte. Die Verankerung der Anlage des Satzgefüges mit dem eigenartigen Ineinandergreifen der Stimmbereiche in den natürlichen Gegebenheiten der menschlichen Singstimme und deren Begrenzungen bringt dies mit sich. Insbesondere die Tatsache, daß auch der

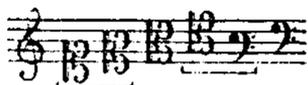
²⁴⁾ GA 23, 1 ff.

²⁵⁾ GA 29, 1 ff.

Alt von mutierten Stimmen ausgeführt wurde, beschränkt die Höhe der Intonation, während andererseits der Baß der Tendenz der Mittelstimmen, tiefer anzustimmen, eine Grenze setzt. So entsteht eine Balance innerhalb der Männerstimmen, die eine gewisse Konstanz der Tonhöhe gewährleistet. Man wird nicht fehlgehen, wenn man Schwankungen der Intonation bei Stücken „plena voce“ im allgemeinen höchstens im Umfang eines Ganztons annimmt. Die Baßgrenze liegt erfahrungsgemäß etwa bei unserem Fis²⁶). Man kann also, stets mit dem notwendigen Vorbehalt, zur Frage der absoluten Tonhöhe des Vokalbereichs feststellen, daß der Ausschnitt der 20 Töne etwa von unserem F oder G bis zu e'' oder fis'' reicht²⁷), daß also unser heutiger Kammerton eben noch für die tiefgeschlüsselten Stücke Anwendung finden kann. Die Erfahrung allerdings lehrt, daß man dieselben am besten einen Halbton höher, die hochgeschlüsselten dagegen einen Ganzton tiefer anstimmt, als die Tonbuchstaben des Notentextes, hätten sie absolute Gültigkeit, angeben würden.

Wichtiger als diese, doch eher ausschließlich die Praxis betreffenden Fragen ist jedoch eine letzte Überlegung. Sie betrifft die *Benennung unserer vokalen Tonarten*. Bisher haben wir sie durch zwei Merkmale bestimmt, 1) durch die modale Provenienz, und 2) durch die Lage des Grundtons innerhalb des Systems (Ambitus-Grundton-Verhältnis). Die hieraus resultierende ziemlich umständliche Bezeichnung der einzelnen Tonarten (z. B. Mixolydisch hochgeschlüsselt transponiert) könnte wesentlich vereinfacht werden, wenn es gelänge, das Ambitus-Grundtonverhältnis durch eine einzige zusätzliche Bezeichnung (anstatt wie bisher durch zwei) zu fassen. Dies ist wegen der verschiedenen Schlüsselung und der damit zusammenhängenden wechselnden Tonhöhenbedeutung der Noten mit Schwierigkeiten verknüpft. Ein Weg bietet sich indessen an, wenn man mit Bedacht die Tonbuchstaben in ihrer heutigen, mit einer bestimmten Tonhöhe assoziierten Bedeutung heranzieht, um damit den Grundton der jeweiligen Tonarten seiner wirklichen Tonlage nach zu bezeichnen. Wenn wir nämlich, im Anschluß an un-

²⁶) Dem widerspricht nicht, daß einzelne Baßsänger noch bedeutend tiefer singen konnten. Tiefe Baßstimmen waren der Stolz der Kapellen. Prätorius berichtet (Syn- tagma II, 17) von den Brüdern Graser aus Tirol, die der Münchener Hofkapelle unter Lasso angehörten und mit sonorer Stimme „das Kontra F“ erreichten. Es ist wahrscheinlich, daß vereinzelte Sätze Lassos mit der auffallenden Schlüsselung



sere letzten, den Gesamt-Vokalbereich betreffenden Überlegungen, diesen letzteren „klingend“ von F—e“ festlegen²⁸⁾, so können wir (um bei unserem Beispiel des Dorischen zu bleiben) jede der vier verschiedenen Arten des Dorischen durch Nennung lediglich der Note, auf der jeweils der Grundton (als Tonhöhe) liegt, identifizieren: Dorisch in tiefer Schlüsselung hätte D, Dorisch transponiert in tiefer Schlüsselung dagegen G, Dorisch in hoher Schlüsselung (unter Zugrundelegung der kleinen Terz als Differenzintervall) hätte H und transponiert Dorisch in hoher Schlüsselung hätte aus demselben Grunde E als Grundton²⁹⁾. Mit dieser Angabe der Tonhöhe (des *Stimmtons*) für den Grundton ist, durch die Bezugnahme auf die feststehenden Grenzen des Vokalbereichs (F—e“), gleichzeitig auch das Grundton-Ambitus-Verhältnis erfaßt. Durch ein derartiges Vorgehen würden gewissermaßen die bisher erkannten Verhältnisse, welche in der Vokalpolyphonie Geltung haben, in der uns vertrauten Vorstellungswelt absoluter Tonhöhen verwirklicht, neu interpretiert. Für die Tonarten stünden uns aber die einfachen Benennungen zur Verfügung, die unsere Tabelle S. 98 zeigt.

Die abgekürzte Bezeichnungsweise dieser Tabelle soll im folgenden benutzt werden. Ihre Anwendung setzt allerdings Vertrautheit mit den dargelegten besonderen Verhältnissen in der Vokalpolyphonie voraus. Keinesfalls darf aus diesen Namen z. B. ein Recht zu jenen sinnentstellenden Übertragungen „in moderne Notenschrift“ — also etwa transponiert — abgeleitet werden, welche seit den Tagen der Palestrina-Renaissance bis heute immer wieder versucht werden. Ist man sich dessen bewußt, so wird man sich dieser kurzen und eindeutigen Bezeichnungen gefahrlos bedienen. Zu ihren Gunsten lassen sich weitere Punkte ins Feld führen:

1. Der Umstand, daß die Namen der Kirchentöne als Grundbegriffe beibehalten werden, aber nun in vierfacher Ausprägung erscheinen, bringt auf sinnfällige Weise zum Ausdruck, daß in der Vokalpolyphonie zwar die alten Grundvorstellungen noch wirksam sind, der Unterschied authentisch-plagal aber durch ein neues Ordnungsprinzip ersetzt ist³⁰⁾.

2. Die Verbindung der alten griechischen Tonartnamen in der Bedeutung, die ihr die mittelalterliche Musiktheorie beigelegt hat, mit einem Tonbuch-

²⁸⁾ Lediglich als willkürliche Annahme zum nachfolgend dargelegten Zweck.

²⁹⁾ Bei der tiefen Schlüsselung stimmen also geschriebener Grundton und bestimmende Tonbezeichnung des Tonartnamens überein, wogegen sie bei hoher Schlüsselung um eine kleine Terz differieren. Vgl. dazu unten S. 98 Punkt 3.

³⁰⁾ In der Wahl eines Tonbuchstabens als Bestimmungsmoment und der darin spürbaren Analogie zur Bezeichnungsweise der späteren Tonarten des Quintenzirkels („F-Dur“) könnte man zudem einen Hinweis darauf erkennen, daß dieses Ordnungsprinzip als *Novum* ein klangliches Element enthält, denn dort bedeutet dieses „F“ nicht den Grundton allein, sondern auch den ganzen harmonischen Zusammenhang.

Dorisch tiefgeschlüsselt	D-Dorisch
Dorisch tiefgeschlüsselt transponiert	G-Dorisch
Dorisch hochgeschlüsselt	H-Dorisch
Dorisch hochgeschlüsselt transponiert	E-Dorisch
Phrygisch tiefgeschlüsselt	E-Phrygisch
Phrygisch tiefgeschlüsselt transponiert	A-Phrygisch
Phrygisch hochgeschlüsselt	Cis-Phrygisch
Phrygisch hochgeschlüsselt transponiert	Fis-Phrygisch
Mixolydisch tiefgeschlüsselt	G-Mixolydisch
Mixolydisch tiefgeschlüsselt transponiert	C-Mixolydisch
Mixolydisch hochgeschlüsselt	E-Mixolydisch
Mixolydisch hochgeschlüsselt transponiert	A-Mixolydisch
Aeolisch tiefgeschlüsselt	A-Aeolisch
Aeolisch tiefgeschlüsselt transponiert	D-Aeolisch
Aeolisch hochgeschlüsselt	Fis-Aeolisch
Aeolisch hochgeschlüsselt transponiert	H-Aeolisch
Ionisch tiefgeschlüsselt	C-Ionisch
Ionisch tiefgeschlüsselt transponiert	F-Ionisch
Ionisch hochgeschlüsselt	A-Ionisch
Ionisch hochgeschlüsselt transponiert	D-Ionisch

staben in seiner heutigen (mit bestimmter Tonhöhe verknüpften) Bedeutung entspricht bis zu einem gewissen Grade der eigentümlichen Mittelstellung, welche die Vokalpolyphonie innerhalb der abendländischen Musikgeschichte, und damit auch den in ihr wirksamen Tonartbegriff kennzeichnet.

3. Durch den bei hochgeschlüsselten Tonarten auftretenden Unterschied zwischen geschriebenem und „erklingendem“ Ton wird auf den Unterschied der Schlüsselung aufmerksam gemacht und das Bewußtsein dafür wachgehal-

ten, daß in der Vokalpolyphonie den Tonbuchstaben stets nur relative Tonhöhenbedeutung zukommt³¹⁾).

4. Daß unsere Tonartnamen möglicherweise Vorstellungsassoziationen zu Tonarten des Quintenzirkels begünstigen, eine Begriffsbildung wie z. B. A-Ionisch also unwillkürlich an A-Dur erinnert, ist durchaus zu rechtfertigen und sogar erwünscht: das Ethos von Tonarten wie H-Moll, Fis-Moll, E-Moll, G-Dur, A-Dur, D-Moll, G-Moll, F-Dur leitet sich nicht zuletzt von dem besonderen Fluidum her, das die entsprechenden Tonarttypen in der Vokalpolyphonie umgibt. Dies wird jedoch im einzelnen erst im nächsten Kapitel zu zeigen sein.

³¹⁾ In diesem Zusammenhang darf daran erinnert werden, daß auch die verbreitete Bezeichnung „D-Dorisch“, „G-Dorisch“, welche die Alten nicht kannten, irreführend ist, sofern man damit von vornherein die Festlegung des Grundtons auf D oder G (als absolute Tonhöhen) versteht. Eine solche ist legitim erst unter der Voraussetzung, die wir genannt haben (angenommene Festlegung des Vokalbereichs). Dies zeigt einmal mehr, daß die Musikübung im 16. Jh. im ganzen noch in weit stärkerem Maße durch eine rein spekulative Grundhaltung gekennzeichnet ist, als die der nachfolgenden Zeit.

V. Die Tonarten bei Palestrina

Die nachstehende Tabelle verzeichnet die Verwendung der einzelnen Tonarten im Werke Palestrinas und soll zu einer allgemeinen Übersicht dienen. Berücksichtigt sind alle Stücke „*plena voce*“ mit Ausnahme der Lamentationen (GA 25), sowie, aus bereits erwähntem Grund¹⁾, der in den Supplementbänden (GA 30 bis 33) enthaltenen Kompositionen. Unseren bisherigen Überlegungen entsprechend ist das Ordnungsprinzip die Stellung des Grundtons innerhalb des Tonbereichs²⁾. Um der Vollständigkeit willen sind auch die Tonarten aufgeführt, die Palestrina selbst nicht oder doch kaum je angewendet hat, z. B. A-Phrygisch und C-Mixolydisch (Nr. 13 und Nr. 19).

Tonart	Ambitus- Grundton- Verhältnis	Anzahl der Stücke*)	Anzahl und Art der Werke	Anwendg. in ‰
1. D-Dorisch		28	2 Hymnen, 2 Messen, 3 Messensätze, 1 Litanei, 1 Madrigal	2
2. D-Aeolisch		2	2 Motetten	—
3. D-Ionisch		145	42 Motetten, 8 Messen, 4 Messens., 1 Litanei, 17 Madrigale	10
4. E-Phrygisch		120	32 Motetten, 6 Messen, 2 Messens., 3 Magnif., 20 Madrigale	8
5. E-Dorisch		308	75 Motetten, 19 Messen, 5 Litan., 5 Magnif., 23 Madrigale	21
6. E-Mixolydisch		269	75 Motetten, 16 Messen, 4 Messens., 1 Magnif., 18 Madrigale	18

¹⁾ Vgl. oben S. 18, Anm. 8.

²⁾ Der Reihenfolge liegt das bei der Tabelle S. 71 angewandte Prinzip (Lage des Grundtons im Diskant-System) zugrunde.

Tonart	Ambitus- Grundton- Verhältnis	Anzahl der Stücke*)	Anzahl und Art der Werke	Anwendg. in %
7. F-Ionisch		65	12 Motetten, 4 Messen, 1 Messens., 3 Magnificat, 6 Madrigale	5
8. Fis-Aeolisch		123	29 Motetten, 7 Messen, 8 Magnif., 8 Madrigale	9
9. Fis-Phrygisch		12	11 Motetten, 1 Messensatz	1
10. G-Dorisch		52	16 Motetten, 2 Messen, 4 Magni- ficat, 8 Madrigale	4
11. G-Mixolydisch		67	16 Motetten, 4 Messen, 1 Messens., 2 Lit., 1 Magnificat, 4 Madrigale	4,5
12. A-Aeolisch		27	5 Motetten, 2 Messen, 1 Magnificat	2
13. A-Phrygisch		1	1 Madrigal	—
14. A-Ionisch		84	8 Motetten, 7 Messen, 1 Messensatz, 5 Madrigale	6
15. A-Mixolydisch		1	1 Messensatz	—
16. H-Dorisch		97	19 Motetten, 6 Messen, 5 Litaneien, 8 Madrigale	7
17. H-Aeolisch		31	1 Motette, 3 Messen	2

Tonart	Ambitus- Grundton- Verhältnis	Anzahl der Stücke*)	Anzahl und Art der Werke	Anwendg. in %
18. C-Ionisch		10	1 Messe	0,5
19. C-Mixolydisch		—	—	—
20. Cis-Phrygisch		6	5 Motetten, 1 Messensatz	—

*) Verhältniszahl: Magnificat und Litaneien werden doppelt, Messen zehnfach gezählt. So ergeben sich insgesamt rd. 1450 „Stücke“.

Für unsere Kernfrage, ob nämlich die von uns aufgestellten Tonarten echte Kategorien darstellen, ob ihnen innerhalb der Vokalpolyphonie musikalische Wirklichkeit zukommt, ist es bedeutsam, daß Palestrina tatsächlich von den meisten unserer Tonarten ziemlich gleichmäßig (zwischen 1% und 10% bei einem Mittelwert von 5%) Gebrauch gemacht hat. Auffallend ist das Übergewicht von Nr. 5 (21%) und Nr. 6 (18%), sowie die nur vereinzelte Anwendung von Nr. 2, 15, 18 und 20. Die schwache Frequenz der letztgenannten Tonarten hat teilweise äußere Gründe: Nr. 2 ist, wie wir später sehen werden, als Abart von Nr. 1 und ebenso Nr. 15 als Abart von Nr. 14 aufzufassen; dasselbe könnte auch von Nr. 19 bezüglich Nr. 18 gelten, wobei allerdings erstaunlich bleibt, daß auch Nr. 18 (C-Ionisch) nur in einer einzigen Messe angewendet wird. Ebenso unerklärlich bleibt es, daß Palestrina A-Phrygisch (Nr. 13) fast nie angewendet hat³⁾. Daß hingegen Nr. 4, 5 und 6, also die drei Tonarten auf dem Grundton E mit der Dur-, der Moll- und der „phrygischen“ Terz (Ganzton, Ganzton — Ganzton, Halbton — Halbton, Ganzton) zusammen annähernd die Hälfte des Gesamtwerkes in sich begreifen, ist auffallend. Ob es sich dabei um die drei Haupttonarten mit einem eher neutralen, für vielerlei Texte zur Vertonung geeigneten Charakter handelt, während andere Tonarten für besondere Wirkung reserviert bleiben, ob sich vielleicht auch lediglich die günstige Lage des Grundtons im Diskant (Spitzenton = Oktave des Grundtons) auswirkt? — Bevor wir die Tabelle beiseitelegen, sei noch der Anteil der hochgeschlüsselten Stücke am Gesamtwerk festgestellt. Er beträgt nahezu 75%. In Anbe-

³⁾ Bei anderen zeitgenössischen Meistern ist das A-Phrygische nicht so selten.

tracht dessen könnte die Frage auftauchen, ob gewisse von Palestrina selten gebrauchte Tonarten in tiefer Schlüsselung, z. B. Nr. 1 und Nr. 18, zu Recht selbständig geführt werden; denn es existiert jeweils eine andere Tonart derselben modalen Gruppe, welche sehr häufig verwandt wird, und deren Ambitus-Grundton-Verhältnis sich lediglich um einen Ton von dem der ersteren unterscheidet (nämlich stets die transponiert hochgeschlüsselte, also neben Nr. 1 die Nr. 5, neben Nr. 18 die Nr. 3). Es wäre deshalb theoretisch wohl denkbar, daß es sich hier zwar um zwei verschiedene „Notierungsarten“, aber um ein und dieselbe Tonart handelt (wobei Palestrina die hochgeschlüsselte vorzöge). Hierüber kann jedoch, wie über manche andere Frage, die sich bei der Betrachtung unserer Tabelle stellen mag, nur die Musik selbst Aufschluß geben, der wir uns jetzt zuwenden wollen⁴⁾.

Im folgenden sollen also die einzelnen Tonarten beschrieben werden. Als Ausgangspunkt soll jeweils eine ausgewählte abgeschlossene Komposition Palestrinas dienen. Für die Beurteilung sind die hauptsächlichsten allgemeinen Gesichtspunkte durch unsere bisherigen Überlegungen vorgezeichnet: Melodiebildung, Klangverhältnis, Kadenzen usw. Einige notwendige Vorbemerkungen, welche die Methode des Vorgehens im einzelnen betreffen, seien jedoch vorausgeschickt.

Daß die *Melodik* in der Vokalpolyphonie entscheidend an der Ausprägung der Tonart beteiligt ist, haben wir gesehen. Demzufolge werden wir unser Augenmerk vor allem den Besonderheiten auf diesem Gebiet zuwenden. Dabei werden wir uns im wesentlichen auf die Heranziehung des Soprans beschränken. Man könnte zwar auch den Tenor oder den Alt der Untersuchung zugrundelegen, denn auch diese Stimmen zeigen, wie gesagt, ihre eigene, vom Ambitus-Grundtonverhältnis abhängige melodische Ausprägung; lediglich der Baß scheidet wegen der besonderen Schlüsselverhältnisse aus⁵⁾. Für die Wahl des Soprans spricht zunächst der Umstand, daß diese Stimme, wie bereits Zarlino bemerkt, als Außenstimme besonders ins Gehör fällt. Es gibt aber noch einen wichtigeren Punkt. Als erklingende Musik stellt sich das polyphone Gewebe bei aller Selbständigkeit und Wohlgestalt der Einzelstimmen doch als Einheit, als kompaktes Ganzes dar; das Klangverhältnis tritt in den Vordergrund, und zwar als Kette von Klängen, als Reihung klanglicher Bildungen. Abgegrenzt wird diese Reihe jedoch von den Außenstimmen, vom Sopran erhält sie die Kontur⁶⁾. In eigenartiger Verquickung des linearen und des klanglichen Elementes steht die Oberstimme somit in enger Beziehung zum Klang: als Summe der höchsten Töne aller aufeinanderfolgenden Dreiklangsbildungen kommt ihr fortwährend die Entscheidung über deren lagenmäßige Besonderheit (Oktav-, Quint-, Terzlage) zu, und damit, wie wir gesehen haben, über eine der hervorragenden

⁴⁾ Vgl. dazu auch S. 139.

⁵⁾ Zur Sonderstellung des Basses vgl. S. 21 Anm. 11.

⁶⁾ Vgl. dazu auch S. 94 Anm. 22.

den statischen Qualitäten der Klänge⁷⁾. Der Sopran ist also, anders als die Mittelstimmen, als Melodie gleichzeitig Exponent des Klanges; das klangliche Element ist auf diese merkwürdige Art in der Oberstimme des polyphonen Satzes implicite enthalten.

Trotzdem können wir uns mit einer derartigen indirekten Erfassung des Klangverhältnisses nicht zufriedengeben. Zwar ist es vorläufig nicht möglich, eine Tonartenlehre für die Vokalpolyphonie ganz vom Klang her — etwa analog zur Harmonielehre — aufzubauen (was bei der Bedeutung des klanglichen Faktors für die Atmosphäre der einzelnen Tonarten zu begrüßen wäre); dazu fehlen die notwendigen Vorarbeiten. Unerläßlich ist es jedoch, sich den *wirklichen Klangraum* zu vergegenwärtigen, in dem sich Vokalpolyphonie bewegt, der, wie wir sahen, zwar hinsichtlich der äußeren Grenzen (Gesamt-Vokalbereich) konstant bleibt, dafür aber hinsichtlich seiner Gliederung (Ambitus-Grundton-Verhältnis) von Tonart zu Tonart wechselt. Die Eigenart des Klangraums kennzeichnet die Tonart untrüglich. Nur aufgrund einer plastischen und höchst deutlichen Vorstellung der jeweiligen spezifischen Eigenart dieses Klangraums ist es möglich, das in jeder einzelnen Tonart beschlossene besondere Wesen zu erfassen (wie denn gleicherweise auch die Stücke selbst erst bei der richtigen Intonation ihre richtige Wirkung tun⁸⁾. Es wird deshalb notwendig sein, bei der Besprechung auf geeignete Weise die Illusion dieses der Tonart adäquaten klanglichen Milieus hervorzurufen, indem wir auf eine Darstellung zurückgreifen, die unserem am modernen Kammerton und am Klavierklang orientierten Vorstellungsvermögen — auch visuell — entgegenkommt.

Die eigenartige Stellung der *Kadenz* im polyphonen Satz, die wir kennengelernt haben, bringt es mit sich, daß wir uns auf allgemeinere Feststellungen über die Art ihrer Anwendung beschränken müssen. Sie werden vor allem die bevorzugten Stufen betreffen⁹⁾.

Notwendig wird es endlich sein, auf den *Tonartcharakter* einzugehen. So umfangreich die Literatur in dieser Hinsicht für die Kirchentöne ist¹⁰⁾: für die Verhältnisse im Werke Palestrinas bedeuten die diesbezüglichen Angaben, die häufig genug noch divergieren, nicht mehr als vage, unbestimmte Hinweise. In der Art, wie Palestrina für bestimmte Texte bestimmte Tonarten bevorzugt, oder auch z. B. bei zyklischen Motettenwerken, einzelnen Festzeiten des Kirchenjahrs besondere Tonarten zuordnet, sind jedoch willkommene Richtlinien gegeben.

⁷⁾ Vgl. oben S. 78 ff.

⁸⁾ Vgl. oben S. 92.

⁹⁾ Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen bes. oben S. 77 f.

¹⁰⁾ Vgl. D. P. Walker, *Der musikalische Humanismus*, 1949 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 5) S. 29—35. Eine zusammenfassende Darstellung fehlt.

Zählen wir nun die Punkte auf, die für eine genauere Charakterisierung der einzelnen Tonarten demnach berücksichtigt werden müssen:

- a) Äußere Kennzeichen (Grundton, Schlüsselung)
- b) Melodiebildung (konstituierende Töne, Hochton)
- c) Kadenzen (bevorzugte Stufen)
- d) Klangverhältnis (wirklicher Klangraum)
- e) Tonartcharakter (bevorzugte Gebiete, „natura“)

Obwohl man, wenn einzelne dieser Teilgebiete (besonders die unter c und d genannten) noch näher untersucht sein werden, zweifellos auf umfassendere Weise unseren Gegenstand wird behandeln können, so liegen doch schon innerhalb der gebotenen Beschränkungen Möglichkeiten genug, um zu erreichen, was wir uns als Ziel gesetzt haben, nämlich die Kategorien als solche zu erkennen, und auf ihre auffallendsten Besonderheiten hinzuweisen.

1. DIE DORISCHE GRUPPE

Es liegt nahe, mit denjenigen Tonarten zu beginnen, deren Hauptmerkmal die Skalenanordnung des Dorischen ist, welche also das Erbe des *Protos* übernommen haben. Palestrina hat sie besonders häufig angewandt (insgesamt 34⁰/₀). Allerdings kommt das Dorische „in loco nativo“ (Nr. 1 unserer Tabelle) verhältnismäßig selten vor. Man wird also besser daran tun, eine Tonart an den Anfang zu stellen, für die mehr Vergleichsmaterial vorliegt. Dies trifft auf die untransponiert hochgeschlüsselte Tonart zu:



H-DORISCH

Die *äußeren Kennzeichen* aller Stücke, die in dieser Tonart stehen, sind hohe Schlüsselung und die Schlußkadenz auf D¹¹).

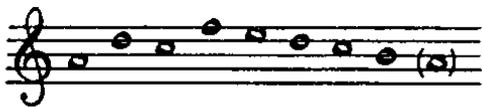
Wie sich diese Voraussetzungen auf die Gestalt des Soprans auswirken, haben wir bereits oben auf S. 69 angedeutet. Die dort als Beispiel herangezogene Motette (GA 5, S. 47) soll jetzt als Ganzes hinsichtlich der *Melodiebildung* betrachtet werden¹²).

Für die erste Wegstrecke bis Takt 15 haben wir festgestellt, daß die eine Sexte umschließenden Töne a'—f'' als Unterquart und Oberterz des hoch-

¹¹) Vgl. Tabelle S. 100 Nr. 16. Einzelnachweis der Stücke im Anhang A, S. 147. Zum Vergleich werden hier, wie auch im folgenden, der Tonart zuzuzählende Stücke von Lasso (soweit in der GA veröffentlicht) nachgewiesen (Bandzahl [in den folgenden umfangreichen Stellennachweisen wie auch unten in Anhang C der besseren Übersicht wegen in römischen Ziffern] und Nummer oder [kursiv] Seitenzahl): II, 18; III, 182, 193/94; VIII, 13; IX, 343; X₂, 1, 3; X₄, 6; XI, 406/407, 413—15, 468; XII, 21—24; XIII, 517, 527—29, 536/37, XIV, 73, 74; XVI, 34/37, 160; XVII, 665/66, XVIII₂, 14; XX, 47.

¹²) Beispielsammlung Nr. 2 (Photokopien aus der GA). Der Alt hier in Verkennung des Sinns der Schlüsselung in den C₁-Schlüssel versetzt; jedoch ist der Originalschlüssel vor dem System angegeben. Noch bis einschließlich GA 9 wurden auf diese Weise die „weniger gebräuchlichen Mezzosopran- und Bariton-Schlüssel“ durch C₁- und F₄-Schlüssel ersetzt. Bei dieser Gelegenheit sei der einzige Fall erwähnt,

liegenden Grundtons den engeren Hauptbereich des melodischen Verlaufs begrenzen, und daß diese Töne mit dem Grundton zusammen als die eigentlichen Kerntöne des melodischen Geschehens gelten dürfen. Dies bestätigt sich auch weiterhin. So Takt 50—53 (et recessit), Takt 66—70 (in terra nostra) oder auch Takt 36—41 (jam hiems) und Takt 75—79 (tempus putationis) sowie Takt 85—90 (advenit), wobei aber die drei letztgenannten Glieder aus Teilabschnitten, nämlich aus der Quarte a'—d'' oder der Terz d''—f'' gebildet sind. An all diesen Stellen ist das Melos in Verbindung mit der Akzentlage des Textes so geartet, daß die Töne a'—d''—f'' als Grundsubstanz empfunden werden. Es gibt jedoch weitere melodische Besonderheiten. Wichtig ist, wie im Dorischen von je her, der Ton C. Bereits in Takt 4/5 erscheint er an exponierter Stelle, bei der Wiederholung des Textgliedes „amica mea“ auf tieferer Stufe (als Entsprechung zu f'' in Takt 2). In dem Abschnitt Takt 5—10 fungiert der Ton C als obere (nur in Takt 7/8 überschrittene) Begrenzung eines zweiten wichtigen Bereichs, des Nebenbereichs d'—f'—a'—c''. Bei der Wiederholung des Anfangs wird C in Takt 17 der neue melodische Zielton (mit Schlußmelisma). — In Takt 42—44 endlich steht C im Mittelpunkt eines weiteren Nebenbereichs a'—c''—e'', dem neben den genannten Bereichen ebenfalls konstitutive Bedeutung zukommt. In unserer Motette ist das Textglied „imber abiit“ aus diesem Bereich herausgestaltet und dem unmittelbar folgenden „et recessit“, welches wieder auf den Hauptbereich zurückgreift (besonders Takt 44—47) wirkungsvoll gegenübergestellt. Die dabei zustandekommende Tonfolge (Takt 44—47) mit



dem doppelten Quartsprung nach oben kann man als eine besonders bezeichnende Wendung für das H-Dorische anführen, der man

immer wieder begegnet. Die hervorstechenden Merkmale des Melodieverlaufs unserer Motette lassen sich also folgendermaßen beschreiben (stets vom Sopran ausgehend): Grundton d''; Hauptbereich a'—d''—f''; tieferer Nebenbereich d'—f'—a'—c''; höherer Nebenbereich a'—c''—e''. Die melodischen Kerntöne wollen wir konstituierende Töne nennen; nebenstehend sind sie schematisch in ihrer lockeren Gruppierung um den Grundton dargestellt.



Die konstituierenden Töne sind nun aber nicht nur für diese Motette, sondern in gleicher Weise für alle H-Dorischen Stücke, für das H-Dorische ge-

wo die GA falsche Schlüsselung ohne Kennzeichnung aufweist, nämlich bei den fünf Motetten GA 6, 7. 8. 15. 16. 17. Hier begegnen deshalb plötzlich und einmalig die Notenlagen  und . Dem Herausgeber (Fr. X. Haberl) stand hierfür als Vorlage jeweils nur eine einzelne Abschrift von Th. de Witt oder eines gewissen Aleierius (Allgeier) zur Verfügung: diese waren vermutlich bereits ihrerseits stillschweigend aus der hohen Schlüsselung der Quelle in die „alten Schlüssel“ (= tiefe Schlüsselung) übertragen worden. Vgl. das Vorwort zu GA 5 S. V sowie S. 135 Anm. 98.

nerell kennzeichnend. Folgende Tabelle (S. 108) mit zwölf Anfangsteilen von willkürlich herausgegriffenen Motetten¹³⁾ zeigt eine erstaunliche Übereinstimmung in der Grundhaltung der melodischen Anlage. Mehrmals ergeben sich nahezu wörtliche Entsprechungen, am auffallendsten bei Nr. 1 und Nr. 2, aber auch bei Nr. 3 und Nr. 10, Melodien, die den genannten doppelten Quartsprung aufweisen, und endlich, wenigstens für das erste Satzglied des Textes, zwischen Nr. 9 und Nr. 11. Aufs engste verwandt mit Nr. 1 und 2 ist auch Nr. 6, ein Stück mit verdoppeltem Sopran, und zwar mit Rücksicht auf den zweiten Sopran, der in Takt 4 folgendermaßen einsetzt:



Von Takt 4 ab teilen sich also die beiden Soprane in die Funktion der Oberstimme; vgl. dazu auch den letzten Einsatz des ersten Soprans. Ganz aus dem typischen Hauptbereich gestaltet ist ferner Nr. 4 (doppelter Quartsprung von Takt 6 an), während die drei mit Melismen beginnenden Stücke Nr. 5, 7 und 8 zunächst den Nebenbereich a' c'' e'' durchmessen, um dann aber, jedes auf seine Art, höchst eindrucksvoll in die Sphäre des Hauptbereichs einzumünden. Wunderbar ist die Melodie des doppelchörigen „Stabat mater“ (Nr. 12) aufgebaut, bei der die drei ersten Verse des Textes zusammengefaßt die volle Ausnützung des Hauptbereichs zeigen, während z. B. das zweite Glied für sich betrachtet dem Nebenbereich a' c'' e'' entstammt. — Diese Hinweise mögen genügen, um anzudeuten, was die Überprüfung aller übrigen Stücke, die dieser Tonart zuzurechnen sind, bestätigt, daß nämlich die Melodien alle einer und derselben Familie angehören, d. h. daß sie alle über einem Baugrundriß errichtet sind, wie wir ihn im Schema der konstituierenden Töne herausgestellt haben.

Wir werden aber sehen, daß sich für jede einzelne Tonart ein derartiger Archetypus aufstellen läßt; das Bild, welches die schematische Aufstellung der konstituierenden Töne dabei ergibt, zeigt jeweils charakteristische Abweichungen und verdeutlicht den Unterschied von Tonart zu Tonart¹⁴⁾.

In unserem Schema für H-Dorisch (S. 106) ist der *Hochton g''* eingeklammert hinzugefügt. Obwohl der Sopran im allgemeinen den Ton f'' nicht

¹³⁾ Es sind die ersten 12 Stücke der GA (vgl. S. 147), welche dem H-Dorischen zuzählen; in unserem Zusammenhang also eine durchaus zufällige Reihe.

¹⁴⁾ Die „typischen Verlaufsformen“, die B. Meier für das spätere 15. Jh. nachweist (AfMw 10, 1953, S. 299 f. und MusDisc VII), erscheinen damit innerhalb der ausgereiften Vokalpolyphonie plastischer und in einer durch den vierstimmigen Vokalsatz geprägten besonderen Gestalt; das Merkmal dieser „Archetypen“ ist neben der charakteristischen inneren Struktur ihre genaue Abgrenzung hinsichtlich Lage und Ausdehnung.

