Carl Dahlhaus

Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität

Bärenreiter Kassel · Basel · Paris · London · New York

1968

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

© by Bärenreiter-Verlag Kassel 1967

Printed in Germany, Gesamtherstellung Bärenreiter

INHALT

Einleitung 7

I. Theorie der harmonischen Tonalität

Tonalität und Harmonik 9
Exkurs über den Harmoniebegriff 19
Tonart und Stufengang 22
Deutungen der Kadenz 33
Die Funktionstheorie 40
System und Geschichte 51

II. Intervallsatz und Akkordsatz

Zur Terminologie 57
Das Gegenklangprinzip 61
Zur Harmonik des 15. Jahrhunderts 73
Satztypen und -formeln des 15. und 16. Jahrhunderts 85
Die Entwicklung der Akkordtheorie 101
Die Dissonanztechnik des frühen 17. Jahrhunderts 111
Generalbaß-Harmonik 125
Nebenordnung und Subordination 130

III. Modus und System

Tonart und Skala 141
Zur Entwicklung des Tonsystems 148
Modale Mehrstimmigkeit 174
Klauseldisposition und Tonartenverwandtschaft 192
Zwischen Modalität und Dur-Moll-Tonalität 210

IV. Analysen

Josquin des Prez: Motetten 223
Marco Cara und Bartolomeo Tromboncino: Frottole 249
Claudio Monteverdi: Madrigale 257

Literaturverzeichnis 287
Sachregister 291
Personenregister 297

EINLEITUNG

Der Begriff der Tonalität wurde 1844 von F. J. Fétis, der den Terminus „tonalité" prägte, als „collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme" definiert. Aus der Verschiedenheit geschichtlicher und ethnischer Voraussetzungen resultiere eine Vielfalt tonaler Typen („types de tonalités"). Allerdings beschränkte sich die Theorie, die Fétis entwickelte, auf die „tonalité moderne".

Im Gegensatz zu Fétis war H. Riemann überzeugt, daß die „types de tonalités" auf ein einziges „natürliches System", das der Akkordfunktionen Tonika, Dominante und Subdominante, reduzierbar seien. Die Auffassung der Töne als Repräsentanten der Tonika, Dominante oder Subdominante sollte als von Natur gegebene Norm des musikalischen Hörens gelten. Riemanns These wurde aber von Historikern und Ethnologen, die den Systemzwang scheuten, als empirisch unbegründbar verworfen. Einerseits mußte also die Tonalität, deren Theorie Riemann entwickelt hatte, durch den Begriff der „harmonischen Tonalität" enger bestimmt und von anderen „types de tonalités" abgehoben werden. Andererseits wurde sie zu einem geschichtlichen Phänomen, dessen Entstehung zu beschreiben war.

Wann sich die harmonische Tonalität, die Darstellung von Tonarten durch Beziehungen zwischen Akkorden, herausgebildet hat, ist allerdings umstritten. Ihr Ursprung wird von manchen Forschern im 14. (A. Machabey) oder 15. Jahrhundert (H. Besseler), von anderen im 16. (E. E. Lowinsky) oder 17. Jahrhundert (M. Bukofzer) gesucht.

Die Divergenzen der historischen Urteile beruhen zu einem nicht geringen Teil auf Widersprüchen zwischen den theoretischen Voraussetzungen. Im ersten Kapitel, „Theorie der harmonischen Tonalität", werden darum Systeme der Harmonielehre untersucht: die Fundamentschritt- oder Stufentheorie J. Ph. Rameaus und S. Sechters, die Funktionstheorie H. Riemanns und die „energetische" Theorie E. Kurths. Einerseits ist es notwendig, die Theorien, die sich als Systeme der Musik schlechthin präsentieren, in ihrer Geltung einzuschränken, so daß sich aus ihnen historische Kriterien gewinnen lassen. Andererseits muß versucht werden, die Widersprüche zwischen den Theorien aufzulösen.

Tonale Harmonik beruht auf den Voraussetzungen, daß erstens ein dreitöniger Zusammenklang eine primäre, unmittelbare Einheit bilde und zweitens der Stufengang der Akkordgrundtöne die Tonart konstituiere. Die Entwicklung des Akkord- und Stufenbewußtseins wird im zweiten Kapitel, „Intervallsatz und Akkordsatz", aus Veränderungen der musikalischen Satztechnik erschlossen. Allerdings sind, wenn das Ergebnis historisch fundiert sein soll, zwei Vorbedingungen zu erfüllen: Erstens muß versucht werden, das ältere Prinzip der Klangtechnik, von dem sich die tonale Harmonik abhebt, zu bestimmen („Das Gegenklangprinzip"); und zweitens ist eine Auseinandersetzung mit der These, daß die tonale Harmonik im 15. Jahrhundert entstanden sei, unumgänglich („Zur Harmonik des 15. Jahrhunderts").

Ob ein Zusammenklang als Akkord gemeint ist oder nicht, ist vom Notentext nicht unmittelbar abzulesen. Es liegt also nahe, mehrere Methoden zu verbinden und sowohl Zeugnisse über die Konzeption mehrstimmiger Sätze („Satztypen und -formeln im 15. und 16. Jahrhundert") und über die Auffassung von Zusammenklängen („Die Entwicklung der Akkordtheorie") zu sammeln als auch in satztechnischen Analysen die Reichweite der traditionellen Kontrapunktregeln und die Bedeutung der Abweichungen von den Normen zu zeigen („Zur Dissonanztechnik", „Generalbaß-Harmonik").

Klangtechnik und Ausprägung der Tonart sind im 17. bis 19. Jahrhundert zwei Seiten derselben Sache: Die Tonalität ist harmonisch — durch Akkordbeziehungen — bestimmt und die Harmonik tonal. Dagegen sind in der Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts die beiden Momente voneinander getrennt; das Verfahren der Verkettung von Zusammenklängen dient nicht primär der Modusdarstellung. Das dritte Kapitel, „Modus und System", beschreibt die Entwicklung, die im zweiten unter satztechnischen Gesichtspunkten betrachtet wird, von der Seite der Tonartauffassungen.

Die Voraussetzungen sind allerdings so ungeklärt, daß eine ausführliche Darstellung, die sich manchmal vom Thema zu entfernen scheint, unvermeidlich ist. Erstens muß der Gedanke berücksichtigt werden, daß der Übergang zur harmonischen Tonalität mit Veränderungen des Tonsystems verbunden gewesen sei („Zur Entwicklung des Tonsystems"). Zweitens klaffen die Urteile von Musikhistorikern über die Bedeutung der Modi in der Mehrstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts so weit auseinander, daß es Willkür wäre, eine der Thesen als Voraussetzung zu übernehmen („Modale Mehrstimmigkeit").

Die Entwicklung zur harmonischen Tonalität ist vor allem von Veränderungen in der Funktion und Anordnung der Kadenzen ablesbar („Klauseldisposition und Tonartenverwandtschaft"). Außerdem soll versucht werden, den Zwischenzustand, der den Übergang vermittelte, die Stufe des Nicht-Mehr und Noch-Nicht, zu beschreiben („Zwischen Modalität und Dur-Moll-Tonalität").

Im vierten Kapitel werden geschlossene Gruppen von Werken analysiert. Von den Motetten Josquins des Prez ist die Bedeutung des C- und des a-Modus, der Vorformen des Dur und Moll, um 1500 ablesbar. Die Analyse einiger Frottole von Cara und Tromboncino ist durch die oft geäußerte These motiviert, daß der Ursprung der tonalen Harmonik in der Frottola zu suchen sei. Schließlich soll an Madrigalen von Monteverdi gezeigt werden, daß der Übergang zu tonaler Harmonik mit Veränderungen der Rhythmik und der musikalischen Form verbunden war.

*

Die vorliegenden Untersuchungen sind von der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität Kiel im Wintersemester 1965/66 als Habilitationsschrift angenommen worden.

Herrn Professor Dr. Walter Wiora danke ich für die Aufnahme der Schrift in die Reihe der Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, der Deutschen Forschungsgemeinschaft für einen Druckkostenzuschuß.

I

THEORIE DER HARMONISCHEN TONALITÄT

Tonalität und Harmonik

„Tonalität", definiert Hugo Riemann, ist „die eigentümliche Bedeutung, welche die Akkorde erhalten durch ihre Bezogenheit auf einen Hauptklang, die Tonika"[1]. Die Bedeutungen der Akkorde bezeichnet Riemann als „Funktionen". „Tonalität" ist also der Inbegriff der Akkordfunktionen.

Der Terminus stammt von François Joseph Fétis, der die Konzeption des Tonalitätsbegriffs als Erleuchtung empfand. „Tout à coup la vérité se présente à mon esprit; les questions se posent nettement, les ténèbres se dissipent; les fausses doctrines tombent pièce à pièce autour de moi"[2]. Die Vorstellung, die Fétis mit dem Ausdruck „Tonalität" verband, ist allerdings mit Riemanns Definition unvereinbar. Der Funktionsbegriff war Fétis ebenso fremd wie der Gedanke, Tonalität primär als Zusammenhang zwischen Akkorden zu bestimmen.

Riemanns System der Tonalität unterscheidet sich von der Theorie, die Fétis entwickelte, erstens in der Begründung der Kategorie „Tonalität", zweitens in der Bestimmung der konstitutiven Merkmale, drittens in der Auffassung des Verhältnisses zwischen Akkordsystem und Skala und viertens in der Festsetzung des Geltungsbereichs der Theorie.

1. Riemann übernahm aus der Tradition des „Physikalismus" (Jacques Handschin), die bis zu Rameau zurückreicht, die These, daß die Tonalität in akustischen Sachverhalten begründet sei; die Dominante tendiere zur Tonika, weil der Dominantakkord in der Partialtonreihe des Tonikagrundtons enthalten sei[3]. Fétis' Tonalitäts-

[1] *Musik-Lexikon*, Leipzig 7/1909, Artikel *Tonalität*. Ähnlich definiert Ernst Kurth: „Der Begriff ‚Tonalität' bedeutet die einheitliche Beziehung der Klänge auf eine zentrale Tonika und enthält daher zweierlei Voraussetzungen; einmal das Vorhandensein zusammenschließender Momente, zweitens das Vorhandensein oder zumindest die ideelle Rekonstruierbarkeit eines tonartlichen Zentrums" (*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Bern 1920, S. 273).

[2] F. J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 2/1879, S. XI.

[3] J. Ph. Rameau, *Nouveau système de musique théorique*, Paris 1726, S. 59: „Remarquons donc bien que le titre de Cadence parfaite n'est annexé à une Dominante qui passe au Son principal, qu'en ce que cette Dominante qui est naturellement comprise dans l'Harmonie du Son principal, semble retourner comme à sa source, lorsque elle y passe." H. v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1863, Band II, S. 448: „Wenn ich von c–e–g fortschreite zu g–h–d, so wende ich mich zu einem Klange hin, welcher schon in dem ersten Accorde mitgehört, und dessen Eintritt daher wohl vorbereitet worden ist." H. Riemann, *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877, S. 14: „In f-Dur ist c* Partialklang der Tonika f*" (c* ist Riemanns Chiffre für den C-dur-Dreiklang).

begriff aber repräsentiert die Gegenthese: die Überzeugung, daß es ein Irrtum sei, musikalische Tonbeziehungen mathematisch oder akustisch zu erklären. Fétis prägte den Terminus „tonalité", um über eine Bezeichnung zu verfügen, die ausdrückte, daß Skalen und Tonsysteme nicht in der Natur des Tonmaterials begründet seien, sondern auf geschichtlichen und ethnischen Voraussetzungen beruhen. „La nature ne fournit pour éléments de la musique qu'une multitude de sons qui diffèrent entre eux d'intonation, de durée et d'intensité, par des nuances ou plus grandes ou plus petites ... L'idée des rapports qui existent entre eux s'éveille dans l'intelligence, et sous l'action de la sensibilité d'une part, et la volonté de l'autre, l'esprit les coordonne en séries différentes, dont chacune correspond à un ordre particulier d'émotions, de sentiments et d'idées. Ces séries deviennent donc des types de tonalités ..."[4]. „Tonalité" sei, als „principe purement métaphysique" (unter „Metaphysik" versteht Fétis Anthropologie), der Gegensatz zu dem „principe naturel", auf das Rameau die Harmonik reduziert hatte. „Mais, dira-t-on, quel est le principe de ces gammes, et qui a réglé l'ordre de leurs sons, si ce ne sont des phénomènes acoustiques et les lois du calcul? Je réponds que ce principe est purement métaphysique. Nous concevons cet ordre et les phénomènes mélodiques et harmoniques qui en découlent par une conséquence de notre conformation et de notre éducation"[5].

2. Tonalität ist nach Riemann der Inbegriff der Akkordbedeutungen, und die Akkordbedeutungen — Subdominante und Dominante, Subdominantparallele und Dominantparallele — sind durch Tonverwandtschaften fundiert. Riemann übernahm von Moritz Hauptmann das Axiom, daß Quinte und große Terz die einzigen „direkt verständlichen" Intervalle seien[6], und deduzierte aus der Quinte und der großen Terz sowohl die Struktur als auch den Zusammenhang von Akkorden. Der Durdreiklang bestehe aus Quinte und großer Terz über dem Grundton, der Molldreiklang aus Quinte und großer Terz unter dem Quintton; und die Beziehung zwischen Tonika und Dominante oder Tonika und Subdominante beruhe auf der Quintverwandtschaft der Grundtöne in Dur und der Quinttöne in Moll.

Im Unterschied zu Riemann, dessen Tonalitätstheorie eine Theorie der Tonverwandtschaften ist, sah Fétis das konstitutive Moment der „tonalité moderne", der harmonischen Tonalität des 17. bis 19. Jahrhunderts, in dem Kontrast zwischen Dreiklang und Septakkord, zwischen der „harmonie consonnante appelée accord parfait, qui a le caractère du repos et de la conclusion, et l'harmonie dissonante, qui détermine la tendance, l'attraction et le mouvement ... Par là se trouvent déterminés les rapports nécessaires des sons, qu'on désigne en général sous le nom de tonalité"[7]. Als Prinzip tonalen Zusammenhangs erscheint der Wechsel von „repos" und „tendance". Die Tonstufen I, IV, V und VI der Durskala sind „notes de repos" und lassen einen „accord parfait" zu; die Tonstufen II, III und VII dagegen „ne

[4] Fétis, a. a. O., S. XI f.
[5] A. a. O., S. 249.
[6] M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853, S. 21
[7] Fétis, a. a. O., S. III.

peuvent être considérées comme des notes de repos" und fordern darum einen „accord dérivé", einen Sextakkord (d—f—h, e—g—c' und h—d'—g'). „Suivant l'ordre tonal, ils ne peuvent donc être accompagnées que d'harmonies dérivées"[8]. Fétis schließt die Dreiklänge der Stufen II, III und VII aus der „tonalité" aus; durch Akkordsequenzen, die einen Dreiklang oder Septakkord der Stufen II, III und VII enthalten, werde das Tonalitätsgefühl suspendiert. „L'esprit, absorbé dans la contemplation de la série progressive, perd momentanément le sentiment de la tonalité"[9]. Fétis Tonalitätsbegriff umfaßt also nicht das Ganze der Akkordzusammenhänge, die in tonaler Harmonik möglich und sinnvoll sind, sondern kennzeichnet ein Teilmoment.

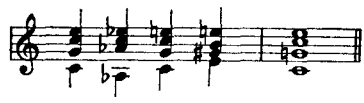
Der Gegensatz zu Riemanns Theorie scheint unaufhebbar zu sein; dennoch ist eine Vermittlung nicht ausgeschlossen. Fétis' Behauptung, daß ein „accord parfait" auf der Stufe II oder III eine Ausnahme von der Norm der „tonalité" sei, kann ohne Gewaltsamkeit zu der These umgedeutet werden, daß ein Dreiklang der II. oder III. Stufe ein „accord parfait" zu sein scheine, es aber nicht sei: Und das Resultat der „Übersetzung" wäre nichts anderes als Riemanns Theorie der „Scheinkonsonanzen", die Behauptung, daß der scheinbare Grundton der Subdominant- oder Dominantparallele in Wahrheit eine „Sixte ajoutée" zur Subdominant- oder Dominantharmonie sei. Umgekehrt würde Riemanns These, daß einzig die Tonika, die Dominante und die Subdominante „Konsonanzen", die Tonika-, Dominant- und Subdominantparallelen dagegen „Dissonanzen" seien, weniger befremdend wirken, wenn man — nach Fétis — „Konsonanz" als „repos" und „Dissonanz" als „tendance" interpretierte.

3. Tonalität ist nach Riemann ein System von Akkorden oder „Harmonien". Die These vom Primat des Akkords gegenüber dem Ton und des Akkordzusammenhangs gegenüber der Skala ist eines der fundierenden Prinzipien der Funktionstheorie. „1. Wir hören Töne stets als Vertreter von Klängen, d. h. konsonanten Akkorden, deren es nur zwei Arten gibt, nämlich den Durakkord (Oberklang) und Mollakkord (Unterklang). 2. Akkordfolgen (desgleichen Melodien, welche ja nach diesem Prinzip Akkordfolgen in einfachster Form darstellen) hören wir in ähnlicher Weise als eine Einheitsbeziehung auf einen Hauptklang (Rameaus Centre harmonique, die Tonika) wahrend, mit welchem sie harmonisch verwandt sind"[10]. Die Dur- und die Mollskala erscheinen als Resultat einer Zerlegung der Akkorde Tonika, Dominante und Subdominante; die Skala ist sekundär: Ergebnis, nicht Grundlage. Der Akkordzusammenhang ist von der Skala unabhängig: Aus der Voraussetzung, daß die Quinte und die große Terz „direkt verständliche" Ton- und Akkordbeziehungen begründen, resultiert als extreme Konsequenz die Behauptung, daß der As-dur- und der E-dur-Akkord unmittelbar auf die Tonika C-dur bezogen sein können; die Akkordprogression C—As—C—E—C erscheint als Analogon zu C—F—C—G—C. „So

[8] A. a. O., S. 251; vgl. auch S. 21 f.
[9] A. a. O., S. 26; vgl. auch S. 34, 81, 88 und 235.
[10] H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²/1920, S. 253.

ist also die C-dur-Tonalität herrschend, solange die Harmonien in ihrer Stellung zum C-dur-Akkord verstanden werden; z. B. ist die zwar kühne, aber kräftige und wohlklingende Folge:

Bsp. 1



im Sinne einer Tonart älterer Lehre gar nicht zu definieren; im Sinne der C-dur-Tonalität ist sie: Tonika — Gegenterzklang — Tonika — schlichter Terzklang — Tonika, d. h. es sind der Tonika nur nah verwandte Klänge gegenübergestellt"[11]. Die von Riemann postulierte „Terzverwandtschaft" bedeutet aber nichts geringeres als die Suspendierung des Unterschieds zwischen Diatonik und Chromatik. Hielte man, im Gegensatz zu Riemann, an der Differenz fest, so wäre der As-dur-Akkord als Parallele der Mollsubdominante und der E-dur-Akkord als Alteration der Dominantparallele zu erklären; dem As-dur-Akkord läge ein „Systemwechsel" — eine Vertauschung der C-dur- mit der c-moll-Skala —, dem E-dur-Akkord eine chromatische Veränderung der C-dur-Skala zugrunde. Dagegen ist ein unmittelbar auf C-dur bezogener As-dur- oder E-dur-Akkord weder diatonisch noch chromatisch: die Differenz ist aufgehoben. Und in der Suspendierung der Diatonik als Grundlage tonaler Akkordzusammenhänge sieht Riemann das Unterscheidungsmerkmal der „Tonalität" gegenüber der „Tonart älterer Lehre", die durch die diatonische Skala fundiert wurde.

Der Gegensatz zu Fétis, der in der diatonischen Skala die Voraussetzung der Tonalität sah, ist schroff. „La tonalité", schreibt Fétis, „se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme"[12]. Fétis' Darstellung des Verhältnisses zwischen Tonalität und Skala ist allerdings widerspruchsvoll oder scheint es zu sein. Einerseits ist die Tonalität „principe régulateur" der Tonbeziehungen. „Or, le principe régulateur des rapports des sons, dans l'ordre successif et dans l'ordre simultané, se désigne en général par le nom de tonalité"[13]. Andererseits „resultiert" sie aus der Skala. „Ce que j'appelle la tonalité, c'est donc l'ordre de faits mélodiques et harmoniques qui résulte de la disposition des sons de nos gammes majeure et mineure"[14]. Und als fundierendes Prinzip tonalen Zusam-

[11] *Musik-Lexikon*, Leipzig 7/1909, Artikel *Tonalität*. Zurückhaltender formuliert Riemann im Vorwort zur 7. Auflage des *Handbuchs der Harmonielehre* (1917, S. XVII). Er exponiert „die direkte Bezeichnung der Terzklänge mit 3* und III* statt mit (D) [Tp] bzw. °Sp (3 ist Oberterz, III Unterterz), z. B. c* e* g* c* = T 3* D T und c* as* f* c* = T III* S T", und fügt hinzu: „Ich warne aber vor der Annahme, daß ich damit den Weg auch zur Ersetzung der Funktionszeichen D und S durch 5 und V anbahne. Vielmehr will ich im Gegen-Teil durch die ausnahmsweise Anwendung der Zahlen 3 und III das Problematische der die Skala verleugnenden Terzklänge zum Ausdruck bringen".

[12] Fétis, a. a. O., S. 22

[13] A. a. O., S. VII.

[14] A. a. O., S. 249.

menhangs erscheint neben der Skala der Gegensatz zwischen Dominantseptakkord und Tonikadreiklang, „tendance" und „repos"[15]. Die Widersprüche sind aber nicht unaufhebbar. Die verschiedenen Bestimmungen des Tonalitätsbegriffs, sämtlich in der Sache begründet, geraten in Kollision, weil sie formuliert sind, als wären sie umfassend, während sie in Wahrheit bloße Teile einer Definition bilden, die Fétis meinte, ohne sie auszusprechen: „Tonalité" — genauer: „tonalité moderne" — ist eine geschichtlich und ethnisch bedingte Hörweise, die Ton- und Akkordzusammenhänge unter den Kategorien „tendance" und „repos" begreift; deren deutlichste Ausprägung ist der Gegensatz zwischen Dominantseptakkord und Tonikadreiklang, der zur Einschränkung der Skalen auf Dur und Moll in Wechselbeziehung steht. Wenn Fétis alternierend die geschichtlichen und ethnischen Bedingungen („le principe métaphysique"), die Tonbeziehungen („les rapports nécessaires des sons"), den Kontrast zwischen Dominantseptakkord und Tonika und die Dur- und Mollskala als Tonalität „definiert", so verwickelt er sich nicht in sachliche Widersprüche, sondern benutzt die Redefigur, einen Teil als das Ganze anzusprechen.

4. „Fragt man sich", schreibt Riemann, „worin eigentlich die Aufgabe der Theorie einer Kunst bestehe, so kann die Antwort nur lauten, daß dieselbe die natürliche Gesetzmäßigkeit, welche das Kunstschaffen bewußt oder unbewußt regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen habe"[16]. Das „System logisch zusammenhängender Lehrsätze", das Riemann meint, ist die Funktionstheorie, und er zweifelt nicht, daß die „natürliche Gesetzmäßigkeit", die durch die Funktionstheorie erkannt wurde, auch in der Antike und im Mittelalter „intuitiv erfaßt"[17] worden sei, ohne allerdings unmißverständlich formuliert zu werden. „Auch die einstimmige, einfache Melodie, wie sie in den erhaltenen Denkmälern antiker Kunst vorliegt, beruht durchaus auf harmonischer Grundlage"[18].

Fétis war zurückhaltender. Er erwähnt verschiedene „types de tonalités"[19], ohne zu versuchen, sie auf ein einziges Prinzip zu reduzieren, und bemerkt zu der „gamme majeure des Chinois" und der „gamme mineure des Irlandais": „Les successions de notre harmonie deviendront inexécutables dans ces tonalités"[20]. Dennoch ist für Fétis, nicht anders als für Riemann, die „tonalité moderne" das einzige System, dessen Tonbeziehungen er als „rapports nécessaires" zu empfinden vermag. Sogar die „tonalité ancienne" des 16. Jahrhunderts ist ihm fremd und unverständlich. Zwar definiert er die „tonalité ancienne" als „ordre unitonique" und die „tonalité moderne" als „ordre transitonique"[21]; der Schein aber, daß der Definition eine Deutung der „tonalité ancienne" zugrundeliege, ist eine Täuschung: Der Gegensatz ist — und zwar unter Fétis' eigenen Voraussetzungen — falsch formuliert.

[15] A. a. O., S. III.
[16] *Geschichte der Musiktheorie*, S. 470.
[17] A. a. O., S. 470.
[18] A. a. O., S. 471.
[19] Fétis, a. a. O., S. XII.
[20] A. a. O., S. 248.
[21] A. a. O., S. 174.

Merkmale der „tonalité moderne" sind der Dominantseptakkord und das Verfahren, die Halbtonstufen III und VII der Durskala durch Sextakkorde als „notes de tendance" zu kennzeichnen. Die Bestimmung der „tonalité moderne" als „ordre transitonique" besagt nichts anderes, als daß der Dominantseptakkord, der die Tonart konstituiert, zugleich ein Mittel ist, um einen Tonartwechsel kenntlich zu machen. Die „tonalité moderne" kann also „transitonique" sein; aber sie braucht es nicht zu sein. Als frühestes Dokument der „tonalité moderne" zitiert Fétis die Takte 9—19 und 24—30 aus Monteverdis Madrigal *Cruda Amarilli*. „On voit, dans le passage ici rapporté du madrigal de Monteverde, une tonalité déterminée par la propriété de l'accord parfait sur la tonique, par l'accord de sixte attribué au troisième et au septième degré, par la choix facultatif de l'accord parfait ou de l'accord de sixte sur la sixième; enfin, par l'accord parfait, et surtout par celui de septième sans préparation, avec la tierce majeure, sur la dominante"[22]. Die „tonalité ancienne", die Klangtechnik Palestrinas, wird von Fétis ausschließlich negativ charakterisiert: als Abweichung von den Normen der „tonalité moderne". Sie kranke, da der Dominantseptakkord fehle und der Sextakkord willkürlich verwendet werde, an einem Mangel an „tendance" und „attraction"[23]. „On n'y trouve qu'une suite d'accords parfaits indépendants les uns des autres"[24]. Die Differenz, die Fétis meint, ohne sie auszusprechen, ist die zwischen Unbestimmtheit und Bestimmtheit. Die „tonalité ancienne", wie Fétis sie versteht, ist nicht „unitonique", sondern vage; und die fest umrissene, durch den Dominantseptakkord eindeutig bestimmte „tonalité moderne" kann nicht nur „transitonique", sondern auch „unitonique" sein. Ob die Tonart wechselt oder eine einzige Tonart festgehalten wird, ist ein sekundäres Merkmal, das Fétis zu einem primären erklärte, um die Antithese von „transitonique" und „unitonique" formulieren zu können und das Eingeständnis zu vermeiden, daß er die „tonalité ancienne" nicht zu bestimmen vermochte.

*

Nichts wäre falscher, als in den Gegensätzen zwischen Fétis und Riemann — zwischen „natürlicher" und „geschichtlich-ethnischer" Begründung der Tonalität, zwischen der Deduktion tonaler Zusammenhänge aus „Tonverwandtschaften" und der Berufung auf die Antithese von „tendance" und „repos", zwischen dem Anspruch auf umfassende und der Beschränkung auf eine begrenzte Geltung der Theorie — ein Stück tote Vergangenheit zu sehen. Es ist immer noch problematisch, ob eine „natürliche" Begründung der harmonischen Tonalität möglich ist; ob ausschließlich Akkordbeziehungen oder auch Tonrelationen, die nicht in Akkordzusammenhängen begründet sind, „tonal" genannt werden sollen; ob die Zentrierung der Ton- oder Akkordbeziehungen um einen Grundton oder -akkord als essentielles oder als akzidentelles Merkmal der Tonalität zu betrachten ist.

[22] A. a. O., S. 166.
[23] A. a. O., S. 152.
[24] A. a. O., S. 165.

1. Fétis' These, die Tonalität sei ein von Naturbedingungen unabhängiges „principe purement métaphysique", muß, um nicht Mißverständnissen ausgesetzt zu sein, differenziert werden. Daß die Konsonanz — genauer: die Abstufung der Intervalle in Konsonanzgrade — von Natur gegeben und nicht das Resultat einer „Setzung" ist, wird von Fétis nicht geleugnet. Unter den Begriff der Tonalität aber fällt nach Fétis einzig die Disposition der Intervalle, nicht deren Dasein und Charakter. Nicht die Quarte als solche, sondern erst die Stellung und Funktion der Quarte in einer Skala ist ein „tonales" Phänomen. „La division mathématique d'une corde et les rapports de nombres par lesquels se déterminent les proportions des intervalles, sont impuissants à former une échelle musicale, parce que, dans ses opérations numériques, les intervalles se présentent comme des faits isolés, sans liaison nécessaire entre eux, et sans que rien détermine l'ordre dans lequel ils doivent être enchaînés; d'où il conclut que toute gamme ou échelle musicale est le produit d'une loi métaphysique, né de certains besoins ou de certaines circonstances relatives à l'homme"[25]. Quinte und Terz sind Naturtatsachen, aber „faits isolés"; die Verbindung der „faits isolés" beruht auf einer „loi métaphysique". Mit „Metaphysik" meint Fétis nichts anderes als Anthropologie: „C'est ainsi, qu'il fit voir que les dispositions lascives des peuples orientaux ont donné naissance aux petits intervalles de leur chants langoureux; que le découragement des peuples asservis a fait naître chez tous les gammes mineures . . ."[26]. Gegen Riemanns System würde Fétis einwenden: Daß die Quinte und die große Terz „direkt verständliche" Intervalle sind, sei zwar von Natur gegeben; die Entscheidung aber, sie einem System zugrundezulegen, sei „metaphysisch".

Als Versuche, außer den „faits isolés" auch deren „liaison nécessaire" aus der Natur der Sache oder des Menschen zu erklären, sind das „Lipps-Meyer-Gesetz" und Jacques Handschins Theorie der „Tongesellschaft" zu verstehen.

a) Das „Lipps-Meyer-Gesetz"[27] besagt, daß die Schlußwirkung, der „Finaleffekt" eines Intervalls davon abhängig sei, „ob der Zielton des Intervalls durch die Zahl 2 bzw. eine Potenz von ihr repräsentiert wird oder nicht"[28]. Den Progressionen g—c, e—c, d—c und H—c schreibt das Gesetz einen „Finaleffekt", den Umkehrungen c—g, c—e, c—d und c—H einen „weiterweisenden Effekt" zu; denn Repräsentanten der Zahl 2 sind der untere Ton der Quinte (c—g = 2:3), der großen Terz (c—e = 4:5) und des Ganztons (c—d = 8:9) und der obere Ton des diatonischen Halbtons in „reiner Stimmung" (H—c = 15:16). Nach dem „Lipps-Meyer-Gesetz" ist Jonisch oder Dur eine „natürliche", Phrygisch eine „artifizielle" Tonart: Der jonische Grundton zieht „Finaleffekte" auf sich (g—c, e—c, d—c und H—c), der phrygische dagegen „weiterweisende Effekte" (d—e, f—e, a—e, c—e). Das „Lipps-Meyer-Gesetz" impliziert also eine „natürliche" Begründung des Dur. Ob aber das Gesetz ein Naturgesetz musikalischen Hörens ist oder ob es — als Resultat von Experimenten mit Versuchs-

[25] Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Paris ²/1862, Band III, Artikel *Fétis*.
[26] A. a. O.
[27] M. F. Meyer, *The Musicians Arithmetic*, in: The University of Missouri Studies, Januar 1929.
[28] H. H. Dräger, *Die „Bedeutung" der Sprachmelodie*, Kongreßbericht Hamburg 1956, S. 73.

personen, die in der Tradition der Dur-Tonalität aufgewachsen sind — die Dur-Tonalität voraussetzt, die es zu begründen scheint, muß offen gelassen werden. Und auch ein Versuch, das Gesetz durch historische Argumente zu stützen, wäre schwierig, wenn nicht vergeblich. Neben der jonischen Klausel ($\begin{smallmatrix} h—c' \\ d—c \end{smallmatrix}$), der das „Lipps-Meyer-Gesetz" einen „Finaleffekt" zuschreibt, war im 14. bis 16. Jahrhundert die phrygische Klausel möglich ($\begin{smallmatrix} d'—e' \\ f—e \end{smallmatrix}$), die nach dem „Lipps-Meyer-Gesetz" „weiterweisenden" Charakter hat. Die Vermutung aber, daß die phrygische Klausel als schwächere Kadenz empfunden worden sei, wäre erst dann eine historisch relevante Hypothese, wenn es geschichtliche Sachverhalte gäbe, die durch sie erklärt werden können.

b) Die siebentönige Diatonik stellt nach Jacques Handschin[29] ein geschlossenes System dar, dessen konstitutives Intervall die Quinte ist. Von der Stellung in der Quintenreihe f—c—g—d—a—e—h sind die Charaktere der Töne abhängig; der e-Charakter ist dem a- oder dem h-Charakter ähnlicher als dem c- oder dem f-Charakter. Die Toneigenschaft, die Handschin „Charakter" nennt, ist also ein Inbegriff von Beziehungen; der Toncharakter ist gleichsam die nach innen gewendete Position im System oder umgekehrt die Position im System die äußere Darstellung des Toncharakters. Doch bestimmt Handschin den Toncharakter nicht nur formal, als Korrelat zur Stellung im System, sondern auch inhaltlich: Die „unteren" Töne der Quintenreihe, f, c, und g, seien „gesetzter, affirmativer" als die „oberen", a, e und h[30]. Und die inhaltliche Charakteristik impliziert eine „natürliche" Begründung der Dur-Tonalität. F, c und g sind in C-dur Grundtöne, a, e und h Terztöne der Subdominante, Tonika und Dominante; die Dur-Tonalität bringt also die Natureigenschaft der Töne f, c und g, „gesetzter und affirmativer" zu sein als a, e, und h, drastisch zur Geltung[31]. In Dur ist allerdings der Ton a nicht indirekt, als vierte Quinte, sondern unmittelbar, als harmonische Terz, auf f bezogen; und die Erklärung des Dur wäre in sich widerspruchsvoll, wenn sie voraussetzte, daß die Toncharaktere an die Auffassung der Diatonik als Quintenreihe gebunden seien. Es scheint aber, als ändere die Differenz zwischen dem Quintensystem f—c—g—d—a—e—h und dem Quint-Terz-System f—a—c—e—g—h—d nichts an dem Sachverhalt, daß die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit der Toncharaktere von der Nähe oder Ferne der Töne in der Quintenreihe abhängt; denn auch in der C-dur-Tonart, die das Quint-Terz-System f—a—c—e—g—h—d voraussetzt, sind die Terztöne a und e in ihrem „Charakter" einander ähnlicher als der Terzton a dem Subdominantgrundton f. Das Quint-Terz-System der Tonbeziehungen und das Quintensystem der Toncharaktere schließen sich also nicht aus. — Die Molltonalität jedoch verkehrt die Toncharaktere ins Gegenteil;

[29] J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948.
[30] A. a. O., S. 7.
[31] A. a. O., S. 264.

die Behauptung, daß f und c auch als Mollterzen „gesetzt und affirmativ" seien, wäre paradox. Zwar sind f und c in Moll, nicht anders als in Dur, einander ähnlicher als f und d oder c und a; die Ähnlichkeit, deren Maß der Quintabstand ist, bleibt bestehen. Aber sie wechselt ihren Inhalt. Nur die formale Definition des Toncharakters als „nach innen gewendete" Position im System ist demnach unwiderlegbar. Wird aber die inhaltliche preisgegeben, so ist zugleich die „natürliche" Begründung der Dur-Tonalität aufgehoben.