Anfänge von 12 Motetten in H-dorischer Tonart, Sopran

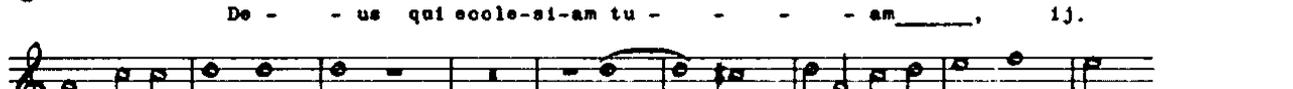
1.  GA. 1,57
San - cte Pau - le a-po-sto-le, a - - po - - - - - sto - le

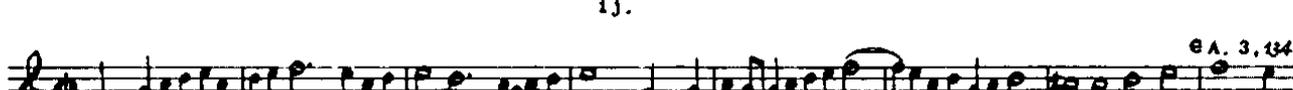
2.  GA. 2,59
Bar - ba, Bar - ba-ra be - a - ta, be - - - a - - - (ta)

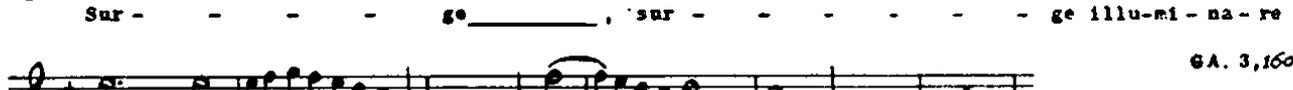
3.  GA. 3,62
Sanctifi-ca-vit Dominus tabernaculum su - - - um, taber - - naculum su-um

4.  GA. 3,66
O quam me - - tu-endus est locus i - - - ste, lo - cus i - - - ste

5.  GA. 3,69
Ju - bi - la - te De-o o - - - - - nis ter - ra, ju-bilate De-o _____ o - nis ter-ra

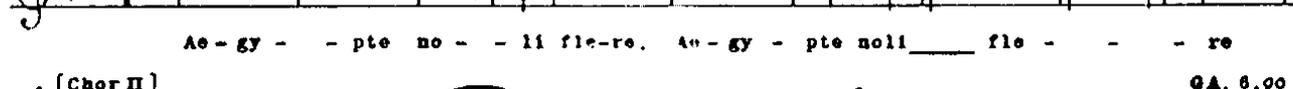
6.  GA. 3,129
De - - us qui ec-cle-si-am tu - - - - am _____, 1j.

1j.

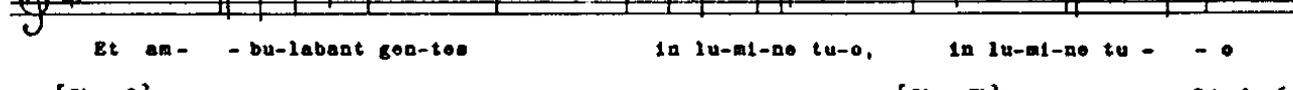
7.  GA. 3,134
Sur - - - - ge _____, sur - - - - ge illu-mi-na-re

8.  GA. 3,160
Ju - bi - la - - - - te De - - - o _____

9.  GA. 4,118
O - ri - e - tur stel - la ex Ja - cob, ex Ja - - cob

10.  GA. 4,121
Ae - gy - - pte no - - li fle-re. Ae - gy - pte noli _____ fle - - - re

11.  GA. 6,90
[Chor II]
Et am - - bu-labant gen-tes in lu-mi-ne tu-o, in lu-mi-ne tu - - o

12.  GA. 6,96
[Chor I] Sta-bat mater do-lo-ro - sa [Chor II] dum pende-bat fi-li-us, cu-lus ani-mam gemen - ten

übersteigt, so kommt doch fast in allen Stücken, welche der Tonart angehören, dieser Hochtton, dessen musikalische Wirkung wir oben bereits flüchtig erwähnt haben, an einer einzigen Stelle (seltener zweimal oder auch mehrmals) vor. Die Art, wie Palestrina diesen Ton behandelt, zeigt, daß er ihn als Kulminationspunkt des ganzen Stückes ansieht; stets steht er an besonderer, hinsichtlich der Proportionen des Satzes bedeutsamer und auch vom Text her ausgezeichnete Stelle¹⁵). Wir werden immer wieder Gelegenheit haben, auf die besondere Funktion des Hochttons hinzuweisen. Es gibt Tonarten, die den Hochtton nicht kennen, für die eben das Fehlen des Hochttons charakteristisch ist.

Hinsichtlich der *Kadenzen* ist unsere Motette (GA 5, 47; Beispielsammlung Nr. 2) nicht eben ergiebig, denn es kommen außer solchen auf dem Grundton selbst (25, 33, 35, 36, 74, 78, 88—90) fast nur Kadenzen auf der 5. Stufe vor, diese allerdings in zwei verschiedenen Gestalten: neben



(9, 18, 61, 68) kommt auch die phrygische Kadenz



(51, in Verbindung mit einer folgenden Kadenz auf den Grundton 25, 78, 88) vor. Lediglich einmal begegnet die phrygische Kadenz auf der zweiten Stufe (55). Die häufige Kadenz auf der fünften Stufe findet sich in allen hiehergehörigen Stücken; sie ist charakteristisch für H-Dorisch. Es wäre indessen verfehlt, diese Beobachtung im Sinne einer Tonika-Dominant-Beziehung zu interpretieren, denn andere Tonarten (z. B. die dem Phrygischen und Mixolydischen zugehörigen) zeigen andere Verhältnisse. Aber auch in unserer Tonart kommen häufig ganz unvermittelt Kadenzen nach anderen Stufen vor. Als Beispiel diene die Motette: „Aegypte noli flere“ (GA 4, 121) mit folgender Kadenzanordnung: 2. Stufe (122; 1, 6) 5. Stufe, phrygisch¹⁶) (122; 2, 3), 7. Stufe (122; 2, 8), Grundton (122; 3, 5), Grundton (123; 1, 3), 5. Stufe (123; 2, 3), 3. Stufe (123; 2, 6), 4. Stufe (123; 3, 7), 5. Stufe (124; 1, 4), 5. Stufe (124; 2, 3), Grundton (124; 2, 7). Zwar hat auch hier die fünfte Stufe den Vorrang: dies ist ein Kennzeichen des H-Dorischen. Aber alle anderen Kadenzstufen sind, ohne Nachwirkung auf den Grundcharakter der Tonart, ebenso möglich, weil Kadenzen in der Vokalpolyphonie nicht unmittelbar den Klang (das Klangverhältnis) gestalten, sondern, wie bereits dargelegt, zunächst lediglich das kontrapunktische Verhalten zweier Stimmen zueinander betreffen¹⁷).

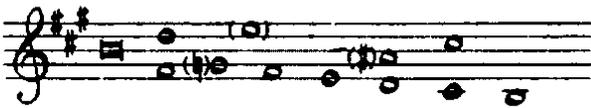
Während also mit den Kadenzen durch die mehr zufällige Herausstellung einzelner Stufen (der Kadenz-Zieltöne) ein eher dem Statistisch-Äußerlichen

¹⁵) Die Verwendung des Hochttons durch Palestrina verlangt eine Sonderdarstellung.

¹⁶) Phrygische Kadenzen werden im Verlauf auch abgekürzt mit A^o, D^o, E^o usw. (= phrygische Kadenz nach A, D, E usw.) bezeichnet.

¹⁷) Vgl. dazu oben S. 72 ff.

zuneigendes Tonartkriterium gegeben ist, soll nun mit dem Versuch, den *wirklichen Klangraum* auf geeignete Weise zur Darstellung zu bringen, eine Handhabe für das intuitive Erfassen des Fluidums jeder einzelnen Tonart, hier des H-Dorischen, geboten werden¹⁸⁾. Dabei legen wir unsere Überlegungen zum Verhältnis von Intonation und Schlüsselung (vgl. insbesondere S. 90 ff.) zugrunde, um den Klangraum der Tonart sozusagen in „Klangnotation“, also unter Verwendung von Violinschlüssel und Vorzeichen im heutigen Sinn (bei Voraussetzung eines festen Kammertons) aufzuzeichnen. Dem Schema der konstituierenden Töne entsprechend könnte man die Struktur des Klangraums etwa folgendermaßen darstellen:



weisen. Dies geht bereits aus der Zusammenstellung der Textanfänge im Anhang hervor. Palestrina hat bei seinen Offertorienvertonungen durch das Kirchenjahr (GA Bd. 9) den einzelnen Festzeiten bestimmte Tonarten zugeordnet. H-dorisch sind die Motetten der Weihnachtszeit (Nativitas, Stephanus, St. Johannes, Innocentes). Inhaltlich dieser Zeit nahestehend sind auch die Motetten „Orietur stella ex Jacob“ (GA 4, 118) und „Et ambulabunt gentes in lumine tuo“ (GA 6, 90). Bevorzugt erscheinen Marien Texte, so die gesamten Marienlitaneien (GA 26, 1—33) sowie das besprochene „Surge, propera amica“ (GA 5, 47), „Stabat mater“ (GA 6, 96), „Ave Maria“ (GA 6, 121) und die in der Haltung ähnlichen Stücke „Gaude Barbara“ (GA 2, 59) und „Surge, illuminare Jerusalem“ (GA 3, 134). Einem anderen verwandten Bereich (Kirchweihe) gehören die Motetten „Sanctificavit Dominus tabernaculum meum“ (GA 3, 62), „O quando metuendus est locus iste“ (GA 3, 66) und „Deus, qui ecclesiam tuam“ (GA 3, 129) an. Auch das Vaterunser (GA 6, 150) vertont Palestrina H-dorisch. Bezeichnend sind außerdem die Madrigale, so vor allem das Endymion-Madrigal „Il dolce sonno“ (GA 28, 164), bei dessen Vertonung Palestrina die ganze magisch-träumerische Leuchtkraft der Tonart aufstrahlen läßt. Innige Glut und verklärte Freude, jedoch nicht ohne einen Schimmer von Schmerz scheinen denn auch tatsächlich in der Natur des H-Dorischen zu liegen.

Im folgenden soll nun das Ergebnis von Untersuchungen an den einzelnen größeren oder kleineren Gruppen, welche sich bei der Einteilung von Palestrinas Gesamtwerk nach Tonarten bilden, unter den soeben beim H-Dorischen angewendeten Gesichtspunkten kurz und stichwortartig zusammengefaßt werden²¹).



D-DORISCH

Äußere Kennzeichen: Tiefe Schlüsselung; Grundton D; verhältnismäßig selten²²).

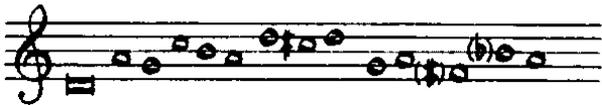
²¹) Dabei wird jeweils die Besprechung eines Beispiels angefügt. Hierbei, wie auch unter „Anmerkungen“ wird die Aufmerksamkeit bei den einzelnen Tonarten abwechselnd auf die eine oder andere besondere Erscheinung gelenkt (z. B. Cantus firmus und Induktion des Klangraums — Kadenz und Bauplan — Tonart und liturgische Symbolik — Schwanken des Klangverhältnisses — Hochtönenbehandlung — Kern und Wandlung historischer Tonartelemente beim Lydischen — Oberstimmenmelismatik — Tonartverwandtschaft — „paribus vocibus“ als Bauelement — Hexachordlehre und Klangverhältnis usw.). Auf diese Weise soll, in der Zusammenschau der Schwerpunkte, ein vielseitiger Aspekt des Hauptproblems (Zusammenhang zwischen sprachlichem Vorwurf und Wahl der Tonart) vermittelt werden, ohne dadurch ins Uferlose zu geraten. — Es wurden alle Werke Palestrinas herangezogen, vgl. die Zusammenstellung im Anhang A S. 147 ff.

²²) Vgl. Tabelle S. 100 Nr. 1. Bei Lasso viel häufiger: I, 76/77, 84, 101, 107/08, 109/10, 111/12; II, 3—7; III, 179; IV, 1, 10, 11; V, 212/13, 232, 239, 248/49; VI, 2, 15—17; VII, 290/91; VIII, 3, 11, 22; VIII₂, 7; XI, 402/03, 410/11, 452;



Melodiebildung: Das Aufsteigen des Soprans vom tiefliegenden Grundton d' über die Quinte a' zur Septime c'' ist typisch. Als höchster Ton wird die Oktave des Grundtons öfters erreicht, auch zur Kadenz, ein eigentlicher Hochtton fehlt. Besondere Bedeutung kommt dem Ton g' als Quart über d' und unter c'' zu. Hieraus ergibt sich etwa obenstehendes Schema von konstituierenden Tönen.

Kadenzen: Zielton ist neben dem Grundton (D) am häufigsten die 5. Stufe (A), nicht selten auch, als phrygische Kadenz durch Anwendung von b. Daneben (ohne sichtbare Bevorzugung im einzelnen) die 7. Stufe (C), 4. Stufe (G) und 3. Stufe (F); seltener die 2. Stufe (E), phrygisch.



Klangraum: Aus der besonderen, nebenstehend angedeuteten Melodie-Urgestalt des D-Dorischen resultiert ein durch besondere Vielfalt ausgezeichnetes Klangverhältnis, denn auf den meisten Stufen können die Dreiklänge mit großer oder mit kleiner Terz auftreten, also: d, D, e, E, F, g, G, a, A, B, C²³).

Tonartcharakter: feierlich, prächtig, voll Ernst und Würde; die dunklere Seite des gregorianischen ersten Tons²⁴).

Beispiel: Sanctus aus der vierstimmigen „Missa Quarta“ (GA 13, 54/55²⁵). Der bekannte, ursprünglich mixolydische cantus firmus „L'homme armé“, hier ins Dorische gewendet, bildet den Sopran bis Takt 11 (wo er vom Tenor übernommen wird). Von da ab typisch D-dorische Oberstimmenmelodik; ganz aus dem Hauptbereich der konstituierenden Töne gebildet Takt 18 bis 26. Neben den beiden Kadenzen auf dem Grundton (32/33; 21/22) zwei solche nach der 5. Stufe (16/17 und, Doppelkadenz²⁶) 27/28); eine phrygische Kadenz auf der 2. Stufe (18/19); die übrigen Kadenzen sind umgangen (z. B. nach der 4. Stufe, Takt 10). Typisch auch der Schlußklang in Quintlage.

XII, 15/16; XIII, 504, 525, 540; XIV, 57/58, XV, 559, 560—67, 584, 585, 590; XVI, 102, 103, 104, 121, 152; XVII, 614—17; XVIII, 3; XX, 124; XXI, 737/38.

²³) Dies wäre allerdings auch bei den übrigen Dorischen Tonarten theoretisch möglich; in Wirklichkeit macht sich aber dort eine Beschränkung fühlbar, die vielleicht durch die Lage der konstituierenden Töne (z. B. bei H-Dorisch f'' und c'') verursacht wird. Bei anderen Tonarten, so beim Phrygischen und Ionischen, schließen sich von vornherein einige Bildungen aus.

²⁴) Zarlinos Charakteristik des „dritten“ Kirchentons (authentisch Dorisch) siehe Anhang B; zum Vergleich hier und im folgenden die kurzen Kennzeichnungen aus A. Gumpelzhaimers *Compendium musicae* (1591) als Beispiel eines der verbreitetsten zeitgenössischen Schulwerke: hilarus, heiter, fröhlich.

²⁵) Beispielsammlung Nr. 1.

²⁶) Hier und im folgenden die Bezeichnung für Bildungen, denen das S. 76 wiedergegebene Schema zugrundeliegt.

Anmerkungen: Sämtliche Stücke (abgesehen von der eben genannten Messe und dem einen Madrigal) sind Cantus-firmus-Arbeiten über gregorianische Melodien des ersten Kirchentons. Eine Sonderstellung nimmt dabei das wundervolle Sanctus aus dem Requiem ein²⁷⁾: Die uralte, keiner Kirchentonart zuzuordnende Melodie ist hier dorisch gedeutet. Die Texte, für welche Palestrina D-Dorisch wählte, betreffen überwiegend Kirche und Liturgie im engeren Sinn: Dedicatio ecclesiae (GA 8, 132), Michaelsfest (GA 8, 90), Missa dominicalis infra annum (GA 33, 1), Requiem-Sanctus = Jesaja 6, 1—3 (GA 10, 145), Credo IV (GA 23, 34), Litanei (GA 26, 71). Offenbar ist dies kein Zufall, sondern Palestrina hat das D-Dorische als dem hier umschriebenen Vorstellungskomplex adäquat empfunden.



G-DORISCH

Äußere Kennzeichen: Tiefe Schlüsselung, \flat -Vorzeichnung; Grundton G²⁸⁾.

Melodiebildung: durch die Mittellage des Grundtons (g') im Sopransystem gekennzeichnet. Sehr ausgeprägt die Hauptregion g' b' d'' über und d' g' unter dem Grundton. Nebenbereich f' b' und d' f' a'. Die konstituierenden Töne etwa in der obenstehenden Anordnung. Ein Hochtton fehlt.



Kadenzen: Neben der Hauptkadenz auf dem Grundton vorwiegend 5. Stufe (D) und zwar oft phrygisch mit *es*. Gleichmäßig beliebt, aber seltener 3. Stufe (B) und 4. Stufe (C), sowie 7. Stufe (F). In besonderen Fällen auch phrygische Kadenz auf der 2. Stufe (A).



Klangraum: wie nebenstehend angedeutet. Das auffallende Hervortreten der Begrenzung des Klangraums nach oben durch den Ton d'' und dessen häufiges Erklingen, ein Kennzeichen des G-Dorischen, erklärt sich aus der Besonderheit des Klangverhältnisses,

²⁷⁾ Graduale S. 88*.

²⁸⁾ Tabelle S. 101, Nr. 10; bei Lasso: I, 69—71, 83, 99, 102, 106; II, 10—15; II₂, 2—4; III, 120/21, 122/23, 124—129, 170/71, 172, 192; IV, 2—6; V, 220, 234/35, 250, 251, 254, 255, 259; VI, 3—6; VII, 292—97, 314, 329—336; VIII, 4, 5; VIII₂, 10, 12b; IX, 337—342; X₃, 1—5; X₄, 1—5, 7, 8; XI, 420—428; 446/47, 453, 461—467; XII, 17—20; XIII, 480—483, 486—489, 500/01, 506, 526, 530/31, 539; XIV, 65—69, 71, 72; XV, 549—551; 552, 570—575, 588, 591, 592; XVI, 24/26, 30, 126, 137/139/141; XVII, 618/19, 620—23; XVIII, 7, 8; XVIII₂, 6, 7; XVIII₃, 4, 5; XIX, 704; XX, 24/25, 27, 83/85, 88—96; XXI, 722, 724, 732, 733, 739/40.



die nebenstehend dargestellt ist: die Dreiklänge über den beiden wichtigsten Stufen (der 1. und der 5.) und der beliebten 3. Stufe reichen jeweils an den Grenzton; die erste in der Quintlage, die fünfte in Oktavlage und die dritte in Terzlage, wobei ins Gewicht fällt, daß diese Terz

von Natur aus große Terz ist²⁹⁾ (über B kein Molldreiklang). Diese Umstände mögen zu jener eigenartigen Konstanz der klanglichen Färbung beitragen, welche beim G-Dorischen zu beobachten ist.

Tonartcharakter: weich, schmerzlich, auch dem Geheimnisvollen zuneigend; der legitime Erbe des alten Hypodorischen³⁰⁾.

Beispiel: Die fünfstimmige Engelsmotette aus dem Offertorienjahrgang 1593 „Stetit Angelus juxta aram“³¹⁾. Melodie (im Zusammenwirken von Sopran 1 und Sopran 2) überwiegend im Hauptbereich der konstituierenden Töne erfunden (besonders Takt 2—10, 17—27, 36—42, 51—67); Nebenbereich (textbedingt) ausgeprägt Takt 44—48. Kadenz bei den Hauptzäsuren des Textes: Takt 27 und 54 (5. Stufe, Takt 54 Doppelkadenz), sowie Takt 40 (1. Stufe); ferner Takt 13 und 17 (3. Stufe). Die Textstelle „fumus aromatum“ (40—48) bedingt Kadenz nach der 7., 5. und phrygisch nach der 2. Stufe (44, 46, 47). Die genannte Eigentümlichkeit des G-Dorischen, häufig d'' zu berühren (es aber nie zu überschreiten), tritt hier infolge der Sopranverdoppelung besonders in Erscheinung.

Anmerkungen: Die Texte der hiehergehörigen Kirchenwerke Palestrinas betreffen überwiegend transzendente Bereiche, so unser Beispiel die Engelsonsion des Johannes (Offenb. 8, 3), ferner Verkündigung des Engels an Maria (GA 1, 22, vgl. Anhang A, S. 148), Transsubstantiation (GA 1, 43; GA 3, 15; GA 7, 10); Höllenfahrt und Auferstehung (GA 1, 34. 54. 67), Purgatorium (Offertorium aus Requiem, GA 10, 140) und die ähnliche Bereiche streifenden Worte Hiob 10, 20—22 (GA 4, 96), außerdem die Glorifikation des Kreuzes oder von Heiligen (GA 1, 50. 74; GA 3, 78; GA 4, 91; GA 5, 66; GA 8, 157). Sämtliche Magnificatkompositionen über den 2. Psalmton verwenden das G-Dorische. Bei den Madrigalen eignet sich die Tonart für „lagrimose rime“ (vgl. GA 28, 16). Eine gewisse Stille und innere Geschlossenheit ist allen hergehörigen Sätzen gemein.

²⁹⁾ Hier wieder eine jener unscheinbaren Ursachen, die das Klangverhältnis bestimmen.

³⁰⁾ Vgl. Zarlinos Charakteristik des Hypodorischen („vierten“) Kirchentons im Anhang B. Gumpelzhaimer: moestus, traurig, schwermütig.

³¹⁾ GA 9, 176. Beispielsammlung Nr. 3.



E-DORISCH

Äußere Kennzeichen: Hohe Schlüsselung; \flat -Vorzeichnung, Grundton G. Bei Palestrina die meistverwandte Tonart³²⁾.

Melodiebildung: Merkmal ist das Aufsteigen vom Grundton g' über die Quinte d'' zur Septime f'' — hierin intervallmäßig dem D-Dorischen gleich —, darüber hinaus jedoch Einbeziehung der tieferen Töne bis zur Unterquarte d'. Die Oktave des Grundtons (g'') erfüllt als Hochtöne eine wichtige Aufgabe; sie kommt (im Unterschied zum D-Dorischen) im E-Dorischen nur in dieser Funktion vor³³⁾. Die genannten Töne sind in der obenstehenden Anordnung als die konstituierenden Töne des E-Dorischen zu betrachten.



Kadenzen: Hauptkadenz 1. Stufe (G); nächst wichtige Kadenz 5. Stufe (D), daneben 7. Stufe (F), 3. Stufe (B) und 4. Stufe (C); seltener, offensichtlich textbedingt 2. Stufe phrygisch (A^o) und 5. Stufe phrygisch (D^o).



Klangraum: wie nebenstehend schematisch dargestellt. Durch die tiefe Lage des Grundtons überwiegen Terz- und Quintlagen beim Dreiklang über demselben, was mit den entsprechenden Konsequenzen auf anderen Stufen die besondere Färbung der Tonart beeinflusst.

Tonartcharakter: aufgeschlossen, nicht ohne leidenschaftlichen Ausdruck, aus Süße und Bitternis gemischt, die hellere Seite des gregorianischen ersten Kirchentons³⁴⁾.

Beispiel: Eröffnungstück der Hoheliedmotetten (1584) „Osculetur me osculo oris sui“³⁵⁾. Die typische Diskantmelodik tritt gleich zu Anfang (1—20) und später (47—63) in Erscheinung. Hingewiesen sei auf den Abstieg zur Unterquart d' (31). Voll ausgereifte Kadenzen liegen wiederum an den wichtigeren Textzäsuren (12, 20, 22, 25, 36, 45, 52, 61, fünfte Stufe phrygisch 55); sie erhalten Sinn als Exponenten des Klangverhältnisses, dessen Besonder-

³²⁾ Vgl. Tabelle S. 100, Nr. 5. Bei Lasso: I, 75, 80, 81, 91, 113—117; III, 118, 119, 181, 190/91; IV, 8, 9; V, 210, 214/15, 216/17, 233, 269/70, 271/72, 274; VI, 1, 2; VII, 275/76, 277/78, 279/80, 288, 289, 315—17, 318/19, 320/21, 322, 323/24, 325/26, 327/28; VIII, 23, 31; VIII₂, 1, 9, 11, 12; XI, 408/09, 412, 416/18, 419, 450; XII, 6—14; XIII, 502, 505; XIV, 59, 60—64; XV, 568/69, 587, 604—08; XVI, 3, 6/9, 12/15, 18/21, 100, 115, 118, 123, 159, 163, 166; XVII, 609—11, 612/13; XVIII, 1, 2, 4, 5, 6; XVIII₂, 2; XVIII₃, 1, 2, 3; XIX, 691, 721; XX, 3, 4, 45, 116/120; XXI, 726.

³³⁾ Einen weiteren Unterschied zu der sonst ähnlichen Konstellation der konstituierenden Töne beim D-Dorischen (vgl. S. 112) könnte man in der genannten Einbeziehung der Unterquart sehen.

³⁴⁾ Vgl. S. 112 Anm. 24.

³⁵⁾ GA 4, 3; Beispielsammlung Nr. 4.

heit in unserer Motette offenkundig mit der sinnenfarbigen, ausdrucksstarken Poesie im Zusammenhang steht (z. B. „unguentis optimis“, 33—36). Bewunderungswürdig ist die Behandlung des Hochtens am gedanklichen Mittelpunkt des Textes auf das Wort „nomen“ (40): Einführung (als abspringende Gegenstimme einer im Sopran und im Baß ansetzenden Kadenz nach der 4. Stufe) und Rückführung (als Septvorhalt, der durch den unerwarteten Schritt des Alt in der Taktmitte zustandekommt) in schwebend-balancierendem Kräftespiel. Die Schönheit der Stelle wird noch erhöht durch die (41) folgende Hochtönüberschneidung (Tenor 1 und Tenor 2).

Anmerkungen: Was das E-Dorische so beliebt macht, ist die Atmosphäre frohen Ernstes, der nach dem Empfinden der Zeitgenossen dieser Tonart offenbar anhaftet; so kann man wenigstens zusammenfassend anhand der Texte urteilen. Nicht finden sich dort Extreme der Grundstimmung wie heller Jubel oder offene Trauer und Klage. Man kann dem E-Dorischen somit bei aller Ausgeprägtheit der Klangwelt, die diese Tonart umschließt, eine gewisse Neutralität des Affektmäßigen zusprechen. So erscheint die Tonart z. B. auch in den Offertorien³⁶⁾ nicht bei hohen Festzeiten, sondern nur vereinzelt gegen Ende des Kirchenjahrs (am 15. Sonntag nach Pfingsten, an Allerheiligen und bei den Offertorien „commune Sanctorum“ und „commune plurimum Martyrum“); ähnlich ist die Stellung der Tonart in den vierstimmigen Festmotetten³⁷⁾: Epiphania, Lichtmeß, 2. Ostertag, Himmelfahrt. Aufschlußreich ist die Stellung des E-Dorischen in den Hoheliedmotetten, wo die Tonart in den ersten 10 Stücken angewendet wird³⁸⁾. Endlich seien Palestrinas Magnificatkompositionen im ersten Kirchenton erwähnt, die alle E-Dorisch gesetzt sind; bei diesen unübertroffenen Stücken ist besonders eindrucksvoll, wie sich die Oberstimmenmelodik bei jeder kleinsten Gelegenheit von der Formel des Psalmtons freimacht und, als sei ihr eine Prägeform eingeboren, die für das E-Dorische typische Gestalt anstrebt.

2. DIE PHRYGISCHE GRUPPE

Die besondere Eigenart des dritten und vierten Kirchentons, der Halbtonschritt abwärts zur Finalis (f—e), wirkt sich im mehrstimmigen Satz, der sich aus phrygischen Melodiegebilden aufbaut, entscheidend beim Klangverhältnis aus: über der 5. Stufe läßt sich kein brauchbarer Dreiklang errichten, da die Quinte vermindert ist. Damit fällt die fünfte Stufe als Kadenz-Zielton aus³⁹⁾. Dies ist ein hervorstechendes Merkmal der phrygischen Tonarten

³⁶⁾ GA 9.

³⁷⁾ GA 5.

³⁸⁾ Näheres über den Tonartenplan S. 131 Anm. 85.

³⁹⁾ Auch die phrygische Kadenz auf H kommt nur im mehr als vierstimmigen Satz in der Schlußbildung vor.

innerhalb der Vokalpolyphonie, welches deren unverkennbare Eigenart weithin bestimmt. Vielleicht die auffallendste Folge dieser strukturellen Besonderheit tritt in der Anlage phrygischer Schlüsse in Erscheinung. Da das die Kadenz ausführende Stimmenpaar hierbei fast stets aus der Verbindung des Tenors mit einer höheren Stimme (meist dem Sopran) besteht, ist der Baß, dem in der Penultima nur die Wahl zwischen *d* und *f* bleibt, gezwungen, entweder nach *c* oder nach *A* zu springen. Auf jeden Fall aber muß er das *e* wegen der sonst auftretenden Parallelen meiden, kann dieses vielmehr nur auf Umwegen erreichen und damit das Stück endgültig abschließen. Daher trifft man im Phrygischen fast ausnahmslos nach der eigentlichen Kadenz jene bekannten, sich bei liegendem Grundton in der Oberstimme oder einer der Mittelstimmen mitunter über eine ganze Reihe von Takten hinziehenden verlängerten Schlußgebilde an, welche in jedem Fall (aus satztechnischen Gründen) mit einem Baßschritt von der 4. zur 1. Stufe, also mit dem „Plagalschluß“ enden⁴⁰). — Palestrina hat, anders als beim Dorischen, die phrygische Tonart „in loco nativo“, das E-Phrygische, merklich bevorzugt; hochgeschlüsselte Stücke sind in der Minderzahl und für A-Phrygisch gibt es bei ihm nur ein einziges Beispiel.



E-PHRYGISCH

Äußere Kennzeichen: Tiefe Schlüsselung, Grundton E, häufig⁴¹).

Melodiebildung: Konstituierende Töne sind neben dem Grundton *e'* die Quarte *a'* und die Sexte *c''*, weiter die Sept *d''* und deren tiefere Oktave *d'* als Untersekunde des Grundtons. Zusammen mit dem Ton *g'* bilden die letztgenannten beiden Töne eine Art Nebenbereich. Bedeutend ist die Stellung des Tons *a'*, um den sich das melodische Geschehen oft auf längere Strecken gruppiert. Als Hochton kommt die Oktave des Grundtons (*e''*) nicht selten vor.



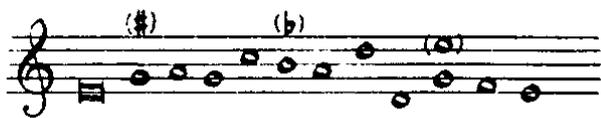
Kadenzen: Häufiger als die Kadenz auf dem Grundton (E^0), welche nur in phrygischer Gestalt und unter den eingangs beschriebenen Begleitumständen vorkommt⁴²), sind diejenigen auf der 4. Stufe (*A*), welche gewissermaßen den eigentlichen Drehpunkt des Klangverhältnisses bilden und auch in phrygischer Gestalt (unter Verwendung von *b*) vorkommen. Oft wird

⁴⁰) Vgl. S. Hermelink in: Kgr-Ber. Köln 1958 S. 133 ff.

⁴¹) Tabelle S. 100, Nr. 4. Lassos Beispiele: I, 78, 79, 93—95; II, 1; III, 134—38, 169; IV, 12; IV₂, 2, 3; V, 218, 236/37, 252/53; VI, 9, 10; VI₂, 6, 7, 22; VII, 281, 282—85, 298, 299/300, 301; VIII, 2, 25, 26, 28, 29; VIII₂, 8; IX, 344/45, 346/47, 348/49, 350/51, 352, 353, 354—56; XI, 404/05, 431/32, 433/34, 435, 436; XII, 25, 27—36; XIII, 533/34; XIV, 75—77; XV, 576, 589, 593, 594; XVI, 40—43, 46; XVII, 625—27, 628/29, 630/31, 632/33, 634/35, 636; XVIII, 9, 10; XVIII₂, 10, 11; XVIII₃, 8, 9; XIX, 676, 692, 698, 706, 720; XX, 17, 99, 102/105; XXI, 729.

⁴²) Also vorwiegend am Schluß der Stücke, seltener als Binnenklausel.

auf die 6. und 7. sowie auf die 3. Stufe (C, D und G) kadenziert. Belieb ist die Doppelkadenz zur 6. Stufe (G—C). Ganz selten, stets durch den Text motiviert, begegnet die 2. Stufe (F).



Klangraum: nebenstehend angedeutet. Hingewiesen sei auf die Vielzahl der möglichen Akzidentien, die nicht ganz ohne Einfluß auf das Klangverhältnis sind: außer *gis* und *fis* ist auch *cis* als Subsemitonium ständig anzutreffen, nicht selten aber auch („una voce super la“) der Ton *b*.

Tonartcharakter: Im Wesen des E-Phrygischen liegen Trauer, Klage, offener oder verklärter Schmerz, zartes Empfinden, Sehnsucht, eindringliches Bitten und ähnliche Gemütsbewegungen⁴³).

Beispiel: Der Adventshymnus „Conditor alme siderum“ (1. Strophe) aus Palestrinas Hymnenzyklus⁴⁴). Auf engem Raum zeigt dieses Stück, auf dessen höchst kunstvolle kontrapunktische Gestalt hingewiesen sei, wesentliche Merkmale unserer Tonart. Nur das Wichtigste sei angedeutet. Die Oberstimme ist ein typisches Beispiel für die Prägekraft der „Partitur“, man kann beobachten, wie aus einer gregorianischen Melodie im vierten Kirchenton der Sopran eines polyphonen, E-phrygischen Stückes entsteht: jede Zeile des Hymnus (außer der einstimmigen Intonation) erklingt zunächst unverändert; sobald jedoch der Sopran die Kontrapunktierung übernimmt, werden die nur wenige Töne umfassenden Glieder des Cantus firmus derartig weitergeführt und ergänzt, daß (5—10, 13—16) der charakteristische Klangraum unverkennbar induziert wird. In der letzten Zeile ist der Vorgang umgekehrt (Kontrapunkt 17—20, cantus firmus ab 22). Lediglich das hochliegende d² wird in dem kurzen vorliegenden Stück nicht erreicht (wohl aber in den folgenden Strophen). Sehr bezeichnend auch die Disposition der Kadenzen: 1. Zeile nach A (8/9), 2. Zeile nach C (16), 3. Zeile nach E (26); dazu kommen jeweils mehr oder weniger ausgebildete Binnenkadenzen nach E (5), D (10/11), C (umgangen, 13), A (14/15), E (21/22) und C (umgangen durch abspringenden Sopran, 24/25). Den Proportionen des ganzen, gedrängten Stückes entsprechend ist auch die Schlußbildung (26/27) mit dem liegenden Grundton (hier im Sopran) so kurz wie möglich, trotzdem aber völlig nach den oben S. 117 erwähnten Gesetzen ausgestaltet. Hingewiesen sei auf die vielen vorkommenden Akzidentien, von denen besonders das *fis*

⁴³) Zarlonis Charakteristik des Phrygischen („fünfter Ton“) im Anhang B. Gumpelzhaimer: austerus, ernst, streng, herb. Das E-Phrygische ist jedoch eher mit dem hypophrygischen Kirchenton in Vergleich zu setzen; vgl. unten Anm. 55. — Die Kluft zwischen dem gregorianischen und dem neuen, aus der Mehrstimmigkeit erwachsenen Tonartbegriff tritt bei phrygischen Stücken bes. auffällig in Erscheinung.

⁴⁴) GA 8, 1; Beispielsammlung Nr. 5.

gleich zu Beginn (2) den beschränkten Einfluß derselben auf die eigentliche Substanz der Tonart beleuchtet.

Anmerkungen. Es ist bezeichnend, daß Palestrina vom E-Phrygischen, dessen eigenartige Patina sich mit Worten schwer umschreiben läßt, am ausgiebigsten in den späten geistlichen Madrigalen mit den überschwenglichen Texten Gebrauch macht (15mal), während die Tonart in den weltlichen Madrigalen weit seltener, in den von ihm selbst herausgegebenen Sammlungen nur einmal begegnet. Unter den hergehörigen Kirchenwerken stehen der Zahl nach die Hymnenvertonungen (GA 8) an erster Stelle; hier ist die Wahl der Tonart allerdings weithin durch den cantus firmus vorbestimmt. Die Texte der übrigen Motetten gehören im allgemeinen Bezirken an, wie sie oben genannt worden sind. Auffallend und nicht ohne weiteres verständlich ist jedoch die Anwendung des Phrygischen im Hohen Lied (GA 4) und besonders bei den Offertorien (GA 9) mit den ausgesprochen jublierenden Psalmtexten (Ps. 65/66, 1. 2; Ps. 117/118, 16; Ps. 91/92, 1). Die Beobachtung, daß Palestrina im Hohen Lied diejenigen Abschnitte, welche die Trennung der Liebenden voraussetzen, E-phrygisch abfaßt (Motette 20—24 = Hohes Lied 5, 11. 12; 6, 1—4. 10. 11⁴⁵) legt jedoch die Vermutung nahe, daß der Meister in den Offertorien unabhängig vom speziellen Bedeutungsgehalt des Textes durch die Tonart allgemein die kirchliche Zeit, welcher die Stücke zugeordnet sind (Sonntag nach Epiphania bis Septuagesimae = Vorpassion) berücksichtigen wollte.



CIS-PHYRGISCH

Äußere Kennzeichen: Hohe Schlüsselung, Grundton E; selten⁴⁶).

Melodiebildung: Der Grundton nimmt hier mit e'' die höchste Lage ein, welche im Sopransystem vorkommt⁴⁷). Der melodische Hauptraum ist durch die Sexte a'—f'' und besonders durch den Halbtonschritt e'' f'' gekennzeichnet, doch umkreist die Melodie aufgrund der besonderen Disposition desselben oft den Grundton in der verengten Amplitude einer kleinen Terz (d''—e''—f''). Hochtton ist g''. In der Tiefe wird der Bezirk bisweilen bis zum e' erweitert.

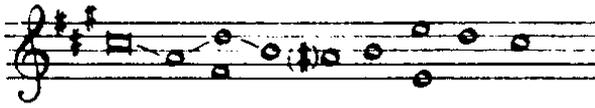


Kadenzen: Ein Unterschied gegenüber dem E-Phrygischen ist nicht festzustellen (vgl. oben S. 117).

⁴⁵) Tonartdisposition der Hoheliedmotetten siehe S. 131 Anm. 85.

⁴⁶) Tabelle S. 102, Nr. 20. Bei Lasso kein Beispiel.

⁴⁷) Es wäre auch das tiefe E (e') als Grundton denkbar. Ein Blick auf die Beispiele überzeugt aber sofort davon, daß dieser Ton nur ausnahmsweise als tiefer Grenzton erreicht wird.



Klangraum: Die exzentrische Lage des Grundtons in der Oberstimme bewirkt eine gewisse Labilität des

Klangverhältnisses, da die im Phrygischen ohnehin privilegierte 4. Stufe (hier A) in dieser Konstellation noch mehr an Gewicht gewinnt. Nicht nur, daß bei mehrteiligen Stücken einzelne Teile (außer dem letzten) oft auf dieser Stufe abschließen, auch im Verlauf des Satzes scheint das Klangverhältnis vom Hören her manchmal mehr dorthin orientiert⁴⁸).

Tonartcharakter: (soweit bei der schmalen Basis zu beurteilen) edle Glut, nicht ohne einen Hauch von Melancholie.

Beispiel: Die fünfstimmige Motette „Rex Melchior“ (GA 4, 143⁴⁹), eine Anrufung der hl. drei Könige. In der Wahl des Cis-Phrygischen spiegelt sich wohl der exotische Nimbus, mit dem man zu allen Zeiten die Geschichte jener Magier aus dem Morgenland umgeben hat. Der Anfang ist ein Beispiel jener bei Palestrina öfters begegnenden Fälle, wo die Stimmeneinsätze zunächst über die wirkliche Tonart hinwegtäuschen⁵⁰: diese kommen hier auf D und A; erst mit Takt 10 wendet sich der Satz überzeugend nach E und man erkennt den Plan: der Baß bringt die drei Anrufungen Melchiors nacheinander auf der siebten (4—6), vierten (6—8) und dann erst auf der ersten Stufe (8—10). Erst von hier ab setzt auch im Sopran die typische Melodik ein. Im Zusammenhang mit der Disposition der Kadenzen ist auf die Ausgestaltung des Zentrums hinzuweisen (20—30): Aufstieg der Melodie bis zum Hochtou bei „Regem regum“ (24; Kadenz G = 3. Stufe), darauf die Wendung zum eigentlichen Mittelpunkt „in cunis“ (25—34) mit den Kadenzen C (26), phrygisch E (28/29) und A (32/33). Erwähnt seien die weiteren wichtigen Kadenzen: E—A (10/11); D (19; 40; 51); A (54/55); E—A—E (60—65).

Anmerkungen: Es ist wohl kein Zufall, daß Palestrina im Offertorienzyklus das Cis-Phrygische in die gleiche Festzeit verlegt hat, welcher unser Beispiel angehört (Epiphania): Thomasfeiertag (GA 9, 27), Sonntag nach Weihnachten (GA 9, 29), Silvester (GA 9, 32); auch die letzte hergehörige Motette (GA 4, 124) reiht sich, von der außergewöhnlichen Situation her, welche dem Text zugrundeliegt (Maria Magdalena am Ostermorgen), zwanglos hier ein⁵²). Das einzige Cis-phrygische Stück aus dem Messenwerk, ein Credo (GA 12, 145—154), gibt Gelegenheit, auf die bedeutungsvolle Art

⁴⁸) Hier macht sich die Verwandtschaft zwischen dem Phrygischen und dem Aeolischen bemerkbar. Vgl. S. 137 und ebenda Anm. 102.

⁴⁹) Beispielsammlung Nr. 6.

⁵⁰) Vgl. dazu besonders auch S. 127.

⁵¹) GA 9.

⁵²) Auch hier eine Epiphanie.

der Hochtensetzung in unserer Tonart und allgemein hinzuweisen. Das groß-angelegte sechsstimmige Stück führt in den beiden Sopranen abwechselnd und fast unverzerrt die erste gregorianische Credo-Melodie durch. Das dort als Spitzenton regelmäßig auftretende *b* wird hier zu *f*'':

Choral:

Pa-trem o-mni-po-ten-tem

Palestrina:

Pa - trem o-mni-po-ten - tem

Palestrina vermeidet nun auch beim kontrapuntierenden Sopran sorgfältig durch Stimmkreuzung eine Überschreitung dieses Tons; lediglich an ganz bestimmten Stellen, nämlich bei den Textworten „*descendit de coelis*“ (148; 2, 5, mit Hochtönüberschneidung im Tenor), „*et incarnatus est de Spiritu sancto*“ (149; 1, 1), „*Crucifixus*“ (149; 3, 5/6), „*Et in Spiritum*“ (151; 4, 3) und „*Amen*“ (154; 2, 3/4) erklingt wirkungsvoll *g*'' als Hochtön⁵³).

et in-car-natus est de Spiritu Sancto

c.f. et in-car-natus est de Spiritu Sancto

⁵³) Die kursiv gesetzten Silben bezeichnen die sieben Stellen, an denen der Hochtön steht.

Strophen des Liedes vom unglücklichen Ehemann „Mein frau Hilgart“ (GA 18, 132—144), wo Lasso mittelst unserer Tonart trefflich ironisiert.



FIS-PHRYGISCH

Äußere Kennzeichen: Hohe Schlüsselung, \flat -Vorzeichnung, Grundton A⁵⁷).

Melodiebildung: Vom E-Phrygischen unterscheidet sich diese Tonart im wesentlichen dadurch, daß die Sept über dem Grundton als konstituierender Ton wegfällt und nur noch als Hochtton vereinzelt vorkommt. Entsprechend wird aber der Ambitus nach der Tiefe zu erweitert und schließt neben der Untersekunde auch die Terz unter dem Grundton ein. Diese geringfügige Änderung wirkt einschneidend auf das Kolorit.



Kadenzen: Grundsätzlich wie im A-Phrygischen, also neben der 1. Stufe (A^o) hauptsächlich 4. Stufe (D, auch mit *es* als D^o), ferner 6. Stufe (F), 7. Stufe (G) und 3. Stufe (C). Selten 2. Stufe (B).



Klangraum: wie nebenstehend⁵⁸).

Tonartcharakter: voll leidenschaftlicher Phantasie und edler Eindringlichkeit⁵⁹).

Beispiel: Nr. 42 aus den fünfstimmigen Offertorien „Precatus est Moyses“ (GA 9, 128⁶⁰). Dieses großartige Stück — das Versöhnungsgebet Moses am Sinai — ist seiner Textgestalt entsprechend dreiteilig. Nur der Mittelteil (11—53) zeigt unverfälschte Fis-phrygische Oberstimmenmelodik, während Einleitung und Schluß ohne diesen Mittelteil nicht eindeutig wären. Unsere frühere Beobachtung eines schwankenden Klangverhältnisses zu Beginn mancher Stücke läßt sich hier durch den Text und die Situation motivieren⁶¹). — Das Zentrum ist durch den Hochtton auf „memento“ (34) und die sich anschließende Kadenzkette „Abraham, Isaak et Jakob“ C (35), F (36), phrygisch A (37), D (38), weiter F (39, 41) und endlich phrygisch A (43) gekennzeichnet. Hingewiesen sei ferner auf die phrygische Kadenz nach D „placatus est Dominus“ (56), sowie auf den typisch liegenden Grundton im verlängerten Schluß (69—73). Die klangsinlich gesättigte Atmosphäre täti-

⁵⁷) Tabelle S. 101, Nr. 9. Beispiele bei Lasso: IV, 7; VII, 307, 313; XI, 439; XII, 26, XIII, 511/12; XIV, 78; XV, 546—48; XIX, 679.

⁵⁸) Auf die Ähnlichkeit mit dem Aufbau des H-Dorischen (vgl. S. 106 ff.) sei hingewiesen, jedoch wirkt sich die ausgewechselte Lage des Grundtons wesentlich aus.

⁵⁹) Vgl. S. 122 Anm. 55.

⁶⁰) Beispielsammlung Nr. 8.

⁶¹) Die beiden Außenteile enthalten die Rahmenerzählung.

gen Ernstes, welche von diesem Stück austrahlt, ist charakteristisch für alle Sätze in dieser Tonart.

Anmerkungen: Sehen wir wiederum ab von den Stücken, bei denen ein phrygischer cantus firmus vorgegeben ist (GA 8, 47. 85; GA 23, 28), so zeigt sich auch beim Fis-Phrygischen ein einheitlicher Grundcharakter aller Texte, für die Palestrina die Tonart wählte. Ob es sich, wie in unserem Beispiel, um Mose angesichts des goldenen Kalbs, ob es sich um Susanna (GA 3, 100), Judith (GA 4, 154), Laurentius (GA 5, 54), Daniel (GA 9, 149) oder um den König David als Psalmsänger (GA 9, 114. 140. 149) handelt, das Gemeinsame ist die eindringliche und zuversichtliche Bitte um Errettung aus Bedrängnis. Dabei schwingt etwas von der farbenprächtigen Umwelt der alttestamentlichen Geschichten, die den jeweiligen Hintergrund bilden, mit. Von hier aus gesehen steht auch der Text der Epiphaniasmotette (GA 9, 35) dem genannten Bezirk nahe mit dem durch den Hochtton gekennzeichneten Kernsatz „et adorabunt eum omnes reges terrae“.

3. DIE IONISCHE GRUPPE

Wenn wir die bisher beachtete Ordnung beibehalten wollten, so müßten wir nun das Lydische einreihen. Bekanntlich war aber die Anerkennung dieses Kirchentons im mehrstimmigen Satz vielfach umstritten, weil hier das eigentliche Merkmal, das H beim Grundton F, praktisch sich nicht genügend auswirken konnte. Schon die Zeitgenossen haben deshalb darauf hingewiesen, daß durch die fortgesetzt notwendige Erniedrigung des Tones *b* zu *b* die Tonsätze mit dem Grundton F, auch wenn sie ohne *b*-Vorzeichnung dastehen, als transponiertes Ionisch zu gelten haben⁶²). Dieser Ansicht war offenbar auch Palestrina: mit Ausnahme von zwei Madrigalen⁶³) kommt bei ihm „lydische Notierung“ niemals vor. Wir haben aus diesem Grund bereits bei der Konstituierung der Tonarten darauf verzichtet, das Lydische besonders zu berücksichtigen; durch die Einordnung der ionischen Tonarten an dieser Stelle sei jedoch an die lydische Ahnenreihe — insbesondere des F-Ionischen — erinnert⁶⁴). Der gemeinsame Unterschied der ionischen Tonarten allen bisher behandelten gegenüber besteht darin, daß der Grundton erstmals die große Terz über sich hat, daß auf der ersten Stufe sozusagen ein

⁶²) So zählt auch Zarlino alle Stücke dem Ionischen zu, welche in der Gregorianik „*erano del Settimo*“ (bei Zarlino authentisch Lydisch), „*contenuto nella quarta specie della Diapason (F f), le quali sono state ridutte sotto questo Modo con lo aggiungerle la Chorda b in luogo della ♯*“.

⁶³) GA 28, 126, 129. Einer der seltenen Fälle, wo das F-Lydische zu einer verhältnismäßig selbständigen Ausprägung gelangt, ist der achtstimmige Dialog „*Hola Caron*“ von Lasso (GA 16, 81).

⁶⁴) Vgl. hierzu Thr. Georgiades, „*Das Wirtshaus*“ von Schubert und das Kyrie aus dem gregorianischen Requiem, in: Festschrift für R. Benz, 1954.

Durdreiklang steht. Dies wirkt sich auf die Melodiebildung und das Klangverhältnis wie auf den Tonartcharakter entscheidend aus; bei allen Unterschieden im einzelnen sind es frohe, festliche und glänzende Welten, die sich hier eröffnen. Merkwürdigerweise ist wiederum das Ionische in der Ausgangslage, C-Ionisch, so gut wie nie verwendet; von den übrigen ionischen Tonarten macht Palestrina jedoch reichlich Gebrauch.



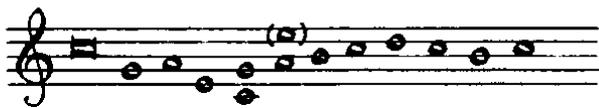
C-IONISCH

Äußere Kennzeichen: Tiefe Schlüsselung, Grundton C, sehr selten⁶⁵).

Melodiebildung: Als konstituierende Töne sind der Grundton c'', dessen tiefere Oktave c', die Terz e' und die Quinte g' zu bezeichnen. Mit letzterer zusammen bilden die Töne h' und d'' einen Nebenbereich; als weiterer abgrenzbarer Bereich tritt die fallende Quart a'—e' auf. Hochtton ist die Terz e'' über dem Grundton.



Kadenzen: Neben dem Grundton (C) hat die 5. Stufe (G) Vorrang. Häufig kommt die Doppelkadenz G—C vor. Die Bevorzugung der 3. Stufe (E^o) fällt auf, daneben findet sich oft die 6. Stufe, auch phrygisch mit b (A, A^o) wie auch die 2. Stufe (D). Die 4. Stufe (F) ist merkwürdig selten.



Klangraum: wie nebenstehend.

Tonartcharakter: offen und freimütig, gelöst⁶⁶).

Beispiel: Beginn der Messe „Quem dicunt homines“ (GA 17, 1), des einzigen C-ionischen Werkes von Palestrina⁶⁷). Die Vorlage ist unbekannt, insofern ist der eigene Anteil Palestrinas an der Gestaltung nicht auszumachen; jedoch sind die Kennzeichen des C-Ionischen ausgeprägt, besonders in der Oberstimmenmelodik, welcher als Stütztöne offensichtlich die Bestandteile des C-Dur- und des G-Dur-Dreiklangs zugrundeliegen, am schönsten, nacheinander, Takt 16—20. Als typisch ist ferner die Schlußbildung mit der Doppelkadenz G—C (22—24) anzusprechen (diese findet sich in der gleichen Ausgestaltung am Ende aller größeren Teile: Kyrie II, Gloria und Credo [je um einen Takt erweitert], Sanctus, Osanna, Agnus I und II). Die übrigen Kadenzen liegen Takt 12 (3. Stufe, phrygisch E), Takt 16 (1. Stufe, C) und Takt 20 (5. Stufe, G), doch ist bei der fehlenden Vergleichsmöglichkeit

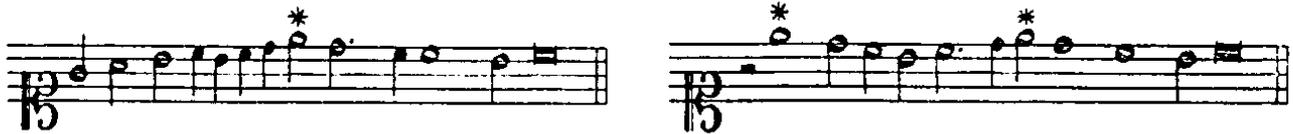
⁶⁵) Tabelle S. 102 Nr. 18. Bei Lasso selten: XV, 580/81, 595; XVI, 106; XIX, 712/13.

⁶⁶) Zarlinos Charakterisierung des Ionischen im Anhang B. Gumpelzhaimer: jucundus, erfreulich, ansprechend.

⁶⁷) Beispielsammlung Nr. 9.

nicht festzustellen, inwieweit, insbesondere was die phrygische Kadenz auf E betrifft, für das C-Ionische typische Erscheinungen vorliegen.

Anmerkung: Im Verlauf der Messe zeigt die Behandlung des Hochtens eine Besonderheit. Dieser kommt jeweils nur in der Schlußwendung der einzelnen Sätze (Gloria, auch vor Qui tollis, Credo, Agnus II) und zwar stets in



der im Beispiel links gegebenen Wendung vor. Eine Variante (Beispiel rechts) zeigt Agnus I.

Mangels weiterer Werke von Palestrina sei Lasso herangezogen, von dem bisher drei Motetten in dieser Tonart veröffentlicht sind (vgl. Anm. 65). Zwei davon fügen sich hinsichtlich Satzart und Text in die ausgeglichene tonartliche Klangwelt der Messe Palestrinas ein: „Fratres . . . gaudete in Domino“ (Phil. 4, 4—7), eine Mahnung des Apostels Paulus zum Guten, und „Qui patiens est“ (Spr. 14, 29), altorientalische Spruchweisheit. Dagegen gibt das dritte Stück, Lassos zweiteilige Vertonung der Sequenz „Heu, quos dabimus“ (Gesang der Verdammten in der Hölle), zu denken, wo in siebenstimmigen C-Ionischen Sätzen das namenlose Grauen, das Schauerliche selbst Gestalt annimmt⁶⁸).



A-IONISCH

Äußere Kennzeichen: Hohe Schlüsselung, ohne \flat -Vorzeichnung, Grundton C⁶⁹).

Melodiebildung: Konstituierende Töne neben dem Grundton c'' sind vor allem die Oberterz e'' und die Unterquarte g'. Die tieferen Töne f' und e' sind selten. Wichtiger als der Nebenbereich g'—h'—d'', der beim C-Ionischen Bedeutung hat, ist hier die höhere Region c''—d''—e''—f''. Dem Hochtone (g'') kommt erhöhte Bedeutung zu.



Kadenzen: Wie beim C-Ionischen angegeben; die phrygische Kadenz auf der 6. Stufe (A^o) tritt etwas mehr hervor.

⁶⁸) Sollte sich hier das merkwürdige Doppelgesicht bemerkbar machen, welches den späteren Erben des C-Ionischen, C-Dur, kennzeichnet und sich einmal in Bachs erstem Präludium aus dem Wohltemperiertem Klavier, das andere Mal in der Verzweiflungsarie des Gluck'schen Orpheus (Che farò senz'Euridice?) zeigt?

⁶⁹) Tabelle S. 101 Nr. 14, Beispiele von Lasso: III, 150, 151, 173, 177; V, 201, 211, 221—23; X₁, 17; XI, 468; XII, 44—48; XIII, 492/93, 538; XIV, 82, 84; XVI, 111; XVII, 645/646, 657/58, 669; XVIII₂, 3; XX, 51; XXI, 731.



Klangraum: wie nebenstehend.

Tonartcharakter: Glänzend, voll festlicher Freude.

Beispiel: Kyrie aus der „Missa Papae Marcelli“ (GA 11, 128⁷⁰). Auch dieses berühmte Stück beginnt, was die Tonart betrifft, mit einer Art Vorspiel⁷¹): Erst in Takt 9 mit dem Einsatz des ersten Basses auf c hat man festen Boden unter den Füßen, während der Beginn mit den Imitationen auf D und G den wahren Grundton für den Hörer zunächst noch verbirgt. Außergewöhnlich ist der Sprung zum Hochtone ganz zu Beginn der Oberstimme (2/3), wie auch der anschließende Abstieg durch den ganzen Tonbereich, womit gewissermaßen von vornherein die Grenzen umrissen sind. Von der endgültigen Wendung nach C an (9) ist die Oberstimmenmelodik durchaus typisch. Die Vorgänge im Sopran spiegeln sich im Kadenzplan, der nach der Eingangskadenz auf G (5) und der Doppelkadenz G—C (8/9) mit einer fünffachen Wiederholung der Grundkadenz auf C überrascht, in jeweils verschiedenen Stimpfaaren: 15 (Baß 2 — Tenor 1), 16 (Tenor 2 — Baß 2), 17 (Tenor 1 — Baß 1), 18 (Sopran — Baß 2), 19 (Tenor 1 — Alt), gleichsam um die Tonart nach dem freieren Beginn nun um so mehr zu proklamieren, wobei die Meisterschaft des lebendigen, real sechsstimmigen Satzes in diesen fünf Takten unbegreiflich bleibt. Mit der letzten Kadenz nach C (20/21) wird bereits der verlängerte Schluß mit dem liegenden Grundton eingeleitet. Trotz seiner Kürze vermittelt dieses prächtige Eingangskyrie die ganze Fülle des ungetrübt strahlenden, feurigen Glanzes, der die Atmosphäre des A-Ionischen charakterisiert, auch wenn manche Besonderheiten dieser Tonart nur angedeutet sind.

Anmerkungen: A-Ionisch, in mancher Hinsicht der Vorläufer des späteren A-Dur⁷²), erscheint besonders häufig in Verbindung mit Texten zu Marienfesten (GA 2, 43; GA 4, 146. 149; GA 5, 11. 57). Auch die übrigen Werke dieser Gruppe, so die glanzvolle Motette zu Himmelfahrt (GA 2, 33) und die auf den Peterstag (GA 5, 41) gehen auf Texte ähnlich gehobener Haltung. Lediglich ein Stück hat einen mehr ernsten Charakter (GA 2, 29. Text: Joel 2, 14). Dagegen bringen die fünf A-ionischen Madrigale Palestrinas wieder durchweg „liete rime“ (vgl. GA 28, 37). Unter den Messen ist diejenige über die Solmisationssilben „Ut Re Mi Fa Sol La“ (GA 12, 165) hervorzuheben. Dem sechsstimmigen Satz dient als Gerüst die aufsteigende und wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrende Hexachordreihe, welche

⁷⁰) Beispielsammlung Nr. 10.

⁷¹) Vgl. oben S. 120 und S. 123.

⁷²) Hinweise für den Übergang von den Tonarttypen der Vokalpolyphonie zu den Dur-Moll-Tonarten unten S. 143.



F-IONISCH

Außere Kennzeichen: Tiefe Schlüsselung, \flat -Vorzeichnung, Grundton F⁷⁷).

Melodiebildung: Konstituierende Töne sind, in der nebenstehenden Anordnung, Terz, Quinte und Sexte über dem Grundton (f', a', c'', d''), dazu abwärts die Stufen bis zur Unterquarte (f', e', d', c'). Die stark an die Pentatonik gemahnende Grundhaltung der Melodik bildet keine greifbaren Nebenbezirke aus. Ein Hochton fehlt.



Kadenzen: Auffallend ist das starke Überwiegen der Grundton-Kadenz (F), häufig in Korrespondenz mit Kadenzen auf der 5. Stufe (C) und, seltener, auf der 4. Stufe (B); häufig noch 3. Stufe phrygisch (A°). Die 2. und 6. Stufe, letztere auch phrygisch mit *es* (G, D, D°) kommen nur selten vor.

Klangraum: wie nebenstehend.



Durch das Vorwiegen der genannten klanglichen Wendungen entsteht der

Eindruck einer gewissen inneren Konstanz des Klangverhältnisses.

Tonartcharakter: froh, ruhig, naiv, unergründlich⁷⁸).

Beispiel: Die zweiteilige Motette „Sicut cervus desiderat ad fontes“ (GA 5, 148⁷⁹). Die Wahl der Tonart für den eher erregten Psalmtext (Ps. 42) erklärt sich vielleicht aus dessen liturgischer Stellung (Pfingstvigil⁸⁰). Typisch für die Oberstimmenmelodik ist bereits die Vertonung des ersten Textgliedes im Sopran (4—13), überdies ein Beispiel der unerhörten linearen Gestaltungskraft Palestrinas; nicht in Anspruch genommen wird hier der oberste der konstituierenden Töne (d''): dieser kommt, zweifellos mit Absicht, überhaupt erst im zweiten Teil auf die Worte „lacrymae“ (94) und „ubi“ (104. 114/115) zur Anwendung. Auch im ganzen zeigen sich die beiden Teile wohl-abgewogen gegeneinander abgestuft; nach Takt 20 wird im ersten Teil im Sopran selbst c'' nicht mehr berührt, der Ambitus ist auf c'—f'—a'—b' reduziert, während er in dem eindringlicher werdenden zweiten Teil in voller Ausdehnung in Anspruch genommen wird. Der Kadenzplan ist typisch für

⁷⁷) Tabelle S. 101 Nr. 7. Beispiele von Lasso: I, 73/74, 99; II, 21, 22; III, 142, 144—48, 183—85, 186, 196—98, 199/200; IV₂, 6, 7; V, 228, 243, 244/45, 246/47; VI, 7, 8; VI₂, 12, 20; VII, 286/87, 302/03, 308/09; VIII₂, 2, 5; IX, 369—72, 373—75, 376/77, 378, 379, 380—82, 383/84; X, 1, 3; X₄, 12—15, 19, 21; XI, 440/41, 454, 455/56, 470/71; XIII, 490/91, 507/08, 519, 521/22, 535, 541—44; XIV, 70, 80, 81, 83; XV, 553/54, 577, 597; XVI, 58, 61—68, 144, 147; XVII, 648/49, 653, 654/55; XVIII, 12, XVIII₂, 4, 5; XIX, 685/86, 687/88, 694, 700/01, 702, 707—10; XX, 28, 29; XXI, 736, 747/48.

⁷⁸) Hier wird man Zarlinos Beurteilung des Hypoionischen vergleichen müssen (Anhang B). Gumpelzhaimer: flebilis, klagend, rührend.

⁷⁹) Beispielsammlung Nr. 11.

⁸⁰) Nach Zarlinos Charakterisierung könnten aber auch die im Text erwähnten „lacrymae“ der Anlaß sein; vgl. oben Anm. 78.

F-Ionisch: F (12, 17, 23, 49, 55, 75, 79, 107, 110, 117), C (27, 71, 82, 100), B (89, 104, 113), phrygisch A (10, 37, 94).

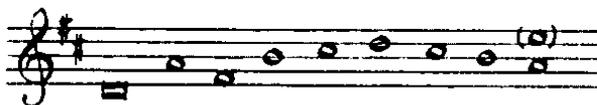
Anmerkungen: Wie im A-Ionischen begegnen wir auch hier durchweg Texten freudigen Charakters, doch spiegelt sich in ihnen das wesentlich mildere Licht, welches vom F-Ionischen ausgeht. Bezeichnend etwa die „visio Beatorum in coelo“ (Offb. 7, 9; GA 1, 129) oder die Motette zur Seligpreisung der Märtyrer (GA 5, 96), aber auch die Verwendung der Tonart für die letzten vorösterlichen Sonntage im Offertorienzyklus (GA 9, 63. 66), denen bekanntlich, insbesondere Lätare, der eigentlichen Passionswoche gegenüber noch einmal hellere Farben eignen. Das eigentümlich traditionsbeladene Ethos des F-Ionischen, das in besonderer Weise auch das Erbe des gregorianisch-Lydischen in sich trägt, tritt jedoch vielleicht am besten in dem friedvollen fünfstimmigen Kyrie aus dem Requiem (GA 10, 138) in Erscheinung, dem die ehrwürdige einfache älteste Kyrie-Weise zugrundeliegt, die wir kennen⁸¹). — Erwähnt sei noch, daß Palestrina die in der einfachen Gestalt nur eine Terz umfassende Psalmodierformel im 6. Kirchenton bei den Magnificatkompositionen in der Regel in F-ionische Sätze faßt.



D-IONISCH

Äußere Kennzeichen: Hohe Schlüsselung, Grundton F, \flat -Vorzeichnung, häufig⁸²).

Melodiebildung: Die konstituierenden Töne sind neben dem Grundton f' die Terz a' und die Quinte c'' sowie die Oktave f''; daneben kommt der Sexte d'' gewisse Bedeutung zu. Hochtton ist g''. Der Grundton wird kaum unterschritten. Von der äußerlich ähnlichen Konstellation bei C-Ionisch, welche nur um einen Ton verschoben erscheint, unterscheidet sich vorliegende dadurch, daß hier der tiefere Grundton, dort jedoch der höhere als aktuell empfunden wird; ferner ändert sich der Hochtton (Sekunde anstatt Terz über dem Grundton); Nebenbereiche sind hier nicht ausgeprägt.