2. Hugo Riemann meinte, wenn er von „Tonalität" sprach, die gleichen Phänomene wie Fétis, war aber im Gegensatz zu Fétis überzeugt, daß die „types de tonalités" auf ein einziges Prinzip, das Schema der drei Akkordfunktionen Tonika, Dominante und Subdominante, reduzierbar seien. Riemanns These wurde von Historikern und Ethnologen, die den Systemzwang scheuten, als empirisch unbegründbares Dogma verworfen; und die Erkenntnis, daß die Geltung des Drei-Funktionen-Schemas auf die Harmonik des 17. bis 19. Jahrhunderts eingeschränkt ist, hatte zur Folge, daß der Tonalitätsbegriff seine festen Umrisse verlor. Man konnte entweder auf Fétis' Terminus, der sämtliche „types de tonalités" umfaßte, zurückgehen und Riemanns Interpretation preisgeben oder umgekehrt an Riemanns Gleichsetzung des Tonalitätsbegriffs mit dem Drei-Funktionen-Schema festhalten und ausschließlich die Harmonik des 17. bis 19. Jahrhunderts als „tonal" bezeichnen. Und da man keine der Möglichkeiten fallen ließ, wurde der Terminus vieldeutig[32].

Soll Verwirrung vermieden werden, so ist von der „harmonischen" Tonalität eine „melodische" zu unterscheiden. Tonbeziehungen brauchen, um unter den Begriff der Tonalität zu fallen, nicht auf Akkordzusammenhänge reduzierbar zu sein.

Andererseits ist die durch melodische Kategorien bestimmte Tonalität, die der harmonischen — durch Akkorde fundierten — des 17. Jahrhunderts vorausging, als „Modalität" definierbar. Und es mag zulässig sein, den Ausdruck „harmonisch tonal" zu „tonal" abzukürzen, wenn er als Gegensatz zu „modal" gemeint ist. „Tonalität" wäre demnach sowohl Oberbegriff als auch Gegenbegriff zu „Modalität".

3. Ob die Zentrierung der Ton- oder Akkordbeziehungen um einen Grundton oder -akkord als essentielles oder als akzidentelles Merkmal der Tonalität gelten soll, ist ungewiß oder scheint es zu sein. Der Verzicht auf das definierende Merkmal „Zentrierung" läßt „Tonalität" zu einer generellen Bezeichnung für Tonbeziehungen verblassen; „Tonalität" und „Tonsystem" werden synonyme Ausdrücke, sofern man nicht „Tonalität" als „Prinzip" und „Tonsystem" als „Erscheinungsform" begreift. „Tonality undoubtedly means that it is possible to establish a system of relationships and interdependencies between the harmonies that inhabit the area of a sound language"[33]. Doch ist es erstens überflüssig, den Sachverhalt, den der Ausdruck „Tonsystem" meint, durch einen zweiten Terminus zu bezeichnen. Und zweitens

[32] H. Lang, *Begriffsgeschichte des Terminus „Tonalität"*, Diss. Freiburg i. Br. 1956 (masch.); W. E. Thomson, *Clarification of the Tonality Concept*, Diss. Indiana University 1952.
[33] E. Krenek, *Music Here and Now*, New York 1939, S. 108.

zwingt der Verzicht auf das definierende Merkmal „Zentrierung" zu sprachlicher Umständlichkeit: Man muß den Terminus „Tonalität" durch einen Zusatz ergänzen, um auszudrücken, daß man Ton- oder Akkordzusammenhänge meint, die auf ein Zentrum bezogen sind, oder aber, nach einem Vorschlag Rudolf Retis, von „Tonikalität" sprechen.

Der Verzicht ist allerdings nicht so unmotiviert, wie er zu sein scheint. Er ist negativ begründet: in der Scheu, Ton- oder Akkordzusammenhänge, die sich nicht um ein Zentrum gruppieren, „atonal" zu nennen. Um nicht von „Atonalität" sprechen zu müssen, dehnt man den Tonalitätsbegriff, bis er nichts anderes besagt, als daß Töne einen Zusammenhang bilden und nicht beziehungslos nebeneinanderstehen.

Das Dilemma scheint unvermeidlich zu sein. Wenn Edward E. Lowinsky die Klangtechnik mancher chromatischen Madrigale des 16. Jahrhunderts als „triadic atonality" bezeichnet[34] und mit dem Terminus meint, daß Akkorde miteinander verkettet werden, ohne auf ein Zentrum bezogen zu sein, so ist logisch gegen seinen Wortgebrauch nichts einzuwenden. Lowinsky verkennt aber, daß „Tonalität" außer einer systematischen auch eine historische Kategorie ist. Die Tonalität des 16. und die des 19. Jahrhunderts sind Stufen einer zusammenhängenden Entwicklung. Die „Atonalität" des 16. aber ist mit der des 20. Jahrhunderts durch nichts verbunden. Die Sachverhalte, die von Lowinsky „atonal" genannt werden, bilden, im Unterschied zu den „tonalen", keinen Zusammenhang, der es rechtfertigte, sie der gleichen Kategorie zu subsumieren. „Atonalität" wird, von der Musik des 20. auf die des 16. Jahrhunderts übertragen, zu einem Sammel- und Verlegenheitsbegriff ohne Sachgehalt.

*

Die Folgerungen lassen sich in wenige Sätze zusammenfassen.

1. Der Ausdruck „harmonische Tonalität", synonym mit Riemanns „Tonalität" und Fétis' „tonalité moderne", bezeichnet die Darstellung einer Tonart durch Zusammenhänge zwischen Akkorden, die auf eine Tonika als Zentrum bezogen sind.

2. Ob oder in welchem Maße die harmonische Tonalität in der Natur der Musik oder des Menschen begründet ist, muß offen gelassen werden. Das Thema der Untersuchung, die Entstehung der harmonischen Tonalität in der Mehrstimmigkeit des 16. und 17. Jahrhunderts, kann behandelt werden, ohne daß entschieden werden müßte, ob die „Entstehung" als ausschließlich geschichtlicher Vorgang oder als Ausprägung eines von Natur vorgezeichneten Sachverhalts zu deuten ist.

3. Die Zentrierung um eine Tonika gilt als essentielles Merkmal harmonischer Tonalität, ohne daß andererseits, wenn sie fehlt, von „Atonalität" gesprochen werden soll. Den Phänomenen, die E. E. Lowinsky „atonal" nannte, liegt, wie gezeigt werden soll, ein positiv bestimmbares Prinzip zugrunde, so daß die negative Charakteristik überflüssig wird.

[34] E. E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley and Los Angeles 1961, S. XII und 39.

Exkurs über den Harmoniebegriff

„Kontrapunkt" ist ein kompositionstechnischer, „Harmonie" dagegen ein philosophischer Begriff und Terminus, der musikalische Sachverhalte weniger bezeichnet als interpretiert.

„Harmonie" bedeutet Zusammenstimmen von Verschiedenem oder Entgegengesetztem. Die Erklärung und der Grund der Harmonie wurde bis zum 17. Jahrhundert nach pythagoreisch-platonischer Tradition in Zahlenproportionen gesucht. In der Musik umfaßte der Harmoniebegriff seit dem frühen Mittelalter[1] erstens das Zusammenfügen der Töne zu einer Tonfolge oder auch der Tongruppen zu einer Melodie; zweitens das Zusammenstimmen der Töne in einem Zweiklang oder der Töne und Intervalle in einem Dreiklang; drittens die Verbindung von Zweiklängen zu einer Klangfolge; viertens das Verhältnis zwischen den Stimmen eines mehrstimmigen Satzes; fünftens das Aneinanderfügen von Akkorden zu einer Progression.

1. Die Anwendung des Harmoniebegriffs auf die Melodie, die „modulatio", besagt im frühen Mittelalter nichts anderes, als daß die Tonabstände als rational bestimmbare Intervalle, als „consonantiae", verstanden wurden. „Harmonia est modulatio vocum et consonantia plurium sonorum vel coaptatio"[2]. Im 15. Jahrhundert aber wurden Melodien nicht nur darum als Harmonie bestimmt, weil die Töne rationale Intervalle bilden, sondern auch, weil eine Melodie aus verschiedenen und nicht aus gleichen Tonfolgen bestehen soll. Der Komplementärbegriff zu „harmonia", dem Zusammenfügen von Entgegengesetztem, ist „varietas". Wenn Tinctoris im *Diffinitorium* die Ausdrücke „harmonia" und „melodia" als Synonyme gebraucht und im *Liber de arte contrapuncti* Wiederholungen gleicher Tonfolgen verbietet, weil sie gegen das Varietas-Prinzip verstoßen, so werden durch die scheinbar zusammenhanglosen Formulierungen zwei Seiten einer Sache bezeichnet[3]. Nicht nur das Zusammenstimmen ist entscheidend, sondern auch, daß es Verschiedenes ist, was zusammenstimmt.

2. Seit dem 13. Jahrhundert wurde der Harmoniebegriff auch auf Zusammenklänge angewandt. Der Anonymus 1, der sich in fast allen Teilen seines Traktats, aber nicht in der folgenden Definition auf Francos *Ars cantus mensurabilis* stützt, bestimmt die „concordantia" als eine „harmonia duorum vel plurium sonorum in eodem tempore prolatorum"[4]. Gafurius läßt 1496 nur die drei-

[1] H. Hüschens Studie über den *Harmoniebegriff im Musikschrifttum des Altertums und des Mittelalters* (Kongreßbericht Köln 1958, S. 143–150) wäre durch zwei Bemerkungen zu ergänzen: 1. Nach Hüschen hat der Harmoniebegriff „dem wechselnden Begriffsinhalt entsprechend sehr verschiedene Begriffsbestimmungen erfahren" (S. 143). Doch wechselten, genau genommen, nicht der Inhalt und die Bestimmung des Begriffs – „Harmonie" war immer ein Zusammenfügen von Verschiedenem oder Entgegengsetztem –, sondern nur sein Umfang und seine Anwendung. Nicht der Harmoniebegriff wurde verschieden definiert, sondern verschiedene musikalische Sachverhalte wurden als „Harmonie" bestimmt. – 2. Die von Hüschen behauptete „Gleichsetzung mit musica" (S. 145) ist problematisch. Eine Verengung, ein Einschrumpfen der „musikē technē" zur „harmonikē technē" bedeutet entweder eine Abstraktion nicht nur von der Sprache, sondern auch vom Rhythmus oder eine Subsumtion auch des Rhythmus, der Ordnung der Zeitwerte, unter den Harmoniebegriff.

[2] Isidor von Sevilla (nach H. Hüschen, Artikel *Harmonie* in MGG V, Spalte 1610); der Satz bedeutet nicht, daß „harmonia" als „modulatio" definiert, sondern umgekehrt, daß die „modulatio" als eine Harmonie erkannt wird. In der „modulatio", dem „modus movendi", werden Zahlenproportionen sowohl durch die Tonabstände als auch durch die Rhythmen repräsentiert. „Quidquid in modulatione suave est, numerus operatur per ratas dimensiones vocum; quidquid rhythmi delectabile praestant sive in modulationibus, seu in quibuslibet rhythmicis motibus, totum numerus efficit" (*Musica Enchiriadis*, GerbertS I, 195; vgl. H. H. Eggebrecht, *Ars musica*, in: Die Sammlung XII, 1957, S. 314).

[3] CoussS IV, 179 und 147.

[4] CoussS I, 297; vgl. H. Hüschen, Kongreßbericht Köln 1958, S. 149.

tönige, nicht die zweitönige Konsonanz als Harmonie gelten. Die Einschränkung bedeutet aber keine Vorausnahme des Harmoniebegriffs „im modernen Sinne"[5]. „Hinc falso sunt arbitrati qui consonantiam et harmoniam idem esse posuerunt. Nam quamquam harmonia consonantia est, omnis tamen consonantia non facit harmoniam. Consonantia namque ex acuto et gravi generatur sono: Harmonia vero ex acuto et gravi conficitur atque medio"[6]. Die Verengung des Harmoniebegriffs schien notwendig zu sein, weil Gafurius, um dreitönige Konsonanzen in vollkommenere und unvollkommenere abstufen zu können, außer der größeren oder geringeren Verschiedenheit der Töne und der Einfachheit oder Kompliziertheit der Zahlenverhältnisse noch ein drittes Bestimmungsmoment der „Harmonie" brauchte: den Vorrang der „harmonischen Proportion" gegenüber der „arithmetischen" und der „geometrischen". Mit der Proportionenlehre ließen sich die Unvollkommenheit des Quart-Oktav-Klangs (arithmetische Proportion 4:3:2) und die Vollkommenheit des Quint-Oktav-Klangs (harmonische Proportion 6:4:3) mathematisch begründen. „Dispositis vero tribus chordis secundum harmonicam medietatem ... ea tunc producetur melodia quam proprie harmoniam vocamus: Haec nempe duabus consonantiis inaequalibus constat, quae ex dissimilibus proportionibus (majore quidem majoribus numeris, minore minoribus) conducuntur"[7]. Doch ist das Prinzip, wenn man es am Kontrapunkt des 15. Jahrhunderts als musikalischer Wirklichkeit mißt, einer Reductio ad absurdum ausgesetzt. Denn erstens ist Gafurius gezwungen, den Oktav-Duodezimen-Klang (harmonische Proportion 6:3:2) für vollkommen, den Quint-Duodezimen-Klang (arithmetische Proportion 3:2:1) dagegen für unvollkommen zu erklären und den Doppeloktav-Klang, der die geometrische Proportion 4:2:1 repräsentiert und aus gleichen, nicht aus verschiedenen Intervallen zusammengesetzt ist, also die Voraussetzung des Harmoniebegriffs nicht erfüllt, als gänzlich defekt zu charakterisieren. Zweitens sind die Proportionen der Intervalle nach antiker Tradition umkehrbar: Der tiefere Ton konnte der größeren, aber auch der kleineren Zahl entsprechen.

3. Die Anwendung des Harmoniebegriffs auf Klangfolgen ist 1412 im *Tractatus de contrapunctu* von Prosdocimus de Beldemandis zu beobachten. Prosdocimus erlaubt die Parallelführung imperfekter Konsonanzen, schränkt sie aber ein, weil eine Sexten- oder Terzenfolge, die nicht durch eine Oktave oder Quinte unterbrochen und gegliedert wird, eine Härte sei, die der Harmonie – dem Prinzip des Zusammenfügens von Verschiedenem oder Entgegengesetztem – widerspreche. „Quarta regula est hoc, quod contrapunctare non debemus cum combinationibus imperfecte concordantibus continue, nullam combinationem perfecte consonantem interponendo, quum tunc ita durum esset hoc cantare, quod in ipso nulla penitus reperietur armonia, que armonia finis totalis musice existere videtur"[8]. Neu ist nicht die Forderung oder das Verbot, sondern die Begründung durch Berufung auf den Harmoniebegriff. Als satztechnische Norm gilt der regelmäßige Wechsel zwischen perfekten und imperfekten Konsonanzen: „Semper una consonantia et altera dissonantia cantari debet. Possumus facere duas vel tres ad plus dissonantias et postea sequi debet consonantia ... Consonantia et consonantia perfecta idem sunt, et dissonantia et consonantia imperfecta pro eodem habentur"[9].

4. Der Harmoniebegriff des 16. Jahrhunderts, der sich von Zarlinos Wortgebrauch ablesen läßt, umfaßt sämtliche Momente des mehrstimmigen Satzes: Das Zusammenfügen von Tönen zu einer Tonfolge; das Zusammenstimmen der Töne in einem Zweiklang; die Beziehung zwischen einander folgenden Zweiklängen; die Zusammensetzung von Zweiklängen zu einem Dreiklang[10]; das Verhältnis zwischen den Tonfolgen und Rhythmen verschiedener Stimmen. Das Prinzip, der Anfang und Ausgangspunkt musikalischer Harmonie ist der rational bestimmbare Tonabstand. „Come è

[5] H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²/1920, S. 333.
[6] *Practica musicae*, 1496, lib. III, cap. 10.
[7] Lib. III, cap. 11.
[8] CoussS III, 197.
[9] CoussS III, 28.
[10] C. Dahlhaus, *War Zarlino Dualist?*, Mf X, 1957, S. 286–290.

manifesto: che se alcuno ode una cantilena, che non esprime altro che l'Harmonia: piglia solamente piacere di essa, per la proportione, che si ritrova nelle distanze de i suoni, o voci"[11]. Voraussetzung einer „Harmonia" ist eine „varietà" oder „diversità"; und gegen das Prinzip der „varietà", also auch der „Harmonia", verstoßen nach Zarlino nicht nur Parallelen perfekter, sondern auch imperfekter Konsonanzen gleicher Größe. „Conciosiache molto ben sapevano, che l'Harmonia non può nascere se non da cose tra loro diverse, discordanti et contrarie et non da quelle ch'in ogni cosa convengono. La onde se da tal varietà nasce l'Harmonia sara dibisogna che nella Musica non solo le Parti della Cantilena siano distanti l'una dall'altra per il grave et per l'acuto ma etiandio che le lor modulationi siano differenti ne i movimenti et che contenghino varie Consonanze contenuti da diverse proportioni"[12]. Tonfolge und Zusammenklang sind verschiedene Erscheinungsformen der gleichen Harmonie. In seiner Explikation der Regel, daß ein Komponist, der „asprezza, durezza, crudeltà" durch eine „Harmonie" ausdrücken will, Intervalle ohne Halbton gebrauchen soll, nennt Zarlino Tonfolgen wie den Ganzton neben Zusammenklängen wie der Tredezime[13]. Und in der Definition des Kontrapunkts als „modo di Harmonia, che contenghi in se diverse variationi di suoni, o di voci cantabili, con certa ragione di proportioni et misura di tempo"[14] wird auch der Rhythmus dem Harmoniebegriff subsumiert. Für Zarlinos Denken ist die syntaktische Figur „non solamente, ma anco" charakteristisch, und sein Harmoniebegriff, der sämtliche Momente des Tonsatzes umfaßt, läßt keine einseitigen Deutungen zu, die auf einen Vorrang der Stimmführung oder der Klangfolge, des Zweiklangs oder des Dreiklangs zielen.

5. D'Alembert, der Exeget Rameaus, bezeichnet als „Harmonie" nicht die einzelnen Akkorde, sondern deren Verbindung. „On appelle accord le mélange de plusieurs sons qui se font entendre à-la-foi; et l'harmonie est proprement une suite d'accords qui en se succédant flattent l'organe"[15]. Es scheint, als seien mit den entgegengesetzten Momenten, die sich zu einer Harmonie zusammenschließen, die Konsonanz und die Dissonanz gemeint. Denn der Wechsel der Klangqualitäten ist im System Rameaus eines der fundierenden Momente tonalen Zusammenhangs. Die Dominante und die Subdominante werden primär nicht als Tonartstufen (V und IV), sondern als Akkordtypen definiert: Jeder Septakkord ist eine „dominante", jeder Dreiklang mit einer „sixte ajoutée" eine „sousdominante"; die direkte Beziehung zur Tonika ist das Merkmal, durch das sich eine „dominante tonique" (V^7) von einer „simple dominante", der nicht unmittelbar die Tonika folgt (II^7 und VI^7), unterscheidet. Die Tonika ist kein vorausgesetztes Bezugszentrum, sondern das Ziel und Resultat einer Dissonanzauflösung: Die Septime der „dominante tonique" wird durch einen absteigenden, die „sixte ajoutée" der „sousdominante" durch einen aufsteigenden Sekundschritt in die Terz des Tonikadreiklangs aufgelöst. Die Einheit der durch Akkorde dargestellten Tonart ist also eine Harmonie, die aus einem Gegensatz – aus dem Kontrast zwischen dissonierender „dominante" oder „sousdominante" und konsonierender „tonique" – hervorgeht.

[11] *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, lib. II, cap. 7.
[12] Lib. III, cap. 29.
[13] D. P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel 1949, S. 43.
[14] *Istitutioni harmoniche*, lib. III, cap. 1. – Auch eine in deutschen Musiktraktaten des 16. und frühen 17. Jahrhunderts oft wiederkehrende Definition der „compositio" verbindet den Harmoniebegriff mit der Varietas-Forderung. „Componere vero est diversas harmoniae partes discretis concordantiis in unum coadunare" (N. Wollick, *Opus aureum*, Köln 1501; nach E. T. Ferand, Artikel *Komposition* in MGG VII, Spalte 1434).
[15] *Elémens de musique théorique et pratique*, Lyon 1766, S. 1 f.

Tonart und Stufengang

Daß Jean-Philippe Rameau der Begründer der modernen Harmonielehre sei, scheint so unzweideutig festzustehen, daß man Zweifel einer Lust am Paradox zuschreiben wird. „Die Initiative für die neue Behandlung der Harmonielehre als einer Lehre von der Bedeutung der Harmonien für die Logik des Tonsatzes ergriff Rameau; dieser Ruhm bleibt ihm auf alle Fälle, wenn auch sein System als ein keineswegs abgeschlossenes bezeichnet werden muß"[1]. Sowohl die Stufen- als auch die Funktionstheorie sind aus Bruchstücken des Systems, das Rameau entwarf, hervorgegangen. Das unterscheidende Merkmal der Theorie Rameaus ist aber weder der Stufen- noch der Funktionsbegriff, sondern die Vorstellung, daß Akkorde, um einen Zusammenhang zu bilden, durch Dissonanzen verkettet sein müssen. Und ob eine Theorie, die aus dem Gegensatz zwischen Dissonanz und Konsonanz die „Logik des Tonsatzes" entwickelt, eine Harmonielehre im Sinne des 19. Jahrhunderts darstellt, ist zweifelhaft.

Als Grundgedanke Rameaus gilt die Reduktion sämtlicher Akkorde auf Dreiklänge und Septakkorde, die Abhebung einer „Basse fondamentale" von der realen Unterstimme, der „Basse continue". „Centre harmonique" eines Akkords ist der tiefste Ton der Terzenschichtung. „Le principe de l'Harmonie ne subsiste pas seulement dans l'Accord parfait dont se forme celuy de Septième, mais encore plus précisement dans le son grave de ces deux Accords, qui est pour ainsi dire le Centre harmonique auquel tous les autres sons doivent se rapporter"[2]. Die Progression der Akkordgrundtöne, der „centres harmoniques", bildet eine von der realen Baßstimme, dem Basso continuo, unterschiedene „Basse fondamentale", die als verborgene Grundlage des harmonischen Fortgangs aufzufassen ist.

Daß das Prinzip der Akkordumkehrung im 17. Jahrhundert von Johann Lippius[3], Thomas Campion[4] und Heinrich Baryphonus[5], im frühen 18. Jahrhundert von Saint-Lambert[6] und Roger North[7] antizipiert worden war, ist gleichgültig oder doch sekundär — erst durch Rameau drang es ins allgemeine Bewußtsein. Entscheidend ist nicht, daß der Gedanke nicht neu war, sondern daß er in Rameaus Theorie ein unselbständiges Teilmoment bildet, das aus dem Zusammenhang, in dem es steht, nicht herausgebrochen werden darf. Der „Terzenaufbau der Akkorde", nach Hugo Riemann „das eigentliche System des konstruktiven Theoretikers Rameau"[8], wird

[1] H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²/1920, S. 474.
[2] J. Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722, S. 127.
[3] J. Lippius, *Synopsis musicae novae*, Erfurt 1612, fol. 6 v.
[4] Th. Campion, *A New Way of Making Foure Parts in Counterpoint*, um 1613; nach R. W. Wienpahl, *English Theorists and Evolving Tonality*, Music and Letters XXXVI, 1955, S. 386.
[5] H. Baryphonus, *Pleiades Musicae*, Magdeburg 1630, S. 163 ff.
[6] Michel de Saint-Lambert, *Principes de clavecin*, Paris 1702, S. 23.
[7] *Roger North on Music.* Transcribed from the Manuscripts and edited by John Wilson, London 1959, S. 91.
[8] Riemann, a. a. O., S. 485.

mit einer Zurückhaltung exponiert, die erkennen läßt, daß das Prinzip nicht in sich selbst begründet ist, sondern seine Bedeutung erst aus dem System erhält, in das es eingefügt ist: in der Schwierigkeit, ein System von aufeinander bezogenen Teilmomenten darzustellen, sind sowohl Rameaus Verwirrungen als auch der Zerfall des Systems in entgegengesetzte Theorien — die Stufen- und die Funktionstheorie — begründet. „Pour se rendre les choses plus familieres, l'on peut regarder à present les Tierces comme l'unique objet de tous les accords: En effet, pour former l'accord parfait, il faut ajoûter une Tierce à l'autre, et pour former tous les accords dissonans, il faut ajoûter trois ou quatre Tierces les unes aux autres"[9].

Rameaus System beruht nicht auf einem festen Anfang und Ausgangspunkt, sondern auf dem Gedanken, daß tonale Harmonik in den Zusammenhängen begründet sei, die zwischen Dissonanzauflösungen, Fundamentschritten, Akkordbedeutungen und Tonartstufen bestehen. Welches der Momente, die nach Rameau verschiedene Seiten derselben Sache sind, als primär und fundierend gelten soll, bleibt in Rameaus Darstellung offen und braucht nicht entschieden zu werden, denn nicht die Entwicklung aus einem einzigen Prinzip, sondern die Korrelation zwischen den Momenten ist das wesentliche Merkmal des Systems. Versuche, einzelne Bestandstücke — den Begriff des Fundamentalbasses oder die Kategorien Tonika, Dominante und Subdominante — als essentiell zu betonen und andere als akzidentell abzutun, verfehlen und verzerren den Sinn der Theorie Rameaus.

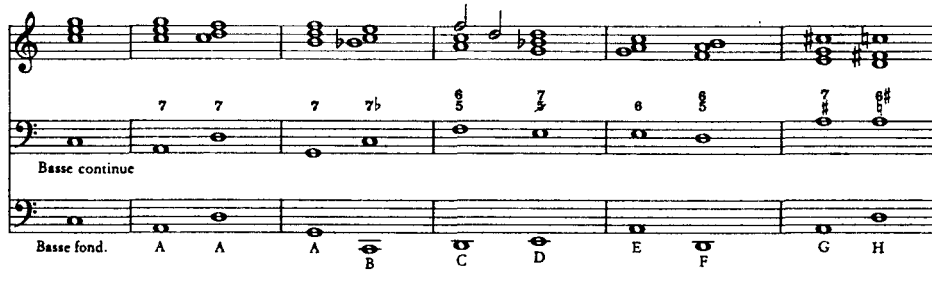
Ein Modellfall der Korrelation, die Rameau meint, ist der „double emploi" des Quintsextakkords f—a—c'—d' in C-dur. Die Dissonanz c'—d' ist doppeldeutig; man kann c' als Synkopendissonanz behandeln und nach h auflösen oder d' als einen zum Akkordbestandteil verfestigten Durchgang betrachten und nach e' weiterführen. Von der Dissonanzauflösung ist die Bestimmung des Fundamenttons abhängig. Nach Rameau ist die Quinte oder Quarte ein regulärer, die Sekunde ein irregulärer Fundamentschritt. „Le grand noeud de la Composition, soit pour l'Harmonie, soit pour la Melodie, consiste principalement et sur tout pour le present, dans la Basse, que nous appellons Fondamentale, et qui doit proceder en ce cas, par des Intervales consonans, qui sont ceux de la Tierce, de la Quarte, de la Quinte, et de la Sixte; si bien que l'on ne peut faire monter ni descendre chaque Notte de la Basse-fondamentale que par l'un de ces Intervales"[10]. Der Dissonanzauflösung $\begin{matrix} d'—d' \\ c'—h \end{matrix}$ legt Rameau darum den Fundamentschritt d—g, der Dissonanzauflösung $\begin{matrix} d'—e' \\ c'—c' \end{matrix}$ den Fundamentschritt f—c zugrunde. Dissonanzauflösung und Fundamentschritt aber bestimmen die Bedeutung eines Akkords. Eine „Dominante" ist in Rameaus System ein Septakkord, dem eine fallende Quinte des Fundaments folgt (d—g), eine „Sousdominante" ein Dreiklang mit hinzugefügter Sexte (sixte ajoutée), der durch eine aufsteigende Quinte oder fallende Quarte des Fundaments fortgesetzt wird (f—c). Als Umkehrung des

[9] Rameau, a. a. O., S. 33.
[10] A. a. O., S. 185.

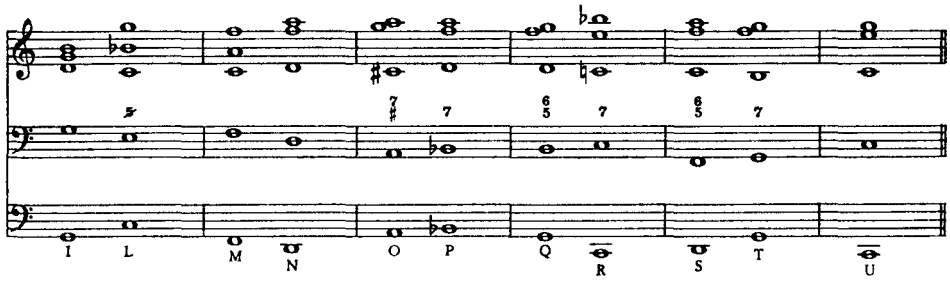
Septakkords der II. Stufe ist also der Quintsextakkord f—a—c'—d' eine „Dominante", als Dreiklang der IV. Stufe mit sixte ajoutée eine „Sousdominante". „La seule Notte tonique porte l'Accord parfait, ou naturel; on ajoute la Septième a cet Accord pour les Dominantes, et la Sixte majeure pour les Sousdominantes. Il n'y a qu'une seule Note tonique dans chaque Mode ou Ton; il n'y a plus qu'une seule Sousdominante; et toute autre Note de la Basse fondamentale est Dominante"[11]. Akkordbedeutung und Stufe fallen nicht zusammen; eine „Sousdominante" kann auf der IV., aber auch auf der I. Stufe stehen[12], und „Dominantes" erscheinen auf den Stufen V, II, VI, III und sogar IV[13]. Den Septakkord der V. Stufe bezeichnet Rameau, um ihn von den übrigen „Dominantes" abzuheben, als „Dominante-tonique". „Nous distinguerons la Dominante d'une Tonique par l'épithéte de Dominante-tonique; de sorte qu'autrement, le mot seul de Dominante signifiera simplement une Dominante d'une autre Dominante"[14]. Rameau definiert also die „Dominante" und die „Sousdominante" primär nicht tonal, sondern satztechnisch: als Akkordformen, die eine bestimmte Dissonanzauflösung und einen entsprechenden Fundamentschritt fordern.

Dennoch fällt auch in Rameaus System, nicht anders als in der Stufen- und in der Funktionstheorie, den Akkorden die Bedeutung zu, die Tonart zu konstituieren. Zur Darstellung einer Tonart schließen sich die Akkorde aber nicht als Repräsentanten von Stufen oder Funktionen, sondern als Dissonanzenkette, die in einer Konsonanz terminiert, zusammen. Das Modell einer lückenlosen Akkordprogression ist die Septakkordfolge, in der die Auflösung einer ersten Dissonanz mit der Exposition einer zweiten zusammentrifft.

Bsp. 2



[11] Rameau, *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris 1737, S. 171 f.
[12] Rameau, *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique*, Paris 1726, S. 39; *Traité de l'harmonie*, S. 64.
[13] *Génération harmonique*, S. 172: „La Tonique peut d'ailleurs descendre de Quinte sur sa Sousdominante, monter de Quinte, ou de Tierce, sur une Dominante-tonique, sinon descendre de Quinte, de Tierce, ou de Septième sur une simple Dominante, qu'on peut rendre également Dominante-tonique, si l'on veut." „Simples Dominantes" sind also die Akkorde IV^7, VI^7 und II^7.
[14] *Génération harmonique*, S. 171; vgl. auch *Traité de l'harmonie*, S. 68.



„A. A. A. D. E. F. S. T. Cadences parfaites évitées, en ce que la fausse-Quinte ny le Triton ne se trouvent point dans le premier accord, entre la Tierce et la Septième de la Notte qui est à la Basse fondamentale." Die „Cadences" sind „parfaites" wegen der fallenden Quinte des Fundaments, „éviteés" wegen der Septime des zweiten Akkords. Das Fundament des Akkords S, die substruierte Terz d, ist kein realer, sondern ein vorgestellter Grundton; um die Akkordfolge S. T als zwingende Progression erscheinen zu lassen, supponiert Rameau dem irregulären Sekundschritt f—g den regulären Quintschritt d—g. „B. C. O. P. R. S. Cadences rompues évitées par Septième ajoûtée à la seconde Notte de la Basse fondamentale, c'est à dire aux Nottes C.P. et S. — B. C. R. S. Cadences parfaites évitées par une Sixte ajoûtée à la seconde Notte de la Basse continue." Die „Cadences" B.C und R.S werden von Rameau doppelt und scheinbar widerspruchsvoll interpretiert: einerseits als Trugschlüsse (c—d) mit Septimenzusatz (c'' über d), andererseits als authentische Kadenzen (c—f) mit sixte ajoutée (d'' über f). Doch ist der Sachverhalt, den Rameau meint, ohne ihn deutlich auszusprechen, unmißverständlich: Bezogen auf die vorausgegangenen Akkorde B und R sind C und S Dreiklänge mit sixte ajoutée (Fundamentschritt c—f), im Verhältnis zu den folgenden Akkorden D und T dagegen Septakkorde (Fundamentschritt d—g). „C. D. Cadence rompue évitée, en ce que la fausse-Quinte ny le Triton ne se rencontrent point dans le premier accord de la Basse fondamentale, et que la Septième est ajoûtée à l'Accord parfait de la Notte D." Mit der „Septième évitée" ist e, nicht d'' gemeint, denn ein „Accord parfait" ist g—b—d, nicht e—g—b; der Akkord D ist im Verhältnis zu C Dreiklang mit supponierter Terz (Fundamentschritt d—g), bezogen auf D dagegen Septakkord (Fundamentschritt e—a)[15].

Das Prinzip der Dissonanzverkettung unterscheidet Rameaus Theorie von den Harmonielehren des 19. Jahrhunderts. Daß eine Akkordprogression wie I—VI—II—V—I eine Tonart konstituiert, ist in den Harmonielehren eine Voraussetzung, die kaum ausgesprochen zu werden braucht, weil sie sich von selbst versteht. Rameau aber läßt es offen, wie ein Nebeneinander einfacher Dreiklänge zu verstehen sei. Es scheint sogar, als erkläre er zwei Dreiklänge, die nicht durch eine Dissonanz und

[15] *Traité de l'harmonie*, S. 71 f.

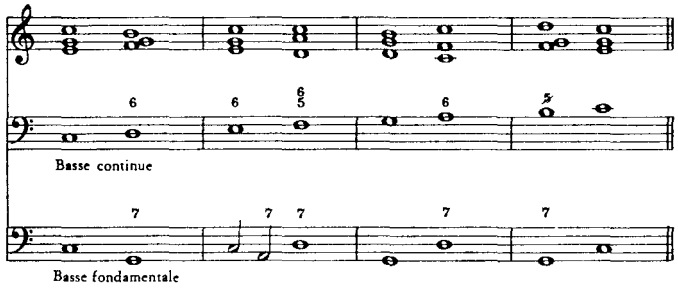
deren Auflösung miteinander verkettet sind, zu Grundakkorden verschiedener Tonarten. „Toute Notte qui porte l'Accord parfait, doit être regardée comme Notte tonique; ainsi l'on peut dire que dans nos premiers Exemples de l'Accord parfait, autant de Nottes, autant de Tons differens"[16]. Daß zwei einfache Dreiklänge zwei Tonarten repräsentieren, wird allerdings nicht ohne Zögern behauptet; und um Rameau nicht mißzuverstehen, muß man berücksichtigen, daß die verbindenden Dissonanzen nicht im Tonsatz real gegeben zu sein brauchen, sondern in der musikalischen Vorstellung ergänzt werden können. „Une note-tonique peut devenir ce qu'on veut, relativement à ce qui la suit; de sorte qu'y étant arrivé comme à une Tonique, on peut l'appeler sur le champ Dominante ou Soudominante de ce qui la suit, en y ajoutant même la Dissonance qui lui convient pour lors, quoique cela ne soit pas nécessaire; il suffit de l'y sousentendre"[17]. Die absurde Annahme, daß die Akkordprogression I—VI—II—V—I einen vierfachen Tonartwechsel impliziere, kann also durch mitgedachte, stillschweigend einbegriffene Dissonanzen, durch eine Interpretation als I—VI^7—II^7—V^7—I, vermieden werden.

Der Rekurs auf vorgestellte Dissonanzen ist als spekulative Hypothese, nicht als Beschreibung eines musikalischen Sachverhalts zu verstehen. Zum musikalischen Sachverhalt zählen außer realen Tönen auch Zusätze, die mitgehört werden sollen, ohne akustisch gegeben zu sein. Hypothetisch spekulativ wäre demgegenüber eine supponierte Terz d unter dem F-dur-Akkord, die nicht mitgehört zu werden braucht, sondern erst bei der Analyse hinzuzudenken ist, damit begreiflich wird, warum der F-dur-Akkord mit dem folgenden G-dur-Akkord einen zwingenden Zusammenhang bildet. Rameau zitiert im *Nouveau système* die Kadenz I—V—I—IV—I—V—I — die er mathematisch analysiert — in einfacher, dissonanzloser Gestalt[18]. Und sofern aus der mathematischen Demonstration geschlossen werden darf, daß Rameau bereits in der dissonanzlosen Kadenz ein Paradigma tonaler Harmonik sah, impliziert die Berufung auf vorgestellte Dissonanzen nicht einen Zweifel, ob Dreiklänge als solche miteinander zusammenhängen können, sondern erscheint als spekulative Hypothese, die erklären soll, warum sie zusammenhängen. Rameaus Gedanke der vorgestellten Dissonanz, der eine Verkennung des fundierenden Prinzips tonaler Harmonik einzuschließen schien, wäre demnach gerade umgekehrt als dessen Begründung — oder als Versuch einer Begründung — zu verstehen.

Daß die vorgestellte Dissonanz als hypothetisches Moment aufgefaßt werden kann und nicht als reales oder mitgehörtes gemeint zu sein braucht, wird von Rameau nicht ausgesprochen, ist aber indirekt aus seiner Analyse der Akkordfolge, die auf der Regola dell'ottava beruht, zu erschließen[19].

[16] A. a. O., S. 248.
[17] *Génération harmonique*, S. 173.
[18] *Nouveau système*, S. 33.
[19] *Traité de l'harmonie*, S. 204.

Bsp. 3



Rameau deutet den C-dur-Sextakkord in Takt 2 als Fragment eines Septakkords über A, um die Akkorde über den Generalbaßtönen e und f durch eine Dissonanzauflösung und einen Quintschritt der vorgestellten „Basse fondamentale" miteinander zu verketten (A—d). Die Dissonanzauflösung aber ist in Rameaus Aussetzung der Generalbaßbezifferung irregulär: Die Septime g′ über dem gedachten Fundament A schreitet aufwärts zur Oktave a′ statt abwärts nach f′ fort. Und die Gleichgültigkeit gegenüber einer illegitimen Dissonanzauflösung darf als Zeichen gelten, daß Rameau unter einer vorgestellten, stillschweigend einbegriffenen Dissonanz einen gedachten Ton verstand, der nicht mitgehört zu werden brauchte.

Ob Rameaus Theorie eine Harmonielehre im Sinne des 19. Jahrhunderts ist, hängt also von der Interpretation der vorgestellten Dissonanzen ab. Das Moment der Akkordverkettung durch Dissonanzen, dem das Prinzip des Wechsels der Klangqualitäten zugrundeliegt, ist ein traditioneller Bestandteil der Theorie Rameaus: Daß der Wechsel der Klangqualitäten, die Tendenz der Dissonanz zur Konsonanz oder der imperfekten Konsonanz zur perfekten, das treibende Moment musikalischen Fortgangs sei, ist einer der Grundgedanken der Kontrapunkttheorie des 14. bis 17. Jahrhunderts; von der Sextenkette, die zur Oktave strebt, unterscheidet sich Rameaus Septakkordfolge, deren Ziel ein Dreiklang, ein „Accord parfait" bildet, zwar graduell, aber nicht prinzipiell.

Demgegenüber ist der Grundgedanke der Harmonielehre — die Vorstellung, daß Dreiklänge als solche, unabhängig von den Dissonanzen, durch die sie verkettet sein können, einen Zusammenhang bilden, der eine Tonart konstituiert — in Rameaus System erst schwach ausgeprägt. Und um Rameaus Theorie als Harmonielehre auffassen zu können, muß man dem Begriff der vorgestellten Dissonanz eine Wendung ins Spekulative geben. Altes und Neues wären demnach in Rameaus System miteinander verschränkt: Das überlieferte Prinzip der Kontrapunkttheorie, der Wechsel der Klangqualitäten, verblaßt von einem satztechnisch manifesten Moment zu einem gedachten, stillschweigend einbegriffenen: zu einer Hypothese, die das neue, sich erst vage abzeichnende Prinzip der Harmonielehre, den tonalen Zusammenhang zwischen Dreiklängen, begreiflich macht.

*

Die These Hugo Riemanns, daß Rameau der Begründer der Funktionstheorie sei, beruht auf einem Mißverständnis. Und zu zeigen, daß sie brüchig ist, dürfte nicht überflüssig sein, denn sie ist, wenn nicht in allen Einzelheiten, so doch in den Grundzügen fast allgemein akzeptiert worden.

1. Um zu demonstrieren, daß Rameau im Septakkord der Dominante und im Quintsextakkord der Subdominante die „beiden neben der tonischen allein für die tonale Logik existierenden Grundharmonien" erkannt habe, zitiert Riemann[20] einen Satz aus dem *Nouveau système* von 1726: „Nous ne connaissons que la Dominante et la Sousdominante pour Sons fondamentaux dans la Modulation d'un Son principal donné, qui d'ailleurs ne peut subsister comme tel qu'avec son harmonie pure et parfaite"[21]. In der *Génération harmonique* von 1737 wiederholt Rameau seine These: „Il n'y a que trois Sons fondamentaux, la Tonique, sa Dominante, qui est sa Quinte au-dessus, et sa Sousdominante, qui est sa Quinte au-dessous, ou simplement sa Quarte"[22]. Die Fortsetzung aber zeigt, daß Rameau, im Unterschied zu Riemann, unter einer „Dominante" nicht ausschließlich die V. Stufe, sondern die Septakkorde sämtlicher Stufen versteht. „La seule Note tonique porte l'Accord parfait, ou naturel; on ajoute la Septième a cet Accord pour les Dominantes, et la Sixte majeure pour les Sousdominantes. Il n'y qu'une seule Note tonique chaque Mode ou Ton, il n'y a plus, que une seule Sousdominante; et toute autre Note de la Basse fondamentale est Dominante"[23]. Die „Dominante" und die „Sousdominante" werden als Akkordformen, nicht als Stufen oder Funktionen definiert; und die These, daß eine Tonart durch Tonika, Dominante und Subdominante konstituiert werde, besagt in Rameaus System, daß Akkorde, um sich zu einer Progression zusammenzuschließen, eine Dissonanzenkette bilden müssen, die in einer Konsonanz, dem „accord parfait" der „note tonique", terminiert.

2. „Es ist mehr als wahrscheinlich", schreibt Riemann, „daß Rameau auch der Begriff der Scheinkonsonanz bereits aufgegangen war; leider hat er es unterlassen, sich ausführlicher zu äußern, wie er über die ‚Nebenharmonien' denkt"[24]. „Scheinkonsonanzen" sind nach Riemann die Akkorde der Stufen II, III und VI; der Akkord der II. Stufe, d–f–a in C-dur, besteht aus der Prim und der Terz der Subdominante (f und a) und einer Sexte (d), die als Dissonanz die konsonante Quinte der Subdominantharmonie (c) ersetzt. Die II. Stufe, die Subdominantparallele, ist also in Riemanns „harmonischer Logik" eine „Auffassungsdissonanz", mag sie auch akustisch eine „Scheinkonsonanz" sein.

Daß Rameaus Theorie die Begriffe „Scheinkonsonanz" und „Auffassungsdissonanz" impliziert, ist unleugbar. Ein F-dur-Dreiklang, dem Rameau die Unterterz d als „verschwiegenes Fundament" supponiert, um den irregulären Sekundschritt f–g des Fundaments in den regulären Quintschritt d–g umzuwandeln, ist eine „Auffassungsdissonanz", die sich akustisch als „Scheinkonsonanz" präsentiert. Der Sinn der Begriffe wird aber ins Gegenteil verkehrt, wenn man sie von der Funktionstheorie Riemanns auf das System Rameaus überträgt. Riemann erklärt die II. Stufe zur Scheinkonsonanz, weil sie eine Nebenform der IV. sei; Rameau aber betrachtet umgekehrt die IV. Stufe, sofern ihr die V. folgt, als Scheinkonsonanz und legt ihr die II. als „eigentliches", wenn auch „verschwiegenes" Fundament zugrunde. Riemann reduziert die „Nebenharmonien" (II, III, VI) auf die „Hauptharmonien" (IV, V, I), Rameau die Sekundschritte des Fundaments auf Quintschritte.

Eine Korrelation zwischen Scheinkonsonanz und Nebenstufe, wie Riemann sie postuliert, besteht in Rameaus System nicht. Sowohl die Haupt- als auch die Nebenstufen sind in manchen Zusammenhängen Konsonanzen, in anderen Scheinkonsonanzen. Die I. Stufe, vor der IV. eine Konsonanz, ist vor der II. eine Scheinkonsonanz (I–II = VI^7–II); und die VI. Stufe, in dem Trugschluß V–VI eine Scheinkonsonanz, ist als „Dominante" der II. Stufe eine Konsonanz.

[20] Riemann, a. a. O., S. 482.
[21] *Nouveau système*, S. 62.
[22] *Génération harmonique*, S. 171.
[23] A. a. O., S. 171 f.
[24] Riemann, a. a. O., S. 523.

Eine Theorie der „Nebenstufen" zu entwickeln, war im System Rameaus überflüssig. Die Stufen II, III und VI sind, nicht anders als I, IV und V, „Sons fondamentaux" einer Tonart. Eine Akkordfolge, die eine Tonart darstellt, bezeichnet Rameau als „Modulation". „Comme la Modulation n'est autre chose que le progrès des Sons fondamentaux, et celui des Sons compris dans leurs Accords"[25]. Und von der „Modulation" einer Tonart sagt Rameau unmißverständlich, daß sie außer der Tonika fünf „Sons fondamentaux" umfasse. „Posant Sol A pour Son principal, et étant arrivé à la Modulation d'Ut sa Sousdominante B, j'imagine pour lors cet Ut comme premier principal, puis je me represente les cinq autres Sons fondamentaux de sa Modulation, en disant Ut Re Mi Fa Sol La de même que j'ay dû dire à l'égard de Sol, Sol La Si Ut Ré Mi . . ."[26].

3. Nach Riemann krankt Rameaus System an einem inneren Widerspruch. Obwohl Rameau „den Quintsextakkord auf der vierten Stufe der Tonart als Grundakkord" erkannt habe, schiele er „doch mit einem halben Seitenblick immer auf den Septimenakkord der zweiten Stufe als ‚eigentliche' Grundlage hin (um sein erstes Prinzip – den Terzaufbau – zu wahren)"[27]. Nicht der Terzenaufbau aber ist Rameaus „erstes Prinzip", sondern die Korrelation zwischen Dissonanzauflösung und Fundamentschritt, und in ihr ist die doppelte Deutung des Quintsextakkords begründet. Der „double emploi" bezeichnet keine Bruchstelle im System, sondern ist eine Konsequenz des Grundgedankens, den Riemann verkennt.

*

Theorien der tonalen Harmonik sind Versuche, zu begründen, warum Akkorde einen Zusammenhang bilden, der eine Tonart ausprägt. Und die fundierenden Prinzipien, die sie den tonalen Akkordbeziehungen zugrundelegen, nicht einzelne Theoreme oder Kategorien, entscheiden über den Konnex oder die Divergenz zwischen Theorien.

Die Stufentheorie Simon Sechters[28] ist aus Thesen Rameaus entwickelt worden. Doch verzichtet sie auf das charakteristische Merkmal der Theorie Rameaus: auf die Motivierung von Akkordprogressionen durch Dissonanzen. Sechters Theorie ist also, da sie Dreiklänge als solche — und nicht als bloße Fragmente von Septakkorden — zueinander in Beziehung setzt, in einem engeren, präziseren Sinne als das System Rameaus eine Harmonielehre. Andererseits gerät aber Sechter durch die Aufhebung der Korrelation zwischen Fundamentschritten und Dissonanzauflösungen in nicht geringe Schwierigkeiten.

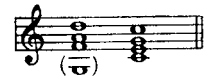
Sechters Lehre ist einerseits eine Stufen-, andererseits eine Fundamentschritt-Theorie, ohne daß der Zusammenhang zwischen den beiden Momenten schlüssig wäre. Als Stufentheorie beruht sie auf dem Gedanken, daß Akkorde eine Tonart konstituieren, weil deren Skala das Material bildet, aus dem sie bestehen. „Wie aus den Elementarkenntnissen bekannt ist, erhalten von dieser Tonleiter die Intervalle, die Accorde und die erst abzuhandelnde Folge derselben die erste und natürlichste Bestimmung"[29].

Die Stufentheorie wird von Sechter durch die Methode ergänzt, Sekundschritte des Fundaments auf Quintschritte zu reduzieren. Der aufsteigenden Sekunde I—II sub-

[25] *Nouveau système*, S. 31.
[26] A. a. O., S. 42.
[27] Riemann, a. a. O., S. 488.
[28] S. Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853.
[29] A. a. O., Erste Abteilung, S. 11.

struiert Sechter, nicht anders als Rameau, die fallende Quinte VI^7—II. „Um zum Beispiel den Schritt vom Dreiklang der 1sten zu jenem der 2ten Stufe naturgemäß zu machen, muß dazwischen der Septaccord der 6ten Stufe entweder wirklich gemacht oder hinein gedacht werden“ [30]. Und Dreiklänge, deren Grundtöne zur Untersekunde fortschreiten, II—I oder VI—V, deutet Sechter als Fragmente von Nonenakkorden, von V^9—I oder II^9—I. „Um die scheinbaren Schritte in die Untersecunde mit zwei Dreiklängen möglichst naturgemäß zu machen, bedient man sich des Mittels, die Quint des ersten Dreiklangs als Non, die Terz desselben als Sept und den Grundton und dessen Verdoppelung als Quinten zu betrachten, welches sodann ein unvollständiger Septnonaccord ist, welchem die Terz und der Fundamentalton fehlen“ [31].

Bsp. 4



Sechters System krankt allerdings an dem Mangel, daß die Ausprägung der Tonart durch Stufenakkorde und die Reduktion der Sekundschritte des Fundaments auf Quintschritte unverbunden nebeneinanderstehen. Es fehlt das Moment, das in Rameaus Theorie den Zusammenhang vermittelte: die Verkettung der Akkorde durch Dissonanzen.

Die Funktion einer Dissonanz besteht nach Rameau in der „Liaison en Harmonie“. „Les regles établis pour la Dissonance, prouvent la Liaison dont nous voulons parler; car, lorsqu'on dit qu'il faut préparer une Dissonance, cela signifie que le Son qui la forme dans un Accord, doit avoir fait partie de l'Accord qui la précede immediatement; et quand on dit qu'il faut la sauver, cela signifie qu'elle doit avoir un progrès fixé, et tel que nous se souhaitons naturellement, après l'avoir entendue.“ Der Auflösungszwang, dem eine Dissonanz unterworfen ist, determiniert die Akkordfolge. „Or rien ne peut mieux faire sentir une Liaison en Harmonie, qu'une même Son qui sert à deux Accords successifs, et qui fait souhaiter en même temps le Son, pour ne pas dire, l'Accord qui doit suivre immediatement“ [32]. Die Dissonanzauflösung ist das Moment, durch das in Rameaus System die Fundamentschritte und die Ausprägung der Tonart miteinander verbunden werden. Das Muster einer Akkordprogression ist die Septakkordreihe, deren Ziel und Ende der „accord parfait“ der Tonika bildet: „Simple dominante . . . suivie d'une autre dominante et ainsi d'une à autre jusqu'à une dominante-tonique, après laquelle doit naturellement suivre la Tonique“ [33].

Das Prinzip der Akkordverkettung durch Dissonanzen wurde von Sechter preisgegeben. (Die vorgestellten Dissonanzen, die aus der Ergänzung „verschwiegener

[30] A. a. O., Erste Abteilung, S. 18.
[31] A. a. O., Erste Abteilung, S. 32.
[32] Rameau, *Nouveau système*, S. 56 f.
[33] Rameau, *Génération harmonique*, S. 175.

Fundamente" resultieren, sind in der Stufentheorie ein sekundäres, akzidentelles Moment.) Nicht die Dissonanz, sei sie real oder „stillschweigend einbegriffen", sondern der Fundamentschritt einerseits und die Zugehörigkeit zur selben Skala andererseits stiften eine Beziehung zwischen Akkorden. Die Ausprägung der Tonart durch Stufenakkorde ist jedoch ohne den Vorrang des Quintschritts denkbar und umgekehrt. In der Sequenz I—IV—VII—III—VI—II—V—I, dem Anschauungsmodell der Theorie Sechters[34], sind zwar beide Momente — die vollständige Skala und die Progression in Quintschritten — enthalten; doch begründet das äußere Zusammentreffen keinen inneren Konnex. Und Sechter scheint den Mangel selbst empfunden zu haben, denn an entlegener Stelle, in einem Kapitel über „Gesetze des Taktes", skizziert er einen vermittelnden Gedanken. Je näher ein Fundamentschritt in der Sequenz der abschließenden Tonika komme, um so „entscheidender" sei er. „. . . so ist nöthig zu bemerken, daß der Schritt von der 5ten zur 1ten Stufe am entscheidendsten, minder entscheidend der Schritt von der 2ten zur 5ten Stufe, noch minder jener von der 6ten zur 2ten, wieder minder jener von der 3ten zur 6ten, noch minder jener von der 7ten zur 3ten, noch minder jener von der 4ten zur 7ten Stufe ist . . . Fängt man aber sogleich mit dem Schritte von der 1ten zur 4ten Stufe an, und läßt darnach die 7te Stufe folgen, so ist er noch minder an Wert, als der Schritt von der 4ten zur 7ten Stufe"[35]. Das Gewicht, der „Wert" eines Fundamentschritts und der Stufen, die er verbindet, wäre demnach abhängig von der Nähe oder Ferne zur Tonika, gemessen in Quinten.

Die These ist allerdings brüchig. Denn erstens ist es gewaltsam, die IV. Stufe zur „entferntesten" zu erklären. Und zweitens sind die „entscheidenden" Fundamentschritte I—IV, VII—III, VI—II und V—I. Zwischen IV und VII, III und VI und II und V werden Zäsuren empfunden, und zwar unabhängig von der Stellung der Akkorde im Takt: Man phrasiert auftaktig, wenn die Sequenz mit einem Auftakt beginnt (I | IV VII | III VI | II V | I), und niedertaktig, wenn der Anfang einen Taktschwerpunkt bildet (I IV | VII III | VI II | V I). IV—VII, nach Sechter „entscheidender" als I—IV, ist ein totes Intervall.

Um zu sein, was ihr Name verspricht, müßte die Stufentheorie die Akkordstufen einer Tonart in ihrem Verhältnis zueinander und zur Tonika charakterisieren, statt sie bloß zu zählen; eine Serie von Ordnungszahlen ist keine Theorie, und die Funktionstheorie scheint zu ergänzen, was der Stufentheorie fehlt: eine eindeutige, fest umrissene Charakteristik der Stufen. I wird in der Funktionstheorie als Tonika bestimmt, II (in Dur) als Subdominantparallele, III als Dominantparallele oder Leittonwechselklang der Tonika, IV als Subdominante, V als Dominante, VI als Tonikaparallele oder Leittonwechselklang der Subdominante, VII als Fragment des Dominantseptakkords. Die Stufentheorie käme demnach durch die Funktionstheorie zu sich selbst; die Funktionstheorie wäre die eigentliche Stufentheorie. Durch das Prinzip aber, das der Charakteristik zugrundeliegt, werden die Stufen als Stufen aufgehoben.

[34] Sechter, a. a. O., Erste Abteilung, S. 17.
[35] A. a. O., Zweite Abteilung, S. 22.

Eine II. Stufe, die als Subdominantparallele verstanden wird, hört auf, eine II. Stufe zu sein. Denn der scheinbare Grundton — der Ton, der die Stufe als Stufe konstituiert — ist nach Riemann eine dissonierende sixte ajoutée.

Andererseits ist es nicht zu verkennen, daß die Stufentheorie, wenn auch verdeckt, einen Ansatz zu einer Funktionstheorie impliziert. Ein „verschwiegenes Fundament" ist nach Sechter ein „hinzugedachter" Ton; und die Unterscheidung zwischen Realem und Gedachtem ist satztechnisch relevant. Die Progression I—II wird von Sechter als VI^7—II interpretiert. Die Quinte der I. Stufe ist also „eigentlich" eine Septime. Dennoch kann sie die Vorbereitung eines Quartvorhalts zur Terz der II. Stufe bilden, und als Vorbereitung der Dissonanz ist sie eine Konsonanz. „Wenn die Vorbereitung eines Vorhaltes durch die Sept eines Fundamentes geschehen muß, so wird das Fundament dabei verschwiegen, damit die Regel keinen Abbruch erleide"[36]. Die Quinte, die eine Septimendissonanz repräsentiert, wird als die Konsonanz behandelt, als die sie erscheint. Sechters Reduktionsverfahren setzt also eine Unterscheidung voraus, die für eine Funktionstheorie konstitutiv ist: die Differenzierung von Erscheinung und Bedeutung, Präsentem und Repräsentiertem.

Die Kriterien, die der Trennung von Erscheinung und Bedeutung zugrundeliegen, sind allerdings in den konkurrierenden Theorien so verschieden, daß ein Ausgleich unmöglich zu sein scheint. Erstens unterscheidet sich die Stufentheorie von der Funktionstheorie durch den Begriff der Ambiguität, des „double emploi"; IV ist in der Kadenz I—IV—V—I zugleich IV (I—IV) und II^7 (II^7—V). Zweitens widerspricht die Substruktion von Quinten, die Sechter neben der Supposition von Terzen zuläßt, dem Grundgedanken der Funktionstheorie; daß II vor I als V^9, VI vor V als II^9 gelten soll, ist nach den Kriterien der Funktionstheorie als quid pro quo entgegengesetzter Extreme — der Subdominante (Subdominantparallele) und der Dominante, der Tonika (Tonikaparallele) und der Doppeldominante — eine Absurdität. Und drittens sind die Reduktionen in der Stufentheorie reversibel, in der Funktionstheorie irreversibel; nach der Funktionstheorie sind einzig VI auf I, III auf V und II auf IV zurückführbar, nach der Stufentheorie auch umgekehrt I auf VI, V auf III und IV auf II. Doch sind die Gegensätze nicht unaufhebbar.

1. Um die These zu stützen, daß IV in IV—V—I als II^7 aufzufassen sei, schreibt Sechter: „Auch das macht der Querstand klar, daß, wenn das Fundament um eine Stufe zu steigen scheint, die Quint des ersteren zu der Quint des zweiten eine Sept bildet, und daher die Quint des zweiten früher selbst als Fundament betrachtet werden müsse"[37]. Die Sekunde zwischen den Quinttönen von IV und V werde als implizite Dissonanz empfunden, die als Septime (d—c'), also als II^7 zu explizieren und in die Terz (g—h = V) aufzulösen sei. Bilden aber nach Sechter die Quinttöne einen Sekundkontrast, so ist nicht einzusehen, warum von den Grundtönen der Akkorde IV und V nicht das gleiche gelten sollte. Und die Aufhebung des Gegen-

[36] A. a. O., Dritte Abteilung, S. 80.
[37] A. a. O., Dritte Abteilung, S. 96.

satzes zwischen Subdominante und Dominante ist die Tonika: Die Kadenz IV—V—I erscheint als Exposition und Auflösung einer Dissonanz. Daß die Relation zwischen IV und V als Dissonanz aufgefaßt wird, zu der I die Auflösung bildet, bedeutet aber, daß IV nicht als Fragment von II^7 interpretiert zu werden braucht, um mit V und I verbunden zu sein. Der Begriff des Sekundkontrastes läßt, übertragen von den Quinttönen auf die Grundtöne, die Supposition eines verschwiegenen Fundaments, zu deren Rechtfertigung er von Sechter gedacht war, überflüssig werden. Die IV. Stufe in der Kadenz I—IV—V—I ist nicht einerseits IV und andererseits II^7, sondern ausschließlich IV.

2. Die Theorie der Fundamentschritte krankt an dem Mangel, daß sie einzig den unmittelbaren Konnex zwischen Akkorden berücksichtigt und den indirekten vernachlässigt. Durch eine Korrektur aber wird die Supposition von Unterquinten, die Umdeutung von II vor I zu V^9 oder von VI vor V zu II^9, überflüssig, so daß auch die zweite Differenz zwischen Stufen- und Funktionstheorie aufgehoben ist: In Progressionen wie II—I—IV und VI—V—I sind die Stufen II und VI nicht unmittelbar, als Fragmente von V^9 und II^9, auf I und V bezogen, sondern indirekt, als Parallelakkorde, mit IV und I verbunden.

3. Das Verfahren der Stufentheorie, nicht nur VI auf I, III auf V und II auf IV, sondern auch I auf VI, V auf III und IV auf II zu reduzieren, verliert seine raison d'être durch den Begriff des Sekundkontrastes. Läßt man IV—V, I—II und V—VI als Gegensätze gelten, die durch I, V und II aufgehoben werden, so ist es überflüssig, IV—V—I als II^7—V—I, I—II—V als VI^7—II—V und V—VI—II als III^7—VI—II zu interpretieren.

Die einzige Differenz, die übrig bleibt, besteht zwischen den Deutungen der II. Stufe. Die Selbständigkeit der II. Stufe wird von der Stufentheorie behauptet, von der Funktionstheorie geleugnet. Und der Unterschied läßt sich, wie eine Analyse des Funktionsbegriffs zeigen wird, nicht durch eine Korrektur der Stufentheorie, sondern nur durch eine Umformulierung der Funktionstheorie auflösen. Zugleich wird deutlich werden, daß der Funktionsbegriff von Riemanns Methode, die Nebenstufen zu dissonierenden Varianten der Hauptstufen zu degradieren, getrennt werden kann, so daß es möglich wird, am Stufenbegriff festzuhalten, ohne den Funktionsbegriff preiszugeben.

Deutungen der Kadenz

„Der Dreiklang der Tonica", schreibt Sechter, ist „mit dem Dreiklange oder Septaccord der 5ten oder dem Dreiklang der 4ten Stufe in Wechselwirkung"[1]. Jeder der Akkorde ist das, was er ist, Tonika, Dominante oder Subdominante, in Relation zu den anderen; und das Resultat der Wechselwirkung ist die Kadenz, das Modell tonaler Harmonik.

[1] S. Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853, Erste Abteilung, S. 13.

An der Kadenz, dem Zusammenhang der Stufen I—IV—V—I oder der Funktionen T—S—D—T, sind fünf Merkmale unterscheidbar, die in wechselnder Auswahl und Akzentuierung die Deutungen der tonalen Harmonik seit dem 18. Jahrhundert bestimmt haben, ohne daß die Abhängigkeit der Teilmomente voneinander — die Vergeblichkeit der Suche nach einem fundierenden Prinzip — unmißverständlich dargestellt worden wäre. 1. Die Progressionen I—IV und V—I beruhen auf Quintschritten der „Basse fondamentale". 2. Die Tendenz zur Tonika wird durch „charakteristische Dissonanzen", die sixte ajoutée des Quintsextakkords der Subdominante und die Septime des Dominantseptakkords, unterstützt. 3. Die Sekunde zwischen IV und V erscheint als Kontrast, der durch I aufgehoben wird. 4. Die I. Stufe ist mit der IV., die V. mit der I. durch Leittonschritte verbunden. 5. In der Kadenz ist die Erinnerung an eine geschichtliche Vorform, die Diskant-Tenor-Klausel $\begin{array}{c|c|c} c' & c'\,h & c' \\ e & d\,d & c \end{array}$, wirksam. „Über dieses Primitive werden viele Worte unvermeidlich sein, denn gerade dieses enthält das Meiste; ja, die ‚Kadenz' ist, richtig verstanden, Grundlage und Urbild des Musizierens überhaupt"[2].

1. Von der Quinte heißt es in Rameaus *Traité de l'Harmonie*, daß sie in der Kadenz V—I zu ihrem Ursprung zurückzukehren scheine. „Lorsque nous entendons une Cadence finale formée de cette progression, ou il semble que la Quinte retourne à sa source en passant à l'un des Sons de l'Octave dont elle est engendrée (car monter de Quarte ou descendre de Quinte s'est icy la même chose) . . ."[3]. Und im *Nouveau Système* schreibt Rameau: „Remarquons donc bien que le titre de Cadence parfaite n'est annexé à une Dominante qui passe au Son principal, qu'en ce que cette Dominante qui est naturellement comprise dans l'Harmonie du Son principal, semble retourner comme à sa source, lorsqu'elle y passe"[4]. Die Ähnlichkeit der Formulierungen verdeckt einen Unterschied der Begründungen. Im *Traité de l'Harmonie* ist Rameaus These mathematisch, im *Nouveau Système* physikalisch gemeint; der Ursprung, zu dem die Quinte zurückkehrt, ist im *Traité de l'Harmonie* die Oktave, aus deren harmonischer Teilung die Quinte hervorgegangen ist, im *Nouveau Système* der Grundton, dessen Partialtonreihe die Quinte — und den Dreiklang der Dominante — enthält.

Zwischen der Berufung auf die Partialtonreihe und der Vorstellung, die der Name Dominante ausdrückt, besteht ein Widerspruch, den Rameau unaufgelöst stehen ließ. Der Begriff der Dominante besagt, daß die Dominante der determinierende, die Tonika der determinierte Akkord sei. „On appelle Dominante la premiere des deux nottes qui dans la Basse forment la cadence parfaite, parce qu'elle doit préceder toûjours la Notte finale, et par consequent la domine"[5]. Dagegen läßt das An-

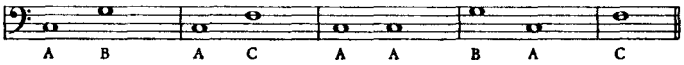
[2] A. Halm, *Harmonielehre*, Leipzig 1902, S. 15.
[3] J. Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722, S. 129.
[4] J. Ph. Rameau, *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique*, Paris 1726, S. 59.
[5] Rameau, *Traité de l'harmonie*, S. 56.

schauungsmodell der Partialtonreihe die Tonika als begründendes, die Dominante als abhängiges Moment erscheinen. Die Vorstellung, daß der Dominantakkord eine Implikation der Tonika sei, macht zwar die Entfaltung von I zu V verständlich, aber nicht die Rückkehr von V nach I. Arnold Schönberg meinte darum, der Ausdruck Dominante sei „eigentlich nicht ganz korrekt". „Es ist also für das Verhältnis eher eine Abhängigkeit der Quint vom Grundton charakteristisch als das umgekehrte, das Beherrschtwerden des Grundtons von der Quint" [6]. Und Heinrich Schenker bestimmte I—V als „natürliche", durch die Partialtonreihe vorgezeichnete Progression, V—I als „künstliche Inversion" [7].

Der Versuch einer physikalischen Begründung widerspricht jedoch der musikalischen Erfahrung, die der Name Dominante ausdrückt, der Erfahrung, daß V—I eine „natürliche Progression" und nicht eine „künstliche Inversion" ist. Und es liegt nahe, zu der mathematischen Formulierung, die Rameau im *Traité de l'Harmonie* andeutete, zurückzukehren. Rameaus These, daß die Quinte, die durch Teilung der Oktave entstanden sei, zu ihrem Ursprung zurückstrebe, kann als rudimentäre Fassung des Lipps-Meyer-Gesetzes verstanden werden, daß die Schlußwirkung, der „Finaleffekt" einer Tonfolge davon abhängig sei, „ob der Zielton des Intervalls durch die Zahl 2 bzw. eine Potenz von ihr repräsentiert wird oder nicht" [8]. Die mathematische Formulierung ist allerdings weniger eine Erklärung als ein „Symbol" [9].

2. „Dominante" und „Sousdominante" sind in Rameaus Theorie Namen für Akkordformen; die „Cadence parfaite", D^7—T, ist durch den Septakkord, die „Cadence irrégulière", S^6_5—T, durch den Quintsextakkord charakterisiert [10]. Die Progression I—V—I—IV—I ist allerdings nach Rameau doppeldeutig. (Daß die V. Stufe der IV. vorausgeht statt umgekehrt, ist weniger sachlich als didaktisch motiviert: Die äußere Reihenfolge soll den inneren Vorrang der „Cadence parfaite" gegenüber der „Cadence irrégulière" ausdrücken.)

Bsp. 5



Die erste Phrase wird von Rameau als $\begin{matrix} I & V & I & IV & I \\ T & D^7 & T & S^6_5 & T \end{matrix}$ bestimmt. „La Note A est le Son principal donné, ou se termine la Cadence parfaite de B à A et la Cadence irrégulière de C à A." In der zweiten Phrase sind die Funktionen vertauscht:

[6] A. Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig und Wien 1911, S. 35.
[7] H. Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien, Band I: Harmonielehre*, Stuttgart 1906, S. 44.
[8] H. H. Dräger, *Die „Bedeutung" der Sprachmelodie*, Kongreßbericht Hamburg 1956, S. 73.
[9] J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 108.
[10] Rameau, *Traité de l'harmonie*, S. 64.

I V I IV
S$^{6}_{5}$ T D^{7} T · „La Note B est la Dominante qui devient à son tour Son principal de sa modulation, lorsque la Cadence irrégulière s'y termine d'A à B; où le Son principal donné, devient pour lors Sousdominante. La Note C est la Sousdominante, qui devient à son tour Son principal de sa modulation, lorsque la Cadence parfaite s'y termine d'A à C; où le Son principal devient pour lors Dominante" [11]. Die Differenz, die Rameau beschreibt, ohne sie zu begründen, beruht auf der Stellung der Akkorde im Takt; die dissonierenden Akkorde erscheinen auf unbetonten, die konsonierenden auf betonten Zählzeiten.