Klangraum: wie nebenstehend.

Kadenzen: Grundsätzlich wie bei F-Ionisch: vorwiegend 1. Stufe (F) und 5. Stufe (C), daneben 4. Stufe (B), seltener 6. Stufe (D, auch phrygisch mit es), 2. Stufe (G) und 3. Stufe (A°).

⁸¹) Graduale S. 81*.

⁸²) Tabelle S. 102 Nr. 18. Beispiele von Lasso: I, 92; II, 19, 20; II₂, 8, 9, 10; III, 139—41, 149, 154, 155, 176, 195; VI₂, 5; V, 227, 260, 261; VI₂, 21; VII, 304/05, 310/11; VIII, 6, 17, 19, 21, 24; IX, 359, 360/61, 362/63, 364/65, 366/67; XI, 437, 457; XII, 37—43; XIII, 484/85; XIV, 79; XV, 596; XVI, 50, 53—55; XVII, 643, 647; XVIII, 11; XVIII₂, 8, 9; XIX, 697, 703, 718/19; XX 49, 50, 128—132.

Tonartcharakter: allgemein festlich und gelöst⁸³).

Beispiel: „Iustitiae Domini rectae“, Offertoriumsmotette auf den Sonntag Oculi (GA 9, 60⁸⁴). Zu Beginn treffen wir eine jener melismatisch ausgeschmückten Oberstimmen, wie sie Palestrina manchmal anwendet, wenn der Text Gelegenheit dazu bietet. Hier ist das Melos ganz aus dem D-Ionischen heraus gestaltet; die Kantilene dehnt sich in zweimaligem Ansatz (5—12 und 14—24) bis zum Hochtton (17) über den ganzen Diskantbereich aus. Auch im weiteren Verlauf treten die konstituierenden Töne als Angelpunkte des melodischen Geschehens unübersehbar hervor. Kadenzen sind bewußt bis Takt 21 umgangen, wo das Melisma auf C und dann nach einem Epilog endgültig auf phrygisch A abschließt (24). Der Mittelteil (25—34) zeigt Abwechslung: F (27), C—F (30/31), D (34), C (36), D (40), C—F (42/43), während im letzten Abschnitt (43—68) neben einer Kadenz auf C (61) nur solche auf dem Grundton vorkommen (45, 49, 53, 57, 63, 66). Der Text unsrer Motette stammt aus Psalm 19 („Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“), aus dessen Grundhaltung sich wohl die Anwendung des D-Ionischen erklären mag.

Anmerkungen: Die Verwendung des D-Ionischen für die letzten fünf Motetten aus dem Hoheliedzyklus (GA 4, 68 ff.), darf als Merkmal für die zeitgenössische Einschätzung dieser vielgebrauchten Tonart gelten⁸⁵). Ähnlich hochgemute Freude klingt ganz allgemein auch aus den Texten der übrigen Stücke; bei näherer Prüfung gilt dies auch, wie unser obiges Beispiel zeigt, für die Offertorien. Selbst ein Text wie „De profundis“ (GA 9, 161) kann dort D-ionisch vertont werden, wenn er in einem entsprechenden liturgischen Zusammenhang steht (hier am letzten Sonntag des Kirchenjahrs⁸⁶). Einen weiteren Hinweis auf die Besonderheit des D-Ionischen enthalten die acht Vergine-Madrigale Petrarcas, die Palestrina vertont hat, und bei denen er jedem einzelnen eine besondere Tonart zuteilt. Für das fünfte Madrigal (GA 29, 21), dessen Quintessenz in der Zeile „per te può la mia vita esser gioconda“ zu sehen ist, wählt er das D-Ionische; dies charakterisiert die Tonart treffend.

⁸³) Vgl. S. 125 Anm. 66.

⁸⁴) Beispielsammlung Nr. 12.

⁸⁵) Palestrinas 29 Hoheliedmotetten sind in fünf Gruppen nach Tonarten geordnet: E-Dorisch 1—10, E-Mixolydisch 11—18; A-Aeolisch 19; E-Phrygisch 20—24, D-Ionisch 25—29. Als Plan läßt sich erkennen: I. Lobpreis der Vorzüge der Liebenden im Dialog; II. Lobpreis in der dritten Person; III. Erschrecken und Klage über Trennung; IV. Sehnsucht der Liebenden; V. Wiedervereinigung. (Hohes Lied 1, 1 — 2, 1 und 4, 9. 10; 2, 2 — 3, 2; 5, 8; 5, 11. 12 und 6, 2. 3. 10. 11; 7, 2—12).

⁸⁶) 23., 24. und 25. Sonntag nach Pfingsten. Die frohe, friedevoll-zuversichtliche Grundhaltung dieser Sonntagsliturgie zeigt der Introitus: Jeremia 29, 11. 12. 14 und Psalm 84, 2 (Herr du bist vormals gnädig gewesen deinem Volk und hast die Gefangenen Zions erlöst). Vgl. auch die Einführung bei A. Schott, Das Meßbuch der heiligen Kirche, ⁴⁴1938 S. 640.

4. DIE MIXOLYDISCHE GRUPPE

Während wir bei jeder der bisher behandelten Tonarten auf immer neue Konstellationen der konstituierenden Töne, und damit jeweils auf grundverschiedene Bautypen gestoßen sind⁸⁷⁾, bestehen bei den restlichen Tonarten, die der mixolydischen und der aeolischen Gruppe zugehören, gewisse strukturelle Beziehungen zu jenen, welche auch in der Anordnung der konstituierenden Töne zum Ausdruck kommen. Beim Mixolydischen liegt eine derartige Verwandtschaft zum Ionischen vor; die Ursache ist u. a. darin zu sehen, daß bei gleicher diatonischer Stufenfolge vom Grundton aus (Hexachordum durum — Hexachordum naturale) das Ionische der fünften, das Mixolydische dagegen eher der vierten Stufe Vorrang einräumt⁸⁸⁾:



1.		
	G-Mixolyd.	C-Ionisch
2.		
	C-Mixolyd.	F-Ionisch
3.		
	A-Mixolyd.	D-Ionisch
4.		
	E-Mixolyd.	A-Ionisch

Wie nebenstehende Tabelle zeigt, kommen dadurch weitgehende Übereinstimmungen der konstituierenden Töne zustande, die sich jeweils im wesentlichen nur durch den ausgetauschten Grundton unterscheiden. Mixolydische Stücke lassen sich gehörsmäßig deshalb oft nicht leicht von solchen der entsprechenden Ionischen Tonarten unterscheiden, bevor man den Schluß kennt. Praktische Bedeutung gewinnt dieser Sachverhalt allerdings nur in dem Verhältnis A-Ionisch — E-Mixolydisch, denn, wie wir bereits

wissen, benützt Palestrina das C-Ionische (Fall 1 der Tabelle) nur in einem einzigen Falle; ebenso steht es aber auch in den unter 2 und 3 aufgezeigten Fällen: hier sind es die transponierten mixolydischen Tonarten, die so gut wie nie angewendet werden. Auf diese letzteren (C- und A-Mixolydisch⁸⁹⁾

⁸⁷⁾ Dies beruht, woran erinnert sei, vor allem auf der Variation des diatonischen Aufbaus mit der jeweils wechselnden Zusammensetzung der Terz: Dorisch = Ganzton-Halbton, Phrygisch = Halbton-Ganzton, Ionisch = Ganzton-Ganzton.

⁸⁸⁾ Das Hypomixolydische stimmt daher nicht nur äußerlich hinsichtlich des Ambitus, sondern auch in wichtigen Einzelheiten seiner inneren Struktur mit dem Ionischen überein (dasselbe gilt natürlich auch für das Verhältnis Hypoionisch — Mixolydisch).

⁸⁹⁾ Das einzige hierhergehörige Stück ist das A-Mixolydische Sanctus aus der vierstimmigen Messe „In minoribus Duplicibus“ (GA 23, 41), eine Bearbeitung der Sanctus-Melodie aus der 4. gregorianischen Messe (Graduale S. 16*), die dem 8. Kirchenton angehört.

werden wir deshalb auch nicht näher eingehen. — Die frohe, strahlende Grundhaltung des Ionischen ist auch den beiden mixolydischen Tonarten eigen, doch ist sie hier eher nach der Seite des kraftvoll Sieghaften gewendet.



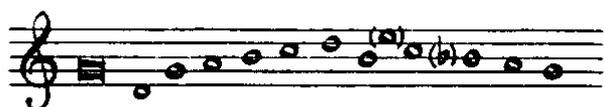
G-MIXOLYDISCH

Äußere Kennzeichen: Tiefe Schlüsselung, ohne Vorzeichen, Grundton G⁹⁰).

Melodiebildung: Merkmal ist der Aufstieg vom Grundton g' zur Quarte c'' und weiter zur Quinte d''. Unter dem Grundton treten Terz e' und Quinte c', daneben auch die Unterquarte d' (als tiefere Oktave der Oberquinte) hervor. Nicht selten wird e'' als Hochtton verwendet. Hieraus ergeben sich die konstituierenden Töne in obiger Anordnung.



Kadenzen: Neben der Grundkadenz (G), welche besonders oft wiederkehrt, sind Kadenzen auf der 4. und 5. Stufe (C, D) etwa gleich häufig, seltener auf der 2. Stufe, dort auch phrygisch mit *b* (A, A^o) und auf der 6. Stufe (E^o), vereinzelt auch auf der 7. Stufe (F) anzutreffen.



Klangraum: wie nebenstehend.

Tonartcharakter: heiter, in sich ruhend, prächtig⁹¹).

Beispiel: Gloria aus der „Missa Prima“ zu vier Stimmen im vierten Messenband (GA 13, 2⁹²). Es klingen melodische Wendungen der Sequenz „Lauda Sion Salvatorem“ an, doch beschränken sich die Beziehungen zu jenem Vorbild, wenigstens beim Gloria, auf den Anfang der Sequenz, welcher zu Beginn der einzelnen Abschnitte zitiert wird (1—6; 44—47). Der Anfang des Gloria zeigt typisch mixolydische Melodiebildung: doppelten Quartaufstieg (1—3), mehrfaches Kulminieren auf c'' (3/4, 6, 8, 10), eine erste melodische Zusammenfassung von d'' aus (11—13). Was in unserem Beispiel fehlt, ist der sonst häufige Abstieg zum tiefen c', dagegen findet sich bei den Textworten „Christe“ und „Gloria“ (65, 71) wirkungsvoll der Hochtton

⁹⁰) Tabelle S. 101 Nr. 11. Beispiele bei Lasso: I, 72, 88—90, 96, 98; II, 8, 9, II₂, 7; III, 157/58, 159—168, 187; IV₂, 8, 9; V, 204/5, 206/7, 208, 229/30, 231, 240, 241, 256, 264, 266/67; VIII, 20; IX, 393—96, 397—98, 399, 400, 401; X₂, 2; X₄, 9—11, 18, 23; XI, 445, 469, 472—75, 476—78; XII, 53—56; XIII, 496—98, 499, 518, 520, 532; XIV, 85—88, 91; XV, 555—58, 582/83; XVI, 72; XVIII, 14, 15; XIX, 671/72, 673/74, 675, 677, 678, 693, 695/96, 714, 715; XX, 40, 46; XXI, 728, 742, 744, 745, 749.

⁹¹) Man könnte hier am ehesten Zarlinos Charakteristik des „zehnten Modus“ (des Hypomixolydischen) zum Vergleich heranziehen (siehe Anhang B). Gumpelzhaimer: placabilis, besänftigend.

⁹²) Beispielsammlung Nr. 13.

und bei „Misereere“ (41) die im Mixolydischen nicht selten anzutreffende Anwendung des Tones *b*. — Der zweite der drei Teile⁹³⁾ schließt, bezeichnenderweise, auf C (54), der erste dagegen (37) wie der letzte auf der Grundkadenz G; auch bei den mehr ausgeführten Binnenklauseln (mit Synkopenbildung) überwiegt die Grundton-Kadenz (13, 20, 36, 44, 74, 77) neben der 5. Stufe (25, 41). Hingewiesen sei auf die schöne Doppelkadenz im Tripeltaktgefüge phrygisch (?) A — D auf die Worte „Jesu Christe“ (65—67), wie auf den Ansatz zur phrygischen Kadenz E (15/16). — Das Fluidum des G-Mixolydischen kommt besonders bei dem letzten Teil im Tripeltakt zur Geltung (55—77) und hat vielleicht die unerhört plastische Deklamation dieses Abschnitts direkt bewirkt.

Anmerkungen: Der Anteil der Cantus-firmus-Arbeiten an den nicht besonders häufigen G-mixolydischen Stücken ist hoch: außer den Offertorien (GA 9) verwenden wahrscheinlich alle Motetten und außerdem eine der Litaneien und die Messen (außer GA 20, 80) gregorianischen Melodien im achten oder siebten Kirchenton. Man könnte darin eine Parallele zum D-Dorischen sehen⁹⁴⁾. So bleiben im wesentlichen nur die im Anhang angeführten geistlichen Madrigale, deren Texte zumeist Maria als Königin feiern („Donna del ciel, tu nostra Dea“ (GA 29, 39) oder den Blick dem „celestes corte“ zuwenden, als einigermaßen verlässliche Anhaltspunkte für die Beurteilung des Tonartcharakters übrig. Etwas majestätisch Ernstes, wie wir es hier erkennen mögen, ist wohl auch das Kennzeichen derjenigen Festzeit, welche Palestrina im Offertorienband dem G-Mixolydischen vorbehalten hat (Sonntag vor Himmelfahrt bis Trinitatisfest). Die Besonderheit unserer Tonart tritt aber erst ins rechte Licht, wenn wir sie mit ihrer Schwestertonart vergleichen, welcher dort die zentrale Festzeit der Christenheit, die Osterzeit, zugeteilt ist⁹⁵⁾, mit dem E-Mixolydischen.



E-MIXOLYDISCH

Außere Kennzeichen: Hohe Schlüsselung, ohne *b* -Vorzeichnung; Grundton G. Sehr häufig⁹⁶⁾.

⁹³⁾ Das Gloria ist (neben der üblichen Zäsur vor „Qui tollis“) vor dem „Quoniam tu solus Sanctus“ noch einmal abgeteilt; der letzte Teil steht im Tripeltakt; das Beispiel illustriert das Zustandekommen abweichender Schlüsse innerhalb mehrteiliger Stücke.

⁹⁴⁾ Vgl. oben S. 113.

⁹⁵⁾ Es handelt sich um die elf Offertorien von Ostern, Weißer Sonntag, 2.—4. Sonntag nach Ostern, Fronleichnam, sowie um sechs weitere, die dem Ende des Kirchenjahres und den Heiligenfesten angehören. Vgl. S. 136 Anm. 99.

⁹⁶⁾ Tabelle S. 100 Nr. 6. Beispiele bei Lasso: III, 152, 153, 175, 188/89; V, 202/03, 238, 262/63, 265; VII, 306, 312; VIII, 1, 10, 18; IX, 385—87, 390/91, 392; XI, 442/43, 448/49; XII, 49/52; XIII, 494/95, 503; XV, 545, 578; XVI, 70, XVII, 661/62, 667/68; XVIII, 13; XVIII₂, 1; XVIII₃, 10, 11; XIX, 689/90; XXI, 741, 743.



Melodiebildung: Vom Grundton g' über Quarte c'' und Sexte e'' zur Sept f'' und Oktave g'' ansteigend; ein zweiter Bereich bevorzugt mehr die Oktavteilung durch die Quinte d''. In der Tiefe kommen (selten) Unterschreitungen des Grundtons bis zur Quarte d' vor. Das E-Mixolydische kennt keinen Hochtton, sondern die Oktave des Grundtons ist in die konstituierenden Töne einbezogen.

Kadenzen: Grundsätzlich wie beim G-Mixolydischen, also bevorzugt 1. Stufe (G), daneben 4. und 5. Stufe (C und D), seltener 2. Stufe (A), auch phrygisch mit *b* (A°), und 6. Stufe phrygisch (E°); ausnahmsweise 7. Stufe (F).

Klangraum: wie beistehend schematisiert.



Tonartcharakter: strahlend, mit goldenem Glanz⁹⁷⁾.

Beispiel: Gloria aus der Parodiemesse „Assumpta est Maria“ (GA 23, 106), der die gleichnamige 6stimmige Motette Palestrinas (GA 6, 28) zugrundeliegt⁹⁸⁾. Wie in den wortreichen Messensätzen allgemein haben auch hier die gedrängten oft ganz kurzen Textglieder häufige Tonwiederholungen, Vorwiegen der Satzart Note gegen Note, Wechsel zwischen höheren und tieferen Stimmgruppen und dgl. zur Folge. Trotzdem findet sich unentwegt die für unsere Tonart typische Oberstimmenmelodik (20—24 in beiden Sopranen zugleich). Besonders hingewiesen sei auf die ständige Wiederkehr des hohen g'' (z. B. 105, 106, 108, 109, 110). Allerdings tritt die Sopranmelodie (wie beim vielstimmigen Satz allgemein) durch die fortgesetzten Stimmkreuzungen nach außen nicht so sinnfällig in Erscheinung, wie bei geringstimmiger Satzart. Dafür aber kommen die mit dem Klangverhältnis zusammenhängenden Besonderheiten der Tonart, von denen oben (vgl. S. 80) die Rede war, um so mehr zur Geltung, denn die aus Sopran 1 und Sopran 2 kombinierte, effektive Oberstimme bewegt sich, zumindest bei vollstimmigen Stellen, im engen Intervall etwa einer Quarte (d''—g''), so daß die einzelnen Klänge immer wieder in ganz bestimmten Lagen wiederkehren. Ein Satz wie dieses herrliche Gloria wirkt demnach vor allem durch das Nebeneinander der Farbflächen: Grundtonklang entweder in Quint- oder Oktavlage (z. B. Takt 13 Beginn und 14 Schluß), Dreiklang auf C (4. Stufe) entweder Quintlage (13 Mitte) oder Terzlage (13/14) usw.; diese bestimmen den Grundcharakter der Tonart. Damit hängt auch zusammen, daß wichtige Textstellen hier durch besondere und auffallende Klangzusammenstel-

⁹⁷⁾ Zarlinos Charakterisierung Anhang B. Gumpelzhaimer: indignans, unwillig.

⁹⁸⁾ Beispielsammlung Nr. 14. Die genannte Motette gehört zu den in Anm. 12 aufgeführten Stücken, die in der GA in verkehrter Schlüsselung (tiefgeschlüsselt) wiedergegeben sind. Die hohe Schlüsselung der vorliegenden, in zeitgenössischen Handschriften mehrfach überlieferten Messe (vgl. Vorwort zu GA 23, S. III f.) stützt die S. 106 Anm. 12 ausgesprochene Konjektur.

lungen herausgehoben werden, so z. B. „gratias agimus tibi“ (15/16) durch den unvermittelten Übergang C/D, oder „Jesu Christe“ (mit Überleitung 38—42): E—A—D—G—C, oder auch die eigentümliche Stelle „miserere nobis“ (64/65) B—C, wobei das Stimmenpaar Sopran 2 — Tenor 1 eine makellose phrygische Kadenz nach E enthält! Endlich ist mit Rücksicht auf Klangverhältnis und tonartliche Färbung auch auf die Abschnitte hinzuweisen, wo die Soprane pausieren, welche also der Satzart „paribus vocibus“ zugehören (24—27; 31—34; 42—44; 49—51; 66—69; 82; 100—104). Die kontrastierende Wirkung derartiger tieferer Stimmengruppen, von der die alten Meister in der Satzart Note gegen Note besonders häufig Gebrauch machen, ist nicht nur durch das Fehlen der hohen Regionen allgemein zu erklären, sondern kommt vor allem dadurch zustande, daß nun z. B. der Alt zur Oberstimme wird und sich dadurch das Klangverhältnis von Grund auf ändert. Daher der fremdartige Reiz solcher Stellen. Wie in dem vorhergehend besprochenen G-mixolydischen Gloria ist auch hier den Kadenzten als Tonartkriterium eine im Vergleich zu durchimitierten Sätzen mehr untergeordnete Bedeutung beizumessen; trotzdem seien wiederum die wichtigsten genannt: G (23—24, 27, 55, 61/62, 107, 111/112), C (14/15, 34, 51, 68/69, 73/74), D (85, 96), A (38/39, 88), E^o (37/38, 64/65), F (48).

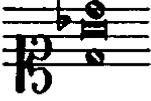
Anmerkungen: Morleys Bemerkung, wonach hochgeschlüsselte Stücke mehr dem Heiteren, tiefgeschlüsselte dagegen mehr dem Ernsten und dem Gesetzten zuneigen (vgl. oben S. 91), gilt zwar allgemein; was er damit meint, tritt aber beim Vergleich der beiden gebräuchlichen mixolydischen Tonarten besonders deutlich heraus. Bei gleicher Grundhaltung kennzeichnet das G-Mixolydische ein gemäßigter, fast nüchterner Habitus, während das E-Mixolydische eine Atmosphäre voll lebensbejahenden Überschwangs verbreitet. Unter den zahlreichen Texten, für die Palestrina diese Tonart wählte, und auf die wir im einzelnen nicht eingehen wollen, findet sich nicht einer, für den eine derartige Interpretation nicht angemessen wäre. Auf die Stellung der Tonart im Offertorienband wurde schon hingewiesen⁹⁹⁾; ebenso bedeutsam ist ihre Verwendung im Hohelied-Zyklus¹⁰⁰⁾. Auch die Einsetzungsworte des Abendmahls „Accipit Jesus calicem“ (GA 3, 123) sind einmal E-mixolydisch vertont¹⁰¹⁾. — Wir haben weiter oben festgestellt (S. 102), daß die E-mixolydischen und die E-dorischen Stücke (zusammen mit den E-phrygischen) einen überaus großen Teil des Gesamtwerkes von Palestrina ausmachen. Die Fragestellung nach den Wurzeln der Dur-Moll-Tonalität müßte bei derartigen Beobachtungen einsetzen.

⁹⁹⁾ Was den S. 134 Anm. 95 angeführten 6 Offertorien (hinsichtlich des Textes) gemeinsam ist und Palestrina wohl zur Wahl von E-Mixolydisch bewog, ist der Blick nach der himmlischen Herrlichkeit (letzte Sonntage des Kirchenjahres; Märtyrer).

¹⁰⁰⁾ Hierzu S. 131 Anm. 85.

¹⁰¹⁾ Die andere Komposition (GA 2, 77) ist E-phrygisch.

5. DIE AEOLISCHE GRUPPE

1.		
	E-Phryg.	A-Aeolisch
2.		
	A-Phryg.	D-Aeolisch
3.		
	C#s-Phryg.	Fis-Aeol.
4.		
	Fis-Phryg.	H-Aeolisch

Ähnliche Beziehungen, wie wir sie für das Mixolydische zum Ionischen feststellen konnten, bestehen auch beim Aeolischen. Hier korrespondiert die phrygische Gruppe. Die Ursache ist, wie aus der Tabelle hervorgeht, im Prinzip dieselbe wie dort und in der Besonderheit der jeweiligen Struktur der beiden Tonarten zu sehen. Das Aeolische hat eine gewisse Vorliebe für die fünfte, das Phrygische dagegen für die vierte Stufe, woraus sich die schon von den Theoretikern der Zeit erwähnte Verwandtschaft phrygischer

und aeolischer Melodiegebilde erklärt¹⁰². Beim Aeolischen ist nun aber noch eine weitere Überschneidung mit unserem bisherigen Tonartenbestand festzustellen: Bei der Quarttransposition fällt der aeolische Bereich bekanntlich mit dem dorischen zusammen. Dies bedeutet gleiches Ambitus-Grundton-Verhältnis, und, da die Struktur der beiden Tonarten praktisch dieselbe ist¹⁰³), genau dieselben konstituierenden Töne für die Melodiebildung. Man kann also das D-Aeolische und das H-Aeolische den entsprechenden Tonarten (D-Dorisch, H-Dorisch) nicht als selbständige neue Tonarten gegenüberstellen, und Palestrina hat auch tatsächlich von jenen kaum Gebrauch gemacht¹⁰⁴). Anders steht es mit dem A-Aeolischen und mit dem Fis-Aeolischen: obwohl der diatonische Aufbau sich vom Dorischen nicht unterscheidet, ergeben sich durch das veränderte Ambitus-Grundton-Verhältnis hier zwei weitere neue Bereiche.

¹⁰²) Auch Zarlino kommt auf die Verwandtschaft des Aeolischen mit dem Phrygischen (wie auch mit dem Dorischen und Ionischen) zu sprechen, Istitutioni S. 411: „E cosa notissima a tutti li periti della Musica, che questo Modo (Aeolisch) col Terzo (Dorisch) sono tra loro molto conformi: percioche la Seconda specie della Diapente è commune a l'uno e all'altro; si può passare dall'uno in l'altro facilmente; il che si può etiando dire del Quinto (Phrygisch) e del Primo Modo“ (Ionisch).

¹⁰³) Mangelnde oder vorhandene b-Vorzeichnung hat hierauf keine wesentliche Einwirkung. Auch Zarlino (Istitutioni S. 397) betont die „strettissima parentella“ zwischen dem Dorischen und dem Aeolischen.

¹⁰⁴) Vgl. die Tabelle S. 100 f. Nr. 2 und 17, wo allerdings drei Messen in H-Aeolisch zu verzeichnen sind; zwei davon sind jedoch Parodiemessen über fremde Kompositionen, bei denen Palestrina sich vermutlich an die Notierungsweise der Vorlage hielt.



A-AEOLISCH

Äußere Kennzeichen: Tiefe Schlüsselung. Grundton A¹⁰⁵).

Melodiebildung: Von der Unterquarte e' zur Untersekunde g' des Grundtons a' und von diesem weiter zur Terz c'' und Quarte d''. „Pentatonischer“ Grundriß. Ein Hochtton fehlt. Die konstituierenden Töne lassen sich wie nebenstehend schematisch zusammenfassen.



Kadenzen: Häufiger als die Kadenz auf dem Grundton selbst ist die phrygische auf der 5. Stufe (E°); oft finden sich Kadenzen auf der 3., 7. und 4. Stufe (C, G, D). Die Kadenz auf der 6. Stufe (F) fehlt bei Palestrinas Beispielen, dagegen kommt bei besonderen Anlässen gern die phrygische Kadenz auf der 1. Stufe (A°) vor.



Klangraum: wie nebenstehend.

Tonartcharakter: weich, klagend, innig¹⁰⁶).

Beispiel: Die vierstimmige Motette „Congratulamini mihi“ (GA 5, 74) auf das Fest „Praesentatio Beatae Mariae“¹⁰⁷). Die Sopranmelodie dieses wunderschön zarten Stückes baut sich ganz aus den vier Tönen e'—a', g'—c' auf; deutlich macht sich das eigenartige Schwanken zwischen dem Phrygischen und dem Aeolischen in der Anlage und in dem jeweiligen Abschlußton der einzelnen Teilabschnitte bemerkbar; letztere schließen alle auf E oder A; lediglich an einer Stelle in der Mitte („cum essem parvula“) wendet sich die Melodie für einen Augenblick nach c'' (33) und, nur im Vorübergehen, nach h'' (38). Sicherheit über die gemeinte Tonart bringt hier erst der Schluß¹⁰⁸). Dann allerdings wird bedeutungsvoll, daß die erste Kadenz nach A erst in der Mitte (42/43) an der vom Text her integrierenden Stelle „placui Altissimo“ erscheint, und man erkennt den Plan der Anlage, welcher die phrygische Färbung auf den Anfangsteil, die A-aeolische dagegen auf den Schluß zu verlegt. Zur anfänglichen Unbestimmtheit der Tonartverhältnisse tragen übrigens auch die Einsatzöne der Imitation bei, die auf E und H, somit wiederum (vgl. oben S. 127) auf der fünften und zweiten Stufe liegen. Kadenz-Zieltöne sind A (42/43, 52, 64, 68/69), phrygisch E (13, 20/21, 48/49), C (33), G (37/38).

¹⁰⁵) Tabelle S. 101 Nr. 12. Beispiele bei Lasso: II, 2; III, 178; VI₂, 13; VIII, 12, 27; VIII₂, 4; XII, 1—5; XX, 23.

¹⁰⁶) Vgl. Zarlinos „zwölften“ Ton. Gumpelzhaimer: tristis, traurig.

¹⁰⁷) Beispielsammlung Nr. 15.

¹⁰⁸) Vgl. hierzu auch S. 120.

Anmerkungen: Hier ist zunächst auf die intervallmäßige Ähnlichkeit im Aufbau der konstituierenden Töne hinzuweisen, die das A-Aeolische verglichen mit dem H-Dorischen aufweist. Die Frage liegt nahe, ob vom praktisch-musikalischen Standpunkt gesehen eine Unterscheidung möglich und nötig ist. Hier wie dort ist der melodische Kern in derselben Tonfolge zu sehen:



Das Ambitus-Grundton-Verhältnis der beiden Tonarten unterscheidet sich um nur einen Ton und würde also eine generelle Trennung kaum rechtfertigen; auch der Hochtton ist praktisch

in beiden Fällen derselbe, nämlich die Quarte über dem Grundton. Dagegen unterscheiden sich die beiden Tonarten durch die Kadenz der fünften Stufe, welche im A-Aeolischen ausnahmslos eine phrygische ist (*dis* verwendet Palestrina nie), im H-Dorischen dagegen in den meisten Fällen das Subsemitonium bringt. Diese Verhältnisse wirken sich aber auf das Klangverhältnis aus. — Daß das A-Aeolische somit als selbständige Tonart anzusehen ist, bestätigt sich auch in Palestrinas Werk. Aufschlußreich ist die Anwendung dieser Tonart im Hoheliedzyklus, wo sie an entscheidender Stelle für ein einziges Stück, die Motette „Adjuvo vos, filiae Jerusalem“ (GA 4, 52. Text: Hohes Lied 5, 8) in Erscheinung tritt¹⁰⁹). Auch bei den übrigen Motetten in dieser Tonart ist die Rede von der Liebe einer Frauenfigur wie Maria Magdalena (GA 5, 50), von der Kirche als Braut Christi (GA 5, 107), oder, wie in unserem Beispiel, von der Auserwählung der Maria. Es ist also ein klar erkennbarer Vorstellungsbereich, welchem Palestrina das A-Aeolische zuordnet, und dem sich auch der dreichörige Lobgesang des Simeon (GA 7, 44) vom Sinngehalt des Textes her einfügt.



FIS-AEOLISCH

Äußere Kennzeichen: Hohe Schlüsselung, Grundton A, ohne Vorzeichen¹¹⁰).

Melodiebildung: Vom Grundton a' über die Terz c'' zur Quinte e''; ein zweiter, eher stärker hervortretender Bereich führt vom Grundton über die Quarte d'' zur Sexte f''. Hochtton ist g''. Bezeichnend ist der große Sopranumfang, der häufig bis zu d' ausgenützt wird. Die konstituierenden Töne sind also wie angedeutet zu schematisieren.



¹⁰⁹) Vgl. S. 131 Anm. 85.

¹¹⁰) Tabelle S. 101 Nr. 8. Beispiele bei Lasso: II, 16, 17; II₂, 5, 6; III, 131—133, 156; V, 225/26, 242, 268; VI, 11, 12; VI₂, 23; VIII₂, 6; IX, 357, 388/89; X, 2, 4; XI, 429/30, 444, 458/59, 460; XIV, 89, 90; XVI, 75/78, 89/93, 113; XVII, 656, 659/60, 663/64; XVIII₂, 12, 13; XIX, 699, 705; XX, 134; XXI, 725, 746.

Kadenzen: Die Grundkadenz auf A kommt hier ebenso oft phrygisch (mit *b*), wie in der gewöhnlichen Gestalt mit Subsemitonium vor. Auf der 5. Stufe steht nur die phrygische Kadenz (E^o), weshalb die 4. Stufe (D) oft bevorzugt erscheint. Seltener sind Kadenzen auf der 3., 6. oder 7. Stufe (C, F, G).



Klangraum: wie nebenstehend.

Tonartcharakter: sehr ausdrucksstark und farbig, hoffnungsvoll und bang zugleich; für alle leidenschaftlichen Empfindungen geeignet¹¹¹).

Beispiel: Agnus aus der Messe „Vestiva i colli“ (GA 18, 60), welche melodisches Material des berühmten Madrigals (GA 28, 239) verwendet, das mit diesen Textworten anfängt¹¹²). Auch dieses Stück beginnt mit einem jener charakteristischen Melismen, denen wir weiter oben schon begegnet sind (vgl. S. 131). Man beachte, wie hier in drei aufeinanderfolgenden Wellen Quarte, Quinte und Sexte über dem Grundton herausgestellt werden (1, 2, 3), wobei sich die zeitlichen Intervalle ihres Eintretens verkürzen, wie dann (auf „Dei“) der Terz-Quintbereich betont wird; bezeichnend auch die Stelle um die erste Kadenz (8—12), wo der Zielton d' (Brevis) nachträglich doch in den Quintsprung e''—a' einmündet. In der ausbalancierenden Gewichtsverteilung dieses Anfangsteils zeigen sich die Wesenszüge der Tonart. Dabei ist zu beachten, daß wie hier, so auch späterhin die Quinte a'—e'' als das Hauptintervall der konstituierenden Töne bestätigt wird (z. B. 14/15, 16 bis 20). Hingewiesen sei auf die Stellen, wo in den beiden Teilen jeweils der Hochtton erscheint (23, 52), sowie auf die Kadenzen: A (60/61), phrygisch A — D (70/71), D (8/9, 56/57, 63/64), und nur einmal phrygisch E (72/73), endlich auf den herrlichen Schluß beider Teile in der Quintlage, welcher allerdings, wie überhaupt der eigentümliche, im Fis-Aeolischen beschlossene klangliche Reiz und Zauber, erst beim Erklingen recht in Erscheinung tritt.