Die entgegengesetzten Erklärungen der Progression I—V—I—IV, T—D—T—S und S—T—D—T, die Rameau nebeneinanderstellte, wurden von Moritz Hauptmann miteinander verschränkt. Hauptmanns Deutung der Kadenz ist dialektisch. „Der Quint-Begriff für die Octav-Einheit des Dreiklanges wird wieder darin bestehen, daß dieser sich in sich selbst entzweie, in entgegengesetzte Bestimmungen zu sich trete. Dies geschieht durch zwei andere Dreiklänge, den der Unter-Dominant und den der Ober-Dominant, von denen der erste den Grundton des gegebenen als Quint, der andere dessen Quint als Grundton enthält. Dadurch kommt der zuerst gesetzte Dreiklang mit sich selbst in Gegensatz oder Widerspruch, denn er ist in der ersten Stellung selbst Oberdominant-, in der andern Unterdominant-Accord geworden, und ist damit an sich aus der selbständigen Octaveinheit in die Bedeutung der Quintzweiheit übergegangen. — Der verbindende, den Widerspruch aufhebende Terzbegriff läßt nun den in entgegengesetzten Bestimmungen von sich geschiedenen Dreiklang diese zugleich in sich zusammenfassen, das passive Dominant-sein in das active Dominant-haben an sich übergehen, daß er die beiden ihn entzweienden Einheiten als Zweiheit außer sich setze und selbst Einheit dieser Zweiheit werde: Einheit eines Dreiklanges von Dreiklängen" [12]. Die Ausdrücke „Octav", „Quint" und „Terz" sind Metaphern: „Octav" nennt Hauptmann die unmittelbare Einheit, „Quint" den Widerspruch, die Entzweiung in entgegengesetzte Bestimmungen, „Terz" die Aufhebung des Widerspruchs zu vermittelter Einheit. Der innere Widerspruch, in den die zu Anfang als Tonika „behauptete", aber nicht „bewiesene" Stufe I gerät, besteht in der Spaltung in entgegengesetzte Relationen: I ist einerseits Dominante zu IV, andererseits Subdominante zu V.

August Halm scheint die Kadenz ähnlich zu verstehen; zu Anfang sei die Tonika unvermittelte Setzung, am Schluß vermitteltes Resultat. „Das Ganze hebt mit dem durch die Setzung einer Tonart gegebenen Grundaccord an; derselbe geht aus sich heraus, wird produktiv, führt als Dominant den natürlich folgenden tieferen Accord (IV) herbei. Ein gegensätzliches Element, Dissonanz im sublimen Sinn, ist damit aufgetreten, und kommt zur Lösung bei der Rückkehr zur Tonika, welche nun Ziel- und Ruhepunkt geworden ist, nachdem sie Ausgangspunkt und Bewegung war. Aus der gestörten Einheit des sich in der Bewegung spaltenden Tonika-Dreiklangs wird

[11] Rameau, *Nouveau système*, S. 39.
[12] M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853, S. 25 f.

die weit höhere Einheit der Tonart geboren"[13]. Die unscheinbare Differenz aber, daß Hauptmann die Kadenz I—IV—I—V—I, Halm die Kadenz I—IV—V—I beschreibt, ist das Zeichen eines Gegensatzes der Auslegungen.

Der Widerspruch, dem die Stufe I ausgesetzt ist, besteht nach Hauptmann in der doppelten Bestimmung von I als Dominante zu IV und Subdominante zu V, nach Halm in der Differenz zwischen „Setzung" und „Aufhebung", zwischen I als Tonika und I als Dominante zu IV. Halm setzt die Kadenz aus zwei fallenden Quintschritten zusammen, Hauptmann betrachtet sie als Verschränkung fallender und aufsteigender Quintschritte. Die Wiederherstellung der I als Tonika beruht nach Halm auf dem Quintschritt V—I, nach Hauptmann auf dem Umschlag des „Dominant-Seins" der I (I—IV = D—T und I—V = S—T) in ein „Dominant-Haben" (IV—I = S—T und V—I = D—T). Den Wechsel vom „Dominant-Sein" zum „Dominant-Haben" deutet Hauptmann als Übergang von Passivität zu Aktivität; das „Dominant-Sein" sei „passiv", das „Dominant-Haben" „activ". Der Anfang einer Progression, die Dominante oder Subdominante, wird also von Hauptmann als abhängiges, der Schluß oder das Ziel, die Tonika, als bestimmendes Moment empfunden. Dagegen erkennt Halm im Anfang, der Dominante, das Determinierende und im Resultat, der Tonika, das Determinierte. Hauptmann denkt „teleologisch", Halm „energetisch".

Das treibende Moment der Akkordprogression ist nach Halm der Quintschritt, „das Axiom der Bewegung"[14], nach Hauptmann die Dialektik von Entzweiung und Wiederherstellung. Der Umschlag des „Dominant-Seins" in das „Dominant-Haben" ist jedoch eine Fiktion; der Gegensatz, den Hauptmann als dialektisch ansah, ist ein konträrer. An der Stellung der Akkorde im Takt, die Rameau veranlaßte, die Auslegungen $\begin{array}{c|c|c} \text{I} & \text{V I} & \text{IV} \\ \text{S} & \text{T D} & \text{T} \end{array}$ und $\begin{array}{c|c} \text{I V} & \text{I IV} \\ \text{T D} & \text{T S} \end{array}$ voneinander zu trennen, erweist sich Hauptmanns Dialektik der Kadenz als imaginär. Die betonte Zählzeit eines Taktes ist nach Hauptmann das bestimmende, die unbetonte das abhängige Moment[15]. Das „passive Dominant-Sein" der I. Stufe wäre also, da der „passive" Akkord der „abhängigen" Zählzeit entspricht, rhythmisch als I | IV I | V I, das „active Dominant-Haben" umgekehrt als I IV | I V | I darzustellen. Das Quid pro quo betonter und unbetonter Zählzeiten aber ist musikalisch irreal.

3. Das äußere Korrelat des inneren Widerspruchs, der die Kadenz charakterisiert, der Entzweiung der Stufe I in die entgegengesetzten Bestimmungen, Dominante zu IV und Subdominante zu V zu sein, ist der Ganztonkontrast zwischen IV und V.

[13] Halm, a. a. O., S. 30f.

[14] A. a. O., S. 15.

[15] Hauptmann, a. a. O., S. 241. Die Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Metrik (Taktrhythmik) betont auch Friedrich Neumann: „Wenn nun im dritten Takt des dominantischen Viertakters die T mit der D wechselt, so zeigt sie harmonisch gesehen ein doppeltes Gesicht. Absolut genommen wäre sie tonaler Ruhepunkt, dem die D als spannender Kontrast gegenüber tritt. Im Zusammenhang der dominantischen Länge aber wird die D aus rhythmischen Gründen zur übergeordneten Funktion, und die T tritt zu ihr in ein gewissermaßen plagales, vordergründiges Spannungsverhältnis" (*Die Zeitgestalt*, Wien 1959, S. 138).

Nach Jean Baptiste Mercadier bilden die Subdominante und die Dominante eine Dissonanz, die durch die Tonika aufgelöst wird. „En effet le défaut de consonance qui règne entre la dominante et la sous-dominante, bien loin de nous obliger à séparer ces deux sons fondamentaux, ne nous engage-t-il pas au contraire à les mettre de suite; afin que l'oreille s'apperçoive qu'aucun d'eux n'est le terme auquel on rapporte l'autre, et qu'elle soutienne et fortifie ainsi son attention sur la tonique? N'est pas même la rigueur le seul moyen de déterminer cette tonique?" [16]

4. Der tonale Zusammenhang zwischen Tonika und Subdominante, Dominante und Tonika ist nach Ernst Kurth primär in den Leittonschritten von der Terz der Tonika zum Grundton der Subdominante und von der Terz der Dominante zum Grundton der Tonika begründet. „So kann man neben einer melodischen Anfangsenergie nun auch hinsichtlich jener Rückschlagskraft von Dominante zur Tonika, des weitern der Tendenz eines Durdreiklangs überhaupt zu seiner Subdominante von einer ‚tonalen Anfangsenergie' als Element des harmonisch-tonalen Kräftespieles sprechen, die aber eben auf die melodische ursächlich zurückgeht" [17]. Die Leittontendenz soll als Ursache, die Dominantwirkung als Resultat gelten. „Nur muß man sich immer vor Augen halten, daß die in den musikalischen Fortführungsgesetzen (z. B. des Dominantseptakkords) schon von sehr alten theoretischen Werken an berücksichtigte Leittontendenz der Terz (im Verein mit der Schwerkraft der Sept) erst selbst die spezifische, bestimmte Dominanttendenz begründet" [18].

Unleugbar ist der Leitton eines der konstitutiven Merkmale der Kadenz; die „tonale Anfangsenergie", die als „melodische" zu begreifen sei — Kurth spricht von einem „Eindringen der Leittonwirkung in die Durterz" [19] —, ist jedoch eine fragwürdige Hypothese. Ein aufsteigender Halbton kann die Septime mit der Oktave oder die Quinte mit der Sexte verbinden. Und ein Leitton ist zwar die Septime, aber nicht die Quinte. Die Leittonwirkung ist also vom Kontext, vom tonalen Bezugssystem abhängig. Sie ist ein fundiertes, nicht ein begründendes Phänomen.

Die „Erklärung der Leittonspannung aus Dominantwirkung" ist nach Kurth „verkehrt" [20]; sie vertausche Ursache und Wirkung. Doch zielt erstens der Versuch einer kausalen Interpretation ins Leere. Die Leittontendenz ist ein Teilmoment der Dominantwirkung, die in der Korrelation zwischen Leittonschritt, Quintfall und Septdissonanz begründet ist. Und ein Teilmoment ist nicht Ursache des Ganzen, zu dem es gehört, sondern konstituiert sich erst im Ganzen als das, was es ist, so wie umgekehrt das Ganze aus der Wechselwirkung der Teilmomente hervorgeht. Ist also einerseits der Dominantcharakter der V. Stufe an die Leittontendenz der Terz gebunden, so

[16] J. B. Mercadier, *Nouveau système de musique théorique et pratique*, Paris 1776, S. XVI.
[17] E. Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913, S. 125 f.
[18] A. a. O., S. 124 f.
[19] A. a. O., S. 120.
[20] A. a. O., S. 121.

fehlt andererseits dem Leitton außerhalb der Korrelation zum Quintfall und zur Septdissonanz die „tonale Anfangsenergie", die Kurth ihm zuschreibt.

Zweitens ist die „Leittonspannung" kein immer gleiches, sondern ein geschichtlich veränderliches Phänomen. Der Halbtonschritt kann als „drängend", aber auch als „undeutlich" empfunden werden. Die Fortschreitung vom Dominant- zum Tonikaakkord ist einer „energetischen" Deutung zugänglich; man kann die Tonika als Resultat einer „Anfangsenergie" begreifen, die von der Dominante ausgeht. Die Tendenz der imperfekten Konsonanzen zu den perfekten, das fundierende Moment des Kontrapunkts im 14. und 15. Jahrhundert, ist jedoch anderer Natur. Die imperfekte und die perfekte Konsonanz stehen sich nicht als determinierender und determinierter, sondern als unselbständiger und selbständiger Zusammenklang gegenüber; die Progressionen sind eher „teleologisch" als „energetisch" begründet. „Imperfecta concordantia ab instabilitate sua merito denominatur, quae de loco movetur in locum et per se inter nullas certas invenitur proportiones. Tales enim sunt semiditonus, ditonus et tonus cum diapente"[21]. Die perfekte Konsonanz ist „clara", die imperfekte „minus clara"[22]; und das Streben der Sexte zur Oktave oder der großen Terz zur Quinte ist die Tendenz des Trüben und Verworrenen zum Deutlichen und fest Umrissenen. Der Charakter der Klangprogression aber bestimmt den des Leittons. Der von „Anfangsenergie" erfüllte Leitton bildet das Korrelat zur Dominantkadenz, der undeutliche, labile Leitton das zur imperfekten Konsonanz.

5. Heinrich Schenker entwickelte die Kadenz I—IV—V—I aus einer „Urlinie", dem „Terzzug" e′—d′—c′. Die Unterstimme, der „Kontrapunkt", setze dem „Terzzug" der Oberstimme die Töne c—g—c entgegen; und f—g sei eine „Prolongation" von g. „Der Sekundschritt IV—V in den Kadenzen des Vordergrundes kommt also vom Kontrapunktischen her! Damit ist die Frage nach der Herkunft des wundersamen Sekundschrittes endlich beantwortet: daß sich der Quintengeist der Stufen auch der IV. Stufe nicht anders als durch eine Quint (oder Quart als Umkehrung) bemächtigen kann, hebt den kontrapunktischen Ursprung des Sekundschrittes IV—V nicht auf!"[23] Der Sekundschritt ist also nach Schenker primär, der Quintfall I—IV sekundär.

Schenkers Hypothese scheint von der Erinnerung an eine der geschichtlichen Vorformen der Kadenz I—IV—V—I getragen zu sein. Der „Terzzug" ist die Tenorformel der Diskant-Tenor-Klausel $\begin{array}{ccc|c} c' & c' & h & c' \\ e & d & d & c \end{array}$; und den ergänzenden Baß — der Contratenor bassus galt als Zusatzstimme zum Diskant-Tenor-Gerüst — zur Synkopendissonanz und deren Auflösung kann sowohl der Ton G als auch der Sekundschritt F—G bilden. Der Ton F entsteht durch „Prolongation" eines „Kontrapunkts".

[21] *Quatuor principalia* (Pseudo-Tunstede), CoussS IV, 280.
[22] Anonymus 5, CoussS I, 366.
[23] H. Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien, Band III: Der freie Satz*, Wien ²/1956, S. 65.

Die geschichtliche Vorform ist jedoch in der Akkordkadenz I—IV (oder IV$^{\flat 5}$)—V—I aufgehoben. Denn die Umdeutung der modalen Klausel zur Durkadenz besagt, daß der Baßschritt als Fundament und nicht die Diskant-Tenor-Formel als Gerüst des Satzes aufzufassen sei. Einerseits ist also der „Terzzug" als Zentrum einer Kadenz eine geschichtliche Erscheinung und nicht ein „Urphänomen". Und andererseits verlor er seine Relevanz, als die Akkordkadenz entstand, die Schenker aus ihm zu deduzieren versucht.

Die Funktionstheorie

In einer Abhandlung über *Tonalität* erwähnt Heinrich von Herzogenberg 1890 die Kommadifferenz zwischen fis—a—c—d als G-dur: V$^{6}_{5}$ und als C-dur: II $^{\sharp 6}_{\sharp 5}$. „Auf einem mit natürlichen Terzen gestimmten Instrumente" ist der Unterschied „sehr deutlich zu hören, immer muß er aber g e d a c h t werden". Das Wort „gedacht" ließ von Herzogenberg gesperrt drucken, aber er schrieb es zögernd; eine entschuldigende Anmerkung verrät, daß er den Vorwurf des Begriffsrealismus scheute: „Diesen etwas scholastischen Ausdruck bitte ich mir zu Gute halten zu wollen"[1]. Einer Generation, die in der Furcht der Naturwissenschaften aufgewachsen war, erschien die Einsicht, daß musikalische Tonbeziehungen nicht auf akustisch Gegebenes reduzierbar sind, bedenklich; sie drängte sich von Herzogenberg auf, aber er mißtraute ihr.

„Daß das Musikhören nicht nur ein passives Erleiden von Schallwirkungen im Hörorgan sondern vielmehr eine hochgradig entwickelte Betätigung von logischen Funktionen des menschlichen Geistes ist"[2], daß also die Tonbeziehungen dem akustischen Substrat nicht entnommen, sondern ihm aufgeprägt werden, ist der Grundgedanke der Funktionstheorie Hugo Riemanns. Der passiv hingenommenen „Tonempfindung" setzt Riemann die aktiv konstituierte „Tonvorstellung" entgegen. „Hat man diese grundlegenden Gedanken begriffen, so leuchtet ein, daß die induktive Methode der Tonphysiologie und Tonpsychologie von Anfang an auf einem verkehrten Wege geht, wenn sie ihren Ausgang nimmt von der Untersuchung der Elemente der klingenden Musik, statt von der Feststellung der Elemente der vorgestellten Musik"[3].

„Elemente der vorgestellten Musik" sind der Dur- und der Mollakkord. „Tatsächlich ist die harmonische Bezogenheit (nicht ‚Beziehbarkeit'), die Klangvertretung, eine Haupteigenschaft jedes konkreten Tones, d. h. jedes musikalisch gehörten Tones. Jenachdem ein Ton als 1, 3 oder 5 eines Durakkords oder aber als I, III oder V eines Mollakkords vorgestellt wird, ist er etwas wesentlich Verschiedenes, hat er einen ganz anderen Ausdruckswert, Charakter, Inhalt"[4].

[1] H. v. Herzogenberg, *Tonalität*, VjfMw VI, 1890, S. 571.
[2] H. Riemann, *Ideen zu einer „Lehre von den Tonvorstellungen"*, Jahrbuch Peters XXI/XXII, 1914/15, S. 1.
[3] A. a. O., S. 2.
[4] A. a. O., S. 5.

Riemann demonstriert die Unabhängigkeit der musikalischen Tonvorstellung vom akustisch Gegebenen an der Akkordfolge C–A–d–G–C = T–(D)–Sp–D–T. Der Ton d ist akustisch doppelt determiniert: Einerseits ist er Unterquinte der Subdominantterz (oder zweite Unterquinte der Tonikaterz), andererseits Dominantquinte. Die Differenz, das syntonische Komma, ist jedoch musikalisch irrelevant. „Unsere musikalische Praxis weiß von diesem zweierlei d in C-dur nichts"[5]. Das akustisch gespaltene d ist in der Tonvorstellung ungeteilt eines. „Diese enharmonische Identifikation der um das syntonische Komma verschiedenen akustischen Werte ist für unser Musikhören schlechterdings unentbehrlich"[6].

Mit der Einsicht, daß sich die Tonvorstellung über akustische Differenzen hinwegzusetzen vermag, trifft Riemann allerdings nur ein Teilmoment des Sachverhalts, den er analysiert.

1. Der Ausdruck „enharmonische Identifikation" ist äquivok. Riemann meint die musikalische Gleichsetzung von akustisch Verschiedenem. Eine „enharmonische Identifikation" ist aber auch das Umgekehrte: die akustische Gleichsetzung von musikalisch Verschiedenem, z. B. von as und gis in der gleichschwebenden Temperatur. Und schließlich kann sogar die musikalische Gleichsetzung von musikalisch Verschiedenem, z. B. die Umdeutung der Dominantseptime as zur übermäßigen Sexte gis, als „enharmonische Identifikation" bezeichnet werden.

2. Riemann verkennt, befangen im eigenen System, die Theorie Moritz Hauptmanns, gegen die er polemisiert. Das syntonische Komma war für Hauptmann nicht als solches, sondern als akustische Erscheinungsform einer musikalischen Differenz – eines Zwiespalts in der Tonvorstellung – relevant. Die Behauptung, daß die Unterquinte d der Subdominantterz ein anderer Ton als die Quinte des Dominantgrundtons sei, besagt, daß der d-moll-Akkord in C-dur „in sich entzweit" sei: Er bilde einerseits die Parallele zur Subdominante, andererseits eine Dominante zur Dominante.

3. Nicht nur Riemanns, sondern auch Hauptmanns System der Tonvorstellungen ist vom akustischen Substrat unabhängig. Die doppelte Determination des d kann akustisch gegeben sein, ohne musikalisch vorgestellt zu werden, und sie kann musikalisch vorgestellt werden, ohne akustisch gegeben zu sein.

4. Die Unabhängigkeit der Tonvorstellung vom akustisch Gegebenen bedeutet entweder, daß das akustische Korrelat verzerrt sein kann, oder aber, daß ein akustisches Korrelat nicht existiert. Zu der Tonvorstellung „Quinte" gibt es ein akustisches Äquivalent; und eine temperierte Quinte, die „zurechtgehört" wird, ist nichts anderes als eine entstellte reine Quinte. Die Vorstellung aber, daß der Ton d zugleich und ineins Unterquinte der Subdominantterz und Quinte der Dominante sei, ist ein musikalischer Gedanke ohne akustisches Korrelat.

*

Die Funktionstheorie Hugo Riemanns ist ein Versuch, den tonalen Zusammenhang zwischen Akkorden zu erklären. Dem verwickelten System liegt das einfache Axiom zugrunde, daß Akkorde, die eine Tonart darstellen, auf drei Funktionen – Tonika, Dominante und Subdominante – reduziert werden können und daß der Grund der Beziehungen, die zwischen Akkorden als Akkorden – und nicht als bloßen Resultaten der Stimmführung – bestehen, in den Funktionen zu suchen sei, die durch die Akkorde repräsentiert werden. „Unsere Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonien ist nichts anderes als der Ausbau des Fétis'schen Begriffes der Tonalität. Die festgehaltene Beziehung aller Harmonien auf eine Tonika hat ihren denkbar prägnantesten Ausdruck gefunden in der Bezeichnung aller Akkorde als mehr oder

[5] A. a. O., S. 18.
[6] A. a. O., S. 19.

minder stark modifizierte Erscheinungsform der drei Hauptsäulen des harmonisch-logischen Aufbaues: der Tonika selbst und ihrer beiden Dominanten"[7].

Die Metapher „Hauptsäule", von der nicht feststeht, ob sie „Funktion" oder „Akkord" bedeutet, verdeckt eine Schwierigkeit, die in Riemanns Formulierung der Funktionstheorie unaufhebbar ist. Riemann läßt es unentschieden, ob „Tonika", „Dominante" und „Subdominante" Bezeichnungen für Akkordstufen oder für Funktionen sind. Die Differenz zwischen Erscheinung und Bedeutung, Präsentem und Repräsentiertem, wird in der Schwebe gehalten.

Die Doppeldeutigkeit ist aber kein zufälliger terminologischer Mangel, sondern Ausdruck eines Problems, das in der Sache selbst steckt. Einerseits ist die Unterscheidung zwischen einer Bedeutung und dem Gebilde, durch das sie repräsentiert wird, fundamental. Die Akkorde f—a—c und d—f—a erfüllen in C-dur als Subdominante (S) und Subdominantparallele (Sp) die gleiche Funktion: die einer Subdominante. In den Abbreviaturen S und Sp ist also der Buchstabe S als Chiffre der Funktion „Subdominante" zu verstehen, die d—f—a mit f—a—c teilt; und der Zusatz p in Sp bezeichnet eine Modifikation des Akkords, nicht der Funktion.

Andererseits ist f—a—c = S nach Riemann die Grundform der Subdominante in C-dur und d—f—a = Sp eine Variante; der Ton d in d—f—a soll als „harmoniefremder" Ersatz der Quinte c gelten. Die funktionale Identität von S und Sp und die Unterscheidung zwischen Grundform und Variante aber sind zwei voneinander unabhängige Momente.

Die funktionale Identität ist ohne Reduktion der Sp auf die S oder der S auf die Sp denkbar — $^2/_1$ und $^3/_2$ erfüllen die Funktion $\frac{n+1}{n}$, ohne daß es im Sinn des Funktionsbegriffs läge, eine der Proportionen als Variante der anderen zu begreifen.

Umgekehrt ist es möglich, den Terminus „Subdominante" ausschließlich als Bezeichnung einer Akkordstufe — nicht einer Funktion — zu verstehen und die Funktionstheorie ohne den Funktionsbegriff zu formulieren. Aus Riemanns These, daß f—a—c = S in C-dur die Grundform einer Gruppe von Akkorden sei, die durch Alteration der Terz (f—as—c), Vertauschung der Quinte mit der Sexte (f—a—d und f—as—des) oder des Grundtons mit der Untersekunde (e—a—c und es—as—c) aus f—a—c hervorgehen, könnte geschlossen werden, daß die Funktionstheorie eine rigorosere Stufentheorie sei, in der die Anzahl der Stufen auf drei (I, IV und V) schrumpft. Auch nach der Stufentheorie repräsentieren verschiedene Akkorde, h—d—f, h—d—f—a und b—d—f, die gleiche Stufe, a-moll: II. Und die Funktionstheorie unterscheidet sich von der Stufentheorie durch nichts anderes, als daß außer Dissonanzzusätzen und Alterationen auch die Vertauschung der Quinte mit der Sexte oder des Grundtons mit der Untersekunde als Mittel zur Modifikation eines Stufenakkords gilt. Besagt aber der Satz, daß die Sp die gleiche Funktion wie die S erfülle, nichts anderes, als daß die Sp als „Scheinkonsonanz" eine Variante der S sei, so wird der Funktionsbegriff überflüssig.

*

[7] Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig ^{6}/1912, S. 214.

Nach Riemanns Definition im Lexikon drücken Funktionszeichen die Bedeutung von Akkorden „für die Logik des Tonsatzes" aus[8]. „Logik" ist in der Funktionstheorie ein fundamentaler Begriff. Einzig in einer Abhandlung über *Musikalische Logik* aus dem Jahre 1872[9] aber wurde er von Riemann explizit bestimmt. Und zwar war die Logik, die Riemann meinte, die Dialektik.

„Mein deutlich vorgestelltes und klar ausgesprochenes Ziel war nun die praktische Verwertung und tunlichste Verschmelzung der Ideen Hauptmann's, Helmholtz's und v. Oettingen's"[10]. Den Helmholtzschen Empirismus, die Deduktion musikalischer Gesetze aus der Partialtonreihe, mit der Dialektik Hauptmanns zu verbinden, war der Gedanke, der Riemanns Deutung der Kadenz in der Abhandlung über *Musikalische Logik* zugrundelag.

Nach Moritz Hauptmann[11] ist in der Kadenz I—IV—I—V—I die Stufe I zu Anfang eine „unvermittelt gesetzte" Tonika. Im Verhältnis zu IV und V ist dann I „in sich entzweit": auseinandergerissen in die entgegengesetzten Bestimmungen, Dominante zu IV (I—IV = D—T) und Subdominante zu V (I—V = S—T) zu sein. Am Ende der Kadenz aber schlägt das „Dominant-Sein" — die „Negation" der Stufe I als Tonika — in ein „Dominant-Haben" um: I hat IV und V zur Subdominante und Dominante, statt Dominante zu IV und Subdominante zu V zu sein. Aus der „Negation der Negation" geht die Stufe I als „mit sich vermittelte", aus der „Entzweiung" wiederhergestellte Tonika hervor.

Hauptmanns dialektische Interpretation der Kadenz wurde von Riemann umgedeutet, um mit der Helmholtzschen Theorie der Akkordbeziehungen verbunden werden zu können. „These ist die erste Tonika, Antithese die Unterdominante mit dem Quartsextakkord der Tonika, Synthese die Oberdominante mit dem schließenden Grundakkord der Tonika; thetisch ist die Tonika, antithetisch die Unter-, synthetisch die Oberdominante"[12]. Der Dominantakkord gilt als „synthetisch", weil er — nach Helmholtz — in der Partialtonreihe des Tonikaakkords enthalten ist. „Wenn ich von C—e—G[13] fortschreite zu G—h—D, so wende ich mich zu einem Klange hin, welcher schon in dem ersten Accorde mitgehört" worden ist[14]. Dagegen ist der Subdominantakkord „antithetisch", weil sein Grundton aus der Partialtonreihe des Tonikaakkords herausfällt. „Umgekehrt ist es mit dem Schritte von C—e—G nach F—a—C. Der F-Klang ist in dem ersten Accorde nicht vorbereitet, er muß neu gefunden und eingesetzt werden"[15].

[8] Riemanns *Musik-Lexikon*, Artikel *Funktionsbezeichnung*, Leipzig 7/1909, S. 441.
[9] Wiederabdruck in: Riemann, *Präludien und Studien III*, Leipzig o. J., S. 1.
[10] Zitiert nach W. Gurlitt, *Hugo Riemann (1849–1919)*, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1950, Nr. 25, S. 8.
[11] M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853, S. 25 ff.
[12] Riemann, *Präludien und Studien III*, S. 3.
[13] Große Buchstaben bezeichnen Töne, die als Grund- oder Quinttöne, kleine Buchstaben Töne, die als Terztöne bestimmt worden sind.
[14] H. v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1863, Band II, S. 448.
[15] A. a. O.

Die Beziehung zwischen I und V erscheint in Riemanns Deutung der Kadenz als einfache, undialektische Darstellung der Tonart. Der Umschlag vom „Dominant-Sein" in das „Dominant-Haben", die Dialektik der „Entfremdung" und „Wiederherstellung", ist auf das Verhältnis zwischen I und IV beschränkt: IV wird nicht unmittelbar, durch die plagale Kadenz, sondern indirekt, durch Identifikation der Dominante I in I—IV mit der Tonika I in V—I, zur Subdominante.

Die Interpretation der Stufe IV (und der Progression IV—I) als „antithetisch" und der Stufe V (und der Progression V—I) als „synthetisch" schließt ein, daß die Kadenz I—IV—V—I nicht zu I—V—IV—I umkehrbar ist. Denn es wäre sinnwidrig, die „Synthese" der „Antithese" vorausgehen zu lassen. Die Bestimmung der Akkordbedeutungen, der „harmonischen Logik", ist also mit einer Regel über die Reihenfolge der Stufen verbunden.

Das Modell, an dem Riemann in der *Musikalischen Logik* die Dialektik der Akkorde entwickelte, war die Dur-Kadenz. Erst in der *Musikalischen Syntaxis* von 1877, die Arthur von Oettingen, dem Begründer des „Dualismus" in der Theorie der Harmonik, gewidmet ist, analysierte Riemann außer der Dur- auch die Moll-Kadenz, und zwar in rigoros „dualistischem" Sinne. Dur ist in der Obertonreihe, Moll in der Untertonreihe begründet. Einen Teil der Partialtonreihe (der Ober- oder Untertonreihe) des Grundakkords bildet in Dur die V., aber nicht die IV. Stufe, in Moll die IV., aber nicht die V. Stufe. In Dur ist also IV „antithetisch" oder „antilog" und V „synthetisch" oder „homolog", in Moll dagegen V „antithetisch" und IV „synthetisch". Und als „natürliche" Kadenz soll in Dur I—IV—V—I, in Moll I—V—IV—I gelten[16]. Analogen Stufen schreibt Riemann entgegengesetzte Bedeutungen zu: Die IV. Stufe ist der I. in Dur „antilog" und in Moll „homolog", die V. Stufe der I. in Dur „homolog" und in Moll „antilog".

Stufenziffern sind Ordnungszahlen. Die Ziffer IV besagt nichts über die Bedeutung des Akkords, den sie bezeichnet; er kann „homolog" oder „antilog" sein. Die Zeichen T, D und S aber, die Riemann seit 1893 als Abbreviaturen für „Tonika", „Dominante" und „Subdominante" benutzte[17], sollen als Chiffren für Funktionen, für Bedeutungen der Akkorde gelten. Funktionsbezeichnungen explizieren die „Logik des Tonsatzes".

Doch sind die Funktionszeichen unvereinbar mit der dialektischen Interpretation der Kadenz, der „Logik", die Riemann in der *Musikalischen Syntaxis* von 1877 entwickelt hatte. Ist die Subdominante in Dur „antilog" und „antithetisch", in Moll dagegen „homolog" und „synthetisch", so ist „Subdominante" nicht die Bezeichnung einer Bedeutung, sondern konträrer Bedeutungen, die sich gegenseitig aufheben. Die „Funktion" S und der „Logos", den die Ausdrücke „homolog" und „antilog" andeuten, klaffen auseinander.

Die Divergenz wäre vermeidbar gewesen, wenn Riemann den „Dualismus", der die Deutung von I—V—IV—I = T—D—S—T als „natürliche" Moll-Kadenz erzwang,

[16] Riemann, *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877, S. 38.
[17] Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre*, London 1893.

preisgegeben hätte. Repräsentiert sowohl in Dur als auch in Moll die Subdominante die „Antithese" und die Dominante die „Synthese", so sind „Funktion" und „Logos" identisch. Riemann aber hielt unbeirrbar am „Dualismus" fest. Und die Konsequenz des Beharrens auf dem Ziel, „die Ideen Hauptmann's, Helmholtz's und v. Oettingen's tunlichst zu verschmelzen", war die Aushöhlung des Funktionsbegriffs.

*

Der Widerspruch zwischen den Funktionsbegriffen und der „musikalischen Logik", der unter den Voraussetzungen des „dualen" Systems unaufhebbar ist, legt es nahe, den Gehalt der Kategorien Dominante und Subdominante anders als durch das dialektische Schema „Antithese-Synthese" zu bestimmen. Und man könnte versuchen, den Sinn des Ausdrucks „Subdominante" in Merkmalen oder Beziehungen zu suchen, die sämtlichen Akkorden mit Subdominantfunktion gemeinsam sind.

Die Erwartung, daß ein wiederkehrender Ton das „vinculum substantiale" der Akkorde bilde, die in einer Tonart Subdominantfunktion erfüllen oder erfüllen können, wird allerdings enttäuscht. Sowohl der Leittonwechselklang der Dursubdominante als auch der Leittonwechselklang der Mollsubdominante sind in einer Durtonart Subdominantakkorde. Doch haben e—a—c' und f—as—des' keinen Ton gemeinsam.

Auch ein Versuch, den Zusammenhang zwischen Akkorden gleicher Funktion durch wiederkehrende Beziehungen — statt durch gemeinsame Merkmale — zu erklären, würde in Schwierigkeiten geraten, die unauflösbar sind. Akkorde gleicher Funktion sind zwar manchmal, aber nicht immer austauschbar. Zwischen der Tonika und der Dominante kann statt der Subdominante deren Parallele oder Leittonwechselklang stehen. Aus dem Experiment aber, in der Progression (D)—D—T die Dominanten durch Leittonwechselklänge zu ersetzen, resultiert die tonal unverständliche Akkordfolge ais-moll/h-moll/C-dur. Funktionsbegriffe durch die Beziehungen zu definieren, in denen Akkorde gleicher Funktion stehen oder nicht stehen können, ist also nicht möglich, wenn absurde Konsequenzen vermieden werden sollen.

Riemann stützte sich, um den Gehalt der Funktionsbegriffe zu bestimmen und den Zusammenhang zwischen Akkorden gleicher Funktion zu erklären, einerseits auf Beziehungen, andererseits auf Merkmale der Akkorde. Funktionen beruhen auf der „Stellung zur jeweiligen Tonika"[18]; und mit der „Stellung" der Dominante und Subdominante kann nichts anderes als die Quintverwandtschaft gemeint sein, durch die sie mit der Tonika verbunden sind. Das Phänomen, das den Begriff der Funktion fundiert, ist also die Quintverwandtschaft.

Eine Subdominantparallele oder Dominantparallele ist aber mit der Tonika nicht quintverwandt. Die Nebenakkorde scheinen also, obwohl sie die gleichen Funktionen erfüllen wie die Hauptakkorde, an den Beziehungen, die den Gehalt des Dominant- und Subdominantbegriffs ausmachen, keinen Anteil zu haben. Die Schwierigkeit

[18] Riemanns *Musik-Lexikon*, a. a. O.

ist von Riemann nicht ausgesprochen worden. Doch kann seine Hypothese, daß die Nebenakkorde bloße „Scheinkonsonanzen" seien, als Versuch verstanden werden, an der Funktionsgleichheit der Stufen VI und I oder II und IV festzuhalten, ohne die Begründung der Funktionen durch die Quintverwandtschaft preiszugeben.