Anmerkungen: Wie wir bei den allgemeinen Bemerkungen zum Aeolischen schon sahen, besteht Verwandtschaft zwischen dem Fis-Aeolischen und dem Cis-Phrygischen. Da in unserer Tonart jedoch, wie erwähnt, die Wendung nach dem Phrygischen nicht so häufig vorkommt, wirkt sich eine andere Beziehung stärker aus: die zum H-Dorischen. Sie resultiert aus der Stellung der Quarte im Nebenbereich der konstituierenden Töne:



Fis-Aeolisch



H-Dorisch

¹¹¹) Als Vergleich Zarlinos Beschreibung (Anhang B). Gumpelzhaimer: *suavis*, süß, doch ist hier die Diskrepanz gegenüber dem authentischen Aeolisch besonders fühlbar: das Ambitus-Grundton-Verhältnis ist vom Authentischen und vom Plagalischen gleich weit entfernt!

¹¹²) Beispielsammlung Nr. 16.

Das Verhältnis ist dem besprochenen zwischen dem E-Mixolydischen und dem A-Ionischen ähnlich¹¹³): auch hier kein wesentlicher Unterschied im Tonartcharakter, wenigstens geben hierfür die Fis-aeolisch vertonten Texte, verglichen mit denen der H-dorischen Gruppe, keine greifbaren Anhaltspunkte. Und doch besteht zwischen den beiden Bereichen eine feine Abstufung der Tönung. Diese hat Palestrina z. B. in den öfters genannten Offertorienmotetten für das Kirchenjahr (GA 9) berücksichtigt: das Fis-Aeolische ist der Adventszeit (GA 9, 3. 6. 10. 13), das H-Dorische hingegen Weihnachten und den unmittelbar folgenden Feststagen (GA 9, 16. 18. 21. 24) zugeordnet. — Merkwürdig ist die Bevorzugung des Fis-Aeolischen bei den Magnificat-Vertonungen auf den dritten, fünften und siebten Kirchenton.

Mit der Besprechung des Fis-Aeolischen sind wir am Ende angelangt, denn die beiden transponierten Tonarten, das D-Aeolische und das H-Aeolische, scheiden aus den oben genannten Gründen aus. Da aus dem mixolydischen Tonartenkreis das C- und das A-Mixolydische als selbständige Typen bereits ausgeschieden sind, bleiben von den 20 Tonarten, die wir aufgrund unserer Überlegungen im dritten und vierten Kapitel unterschieden und in der Tabelle S. 100 ff. berücksichtigt haben, nur sechzehn; Nr. 2, 15, 17 und 19 jener Tabelle fallen weg. Diese verbleibenden sechzehn Tonarten stellen nun aber echte Kategorien dar: jede einzelne unterscheidet sich grundsätzlich von allen anderen; jede einzelne zeigt ihren besonderen Habitus, der bei allen zugehörigen Stücken als ausgeprägte klangliche Atmosphäre unverkennbar in Erscheinung tritt. Wir haben darauf hingewiesen, daß satztechnische Zusammenhänge für die Herausbildung dieser verschiedenartigen Tönungen verantwortlich gemacht werden müssen und einige davon weiter verfolgt; wir haben vielerlei Entsprechungen zwischen dem sprachlichen Vorwurf und der Wahl der Tonarten erkannt. Abschließend sei nun dasjenige Merkmal der einzelnen Tonarten, das im Verlauf unserer Untersuchung die Verschiedenheit der Struktur vielleicht am offensichtlichsten gezeigt hat, die schematische Darstellung der konstituierenden Töne, in übersichtlicher Tabelle zusammengestellt (vgl. S. 142).

Die Reihenfolge der Tonarten, die wir am Schluß des dritten und vierten Kapitels (vgl. S. 86 und S. 98) aufstellen konnten, wird durch die schematischen Kennbilder der von Tonart zu Tonart wechselnden Sopranverhältnisse (die aber stellvertretend für die gesamten klanglichen Verhältnisse stehen können) in dieser Tabelle genauer spezifiziert; hier kommt etwas von dem Reichtum klanglicher Voraussetzungen und Wirkungen zum Ausdruck, den die „Dispositiones Modorum“, die in jener großen Epoche der abendländischen Musik ausgebildeten vokalen Tonartentypen in ihrer Vielgestalt in sich tragen.

¹¹³) Vgl. S. 132.

Übersicht

der in der Vokalpolyphonie ausgebildeten Tonarten
mit Darstellung der „konstituierenden Töne“

<i>Dorisch</i>				
	D-Dorisch	H-Dorisch	G-Dorisch	E-Dorisch
<i>Phrygisch</i>				
	E-Phrygisch	Cis-Phrygisch	A-Phrygisch	Fis-Phrygisch
<i>Ionisch</i>				
	C-Ionisch	A-Ionisch	F-Ionisch	D-Ionisch
<i>Mixolydisch</i>				
	G-Mixolyd.	E-Mixolyd.	C-Mixolyd.	A-Mixolyd.
<i>Aeolisch</i>				
	A-Aeolisch	Fis-Aeolisch	D-Aeolisch	H-Aeolisch

* rechts vom Abteilungsstrich die vier nicht selbständig zu zählenden Tonarten.

In der Reduzierung der verschiedenartigen vokalen Tonartentypen auf die beiden Tongeschlechter Dur und Moll (im 17. Jh.) und in der damit verknüpften Vorstellung vom Quintenzirkel darf man eines jener Systemgebilde erkennen, die das abendländische Denken etwa seit Leibniz kennzeichnen. Man hat immer wieder gefragt, wie es möglich ist, daß die physikalisch gleichgearteten Kategorien dieses Gebäudes unleugbar sich durch ihr ausgeprägtes Ethos unterscheiden. Man wird den Ursprung der Tonartencharakteristik unserer Dur-Moll-Tonalität hier, in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts suchen müssen. Denn die hier wirksamen Tonarten-Typen, die wir kennengelernt haben, wirken dort offensichtlich nach und sind wohl für die nachträgliche Belebung des gesamten Tonarten-Kreises (auch der „entfernten“ Tonarten) durch Beilegung eines bestimmten Affektgehaltes a priori verantwortlich zu machen. In die von mathematisch-rationalen Elementen bestimmte, vom Geiste der Instrumentalmusik (Temperatur) gezeichnete Konstruktion ist also anscheinend unvermerkt etwas von der Vorstellung des abgegrenzten Vokalbereichs, und damit ein wesentliches Moment aus der Vokalmusik, übernommen worden, welches die Verbindung zum Bereich des Physisch-Psychischen herstellt. Als Brücke hat zweifellos der Usus der Begleitung der Vokalmusik auf Tasteninstrumenten, besonders auf der Orgel, mit der dauernden Notwendigkeit der Transposition (vor allem bei hochgeschlüsselten Stücken) gedient. Man könnte somit auch das verhältnismäßig unvermittelte Auftreten höherer Tonart-Vorzeichnungen in den Partituren nach 1650, das mit der fortschreitenden Ausbildung der Dur-Moll-Tonalität in Zusammenhang steht, als einen Umschlag der Musikanschauung (aus der Welt der Vokalmusik in die des Instrumentalen) deuten, bei dem offenbar wurde, was in der Stille sich längst vorbereitet hatte.

Anhang

- A. Zusammenstellung der Werke Palestrinas nach Tonarten
- B. Zarlinos Charakteristik der zwölf Modi
- C. Tabellen zur Schlüsselungs- und Notierungspraxis
- D. Übertragung des Beispiels von Lampadius auf der Scala decemlinealis
- E. Einige zweistimmige Modus-Beispiele von Zarlino
- F. Realisierung der Angaben Zarlinos zur Schlüsselung der zwölf Modi
- G. Quellen zur Schlüsselungspraxis in Faksimile

A. Zusammenstellung der Werke Palestrinas nach Tonarten

Zweiteilige Motetten sind mit * bezeichnet

1. D-Dorisch

Hymnen:	Tibi Christe, splendor	8, 90
	Urbs beata Jerusalem	8, 132
Messen:	Missa Quarta (L'homme armé)	13, 45
	Missa Dominicalis	33, 1
Messensätze:	Sanctus aus Requiem	10, 145
	Credo aus Missa in Minoribus Duplicibus	23, 34
Litanei:	5st.	26, 71
Madrigal:	Se ben non veggon gl'occhi	28, 215

2. H-Dorisch

Motetten:	Sancte Paule apostole	1, 57
	* Gaude Barbara	2, 59
	Sanctificavit Dominus tabernaculum meum	3, 62
	O quam metuendus est locus iste	3, 66
	* Jubilate Deo, omnis terra	3, 69
	Deus, qui ecclesiam tuam	3, 129
	Surge, illuminare Hierusalem	3, 134
	Jubilate Deo	3, 160
	Orietur stella ex Jacob	4, 118
	Aegypte noli flere	4, 121
	Surge propera amica mea	5, 47
	Et ambulabunt gentes in lumine tuo	6, 90
	Stabat mater	6, 96
	Ave Maria, gratia plena	6, 121
	Pater noster	6, 150
	Tui sunt coeli et tua est terra	9, 16
	Elegerunt Apostoli Stephanum levitam	9, 18
	Justus ut palma florebit	9, 21
	Anima nostra sicut passer erepta est	9, 24
Messen:	Aspice Domine	11, 71
	Eripe me de inimicis	13, 59
	Panis quem ego dabo	14, 34

	In te Domine speravi	15, 22
	Gia fù chi m'ebbe cara	19, 22
	Pater noster	24, 1
Litaneien:	Litaniae de Beata Maria Virgine	26, 1
Madrigale:	La vèr l'aurora che sì dolce l'aura	28, 17
	Donna, vostra mercede	28, 24
	Già fu chi m'ebbe cara	28, 26
	Che debbo far	28, 34
	S'un sguardo un fa beato	28, 73
	Amor, ben puoi tu ormai	28, 75
	Il dolce sonno	28, 164
	Vergine saggia e del bel numer'una	29, 6
 3. G-Dorisch		
Motetten:	* Suscipe verbum virgo Maria	1, 22
	Crucem sanctam subiit	1, 34
	* Ego sum panis vivus	1, 43
	Puer qui natus est plus quam propheta	1, 50
	Beatae Mariae Magdalenae	1, 54
	O beatum virum	1, 67
	O beatum pontificem	1, 74
	Caro mea vere est cibus	3, 15
	* O sancte praesul Nicolae	3, 78
	* Laetus Hyperboream volet	4, 91
	* Paucitas dierum meorum	4, 96
	Nos autem gloriari oportet	5, 66
	O pretiosum et admirandum convivium	7, 10
	Decus morum dux minorum Franciscus	8, 157
	Stetit Angelus juxta aram	9, 176
	Domine Jesu Christe (Offertorium aus dem Requiem)	10, 140
	Messen:	Missa sine nomine (6st.)
Emendemus		16, 44
Magnificat:	2. Ton, 4st.	27, 6
	2. Ton, 4st.	27, 45
	2. Ton, 4st.	27, 88
	2. Ton, 5st.	27, 158
Madrigale:	Nessun visse giammai	28, 15
	Ahi! letizia fugace	28, 140
	Struggomi, e mi disfaccio	28, 234

Dammi, vermiglia Rosa	29, 113
E, se il pensier de la futura morte	29, 116
Eletta Mirra, che soave odore	29, 119
Cedro gentil dagli amorosi vermi	29, 123
Fa, che con l'acque tue	29, 126

4. E-Dorisch

Motetten:

Stella quam viderant magi	1, 6
Venit Michael archangelus	1, 71
Hic est discipulus ille	1, 87
* Viri Galilaei	1, 105
* Virgo prudentissima	1, 152
O virgo simul et mater	2, 3
Memor esto verbi tui	2, 7
Coenantibus illis	2, 26
* Veni, Domine et noli tardare	2, 88
* Confitebor tibi Domine	2, 132
Pater noster	3, 3
Ave Maria, gratia plena	3, 6
* Cantatibus organis	3, 9
* Angelus Domini descendit de coelo	3, 18
Omnipotens sempiterne Deus	3, 75
* Domine Deus, qui conteris bella	3, 85
* Manifesto vobis veritatem	3, 92
Columna es immobilis, Lucia	3, 116
Judica me Deus	3, 120
Veni Ste. Spiritus et emitte	3, 143
Osculetur me osculo oris sui	4, 3
Trahe me post te	4, 5
Nigra sum, sed formosa	4, 8
Vineam meam non custodivi	4, 11
Si ignoras te	4, 14
Pulchrae sunt genae tuae	4, 17
Fasciculus myrrhae	4, 20
Ecce tu pulcher es	4, 22
Tota pulchra es	4, 25
Vulnerasti cor meum	4, 27
* Tempus est ut revertar ad eum	4, 101
Domine secundum actum meum	4, 106
* Surge, Ste. Dei de habitatione tua	4, 159
* Salve Regina misericordiae	4, 165
Tribus miraculis ornatum	5, 14
Hodie beata virgo Maria	5, 17

	Jesus junxit se	5, 23
	O Rex gloriae	5, 26
	Misso Herodes	5, 60
	Dum aurora finem daret	5, 77
	Tollite jugum meum	5, 87
	Iste est qui ante Deum	5, 99
*	Ad te levavi	5, 130
*	Ad Dominum cum tribularer	5, 135
*	Fundamenta eius	5, 139
	Quia vidisti me, Thoma	5, 144
	Fratres, ego enim accepi	6, 4
*	Tu es pastor ovium	6, 21
*	Jesus junxit se discipulis suis	6, 66
	Spiritus sanctus, replevit totam domum	6, 76
	Expurgate vetus fermentum	6, 144
	Salve Regina mater misericordiae	6, 153
*	Salve Regina, Mater misericordiae	7, 3
	Victimae paschali laudes	7, 105
	Veni sancte Spiritus et emitte	7, 117
	Haec est dies praeclara	7, 163
	Congratulamini mihi omnes	7, 167
	Victimae paschali laudes	7, 194
	Christe redemptor omnium	8, 6
	Salvete flores Martyrum	8, 17
	Ave maris stella	8, 65
	Ut queant laxis	8, 73
	Lauda mater ecclesiae	8, 82
	Christe redemptor omnium	8, 93
	Jesu corona virginum	8, 123
	Laudibus summis	8, 142
	Prima lux surgens	8, 165
	Nunc jurat celsi	8, 169
	Mensis Augusti redeunt honores	8, 173
	Exspectans exspectavi Dominum	9, 137
	Constitues eos Principes	9, 179
	Veritas mea, et misericordia mea	9, 190
	Laetamini in Domino	9, 193
	Afferentur Regi virgines post eam	9, 195
	Domine Deus, in simplicitate	9, 198
Messen:	O regem Coeli	10, 32
	Kyrie aus Missa de Beata Virgine	11, 1
	Salvum me fac	11, 97

	Missa Primi Toni	12, 26
	Kyrie aus Missa de Beata Virgine (6st.)	12, 135
	Missa secunda Primi Toni	13, 15
	Missa secunda 5 vocum	13, 85
	Jam Christus astra ascenderat	14, 15
	Nasce la gioia mia	14, 118
	Sacerdos et Pontifex	16, 60
	Tu es pastor ovium	16, 85
	Memor esto	17, 63
	O Virgo simul et Mater	19, 63
	O Rex gloriae	21, 22
	Viri Galilaei	21, 111
	Fratres, ego enim accepi	22, 74
	Confitebor tibi Domine	22, 110
	Panem nostrum	24, 20
	Salve Regina	24, 46
Litaneien:	Litania de Beata Maria Virgine (8st.)	26, 78
	Litania de Beata Maria Virgine (8st.)	26, 95
	Litaniae Domini (8st.)	26, 102
	Litaniae Domini (8st.)	26, 113
	Litaniae Domini (8st.)	26, 119
Magnificat:	1. Ton, 4st.	27, 1
	1. Ton, 4st.	27, 40
	1. Ton, 4st.	27, 79
	1. Ton, 5st.	27, 147
	1. Ton, 8st.	27, 235
Madrigale:	O che splendor de' luminosi rai	28, 115
	Io sento chi d'intorno	28, 117
	Deh! fuss' or qui Madonna	28, 119
	Se non fusse il pensier	28, 122
	Perchè s' annida amore	28, 124
	Pose un gran foco	28, 137
	Il tempo vola	28, 169
	Non son le vostre mani	28, 189
	Spirito santo, Amore	29, 42
	O Sol incoronato	29, 45
	O cibo di dolcezza	29, 49
	O refrigerio acceso	29, 52
	Tu sei suave fiume	29, 55
	Paraclito amoroso	29, 58
	Amor, senza il tuo dono	29, 60

Dunque divin Spiracolo	29, 63
O Manna saporito	29, 65
Signor, dammi scienza	29, 67
Figlio immortal	29, 97
E se mai voci	29, 100
Or tu sol, che di vivi almi splendori	29, 103
Dammi, scala del ciel	29, 107
E, se fur già de le mie mani	29, 110

5. E-Phrygisch

Motetten:		
	* Senex puerum portabat	1, 14
	Lapidabant Stephanum	1, 83
	* O magnum mysterium	1, 137
	Peccantem me quotidie	2, 73
	Dominus Jesus, in qua nocte	2, 77
	O bone Jesu, exaudi me	3, 127
	Caput eius aurum optimum	4, 55
	Dilectus meus descendit	4, 58
	Pulchra es, amica mea	4, 61
	Quae est ista	4, 63
	Descendi in hortum meum	4, 66
	* Domine, quando veneris	5, 117
	* Heu mihi, Domine	5, 121
	Super flumina Babilonis	5, 125
	Ecce nunc benedicite Dominum	5, 128
	O bone Jesu, exaudi me	6, 135
	Stabat mater	7, 130
	Nunc dimittis	7, 181
	Conditor alme siderum	8, 1
	Pange lingua gloriosi	8, 57
	Quodcumque vinculis super terram	8, 62
	Doctor egregie Paule	8, 63
	Aurea luce et decore roseo	8, 78
	Quicumque Christum quaeritis	8, 86
	Exultet coelum laudibus	8, 98
	Deus tuorum militum	8, 105
	Sanctorum meritis	8, 113
	Huius obtentu, Deus alme	8, 131
	Jubilate Deo, omnis terra	9, 37
	Jubilate Deo, universa terra	9, 40
	Dextera Domini fecit virtutem	9, 43
	Bonum est confiteri Domino	9, 46

Messen:	Credo aus Missa de Beata Virgine	11, 6
	Missa sine nomine	11, 41
	Missa de Feria	12, 66
	Repleatur os meum laude	12, 105
	Jesu nostra redemptio	13, 29
	Sanctorum meritis	16, 22
	Te Deum laudamus	18, 119
	Illumina oculos meos	19, 109
	Kyrie aus Missa in Majoribus Duplicibus	23, 1

Magnificat:	4. Ton, 4st.	27, 15
	4. Ton, 4st.	27, 54
	4. Ton, 4st.	27, 105

Madrigale:	Ecc'oscurati i chiari raggi	28, 52
	Dolor non fu	28, 149
	Donna bell' e gentil	28, 153
	Ogni loco mi porge	28, 201
	Vergine pura	29, 11
	O Jesu dolce	29, 70
	Giammai non resti a mille dolci modi	29, 74
	Quanto più t'offend'io	29, 76
	Non basta qu'una volte tu portasti	29, 79
	S'io non ti conoscessi	29, 82
	Ma so ben, Signor mio	29, 84
	E tu, anima mia	29, 87
	Per questo, Signor mio, non ti stancare	29, 90
	Se amarissimo fiele	29, 129
	Orto che sei sì chiuso	29, 132
	E se nel foco di lascivie ardendo	29, 134
	Vincitrice de l'empia idra	29, 137
	Città di Dio	29, 141
	Santo Altare, d'odor	29, 144

6. Cis-Phrygisch

Motetten:	Ardens est cor meum	4, 124
	Rex Melchior, rex Gaspar, rex Balthasar	4, 143
	Posuisti, Domine in capite ejus	9, 27
	Deus enim firmavit orbem terrae	9, 29
	Inveni David, servum meum	9, 32

Messensatz:	Credo aus Missa Dominicalis	12, 145
-------------	-----------------------------	---------

7. A-Phrygisch		
Madrigal:	Se lamentar augelli	28, 226
8. Fis-Phrygisch		
Motetten:	Hierusalem, cito veniet	2, 94
	* Susanna ab improbis	3, 100
	* Tribulationes civitatum	4, 154
	Beatus Laurentius	5, 54
	Jesu, nostra redemptio	8, 47
	Petrus beatus	8, 85
	Reges Tharsis et insulae	9, 35
	Populum humilem	9, 114
	Precatus est Moyses	9, 128
	Domine, in auxilium meum	9, 140
	Oravi ad Dominum Deum meum	9, 143
	Si ambulavero in medio tribulationis	9, 149
Messensatz:	Gloria aus Missa in Minoribus Duplicibus	23, 28
9. C-Ionisch		
Messe:	Quem dicunt homines	17, 1
10. A-Ionisch		
Motetten:	Derelinquat impius viam	2, 29
	* Ascendo ad Patrem	2, 33
	* Canite tuba in Sion	2, 43
	Ave Regina coelorum	4, 146
	Gaude gloriosa	4, 149
	Magnum haereditatis mysterium	5, 11
	Tu es pastor ovium	5, 41
	Quae est ista quae processit	5, 57
Messen:	Missa Papae Marcelli	11, 128
	Ut Re Mi Fa Sol La	12, 165
	Quam pulchra es	15, 60
	Dilexi quoniam	15, 84
	Ave Regina coelorum	18, 1
	In te Domine speravi	18, 91
	Ascendo ad Patrem	21, 38
	Agnus aus Missa in Minoribus Duplicibus	23, 45
Magnificat:	6. Ton, 4st.	27, 121

Motetten:	* Amor, Fortuna	28, 31
	Gitene liete rime	28, 37
	Amor, Amor, che meco	28, 42
	Vaghi pensier	28, 45
	Mentre ch'al mar	28, 47

11. F-Ionisch

Madrigale:	* Vidi turbam magnam	1, 129
	Laudate Dominum, omnes gentes	2, 164
	Ave regina coelorum	3, 150
	Exultate Deo adjutori nostro	4, 151
	Gaudent in coelis animae sanctorum	5, 96
	Ego sum panis vivus	5, 146
	* Sicut cervus	5, 148
	O quam suavis est, Domine, spiritus tuus	6, 125
	Regina coeli, laetare	6, 165
	Ave regina coelorum	7, 124
	Laudate Dominum quia benignus est	9, 63
	Confitebor tibi Domine	9, 66
Messen:	Kyrie aus dem Requiem	10, 138
	Inviolata	11, 21
	Regina coeli	21, 1
	Qual è il più grande Amor	21, 62
	Laudate Dominum omnes gentes	22, 1
Magnificat:	6. Ton, 4st.	27, 62
	6. Ton, 4st.	27, 63
	6. Ton, 6st.	27, 202
Madrigale:	Com' in più negre tenebre	28, 143
	Soave fia il morir	28, 231
	Vergine chiara e stabile	29, 26
	E questo spirito, de la propria sede	29, 160
	E dal letto di mille e mille colpe	29, 163
	Ed arda ognor	29, 166

12. D-Ionisch

Motetten:	O Antoni eremita	1, 10
	* O beata et gloriosa trinitas	1, 37
	Hodie nata est beata virgo Maria	1, 64
	* Dum complerentur dies pentecostes	1, 111
	* Corona aurea super caput ejus	2, 12
	In illo tempore egressus Jesus	2, 18

O sacrum convivium	2, 23
Haec dies, quam fecit Dominus	3, 114
Quam pulchri sunt gressus tui	4, 68
Duo ubera tua	4, 71
Quam pulchra es	4, 75
Guttur tuum sicut vinum	4, 78
Veni, veni, dilecte mi	4, 81
Ave trinitas sanctuarium	4, 109
Loquebantur variis linguis	5, 29
Benedicta sit sancta Trinitas	5, 33
Fuit homo missus a Deo	5, 38
Caro mea vero est cibus	6, 10
Hic est panis, qui de coelo descendit	6, 14
* Hic est beatissimus Evangelista Johannes	6, 41
* Responsum accepit Simeon	6, 48
Alma Redemptoris mater	6, 159
Videntes stellam Magi	7, 19
Alma Redemptoris mater	7, 73
Magne pater Augustine	8, 138
En gratulemur hodie	8, 147
Proles de coelo prodiit	8, 152
Hymnus canoris personet	8, 177
Perfice gressus meos	9, 48
Benedictus Domine doce me	9, 51
Scapulis suis obumbrabit tibi Dominus	9, 54
Meditabor in mandatis tuis	9, 57
Justitiae Domini rectae	9, 60
Sicut in holocaustis arietum	9, 111
Justitiae Domini rectae	9, 117
Exaltabo te, Domine	9, 125
In te speravi, Domine	9, 131
Immittet Angelus Domini	9, 134
Santificavit Moyses altare Domino	9, 146
De profundis clamavi	9, 161
Diffusa est gratia	9, 200
Tu es Petrus	9, 203
Messen:	
Sanctus aus Missa de Beata Virgine	11, 13
Missa Brevis	12, 50
Sanctus u. Agnus aus Missa Dominicalis	12, 160
Ave Maria	15, 113
Dum complerentur	17, 85
Missa Quinti Toni (6st.)	19, 85

	Descendit Angelus Domini	20, 1
	Regina coeli	20, 22
	Alma Redemptoris	20, 106
	Sanctus und Agnus aus	
	Missa in Majoribus Duplicibus	23, 18
	O sacrum convivium	23, 71
Litaneien:	Litania Sacrosanctae Eucharistiae	26, 125
Madrigale:	Chi dunque fia	28, 92
	Mirate altrove, vita mia	28, 95
	I vaghi fiori l'amorose fronde	28, 100
	Morì quasi mio core	28, 103
	Alla riva del Tebro	28, 105
	Da così dotta man	28, 136
	Vedrassi prima senza luce il sole	28, 138
	Dido, chi giace entro quest'urna?	28, 146
	* Saggio e santo Pastor	28, 210
	Quando del terzo cielo	28, 246
	Vergine sola al mondo, senza esempio	29, 21
	Tu di fortezza torre	29, 147
	Specchio che fosti sì polito	29, 151
	Vello di Gedeon, cui Dio sì largo	29, 154
	Novella Aurora, che nascend'allegri	29, 157

13. G-Mixolydisch

Motetten:	Beatus Laurentius	1, 61
	Pulchra es, o Maria virgo	1, 118
	Cum ortus fuerit sol de Coelo	3, 107
	Rex pacificus magnificatus est	3, 111
	Lauda Sion Salvatorem	3, 138
	Lauda Sion Salvatorem	5, 36
	Doctor bonus et amicus Dei Andreas	5, 80
	Beata es, virgo Maria	6, 118
	Lauda Sion Salvatorem	7, 91
	O lux beata Trinitas	8, 27
	Iste confessor Domini sacratus	8, 119
	Benedicite gentes Dominum	9, 84
	Ascendit Deus in jubilatione	9, 87
	Confirma hoc, Deus, quod operatus est	9, 90
	Benedictus sit Deus Pater	9, 93
Messen:	Agnus aus dem Requiem	10, 149
	Lauda Sion	13, 1

	Iste confessor	14, 54
	Missa Octavi Toni	20, 80
	Missa sine titulo	24, 72
Litaneien:	Litania de Beata Virgine Maria (5st.)	26, 67
	Litania Sacrosanctae Eucharistiae (8st.)	26, 133
Magnificat:	8. Ton, 6st.	27, 225
Madrigale:	Vergine tale è terra	29, 37
	Regina delle Vergini	29, 182
	Al fin madre di Dio	29, 186
	E tu Signor, tu la tua grazia infondi	29, 190

14. E-Mixolydisch

Motetten:	O admirabile commercium	1, 3
	Alleluja, tulerunt Dominum meum	1, 30
	Deus qui dedisti legem Moysi	1, 79
	Unus ex duobus . . . erat Andreas	1, 98
	Cum pervenisset beatus Andreas ad locum	1, 101
	* Solve, jubente Deo, terrarum Petre catenas	1, 123
	O Domine Jesu Christe, adoro te	1, 144
	Tu es Petrus et super hanc petram	1, 146
	Homo quidam fecit coenam magnam	2, 39
	Exi cito in plateas	2, 50
	* Beata Barbara	2, 101
	* Sancta et immaculata Virginitas	2, 109
	* Cantabo Domino in vita mea	2, 115
	* Tu es Petrus	2, 121
	* Domine in virtute tua	2, 153
	* Congrega Domine dispersionem nostram	3, 28
	Inclytae Stae. virginis Catharinae	3, 36
	* Fuit homo missus a Deo	3, 39
	* O lux decus Hispaniae, sanctissime Jacobe	3, 45
	Acceptit Jesus calicem	3, 123
	Hodie Christus natus est	3, 155
	Sicut lilium inter spinas	4, 30
	Introduxit me rex	4, 34
	Laeva ejus sub capite meo	4, 36
	Vox dilecti mei	4, 39
	Surge, propera amica	4, 41
	Surge, amica mea	4, 44

Dilectus meus mihi et ego illi	4, 47
Surgam et circuibo civitatem	4, 50
Surge Petre et indue te vestimentis tuis	4, 130
Apparuit caro suo Johanni	4, 134
Ecce merces Sanctorum	4, 137
Videns secundus Salvatorem	4, 140
Dies sanctificatus	5, 3
Lapidabant Stephanum	5, 5
Valde honorandus est beatus Johannes	5, 8
Salvator mundi salva nos	5, 69
Quam pulchri sunt gressus tui	5, 83
Isti sunt viri sancti	5, 89
Veni sponsa Christi	5, 105
Sub tuum praesidium	6, 1
* Assumpta est Maria	6, 28
* Cum autem esset Stephanus	6, 36
* Responsum accepit Simeon	6, 48
* Hodie gloriosa semper virgo Maria	6, 82
Disciplinam et sapientiam docuit eos	6, 129
O Domine Jesu Christe, adoro te	6, 140
O admirabile commercium	7, 14
Laudate Dominum in tympanis	7, 25
Ecce, nunc benedicite	7, 35
Haec dies, quam fecit Dominus	7, 88
Apparuit gratia Dei	7, 153
Dies sanctificatus	7, 158
* Magnus sanctus Paulus	7, 171
Omnes gentes plaudite	7, 186
Hostis Herodes impie	8, 19
Lucis creator optime	8, 23
Ad coenam agni, providi	8, 42
Veni creator Spiritus	8, 51
Vexilla regis prodeunt	8, 70
Tristes erant Apostoli	8, 102
Deus tuorum militum	8, 105
Rex gloriose Martyrum	8, 117
Jesus corona virginum	8, 127
Terra tremuit et quievit	9, 72
Angelus Domini descendit de coelo	9, 75
Deus meus ad te de luce vigilo	9, 78
Lauda anima mea Dominum	9, 81
Sacerdotes Domini incensum et panem offerunt	9, 96

	Super flumina Babylonis	9, 152
	Vir erat in terra Hus, nomine Job	9, 155
	Justus ut palma florebit	9, 164
	Mihi autem nimis honorificati sunt	9, 167
	Assumpta est Maria	9, 173
	Confitebuntur coeli mirabilia tua	9, 182
Messen:	Ecce Sacerdos magnus	10, 3
	Virtute magna	10, 55
	Ad coenam Agni	10, 105
	Gloria aus Missa de Beata Virgine	11, 2
	Missa ad fugam	11, 57
	L'homme armé	12, 75
	Gloria aus Missa de Beata Virgine (6st.)	12, 139
	Dies sanctificatus	15, 1
	O admirabile commercium	17, 38
	Sacerdotes Domini	17, 113
	Veni sponsa Christi	18, 21
	Tu es Petrus	21, 86
	Hodie Christus natus est	22, 40
	Gloria aus Missa in Majoribus Duplicibus	23, 4
	Credo aus Missa in Majoribus Duplicibus	23, 9
	Beatus Laurentius	23, 48
	Assumpta est Maria	23, 97
	Veni Creator Spiritus	23, 122
	Tu es Petrus	24, 105
	Ecce ego Joannes	24, 129
Magnificat:	8. Ton, 4st.	27, 136
Madrigale:	Mentre a le dolci e le purpuree labbia	28, 39
	Ecc'ove giunse prima	28, 43
	Quai rime fur sì chiare	28, 50
	Così la fama scriva	28, 71
	Veramente in amore	28, 80
	Gioia m'abond' al cor	28, 82
	Donna gentil	28, 85
	Io dovea ben pensarmi	28, 87
	Se 'l pensier che mi strugge	28, 90
	Eran le vostre lagrime	28, 157
	Febbre ond' or per le vene	28, 160
	Le selv'avea d'intorn'al lido Eusino	28, 183
	O bella Ninfa mia	28, 192
	Placide l'acqua	28, 207

	Vergine quante lagrime	29, 32
	E tua mercè	29, 169
	E quella certa	29, 172
	Anzi se fôco	29, 176
	E con i raggi tuoi	29, 179
15. A-Aeolisch		
Motetten:	Adjuro vos, filiae Hierusalem	4, 52
	In diebus illis	5, 50
	Congratulamini mihi omnes	5, 74
	Exaudi Domine preces	5, 107
	Nunc dimittis servum tuum (3chörig)	7, 44
Messen:	In illo tempore	19, 1
	Quando lieta sperai	20, 50
Magnificat:	5. Ton, 4st.	27, 58
16. Fis-Aeolisch		
Motetten:	Quam pulchri sunt gressus tui	1, 94
	* Laudate pueri Dominum	2, 142
	* Quid habes Hester	3, 51
	Tradent enim vos	3, 59
	* Parce mihi Domine	4, 112
	Sic deus dilexit mundum	4, 128
	Magnus sanctus Paulus	5, 44
	Hic est vere Martyr	5, 92
	Beatus vir qui suffert	5, 102
	Haec dies, quam fecit Dominus	5, 167
	* Fili non te frangant labores	7, 80
	A solis ortus cardine	8, 12
	Ad preces nostras	8, 29
	Vexilla regis prodeunt	8, 35
	Christe qui lux es et dies	8, 161
	Ad te levavi animam meam	9, 3
	Deus tu convertens	9, 6
	Benedixisti Domine	9, 10
	Ave Maria gratia plena	9, 13
	Sperent in te omnes	9, 102
	Illumina oculos meos	9, 105
	Benedicam Dominum, qui tribuit	9, 108
	Recordare mei Domine	9, 158
	Confessio et pulchritudo	9, 170

	In omnem terram exivit sonus	9, 185
	Justorum animae in manu Dei sunt	9, 187
	Opem nobis, o Thoma, porrige	33, 34
	Surge, propera amica mea	33, 37
	Quanti mercenarii	33, 41
Messen:	Spem in alium	12, 3
	Sicut lilium inter spinas	14, 95
	Ave Maria	16, 1
	Dum esset Summus Pontifex	17, 23
	Vestiva i colli	18, 38
	Missa sine nomine (5st.)	18, 64
	Petra sancta	19, 37
Magnificat:	7. Ton, 4st.	27, 30
	7. Ton, 4st.	72, 67
	3. Ton, 4st.	27, 97
	5. Ton, 4st.	27, 113
	7. Ton, 4st.	27, 128
	3. Ton, 6st.	27, 168
	5. Ton, 5st.	27, 191
	7. Ton, 5st.	27, 214
Madrigale:	Chiara, sì chiaro è de vostr'occhi il sole	28, 19
	Chi estinguerà il mio fôco	28, 21
	Ovver de'sensi è priva	28, 29
	Partomi Donna	28, 77
	Io son ferito	28, 179
	Se di pianti e di stridi	28, 219
	Se fra quest'erbe fiore	28, 222
	Vestiva i colli	28, 239
	Vergine bella, che di sol vestita	29, 1
17. D-Aeolisch		
Motetten:	Nativitas tua Dei genitrix	5, 63
	O quantus luctus hominum	5, 72
18. H-Aeolisch		
Motette:	* Tribularer si nescirem	2, 81
Messen:	Gabriel Archangelus	10, 80
	Nigra sum	14, 66
	Missa sine nomine (4st.)	15, 44

B. Zarlinos Charakteristik der zwölf Modi

Primo Modo (Ionisch)

Questo Modo (come dicono) è di sua natura molto atto alle Danze & a i Balli; il perche vediamo, che la maggior parte di quelli, che udimo hora in Italia, sono composti sotto questo Modo; onde nacque, che a i nostri tempi alcuni lo chiamano Modo lascivo. (Istitutioni S. 392)

Secondo Modo (Hypoionisch)

Questo Modo, quanto alla sua Salmodia, la quale è la Sesta, è atto ad esprimere cose amatorie, che contengono cose lamentevoli; onde è detto Modo lamentevole; percioche contiene in se una modulatione (secondo il parere de i Musici) alquanto mesta & languida; tuttavia considerato come Secondo modo nella sua propria forma, è Modo allegro; & da questo si può conoscere; che ciascheduno Compositore, il qual desidera di comporre alcuna cantilena, che sia allegra; non si parte da questo Modo. (Istitutioni S. 394)

Terzo Modo (Dorisch)

Perche il Terzo modo ha un certo mezano effetto tra il mesto & lo allegro: per cagione del Semiditono, che si ode nel concento sopra le Chorde estreme della Diapente & della Diatessaron; non havendo altramente il Ditono dalla parte grave; però per sua natura è riputato alquanto mesto. Onde potremo ad esso accomodare ottimamente quelle parole, le quali saranno piene di gravità, & che trattaranno di cose alte & sententiose; accioche l'Harmonia si convenghi con la materia, che in esse si contiene. (Istitutioni S. 397)

Quarto Modo (Hypodorisch)

Volevano alcuni, che'l Quarto modo contenesse in se una certa gravità severa, non adulatoria; & che la sua natura fusse lagrimevole, & humile; di maniera che mossi da questo parere, lo chiamarono Modo lagrimevole, humile & deprecativo. La onde si vede: che havendo gli Ecclesiastici questo per fermo, l'hanno usato nelle cose meste & lagrimose: come sono quelle delli tempi Quadragesimali & di altri giorni di digiuno: dicono, che è Modo atto alle Parole, che rapresentano pianto, mestitia, solitudine, cattività, calamità, & ogni generatione di miseria: & si trova molto in uso ne i loro canti. (Istitutioni S. 398 f.)

Quinto Modo (Phrygisch)

Se questo Modo non si mescolasse col Nono, & si udisse semplice, avrebbe la sua Harmonia alquanto dura; ma perche è temperata dalla Diapente

del Undecimo, & dalla Cadenza, che si fa in a, che in esso grandemente si usa; però alcuni hanno havuto parere, che habbia natura di commovere al pianto; la onde gli accommodarono volontieri quelle parole, che sono lagrimevoli & piene di lamenti. Hà grande convenienza col detto Undecimo; percioche hanno la Terza spezie della Diatessaron commune tra loro. (Istitutioni S. 401)

Sesto Modo (Hypophrygisch)

Questo medesimamente, secondo la loro [der „Prattici“] opinione, si accomoda maravigliosamente à parole, o materie lamentevoli, che contengono tristezza, ovvero lamentatione supplichevole: come sono materie amoroze & quelle, che significano otio, quiete, tranquillità, adulatione, fraude, & detrattione: il perche dallo effetto alcuni lo chiamarono Modo adulatorio. Questo è alquanto più mesto del suo Principale, massimamente quando procede per movimenti contrarij; cioè dall'acuto al grave, & che siano tardi. Credo io che se'l si usase semplicemente, senza mescolarvi la Diapente & la Cadenza posta in a, che serve al Duodecimo modo; che haverebbe alquanto più del virile, di quello, che non hà così mescolato; ma acompagnato in tal maniera, si usa grandemente, di modo, che si trovano molte cantilene composte sotto questo Modo. (Istitutioni S. 402)

Settimo Modo (Lydisch)

Alcuni vogliono, che nel cantare, questo Modo arrechi modestia, letitia, & sollevatione a gli animi dalle cure noiose. Però gli Antichi usarono di accommodarlo alle Parole, o materie, che contenessero alcuna vittoria; onde da tal cose alcuni lo dimandarono Modo giocondo, modesto, & dilettevole. (Istitutioni S. 404)

Ottavo Modo (Hypolydisch)

Questo da gli Ecclesiastici è stato molto frequentato, si come era frequentato anche molto il suo Modo principale: imperoche si trova ne i loro libri molte cantilene, composte sotto questo Modo, ilquale dicono, non esser molto allegro, ne molto elegante: & però lo usarono nelle cantilene gravi & devote, che contengono commiseratione; & lo accompagnarono a quelle materie, che contengono lagrime. Di maniera che lo chiamarono Modo devoto & lagrimevole: à differenza del Quarto il quale è più tosto funebre & calamitoso, che altro. (Istitutioni S. 406)

Nono Modo (Mixolydisch)

A questo [Modo] (secondo che dicono) si conviene Parole, o materie, che siano lascive; o che trattino di lascivia; le quali siano allegre, dette con modestia; & quelle, che significano minaccie, perturbationi & ira. (Istitutioni S. 407)

Decimo Modo (Hypomixolydisch)

Dicono li Prattici, che questo Modo hà natura di contenere in se una certa naturale soavità & dolcezza abondante, che riempie di allegrezza gli animi de gli ascoltanti, con somma giocondità & soavità mista; & vogliono, che sia altutto lontano dalla lascivia & da ogni vitio. La onde lo accompagnarono con le parole; o materie mansuete, accostumate, gravi, continenti cose profonde, speculative, & divine; come sono quelle, che sono accomodate ad impetrar gratia da Dio. (Istitutioni S. 409)

Undecimo Modo (Aeolisch)

Questo Modo, alcuni l'hanno chiamato aperto & terso, attissimo a i Versi lirici; la onde se li potranno accommodar quelle parole, che contengono materie allegre, dolci, soavi, & sonore: essendo che (come dicono) hà in sè una grata severità, mescolata con una certa allegrezza & dolce soavità oltra modo. (Istitutioni S. 411)

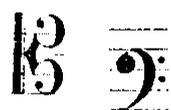
Duodecimo Modo (Hypoeolisch)

Potiamo dire che la natura di questo Modo sia non molto lontana da quella del Quarto, & del Sesto, se tal giudizio si può fare dall'Harmonia, che da esso nasce; imperocche si serve della Diapente, che è commune col Quarto; & della Diatessaron, che serve anche al Sesto Modo. (Istitutioni S. 414)

C. Tabellen zur Schlüsselungs- und Notierungspraxis

1. Die Anwendung des höheren oder tieferen Baßschlüssels bei Palestrina

Stellennachweis: Band der GA (römische Ziffern), Nummern oder (bei Messen, Litanei- oder Magnificatvertonungen, *kursiv*) Seitenzahl des Beginns der Stücke.



(H) (T)

Hoher Schlüssel



(H) (T)

Gewöhnlicher Schlüssel

1. D-Dorisch

VIII, 23. 35; X, *145*; XIII, *45*; XXIII, *34*; XXVI, *71*; XXVIII, *215*

2. D-Aeolisch

V, 21. 24

3. D-Ionisch

V, 10; IX, 38. 40. 41. 53; XX, *1*; XXVIII₂, 11; XXVIII₃, 4

I, 3. 8. 14. 26; II, 3. 4. 5; III, 22; IV, 25. 26. 27. 28. 29; IV₂, 5; V, 11. 13; VI, 3. 4. 11. 12. 35; VII, 5. 17; VIII, 36. 38. 39. 45; IX, 17. 18. 19. 20. 21. 43. 44. 48. 67. 68; XI, *13*; XII, *50. 160*; XV, *113*; XVII, *85*; XIX, *85*; XX, 22. *106*; XXIII, *18. 71*; XXVI, *125*; XXVIII₂, 10. 13. 14. 15; XXVIII₃, 7. 22. 30; XXIX, 5; XXIX₂, 17. 18. 19. 20

4. E-Phrygisch

V₂, 1. 2. 3. 4; VII, 34; VIII, 25. 29; XI, *41*; XII, 66; XVI, 22; XXVII, *15; 105*; XXVIII₃, 14; XXIX, 3

I, 4. 19. 30; II, 16. 17; III, 26; IV, 20. 21. 22. 23. 24; VI, 30; VII, 27; VIII, 1. 13. 14. 15. 19. 22. 27. 34; IX, 13. 14. 15. 16; XI, 6; XII, *105*; XIII, 29. *110*; XVIII, *119*; XIX, *109*; XXIII, *1*; XXVII, *54. 178*; XXVIII, 23; XXVIII₃, 8. 9. 20; XXIX, 4. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26; XXIX₂, 11. 12. 13. 14. 15. 16

5. E-Dorisch I, 2. 16. 20. 33; II, 1; V, 6. 8. 9. 20. 33; VI, 34; VIII, 42. 43. 44; IX, 63. 64. 65. 66; XI, 1; XIV, 15; XIX, 63; XXI, 22; XXVI, 78. 95. 102. 113. 119; XXVII, 1. 79; XXVIII₂, 20. 21. 22; XXVIII₃, 3
- I, 25; II, 2. 6. 19; III, 1. 2. 5. 15. 17. 18. 23. 24; IV, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10; IV₂, 3. 4. 20. 21; V, 5. 26. 29; V₂, 5. 6. 7. 8; VI, 2. 5. 6. 18. 19. 20. 32; VII, 1. 2. 23. 24. 25. 36; VIII, 2. 4. 16. 18. 20. 24. 32. 37; IX, 45. 46. 59; X, 32; XI, 97; XII, 26. 135; XIII, 15. 85; XIV, 118; XVI, 60. 85; XVII, 63; XXI, 111; XXII, 74; XXIII, 18. 26; XXIV, 20. 46; XXVII, 40. 147. 235; XXVIII₂, 19. 23; XXVIII₃, 13; XXIX, 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18; XXIX₂, 1. 2. 3. 4. 5
6. E-Mixolydisch I, 1. 6. 23. 24. 28. 31. 32; II, 9. 11. 21; III, 6. 8. 9. 25; IV, 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18; IV₂, 12. 13. 14; V, 1. 2. 3. 23. 28. 30. 35; VI, 1. 7. 8. 9. 10. 21. 22. 25. 29; VII, 6. 7. 21. 28. 31. 35; IX, 25. 26. 27. 28. 33. 50. 51. 54. 57. 60; X, 3. 55; XI, 2; XV, 1; XVIII, 21; XXI, 86; XXXIII, 48; XXVII, 35, 136; XXVIII, 17. 19. 22. XXVIII₂, 1. 5. 6. 7. 8. 9; XXVIII₃, 10. 11. 16. 19; XXIX, 7; XXIX₂, 24; 25. 26. 27
- II, 22. 23. 24. 28; III, 7; IV₂, 11; VI, 13. 14. 31; VII, 4. 18. 29. 32. 33; VIII, 5. 6. 12. 17. 26. 28. 30. 33; IX, 55; X, 105; XI, 57; XII, 75; XVII, 38. 113; XXII, 40; XXIII, 97. 122; XXIV, 105. 129; XXVIII₃, 18. 21
7. F-Ionisch VI, 36; XXI, 62
- I, 29; II, 29; III, 31; IV₂, 18; V, 32; V₂, 9. 10; VI, 28; VII, 26; IX, 22. 23; X, 138; XI, 21; XXI, 1; XXII, 1; XXVII, 26. 63. 202; XXVIII₃, 6. 27; XXIX, 6; XXIX₂, 21. 22. 23
8. Fis-Aeolisch I, 21. 22; III, 10; IV₂, 6. 10; V, 15. 31. 34; V₂, 15; VII, 19. 20; VIII, 3; IX, 1. 2. 3. 4. 35. 36. 37. 52. 56. 61. 62; XII, 3; XIV, 95; XVI, 1;
- II, 15; III, 11; VIII, 8. 9. 10; XVIII, 38; XXVII, 168. 191; XXVIII₃, 25. 29

	XVII, 23; XVIII, 64; XIX, 37; XXVII, 30. 67. 97. 113. 128. 214; XXVIII, 9. 10. 13; XXVIII ₂ , 4; XXVIII ₃ , 15. 24; XXIX, 1	
9. Fis-Phrygisch	V, 18; IX, 12. 42	II, 20; III, 19; IV ₂ , 19; VIII, 11. 21; IX, 39. 46. 47; 49; XXIII, 28; XXVIII ₂ , 16. 17. 18
10. G-Dorisch		I, 5. 7. 9. 10. 11. 15. 17; III, 16; IV ₂ , 1. 2; V, 22; VII, 3; VIII, 40; IX, 58; X, 140. 153; XVI, 44; XXVII, 6. 45. 88. 158; XXVIII, 7; XXVIII ₃ , 5. 6. 28; XXIX ₂ , 6. 7. 8. 9. 10
11. G-Mixolydisch		I, 13; III, 20. 21; V, 12. 27; VI, 26; VII, 22; VIII, 7. 31; IX, 29. 30. 31. 32; X, 153; XIII, 1; XIV, 54; XX, 80; XXIV, 72; XXVI, 67; XXVII, 225; XXIX, 8; XXIX ₂ , 28. 29. 30
12. A-Aeolisch	V, 25; XIX, 1; XX, 50	IV, 19; V, 17. 36; VII, 8; XX, 50; XXVII, 49. 58
13. A-Phrygisch		XXVIII ₃ , 26
14. A-Ionisch	II, 7. 8; IV ₂ , 16. 17; V, 4. 14. 19; XI, 128; XII, 165; XV, 60; XVIII, 1; XXVII, 121; XXVIII, 14. 16. 18. 20. 21	II, 10. 12. 14; XV, 84; XVIII, 91; XXI, 38; XXIII, 45
15. H-Dorisch	III, 12. 13. 27; V, 16; VI, 27. 33; IX, 5. 6. 7. 8. 34; XI, 71; XIII, 59; XIV, 34; XV, 22; XIX, 22; XXIV, 1; XXVI, 1; XXVIII, 8. 11. 12. 15; XXVIII ₂ , 2. 3; XXIX, 2	III, 14. 33; IV ₂ , 7. 8; VI, 24; XXVIII ₃ , 12
16. H-Aeolisch	X, 80; XV, 44	II, 18; XIV, 66
17. C-Ionisch	XVII, 1	
18. Cis-Phrygisch	IV ₂ , 9; IX, 10. 11; XII, 145	IV ₂ , 15; IX, 9

2. Nachweis der Verwendung von Hilfslinien im Baß (zu S. 21 Anm. 11)

a) Stellen, wo der Baß im F₄-Schlüssel c' erreicht
(Band, Seitenzahl; System, Taktzahl):



3, 113; 3, 1 — 7, 95; 2, 11 — 7, 149; 1, 4, 7 — 8, 63; 1, 2 — 8, 78; 2, 3 — 9, 41;
1, 3 — 9, 41; 3, 7 — 9, 47; 1, 4 — 9, 90; 3, 2 — 9, 92; 1, 4 — 11, 37; 3, 6/7 —
13, 42; 3, 4 — 13, 50; 4, 2 — 13, 118; 2, 2 — 14, 54; 3, 3 — 14, 60; 4, 7/8 — 14,
64; 1, 5 — 18, 126; 3, 7 — 18, 129; 1, 3 — 18, 129; 3, 1 — 18, 131; 4, 3 — 18,
132; 1, 3 — 18, 143; 3, 7 — 18, 140; 1, 5 — 19, 124; 4, 6 — 19, 129; 2, 4/5 —
24, 83; 3, 3/4, 5/6 — 24, 95; 5, 7 — 24, 26; 2, 4 — 26, 138; 1, 2 — 27, 168; 2, 6
— 28, 53; 3, 2/3 — 28, 55; 3, 3/4 ff. — 28, 151; 1, 4 — 29, 16; 3, 6/7 — 29, 18;
1, 1/2 — 29, 73; 1, 5 — 29, 88; 3, 6 — 29, 91; 1, 5 — 29, 91; 2, 1 — 29, 92;
3, 1 — 29, 139; 3, 1 — 29, 141; 2, 3 — 29, 142; 1, 3 — 29, 142; 3, 3 — 29, 162;
1, 4 — 29, 164; 3, 3 — 29, 187; 1, 5 — 29, 187; 3, 2/3 — 29, 193; 2, 3.

b) Stellen, wo der Baß im C₄-Schlüssel die untere Hilfs-
linie benützt:



2, 7; 1, 8 — 4, 45; 2, 6 — 4, 46; 2, 6 — 4, 117; 1, 1/2 — 4, 151; 2, 6 — 5, 5;
2, 11 — 5, 10; 4, 6 — 5, 26; 2, 6 — 5, 32; 4, 6 — 5, 62; 4, 7 — 7, 169; 1, 5 —
9, 81; 1, 5 — 9, 127; 3, 5. 6 — 9, 161; 2, 3 ff. — 9, 184; 3, 6 — 9, 197; 3, 5 —
9, 199; 1, 3. 5 — 10, 31; 4, 4 — 12, 146; 2, 8 — 12, 193; 1, 5 — 14, 33; 3, 4 —
18, 37; 3, 6 — 18, 90; 3, 5 — 19, 62; 3, 6/7 — 19, 71; 2, 6 — 19, 76; 3, 7 — 19,
80; 3, 1 — 19, 82; 3, 5 — 19, 84; 3, 2/3 — 20, 1; 3, 4. 5 — 20, 3; 2, 6 — 20, 21;
3, 6 — 21, 23; 4, 4 — 21, 87; 2, 5 — 27, 103; 4, 3 — 28, 82; 4, 2 — 28, 87; 3, 3. 6
— 28, 118; 2, 1 — 28, 118; 3, 1 — 28, 122; 1, 1 — 28, 124; 2, 4 — 28, 163; 3, 2 —
29, 37; 1, 8.

D. Übertragung des Beispiels von Lampadius (zu Seite 37)

Der *Cantus firmus* im Tenor wird nur bei a) diminuiert (Imitation des Baßbeginns), jedoch werden zwei Noten (a und g) angefügt und dadurch eine regelrechte Schlußkadenz mit dem Diskant nach dem Ausgangston ermöglicht.

Orientierungsstriche im „Konzept“ nach jedem Ton (Tonwiederholungen ausgenommen); im ausgearbeiteten Beispiel werden grundsätzlich Breviswerte abgeteilt. „Takt 5“ enthält nur zwei Halbe, wohl damit der Schluß richtig auskommt.

Die *Resolutio* zeigt an den durch * markierten Stellen leichte Änderungen: 1) erste Halbe g durch Pause ersetzt; 2) g punktiert, h Viertel; 3) statt

o | o steht o. d .

E. Einige zweistimmige Modus-Beispiele Zarlinos (zu S. 55 ff.)

1. Modus

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a 15-line bass clef. The lower staff has a 15-line bass clef. The music is written in a single system with a common time signature.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a 15-line bass clef. The lower staff has a 15-line bass clef. The music is written in a single system with a common time signature. Below the staves, the chord 'C' is indicated under the first measure, and '[C]' is indicated under the second measure.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a 15-line bass clef. The lower staff has a 15-line bass clef. The music is written in a single system with a common time signature. Below the staves, the chord 'E°' is indicated under the first measure, and 'G' is indicated under the second measure.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a 15-line bass clef. The lower staff has a 15-line bass clef. The music is written in a single system with a common time signature. Below the staves, the chord '* (C)' is indicated under the first measure, and 'C' is indicated under the second measure.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a 15-line bass clef. The lower staff has a 15-line bass clef. The music is written in a single system with a common time signature. Below the staves, the chord 'G' is indicated under the first measure, and 'C' is indicated under the second measure.

* == umgangene Kadenzen

2. Modus

The first system of musical notation for '2. Modus' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line.

The second system of musical notation for '2. Modus' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. Chord symbols [C] and G are placed below the bass staff.

The third system of musical notation for '2. Modus' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. Chord symbols [G] and E° are placed below the bass staff.

The fourth system of musical notation for '2. Modus' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A chord symbol E° is placed below the bass staff.

The fifth system of musical notation for '2. Modus' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A chord symbol C is placed below the bass staff.

3. Modus

The first system of musical notation for '3. Modus' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line.

D A

*(D)

[F]

[D]

D

6. Modus

H° E° E°

G

*(E°) [H°]

H° G

E°

F. Realisierung der Angaben Zarlinos zur Schlüsselung der zwölf „Modi“ (zu Seite 58)

* * * * * * * * * * * *

	* 2 C	* 3 D	* 4 E	* 5 F	* 6 G	* 7 A	* 8 B	* 9 C	* 10 D	* 11 E	* 12 F
Grundton	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F
Modus	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
S.											
A.											
T.											
B.											

Tabelle 1

S.											
A.											
T.											
B.											

Tabelle 2

Zarlinos ausdrücklicher Anweisung folgend wurden in der vorstehenden Tabelle 1 die Schlüssel im Sopran- und Tenorsystem den Modusbeispielen entnommen, die im Alt- und Baßsystem sinngemäß ergänzt. An die Stelle der mit * bezeichneten extrem tiefen Kombinationen hat wohl die Quarttransposition zu treten, die jeweils eine gebräuchliche Schlüsselung ergibt, z. B. beim 2. Modus:



G. Quellen zur Schlüsselungspraxis in Faksimile

1. Th. Morley, Introduction S. 165—167 (zu S. 27, Anm. 21).

The third part.

165

Pbi. I pray you take the fuge of my lesson, and shew me how it might have bene followed better.

Ma. Manic waies, and thus for one.

Pbi. You have caused two sundric parts sing the same notes in one and the selfsame key.

Ma. That is no fault, for you may make your song ether of two Trebles, or two Meanes in y^e high key or low key, as you list.

Pbr. What do you meane by the high key?

Ma. All songs made by the Musicians, who make

songs by discretion, are either in the high key or in the low key. For if you make your song in the high key, here is the compasse of your musicke, with the forme of letting the cliffes for every part.

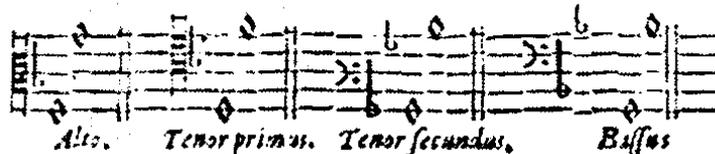
The third part.



But if you would make your song of two trebles you may make the two highest parts both with one cleffe, in which case one of them is called *Quinto*. If the song bee not of two trebles, then is the *Quinto* alwaies of the same pitch with the tenor, your *Alto* or meane you may make high or lowe as you list, setting the cleffe on the lowest or second rule. If you make your song in the low key, or for meanes then must you keepe the compasse and let your cleffe as you see here.



The musicians also vse to make some compositions for men onely to sing, in which case they neuer passe this compasse.



Now must you diligentlie marke that in which of all these compasses you make your musick, you must not suffer any part to goe without the compasse of his rules, except one note at the most aboue or below, without it be vpon an extremity for the ditties sake or in notes taken for *Diapasons* in the base. It is true that the high and lowe keyes come both to one pitch, or rather compasse, but you must vnderstand that those songs which are made for the high key be made for more life, the other in the low key with more graue and staidnesse, so that if you sing them in contrarie keyes, they will loole their grace and will be wrested as it were out of their nature: for take an instrument, as a *Lute Orpharion, Pandora*, or such like, being in the naturall pitch, and let it a note or two lower it will go much heauier and duller, and far from that spirit which it had before, much more being foure notes lower then the naturall pitch.

Likewise take a voice being neuer so good, and cause it sing aboue the naturall reach it will make an vnpleasing and sweete noise, displeasing both the singer because of the straining, and the hearer because of the wildenes of the sound: euen so, if songes of the high key be sung in the low pitch, & they of the low key sung in the high pitch, though it will not be so offensue as the other, yet will it not breed so much contentment in the hearer as otherwise it would do. Likewise, in what key soeuer you compose, let not your parts be so far asunder as that you may put in any other betwixt them, (as you haue don in your last lesson) but keepe them close together, and if it happen that the point cause them go an eight one from the other (as in the beginning of my example you may see) yet let them come close together againe, and aboue all thinges keepe the ayre of your key (be it in the first time second time, or other) except you bee by the wordes forced to beare it, for the Dittie (as you shall know hereafter) will compeil the author many times to admit great absurdities in his musick, altering both time, tune, cullour ayre and what soeuer else, which is commendable so hee can cunninglie come into his former ayre againe.

The third part.

157

Poi, I wil by the grace of God diligentlie obserue these rules, therefore I pray you giue vs some more examples which we may imitate, for how can a workeman worke, who hath had no partene to instruct him.

2. Gioseffo Zarlino, Istitutioni harmoniche, 1573, S. 284: Beginn der Konsonanztabelle (zu S. 35).

284		Terza	
DELLVNISONO.			
Se'l Soprano farà	Et il Basso farà	L'Alto si potrà	Vnisono col Tenore, Terza sotto il Tenore; Quinta, o Sesta sopra'l Basso.
Ma se'l Basso farà la	L'alto farà la		Quinta sotto'l Tenore, Terza, ouer Decima sopra'l Basso.
Similmente se'l Basso fusse	L'alto potrà esser		Sesta sotto'l Tenore, Terza, ouer Decima sopra'l Basso.
Et se'l Basso farà vna	L'altre parti si porranno		Ottaua sotto'l Tenore, Terza, 5. 6. 10. 12. sopra il Basso.
Essendo poi	L'alto si farà per vna		Decima sotto'l Tenore, Quinta, ouer Duodecima distante dal Basso.
Ma se'l fusse	L'alto si potrà porre		Duodecima, allora Terza, ouero Decima sopra il Basso.
Così essendo il Basso	L'Altre parti si porranno		Quintadecima sotto'l Tenore, Terza, 5. 6. 10. 12. 13. sopra'l Basso.
DELLA TERZA.			
Se'l Soprano farà	& il Basso farà	L'Alto si potrà fare	Terza col Tenore, Terza sotto di lui, Vnisono, ouero Ottaua con le parti.
Essendo poi il basso	L'alto si potrà		Sesta sotto'l Tenore, Terza, o Decima sopra'l Basso.
Ma se'l Basso fusse	Allora l'Alto farà		Ottaua sotto'l Tenore, Quinta, o Sesta, sopra il Basso.
Così essendo	potranno essere		Decima, allora le parti Vnisono, o in Ottaua con le nominate.
DELLA QUARTA.			
Quando il Soprano farà la			Quarta co'l Tenore,

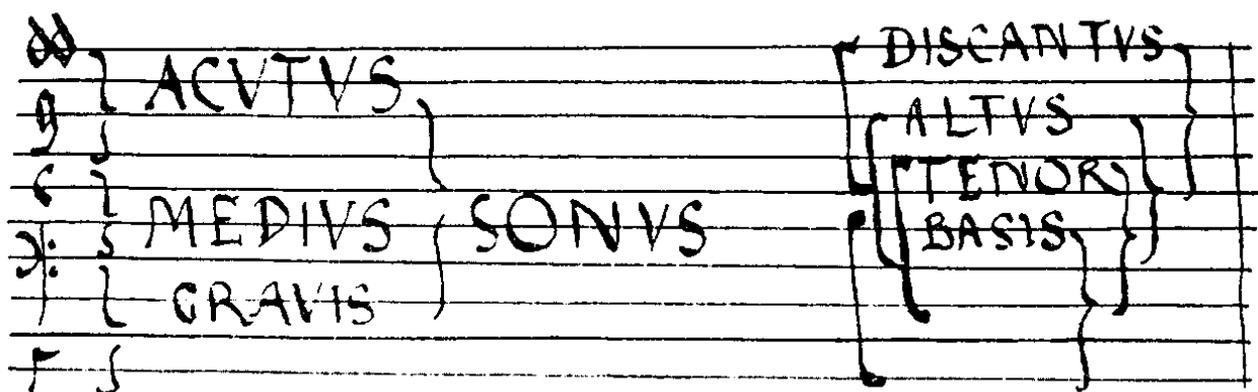
In cetera supra scalam raro formant^r clau^s,
in la ff Bassum, qui nimis alti ascendit
in regionem discantij: interdum in usu venit,
si fit totius scalae transpositio quod ap.
recentiores symphonistas usitatum e.

Sic Tenor in clausula Discantij.

4. Die Scala decemlinealis mit Angabe der Tonregionen und Stimmbereiche aus Heinrich Fabers „Musica poetica“ (zu S. 42 ff.)

Während der Drucklegung finde ich in der Zwickauer Fassung der „Musica poetica“ von Heinrich Faber (Ratsschulbibliothek Zwickau, Mus. 13, 3, Tl. 3) die nachstehend in Faksimile wiedergegebene Abbildung der Scala decemlinealis, welche die vier einzelnen Stimmbereiche (auch in ihrem Verhältnis zu den Tonregionen) genau angibt und zusammen mit dem Kontext, den ich deshalb beigebe, die Darlegungen S. 42 ff., wie die Überlegungen und Schlüsse des zweiten Kapitels im gesamten, bis in Einzelheiten stützt und bestätigt. Wenn dabei in einem Fall sogar dasselbe Beispiel erscheint, das oben gewählt wurde — Josquins „De profundis“ —, so ist dies sicher ein schöner Zufall, der sich aber z. T. dadurch erklärt, daß dieses Stück, wie erwähnt, bereits in Glareans Dodekachordon wegen seiner extrem tiefen Schlüsselung genannt ist. Die Stelle, die hier nicht mehr im einzelnen interpretiert werden kann, deren Schlußsatz aber für das ganze Buch gelten darf, steht zu Beginn des Kapitels I „De sono ac vocibus“ der Hs. nach einleitenden Bemerkungen über die Einteilung der Töne (soni) in hohe (acuti), mittlere (medii) und tiefe (graves) und lautet:

Atque hi [soni — die Töne insgesamt], teste Franchino, ita accommodantur scalae musicali. Gravi sono recte attribuuntur claves maioribus literis scriptae. Acuto superiores vel excellentes, medio vero omnes inter utrasque collocatae. Hoc discrimen prodest tenere ut sciamus omnes omnium cantilenarum partes, ex hoc fonte fluere, humanamque vocem hoc limites in systemate praescriptos non egredi, quod ut significarent Symphonistae, semper decemlineali scala in fingendis carminibus usi sunt.