Die Grundtöne der Parallelakkorde in Dur und der Leittonwechselklänge in Moll und die Quinttöne der Leittonwechselklänge in Dur und der Parallelakkorde in Moll sollen als „Scheinkonsonanzen" oder „Auffassungsdissonanzen" gelten: als Ersatztöne, denen die Erinnerung an die Harmonietöne, die sie vertreten, noch anhaftet, so daß ein Leittonwechselklang der Durdominante oder -subdominante, obwohl der Grundton mit dem unteren Halbton vertauscht ist, die Quintverwandtschaft mit der Tonika durchscheinen läßt. Die Argumente aber, auf die Riemann seine Thesen stützt, sind brüchig.

1. Riemann beschreibt die „scheinkonsonanten" Nebenstufen als „Akkorde, für deren Setzweise die Ableitung von den durch sie vertretenen Hauptklängen maßgebend ist"[19]. Die Berufung auf die „Setzweise" kann nichts anderes besagen, als

[19] A. a. O. Riemanns Bestimmung der Nebenstufen ist in sich widersprüchlich. Einerseits erklärt Riemann den Grundton der II. Stufe in Dur als dissonierende „sixte ajoutée" zur Subdominantharmonie; andererseits chiffriert er den Akkord als „°a", und „°a" besagt, daß der Ton a das „centre harmonique" des Akkords d–f–a bilde, ist also die Formel eines Mollakkords, der als „Klangeinheit" und nicht als „Scheinkonsonanz" verstanden werden soll: „In C-Dur ist Sp = Subdominante mit Sexte ohne Quinte = f a d (= °a)" (*Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, 7. Auflage, Berlin o. J., S. 69). Ähnlich zwiespältig ist die Definition des „Leittonwechselklangs" (e–g–h bezogen auf c–e–g). Der Terminus „Leittonwechsel" ist zerlegbar: Mit dem Bestandteil „Leitton" ist der Leittonabstand zwischen h, dem Bezugston von e–g–h, und c, dem Bezugston von c–e–g, gemeint, mit „Wechsel" der Wechsel von Dur zu Moll (a. a. O., S. 113). Der „Leittonwechselklang", dessen Name impliziert, daß der Akkord eine „Klangeinheit" bilde, wird andererseits von Riemann als „Scheinkonsonanz" erklärt: Der „Leittonwechselklang" (e–g–h) sei ein Septakkord (c–e–g–h) mit „verschwiegenem Fundament" (c). Der Widerspruch ist vorgezeichnet im System Moritz Hauptmanns. Das Dursystem, das Tonsystem der Durtonart, besteht nach Hauptmann aus Grund- und Quinttönen einerseits (große Buchstaben), Terztönen andererseits (kleine Buchstaben): F–a–C–e–G–h–D. Das Quintverhältnis (F–C) bezeichnet Hauptmann durch die Chiffre I–II, das Terzverhältnis (F–a) durch I–III (*Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853, S. 26). Die Nebenakkorde in C-dur, a–C–e und e–G–h, werden dreifach bestimmt (a. a. O., S. 34–36): erstens als Zusammensetzung von Bestandteilen zweier Durakkorde: III I III; zweitens als Quinte und große Terz, die den oberen Ton gemeinsam haben $\begin{matrix} \text{I} & \text{II} \\ \text{I} & \text{III} \end{matrix}$; drittens als Mollakkord mit dem Quintton als „centre harmonique": II III I. Hauptmann nennt die zweite Akkordbedeutung „positiv", die dritte „negativ": Die Lesung des Mollakkords von oben nach unten setzt, als „Negation", die „Position" voraus, die sie verneint; der „Dualismus" – die These, daß der Quintton „centre harmonique" des Mollakkords sei – ist bei Hauptmann kein „Prinzip", sondern Teilmoment einer Dialektik. „Negation der Negation" ist der Mollakkord in der Molltonart: A–c–E statt a–C–e. Die „Entzweiung" der Mollakkorde im Dursystem – der Widerspruch, daß die Grund- und Quinttöne der Akkorde (II und I) Terztöne des Systems (kleine Buchstaben) sind und umgekehrt (a–C–e = II III I) – ist im Mollsystem aufgehoben (A–c–E = II III I). Hauptmanns Theorie läßt eindeutige Bestimmungen der Funktion von Nebenakkorden nicht zu; und die Doppeldeutigkeit ist kein Mangel, sondern – als „Entzweiung" – ein Moment der Dialektik. „Es

daß „Auffassungsdissonanzen" unter das Verbot der Verdoppelung dissonierender Töne fallen. Die Regel aber, daß der Grundton der Subdominantparallele in Dur, den Riemann als dissonierende sixte ajoutée definiert, nicht verdoppelt werde, ist irrig, sofern sie als Behauptung über die musikalische Wirklichkeit — und nicht als willkürlich verhängte Norm — gemeint ist. Und einzig als empirische Regel wäre sie eine Stütze für die Theorie der „Scheinkonsonanz".

2. Der Dur-Moll-Parallelismus, die Korrelation zwischen C-dur und a-moll, ist nach der Funktionstheorie in dem Phänomen der „Scheinkonsonanz" begründet: Die Quinte eines Durakkords ist mit der Sexte, der Grundton eines Mollakkords mit der Untersekunde vertauschbar. Der a-moll-Akkord ist in der C-dur-Tonart, der C-dur-Akkord in der a-moll-Tonart eine „Scheinkonsonanz". Die Auffassung eines Akkords als „Scheinkonsonanz" setzt also voraus, daß die Tonart feststeht, auf die der Akkord bezogen werden soll. Der Parallelismus der Akkorde a und C oder d und F in den Sequenzen a—d—C—F und F—C—d—a ist jedoch ein Phänomen, das sich unmittelbar aufdrängt, ohne daß entschieden sein müßte, ob a oder C als Tonika gelten soll. Und sofern der Dur-Moll-Parallelismus von der Festsetzung einer Tonart unabhängig ist, entzieht er sich einer Erklärung durch die Theorie der „Scheinkonsonanz".

3. Der Begriff der „Scheinkonsonanz" faßt Phänomene zusammen, die so verschieden sind, daß man zweifeln kann, ob es sinnvoll ist, sie der gleichen Kategorie zu subsumieren. Vom Dur-Moll-Parallelismus der Akkorde a und C oder d und F ist eine Dur-Moll-Analogie zu unterscheiden, die sich unter den Voraussetzungen der Funktionstheorie nicht ohne Gewaltsamkeit erklären läßt. Die Moll-Kadenz II—V—I ist der Dur-Kadenz II—V—I, der Moll-Trugschluß I—V—VI dem Dur-Trugschluß I—V—VI analog, obwohl nach dem Buchstaben der Funktionstheorie die Stufe II in Moll keine Subdominantparallele und die Stufe VI keine Tonikaparallele ist. Riemann erklärt Moll: VI als Leittonwechselklang der Tonika und Moll: II als Fragment eines Subdominantseptakkords (a-moll: h—d—f—a), der — von oben nach unten gelesen — als Entsprechung zum Dominantseptakkord (C-dur: g—h—d—f) gelten soll.

hängt hier zu Vieles ab von der besonderen Stellung, von dem Hervortreten des einen oder anderen Accordintervalls, als daß eine allgemein gültige Substitutionsbestimmung der Nebenaccorde für die Hauptaccorde sich abstract könnte festsetzen lassen" (a. a. O., S. 375). Riemann aber bestand auf Eindeutigkeit: d—f—a in C-dur sei nichts anderes als „Sp"; und daß die Subdominantharmonie mit „sixte ajoutée" zugleich als „°a", als „Klangeinheit", bestimmt wird, ist ein Relikt aus Hauptmanns dialektischer Theorie und in Riemanns undialektischem System ein Widerspruch als Irrtum und Mangel. Andererseits ist Hauptmanns Dialektik brüchig. Die wechselnden Bedeutungen eines Mollakkords im Dursystem sind nicht Teilmomente eines in sich zusammenhängenden Vorgangs, sondern haften an voneinander getrennten Ereignissen. Die Tonikaparallele einer Durtonart ist zwischen der Tonika und der Subdominante Durchgangs- oder Vorhaltsakkord = III I III, in der Quintschrittsequenz selbständige Stufe und „Klangeinheit" = II III I, als Trugschluß Dreiklang mit gespaltenem Fundament = $\begin{matrix} \text{I} & \text{II} \\ \text{I} & \text{III} \end{matrix}$. Die Funktionen, die der Akkord erfüllen kann, sind auf verschiedene Situationen verteilt, statt dialektisch „ineinander überzugehen".

Die Vorstellung aber, daß der Ton h die „charakteristische Dissonanz" des Subdominantseptakkords h—d—f—a sei, wird von der musikalischen Wirklichkeit, in der die Septime a als dissonierender Ton des Akkords erscheint, durchkreuzt[20]. Das Phänomen der Dur-Moll-Analogie ist für die Funktionstheorie ein „blinder Fleck".

4. So verfehlt es wäre, den Begriff der „Scheinkonsonanz" als bloßes Phantom und Wortgespenst abzutun, so eng ist andererseits der Umkreis der Phänomene, die er trifft. Unleugbar ist in den Akkordprogressionen C—e—G und G—e—C der e-Akkord ein unselbständiger, vermittelnder Klang. Auf betonter Zeit erscheint er als Vorhalts-, auf unbetonter als Antizipationsakkord. Als Vorhaltsakkord teilt er die Funktion der folgenden Harmonie (C | e—G = T | Dp—D und G | e—C = D | Tl[21]—T), als Antizipationsakkord die der vorausgegangenen (C—e | G = T—Tl | D und G—e | C = D—Dp | T).

Doch widersetzt sich erstens das Phänomen der „Scheinkonsonanz" einer Verallgemeinerung zu einem Prinzip. Zweitens sind nicht nur Nebenakkorde von Hauptakkorden, sondern auch Hauptakkorde von Nebenakkorden als „Scheinkonsonanzen" ableitbar. Und drittens ist die „Scheinkonsonanz" kein fundierendes, sondern ein fundiertes Phänomen.

a) Den Grundton der Subdominantparallele in der Dur-Kadenz T—Sp—D—T als „Dissonanz" aufzufassen, dürfte, wenn nicht unmöglich, so doch gewaltsam sein: Eine Deutung des Sp-Grundtons als Antizipation der D-Quinte würde voraussetzen, daß die Sp unbetont ist; sie steht aber im allgemeinen auf betonter Zeit.

b) In der Dur-Kadenz S—Sp—D—T ist der Grundton der Subdominantparallele Wechselnote zum Quintton der Subdominante. Die Subdominantparallele ist also eine „Scheinkonsonanz". S—Sp aber ist zu Sp—S umkehrbar, ohne daß der tonale Sinn der Kadenz gefährdet wäre; und in der Progression Sp—S—D—T ist der Quintton der Subdominante Durchgangsnote zwischen dem Grundton der Subdominantparallele und der Terz der Dominante[22]. Die Grundform S erscheint als Variante, die Variante Sp als Grundform. Das Phänomen der „Scheinkonsonanz" durchkreuzt die Prinzipien der Funktionstheorie, statt sie zu stützen.

c) In der Kadenz Sp—S—D—T ist die Subdominante als Durchgangsakkord eine „Scheinkonsonanz" ohne eigene, von der Subdominantparallele abgehobene tonale Funktion. Ein Durchgangsakkord ist aber auch der Quartsextakkord in der Progression T—D $^{6}_{4}$ —T^{6}; und dennoch hat er unleugbar Dominantfunktion. Daß ein Akkord oder ein Teil eines Akkords als Durchgang, Vorhalt oder Antizipation behandelt wird, genügt also nicht, um den Akkord als „Scheinkonsonanz" wirken zu lassen; eine zweite Bedingung, die erfüllt sein muß, ist der Terzabstand der Akkorde: Eine „Scheinkonsonanz" ist S nach Sp, aber nicht D $^{6}_{4}$ nach T. Und daß die „Scheinkonso-

[20] E. Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913, S. 110 f.

[21] Tl = Tonika-Leittonwechselklang.

[22] H. Federhofer, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz 1950, S. 13.

nanz" an zwei Voraussetzungen — den Terzabstand der Akkorde und die Behandlung als Durchgang, Vorhalt oder Antizipation — gebunden ist, besagt, daß sie ein fundiertes, abhängiges Phänomen ist, also nicht begründendes Prinzip eines Systems der Akkordfunktionen sein kann.

*

Riemanns These, die tonalen Funktionen seien in zwei einander ergänzenden Momenten — der Quintverwandtschaft der Hauptakkorde und der „Scheinkonsonanz" der Nebenakkorde — begründet, ist brüchig. Dennoch wäre es verfehlt, in der Funktionstheorie die Theorie einer Fiktion zu sehen. Daß die Subdominante und die Subdominantparallele in der Kadenz die gleiche Funktion erfüllen, ist unleugbar.

Dem Dur-Moll-Parallelismus und dem Sachverhalt, daß sowohl die Sp von der S als auch umgekehrt die S von der Sp abhängig sein kann (S—Sp—D—T und Sp—S—D—T) würde der durch Riemanns Theorie der „Scheinkonsonanzen" verdeckte Gedanke gerecht werden, daß eine Funktion eine Bedeutung sei, die durch verschiedene Akkorde repräsentiert werden kann, ohne daß einer der Akkorde zur Grundform und die anderen zu bloßen Varianten erklärt werden müßten. Funktionsgleichheit ist von substanzieller Abhängigkeit zu unterscheiden.

Andererseits wäre an das dialektische Schema zu erinnern, das von Riemann 1872 als „musikalische Logik" exponiert, später aber fallengelassen wurde, weil die „musikalische Logik", die Funktionsbezeichnungen und das „dualistische" System insofern unvereinbar sind, als jede Verbindung von zwei Momenten das dritte ausschließt. Statt des dialektischen Schemas aber kann der „Dualismus" preisgegeben werden.

Die Kennzeichnung der Subdominante als „antithetisch" und der Dominante als „synthetisch" schließt ein, daß die Progression S—D die Regel und die Umkehrung D—S eine Abweichung sei. Und unleugbar ist die Akkordfolge D—S (Dp—S, D—Sp, Dp—Sp) eine seltene Ausnahme. In Beethovens Sonaten opus 2 wird — abgesehen von Subdominant-Sextakkorden, die einen Durchgang zwischen dem Grund- und dem Sextakkord der Dominante bilden[23], und Sequenzen, in denen der D die Sp (C-dur: C—G—d—a) oder der Dp die S folgt (G-dur: G—D—e—h—C—G)[24] — nur an einer einzigen Stelle die Kadenz T—S—D—T zu T—D—S—T verkehrt[25].

Daß die Anzahl der Funktionen auf drei beschränkt ist, wird in Riemanns „musikalischer Logik" — der Dialektik der Kadenz — vorausgesetzt, ohne begründet zu werden. Und der Versuch einer Erklärung wird sich weniger auf die Funktionstheorie als auf deren scheinbaren Gegensatz, die Fundamentschritt- oder Stufentheorie, stützen können: Die Erfahrung, die der Funktionstheorie zugrundeliegt, läßt sich am einfachsten durch den Satz ausdrücken, daß Akkorde im Quint- oder Sekundabstand funktional different und Akkorde im Terzabstand funktional indifferent sind.

[23] Opus II, 1, Adagio, T. 12; Opus II, 2, Allegro vivace, 15. bis 10. Takt vor der Reprise.

[24] Opus II, 2, Rondo grazioso, 11. bis 14. Takt der a-moll-Episode; opus II, 3, Allegro con brio, T. 69–70.

[25] Opus II, 1, Prestissimo, 1. bis 10. Takt des Durchführungsteils.

Daß der Quintschritt das konstitutive Moment tonaler Zusammenhänge sei, ist der Fundamentalsatz der Stufentheorie. Allerdings verkannte Rameau, daß nicht die Verwandtschaft, sondern die funktionale Differenz zwischen Akkorden im Quintabstand entscheidend ist und daß ein Sekundabstand eine ähnliche Differenz begründet wie ein Quintabstand. (Rameaus Verfahren, Sekundschritte der „Basse fondamentale" durch Unterlegung eines „verschwiegenen Fundaments" auf Quintschritte zurückzuführen, drückt den Sachverhalt verzerrt aus.)

Erst die Voraussetzung, daß Akkorde in Quint- oder Sekundabständen funktional different und Akkorde in Terzabständen funktional indifferent sind, läßt den Fundamentalsatz der Funktionstheorie, daß die Anzahl der tonalen Funktionen auf drei beschränkt sei, verständlich werden. Wenn von drei Akkorden jeder zu den anderen in Quint- oder Sekundabständen steht (C—d—G, C—F—G), ist ein vierter entweder eine Wiederholung oder eine Parallele eines der vorausgegangenen. Die Subdominante und die Subdominantparallele sind funktional gleich, weil beide sowohl von der Tonika als auch von der Dominante durch funktionale Differenzen abgehoben sind und darum eine dritte Funktion repräsentieren.

Man könnte einwenden, daß der Zusammenhang zwischen den Funktionen und den Stufenabständen nicht als Begründung der Funktionen durch die Differenzen und Indifferenzen der Abstände, sondern als zufällige Koinzidenz zu verstehen sei; daß zwei Momente zusammentreffen, besage nicht, daß das eine die Bedingung des anderen sei. Doch zeigt eine Analyse der Quintschrittsequenz I—IV—VII—III—VI—II—V—I, daß es sich um eine Abhängigkeit handelt, denn die Quintschrittsequenz ist einerseits nicht ohne Rest funktional bestimmbar und erscheint andererseits als Ausnahme von der Regel der differenten und indifferenten Stufenabstände.

Riemann erwähnt, daß sich Quintschrittsequenzen — genauer: deren mittlere Stufen — einer funktionalen Deutung entziehen. „Wie zuerst Fétis richtig erkannte, steht aber die eigentliche Harmoniebewegung, die Kadenzierung, so lange still, als die Sequenz währt"[26]. Und es ist nicht als Zufall abzutun, daß gerade die Quintschrittsequenz die Theorie der differenten und indifferenten Stufenabstände in einen Widerspruch verwickelt; der Unbestimmtheit der Sache selbst entspricht eine Verlegenheit der Theorie. Einerseits müßte eine funktionale Interpretation den Stufen III und VI der Dur-Sequenz Tonikafunktion und den Stufen VI und II der Moll-Sequenz Subdominantfunktion zuschreiben. Andererseits sind die funktionsgleichen Stufen III und VI in Dur und VI und II in Moll durch Quintabstände voneinander getrennt. Sie sind also zugleich „indifferent" und „different". Eine Theorie aber, die gerade dort versagt, wo auch das Phänomen, das sie erklären soll, ins Vage und Unbestimmte gerät, darf als adäquat gelten.

[26] Riemann, *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, Berlin 7/o. J., S. 202.

System und Geschichte

Hugo Riemann schrieb 1912 im Vorwort zu seiner *Musikgeschichte in Beispielen*: „Ist doch der eigentliche Zweck der historischen Forschung, das allen Zeiten gemeinsame Urgesetzliche, das alles Empfinden und künstlerische Gestalten beherrscht, erkennbar zu machen". Und als Entdeckung eines „Urgesetzlichen" erschien Riemann das „duale Harmoniesystem", das er durch „praktische Verwertung und tunlichste Verschmelzung der Ideen Hauptmann's, Helmholtz's und v. Oettingen's" entwickelt hatte[1].

Helmholtz, auf den Riemann sich stützte, war zurückhaltender; das Prinzip des Harmoniesystems, das der Historiker Riemann in der Natur zu entdecken glaubte, suchte der Naturwissenschaftler Helmholtz in der Geschichte. „Daraus folgt der Satz, der unseren musikalischen Theoretikern und Historikern noch immer nicht genügend gegenwärtig ist, daß das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern daß es die Consequenz ästhetischer Principien ist, die mit fortschreitender Entwickelung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner noch sein werden"[2]. Ist aber das „Harmoniegewebe" der Dur-Moll-Tonalität die „Consequenz ästhetischer Principien", so ist Riemanns Theorie als Dogmatik zu verstehen: als Versuch, die Harmonik einer Epoche, des 17. bis 19. Jahrhunderts, in systematisch zusammenhängenden Begriffen zu explizieren.

In der Kennzeichnung als Dogmatik ein Verdikt zu sehen, wäre ein Mißverständnis[3]. Die Umdeutung eines „natürlichen Systems" zu einer Dogmatik besagt nicht, daß die Theorie haltlos oder brüchig sei, sondern schränkt den Bereich ein, den sie umfaßt. Zugleich ändert sich allerdings der theoretische Status der Prinzipien, die dem System zugrundeliegen. Der Satz, daß die Quinte und die große Terz die einzigen „direkt verständlichen" Intervalle seien[4], ist in einer Dogmatik, die als solche begriffen wird, nichts „Urgesetzliches", sondern ein Axiom, das es möglich macht, die Erscheinungen der tonalen Harmonik des 17. bis 19. Jahrhunderts in systematischem Zusammenhang darzustellen.

Der Dur-Moll-Tonalität liegt nach Helmholtz der Gedanke zugrunde, musikalischen Zusammenhang durch Beziehungen zwischen Akkorden herzustellen[5]. Er ist

[1] Zitiert nach W. Gurlitt, *Hugo Riemann (1849–1919)*, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1950, Nr. 25, S. 8.

[2] H. v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1863, Band II, S. 358.

[3] „Dogmatik ist eben gar nichts anderes als die systematische Explikation einer besonderen Haltung, eines bestimmten Stils, einer besonderen Blickweise" (Erich Rothacker, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1954, Nr. 6, S. 14).

[4] M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853, S. 21.

[5] Helmholtz, a. a. O., S. 382.

ein „ästhetisches Princip", ein „Stilprincip"[6], das geschichtlich motiviert, nicht von Natur gegeben ist. Die Regeln und Mittel aber, auf die sich die Verwirklichung eines „Stilprincips" stützt, sind „durch die Natur der Sache bedingt"[7]. „Wenn der Zweck richtig festgestellt ist, dem die Künstler einer gewissen Stilart nachstreben, und die Hauptrichtung des Weges, den sie dazu eingeschlagen haben, so läßt sich übrigens mehr oder weniger bestimmt nachweisen, warum sie gezwungen waren, diese oder jene Regel zu befolgen, dieses oder jenes technische Mittel zu ergreifen"[8]. Die „Natur der Sache", in der Riemann das „Urgesetzliche" suchte, schreibt also nach Helmholtz zwar die „Mittel" vor, aber nicht den „Zweck".

Zwischen Riemanns und Helmholtz' Prinzipien besteht demnach außer der Differenz, daß Helmholtz die Harmonielehre, in der Riemann ein „natürliches System" sah, als Dogmatik charakterisiert hätte, noch ein zweiter Unterschied: Die Momente des Harmoniesystems, die Helmholtz „Natur der Sache" und „Stilprincip" nannte, werden von Riemann anders als von Helmholtz gedeutet; bei Riemann erscheinen sie als Voraussetzung und Resultat oder als Unter- und Überbau, bei Helmholtz als Mittel und Zweck. Riemann akzentuiert die „Natur der Sache", die das Fundament der Harmonielehre bilde, Helmholtz das „Stilprincip" als den Zweck, den die Mittel der tonalen Harmonik erfüllen.

Der Unterschied scheint unaufhebbar zu sein. Ein Versuch, die „Natur der Sache" und das „Stilprincip" näher zu bestimmen, zeigt jedoch, daß die Kategorien „Voraussetzung" und „Resultat", „Mittel" und „Zweck" inadäquat sind, so daß die Differenz der Auslegungen an Bedeutung verliert. Einerseits ist die „Natur der Sache", die Riemann dem Harmoniesystem zugrundelegte, als Inbegriff von Möglichkeiten — nicht von fest umrissenen, fertig gegebenen Sachverhalten — zu verstehen. Andererseits besteht das „Stilprincip", von dem Helmholtz sprach, in nichts anderem, als daß die einzelnen Merkmale tonaler Harmonik — die Einschränkung der Modi auf Dur und Moll, der Fundamentalbaß, die Emanzipation des Septakkords und die Unterscheidung zwischen Stufe und Funktion — miteinander verknüpft sind und als Teilmomente eines Systems erscheinen; und ob es sinnvoll ist, den Zusammenhang als „Zweck" und die Teilmomente als „Mittel" zu bezeichnen, ist zweifelhaft.

Eine Analyse der Bedeutungen der großen Terz mag genügen, um verständlich zu machen, was die Bestimmung der „Natur der Sache" als Inbegriff von Möglichkeiten und die Kennzeichnung des „Stilprincips" tonaler Harmonik als Zusammenhang von Teilmomenten besagen. Eine große Terz kann erstens als unmittelbar verständliche, nicht reduzierbare Konsonanz, zweitens als Ditonus, als Zusammensetzung von zwei gleichen Ganztönen, und drittens als Distanz, deren Maßintervall der Halbton bildet, aufgefaßt werden. Die erste Bedeutung ist in der tonalen Harmonik, die zweite in der Klangtechnik des 14. und 15. Jahrhunderts, die dritte in „Kompositionen mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen" verwirklicht oder intendiert.

[6] A. a. O., S. 361 und 383.
[7] A. a. O., S. 361.
[8] A. a. O., S. 359.

Der Durterz entspricht die Proportion 4:5, dem Ditonus das Verhältnis 64:81 und der als Distanz gemessenen Terz die gleichschwebende Temperatur. Doch wäre es ein Irrtum aus „naturalistischer" Befangenheit, in Veränderungen der Stimmung und Temperatur den Grund oder die Bedingung des Bedeutungswechsels von Intervallen zu sehen. Die große Terz braucht nicht „harmonisch rein" intoniert zu werden, um in tonalem Kontext als Durterz zu erscheinen; sie kann temperiert werden, ohne daß ihr Sinn gefährdet wäre. Die Bedeutung „Durterz" ist, um mit Carl Stumpf zu sprechen, eine „Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens", ein kategoriales Moment, das durch die Stimmung zwar gestützt werden kann, aber nicht an sie gebunden oder durch sie bedingt ist.

Die Analyse läßt zwei Folgerungen zu, die sich gegenseitig ergänzen.

1. Wenn die Auffassungen der großen Terz nicht von den Stimmungen und Temperaturen abhängig sind, müssen sie in den Systemzusammenhängen begründet sein, deren Teilmoment die Terz bildet. Zur Durterz wird die große Terz in der tonalen Harmonik, und zwar in Korrelation zur Auffassung des Dreiklangs als unmittelbare Einheit und des unteren Tons der Quinte und großen Terz als Grundton. Das Verhältnis der Teilmomente untereinander und zum Ganzen ist nicht in Ursache und Folge zerlegbar; es wäre ebenso vergeblich wie überflüssig, entscheiden zu wollen, ob die Einheit des Dreiklangs in der Bestimmung der Terz als Durterz begründet ist oder umgekehrt. Zur Fundierung einer historischen Untersuchung genügt der Sachverhalt, daß einerseits die drei Merkmale in der tonalen Harmonik miteinander verbunden sind und daß sie andererseits für die Klangtechnik des 14. und 15. Jahrhunderts sämtlich nicht gelten. Nach den Kontrapunktregeln des späten Mittelalters tendiert die große Terz zur Quinte ($\begin{smallmatrix} h—c' \\ g—f \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} a—h \\ f—e \end{smallmatrix}$). Und in der Progression Terz-Quinte ist erstens die Terz ein Ditonus; zweitens ist eine Unterscheidung zwischen Grund- und Nebenton nicht möglich; und drittens bildet die große Terz mit der kleinen, die zum Einklang fortschreiten soll ($\begin{smallmatrix} d'—c' \\ h—c' \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} c'—h \\ a—h \end{smallmatrix}$), einen Komplex, der nicht als primäre Einheit — als Akkord —, sondern als sekundäre Zusammensetzung zu verstehen ist.

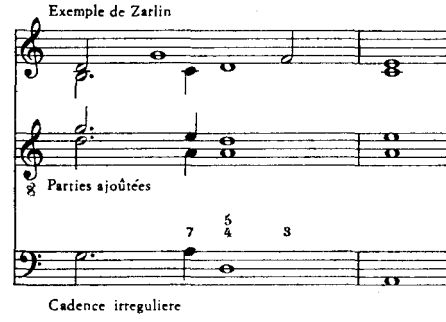
2. Die Anzahl sinnvoller Auffassungen der großen Terz ist eng begrenzt. Daß neben den Auslegungen als Durterz, Ditonus und Distanz noch andere Interpretationen möglich sind, in denen die Terz als Teilmoment eines Systems erscheint, ist unwahrscheinlich. Der Inbegriff sinnvoll möglicher Auffassungen aber ist die „Natur der Sache". Man könnte entgegnen, daß der Ausdruck „große Terz" äquivok sei und eine Einheit der Sache vortäusche, die nicht bestehe; die Durterz, der Ditonus und die als Distanz gemessene Terz seien drei verschiedene Intervalle, nicht wechselnde Bedeutungen desselben Intervalls. Der Einwand wäre kaum widerlegbar, wenn die Bedeutung eines Intervalls von der Stimmung oder Temperatur abhinge, in der es

intoniert wird. Daß aber die Auffassung von der Intonation unabhängig ist, daß also die verschiedenen Auslegungen auf dasselbe Substrat bezogen sein können, besagt, daß dem Wechsel der Bedeutungen eine Einheit der Sache gegenübersteht.

*

Sowohl die Stufen- als auch die Funktionstheorie sind als „natürliche Systeme", nicht als Dogmatiken konzipiert worden. Die Suche nach Kriterien, auf die sich eine historische Bestimmung des Ursprungs tonaler Harmonik stützen kann, verstößt also gegen die Intentionen, die den Theorien zugrundeliegen. Rameau zitiert 1722 im *Traité de l'Harmonie*[9] ein „Exemple de Zarlin, auquel nous ajoûtons la Basse fondamentale".

Bsp. 6



Die Ergänzung ist als Verdeutlichung, nicht als Veränderung gemeint; Rameau ist überzeugt, daß die Sext-Oktav-Klausel von Zarlino als fragmentarische „Cadence parfaite" empfunden worden sei. Versteht man aber das „natürliche System" Rameaus als Dogmatik von begrenzter geschichtlicher Geltung, so ist aus der Umdeutung ein historisches Kriterium ableitbar: Die Penultima der Sext-Oktav-Klausel muß, wenn die Klausel als Dominant-Kadenz — als Analogon zu V—I — gelten soll, als Fragment des Dominantseptakkords gedeutet werden; der Dominantcharakter der Kadenz VII^6—I setzt die Emanzipation der Septimendissonanz voraus.

Um nicht ins Ungewisse und Vage zu geraten, muß die Untersuchung von kompositionstechnisch bestimmbaren Kriterien ausgehen. Deren Anzahl aber ist gering.

1. Ein Dreiklang ist in der tonalen Harmonik eine unmittelbar gegebene Einheit. Ob aber eine Kadenz, die uns als V—I erscheint, im späten 15. Jahrhundert als Akkordfolge oder als Zusammensetzung von Intervallprogressionen gemeint war, ist nicht unmittelbar vom Notentext ablesbar. In der Formel $\begin{matrix} h'—c'' \\ d'—c' \\ g—c' \end{matrix}$ ist der Contratenor bassus nicht Fundament einer Akkordfolge, sondern Zusatzstimme zu einem Diskant-Tenor-Gerüst. Dagegen erscheint der Baß als Grundstimme, wenn der Tenor

[9] *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722, S. 58.

den Ton c′ mit der Terz e′ vertauscht. Solange allerdings der Dominantcharakter der Kadenz $\begin{matrix} f'—e' \\ h—c' \\ f—g \\ d—c \end{matrix}$ nicht feststeht — und er setzt, wie erwähnt, die Emanzipation der Septimendissonanz voraus —, ist es auch bei der Kadenz V—I zweifelhaft, ob der Baß als Basse fondamentale und die Klangfolge als Akkordprogression verstanden worden ist.

2. Wann sich die Vorstellung durchsetzte, daß die Grund- und die Sextakkordform eines Dreiklangs „harmonisch identisch" seien, ist nicht vom Notentext ablesbar, sondern aus Theoretiker-Zeugnissen zu erschließen.

3. Die Emanzipation der Septimendissonanz zeigt sich am Septakkord der V., nicht dem der II. Stufe. Der Septakkord der II. Stufe ist aus der Synkopendissonanz der Diskant-Tenor-Klausel hervorgegangen, und zu entscheiden, ob die Dissonanz als Teilmoment eines Akkords oder als Relation zwischen einem dissonierenden Ton und einem Bezugston aufgefaßt wurde, ob sie „harmonisch" oder „kontrapunktisch" motiviert war, ist unmöglich, solange sie als Synkopendissonanz regulär vorbereitet und aufgelöst wurde. Den Kontrapunktregeln entzieht sich erst der Septakkord der V. Stufe. Er ist im allgemeinen nicht als Synkopen- und auch nicht als Durchgangsdissonanz erklärbar: nicht als Synkopendissonanz, weil er unbetont ist, und nicht als Durchgangsdissonanz, weil die IV. oder die II. Stufe vorausgeht.

4. Die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenstufen wurde von Riemann ins Zentrum der Funktionstheorie gerückt, ist aber nicht an deren Voraussetzungen gebunden. Man kann an der Erklärung der Nebenakkorde als „Scheinkonsonanzen" zweifeln und braucht dennoch den Sachverhalt der Unterordnung von II, III und VI unter IV, V und I nicht zu leugnen. Ob die Stufen II, III und VI als Nebenstufen aufgefaßt wurden oder nicht, ist von zwei kompositionstechnischen Merkmalen ablesbar: von der Stellung der Akkorde im Takt und von den Fundamentschritten. Werden die Stufen II, III und VI regelmäßig oder in überwiegender Anzahl auf unbetonten Zählzeiten und durch Terzschritte des Fundaments exponiert, so sind sie als Nebenstufen gemeint. Ein Beispiel ist die III. Stufe in den Progressionen I—III—IV und I—III—V: Sie ist unbetonter Durchgangs- oder Antizipationsakkord und kann als „Leittonklang" der Tonika — als Nebenform zu I — gedeutet werden, weil sie durch einen Terzschritt des Fundaments mit I verbunden ist.

5. Daß tonale Harmonik die „Molldominante" in Dur und die „Dursubdominante" in Moll ausschließt, ist eines der Merkmale, an denen sie kenntlich ist. Und man kann, nicht anders als bei der Unterscheidung von Haupt- und Nebenstufen, den Sachverhalt gelten lassen, ohne die spekulative Erklärung der Funktionstheorie — den Rekurs auf das Axiom, daß die Quinte und die große Terz die einzigen „direkt verständlichen" Intervalle seien — übernehmen zu müssen. Daß Hermann Erpf, im Widerspruch zu Riemann, die mixolydische V. Stufe als tonale Dominante und die

dorische IV. Stufe als tonale Subdominante gelten läßt[10], ist ein Irrtum, der auf einem Mißverständnis der „modalen Reminiszenzen" in der Harmonik des 19. Jahrhunderts zu beruhen scheint. Die mixolydische V. Stufe ist im 19. Jahrhundert als alterierte Dominante mit chromatischer — nicht diatonischer — Terz zu verstehen, als Abweichung von der tonalen Norm, die aber den Akkordzusammenhang nicht gefährdete, weil die tonale Harmonik so fest etabliert war, daß sie Ausnahmen von der Regel zu ertragen vermochte. Der „modale" Charakter des Akkords ist im 19. Jahrhundert bloßer Schein, wenn auch — als historische Reminiszenz — ein ästhetisch relevanter Schein. Daß aber die tonale Harmonik des 19. Jahrhunderts pseudomodale Stufen als Chroma zuließ, ist kein Grund, bereits die ursprüngliche mixolydische V. und dorische IV. Stufe, deren Terzen im 16. Jahrhundert diatonisch waren, dem Begriff der tonalen Harmonik zu subsumieren.

6. Es ist, wie erwähnt, eines der Kriterien tonaler Harmonik, daß die Kadenz T—S—D—T nicht zu T—D—S—T umgekehrt wird. Und von der Regel, daß die Funktionenfolge S—D irreversibel ist, sind außer IV und V auch die Stufen II und III betroffen, die nach der Funktionstheorie als Nebenformen zu IV und V verstanden werden müssen: Die Progressionen V—II (D—Sp), III—IV (in der Bedeutung Dp—S und nicht Tl—S) und III—II (Dp—Sp) werden ebenso vermieden wie V—IV (D—S). Die Regel zureichend zu begründen, ist schwierig; denn daß die Kadenzwirkung der plagalen Progressionen (I—V, IV—I) schwächer ist als die der authentischen (I—IV, V—I), genügt nicht, um die Verdoppelung der plagalen Kadenz, I—V—IV—I, aus der tonalen Harmonik auszuschließen. An der Geltung der Norm aber ist kaum zu zweifeln; daß sie erfüllt wird, ist ein historisches Kriterium, dessen Relevanz sich am Zusammentreffen mit anderen Bestimmungsmerkmalen tonaler Harmonik zeigt.

[10] H. Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927, S. 20.

II

INTERVALLSATZ UND AKKORDSATZ

Zur Terminologie

Ein Versuch, Grundbegriffe der tonalen Harmonik wie „Akkord" oder „Basse fondamentale" einzeln zu definieren und Merkmale zu nennen, nach denen sich entscheiden läßt, ob ein Zusammenklang ein Akkord ist oder nicht, wäre vergeblich. Denn Ausdrücke wie „Akkord" und „Basse fondamentale" bezeichnen keine Sachverhalte, auf die man in den Noten zeigen könnte, sondern Teilmomente einer musikalischen Hörweise, die erst in der Beziehung zu anderen Momenten ihren Sinn erhalten.

1. „Akkord" wurde ursprünglich der bloße Zusammenklang verschiedener Töne genannt[1]. In der Theorie der tonalen Harmonik aber werden erstens nur drei- oder mehrtönige Zusammenklänge als Akkorde bezeichnet, zweitens die zweitönigen Zusammenklänge als Fragmente von drei- oder viertönigen interpretiert, drittens die Akkorde nicht als Resultate, als Zusammensetzungen von Tönen und Intervallen, sondern als unmittelbar gegebene Einheiten aufgefaßt und viertens die Abstände zwischen den Grund- oder Bezugstönen der Akkorde als Kriterium der Klangverbindungen betrachtet. Die genauere Bestimmung war nicht als Verengung des Akkordbegriffs gedacht, denn Rameau und noch Riemann waren unkritisch genug, ihren Akkordbegriff, wenn nicht dem theoretischen Bewußtsein, so doch dem musikalischen Empfinden früherer Jahrhunderte zu unterstellen[2]. Versteht man den neueren Akkordbegriff aber als Einschränkung, so muß, da die tonale Harmonik der Gegen-

[1] Vgl. H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Wiesbaden 1955, S. 20; die von Eggebrecht zitierten Zeugnisse wären durch einen Satz des Anonymus 13 (14. Jahrhundert) zu ergänzen: „Encore est à scavoir que de ces XIII espèces devant dites sont fais XIII acors, III parfais et IIII imparfais et VI dissonans" (CoussS III, 496).

[2] Im *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, zitiert Rameau S. 58 ein „Exemple de Zarlin, auquel nous ajoûtons la Basse fondamentale". Rameau ergänzt die Klangfolge $\begin{matrix} & & & f'\text{–}e' \\ a & h & c' & \\ & & & d\text{–}c \end{matrix}$ durch den Baß D–G–C; die Exposition und Auflösung der Septimendissonanz durch Sprünge im Baß widerspricht jedoch den Kontrapunktregeln des 16. Jahrhunderts. – H. Riemann versucht im *Handbuch der Musikgeschichte* (II 1, ²/1920, S. 437) eine funktionale Interpretation der chromatischen Motette *Mirabile mysterium* von Jacobus Gallus, ist aber schon in den Anfangstakten zu verschiedenen Auslegungen des gleichen Themas gezwungen: Die Töne e-fis-g-gis-a sollen in der ersten Stimme als Grundton, Vorhalt, Terz, Vorhalt und Grundton gelten, die analogen Töne h–cis–d–dis–e in der zweiten Stimme dagegen als Quinte, Terz, Grundton, Terz und Grundton.

stand der folgenden Untersuchungen ist, der ältere Akkordbegriff fallengelassen werden.

2. Rameaus Theorie der „Basse fondamentale" setzt einerseits den Begriff der Akkordumkehrung, andererseits die Unterscheidung zwischen Akkorddissonanzen und harmoniefremden Tönen voraus. Und umgekehrt sind die Hypothese, daß Zusammenklänge auf Grundformen, die aus übereinandergesetzten Terzen bestehen, reduzierbar seien, und die Behauptung, daß eine Septimensynkope eine Akkorddissonanz, eine Quartsynkope dagegen ein harmoniefremder Ton sei, ohne die Kategorie der „Basse fondamentale" inhaltslos und fragwürdig. Den Sextakkord f—a—d' als Umkehrung des Grundakkords d—f—a aufzufassen, ist erst sinnvoll, wenn der Fundamentton d als Teil einer „Basse fondamentale" begriffen wird. Vergleicht man d—f—a und f—a—d' als einzelne Zusammenklänge, so kann man gegen Rameau einwenden, daß f als Intervallgrundton der großen Terz f—a mit d als Grundton der Quinte d—a konkurriert. Das Argument läßt aber außer acht, daß erstens die Kategorie „Basse fondamentale" nicht durch den Begriff der Akkordumkehrung fundiert ist, sondern nur in Wechselwirkung mit ihm verstanden werden kann, und daß zweitens eine tonpsychologische Begründung der Akkordumkehrung ebenso überflüssig wie fragwürdig ist, denn die Theorie der tonalen Harmonik behauptet nicht, daß wir durch die Natur der Sache oder des menschlichen Hörens gezwungen seien, den Ton d' als Grundton des Sextakkords aufzufassen, sondern nur, daß der Begriff der Umkehrung eine theoretische Darstellung der Akkordzusammenhänge im System der tonalen Harmonik möglich macht. „Basse fondamentale" der Akkordfolge $\begin{matrix} & & & d' & d' \\ & & & a & h \\ & & & f & g \end{matrix}$ ist der Quintschritt d—g, da der Sextakkord eine Umkehrung ist; andererseits aber wird der Sextakkord als Umkehrung interpretiert, damit ein Quintschritt als „Basse fondamentale" resultiert. Ohne die These vom Primat des Quintschritts gegenüber dem Sekundschritt des Fundaments wäre Rameaus Theorie nichts als der „Terzenschematismus", als der sie von Riemann verkannt wurde[3].

Ein genaues Verständnis der Theorie, das die Wechselwirkung der Kategorien berücksichtigt und nicht am einzelnen, aus dem Zusammenhang herausgebrochenen Begriff haftet, ist zugleich die Bedingung für eine historische Abgrenzung der tonalen Harmonik von ihren Vorformen. Angesichts einer Kette von Terz-Sext-Klängen z. B., in der Sekundabstände die Norm und „Quintschritte" eine seltene, auf die „Quartfall-Klausel"[4] beschränkte Ausnahme sind, ist eine Entscheidung, ob der Terz-Sext-Klang als Umkehrung aufzufassen sei oder nicht, sowohl schwierig als auch überflüssig, weil eine Folge von Sekundschritten nicht als „Basse fondamentale" zu verstehen ist, der Begriff der Umkehrung aber ohne den ergänzenden Gegenbegriff der „Basse fondamentale" seinen Inhalt verliert. Daß einerseits der Terz-Sext-Klang auch

[3] H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²/1920, S. 485.
[4] H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 14.

im 15. Jahrhundert als ein gegenüber dem Terz-Quint-Klang labilerer Zusammenklang empfunden wurde und daß andererseits ein Bewußtsein der Oktavidentität der Töne d und d′ in den Zusammenklängen d—f—a und f—a—d′ als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt werden darf, genügt nicht, um den Umkehrungsbegriff zu fundieren. Die Intervallfolgen $\frac{\text{f—e}}{\text{d—e}}$ und $\frac{\text{d′—e′}}{\text{f—e}}$ repräsentieren die gleiche Kadenz, die „Mi-Klausel"; doch wäre es willkürlich, eine von ihnen als Umkehrung der anderen zu bezeichnen, weil die Kategorie des Fundamenttons für die Kadenzwirkung der Intervallfolgen 3—1 und 6—8 irrelevant ist.

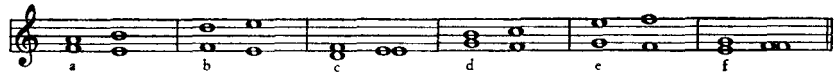
3. Die Trennung von „Kontrapunkt" und „Harmonik" ist nur unter den Voraussetzungen der tonalen Harmonik sinnvoll. Eine Stufenfolge wie IV—V—I oder eine Funktionenfolge wie S—D—T besagt nichts über die Stimmführung, die absurd sein kann, ohne die „harmonische Logik" aufzuheben. Eine von der Stimmführung unabhängig gedachte Harmonik aber ist das Korrelat einer von der Harmonik unabhängig gedachten Stimmführung. Die These Ernst Kurths[5], daß „der" Akkord in Bachs „linearem Kontrapunkt" nicht Voraussetzung, sondern Resultat der Stimmführung sei, schließt nicht aus, daß die Stufe oder Funktion, die der Akkord repräsentiert, durch einen harmonischen Entwurf vorbestimmt ist. Der einzelne Akkord kann gerade darum als bloßes Ergebnis der Stimmführung erscheinen, weil das allgemeine Schema einer tonalen Stufen- oder Funktionenfolge die besondere Form des Akkords — seine Lage, die Dissonanzen und Alterationen — offen läßt. Der Begriff des linearen Kontrapunkts ist kein ausschließender Gegensatz, sondern eine Ergänzung zu dem des harmonischen Kontrapunkts.

Um die „Selbständigkeit der Stimmen" zum Zweck des Kontrapunkts erklären zu können, muß man entweder eine von der Stimmführung unabhängig gedachte Harmonik voraussetzen oder die Zusammenklänge zu einem gleichgültigen Akzidens degradieren oder schließlich ihre Bedeutung auf das Moment der „Intervallverträglichkeit"[6] reduzieren. Die erste Interpretation besagt, daß die Harmonik zwar als sekundär erscheint, aber nicht, weil sie gleichgültig wäre, sondern weil sie selbstverständlich ist. Die zweite Auslegung ist ein Mißverständnis der These vom linearen Kontrapunkt, das Kurth mit Befremden abzuwehren versuchte[7]. Die dritte Interpretation schließlich, die Kurth neben der ersten zuläßt, verkennt die Bedeutung des älteren, noch nicht von der Harmonik getrennten Kontrapunkts.

Die Zusammenhänge und Differenzen zwischen der tonalen Harmonik, dem „linearen Kontrapunkt" und dem älteren Kontrapunktbegriff, der die Klangfolge zusammen mit der Stimmführung umfaßte, lassen sich an den möglichen Auslegungen einfacher Intervallfolgen demonstrieren.

[5] E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917, S. 438: „Der Kontrapunkt geht nicht vom Akkord aus, sondern gelangt zum Akkord."
[6] Kurth, a. a. O., S. 107.
[7] Vorwort zur dritten Auflage (1922) der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*.

Bsp. 7



Nach der Theorie der tonalen Harmonik sind die Intervallfolgen Fragmente von Akkordfolgen, die in der musikalischen Vorstellung ergänzt werden müssen. Sie repräsentieren die „Basse fondamentale" a-moll: IV—V bzw. F-dur: VII—I; und die Stufen IV und VII sind, nach dem Dogma vom Primat des Quintschritts gegenüber dem Sekundschritt, als Septakkorde mit „verschwiegenem Fundament" (II^7 bzw. V^7) zu erklären. Die Interpretation ist gewaltsam[8]: Sie setzt außer der Umdeutung der phrygischen Klausel zu einem Halbschluß in Moll die „Emanzipation des Septakkords" voraus.

Kurths Theorie läßt nur die Stimmführung, in Beispiel 7 also die Gegenbewegung, als „kontrapunktisches" Moment gelten. Der Begriff der „Intervallverträglichkeit" — der Komplementärbegriff zu dem der „Stimmführung" — aber ist fragwürdig. Er impliziert einerseits, daß es gleichgültig sei, ob in den Intervallfolgen die imperfekte der perfekten Konsonanz vorausgeht oder umgekehrt, und andererseits, daß der einzelne Zusammenklang für sich stehe und einzig durch die Bewegung der Stimmen mit dem vorausgegangenen und folgenden verbunden sei. Sofern eine Intervallfolge keine Stufen- oder Funktionenfolge repräsentiert, ist sie nach Kurth nichts als ein Nebeneinander von Konsonanzen. Sie zerfällt in einzelne Zusammenklänge.

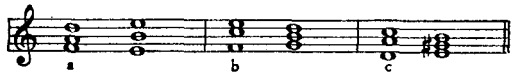
Mit den Begriffen der älteren Kontrapunkttheorie dagegen wären die Intervallfolgen 6—8, 3—5 und 3—1 als Fortschreitungen von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz mit Halb- und Ganztonanschluß in Gegenbewegung zu bestimmen. Der Wechsel der Klangcharaktere, die Bewegungsart und die Tonfolgen sind als Einzelmomente des Kontrapunktbegriffs zu verstehen, die sich zwar unterscheiden, aber nicht voneinander trennen und besonderen Regeln unterwerfen lassen. Das Parallelenverbot richtet sich gegen gleiche Tonfolgen in verschiedenen Stimmen, aber auch gegen gleichen Klangcharakter einander folgender Zusammenklänge, und die Regel, daß eine Synkopendissonanz durch einen absteigenden Sekundschritt aufzulösen sei, ist nicht nur eine Stimmführungsvorschrift, sondern besagt zugleich, daß der Dissonanz eine imperfekte und nicht — in abruptem Gegensatz — eine perfekte Konsonanz folgen soll.

Die Intervallfolgen repräsentieren weder Stufen- oder Funktionenfolgen noch sind sie ein bloßes Resultat aus Stimmführung und „Intervallverträglichkeit": „Intervallprogression" ist ein Gegenbegriff zu den Kategorien des linearen Kontrapunkts wie der tonalen Harmonik.

[8] Der Unterschied zwischen der Stufentheorie Rameaus und der Funktionstheorie Riemanns, zwischen der Reduktion der Penultima g–h–e' (vor f–c'–f') auf einen V^7-Akkord mit „verschwiegenem Fundament" und der Erklärung als „Leittonwechselklang" der Dominante ist geringfügig, denn Riemann läßt die Nebenakkorde durch Zusetzen eines „harmoniefremden" Tons und Weglassen eines „harmonieeigenen" entstehen, versteht sie also gleichfalls als latente Septakkorde.

Doch stehen sich die Systeme nicht in starrer Ausschließlichkeit gegenüber. Reste von Intervallprogressionen ohne Grundton überleben in der tonalen Harmonik und werden zu Schwierigkeiten für die Theorie.

Bsp. 8



Die Sext- und Septakkorde sind nach der Theorie der „Basse fondamentale" als Sept- bzw. Nonenakkorde mit „verschwiegenem Fundament" zu interpretieren. Man wird die unausgesprochene Voraussetzung der Hypothese: daß der Eindruck eines Zusammenhangs der Akkorde nicht auf Sekundschritten der „Basse fondamentale" (IV–V) beruht, also anders erklärt werden muß, kaum leugnen können. Die Folgerung aber, daß dem ersten Akkord eine Terz substruiert werden müsse, der Sekundschritt des Fundaments also „eigentlich" ein Quintschritt sei (II^7–V), ist fragwürdig. Sie erzwingt in Beispiel a die kontrapunktische Lizenz einer in gerader Bewegung zur Quinte fortschreitenden[9] Septime; und daß in den Beispielen b und c die Quinte des Septakkords zur Terz fortschreitet, ist notwendig, um eine Quintenparallele zu vermeiden. Läßt man aber die Hypothese eines „verschwiegenen Fundaments" fallen, so ist der Eindruck eines Zusammenhangs der Akkorde nur zu erklären, wenn man Intervallprogressionen ohne Grundton, die Gegenbewegung von der Sexte zur Oktave und von der Septime zur Quinte, als klangverbindendes Moment neben der „Basse fondamentale" gelten läßt.

Das Gegenklangprinzip

Das „Gegenklangprinzip" der Mehrstimmigkeit des 12. bis 14. Jahrhunderts wurde von Joseph Smits van Waesberghe als Vorstufe der tonalen Harmonik beschrieben[1]. Die Klangfunktionen beruhen auf melodischen Funktionen, nicht umgekehrt. „The evolution of harmony in Europe . . . proceeds at first via the vertical expression in chords of the horizontal melodic functions of unisonal song"[2].

Das von Smits van Waesberghe entworfene System melodischer Funktionen beruht auf der Terzenkette („chain of thirds") d–f–a–c–e–g–h. Ein Grundton bildet mit zwei oder drei Terzen über sich (d mit f–a oder f–a–c') eine „funktionale Einheit" („functional unit"). Der Ausdruck besagt nicht, daß die Töne sich zu einem Akkord im Sinne der tonalen Harmonik oder einer stationären Melodik zusammenschließen, sondern nur, daß der Zusammenhang des Grundtons d mit den Tönen f und a enger ist als mit c oder e. Die zweite Terzenkette eines Modus (im d-Modus c–e–g–h) wirkt als „funktionaler Gegensatz" („functional contrast"); der Grundton d und die Grundterz („principal third") d–f werden durch die Gegentöne („counter-notes") c und e oder die Gegenterzen („contrasting thirds") c–e und e–g

[9] S. Sechter, der Systematiker der Stufentheorie, rechtfertigt resultierende Satzfehler durch die Unhörbarkeit des „verschwiegenen Fundaments": „Da die Sept bei abwesendem Fundamente nicht als solche gefühlt wird, so läßt man sie auch wohl in zwei Stimmen hören, und läßt eine davon in die Quint der Tonica steigen, während die andere richtig in die Terz der Tonica herab geht" (*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853, Dritte Abtheilung, S. 144).

[1] *A Textbook of Melody*, Rom 1955, S. 76–85.

[2] A. a. O., S. 76.

beleuchtet und funktional fixiert. Problematisch ist die Rolle der Quarte. Smits van Waesberghe unterscheidet eine „Quarta consonans" (Auftakt d zum Grundton g) von einer „transitional fourth", die den Übergang von einer funktionalen Einheit zu einer anderen vermittelt (vom Grundton d zur Gegenquinte g), und einer „deviation fourth", die als erweiterte Terz zu verstehen ist: der Terzkontrast e—g zur Finalis f wird aus Scheu vor dem Halbtonschritt durch den Quartkontrast d—g ersetzt; doch bildet d zugleich eine funktionale Einheit mit f („double function")[3].

Das Gegenklangprinzip, das im Unterschied zur tonalen Harmonik einen Terz-Quint-Klang oder einen Terz-Sext-Klang nicht als Akkord, als unmittelbar gegebene Einheit voraussetzt, sondern die Klangfunktionen aus melodischen Funktionen entstehen läßt, wird dem Sachverhalt gerecht, daß ein Zusammenklang im 12. bis 14. Jahrhundert das Resultat einer sukzessiven Konzeption der Stimmen war. Man könnte einwenden, das Terzensystem sei von mehrstimmigen Klauseln wie $\begin{matrix} & d'—f' \\ h—c' & \\ & g—f \end{matrix}$ und $\begin{matrix} e'—f' \\ h—c' \\ g—f \end{matrix}$ abstrahiert und auf die Einstimmigkeit übertragen; die These, daß die Klangfunktionen aus melodischen Funktionen entstanden seien, beruhe also auf einem Zirkelschluß. Doch lassen erstens die Klangfunktionen einer Mehrstimmigkeit, die dem Prinzip sukzessiver Stimmenkonzeption folgt, legitime Rückschlüsse auf melodische Funktionen zu; und zweitens wird das Terzensystem, wenn nicht der Gregorianik, so doch dem Choral und der profanen Melodik des Mittelalters gerecht[4].

[3] Die Terminologie Smits van Waesberghes wäre durch die Ausdrücke „Grundquinte" (d—a), „untere Gegenquinte" (c—g), „unterer Gegenklang" (c—e—g) „obere Gegenquinte" (e—h) und „oberer Gegenklang" (e—g—h) zu ergänzen. – Ernest H. Sanders (*Tonal Aspects of 13th-Century English Polyphony*, Acta mus. XXXVII, 1965, S. 19–34) betont die „tonal unity" (S. 34) englischer Sätze aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die auf einem Pes, nicht einem Cantus firmus beruhen. „What gives this pieces their English sound is, in addition to the frequency of the major mode, the stress on the chords of tonic and supertonic, their emphasis on triads and $\frac{6}{3}$-chords, with the latter functioning most prominently as penultimate chords at cadence points, and a predilection for trochaic rhythms and regular periodicity" (S. 22). Es scheint jedoch, als müsse man zwei Techniken unterscheiden, deren Charakter gegensätzlich ist, obwohl sie manchmal, z. B. in dem Satz aus den Worcester-Fragmenten, den Sanders abdruckt (S. 28–30: *Suspiria-Peroris*), im selben Stück miteinander abwechseln: einerseits das Operieren mit „functional unit" und „functional contrast" (c—e—g und h—d—f—a), um die Termini J. Smits van Waesberghes zu verwenden (Abschnitte A 1 und B); andererseits das Verfahren, über den einzelnen Tönen eines Pes perfekte Konsonanzen zu errichten, die ohne funktionalen Zusammenhang nebeneinanderstehen (Abschnitte D 1 und D 2). Die erste Technik erscheint, nach der Theorie Smits van Waesberghes, als ins Klangliche übertragene melodische Tonalität; aus der zweiten entstand durch Interpolation von Terz-Sext-Klängen (die bereits in den Worcester-Fragmenten zu beobachten ist) die für die Satztechnik des 14. Jahrhunderts charakteristische Methode, aus der „Tendenz" der imperfekten Konsonanz zur perfekten ein Prinzip der Klangverbindung zu entwickeln: ein Prinzip allerdings, das tonal indifferent ist.

[4] Das Terzensystem wird nicht als Dogma, sondern als Hypothese vorausgesetzt. Erstens sind Modifikationen nicht zu vermeiden. Zweitens wird die Geltung des Terzensystems, das Smits van

„The Gregorian cadences are based on the contrasting third or thirds of the fundamental note, namely (in the Dorian mode) on E—C against D, G—E—C against F—D or a—D.

The result of this in polyphony is obvious: the two-note ‚chord' on C (C—E) will in the cadence contrast with D in Dorian, E—G on E with F and D, and the triad on C (C—E—G), as well as that on E (E—G—b) with D—a (the third being avoided in the final chord in the Middle Ages). In this way in the polyphonic development we get in the cadences chords which, expressed in terms of degrees of the scale, can be represented by VII—I and II—I. These can also occur in the same way in the Phrygian and Mixolydian modes.

The same rule can be followed in the Lydian mode, except that here we may also have the euphonic deviation of the Lydian mode, which has already been discussed, the result becoming more graceful if, instead of G—E as the contrasting third of F, the interval G—D is used or the following progression $\begin{matrix} g—g—f \\ e—d—f \end{matrix}$ = VII—II—I. Here we have two different functions before the tonic is reached"[5].

Smits van Waesberghes Skizze einer Theorie der Klangfunktionen läßt allerdings manche Fragen offen.

1. Die Stufenziffern VII und II setzen den Umkehrungsbegriff voraus. Ob aber der untere Ton einer Terz und der obere einer Sexte immer als Grundton gelten darf, ist zweifelhaft und sogar unwahrscheinlich. Denn erstens ist die Vorstellung einer „Basse fondamentale" im 14. Jahrhundert nicht nur anachronistisch, sondern auch überflüssig zur Erklärung der Kadenzwirkung von Intervallfolgen wie $\begin{matrix} e'—f' \\ g—f \end{matrix}, \begin{matrix} g—f \\ e—f \end{matrix}$ oder $\begin{matrix} h—c' \\ g—f \end{matrix}$: sie beruht auf dem Klanggegensatz zwischen imperfekter und perfekter Konsonanz und der Gegenbewegung mit Ganz- und Halbtonanschluß. Zweitens ist Smits van Waesberghe gezwungen, in der als VII—I interpretierten lydischen Klausel $\begin{matrix} e'—f' \\ g—f \end{matrix}$ einen Vorrang des Halbtonschritts gegenüber dem Ganztonschritt zu unterstellen, der den Intervallklassifikationen des Mittelalters widerspricht[6]. Drittens ist die phrygische Klausel VII—I nur scheinbar ein Analogon der lydischen Klausel VII—I: $\begin{matrix} g—f \\ e—f \end{matrix}$ (VII—I) ist aus $\begin{matrix} g—f \\ d—f \end{matrix}$ (II—I), $\begin{matrix} f—e \\ d—e \end{matrix}$ (VII—I) dagegen aus $\begin{matrix} g—e \\ d—e \end{matrix}$ (III—I)

Waesberghe als Naturgesetz aller Melodik exponiert, auf das Mittelalter eingeschränkt werden müssen, wenn man nicht gezwungen sein will, eine Melodik, die das Akkordsystem der tonalen Harmonik voraussetzt, als Verirrung des musikalischen Denkens zu betrachten.

[5] Smits van Waesberghe, a. a. O., S. 78.

[6] Mit dem Ganzton verband sich im Mittelalter die Vorstellung des Vollkommenen und Einfachen, Festen und Deutlichen, auch des Männlichen und Harten — mit dem Halbton die Vorstellung des Unvollkommenen, Komplizierten und Undeutlichen, des Weichen und Weiblichen (Johannes Affligemensis, GerbertS II, 258 = CSM I, 137; Aribo Scholasticus, GerbertS II, 213 = CSM II, 56; Engelbert von Admont, GerbertS II, 324).

entstanden. Man könnte einwenden, der Unterschied der Voraussetzungen sei im Resultat aufgehoben; einfacher aber ist es, in Übereinstimmung mit der Intervallcharakteristik des Mittelalters einen Vorrang des Ganztonschritts (lydisch g—f bzw. phrygisch d—e) in der Kadenz anzuerkennen, den Halbtonschritt (e—f bzw. f—e) in der Gegenstimme als ergänzende, sekundäre Fortschreitung zu erklären und auf Stufenziffern, die den Umkehrungsbegriff implizieren, zu verzichten.

2. Der Unterschied zwischen der „contrasting third" der dorischen und mixolydischen Klausel und der „deviation fourth" der lydischen und phrygischen Klausel beruht nicht nur auf der Differenz der Modi, sondern ist auch in der geschichtlichen Entwicklung begründet: Die Klauseln 4—1 ($\frac{g—f}{d—f}$) und 5—8 ($\frac{d'—e'}{g—e}$) sind für das 12. und das frühe 13. Jahrhundert, die Klauseln 3—1 und 6—8 für das spätere 13. und das 14. Jahrhundert bezeichnend.

3. Das Prinzip des Halbtonanschlusses, das Marchettus von Padua als erster formulierte[7], ist nicht von der phrygischen und der lydischen Klausel abzuleiten, sondern umgekehrt: Der Ersatz der Klauseln $\frac{g—f}{d—f}$ und $\frac{g—e}{d—e}$ durch $\frac{g—f}{e—f}$ und $\frac{f—e}{d—e}$ ist neben der Alteration des dorischen und mixolydischen Subtonus zum Subsemitonium eine Konsequenz aus dem Prinzip des Halbtonanschlusses.

4. Smits van Waesberghes Versuch einer Interpretation des unteren und oberen Gegenklangs als Vorformen der Dominante und Subdominante ist fragwürdig. Subdominante und Dominante bilden in der tonalen Harmonik einen Kontrast, der die Tonika als Vermittlung und Ausgleich fordert. In der Klangtechnik des 14. Jahrhunderts aber gehen der untere und der obere Gegenklang (z. B. g—h—e' und g—h—d') ineinander über; sie kontrastieren nicht miteinander, sondern nur zum Grundklang. So kann die Intervallfolge $\frac{h—c'}{g—f}$, ohne ihre Bedeutung zu wechseln, sowohl mit $\frac{e'—f'}{g—f}$ als auch mit $\frac{d'—f'}{g—f}$ zusammengesetzt werden.

5. Der Terzklang ist noch im 13. und 14. Jahrhundert als unsicher und labil, als abhängige, an die Quinte oder den Einklang angelehnte Konsonanz empfunden worden. „Omnis imperfecta discordantia immediate ante concordantiam bene concordat"[8]. Daß zwei Töne im Terzabstand eine funktionale Einheit bilden, setzt also keine Emanzipation der Terz zum selbständigen Zusammenklang voraus, sondern umgekehrt: Der Konsonanzcharakter des Zusammenklangs erscheint als Folge der funktionalen Einheit der Melodietöne.

*

[7] GerbertS III, 80; die Forderung des Halbtonanschlusses steht wahrscheinlich auch hinter der Bemerkung des Anonymus 1 (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts), daß die kleine Terz (in der Intervallfolge 3—1) eine bessere Konsonanz als die große sei: „Est autem semiditonus consonantia melior ditono maxime cum due voces simul proferantur" (CoussS I, 296).

[8] Franco, in: S. M. Cserba, *Hieronymus de Moravia O. P.: Tractatus de Musica*, Regensburg 1935, S. 252; Anonymus 1, CoussS I, 301.

Die Satztechnik der im *Roman de Fauvel* anonym überlieferten, zwischen 1310 und 1314 entstandenen lateinischen Doppelmotette *Desolata mater ecclesia — Quae nutritos filios — Filios enutrivi* ist durch den Wechsel zwischen perfekten und imperfekten Konsonanzen bestimmt.

Bsp. 9

nach H. Besseler

De-so-la- ta ma-ter ...

Quae nu- tri-tos ...

Filios enutrivi

Die Terzen und Sexten sind keine Dissonanzen, kein zufälliges Resultat der Stimmführung, das nur auf unbetonter Zeit zugelassen wird, um verborgen zu bleiben, sondern imperfekte Konsonanzen, deren Kontrast zu den perfekten als Prinzip der Klangverbindung hervortritt. Daß die perfekte Konsonanz auf betonter und die imperfekte auf unbetonter Zeit erscheint, ist als Norm erkennbar; doch ist die umgekehrte Anordnung nicht ausgeschlossen (Takt 2, 11, 24). Der Wechsel der Klangcharaktere ist aus einer bloßen Folge des franconischen Gesetzes[9] zu einem kompositionstechnischen Prinzip geworden.

Die Motette schließt in F. Doch wird der lydische Modus vom mixolydischen durchkreuzt; außer in den Takten 20—21 und 27—28 erscheint G als Grundklang, F als unterer und a als oberer Gegenklang. Läßt man g—h(b)—d als „funktionale Einheit" und f(fis)—a—c(cis)—e als „funktionalen Kontrast" gelten, so sind die aus einer imperfekten und einer perfekten Konsonanz zusammengesetzten Klangfolgen fast durchgehend als Funktionen des g-Modus verständlich: Die Zusammenklänge repräsentieren Klangfunktionen, sofern sie aus Tönen gleicher melodischer Funktion bestehen. Ausnahmen sind die Klangfolgen $\begin{matrix} f'—e' \\ d'—e' \\ b—a \end{matrix}$ (Takt 13—14), $\begin{matrix} e'—f' \\ h—c' \\ g—f \end{matrix}$ (Takt 20—21), $\begin{matrix} d'—e' \\ d'—c' \\ f—e \end{matrix}$ (Takt 25) und $\begin{matrix} e'—f' \\ h—c' \\ g—f \end{matrix}$ (Takt 27—28). In Takt 13, 20 und 27 lassen sich die Abweichungen vom g-Klang als Durchgangsnoten interpretieren. In Takt 25 aber ist die funktionale Einheit auffällig gestört; wer sich das Gegenklangprinzip als Kategorie des musikalischen Hörens zu eigen gemacht hat, erwartet über dem Gegenton f im Tenor die Gegenquinte c' und nicht die Grundquinte d'.

Das Gegenklangprinzip ist ein Analogon zur modalen Rhythmik. (Der Tenor der Motette *Desolata mater ecclesia* repräsentiert den zweiten Modus.) Ein rhythmischer Modus beruht auf einem Wechsel oder Gegensatz von Längen und Kürzen, dem die „innere Dynamik" der Taktrhythmik fehlt. Daß auf den Anfang einer Perfectio ein Akzent fiel, ist nicht unwahrscheinlich, impliziert aber keinen Auftaktcharakter der geraden Zeitwerte, der Brevis des ersten, „trochäischen" und der Longa des zweiten, „jambischen" Modus.

Die Taktperiode des 17. bis 19. Jahrhunderts, das rhythmische Analogon der tonalen Kadenz, beruht auf dem Prinzip der Subordination, auf Abstufungen des Schwergewichts. Allerdings sind am Begriff des Schwergewichts zwei Momente zu unterscheiden. Ein Taktanfang trägt einerseits einen Akzent und erscheint andererseits als Ziel des Auftaktes; daß der letzte Takt einer Periode als der „schwerste" wirken kann, ist dagegen nicht im Akzentsystem begründet, sondern bedeutet nur, daß er, gleichsam als Resultat der Periode, alles Vorausgegangene in sich zusammenfaßt.

[9] „Item intelligendum est, quod in omnibus modis utendum est semper concordantia in principio perfectionis, licet sit longa, brevis vel semibrevis" (Cserba, a. a. O., S. 254).

Im Gegensatz zu einer Taktperiode entstehen modale Ordines durch bloße Addition; ein „tertius ordo" unterscheidet sich von einem „secundus ordo" nicht durch größeres Gewicht des Schlusses, sondern einzig durch die Anzahl der Einheiten.

Analog zur modalen Rhythmik kann man das Gegenklangprinzip als einerseits antithetisch, andererseits additiv charakterisieren. Die Tonika einer tonalen Kadenz erscheint als ein Ziel und Resultat; Hauptmann und Riemann benutzten, um die Kadenz zu beschreiben, die Terminologie der Hegelschen Dialektik. Grund- und Gegenklang aber bilden eine Antithese, die keine Fortsetzung fordert, sondern in sich abgeschlossen, gleichsam folgenlos ist. Und wie die rhythmischen Ordines entsteht die Disposition der Zusammenklänge durch bloße Addition einzelner Kontraste. Man würde das Prinzip der Klangtechnik des 14. Jahrhunderts verfehlen, wenn man versuchte, in *Desolata mater ecclesia* die Klangfolgen $\begin{matrix} & & & f' \\ h & — & c' \\ g & — & f \end{matrix}$ (Takt 4—5) und $\begin{matrix} f' & — & e' \\ d' & — & e' \\ b & — & a \end{matrix}$ (Takt 13—14) als „Ausweichungen" zu interpretieren und die Wiederkehr des G-Klangs in den Takten 6 und 15 als „Wiederherstellung des Modus" zu begreifen.