Neque moveat studiosos, cum interdum cantiones, clavium usitatos fines infra aut supra excessisse viderint. Nam certo constat nusquam sine offensione aurium posse interdum ultra decemlinearum terminum fieri progressum et si quaedam lineae adiiciantur, praeter vulgarem morem tamen aliquot in loco vel superiori vel inferiori vicissim omitti, re ipsa docemur, sicut ex

duobus sequentibus exemplis Josquini facile potest perspici, in quibus autor ita transgreditur scalam, ut non plures addat lineas, sed usitato more sit contentus.

Ex Missa de beata Virgine.

(folgt ein Ausschnitt aus dem
Gloria der genannten Messe
von Josquin in Einzelstimmen;
Schlüsselung $G_2C_3C_3C_4^*$)

In huius exempli reductione videbis, lineas supra scalam additas in imo deficere. E diverso autem in sequenti exemplo linea in profundo adiecta deerit in loco superiori.

Ex de profundis Josquini.

(folgt der Schluß des genann-
ten Stückes in Einzelstimmen;
Schlüsselung $C_2C_4F_3F_5$)

Hoc breviter admonere volui, ut adolescentes scirent quibus metis essent circumscripti soni, ex quibus tanta et tam suavis varietas in cantilenis oriuntur.

* Wiedergegeben ist der Einschub „Primogenitus Mariae Virginis Matris“ vor dem „Qui tollis“, vgl. Josquin-GA (ed. Smijers), Messen Bd. 3, 133 f., sowie, im folgenden Beispiel, das „Gloria Patri“ (Takt 133—167), vgl. ebda. Motetten Bd. 3, 24 f. — Die Reihenfolge der Stimmen ist in beiden Fällen Tenor — Diskant — Baß — Alt.

BIBLIOGRAPHIE

Zusammenstellung der wichtigeren einschlägigen Bücher und Aufsätze unter Ausschluß der Handbücher und Lexika.

- Aber, Adolf*, Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat (um 1543), in: SIMG 15 (1913/14), 68—98.
- Abert, Hermann*, Tonart und Thema in Bachs Instrumentalfugen, in: Festschrift Peter Wagner, Leipzig 1926, 1—10.
- Alessi, Giovanni d'*, I Manuscritti Musicali del Secolo XVI^o del Duomo di Treviso (Italia), in: Acta 3 (1931), 148—155.
- Andrews, H. K.*, An introduction to the technique of Palestrina, London o. J. (1958).
- Apel, Willi*, Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts, Berlin 1936.
- The partial signatures in the sources up to 1450, in: Acta 10 (1938), 1—13.
- Apfel, Ernst*, Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert, in: AfMw 12 (1955), 297—313.
- Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinastazes, in: AfMw 14 (1957) 30—45.
- Arnold, Denis*, Croce and the English Madrigal, in: ML 35 (1954), 309—319.
- Auda, Antoine*, Les Gammes musicales, Woluwé-Saint-Pierre — Ixelles 1947.
- Les Modes et les Tons de la Musique et spécialement de la Musique médiévale, Bruxelles 1930.
- Balmer, Lucie*, Tonsystem und Kirchentöne bei J. Tinctoris, Bern 1935.
- Bellermann, Heinrich*, Der Contrapunkt, Berlin (1862) ⁴1901.
- Geschichtliche Bemerkungen über die Notation, in: KmJB 13 (1898), 1—18.
- Bendorf, Kurt*, Sethus Calvisius als Musiktheoretiker, in: VfM 10 (1894) 411—470.
- Bernoulli, Eduard*, Hinweis auf gewisse Alterationszeichen in Drucken des 16. Jahrhunderts, in: Kgr-Ber. Wien 1909, Wien-Leipzig 1909, 126—127.
- Besseler, Heinrich*, Tonalharmonik und Vollklang, in: Acta 24 (1952), 131—146.
- Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays, in: AfMw 9 (1952), 159—176.
- Birtner, Herbert*, Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation und ihrer Übertragung, in: ZfMw 11 (1928/29), 534—548.
- Borren, Charles van den*, Quelques réflexions à propos du style imitatif syntaxique, in: Revue belge 1 (1946/47), 14—20.
- Y avait-il une pratique musicale ésothérique aux temps de Roland de Lassus?, in: Revue belge 2 (1948), 38—43.
- Brambach, Wilhelm*, Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlands im Mittelalter und ihre Beziehungen zur griechisch-römischen Musik, Leipzig 1881.
- Brenet, Michel*, Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France, in: SIMG 6 (1904/05), 1—31.
- Brockhoff, Maria Elisabeth*, Die Kadenz bei Josquin, in: Kgr-Ber. Utrecht 1952, Amsterdam 1953, 86—95.
- Carapetyan, Armen*, The concept of „Imitazione della Natura“ in the sixteenth century, in: MusDisc 1 (1946/47), 47—67.
- The musica nova of Adriano Willaert, ebda., 200—221.

- Cauchie, Maurice*, La pureté des modes dans la musique vocale franco-belge du début du XVIe siècle, in: Festschrift Theodor Kroyer, Regensburg 1933, 54—61.
- Challey, Jacques*, Le Mythe des modes grecs, in: Acta 28 (1956), 137—163.
- Chilesotti, Oscar*, Le alteratione chromatiche nel secolo XVI^o, in: Kgr-Ber. Wien 1909, Wien-Leipzig 1909, 128—135.
- Chrysander, Friedrich*, Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesangs, in: VfM 7 (1891), 337—396; 9 (1893), 249—310; 10 (1894), 531—567.
- Cummings, Winford C.*, Musica Ficta in Juan Bermudas „Declaration de instrumentos“ (1555), in: JAMS 4 (1951), 64—65.
- Dahlhaus, Carl*, Die Termini Dur und Moll, in: AfMw 12 (1955), 280—296.
 — Eine deutsche Kompositionslehre des frühen 16. Jahrhunderts, in: KmJb 40 (1956), 33—43.
 — War Zarlino Dualist?, in: Mf 10 (1957), 286—290.
- Damann, Rolf*, Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert, in: AfMw 10 (1953), 16—40.
- Doorslaer, Georges van*, La Chapelle musicale de l'empereur Rodolphe II en 1594, sous la direction de Philippe de Monte, in: Acta 5 (1933), 148—161.
- Ehrmann, Richard*, Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jahrhundert, in: StMw 11 (1924), 59—73
- Eggebrecht, Hans Heinrich*, Der Terminus „Ricercar“, in: AfMw 9 (1952), 137—147.
 — Ars musica, in: Die Sammlung 12 (1957), 306—322.
- Einstein, Alfred*, Augenmusik im Madrigal, in: ZIMG 14 (1912/13), 8—21.
 — Claudio Merulo's Ausgabe der Madrigale des Verdelot, in: SIMG 8 (1906/07), 220—254.
- Eitner, Robert*, Über die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI. und XVII. Jahrhunderte nach Joh. Peter Sweelinck, in: MfM 3 (1871) 133—151.
 — Die Kirchentonarten in ihrem Verhältnisse zu den griechischen Tonleitern, nebst ihrer geschichtlichen Entwicklung bis zum Übergange in die modernen Tonleitern, in: MfM 4 (1872), 169—184; 189—206.
 — Notiz zur Partiturausgabe Cyprians de Rore, in: MfM 5 (1873), 29—31.
 — Über den Gebrauch der alten Schlüssel, in: MfM 8 (1876), 77—80.
 — Kritik der Lasso-Edition von Sandberger, in: MfM 27 (1895), 11—12.
- Engel, Hans*, Artikel Chiavette, MGG 2, 1185—1190.
- Federhofer, Hellmut*, Zur Chiavettenfrage, Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Jahrgang 1952, Nr. 10.
 — Eine neue Quelle der Musica reservata, in: Acta 24 (1952), 32—45.
- Feil, Arnold*, Zum Gradus ad Parnassum von J. J. Fux, in: AfMw 14 (1957), 184—192.
- Fellerer, Karl Gustav*, Palestrina, Regensburg 1930.
 — Church Music and the Council of Trent, in: MQ 39 (1953), 576—594.
 — Instrumentale Begleitungen der Werke Palestrinas im 18. Jahrhundert, in: Musica sacra 55 (1925), 393—398.
 — Der Humanist Dietrich Tzwyvel als Musiktheoretiker, in: KmJb 26 (1931), 15—31.

- Zum Klangproblem der Stilwende des 16. Jahrhunderts, in: JbP 1937, 45—57.
- Ferand, Ernest, T.*, „Sodaine and Unexpected“ Music in the Renaissance, in MQ 37 (1951), 10—27.
- Ficker, Rudolf von*, Primäre Klangformen, in: JbP 1929, 21—34.
- Agwillare, a Piece of Late Gothic Ministralsy, in: MQ 22 (1936), 131—137.
- Frere, Walter Howard*, Key-Relationship in Early Medieval Music, in: SIMG 13 (1911/12), 250—264.
- Gerstenberg, Walter*, Motetten- und Liedstil bei L. Senfl, in: Kgr-Ber. Basel 1949, Basel o. J., 121—125.
- Georgiades, Thrasybulos G.*, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter, München 1937.
- Die musikalische Interpretation, in: Studium generale 7 (1954) 389—393.
- Das ‚Wirtshaus‘ von Schubert und das Kyrie aus dem gregorianischen Requiem, in: Festschrift Richard Benz, Hamburg 1954, 126—135.
- Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954.
- Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung, in: AfMw 14 (1957) 223—229.
- Gurlitt, Wilibald*, Der Begriff der *sortisatio* in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts, in: Tijdschrift der Vereeniging voor Nederl. Muziekgeschiedenis 16 (1946), 194—211.
- Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts, in: Kgr-Ber. Bamberg 1953, Kassel und Basel 1954, 103—113.
- Haberl, Franz Xaver*, Das traditionelle Musikprogramm der sixtinischen Kapelle nach den Aufzeichnungen von Andrea Adami da Bolsena, in: KmJb 12 (1897), 36—58.
- Wie bringt man Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts in Partitur?, in: KmJb 13 (1898), 18—38.
- Hamburger, Poul*, Studien zur Vokalpolyphonie, Kopenhagen-Wiesbaden 1956.
- Handschin, Jacques*, Der Toncharakter, Zürich 1948.
- Hannas, Ruth*, Cerone, Philosopher and Teacher, in: MQ 21 (1935), 408—422.
- Hein, Heinrich*, Über die Möglichkeit eines allgemeinen, latenten absoluten Tonbewußtseins, in: ZfMw 11 (1928/29), 414—419.
- Hermelink, Siegfried*, Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544, in: Ottheinrich, Gedenkschrift zur 400jährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit, Heidelberg 1956, 247—260.
- Zur Chiavettenfrage, in: Kgr-Ber. Wien 1956, Graz-Köln 1958, 264—271.
- Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert, in: Kgr-Ber. Köln 1958, Kassel-Basel-London-New York 1959, 133—136.
- Die Tabula compositoria, in: Festschrift Heinrich Bessler, Leipzig 1960.
- Herzogenberg, Heinrich von*, Tonalität, in: VfM 6 (1890), 553—582.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar*, Die Chorbücher der Stadtkirche zu Pirna, in: Acta 27 (1955), 121—137.
- Thomas Stoltzers ‚Octo Tonorum Melodiae‘, in: AfMw 14 (1957), 16—29.
- Högler, Fritz*, Bemerkungen zu Zarlinos Theorie, in: ZfMw 9 (1926/27), 518—527.

- Hoppin, Richard H.*, Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-Century Sources, in: JAMS 6 (1953), 197—215.
- Hughes, Dom Anselm*, The origins of harmony, in: MQ 24 (1938), 176—185.
- Jacobs, Ed.*, Zwei harzische Musiktheoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts, in: VfM 6 (1890), 91—122.
- Jeppesen, Knud*, Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925.
- On Counterpoint, in: MQ 21 (1935), 401—407.
 - Kontrapunkt, Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie, Leipzig (1935) 21956.
 - Eine musiktheoretische Korrespondenz des früheren Cinquecento, in: Acta 13 (1941), 3—39.
 - Marcellusprobleme. Einige Bemerkungen über die Missa Papae Marcelli des J. P. Palestrina, in: Acta 16 (1944), 11—38.
 - Zur Kritik der klassischen Harmonielehre, in: Kgr-Ber. Basel 1949, Basel o. J., 23—34.
 - Pierluigi da Palestrina, Herzog Guilelmo Gonzaga und die neugefundenen Mantovaner-Messen Palestrina's, in: Acta 25 (1953), 132—179.
- Kenton, Egon F.*, A Note on the Classification of the 16th-Century Music, in: MQ 38 (1952), 202—214.
- Keußler, Gerhard von*, Zur Ästhetik der Vokalmusik, in: ZfMw 11 (1928/29), 297—305.
- Klassen, Johannes*, Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas, in: KmJb 37 (1953), 53—63.
- Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas, in: KmJb 38 (1954), 24—54.
 - Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodiemessen, in: KmJb 39 (1955), 41—55.
- Kobelt, Johannes*, Das Dauer-Gedächtnis für absolute Tonhöhen, in: AfMw 2 (1919/20), 144—174.
- Krebs, Carl*, Girolamo Diruta's Transilvano, in: VfM 8 (1892), 307—388.
- Kretzschmar, Hermann*, Lodovico Zacconis Leben aufgrund seiner Autobiographie, in: JbP 1910, 45—59.
- Krohn, Ilmari*, Die Kirchentonarten, in: Kgr-Ber. Basel 1924, Leipzig 1925, 220—230.
- Kroyer, Theodor*, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts, BIMG 4 (1902).
- Zum Akzidentienproblem im Ausgang des 16. Jahrhunderts, in: Kgr-Ber. Wien 1909, Wien-Leipzig 1909, 112—124.
 - Dialog und Echo in der alten Chormusik, in: JbP 1909, 13—32.
 - Acappella und Conserto, in: Festschrift H. Kretzschmar, Leipzig 1918, 65—73.
- Kunz, Lucas*, Die Tonartenlehre des römischen Theoretikers und Komponisten Pier Francesco Valentini, Kassel 1937.
- Lang, Paul Henry*, The So-Called Netherlands Schools, in: MQ 25 (1939), 48—59.
- Lange, Georg*, Zur Geschichte der Solmisation, in: SIMG 1 (1899/1900), 535—622.
- Leichtentritt, Hugo*, Einige Bemerkungen über Verwendung der Instrumente im Zeitalter Josquin's, in: ZIMG 14 (1912/13), 359—365.

- Lenaerts, René Bernhard M.*, The 16th-Century Parody Mass in the Netherlands, in: MQ 36 (1950), 410—421.
- Levitan, Joseph S.*, Ockeghem's Clefless Compositions, in: MQ 23 (1937), 440—464.
- Lowinsky, Edward E.*, Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a capella-Musik des 16. Jahrhunderts, in: Acta 7 (1935), 62—67.
- Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lasso's und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der Niederländischen Zeitgenossen, Den Haag 1937.
 - Secret chromatic art in the Netherlands motet, New York 1946.
 - On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians, in: JAMS 1 (1948), 17—23.
 - A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome, in: JAMS 3 (1950), 173—232.
 - Conflicting Views of Conflicting Signatures, in: JAMS 7 (1954), 181—204.
- Luther, Wilhelm Martin*, Gallus Dreßler, Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert, Kassel o. J.
- Marcuse, Sibyl*, Transposing Keyboards on Extant Flemish Harpsichords, in: MQ 38 (1952), 414—425.
- May, Hans von*, Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias, Diss. Bern 1943.
- Meier, Bernhard*, Die Harmonik im cantus firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts, in: AfMw 9 (1952), 27—44.
- Die Hs. Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts, in: MusDisc 7 (1953), 175—197.
 - Caput, Bemerkungen zur Messe Dufays und Ockeghems, in: Mf 7 (1954), 268—276.
 - The musica reservata of Adrianus Petit Coclico and its relationship to Josquin, in: MusDisc 10 (1956), 67—105.
 - Bemerkungen zu Lechners „Motectae sacrae“ von 1575, in: AfMw 14 (1957), 83—101.
- Mendel, Arthur*, Pitch in the 16th and Early 17th Centuries, in: MQ 34 (1948), 28—45; 336—357; 575—593.
- Devices for transposition in the organ before 1600, in: Acta 21 (1949), 24—40).
 - On the Pitches in Use in Bach's Time, in: MQ 41 (1955), 332—354.
- Mies, Paul*, Der Charakter der Tonarten, Köln und Krefeld 1948. Dazu Besprechung von Wolf Frank, in: JAMS 2 (1949), 116—117.
- Moser, Hans Joachim*, Die Entstehung des Durgedankens, ein kulturgeschichtliches Problem, in: SIMG 15 (1913/14), 270—295.
- Johannes Zanger's Praecepta, in: MusDisc 5 (1951), 195—201.
 - Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler, in: JbP 1928, 43—58.
- Müller-Blattau, Joseph Maria*, Grundzüge einer Geschichte der Fuge, 2. Aufl. Kassel 1931.
- Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926.
- Niemöller, Klaus Wolfgang*, Zur Tonuslehre der italienischen Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters, in: KmJb 40 (1956), 23—32.
- Osthoff, Helmuth*, Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts, in: JbP 1934, 32—50.

- Besetzung und Klangstruktur in den Werken von Josquin des Pres, in: AfMw 9 (1952), 177—194.
- Pirro, André*, Leo X and Music, in: MQ 21 (1935), 1—16.
- Prendergast, A. H. D.*, The Man's Alto in English Music, in: ZIMG 1 (1899/1900), 331—334.
- Rabe, Heinrich*, Thema und Melodiebildung in der Motette, Palestrinas, in: KmJb 34 (1950), 62—81.
- Reese, Gustave*, The First Printed Collection of Part-Music (The Odhecaton), in: MQ 20 (1934), 39—76.
- Reichert, Georg*, Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Mf 4 (1951), 35—48.
- Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590, in: AfMw 10 (1953), 185—212.
- Riemann, Hugo*, Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts, Langensalza 1907.
- Ideen zu einer „Lehre von den Tonvorstellungen“, in: JbP 1914/15, 1—26.
- Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert, Leipzig 1898, 2. Auflage, Berlin o. J.
- Robwer, Jens*, Zur Frage der Natur der Tonalität und des auditiven Musikbegriffs, in: Mf 7 (1954), 129—142.
- Sachs, Melchior Ernst*, Die Wiederbelebung der Kirchentonarten, in: ZIMG 4 (1902/03), 445—451.
- Schering, Arnold*, Die Notenbeispiele in Glarean's Dodekachordon, in: SIMG 13 (1911/12), 569—596.
- Geschichtliches zur „ars inveniendi“ in der Musik, in: JbP 1925, 25—34.
- Musikalische Analyse und Wertidee, in: JbP 1929, 9—20.
- Zur Chiavetten-Frage, in: ZfMw 13 (1930/31), 493—494.
- Schlecht, Raimund*, Über die Tonhöhe und Schreibweise der Kompositionen aus dem 15. und 16. Jahrhunderte, in: MfM 3 (1871), 117—126.
- Schlötterer, Reinhold*, Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas, in: AfMw 17 (1960), 40—50.
- Schmitz, Arnold*, Die Kadenz als Ornamentum musicae, in: Kgr-Ber. Bamberg 1953, Kassel und Basel 1954, 114—120.
- Schnürl, Karl*, Die Variationstechnik in den Choral-cantus firmus-Werken Palestrinas, in: StMw 23 (1956), 11—66.
- Schwartz, Rudolf*, Zur Akzidentienfrage im 16. Jahrhundert, in: Kgr-Ber. Wien 1909, Wien-Leipzig 1909, 109—112.
- Zur Partitur im 16. Jahrhundert, in: AfMw 2 (1919/20), 73—78.
- Smits van Waesberghe, Joseph*, Zur Entstehung der drei Hauptfunktionen in der Harmonik, in: Krg-Ber. Lüneburg 1950, Kassel und Basel o. J., 209—210.
- De musico paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus, Florenz 1953.
- Guidonis Aretini Micrologus, o. O., 1955.
- Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini, Amsterdam 1957.
- Stephan, Rudolf*, Die Vox alta bei Bach, in: Musik und Kirche 23 (1953), 58—65.
- Stevenson, Robert*, John Marbeck's Noted Booke“ of 1550, in: MQ 37 (1951), 220—233.

- Szabolcsi, Benedikt*, Ungarische Chorpartituren des 18. Jahrhunderts, in: *ZfM* 11 (1928/29), 306—312.
- Tröller, Josef*, Untersuchungen zur Satztechnik von den Niederländern bis zu Monteverdi, Dissertation Heidelberg 1953, ms.
- Ursprung, Otto*, Palestrina und Deutschland, in: *Festschrift Peter Wagner*, Leipzig 1926, 190—221.
- Van, Guillaume de*, La pédagogie musicale à la fin du moyen âge, in: *MusDisc* 2 (1948), 75—97.
- Walter, Karl*, Zur Geschichte der Singknaben-Institute, in: *KmJb* 8 (1893), 52—61.
- Weinmann, Karl*, Zur Geschichte von Palestrinas Missa Papae Marcelli, in: *JbP* 1916, 23—42.
- Die päpstliche Kapelle unter Paul IV., in: *AfMw* 2 (1919/20), 54—72.
- Wellek, Albert*, Die Entwicklung unserer Notenschrift aus dem Tönesehen, in: *Acta* 4 (1932), 114—123.
- Willfort, E. St.*, Glarean's Erwiderung, in: *ZIMG* 10 (1908/09), 337—341.
- Wiora, Walter*, Der tonale Logos, in: *Mf* 4 (1951), 1—35; 153—175.
- Witt, Franz Xaver*, Der Gebrauch der Schlüssel im 16. Jahrhundert, in: *Musica sacra* 1871, 17 ff.
- Kurze Notizen über die Art und Weise, alte Werke neu zu ediren, in: *MfM* 3 (1871), 45—48.
- Wolff, Hellmuth Christian*, Die Variationstechnik in den frühen Messen Palestrinas, in: *Acta* 27 (1955), 59—70.
- Wolf, Johannes*, Die Akzidentien im 15. und 16. Jahrhundert, in: *Kgr-Ber. Wien* 1909, Wien—Leipzig 1909, 124—125.
- Zenck, Hermann*, Zarlinos „Istitutioni harmoniche“, in: *ZfMw* 12 (1929/30), 540 bis 578.
- Nicola Vicentinos „L'antica musica“ (1555), in: *Festschrift Theodor Kroyer*, Regensburg 1933, 86—101.
- Adrian Willaerts „Salmi spezzati“ (1550) in: *Mf* 2 (1949), 97—107.

Erklärung einiger Abkürzungen

Acta	= Acta Musicologica
AfMw	= Archiv für Musikwissenschaft
BIMG	= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte
Couss	= Coussemaker, <i>Scriptores de musica medii aevi</i>
GA	= Gesamtausgabe
JAMS	= Journal of the American Musicological Society
JbP	= Jahrbücher der Musikbibliothek Peters
Kgr-Ber.	= Kongreßbericht
— Bamberg 1953	= Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953
— Basel 1924	= Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel
— Basel 1949	= Kongreßbericht, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, Vierter Kongreß Basel 1949
— Köln 1958	= Bericht über den siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958
— Lüneburg 1950	= Kongreßbericht, Gesellschaft für Musikforschung 1950
— Utrecht 1952	= Kongreßbericht, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, Fünfter Kongreß Utrecht 1952
— Wien 1909	= III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft Wien 1909, Bericht.
— Wien 1956	= Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien — Mozartjahr 1956
KmJb	= Kirchenmusikalisches Jahrbuch
Mf	= Die Musikforschung
MfM	= Monatshefte für Musikgeschichte
MGG	= Die Musik in Geschichte und Gegenwart
ML	= Music and Letters
MQ	= Musical Quarterly
MusDisc	= Musica Disciplina
PäM	= Publikationen älterer Musik hg. von Th. Kroyer
RD	= Reichsdenkmale des Erbes Deutscher Musik, 1935 ff.
RMI	= Rivista Musicale Italiana
SIMG	= Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
StMw	= Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich)
VfM	= Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft
ZfMw	= Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZIMG	= Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
Anm.	= Anmerkung
Bd.	= Band
bes.	= besonders
hg.	= herausgegeben
Hs.	= Handschrift
hs.	= handschriftlich

Jh.	= Jahrhundert
ms.	= maschinenschriftlich
vgl.	= vergleiche

Tonbezeichnung

Bestimmte, im Liniensystem fixierte Töne werden in der heute üblichen Weise (C, c, c', c'' usw.),

Stufen im Tonsystem allgemein (Grundton, Kadenz-Zielton usw.) mit großen Buchstaben (D, E, F, A usw.) und

durch Akzidentien versetzte Töne allgemein mit *kursiv* gesetzten kleinen Buchstaben (*fis, cis, gis, b, es* usw.) bezeichnet.

Stellenangabe in der Palestrina-GA

Band, Seite; System, Takt (z. B. GA 23, 114; 5, 3). Vgl. aber S. 105 Anm. 11. — Bei der Besprechung der in die Beispielsammlung aufgenommenen Stücke, deren Takte jeweils durchgezählt sind, werden die Taktzahlen meist ohne weiteren Zusatz in Klammern zitiert (erstmal S. 109).

Namen- und Sachregister

- Absolute Tonhöhe 95 f., 99
Abteilungsstriche 35, 44
ad aequales 24, 29
Agricola, Martin 55
Akkord 63 f., 78
Alte Schlüssel 40
Ambitus-Grundton-Verhältnis 69 ff.,
81 f., 87, 97, 100 ff., 137
a voci mutate 26, 29
- Bach, Johann Sebastian 77, 126
Belcanto 96
Boëthius, Severinus 60 f.
Bona da Brescia, Valerio 58
Byrd, William 38
- Calvisius, Sethus 11, 49 f.
Cantus firmus 15, 43, 49 f., 53, 119,
134, 170
Cartella 33, 49
Caus, Salomon de 56
Cerone, Pomenico Pietro 11
Chiavette 15, 17, 29, 40, 43, 87
Choralmelodien, evangelische 66
Cochlaeus, Johannes 56
Contralto 26 f., 30, 57
Crüger, Johann 11
- Diruta, Girolamo 12
Dominante 56, 76, 109
Doppelkadenz 77
Dreiklang 57, 77 ff., 81
Dreßler, Gallus 35
- Faber, Heinrich 35, 181
Fauxbourdon 85
Finalis 65 f.
Finck, Heinrich 40
- Generalbaßtechnik 81
Gesamtklangraum 37, 50, s. auch Ton-
bereich, Vokalbereich
Glarean, Heinrich 11, 38, 42 f., 53 f.,
59 ff, 181
Gluck, Christoph Willibald 126
- Gregorianik, gregorianisch 11 f., 14 f.,
53 ff., 59 f., 62, 69 f., 92, 121, 124,
132
Guido von Arezzo 38
Gumpelzhaimer, Adam 112, 114, 118,
122, 125, 129, 133, 135, 138, 140
- Hemmel, Sigmund 33
Herbst, Johann Andreas 37, 49 f.
Hexachord 38 f., 55, 127 f., 132
Hexachordlehre 13
high key 29 f., 90 f.
high mean 28
high pitch 93
Hochton 45, 48, 69, 107, 109, 111, 116,
121
Hochtonüberschneidung 47 f., 89, 116
Hohe-tiefe Schlüsselung 17, 30
Übersicht 19, 22 ff., 25, 31
- Isaak, Heinrich 34
Josquin Desprez 43, 51, 61, 181 ff.
- Kadenz, kombinierte 76 f.
Kammerton 110
Klangraum, begrenzter 25 f., 37 ff., 40,
69, 104, 110 f., s. auch Tonbereich
Klangverhältnis 79 ff., 111, 113 f., 118,
123, 125, 136
Konsonanztabelle 35, 50, 179
Konstituierende Töne 106
- Lampadius, Auctor 35 ff., 44, 50 f.
La Rue, Pierre de 43
Lasso, Orlando di 37, 61, 96, 105, 111,
113, 115, 117, 119, 122 ff., 129 f.,
133 f., 138 f.
Lautenstimmung 93
Leibniz, Gottfried Wilhelm 143
Löschtablette 33, 49
low key 29 f., 90 f.
low mean 28
low pitch 93
Luther, Martin 128
Lydisch im mehrst. Satz 58, 71, 111, 124

- Marenzio, Luca 122
 Meanes 27 f.
 Monteverdi, Claudio 81
 Morley, Thomas 11, 26 ff., 53, 60, 63,
 65, 90 ff.
 mutatis vocibus 30 ff., 47
 Oberstimme als Exponent des Klangs
 103 f.
 Oberstimmenmelisma 131, 140
 Obrecht, Jakob 53
 Odington, Walter 63
 Ordo distribuendi voces 44 f., 51
 Orgeltabulatur 49
 Orientierungsstriche 170
 Palestrina
 Ad Dominum cum tribularer 68
 Assumpta est Maria 135
 Aegypte noli flere 109
 Conditor alme siderum 118 f.
 Congratulamini mihi 138
 Franciscus tenens 68 f.
 Gaude Barbara 24
 Hobeliedmotetten 131
 Iustitiae Domini rectae 131
 Lamentationen 19, 22 ff., 31 f., 128
 Missa „Aeterna Christi munera“ 47
 Missa „Assumpta est Maria“ 75, 80,
 82, 135 f.
 Missa Dominicalis 120
 Missa in Maioribus Duplicibus 88, 95
 Missa in Minoribus Duplicibus 88,
 94 f., 132
 Missa „Lauda Sion“ 133
 Missa „Papae Marcelli“ 65, 127
 Missa Quarta (vierst.) 68 f., 112
 Missa „Quem dicunt homines“ 125
 Missa „Ut Re Mi Fa Sol La“ 127
 Missa „Vestiva i colli“ 140
 Osculetur me 115 f.
 Precatus est Moyses 123 f.
 Requiem 113, 130
 Rex Melchior 120
 Se lamentar augelli 122
 Sicut cervus 129 f.
 Stetit angelus 114
 Surge prospera 68 f., 74 ff., 105 f., 109
 Vergine di Petrarca 95, 131
 Palestrinarenaissance 15, 97
 Palimpsestus 33
 paribus vocibus 24, 30 ff., 111
 Partitur 15, 45, 48 ff., 65, 69 f., 84, 118
 plena voce 24, 30 ff., 45, 48, 96, 100
 Praetorius, Michael 11, 65, 96
 Principii 55 f., 59
 Quintenzirkel 97, 99, 143
 Quinto 29
 Resolutio 36 f., 40, 50, 170
 Rhaw, Georg 17
 Rodio, Rocco 58
 Rore, Cipriano di 58
 Rousseau, Jean-Jacques 33
 Scala decemlinealis 35, 37 f., 40 ff.,
 49 ff., 181
 Scale of Musicke 39
 Schlüssel-Tonart-Tabelle 58, 175
 Schlüsselung und Besetzung 24
 Schubert, Franz 124
 Schütz, Heinrich 9, 37
 Senfl, Ludwig 40 ff.
 Solmisation 127
 Stimmtonhöhe 87 f., 90, 92 f.
 Stoltzer, Thomas 40
 Sweelinck, Jan Pieters 11
 Tabula compositoria 33, 35 ff., 44, 49
 Temperatur 143
 Textgestalt und Satzstruktur 37, 51
 Tinctoris, Johannes 56
 Tonartbegriff 11, 14, 53 f., 59, 65, 71, 92
 Tonartcharakter 92, 104, 110 ff., 143,
 163 ff.
 Tonarten, „collaterale“ 55 f.
 Tonartenverwandschaft 120, 132, 137,
 140
 Tonbereich, begrenzter, 38, 49 f., s. auch
 Gesamtklangraum, Vokalbereich
 Tonika 66, 109
 Textgestalt und Satzstruktur 37, 51
 Transponierende Bedeutung der Chia-
 vette 87
 Trebles 27
 Übertragung in „moderne Schlüssel“ 89

Variante (Abart der Schlüsselung) 20 f.,
24 f., 27, 29 f.
Verdelot, Philippe 44 f.
Viola, Francesco 58
Vokalbericht 15, 53, 92, 97, 99, 143,
s. auch Klangraum
Walther, Johann Gottfried 33
Wechseldominante 77
Willaert, Adrian 58
Wollik, Nicolas 56
Zacconi, Lodovico 11, 62
Zarlino, Gioseffo 11, 13, 18, 26 ff., 35,
38, 46, 53 ff., 73, 79, 81, 103 ff.,
112, 114, 118, 122, 124 f., 129, 133,
135, 137 f., 140, 163

SIEGFRIED HERMELINK

DISPOSITIONES
MODORUM

Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen

BEISPIELSAMMLUNG



1960

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

INHALTSVERZEICHNIS

1. D-Dorisch. Sanctus aus der Messe „L’homme armé“	3
2. H-Dorisch. Motette „Surge propera amica mea“	4
3. G-Dorisch. Offertorienmotette „Stetit angelus“	7
4. E-Dorisch. Hoheliedmotette „Osculetur me“	10
5. E-Phrygisch. Hymnus „Conditor alme siderum“	13
6. Cis-Phrygisch. Motette „Rex Melchior“	14
7. A-Phrygisch. Madrigal „Mi fa lasso languire“ (Marenzio)	17
8. Fis-Phrygisch. Motette „Precatus est Moyses“	19
9. C-Ionisch. Kyrie I aus der Messe „Quem dicunt homines“	22
10. A-Ionisch. Kyrie I aus der „Missa Papae Marcelli“	23
11. F-Ionisch. Motette „Sicut cervus desiderat ad fontes“	24
12. D-Ionisch. Offertorienmotette „Justitiae Domini“	28
13. G-Mixolydisch. Gloria aus der Messe „Lauda Sion“	31
14. E-Myxolydisch. Gloria aus der Messe „Assumpta est Maria“	34
15. A-Aeolisch. Motette „Congratulamini omnes“	39
16. Fis-Aeolisch. Agnus aus der Messe „Vestiva i colli“	41

Die Veröffentlichung der Notenbeispiele erfolgt mit Genehmigung des Verlages
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

1. D-Dorisch

Sanctus aus der Messe „L'homme armé“ (GA 13,54)

Sanctus. 5

Cantus. San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus.

Altus. San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus.

Tenor. San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus.

Bassus. San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus.

10 15 1

ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Do - minus De - us Sa - ba - oth, Do - minus De - us Sa - ba - oth.

20

oth, Do - minus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et Do - minus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et oth, Dominus De - us Sa - ba - oth, Do - minus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coeli, pleni sunt oth, Dominus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

25 30

ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex - cel - sis. ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in excel - sis. coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex - cel - sis. glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex - cel - sis.

2. H-Dorisch

Motette „Surge prope ra amica mea“ (GA 5,47)

In Visitatione Beatae Mariae.

5

Sur - ge, pro - pe - ra a - mi - ca me - a a - mi - ca

Sur - . . . ge, pro - pe - ra a - mi - ca me - . . . a a - mi - ca

Sur - . . . ge, pro - pe - ra a - mi - ca

10 15

me - a sur - ge, pro - pe - ra a - mi - ca

me - a sur - . . . ge pro pe ra . . . a - mi - ca me - . . . a

me - a a - mi - ca me - a a - mi - ca me - . . . a sur -

Sur - . . . ge pro - pe - ra a - mi - ca me - . . . a sur - . . .

20

me - a, et ve - ni et ve - ni

a - mi - ca me - . . . a, et ve - . . . ni et ve - ni et ve - ni et

- ge pro pe ra a - mi - ca me - . . . a, et ve - . . . ni et ve -

- ge pro - pe - ra a - mi - ca me - . . . a et ve - . . . ni

25 30

ni, jam e - nim hi - em transi - it jam e - nim hi - em transi - it

ve - . . . ni, jam e - nim hi - em transi - it jam e - nim hi - em transi - it

ni et ve - ni, jam e - nim hi - em transi - it

et ve - . . . ni, jam e - nim hi - em transi - it

3. G-Dorisch

Offertorienmotette „Stetit angelus“ (GA 9,176)

LVIII. In Festo Dedicationis S. Michaelis, Archang. 5

Cantus.
Cantus secundus.
Altus.
Tenor.
Bassus.

Ste . . . tit An . ge . lus jux . ta a . . ram tem . pli, jux . ta . . .

Ste . . . tit An . ge . lus jux . ta . . .

Jux . ta a . ram tem . . .

Ste . . . tit An . ge . lus jux . ta a . ram tem . . . pli, jux . ta . . .

10 15

a . ram tem . pli, jux . ta aram templi, ste . tit An . ge . lus jux . ta a . ram . . .

aram tem . . . pli, jux . . ta aram tem . pli, jux . ta a . ram tem . . .

. . . pli, ste . . tit An . ge . lus jux . ta . . .

aram tem . pli, stetit An . . ge . lus juxta a . . . ram tem . . pli, a . . ram tem . . .

Ste . . . tit An . ge . lus jux . ta aram tem . pli, jux . ta a . ram . . .

20

tem . pli, habens thuri . bulum au . re . um in ma . nu su . a, . . .

. . . pli, habens thuri . bulum au . re . um in ma . nu su . . . a, ha . bens thuri . bu . . .

a . ram tem . pli, habens thuri . bulum au . re . um in ma . nu su . . . a, ha . bens thuri . bu . . .

. . . pli, habens thuri . bulum au . re . um in ma . nu su . . . a, ha . bens thuri . bu . . .

. . . pli. ha . bens thuri . bu . . .

4. E-Dorisch

Hoheliedmotette „Osculetur me“ (GA 4,3)

5

Cantus. O . scule . tur me o . sculo o . ris su . i su i

Altus. O . scu . le . tur me o . sculo o . ris su i o . ris su

Tenor. () . . scu .

Quintus. (Tenor.) O . scu . le . tur me o . sculo o . ris

Bassus. () . . scule .

10 15

o . sculetur me o . sculo o . ris su

. i o . scu . le . tur me o . sculo o . ris su . i o . scu .

le . tur me o . sculo o . ris su . i o . ris su . i o . sculetur me o . scu .

su i o . sculo oris su . i su i o . scu .

tur me o . sculo o . ris su i o scu . le . tur me o . sculo

20

. i o . ris su . i : qui . a meli . o . rasunt u . bern tu . a vi

lo o ris su i : qui . a meli . o . rasunt u . bern tu .

lo o . ris su i :

le . tur me o . sculo o . ris su . i : qui . a meli . o . rasunt u . bern tu . a vi

o . ris su i : qui . a meli . o . rasunt u . bern tu . a vi

25 30

no qui a me li o ra sunt u be ra tu a vi no
 vi no qui a me li o ra sunt u be ra tu a vi no fra
 qui a me li o ra sunt u be ra tu a vi no fra
 no u be ra tu a vi no,
 no, fra

35

grantia unguen tis o pli mis. O leum ef fu
 grantia unguen tis o pli mis. O leum ef fu sum no men tu
 grantia unguen tis o pli mis o pli mis. O leum ef fu
 fragrantia unguentis o pli mis. O leum ef fu sum
 grantia unguen tis o pli mis. O leum ef fu sum o

40 45

sum no men tu un no men tu um: i de o ad o le scen tu
 um no men tu um: i de o ad o le scen tu
 sum no men tu um: i de o ad o le scen tu
 no men tu um no men tu um: i de o
 leum ef fu sum no men tu um: i de o

50 55

In die... i... de... o ad... o... le... scen... tu... lae... di... le... xerunt te...

60

i... de... o ad... o... le... scen... tu... lae... di... le... xerunt te... di... le... xerunt te...

5. E-Phrygisch

Hymnus „Conditor alme siderum“ (GA 8,1)

In Adventu Domini.

5

Cantus. Ae . ter . na lux cre . den . ti . um, uo,

Altus. Ae . ter . na lux creden . ti . um,

Tenor. Con . di . tor al . me si . derum, Ae .

Bassus. Ae . ter . na lux cre . den . ti . um,

10

.ter . na lux cre . den . ti . um, Chri . ste red . emptor o . mni .

ae . ter . na lux creden . ti . um, Chri . ste red . emptor o .

.ter . na lux creden . ti . um, Chri . ste red . em . ptor o . mni . um,

ae . ter . na lux cre . den . ti . um, Chri . ste red . em . ptor,

15 20

um, Chri . ste red . emptor o . mni . um, ex . audi preces sup . pli . cum,

annium, Chri . ste redem . ptor omni . um, ex . audi preces sup . plicum,

Chri . ste redemptor o . nium, ex . audi preces sup . plicum, ex . audi pre .

Chri . ste red . em . ptor o . mni . um, ex . audi pre .

25

ex . au . di pre . ces sup . pli . cum .

ex . au . di pro . ces, ex . au . di pro . ces sup . pli . cum .

ces sup . pli . cum, ex . au . di pro . ces sup . pli . cum, sup . pli . cum .

ces sup . pli . cum, ex . au . di pro . ces sup . pli . cum .

6. Cis-Phrygisch

Motette „Rex Melchior“ (GA.4,143)

5

Cantus. Rex Melchi - or Rex Mel - - chi - or

Altus. Rex Melchior Rex Mel - - chi or Rex Mel - chi - or Rex Mel -

Quintus. (Tenor.) Rex Mel - chi - or Rex Rex Mel -

Tenor. Rex Mel - chi - or Rex Mel - chi -

Bassus. Rex Mel - chi - or Rex Mel - chi - or Rex

10 15

Rex Mel - chi - or, Rex Gas - par, Rex Baltha - sar

chi - or, Rex Gas - par, Rex Baltha - sar

chi - or Rex Mel - chi - or, Rex Gaspar Rex Baltha - sar Rex Gas - par, Rex Baltha -

or Rex Gaspar, Rex Balthasar Rex

Mel - chi - or Rex Gaspar, Rex Baltha - sar

20

Rex Baltha - sar, ro - ga - mus vos per Regem re - gum.

Rex Bal - tha - sar, ro - ga - mus vos per Regem re - gum per

sur Rex Baltha - sar, ro - ga - mus vos per Regem re - gum

Gas - - par Rex Baltha - - sar ro - - ga - - mus vos per Re - gem

ro - ga - mus vos per Regem re - gum per

25 30

quem va-gi-en-tem in cu-nis vi-de-re me-

Regem re-gum quem va-gi-en-tem in cu-nis vi-de-re me-ru-i-

per Regem re-gum quem va-gi-en-tem in cu-nis vi-de-re me-ru-i-

re-gum, quem va-gi-en-tem in cu-nis

Regem re-gum quem va-gi-en-tem in cu-nis

35

-ru-i-stis vi-de-re me-ru-i-

-stis vi-de-re me-ru-i-stis me-ru-i-

-stis vi-de-re me-ru-i-stis vi-de-re me-ru-i-

vi-de-re me-ru-i-stis vi-de-re me-ru-i-

vi-de-re me-ru-i-stis vi-de-re me-ru-i-

40 45

stis, ut com-pa-ti-a-mi-ni ut com-pa-ti-a-mi-ni

stis, ut com-pa-ti-a-mi-ni ut com-pa-ti-a-mi-ni ut com-pa-ti-a-mi-ni tri-bu-la-ti-

stis, ut ut com-pa-ti-a-mi-ni ut com-pa-ti-a-mi-ni

stis, ut com-pa-ti-a-mi-ni ut com-pa-ti-a-mi-ni tri-bu-la-ti-

stis, ut ut com-pa-ti-a-mi-ni tri-bu-la-ti-

50 55

tri - bu - la - ti - o - ni - bus no - stris tri - bu - la - ti - o - nibus no - stris tri - bu - la - ti - o - nibus no - stris

o - nibus no - stris tri - bu - la - ti - o - nibus no - stris tri - bu - la - ti - o - nibus no - stris

tri - bu - la - ti - o - nibus no - stris

o - nibus no - stris tri - bu - la - ti - o - ni - bus

o - nibus no - stris tri - bu - la - ti - o - nibus

60 65

o - ni - bus no - stris tri - bu - la - ti - o - nibus no - stris

o - ni - bus tri - bu - la - ti - o - ni - bus no - stris tri - bu - la - ti - o - ni - bus no - stris

tri - bu - la - ti - o - ni - bus no - stris tri - bu - la - ti - o - nibus no - stris

bus no - stris tri - bu - la - ti - o - ni - bus no - stris

tri - bu - la - ti - o - ni - bus no - stris tri - bu - la - ti - o - ni - bus no - stris

7. A-Phrygisch

Madrigal „Mi fa lasso languire“ (Marenzio)

5

Canto Mi fa las - so lan - gui - re, Mi fa

Alto Mi fa las - so lan - gui - re, Mi

Quinto Mi fa las - so lan - gui - re,

Tenore Mi fa las - so lan -

Basso Mi fa las -

10

las - so lan - gui - re A - mo - re ch'el mio mal sem - pre de -

fa las - so lan - gui - re A - mo - re ch'el

Mi fa las - so lan - gui - re A - mo - re

gui - re A - mo - re ch'el mio mal sem -

so lan - gui - re ch'el

15

si - a sem - pre de - si - a Ne'l fie - ro ca -

mio mal sempre de - si - a, ch'el mio mal sempre de - si - a Ne'l fie -

ch'el mio mal sem - pre de - si - a, sempre de - si - a Ne'l fie - ro ca - so, Ne'l fie -

pre de - si - a, ch'el mio mal sem - pre de - si - a, sempre de - si - a Ne'l fie - ro ca - so

mio mal sem - pre de - si - a, ch'el mio mal sem - pre de - si - a Ne'l fie -

20

so o l'im - pia sor - te mi - a o l'im - pia sor - te mi - a, o

ro ca - soo l'im - pia sor - te mi - a, o l'im - pia sor - te

ro ca - soo l'im - pia sor - te mi - a, o l'im - pia sor - te

o l'im - pia sor - te mi - a, o l'im - pia

ro ca - soo l'im - pia sor - te mi - a

35

l'im-pia sor-te mi-a Po-tra giamai fi-ni-re Fin-chel-la di pie-tà non scaldi-il
 mi-a Fin-chel-la di pie-tà non
 mi-a Po-tra giamai fi-ni-re Fin-chel-la di pie-tà non scaldi-il
 sor-te mi-a Fin-chel-la di pie-tà non
 Po-tra giamai fi-ni-re Fin-chel-la di pie-tà

30

co-re O ch'io mi-se-ro moi-a, moi-a
 scaldi-il co-re O ch'io mi-se-ro moi-a, moi-a
 co-re O ch'io mi-se-ro moi-a di
 scaldi-il co-re O ch'io mi-se-ro moi-a di do-
 O ch'io mi-se-ro moi-a di do-

di do-lo-re, Fin-chel-la di pie-tà non scaldi-il co-re
 di do-lo-re, Fin-chel-la di pie-tà non scaldi-il co-re
 do-lo-re, Fin-chel-la di pie-tà non scaldi-il co-re
 lo-re, Fin-chel-la di pie-tà non scaldi-il co-re
 lo-re, Fin-chel-la di pie-tà

35 40

O ch'io mi-se-ro moi-a, moi-a di do-lo-re.
 O ch'io mi-se-ro moi-a, moi-a di do-lo-re.
 O ch'io mi-se-ro moi-a di do-lo-re.
 O ch'io mi-se-ro moi-a di do-lo-re.
 O ch'io mi-se-ro moi-a di do-lo-re.

8. Fis-Phrygisch

Offertorienmotette „Precatus est Moyses“ (GA 9,128)

XI.II. Dominica XII post Pentecosten.

5

Cantus. Pre - ca - tus est Mo - y - ses in con - spectu Do - mi - ni De - .

Altus. Pre - ca - tus est Mo - y - ses in con - spectu Do - mi - ni De - .

Tenor. Pre - ca - tus est Mo - y - ses in con - spectu Do - mi - ni De - .

Quintus. Pre - ca - tus est Mo - y - ses in con - spectu Do - mi - ni De - .

Bassus. Pre - ca - tus est Mo - y - ses in con - spectu Do - mi - ni De - .

10

i

15

. i su - i, et di - xit: Qua - re, Do - .

. . i su - i, et di - xit: Qua - re, Do - . . mi - ne,

. ni De - i su - i, et di - xit: Qua - re, Do - . . mi - ne. qua -

. . i su - i, et di - xit: Qua - re, Do - .

et di - xit: Qua - re, Do - . . mi - ne,

20

. . mi - ne, i - ra - sceris in po - pu - lo tu - o?

i - ra - sceris in po - pu - lo tu - o, i - ra - sceris in po - pu - lo tu - .

. . re Do - mi - ne, i - ra - sceris in po - pu - lo tu - o?

. mi - ne, i - ra - sceris in po - pu - lo tu - o, i - ra - sceris in po - pu - lo tu - .

i - ra - sceris in po - pu - lo tu - o?

25 30

Par . ce i . rae a . ni . mae tu . . ae, par . ce i . . rae a . ni . mae

o? Par . ce i . rae a . ni . mae tu . . ae, par . ce i . rae a . ni . mae

Par . ce i . rae a . ni . mae tu . . ae, par . ce i . rae a . ni . mae tu . .

o? Par . ce i . rae a . ni . mae tu . .

Par . ce i . rae a . ni . mae tu . . . ae, par . ce i . rae

35

tu . . ae: Me . men . . to, memen . to A . braham, Isaac, et Ja . cob,

tu . ae: Memen . to A . braham, I . saac et Ja . cob, A . braham, I . saac,

. ae: Memen . to, me . men . to A . braham, I .

. . . ae: Me . men . to A . braham, I . saac, et Ja . cob,

Me . men . to A . bra . ham, I . saac, et Ja . cob, I .

40 45

A . bra . ham, Isaac, et Ja . cob, qui . bus ju . ra . sti da . re ter . ram flu .

et Ja . cob, I . saac, et Jacob, qui . bus ju . ra . sti da . re ter . ram

. saac, et Ja . cob, A . bra . ham, Isaac, et Jacob, qui . bus ju . ra . sti da . re ter . ram

A . bra . ham, Isaac, et Jacob, qui . bus ju . ra . sti da . re ter . ram

. saac, et Ja . cob, qui . bus ju . ra . sti da . re ter . ram

50 55

entem lac et mel, flu. entem lac et mel: et pla. ca. tus fa. ctus
 flu. entem lac et mel, flu. entem lac et mel: et pla. ca. tus fa. ctus
 flu. entem lac et mel: et pla. ca. tus fa. ctus
 flu. entem lac et mel: et pla. ca. tus fa. ctus est
 flu. entem lac et mel: et pla. ca. tus fa. ctus

60

est Do. mi. nus de mali. gui. ta. te, quam dixit
 est Do. mi. nus de mali. gui. ta. te, quam dixit fa. cere po.
 est Do. mi. nus de mali. gui. ta. te, quam dixit fa. ce. re po. pulo
 Do. mi. nus de mali. gui. ta. te, quam dixit fa. ce. re po. pu. lo su. o, quam
 est Do. mi. nus de mali. gui. ta. te, quam dixit fa. ce. re po. pulo

65 70

fa. ce. re po. pulo su. o, po. pu. lo su. o.
 -pulo su. o, quam dixit fa. ce. re po. pu. lo su. o.
 su. o, po. pu. lo su. o, quam dixit fa. ce. re po. pulo su. o.
 di. xit fa. ce. re po. pu. lo su. o, quam di. xit fa. ce. re po. pu. lo su. o.
 su. o, po. pu. lo su. o, quam dixit fa. ce. re po. pu. lo su. o.

9. C-Ionisch

Kyrie I aus der Messe „Quem dicunt homines“ (GA 17,1)

5

Cantus. Ky - ri - e e - lei - son, ky - rie e - lei - son, ky - rie e - lei -

Altus.

Tenor.

Bassus. Ky -

10

son, ky - rie e - lei - son, ky - rie e - lei - son, ky -

ky - rie e - lei - son, ky - rie e - lei - son, ky -

son, ky - rie e - lei - son, ky -

son, ky - rie e - lei - son, ky -

15

ky - rie e - lei - son, ky - rie e - lei - son, ky - rie e - lei -

son, ky - rie e - lei - son, ky - rie e - lei - son, ky -

son, ky - rie e - lei - son, ky - rie e - lei - son, ky -

son, ky - rie e - lei - son, ky -

20

ison, ky - ri - e e - lei - son, ky - rie e - lei - son, ky -

son, ky - rie e - lei - son, ky - rie e - lei - son, ky -

son, ky - rie e - lei - son, ky - rie e - lei - son, ky -

son, ky - rie e - lei - son, ky -

11. F-Ionisch

Motette „Sicut cervus desiderat ad fontes“ (GA 5,148)

Prima Pars.

5

Sic - ut cer - vus de - si - derat ad fon - tes a - qua - rum

Sic - ut

10

fon - tes a - qua - rum a - qua - rum

rum sic - ut cer - vus de - si - derat ad fon - tes a - qua - rum

cer - vus de - si - derat ad fon - tes a - qua - rum sic - ut cer -

15

20

sic - ut cer - vus de - si - derat ad fon - tes a - qua - rum

fon - tes a - qua - rum de - si - derat ad fon - tes a - qua - rum

rum de - si - derat ad fon - tes a - qua - rum

.vus de - si - derat ad fon - tes de - si - do - rat ad fon - tes a - qua -

25

rum, i - ta de - si - derat i - ta de - si - derat

rum, i - ta de - si - derat i - ta de - si - derat

rum, i - ta de - si - derat i - ta de - si - derat

rum, i - ta de - si - derat i - ta de - si - derat

30 35

de . rat i . tu de . si .
 si . de . rat i . ta i .
 tu de . si . de . rat i . ta de . si . derat . . . i . tu de . si . de . rat
 i . ta de . si . de . rat

40

de . rat a . ni . ma me . a
 tu de . si . de . rat a . ni . ma me . a
 i . ta de . si . de . rat a . ni .
 i . ta de . si . de . rat de . si . de . rat

45 50

ad te De . um a . ni . ma me . a
 ad te De . um a . ni . ma me . a ad te De . um
 ma me . a ad te De . um
 a . ni . ma me . a ad te De . um a . ni . ma

55

a ad te, De . us .
 us . ad te, De . us . ad te, De . us .
 a . ni . ma me . a ad te De . us . ad te, De . us .
 me . a ad te . De . us . ad te, De . us . us .

Secunda Pars. 60

65

Si . ti . vit a . nima me . a . ad Deum for . tem vi . vum a .

Si . ti . vit a . nima me . a . ad Deum fortem vi . vum a .

Si . ti . vit a . nima me .

Si . ti .

70

ni . ma me . a . ad Deum fortem vi . vum ad Deum fortem vi .

ni . ma me . a . si . ti . vit a . nima me . a . ad Deum

a . ad Deum for . tem vi . vum ad Deum fortem

vit a . nima me . a . ad Deum fortem vi . vum ad

75

vum vi . vum: quan . do ve . ni . am et ap . pa . re . bo quan . do ve . ni . am et ap . pa . re . bo quan . do ve . ni . am et ap . pa . re . bo

for . tem vi . vum: quan . do ve . ni . am et ap . pa . re . bo quan . do ve . ni . am et ap . pa . re . bo

vi . vum: quan . do ve . ni . am et ap . pa . re . bo

Deum fortem vi . vum: quan . do ve . ni . am quan . do ve . ni . am et ap . pa . re . bo quan . do ve . ni . am et ap . pa . re . bo

80

do ve . ni . am et ap . pa . re . bo an . te fa . ci . em De . i an . te fa . ci . em

ni . am et ap . pa . re . bo an . te fa . ci . em De . i

et ap . pa . re . bo an . te fa . ci . em De . i an .

do ve . ni . am et ap . pa . re . bo an . te fa . ci . em

85

50

tu . us, nam et servus tu . us cu . stodit e . a,
 tu . us, nam et servus tu . us cu . stodit e .
 . us, nam et ser .vus tu . us nam et servus tu . us
 et ser . . .vus tu . us custo . dit e . a, cu . sto . dit e . a,
 nam et ser .vus tu . us custo . dit e . a, nam

55 60

cu . stodit e . a, nam et servus tu . us custo . dit e . . .
 . a, cu . sto . dit e . a, nam et servus tu . us custo . dit e . a,
 custo . dit e . . . a, nam et servus tu . us cu . stodit
 cu . sto . dit e . . a, nam et ser .vus
 et servus tu . us cu . sto . dit e . . a,

65

. a, nam et servus tu . us cu . sto . dit e . . . a.
 cu . stodit e . . . a.
 e . . . a. nam et servus tu . us cu . stodit e . . . a.
 tu . us custodit e . a, cu . stodit e . . a, cu . sto . dit e . . a.
 nam et servus tu . us cu . stodit e . . a, cu . stodit e . . a.

13. G-Mixolydisch

Gloria aus der Messe „Lauda Sion“ (GA 13,2)

Gloria in excelsis Deo. 5

Cantus. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus

Altus. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Tenor. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus

Bassus. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus

Bo . nae volun . ta . tis. Lau . damus

10

Cantus. Be . ne . di . ci . mus te. Ad . o . ramus te. Glo . ri . fi . ca . mus te. Gra . ti . as

Altus. Be . ne . di . ci . mus te. Ad . o . ramus te. Glo . ri . fi . ca . mus te. Gra . ti . as

Tenor. te. Be . ne . di . ci . mus te. Ad . o . ramus te. Glo . ri . fi . ca . mus te. Gra . ti . as

Bassus. te. Ad . o . ramus te. Glo . ri . fi . ca . mus te. Gra . ti . as

15 20

Cantus. a . gi . mus ti . bi. Do . mi . ne De . us, Rex coe . le .

Altus. a . gi . mus ti . bi. Do . mi . ne De . us, Rex coe . lo .

Tenor. a . gi . mus ti . bi pro . pter ma . gn . am glo . ri . am tu . am.

Bassus. a . gi . mus ti . bi pro . pter ma . gn . am glo . ri . am tu . am.

25

...stis, De . us Pa . ter o . mni . po . tens. Je . . su
 ...stis, De . us Pa . ter o . mni . po . tens. Je . . su
 De . us Pa . ter o . mni . po . tens. Do . mine Fi . li u . ni . ge . ni . te Je . . su
 De . us Pa . ter o . mni . po . tens. Do . mine Fi . li u . ni . ge . ni . te Je . . su

36 35

Chri . ste: Do . mine De . us, Agnus De . i, Fi . li . us Pa . . tris.
 Chri . ste: Do . mine De . us, Agnus De . i, Fi . li . us Pa . . tris.
 su Chri . ste: Fi . li . us Pa . . tris.
 Chri . . ste: Fi . li . us Pa . . tris.

40 45

Qui tol . lis pec . ca . ta mun . di, mi . se . re . re no . . bis. Qui tol . lis pec . ca . ta
 Qui tol . lis pec . ca . ta mun . di, mi . se . re . re no . bis. Qui tol . lis pec . ca . ta
 Qui tol . lis pec . ca . ta mun . di, mi . se . re . re no . bis. Qui tol . lis pec . ca . ta
 Qui tol . lis pec . ca . ta mun . di. Qui tol . lis pec . ca . ta

50

mun . di: su . scipe depre . cati . o . nem nostram. Qui se . des ad dex . teram Pa . tris, mi . se . re . re no . bis.
 mun . di: su . scipe depre . cati . o . nem nostram. Qui se . des ad dex . teram Pa . tris, mi . se . re . re no . bis.
 mun . di: su . scipe depre . cati . o . nem nostram. Qui se . des ad dex . teram Pa . tris, mi . se . re . re no . bis.
 mun . di: su . scipe depre . cati . o . nem nostram. Mi . se . re . re no . bis.

55 60

Quo . ni . am tu so . lus san . ctus. Tu so . lus Do . mi . nus. Tu

Quo . ni . am tu so . lus san . ctus. Tu so . lus Do . mi . nus. Tu

Quo . ni . am tu so . lus san . ctus. Tu so . lus Do . mi . nus. Tu

Quo . ni . am tu so . lus san . ctus. Tu so . lus Do . mi . nus. Tu

65

so . lus Al . tis . si . mus, Je . su Chri . ste. Cum san . cto Spi . ri .

so . lus Al . tis . si . mus, Je . su Chri . ste. Cum san . cto Spi . ri .

so . lus Al . tis . si . mus, Je . su Chri . ste. Cum san . cto Spi . ri .

so . lus Al . tis . si . mus, Je . su Chri . ste. Cum san . cto Spi . ri .

70 75

. tu in glo . ri . a De . i Pa . tris, in glo . ri . a De . i Pa . tris. A . men.

. tu in glo . ri . a De . i Pa . tris. A . men. De . i Pa . tris. A . men.

. tu in glo . ri . a De . i Pa . tris. A . men.

. tu in glo . ri . a De . i Pa . tris. A . men.

14. E-Mixolydisch

Gloria aus der Messe „Assumpta est Maria“ (GA 23,101)

Gloria in excelsis Deo. 5

Cantus(I). Bo - nae volun - ta - tis. Lau - da - mus te.

Cantus(II). Et in terra pax ho - mi - ni - bus bo - nae volun - ta - tis. Lau - da - mus te.

Altus. Et in terra pax ho - mi - ni - bus. Lau - da - mus te.

Tenor(I). Et in terra pax ho - mi - ni - bus. Lau - da - mus te.

Tenor(II). Bo - nae volun - ta - tis. Lau - da - mus te.

Bassus. Et in terra pax ho - mi - ni - bus. Lau - da - mus te.

10

Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glori - fi - ca - mus te.

Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glori - fi - ca - mus te.

Ad - o - ra - mus te. Glori - fi - ca - mus te.

Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glori - fi - ca - mus te.

Ad - o - ra - mus te. Glori - fi - ca - mus te.

Ad - o - ra - mus te. Glori - fi - ca - mus te.

15 20

te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter magnam glo - ri - am tu - am.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter magnam glo - ri - am tu - am.

te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi.

te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter magnam glo - ri - am tu - am.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi.

25

am tu am. De us Pa .
 am tu am. De us Pa .
 Do mi ne De us, Rex coe le stis, De us Pa .
 Do mi ne De us, Rex coe le stis, De us Pa .
 am tu am. Do mi ne De us, Rex coe le stis.
 Do mi ne De us, Rex coe le stis,

30

35

ter o mni po tens. Do mine Fi li
 ter o mni po tens. Do mine Fi li
 ter, De us Pa ter o mni po tens. Do mine Fi li
 ter o mni po tens, De us Pa ter o mni po tens.
 De us Pa ter o mni po tens. Do mine Fi li
 De us Pa ter o mni po tens.

40

u ni ge ni te, Je su Chri ste.
 u ni ge ni te, Je su Chri ste.
 u ni ge ni te, Je su Chri ste. Do .
 Je su Chri ste. Do .
 u ni ge ni te, Je su Chri ste. Do .
 Je su Chri ste. Do .

70



Su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - . . .
 Su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - . . .
 tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - . . .
 tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - . . .
 tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - . . .
 tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - . . .

75 80



. - stram. Qui se - des ad dex - teram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis.
 . - stram. Mi - se - re - re no - bis,
 . - stram. Qui se - des ad dex - teram Pa - tris, mi -
 . - stram. Qui se - des ad dex - teram Pa - tris, mi -
 . - stram. Mi - se - re - re no - bis.
 . - stram, Qui se - des ad dex - teram Pa - tris, mi -

85



Quo - niam tu so - lus san - ctus. Tu solus Do -
 mi - se - re - re no - bis. Quo - niam tu so - lus san - ctus. Tu solus Do -
 se - re - re no - bis. Tu solus Do -
 se - re - re no - bis. Quo - niam tu so - lus san - ctus.
 Quo - niam tu so - lus san - ctus. Tu solus Do -
 se - re - re no - bis. Tu solus Do -

90 95

minus. Tu so - lus Altis - si - mus, Je - su Chri - ste. Cum
 minus. Tu so - lus Altis - si - mus, Je - su Chri - ste. Cum
 minus. Tu so - lus Altis - si - mus, Je - su Chri - ste. Cum
 Tu so - lus Altis - si - mus, Je - su Chri - ste. Cum san -
 minus. Je - su Chri - ste. Cum
 minus. Je - su Chri - ste. Cum

100 105

san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men.
 san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men.
 san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men.
 san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men.
 san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men.
 san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men.

110

tris. A - men. in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men.
 tris. A - men. in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men.
 in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men. A - men.
 tris. Amen, in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men.
 in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - men.
 in glo - ri - a Dei Pa - tris. A - men. A - men.

15. A-Aeolisch

Motette „Congratulamini omnes“ (GA 5,74)

In Festo Praesentationis Beatae Mariae.

5

Con - gra - tu - la - mini mi - hi mi -

10 15

hi con - gra - tu - la - mini mi - hi o - mnes qui di - li - gi -

Con - gra - tu - la - mini mi - hi mi - hi

20

qui di - li - gi - tis Do - mi - num o - mnes qui di - li - gi - tis

- tis Do - mi - num qui di - li - gi - tis Do - mi - num Do - mi -

o - mnes qui di - li - gi - tis Do - mi -

o - mnes qui di - li - gi - tis Do - mi - num,

25 30

Domi. num, qui a cum es - sem par - - - - -
 num. qui a cum es - sem par - - - - -
 num, qui a cum essem par - - - - -
 qui a cum es - sem par - - - - -

35

- - - - - vu. la, pla - cu. i al - tis - si - mo pla -
 par - - - - - vu. la, pla - cu. i al - tis - - - - - si - mo pla - cu. i
 - - - - - vu. la, pla - cu. i al - tis - - - - - si - mo pla - cu. i al -
 pla - cu. i al - tis - - - - - si - mo pla - cu. i

40 45

- cu. i al. tis - si - mo, et de me - is vi - sce - - - - -
 al - tis - si - mo, et de me - is vi - sce - ri - bus et de
 - tis - - - - - si - mo, et de me - is vi - sce - ri - bus et
 i al. tis - - - - - si - mo al - tis - si - mo, et de me -

50 55

- ri - bus ge. nui De - um et homi - nem
 - me. is vi - sce. ri. bus ge. nui De - - - - - um ge. nui De - - - - - um
 de me - is vi - sce. ri. bus ge. nui De - - - - - um et ho - - - - - minem
 - is vi - sce. ri. bus ge. nui De - um et ho - minem et de

10 15

gnus De - i, qui tollis pec - ca - ta mun - di,
 A - gnus De - i, qui tol - lis pecca - ta
 qui tol - lis peccata mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta
 De - i, qui tol - lis peccata mun - di, qui

qui tollis pec - ca - ta mun - di,

20

pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no -
 ta mun - di, pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no -
 mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no -
 tollis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

qui tollis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no -

25

se - re - re no - bis,
 bis, no - bis, mi - se - re - re no - bis,
 bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -
 bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -
 bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

mi - se - re - re no -