Aus der Tatsache sukzessiver Stimmenkonzeption darf nicht auf einen Vorrang der Stimmführung gegenüber der Klangfolge geschlossen werden. Eine Regel wie das Parallelenverbot, das im 14. Jahrhundert zunächst für die Oktave und den Einklang, später auch für die Quinte formuliert wurde[10], ist vielmehr doppelt begründet: Eine Quintenparallele bedeutet nicht nur einen Verstoß gegen die Forderung, daß die Stimmen verschieden und nicht gleich sein sollen[11], sondern auch gegen das Prinzip des Wechsels der Klangcharaktere. Im dreistimmigen Satz war sie erlaubt, wenn sie mit der Intervallfolge 3—1 oder 3—5 zusammentraf: $\begin{matrix} & & f' \\ d' & — & e' \\ b & — & a \end{matrix}$ (*Desolata mater ecclesia* Takt 13—14) oder $\begin{matrix} d' & — & e' \\ b & — & a \\ g & — & a \end{matrix}$ (Takt 22—23). Die Erklärung, daß die Quintenparallele „verdeckt" werde, also als „tote" Intervallfolge zwischen nicht aufeinander bezogenen Stimmen aufzufassen sei, ist allerdings nicht unmißverständlich. Sie leuchtet bei Quintenparallelen zwischen Oberstimmen unmittelbar ein[12], genügt aber nicht, um

[10] „Nota quod ab unisono vel ab octavo vel quintodecimo numquam ascendendum vel descendendum est cum plano cantu per consimilem quantitatem nisi planus ascendat vel descendat ultra tertium gradum" (Anonymus 5, CoussS I, 366). „Et ne doilt on point faire ne dire II quintes ne deux doubles l'une après l'autre ne monter ne descendre avec sa teneur car ils sont parfais" (Anonymus 13, CoussS III, 497).

[11] „Insimul cum cantu supra vel infra quem contrapunctamus nunquam ascendere vel descendere debemus cum eadem combinatione perfecte concordante . . . Et ratio huius est, quum idem cantaret unus quod alter . . . quod contrapuncti non est intentio" (Prosdocimus de Beldemandis, 1412; CoussS III, 197).

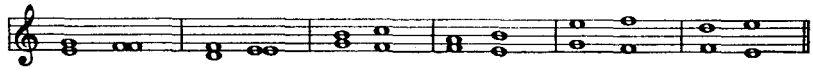
[12] „Discantus bene habere potest duas quintas cum contratenore et hoc quum contratenor est supra tenorem in acutis" (Anonymus 11, CoussS III, 465).

Quintenparallelen zwischen Tenor und Triplum zu rechtfertigen[13]. Wenn man nur die Stimmführung berücksichtigt, ist die Behauptung, eine Quintenparallele werde durch die gleichzeitigen Intervallfolgen 3—1 und 3—5 „verdeckt", eine brüchige Hypothese; denn Quintenparallelen zwischen Außenstimmen sind auffällig. Der Begriff der toten Intervallfolge ist also, wenn man ihn gelten läßt, nur mit Rücksicht auf die Klangfolge zu begründen: „Verdeckt" wird weniger die Parallelbewegung durch Gegenbewegung als die Gleichheit der Quinten durch die Differenz zwischen dem Terz-Quint-Klang und der leeren Quinte.

*

Als primäre Intervallfolgen galten im 14. Jahrhundert die Fortschreitungen von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz mit Ganz- und Halbtonanschluß in Gegenbewegung[14] (3—1, 3—5, 6—8 und ihre Oktaverweiterungen):

Bsp. 10



[13] Nach Franco ist das Triplum abwechselnd auf den Tenor und das Duplum bezogen, so daß nicht nur eine irreguläre Fortschreitung mit dem Duplum durch eine reguläre mit dem Tenor, sondern auch umgekehrt eine irreguläre mit dem Tenor durch eine reguläre mit dem Duplum legitimiert werden kann. „Qui autem triplum voluerit operari, respiciendum est tenorem et discantum, ita quod si discordat cum tenore, non discordet cum discantu vel e converso. Et procedat ulterius per concordantias nunc ascendendo cum tenore vel descendendo, nunc cum discantu" (Cserba, a. a. O., S. 254).

[14] Nach A. Machabey (*Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XVe siècle*, Paris 1955) sind die Grundzüge der tonalen Harmonik schon im 13. Jahrhundert vorgezeichnet. „La cadence mélodique et la cadence harmonique sont corrélatives; la généralisation des sensibles mélodiques, la constitution et l'enchainement des accords qui deviennent caractéristiques du group conclusif, non seulement déterminent l'unification des différents modes, mais encore renforcent la notion de tonique, directive de toute polyphonie" (S. 142). Doch stammt erstens das Franco-Zitat (CoussS I, 154), auf das Machabey (S. 136 und 138) seine Interpretation der Klangtechnik des 13. Jahrhunderts stützt, aus dem pseudo-franconischen, im 14. Jahrhundert entstandenen *Compendium discantus*. Zweitens bewirkt das Prinzip des Halbtonanschlusses keine Angleichung der Modi, kein Zusammenwachsen des Dorischen, Phrygischen und Äolischen zu Moll und des Lydischen, Mixolydischen und Jonischen zu Dur, sondern eine „lydische" oder „phrygische" Stilisierung der Klauseln. Drittens wurde ein Bewußtsein der Tonika durch die Musica ficta weniger unterstützt als durchkreuzt; daß Klangfolgen wie cis'–d' (fis'–g') *(Desolata mater ecclesia,* Takt 2) und d'–e' (a–g) (f'–e') (b–a) (Takt 13—14) nebeneinander möglich sind, läßt erkennen, daß die Gegenklangtechnik, im Unterschied zur tonalen Harmonik, nicht dem Prinzip der Subordination, sondern dem einer bloßen Addition der Klangkontraste folgte. Viertens krankt Machabeys Beschreibung der „genèse de la tonalité musicale classique" an einem methodischen Fehler: Um sagen zu können, die tonale Harmonik sei im 13. bis 15. Jahrhundert entstanden, zitiert Machabey Einzelmomente — den Leitton (S. 207), den „Fundamentcharakter" des Unterstimmen-Tenors (S. 182 ff.), Quintschritte der Unterstimme (S. 226, 245 ff., 263) und Satzanfänge oder -schlüsse mit imperfekten Konsonanzen (S. 186, 209, 267) —, die im 17. Jahrhundert ein System, das der tonalen Harmonik, bilden, im 13. bis 15. Jahrhundert aber nicht oder doch anders als später miteinander zusammenhängen.

Der Anonymus 13 schreibt: „La tierce de ton et demiton requiert unisson après li et celle de deux tons quinte après li. La sixte de demi ton avuec quinte requiert après li quinte et celle d'un ton avuec quinte requiert double après li"[15]. Andere Theoretiker zählen die Fortschreitung von der kleinen Sexte zur Quinte in Seitenbewegung nicht zu den primären Intervallfolgen. „Consonantiarum sunt tres per se et perfectae scilicet unisonus diapason et diapente; tres sunt per accidens scilicet semiditonus, ditonus in ordine ad diapente vel unisonum, tonus cum diapente in ordine ad diapason"[16]. Daß der kleinen Sexte entweder der Halbtonanschluß (6—8) oder der Ganztonanschluß (6—5) an eine perfekte Konsonanz fehlt, genügte sogar, um sie vom Begriff der imperfekten Konsonanz auszuschließen. „Et aliae species videlicet semiditonus et ditonus, tonus cum diapente faciunt consonantiam imperfectam, quia tendunt ascendere vel descendere in speciebus praedictis perfectis scilicet semiditonus in unisono, ditonus in diapente, tonus cum diapente in diapason ascendendo vel descendendo seriatim"[17].

Die Progressionen 3—1, 3—5 und 6—8 sind im 13. Jahrhundert aus Durchgängen (4—3—1 und 5—6—8) oder „Wechselklängen" (5—3—5) entstanden[18]: In der *Discantus positio vulgaris* wird die Sexte als Durchgangsdissonanz zwischen Quinte und Oktave, als Analogon zur Septime, der Durchgangsdissonanz zwischen Oktave und Quinte, beschrieben[19]. Doch läßt schon der Anonymus 4 die große Sexte, die an sich eine „vilis discordantia" sei, unmittelbar vor der Oktave als „optima concordantia" gelten[20].

Marchettus von Padua bezeichnet die Terz, Sexte und Dezime als Dissonanzen, unterscheidet sie aber als erträgliche von den unerträglichen, der Sekunde, Septime und None. „Harum autem diaphoniarum seu dissonantiarum aliae compatiuntur secundum auditum et rationem, et aliae non. Quae vero compatiuntur sunt tres principaliter scilicet 3, 6, 10"[21]. Daß die Terzen und Sexten bis zum 15. Jahrhundert von manchen Theoretikern als unvollkommene Dissonanzen, von anderen dagegen als imperfekte Konsonanzen klassifiziert wurden, bedeutet keinen Unterschied der Art oder Entwicklungsstufe des musikalischen Hörens, sondern ist auf eine Schwierigkeit der Theorie zurückzuführen. Die Konsonanz- oder Dissonanzbedeutung der Terz und Sexte war im Mittelalter ein Problem, das sich nicht eindeutig lösen ließ, weil die Bedingungen der Konsonanz — einfache Zahlenproportion, direkte Tonverwandtschaft, Verschmelzung der Töne, Selbständigkeit des Zusammenklangs —

[15] Anonymus 13, CoussS III, 496–97.
[16] Pseudo-Franco, *Compendium discantus*, CoussS I, 154.
[17] *De discantu et consonantiis*, GerbertS III, 306.
[18] Thr. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Würzburg 1937, S. 64 f. und 72 f.
[19] „Item si firmus cantus ascendat per semitonium, puta de E gravi in F grave, et discantus sit in diapason, puta in e acuto, descendat in ditonum per secundam a duplo et habebit diapente. Si autem e converso descendat per semitonium et discantus sit in diapente, e converso in ditonum (zu ergänzen: per secundam) debet ascendere, ut habeat diapason" (Cserba, a. a. O., S. 191).
[20] CoussS I, 359.
[21] GerbertS III, 80.

zwar zum Teil, aber nicht sämtlich erfüllt waren. Man konnte entweder die Terzen, obwohl sie als Zusammenklänge zulässig waren, als Dissonanzen klassifizieren, weil sie keine überteiligen Zahlenproportionen repräsentieren, oder konnte umgekehrt den Wohlklang der Terzen durch das Wort „Konsonanz", die mathematische Unvollkommenheit aber und die Unselbständigkeit des Zusammenklangs durch den Zusatz „imperfekt" ausdrücken. Marchettus beschreibt die Terz und Sexte als Gegenbewegungsdissonanzen, die sich — im Unterschied zu den Seitenbewegungsdissonanzen, der Durchgangs- und Synkopendissonanz — nicht in einen dissonierenden Ton und einen Bezugston spalten lassen, sondern durch Fortschreiten beider Stimmen aufgelöst werden müssen. „Hae autem dissonantiae et his similes ideo compatiuntur ab auditu, quia sunt magis propinquae consonantiis cum moventur sursum et deorsum. Dicitur enim, quod quando duae voces sunt in dissonantia, quae compatitur ab auditu, quod quaelibet ipsarum requirens consonantiam, moveatur ita: videlicet ut si una in sursum tendit, reliqua in deorsum semper distando per minorem distantiam a consonantia, ad quam tendit." Um als Zusammenklänge geduldet zu werden, müssen die Dissonanzen in Gegenbewegung mit Ganz- und Halbtonanschluß[22] zu einer perfekten Konsonanz fortschreiten. „Aliae vero dissonantiae sive diaphoniae ideo non compatiuntur ab auditu, quia etsi moveantur sursum et deorsum: non tamen ante consonantias per minorem distantiam sunt distantes."

Die Beschreibung läßt eine Frage offen: Sollen auch der Ganzton und die kleine Septime, sofern sie in Gegenbewegung mit Ganz- und Halbtonanschluß zur Quarte (die nach Marchettus eine perfekte Konsonanz ist) bzw. zur Quinte fortschreiten, neben der Terz und Sexte als erträgliche Dissonanzen gelten? Die Möglichkeit ist nicht auszuschließen, denn wenn man sie voraussetzt, werden Intervallklassifikationen des 13. Jahrhunderts erklärbar, die sonst unverständlich sind.

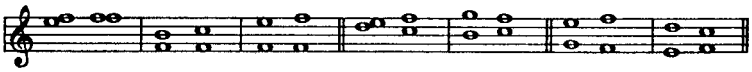
Johannes de Garlandia unterscheidet den Halbton, den Tritonus und die große Septime als vollkommene, unerträgliche Dissonanzen von der großen Sexte und der kleinen Septime als unvollkommenen, erträglichen Dissonanzen und der kleinen Sexte und dem Ganzton als mittleren Dissonanzen[23]. Die Klassifikation, die als Urteil über Klangcharaktere absurd wäre — und die auch keinem Systemzwang zur Last gelegt werden kann, denn die Analogie zur Einteilung der Konsonanzen fordert

[22] Der gleiche Sachverhalt wird nach Simon Tunstede (sofern er als Verfasser der *Quatuor principalia* gelten darf) durch den Terminus „imperfekt" ausgedrückt: „Imperfecta concordantia ab instabilitate sua merito denominatur, quae de loco movetur in locum et per se inter nullas certas invenitur proportiones. Tales enim sunt semiditonus, ditonus et donus cum diapente" (CoussS IV, 280).

[23] „Discordantiarum quedam dicuntur perfecte, quedam imperfecte, quedam vero medie. Perfecte dicuntur, quando due voces non iunguntur aliquo modo secundum compassionem vocum, ita quod, secundum auditum, una non possit compati cum alia. Et iste sunt tres species, scilicet semitonium, tritonus, ditonus cum diapente. Imperfecte dicuntur, quando due voces iunguntur ita, quod secundum auditum vel possunt aliquo modo compati, tamen non concordant. Et sunt due species, scilicet tonus cum diapente et semiditonus cum diapente ... Medie dicuntur, quando due voces iunguntur ita, quod partim conveniunt cum perfectis, partim cum imperfectis. Et iste sunt due species, scilicet tonus et semitonium cum diapente" (CoussS I, 105).

nur die Bildung von drei Gruppen, aber nicht die Zusammenfassung der großen Sexte mit der kleinen Septime und der kleinen Sexte mit dem Ganzton —, wird verständlich, wenn man die Auflösungen der Dissonanzen in perfekte Konsonanzen berücksichtigt.

Bsp. 11



Die „discordantiae perfectae" sind Seitenbewegungsdissonanzen mit Halbtonanschluß an den Einklang, die Quinte und die Oktave; dagegen sind die „discordantiae imperfectae" und „mediae" Gegenbewegungsdissonanzen mit Ganz- und Halbtonanschluß an die Quarte, Quinte oder Oktave. Und die Unterscheidung der „imperfectae" von den „mediae" ist im Vorrang der Oktave (6—8) und Quinte (7—5) gegenüber der Quarte (2—4 und 6—4) begründet[24].

*

Dem Verfahren der Addition von Klangkontrasten steht im 14. Jahrhundert eine andere, allerdings periphere Technik gegenüber, die vom „Alternationsprinzip", dem regelmäßigen Wechsel imperfekter und perfekter Konsonanzen, als „Distinktionsprinzip" zu unterscheiden wäre. Der Ausdruck soll besagen, daß die Gliederung des Chorals, die bei der Addition von Klangkontrasten vernachlässigt und durchkreuzt wurde, zum bestimmenden Moment der Klangtechnik wird: Den Abschnitten des Cantus firmus entsprechen Terzen- oder Sextenketten mit Quint- oder Oktavschlüssen; die imperfekten Konsonanzen, die im 14. Jahrhundert als „Spannungs- oder Bewegungsklänge" interpretiert wurden, erscheinen als Darstellung und Verbreiterung der melodischen „Bewegung" in einem Choralneuma oder einer Distinktion.

Den Zusammenhang zwischen Melodik und Klangtechnik beschreibt der Anonymus 13 in einer schwer faßlichen Terminologie. „Car il sont III manières de notes, c'est ascavoir appendans, non appendans et désirans appendans. Notes appendans sont comme ici: (Beispiel fehlt) sur lesquelles on doilt dire tierces quintes ou sixte double tant en commencement de déchant comme en moyen, item: (Beispiel fehlt) sur lesquelles on doit dire quinte double ou tierce quinte. Notes non appendans: (Beispiel fehlt) sur lesquelles on doit dire double quinte ou quinte tierce. Item: (Beispiel fehlt) sur lesquelles on doit dire double tierce etc. Notes désirans appendans sont quand la teneur monte une note ou II, ou III en droit degré et en la fin soit une appendant, toutes celles par devant sont désirans appendans; si comme yci: (Beispiel fehlt)"[25].

Der Ausdruck „notes" bezeichnet Cantustöne, nicht ein vom Cantus und Discantus gebildetes Intervall[26]. Der Gegensatz der „notes non appendans" zu den „notes appendans" ist mit einer

[24] Franco (Cserba, a. a. O., S. 250) faßt einerseits die „discordantiae imperfectae" und „mediae" zusammen und zählt andererseits die kleine Sexte zu den „perfectae", bezieht sie also als Seitenbewegungsdissonanz mit Halbtonanschluß auf die Quinte statt als Gegenbewegungsdissonanz mit Ganz- und Halbtonanschluß auf die Quarte.

[25] CoussS III, 497.

[26] H. Riemann (*Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²/1920, S. 126 f.) interpretiert „notes appendans" als „Intervalle mit doppeltem Sekundanschluß in Gegenbewegung", „notes non appendans" als „Intervalle mit fehlendem oder nur in einer Stimme vorhandenem Sekundanschluß, gleichviel ob in Parallel- oder Gegenbewegung", und „notes désirans appendans" als „Intervalle mit vollkommenem Sekundanschluß in Parallelbewegung". Doch wäre erstens der Ausdruck „notes appen-

Umkehrung der Intervallfolgen verbunden: „Notes appendans" fordern Progressionen von einer unvollkommeneren zu einer vollkommeneren Konsonanz (3–5, 6–8 und 5–8)[27], „notes non appendans" dagegen Fortschreitungen von einer vollkommeneren zu einer unvollkommeneren Konsonanz (8–5, 5–3 und 8–3). Da Parallelen perfekter Konsonanzen vom Anonymus 13 verboten werden, muß den „notes désirans appendans" die Verbindung imperfekter Konsonanzen entsprechen.

Daß mit dem Ausdruck „notes appendans" Sekundschritte des Cantus firmus gemeint sind[28], ist unwahrscheinlich; denn erstens ist, wenn „appendans" und „en droit degré" als Synonyme gelten sollen, die Bezeichnung „notes désirans appendans" für einen Tenor „en droit degré" überflüssig und unverständlich. Und zweitens zählt der Anonymus auch die Intervallfolge 5–8 über einer absteigenden Terz des Cantus firmus zu den Progressionen „sur notes appendans"[29]. Die Klassifikation der Cantustöne kann also nicht in den Tonfolgen, sondern muß in einem anderen Kriterium begründet sein.

Der Anonymus gliedert den Choral in Abschnitte, in Neumata oder Distinktionen, die der Diskantist durch Terzen- oder Sextenketten mit Quint- bzw. Oktavschlüssen begleiten soll. Die mittleren Abschnitte beginnen mit imperfekten Konsonanzen und nur der erste mit einer perfekten. „Se c'est en commencement de chant la première et la darrenière doilt etre double et les moiennes sixtes, ou la première et la darrenière quinte et les moiennes tierces. Se c'est en moyen chant, les premières son sixtes et la darreniere double, ous les premières sont tierces et la darrenière quinte."

Die Terminologie des Anonymus wird verständlich, wenn man die über den „notes appendans", „non appendans" und „désirans appendans" geforderten Intervallfolgen auf die zitierte, im Text unmittelbar folgende Beschreibung des Distinktionsprinzips bezieht: Die Progressionen der „notes désirans appendans" erscheinen in der Mitte oder auch am Anfang, die der „notes appendans" am Schluß der Abschnitte und die der „notes non appendans" zwischen den Distinktionen. „Notes appendans" sind also die Penultima und die Ultima einer Tongruppe; „notes non appendans" sind Töne, die durch eine Zäsur voneinander getrennt werden; und „notes désirans appendans" sind die Anfangs- und die mittleren Töne einer Distinktion, die dem Schluß zustreben. Die Wirkungen der Klangfolgen: der „verbindende" Charakter der Fortschreitung von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz, der „trennende" der umgekehrten Progressionen und der „spannende" der Verkettung imperfekter Konsonanzen, sind demnach vom Anonymus 13 als Mittel zur Darstellung melodischer „Bewegung" begriffen worden.

dans", wenn er ein Intervall, also einen Cantus- und einen Discantuston bezeichnen würde, nur im Plural sinnvoll; der Anonymus aber gebraucht auch den Singular. Zweitens ist Riemanns Deutung mit dem Satz unvereinbar, daß die Intervallfolge 5–8 über einer absteigenden Sekunde oder Terz des Cantus eine Progression „sur notes appendans" sei. Drittens ist Riemann gezwungen, den zweiten Teil der Erklärung der „notes appendans", in dem die Progression 5–8 gefordert wird, als „ganz verdorben" abzutun und in seinem Abdruck des Textes auszulassen. Und viertens verfehlt eine Erklärung, die nur die Differenzen zwischen Parallel- und Gegenbewegung und zwischen einfachem und doppeltem Sekundanschluß berücksichtigt, den Gegensatz zwischen imperfekter und perfekter Konsonanz aber vernachlässigt, den Kontrapunktbegriff des 14. Jahrhunderts.

[27] Die Intervallfolge 5–8 trat zwar im 14. Jahrhundert gegenüber 6–8 zurück, bewahrte aber noch ihren Kadenzcharakter.

[28] Georgiades, a. a. O., S. 59; S. 58 wird Riemanns Datierung des Anonymus 13 (13. statt 14. Jahrhundert) widerlegt.

[29] „Se la teneur descent, si comme Re Ut ou Mi Ut ou La Fa ou La Sol, la première doilt estre quinte, mes que ce soit sur notes appendans."

Zur Harmonik des 15. Jahrhunderts

Die These, daß die tonale Harmonik im frühen 15. Jahrhundert entstanden sei, scheint sich, allerdings nicht unangefochten[1], zur communis opinio der Historiker verfestigt zu haben[2]. „Man begab sich", schreibt Werner Korte, mit der Entdeckung der Akkordbeziehungen „auf ein vollkommen unbekanntes Gebiet, da das Hören von Klängen gegenüber dem Hören von mehrlinearem Ablauf etwas vollkommen Neues darstellte"[3]. Die Antithese ist fragwürdig; denn tonale Harmonik und linearer Kontrapunkt schließen sich nicht aus. „Ohne Zweifel liegen Funktionsbeziehungen vor, die mit ausschließlicher Bezeichnung durch Tonika und Dominante unvergleichlich deutlicher charakterisiert sind als durch die Stufenbezeichnung, die keine Beziehungen untereinander anzeigt"[4]. Korte ist jedoch gezwungen, auf eine funktionale Deutung der Stufen im Sekundabstand zur Tonika zu verzichten, also zu konzedieren, daß Zusammenklänge im Sekundabstand nicht nach dem Dominantprinzip, sondern nach dem Gegenklangprinzip aufeinander bezogen sind. „Auszunehmen sind die beiden D^{D+} und $^{D}D+$ Bezeichnungen[5], deren häufiges Vorkommen in enger Beziehung zur Tonika nicht in unserem Sinne einer Dominant zur Dominant zu deuten ist."

In seiner Analyse der Motette *Ave maris stella* von Leonel[6] beschränkt sich Korte[7] auf eine tonale Interpretation der „fundierten" Klänge $\begin{smallmatrix} & & & 8 & 8 & 8 & 5 & 5 \\ (5 & 3 & 1 & 3 & 1 &). \\ & & & 1 & 1 & & 1 & \end{smallmatrix}$ Er scheint also erstens zu zweifeln, ob die Terz-Sext-Klänge als Sextakkorde, als Umkehrungen von Grundakkorden, gelten dürfen. Ohne die Voraussetzung aber, daß die Dreiklänge und ihre Umkehrungen „funktional identisch" sind, verliert das Funktionssystem seinen Sinn. Zweitens ist Korte sogar in der Analyse der „Gerüstklänge" gezwungen, entlegene Funktionen zu postulieren:

d	g	d	F	|	d	B	C	a	d	g	|	F	|	C	g	C	g	‖
D^0	T^0	D^0	Dp^+		D^0	Tp^+	S^+	Sp^0	D^0	T^0		SS^+		S^+	T^0	S^+	T^0	

Der Begriff einer Dursubdominante in Moll widerspricht der Funktionstheorie, sofern man Riemanns Formulierung gelten läßt[8].

[1] B. Meier, *Die Harmonik im cantus-firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts*, AfMw IX (1952), S. 27–44.

[2] W. Korte, *Die Harmonik des frühen 15. Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik*, Münster 1929; Thr. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Würzburg 1937, S. 109 f.; H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950.

[3] A. a. O., S. 12.

[4] A. a. O., S. 5.

[5] In Riemanns Chiffrierungssystem: DD und SS.

[6] DTÖ XXVII, S. 78.

[7] A. a. O., S. 18–22.

[8] Korte stützt sich auf H. Erpfs Fassung der Funktionstheorie (*Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927), in der eine Dursubdominante in Moll und eine Moll-

Nach Riemann stiften nur die Quinte und die große Terz als Abstand der Bezugstöne eine unmittelbare Verwandtschaft zwischen zwei Harmonien. Bezugston der Durharmonie c—e—g ist c, Bezugston der Mollharmonie c—es—g ist g. Aus Riemanns Voraussetzungen folgt einerseits die Möglichkeit einer Mollsubdominante in Dur (die Mollharmonie f—as—c hat denselben Bezugston c wie die Durharmonie c—e—g) oder einer Durdominante in Moll (die Durharmonie g—h—d hat denselben Bezugston g wie die Mollharmonie c—es—g), andererseits der Ausschluß einer Dursubdominante in Moll (der Bezugston f der Durharmonie f—a—c ist nicht durch eine Quinte oder große Terz mit dem Bezugston g der Mollharmonie c—es—g verbunden) und einer Molldominante in Dur (der Bezugston d der Mollharmonie g—b—d ist nicht durch eine Quinte oder große Terz mit dem Bezugston c der Durharmonie c—e—g verbunden). Riemanns These beruht auf einem Prinzip, dem harmonischen „Dualismus", das brüchig sein mag; der Sachverhalt aber, den sie zu begründen versucht, ist unleugbar. Die Dursubdominante in Moll und die Molldominante in Dur sind als „Funktionen" fragwürdig, und zwar nicht, weil sie aus Riemanns System herausfallen, sondern umgekehrt: Riemann hätte sich, um seine Theorie zu rechtfertigen, darauf berufen können, daß sie die Fragwürdigkeit der Dursubdominante in Moll und der Molldominante in Dur zu erklären vermag.

Als Paradigma tonaler Harmonik im frühen 15. Jahrhundert gilt Dufays dreistimmige Chanson *Helas, ma dame par amours*[9]. Sie erbringt nach Heinrich Besseler „den Beweis, daß im 15. Jahrhundert streng stimmig komponierte Musik auf akkordlich-harmonischer Grundlage möglich war"[10]. Die Anzahl der Quintschritte des Fundaments — um in der Terminologie der Stufentheorie zu sprechen — ist doppelt so groß wie die der Sekundschritte. Terz-Sext-Klänge und ungestützte Sexten sind selten (Takt 9, 13, 19 und 21). Die Stufen c, g und d erscheinen als Hauptstufen; die sieben Abschnitte der Chanson schließen auf c, d, g, d, g, d und c. Die Zusammenklänge auf Nebenstufen setzen, da sie Ausnahmen sind, einer Reduktion nach den Prinzipien der Funktionstheorie kaum Widerstand entgegen: Der B-Klang (Takt 13 und 24) und der Es-Klang (Takt 21), die nur als unvollständige Dreiklänge (b—d und es—g) vorkommen, lassen sich in g-moll als Tp und Sp oder als fragmentarische T und S erklären; der Ton a unter der Oktave c'—c'' (Takt 3) und der Ton h unter der Terz d'—fis' (Takt 27) erscheinen als „substruierte Terzen", also als exemplarische Verwirklichungen des Begriffs der — von einer Hauptstufe abhängigen — Nebenstufe; und der F-Klang

a' b' g'
c' (Takt 19) ist zwischen b und c' ein
f g es

bloßer „Durchgangsakkord".

Dennoch ist die These, in *Helas, ma dame* sei „die neue Einheit der Tonalität" ausgeprägt, fragwürdig. Besselers Charakteristik des Contratenors als „Harmonieträger" ist dem Einwand ausgesetzt, daß der Contratenor keine Fundamentstimme,

dominante in Dur, allerding nur als „Analogiebildungen" (S. 20), anerkannt werden; doch lassen sich Kategorien, die den Differenzierungen einer späten Entwicklungsstufe, der Harmonik des 19. Jahrhunderts, gerecht werden sollen, auf eine rudimentäre Vorstufe der tonalen Harmonik kaum sinnvoll übertragen. Die Komplizierungen, in die eine funktionale Analyse von Werken des frühen 15. Jahrhunderts gerät, wären erst gerechtfertigt, wenn die einfachen funktionalen Zusammenhänge, als Grundlage der verwickelten, deutlich ausgeprägt wären.

[9] Besseler, a. a. O., S. 41 und Anhang Nr. 1; Analyse S. 40—43.

[10] A. a. O., S. 42.

sondern eine Zusatzstimme sei[11]. Diskant und Tenor bilden ein Satzgerüst, das als zweistimmiger Kontrapunkt für sich bestehen kann; und irreguläre Dissonanzbildungen lassen erkennen, daß der Contratenor, die zuletzt komponierte Stimme, in Takt 4 nur auf den Diskant und nicht auf den Tenor bezogen ist und in Takt 9 umgekehrt nur auf den Tenor und nicht auf den Diskant.

[11] Rudolf v. Ficker, *Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon*, Acta mus. XXIII, 1951, S. 116; Ernst Apfel, *Der Diskant in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1953, masch. Der These, daß der Contratenor im dreistimmigen Satz des frühen 15. Jahrhunderts nicht „Harmonieträger", sondern Ausfüllung eines Diskant-Tenor-Gerüstes gewesen sei, setzte Ernest H. Sanders (*Die Rolle der englischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters in der Entwicklung von Cantus-firmus-Satz und Tonalitätsstruktur*, AfMw XXIV, 1967, S. 35) die Behauptung entgegen, daß „einige der alten Funktionen und Tendenzen" – gemeint sind offenbar die Kadenzfunktion des Tenorschritts e–d und die Tendenz der imperfekten Konsonanz zur perfekten ($\begin{smallmatrix}\text{cis}'\text{–d}'\\ \text{e–d}\end{smallmatrix}$) – zwar „noch eine gewisse Scheinexistenz" führten, „aber ihr Wesen und ihre ursprüngliche Bedeutung eingebüßt" hätten. „R. v. Fickers und Apfels Standpunkt scheint auch bedenklich angesichts der Tatsache, daß Dominantkadenzen schon in einer Reihe von Machauts Chansons vorkommen." Gegenstand der Diskussion ist jedoch nicht, ob im 14. und 15. Jahrhundert Klangfolgen begegnen, die einem Hörer des 20. Jahrhunderts als Dominantkadenzen erscheinen, sondern ob die Interpretation als Dominantkadenzen historisch zu rechtfertigen ist. „Außerdem bleibt die Frage unerklärt, wieso die Doppelleittonkadenz nicht beibehalten wurde." Der Satz suggeriert, daß einzig die Annahme „dominantischer Tonalität" die Verdrängung der Doppelleittonkadenz ($\begin{smallmatrix}\text{cis}'\text{–d}'\\ \text{gis–a}\\ \text{e–d}\end{smallmatrix}$) durch die Tritonuskadenz ($\begin{smallmatrix}\text{cis}'\text{–d}'\\ \text{g–a}\\ \text{e–d}\end{smallmatrix}$) zu erklären vermöge. Einerseits ist aber die Interpretation des Zusammenklangs e–g–cis' als Dominante – genauer: als Fragment des Dominantseptakkords – insofern verfehlt, als der Dominantseptakkord, den sie voraussetzt, den Komponisten des 15. und noch des 16. Jahrhunderts fremd war; auch müßte Sanders verständlich machen, warum der Ton g nach a und nicht nach f fortschreitet. Und andererseits ist es nicht unwahrscheinlich, daß das Veralten der Doppelleittonkadenz auf eine wachsende Empfindlichkeit gegenüber dem Tritonusquerstand zwischen dem Leitton zur Quinte (gis) und dem Grundton (d) zurückzuführen ist. „Und wenn außerdem Kompositionen dieser Zeit zwischen Kadenzen Passagen mit markanten Akkordfortschreitungen und einem weitschrittigen Fundament enthalten, scheint es ebenso unmöglich, dem damaligen Hörer die Fähigkeit oder gar die Absicht zuzutrauen, die Stimmen so auseinanderzuhalten, daß er die ‚Gerüststimmen' erkennen konnte." Sanders setzt sich jedoch einerseit über die Möglichkeit hinweg, daß die Stimmen durch klangliche Differenzierung von einander abgehoben wurden. Andererseits unterstellt er der Hypothese v. Fickers und Apfels einen Sinn, den sie nicht hat oder mindestens nicht zu haben braucht. Was gehört wurde, war die Progression von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz ($\begin{smallmatrix}\text{cis}'\text{–d}'\\ \text{e–d}\end{smallmatrix}$): ein Übergang, der als ebenso zwingend und einleuchtend empfunden wurde wie im 18. und 19. Jahrhundert die Auflösung des Dominantseptakkords in den Tonikadreiklang und dessen Wirkung durch den Contratenor zwar ergänzt, aber nicht verändert wurde, gleichgültig, ob er das Gerüst zur Doppelleitton-, Oktavsprung- oder Quartsprungkadenz (gis-a, A–a oder A–d) ausfüllte. – Arnold Salop (*Jacob Obrecht and the Early Development of Harmonic Polyphony*, JAMS XVII, 1964, S. 288–309) gibt der These, daß die harmonische Tonalität im 15. Jahrhundert entstanden sei, eine überraschende Wendung. Einerseits betrachtet er die sprunghaften Contratenores in Dufays Chansons, die „Harmonieträger", die nach Besseler eines der entscheidenden Momente „dominantischer Tonalität" darstellen, als bloße Zusatzstimmen zu Diskant-

Man könnte einwenden, daß tonale Harmonik und sukzessive Stimmenkonzeption sich nicht ausschließen, daß der Entwurf einer Akkordfolge als Satzgerüst auch eine „lineare" Ausarbeitung durch nacheinander komponierte Stimmen zulasse. Eine „streng stimmig komponierte Musik auf akkordlich-harmonischer Grundlage" ist möglich. Aber sie setzt voraus, daß die Akkordvorstellung zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist. Tonale Akkordverbindungen können nur dann das Fundament oder Regulativ sukzessiver Stimmenerfindung bilden, wenn sie sich zu Formeln verfestigt haben. Die Entwicklung vom manifest „akkordlich-harmonischen" Satz zur latenten „Grundlage" ist nicht umkehrbar.

Allerdings kann — im Unterschied zur Stufentheorie — die Funktionstheorie auf die Voraussetzung, daß der Dreiklang als Akkord, als unmittelbar gegebene Klangeinheit, begriffen sein muß, verzichten, ohne ihren Sinn zu verlieren[12]. Sie braucht nur zu fordern, daß die Töne ein System bilden, das erstens auf den Tonverwandtschaften der Quinte und der großen Terz beruht und zweitens auf einen Mittelpunkt bezogen ist. Das C-dur-System besteht aus den Quinten f—c, c—g und g—d und den Terzen f—a (oder as—c), c—e und g—h, das a-moll-System aus den Quinten d—a, a—e und e—h und den Terzen f—a, c—e und g—h (oder e—gis). Besseler charakterisiert jedoch die Klangtechnik Dufays in *Helas, ma dame* als „dominantische Tonalität mit

Tenor-Gerüsten (S. 290), leugnet also ihren primär harmonischen Charakter. Andererseits beobachtete er bei Obrecht die Tendenz, den Grundton zu Anfang eines Satzes durch mehrere Klauseln fest zu etablieren, so daß spätere Kadenzen auf anderen Stufen als Ausweichungen auf das dem Bewußtsein noch gegenwärtige Zentrum bezogen werden können: „. . . a practice similar, in a sense, to that of the late baroque, und probably deserving the designation ‚tonal' generally applied to the music of the later period. This is tonality, not in the sense of major or minor key, or in the sense of specific functional operations (such as dominant-tonic) — such associations reflect exceedingly narrow viewpoints — but in the sense of ‚loyalty to a tonic', as Willi Apel puts it" (S. 300). Salops Recht, das Wort „Tonalität" so zu gebrauchen, wie es ihm für den Zweck seiner Untersuchung angemessen erscheint, soll nicht geschmälert werden. Was aber die Sache betrifft, so steht fest, daß es sich bei den Phänomenen, die Salop meint, nicht um die harmonische Tonalität, von der in unseren Untersuchungen die Rede ist, sondern um nichts anderes als die Darstellung eines Modus durch eine Klauseldisposition handelt. Die Differenz zeigt sich auch an Bemerkungen zu Einzelheiten der Satztechnik: „Obrecht's harmonic practice is implemented by the two factors discussed earlier, the designed bass and the tritone drive to the cadence" (S. 304). Der prägnante Baß, „the designed bass", der auf Grund seines melodischen Zuges, nicht als „Harmonieträger", der Kadenz zustrebt (S. 291), ist eher das Gegenteil einer Fundamentstimme in tonaler Harmonik als deren Vorform. Und den „tritone drive" scheint Salop zu überschätzen: Noch bei Obrecht ist die Fortschreitung des Tritonus zur Quarte ($\frac{\text{cis}'-\text{d}'}{\text{g}-\text{a}}$) nicht weniger häufig als die Auflösung in die Sexte ($\frac{\text{cis}'-\text{d}'}{\text{g}-\text{f}}$).

[12] Die Voraussetzung, daß der Durakkord als unmittelbar gegebene Klangeinheit begriffen werden müsse, ist nur dann notwendig, wenn er auf das „Naturvorbild" der Partialtonreihe zurückgeführt werden soll. Betrachtet man aber die Behauptung, daß die Quinte und die große Terz die konstitutiven Intervalle des Dur- und Mollakkords seien, nicht als musikalische Naturtatsache, sondern als Hypothese, die das geschichtliche Akkordsystem der tonalen Harmonik erklären soll, so kann man die Akkorde aus Zusammensetzungen von Intervallen statt wie Riemann umgekehrt die Intervalle aus Zerlegungen von Akkorden enstehen lassen.

Terzfreiheit"[13]; und der Begriff der „Terzfreiheit", des Alternierens zwischen großen und kleinen Terzen auf den Stufen c, g und d[14], ist mit funktionaler Harmonik unvereinbar.

Das Funktionssystem ist ohne den Akkordbegriff, aber nicht mit „Terzfreiheit" denkbar. Umgekehrt müßte eine Klangtechnik, in der die Bestimmung der Terzen offen gelassen wird, den Akkordbegriff voraussetzen, um als tonale Harmonik gelten zu können. Und sofern in *Helas, ma dame* weder der Akkordbegriff noch das Funktionssystem verwirklicht ist, muß die These, daß Dufay die tonale Harmonik begründet habe, fallen gelassen werden.

Die Technik des „Kantilenensatzes", das Verfahren, ein Diskant-Tenor-Gerüst durch einen Unterstimmen-Contratenor zu ergänzen, wird in der *Ars discantus per Johannem de Muris* beschrieben[15]; und im gleichen Traktat, der trotz der Berufung auf Johannes de Muris wahrscheinlich nicht vor 1400 entstanden ist, da er den Contratenor bis zur Dezime unter dem Tenor hinabsteigen läßt, wird eine Theorie der Intervallprogressionen entwickelt, die zur Erklärung der Klangtechnik in Dufays *Helas, ma dame* brauchbar erscheint.

Man kann die Regeln der *Ars discantus* über die „Perfizierung" kleiner Terzen oder Sexten und die „Imperfizierung" großer Terzen oder Sexten[16] in den Satz zusammenfassen, daß ein Ganzton zum Halbton alteriert werden soll, wenn eine imperfekte Konsonanz ohne Halbtonanschluß zu einer perfekten Konsonanz fortschreitet:

cis′—d′	g′—a′	e′ —d′	b—a	cis′—d′	d′—e′	b—a	b—a	cis′—d′
e —d	b—a	cis′—d′	g—a	a —g	b—a	g—d	d—A	A —d

Die allgemeine Geltung der rigorosen Vorschrift mag zweifelhaft sein; der Versuch, ganze Sätze aus der Zeit um 1400 nach ihr zu stilisieren, wäre verfehlt[17]. Dennoch läßt sie Rückschlüsse auf das musikalische Hören im frühen 15. Jahrhundert zu. Sie besagt, daß die Fortschreitung von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz mit Halbtonanschluß als besonders zwingende, einleuchtende Intervallfolge empfun-

[13] A. a. O., S. 43. In der tonalen Harmonik ist die Alteration der Terzen zwar nicht ausgeschlossen, aber an Bedingungen gebunden, die in *Helas, ma dame* nicht immer erfüllt sind: Eine hochalterierte T-Terz muß zur S und eine hochalterierte S-Terz zur Dur-D fortschreiten.

[14] Zweifelhaft ist, ob das im Contratenor auf der e-Stufe vorgezeichnete ♭ auch für die obere Oktave gilt; in den Takten 4 und 29 ist wahrscheinlich nicht es′, sondern e′ zu lesen.

[15] CoussS III, 93: „Ad sciendum componere carmina vel motetos cum tribus, scilicet cum tenore, carmine et contratenore primo notandum est, quod quando unisonus habetur super principalem tenorem tunc tertia sub tenore vel quinta sub vel sexta sub (quae sexta tunc non dulce sonat) vel octava sub vel decima sub potest poni in contratenore . . ."

[16] CoussS III, 72: „Quandocumque tertia imperfecta id est non plena de tonis immediate post se habet quintam vel sive etiam aliam quamcumque speciem perfectam, ascendendo solam notulam, illa tertia imperfecta debet perfici ♮ duro . . ."

[17] Man kann die Perfizierungs- und Imperfizierungsvorschriften mit der ähnlich rigorosen und pointierten, aber gleichfalls für das musikalische Hören ihrer Zeit charakteristischen Generalbaßregel vergleichen, daß der erste Ton einer absteigenden Quarte des Basses durch einen Quintsextakkord und der erste Ton einer absteigenden Quinte durch einen Septakkord zu akkompagnieren sei.

den wurde: als „primäre", den musikalischen Fortgang bestimmende und motivierende Progression.

Der Begriff des Halbtonanschlusses ist von dem der Intervallprogression nicht zu trennen; er darf im 14. und 15. Jahrhundert nicht als selbständiges Moment mißverstanden, nicht zu einem „Leittonprinzip" verfestigt werden — in die Einstimmigkeit scheint er aus der Mehrstimmigkeit übertragen worden zu sein. Noch im 13. Jahrhundert wurde der Halbton als ungewisses, schwer faßliches Intervall, als irrationaler Rest zwischen der Quarte und dem Ditonus empfunden. Im Halbtonschritt wurde keine „Tendenz" des unteren Tones zum oberen oder des oberen Tones zum unteren wahrgenommen; der zweite Ton galt nicht als „Zielton" des ersten, sondern der Halbtonschritt wurde in der Klausel vermieden, weil er undeutlich war. Die von Ernst Kurth[18] zu einem musikalischen „Urphänomen" erhobene „Tendenz" des Leittons ist eine „zweite Natur", die den Halbtonstufen erst in den Intervallfolgen 3—1, 3—5 und 6—8 zugewachsen ist[19]. Die „Tendenz" der imperfekten Konsonanz zur perfekten und die „Tendenz" des Leittons zum Zielton sind zwei Seiten einer Sache.

Die konstruktive Bedeutung der Intervallfortschreitungen von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz mit Halbtonanschluß in einer der Stimmen ist, im Unterschied zur Funktion der Akkorde in der tonalen Harmonik, unabhängig von der Tonart. Das Dominantprinzip der tonalen Harmonik begründet einerseits einen Zusammenhang zwischen Akkorden und andererseits die Tonart: Die Skala wird als Resultat einer Zerlegung der drei Hauptakkorde begriffen. Im 14. und 15. Jahrhundert aber stehen die Tonart und das Prinzip der Klangverbindung durch Intervallfortschreitungen mit Halbtonanschluß zusammenhanglos nebeneinander: Die „Perfizierung" der Terz und Sexte in der Klangfolge $\begin{matrix} \text{cis}'\text{—d}' \\ \text{gis—a} \\ \text{e —d} \end{matrix}$ ändert nichts am dori-

[18] *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913, S. 119 ff. Nach Kurth ist der Dur-Moll-Gegensatz auf „Leittonspannungen" zurückzuführen: „Darauf allein kann sich eine Mollbegründung stützen; wenn nämlich die Terz des Durdreiklangs derjenige Teilton ist, der latente Spannkraft, und zwar in der Richtung nach oben, in sich trägt, so stellt der Molldreiklang eine Korrektur dieser Leittontendenz durch Abwärtsalterierung dar, wodurch aber in die Terz bereits wieder abwärtsgerichtete Leittonspannung eindringt" (S. 121 f.). Doch kann erstens die „Leittonspannung" nicht Grund und Voraussetzung einer „Dissonanzenergie" in den Terzen sein, weil sie selbst erst im Zusammenhang mit der „Tendenz" der imperfekten Konsonanz zur perfekten entstanden ist. Und zweitens war die „Leittonspannung" der Durterzen e und h ursprünglich nicht mit der großen Terz, sondern mit der Fortschreitungstendenz der kleinen Terz zum Einklang ($\begin{matrix} \text{g—f} \\ \text{e—f} \end{matrix}$ und $\begin{matrix} \text{d}'\text{—c}' \\ \text{h—c}' \end{matrix}$) verbunden.

[19] In einer drastischen Beschreibung der primären Intervallfolgen durch Johannes Gallicus erscheint der Halbtonanschluß als sekundäres Moment gegenüber der Abhängigkeit der imperfekten Konsonanzen von den perfekten: „Sed etsi quando separatae fuerint a suis perfectis, naturali quodam instinctu semper ad illas hunelent [?haerescunt] quandam videlicet imperfectam inter gravem et acutum sonum retinentes concordiam, donec ad suas perfectas per tonum etiam ac per semitonium aut per tonum ad plus et tonum redeant . . ." (CoussS IV, 385).

schen Charakter der Klausel. Der Name „Akzidens" für Alterationen ist also berechtigt, sofern er ausdrückt, daß der in der Melodik und der Disposition der Klausel-

$$\begin{matrix} \text{cis}'\text{—d}' \\ \text{gis—a} \\ \text{e —d} \end{matrix}$$

stufen ausgeprägte Modus zwar verfärbt, aber nicht verwandelt wird; gis—a ist keine „lydische" Kadenz.

Riemanns Versuch, Werke des 15. Jahrhunderts durch rigorosen Gebrauch der „musica ficta" auf Dur, Moll oder Phrygisch zu reduzieren[20], krankt nicht nur an einer verzerrenden Auslegung einiger Termini Adams von Fulda[21], sondern auch an einem Irrtum in den Voraussetzungen. Da ihm die Vorstellung eines von der Tonart unabhängigen Prinzips der Klangverbindung fremd war, meinte Riemann aus der Tatsache, daß die Progressionsregeln des 14. und 15. Jahrhunderts das System der Modi durchkreuzen, den Schluß ziehen zu müssen, daß die „musica ficta" eine Korrektur der Modi nach den zwar noch nicht formulierten, aber schon wirksamen Normen des „natürlichen" Dur-Moll-Systems bedeute. Doch wird erstens in Riemanns Erklärung der Zusammenhang des Halbtonanschlusses mit der Fortschreitung von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz verleugnet; die Hochalteration wird als Durterz, die Tiefalteration als Mollterz in einer Folge von Akkorden, nicht von Intervallen verstanden. Zweitens widerspricht die „Perfizierung" der Terz vor der Quinte, aus der die irreguläre Funktionenfolge D—S, die Umkehrung der regulären Progression S—D, resultiert, den Normen der tonalen Harmonik. Und drittens wäre, wenn Riemanns Interpretation zuträfe, der unleugbare Rückgang der „musica ficta" in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kaum erklärbar. Läßt man aber die Korrelation zwischen dem Halbtonanschluß einerseits und der Fortschreitung von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz andererseits als eine der Voraussetzungen der „musica ficta" (neben dem Tritonusverbot) gelten, so wird der Verzicht auf den Reichtum an Akzidentien verständlich: Das Korrelat der Alteration, die Intervallprogression imperfekt-perfekt, wurde im späteren 15. Jahrhundert durch die Tendenz, den „Leerklang" der perfekten Konsonanz zu vermeiden[22], um seine Wirkung gebracht.

Der Zusammenhang, in den eine Intervallfolge eingefügt wurde, änderte nichts an ihrer Bedeutung. Die Progression $\begin{matrix} \text{es}'\text{—d}' \\ \text{g—d} \end{matrix}$ kann mit $\begin{matrix} \text{g}'\text{—a}' \\ \text{es}'\text{—d}'' \end{matrix}$, aber auch mit $\begin{matrix} \text{b—a} \\ \text{g—d} \end{matrix}$ oder mit $\begin{matrix} \text{es}'\text{—d}' \\ \text{c —d} \end{matrix}$ kombiniert werden, ohne daß die Sexte g—es' ihren Sinn wechselt. Sie wird nicht aus einer Terz und einem Grundton der VI. Stufe in eine Quinte und eine Terz der IV. Stufe umgewandelt, sondern bleibt, was sie war. Die Klangfolgen des dreistimmigen Satzes sind zusammengesetzte Intervallprogressionen, nicht Akkordverbindungen, die durch eine „Basse fondamentale" repräsentiert werden.

Die Möglichkeit, eine Intervallprogression in verschiedene Klangfolgen einzufügen, ohne daß sich ihre Bedeutung ändert, darf nicht mit der Methode der Funktionstheorie verwechselt werden, die Akkorde der IV. und VI. Stufe in Moll als Repräsentanten der Subdominante funktional zu identifizieren. In der Funktionstheorie ist die Gleichsetzung von Akkorden ein Mittel, das die Reduktion von Akkordfolgen auf das Kadenzmodell der tonalen Harmonik möglich machen soll. Die Klang-

[20] *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts*, Langensalza 1907; *Handbuch der Musikgeschichte* II 1, 1920, S. 35—39.

[21] Vgl. K. Dèzes, *Prinzipielle Fragen auf dem Gebiet der fingierten Musik*, Diss. Berlin 1922 (ungedruckt).

[22] Besseler, a. a. O., S. 158 ff.

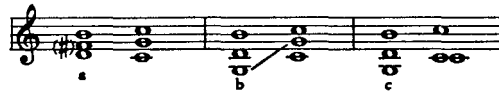
folge $\begin{matrix} \text{es}'\text{–d}' \\ \text{b–a} \\ \text{g–d} \end{matrix}$ wird als Sp und D interpretiert, wenn der g-moll-Akkord folgt, dagegen als S-Leittonwechselklang und T, sofern sie für sich steht. Die Vorstellung, daß im ersten Fall der Ton c durch b und im zweiten der Ton d durch es ersetzt sei, ist eine Hypothese, die den Eindruck eines tonalen Zusammenhangs der Akkorde erklären soll. Der Schein einer Ähnlichkeit zwischen dem Verfahren, die Akkorde $\begin{matrix} \text{es}' \\ \text{b} \\ \text{g} \end{matrix}$ und $\begin{matrix} \text{es}' \\ \text{g} \\ \text{c} \end{matrix}$ unter einem Funktionsbegriff zusammenzufassen, und der Möglichkeit, die Intervallfolge $\begin{matrix} \text{es}'\text{–d}' \\ \text{g–d} \end{matrix}$ ohne Änderung ihrer Bedeutung mit b–a als dritter Stimme, aber auch mit c–d zu verbinden, ist also trügerisch. Daß eine Intervallprogression sich immer gleich bleibt, besagt nichts anderes, als daß sie ihren Sinn in sich trägt. Die Unterscheidung zwischen dem Zusammenklang als Erscheinung und dem, was er repräsentiert, ist im 15. Jahrhundert gegenstandslos.

Eine Intervallprogression ist in sich abgeschlossen; ihre Bedeutung ist von einer Beziehung der einzelnen Intervalle zu einer Tonika unabhängig. In der tonalen Harmonik ist der Zusammenhang zwischen der Subdominante und der Dominante durch die Tonika vermittelt; die Verbindung der Akkorde über c und d fordert eine Fortsetzung und Legitimation durch den g-Akkord. In *Helas, ma dame* dagegen sind die Penultima und die Ultima der phrygischen Klausel (Takt 9–10, 19–20 und 26–27) unmittelbar aufeinander bezogen. Sie bilden in den Zeilen 2, 4 und 6 der Chanson keinen Halbschluß, sondern stehen mit gleichen Rechten neben den g-Schlüssen der Zeilen 3 und 5 und den c-Schlüssen der Zeilen 1 und 7. Die Klauseln auf den Stufen c, g und d bilden einen Zusammenhang ohne Mittelpunkt, in dem die bei tonalem Hören verwirrende Differenz zwischen dem g-Modus des vokalen Mittelteils und dem c-Modus des instrumentalen Anfangs und Schlusses keinen Widerspruch bedeutet.

*

Als sicheres Zeichen der Entstehung des tonalen Harmoniebewußtseins gilt die Entwicklung von der „Parallelkadenz" (Beispiel a) über die „Oktavsprungkadenz" (Beispiel b) zur „Quartsprungkadenz" (Beispiel c)[23].

Bsp. 12



Doch können erstens die „Oktavsprungkadenz" und die „Quartsprungkadenz" auch als bloße Folge aus der Versetzung des Contratenors unter den Tenor erklärt werden; die Quinte unter der Penultima der Tenorklausel ist nichts anderes als die einzig mögliche Konsonanz, sofern Oktavparallelen zwischen Contratenor und Diskant oder Contratenor und Tenor und ein Sexten- oder Septimensprung im Contratenor vermieden werden sollen.

[23] Vgl. Besseler, a. a. O., S. 32 ff.; R. W. Wienpahl, *The Evolutionary Significance of 15th Century Cadential Formulae*, Journal of Music Theory IV, 1960, S. 131–152.

Zweitens erweist sich die Hypothese einer Veränderung des Harmoniebewußtseins als überflüssig, wenn erklärt werden soll, wie die „Quartsprungkadenz" gehört wurde; denn sie läßt sich — mit den Kategorien der *Ars discantus per Johannem de Muris* — als Analogon der „Parallelkadenz" interpretieren: Die „Parallelkadenz" ist aus den Intervallfolgen 6—8 und 3—5, die „Quartsprungkadenz" aus den Progressionen 6—8 und 10—8 zusammengesetzt.

Drittens blieb die „Parallelkadenz", wenn auch ohne Leitton zur Quinte, neben der „Quartsprungkadenz" bestehen, und es fällt schwer, sich vorzustellen, daß die eine Kadenzform als zusammengesetzte Intervallprogression, die andere dagegen als Akkordfolge gehört wurde. Allerdings wurde die „Parallelkadenz" — als schwächere Klausel[24] — noch im späten 17. und im 18. Jahrhundert tradiert, so daß es scheint, als besage sie auch im 15. und 16. Jahrhundert nichts gegen die Möglichkeit, die „Quartsprungkadenz" als Ausprägung des Dominantprinzips zu interpretieren. Doch war die Einfügung der „Parallelkadenz" in das Akkordsystem der tonalen Harmonik mit einer Umdeutung verbunden: Die Penultima, der Sextakkord der VII. Stufe, wurde als Dominantseptakkord mit „verschwiegenem Fundament" aufgefaßt. Die tonale Interpretation der „Parallelkadenz" setzt also eine Verselbständigung des Septakkords voraus, die dem 15. und 16. Jahrhundert fremd war. Wurde im 15. Jahrhundert die „Quartsprungkadenz" als Analogon der „Parallelkadenz" verstanden, so erscheint umgekehrt im 18. Jahrhundert die „Parallelkadenz" als Fragment einer „Quartsprungkadenz" mit Septimendissonanz[25].

[24] A. Berardi, *Il Perchè musicale*, 1693, S. 38.

[25] Eine Nebenform der „Parallelkadenz", $\begin{matrix} f'\text{–}e' \\ h\text{–}c' \\ d\text{–}c \end{matrix}$, bildet nach E. Apfel den Ursprung der Dur-Moll-Tonalität. Die Begriffe „Tonalität" und „Klangtechnik" werden von Apfel ineins gesetzt. „Aufbau und Bewegung der Klänge bilden die sogenannte Tonalität. Entscheidend für beides ist die tiefste Stimme des Satzes. Auch die im 13. bis beginnenden 15. Jahrhundert vorherrschende Sekundfolge der Klänge (Nachbarschaftsverhältnis der Klänge: Doppel- und Tripelleittonkadenz) bildet eine Art ‚Tonalität', allerdings eine sehr kurzatmige" (*Spätmittelalterliche Klangstruktur und Dur-Moll-Tonalität*, Mf XVI, 1963, S. 153). Die Klauseln $\begin{matrix} e'\text{–}f' \\ g\text{–}f \\ c\text{–}f \end{matrix}$ und $\begin{matrix} d'\text{–}e' \\ f\text{–}e \\ d\text{–}A \end{matrix}$ läßt Apfel, im Unterschied zu Besseler, noch nicht als Akkordfolgen gelten. Der Contratenor bassus sei zwar tiefste Stimme. „Als Füllstimme hat er jedoch, auch wo er sich unter dem Tenor befindet, keine Klangträgerfunktion. Die beiden Gerüststimmen können ohne ihn existieren" (*Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität*, Mf XV, 1962, S. 217). Erst in den Klauseln $\begin{matrix} f'\text{–}e' \\ h\text{–}c' \\ d\text{–}c \end{matrix}$, $\begin{matrix} b'\text{–}a' \\ e'\text{–}f' \\ g\text{–}f \end{matrix}$ und $\begin{matrix} c''\text{–}h' \\ fis'\text{–}g' \\ a\text{–}g \end{matrix}$ sei einerseits der Baß notwendige Stütze der Oberstimmen, denn die verminderte Quinte zwischen Tenor und Diskant könne nicht für sich bestehen. Und andererseits impliziere die verminderte Quinte eine Tendenz zum Dur: sie setze die Tiefalteration der lydischen vierten und die Hochalteration der mixolydischen siebten Stufe voraus (a. a. O., S. 219). Die verminderte Quinte zwischen Tenor und Diskant, die „Klangträgerfunktion" des Basses und die Tendenz zum Dur erscheinen demnach als verschiedene Seiten der gleichen Sache.

Viertens galt im 15. und noch im 16. Jahrhundert der Quartsprung des Basses als sekundäre Klausel gegenüber dem absteigenden Sekundschritt des Tenors. In der Beschreibung der „Quartsprungkadenz" bei Guilelmus monachus werden der Baß und der Diskant auf den Tenor, nicht der Tenor und der Diskant auf den Baß bezogen[26]. Und Guilelmus charakterisiert zwar die „Quartsprungkadenz" als Norm und die „Parallelkadenz" als Abweichung; doch ist der Ausnahmecharakter der „Parallelkadenz" nicht im Fehlen des „Fundamentschritts", sondern in der Vertauschung der melodischen Klauseln zwischen den Stimmen begründet: Die Diskantformel erscheint im Tenor, die Tenorformel im Baß[27]. Pietro Aron klassifiziert 1523[28] die Kadenz $\begin{matrix} d'\text{—}e' \\ f\text{—}e \\ d\text{—}A \end{matrix}$ als Mi-Klausel, nicht als La-Klausel, degradiert also die Unterquinte A des Basses zum Zusatzton und den Quartsprung zum sekundären Moment gegenüber der Diskant-Tenor-Klausel 6—8. Und Zarlino[29] läßt 1558 die Diskant-Baß-Klausel nicht als Kadenz eines zweistimmigen Satzes gelten; sie ist eine Reduktionsform, der das Gerüst, die Tenorformel, fehlt.

Man könnte meinen, daß die Theoretiker gegenüber den Anfängen der tonalen Harmonik als einem Novum versagten — nicht weil sie es nicht wahrgenommen hätten, sondern weil die Begriffe fehlten, um es zu beschreiben[30]. Doch verraten auch manche Züge in der Kompositionstechnik des 15. und noch des 16. Jahrhunderts, daß der Penultima-Klang der „Quart- oder Oktavsprungklausel" nicht als Akkord aufgefaßt wurde. Der zweite Teil des 1537 gedruckten Madrigals *Madonna qual certezza* von Verdelot[31] schließt (Takt 26—27) mit einer Kadenz, die erkennen läßt, daß Verdelot die Forderung nach „ricchezza dell'harmonia" zu erfüllen versuchte, ohne die Tenorformel preiszugeben:

$$\begin{matrix} d'\text{—}cis'\text{—}d' \\ g\text{—}\ a\ \text{—}f \\ d\text{—}\ e\ \text{—}d \\ B\text{—}\ A\ \text{—}a. \end{matrix}$$

Eine Mi-Klausel 6—8 (Alt und Baß) ist mit einer Subsemitonium-Klausel 6—8 (Diskant und Tenor) verschränkt[32]. Die nach modernen Begriffen überflüssigen oder absurden Stimmkreuzungen und der im 16. Jahrhundert veraltete (nicht als Archais-

[26] CoussS III, 295.

[27] CoussS III, 296: „Ab ista enim regula fiunt exceptiones, quarum prima talis, quod cantus firmus teneat modum suprani, sicut: fa mi, mi fa; sol fa, fa sol; la sol, sol la; tunc contratenor bassus potest tenere modum tenoris, hoc est facere suam penultimam sextam bassam subtus tenorem ultimam vero octavam bassam."

[28] *Toscanello in Musica*, Venedig ²/1529, lib. II, cap. 18.

[29] *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, lib. III, cap. 51.

[30] Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²/1920, S. 357.

[31] A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Bd. III, S. 21–23.

[32] Vgl. S. Hermelink, *Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert*, Kongreßbericht Köln 1958, S. 133.

mus im Text begründete) Oktavsprung des Basses sind nur verständlich, wenn man gelten läßt, daß die Töne A und d nicht als Fundamenttöne einer Akkordfolge d-moll: V—I aufeinander bezogen, sondern als Schlußtöne verschiedener, wenn auch verschränkter Klauseln voneinander getrennt sind.

Andererseits ist nicht zu leugnen, daß die primären Intervallfolgen, sofern sie den Gegensatz zwischen der imperfekten und der perfekten Konsonanz und die Unselbständigkeit der imperfekten Konsonanz voraussetzen, durch die Tendenz zur „ricchezza dell'harmonia" an Drastik der Wirkung verlieren.

Die Emanzipation der imperfekten Konsonanz im 15. Jahrhundert zeigt sich einerseits an der Bestimmung der Terzen durch überteilige Proportionen (5:4 und 6:5)[33], andererseits an der uneingeschränkten Zulassung von Parallelen imperfekter Konsonanzen. Daß eine größere Anzahl imperfekter Konsonanzen in unmittelbarer Aufeinanderfolge erlaubt wurde — zwei oder drei vom Anonymus 13 (14. Jahrhundert), drei oder vier in der *Optima introductio*, vier oder fünf vom Anonymus 11 (15. Jahrhundert)[34] —, ist noch kein sicheres Zeichen einer Verfestigung zur stabilen Konsonanz; auch eine längere Kette imperfekter Konsonanzen kann als „Bewegung" aufgefaßt werden, die zur „Ruhe" einer perfekten Konsonanz tendiert. Die Polemik Adams von Fulda gegen die Einschränkung der Parallelbewegung aber läßt erkennen, daß am Ende des 15. Jahrhunderts die imperfekte Konsonanz nicht mehr als „Spannungsklang", als abhängiges, auf die perfekte Konsonanz bezogenes Intervall, sondern als selbständiger, in sich beruhender Zusammenklang empfunden wurde. „Licet olim veteres ultra tres aut quatuor imperfectas se sequi omnes prohiberent, nos tamen moderniores non prohibemus, praesertim decimas, cum ornatum reddant, voce tamen intermedia"[35].

Doch wird der Begriff der Intervallprogression als Kategorie musikalischen Hörens durch die Verselbständigung der imperfekten Konsonanz und die Tendenz zur „ricchezza dell'harmonia" nicht restlos aufgehoben. Zarlino erklärt 1558 zwar einerseits die Vollständigkeit der Dreiklänge zur Bedingung einer „compositione per-

[33] Vgl. M. Ruhnke, Artikel *Intervall* in MGG VII, Spalte 1344 ff.

[34] Anonymus 13: „Mais par accors imparfais, tierces et sixtes, peut-on bien monter ou descendre II ou III notes ou plus se besoing est" (CoussS III, 497); *Optima introductio in contrapunctum pro rudibus:* „Et possumus duas species imperfectas ordinare ascendendo vel tres aut quatuor vel plures si necesse fuerit, descendendo autem duas vel tres vel quatuor vel plures semper speciebus perfectis sequentibus" (CoussS III, 12); Anonymus 11: „Plures tertiae et plures sextae possunt sequi una post alteram ita tamen quod non fiant ultra quatuor vel quinque et post illas immediate sequatur perfecta species et hoc fit quum tenor ascendit vel descendit per simplices gradus" (CoussS III, 463). Ob das Kriterium der kaum eingeschränkten Zulassung von Parallelen imperfekter Konsonanzen genügt, um die *Optima introductio* aus dem 14. in das 15. Jahrhundert zu verweisen (M. Bukofzer, Artikel *Discantus* in MGG III, Spalte 572), erscheint angesichts der geringen Differenz von der Regel des Anonymus 13 zweifelhaft.

[35] GerbertS III, 353; der Ausdruck „ornatus" läßt allerdings, als Analogon zur Terminologie der Rhetoriker, die ihre von den Regeln der Grammatik abweichenden Kunstmittel als Figuren oder Ornamente bezeichneten, auf den Lizenz- und Ausnahmecharakter einer Erscheinung schließen; die „ricchezza dell'harmonia" war also noch keine Selbstverständlichkeit.

fetta": „Conciosiache é necessario (come dirò altrove) che nella Compositione perfetta si ritrovino sempre in atto la Quinta et la Terza over le sue Replicate"[36]. Andererseits aber tradiert er die Forderung des Halbtonanschlusses beim Übergang von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz: „Acciocche con facilità si osservi questa Regola che qualunque volte si vorra procedere dalla Consonanza imperfetta alla perfetta di fare che almeno una delle parti si muove con un movimento nel quale sia il Semituono maggiore tacito overo espresso. Et per conseguire tal cosa giovera molto l'uso delle Chorde chromatiche et dell'enharmoniche"[37]. Die „konstruktive" Verkettung der Zusammenklänge beruht auf Intervallprogressionen; die Vollständigkeit der Dreiklänge ist ein „koloristisches" Akzidens. Und der Dreiklang ist noch kein „Akkord", weil der Fundamentschritt, die Beziehung zwischen Akkordgrundtönen, noch nicht das Prinzip der Klangverbindung ist.

„Klangeinheit" ist keine primär wahrnehmungspsychologische Kategorie, sondern eine „Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens" (Carl Stumpf). Daß ein Akkord unmittelbar als Einheit begriffen wird, bedeutet nicht, daß die einzelnen Töne und Intervalle bis an die Grenze der Nichtunterscheidbarkeit miteinander „verschmelzen"[38], sondern daß der Akkord als ganzer — und nicht durch einzelne, aus den Zusammenklängen hervorstechende Intervallprogressionen — auf den vorausgegangenen und den folgenden Akkord bezogen wird. Das Kriterium des Akkordcharakters der Zusammenklänge ist das Prinzip der Klangverbindung durch Fundamentschritte. Nicht die Selbständigkeit der Stimmen, sondern die Methode der Verkettung von Zusammenklängen durch Intervallfolgen widerspricht dem Akkordbegriff. Die Kategorien „Akkord" und „Fundamentschritt" sind durch Korrelation miteinander verbunden. Die Töne eines Akkords bilden eine Einheit in bezug auf einen Fundamentton; und von einem Fundamentton zu sprechen ist nur sinnvoll, wenn die Aufeinanderfolge der Fundamenttöne einen musikalischen Zusammenhang stiftet.

Der Übergang von der Intervallprogression zur „Basse fondamentale" impliziert einen Vorrang der Quintverwandtschaft gegenüber dem Sekundabstand der Zusammenklänge. Nach dem Kontrapunktbegriff des 15. und 16. Jahrhunderts sind die Klangfolgen

h'—c''	und	b'—a'
g'—a'		g'—e'
d'—f'		d'—cis'
g—f		g—a

[36] A. a. O., lib. III, cap. 31.

[37] A. a. O., lib. III, cap. 38.

[38] In der Theorie der Konsonanz war man gezwungen, die Definition als „Verschmelzung", welche an der Unfähigkeit unmusikalischer Versuchspersonen, Einzeltöne zu unterscheiden, gemessen werden kann, fallen zu lassen; denn eine Konsonanztheorie, in der die größere oder geringere Schwierigkeit, den Zusammenklang zu zerlegen, als Kriterium der Konsonanzgrade gelten soll, ist dem Einwand ausgesetzt, daß sie den Konsonanzcharakter eines Intervalls von der Instrumentation abhängig mache. C. Stumpf, der zunächst in den Experimenten mit Unmusikalischen die Möglichkeit einer operationalen Definition der Konsonanz gesehen hatte, charakterisierte später die „Verschmelzung" als bloße „Einheitlichkeit".

in sich abgeschlossen; sie fordern keine Ergänzung und Rechtfertigung durch das Vorausgegangene oder Folgende. Das Moment, das die Zusammenklänge miteinander verkettet, sind die Intervallprogressionen der Außenstimmen, 10—12 und 10—8. Werden aber die Zusammenklänge als Akkorde und die Schritte der „Basse fondamentale" als Maß der Akkordbeziehung verstanden, so sind die Akkorde nicht unmittelbar, sondern nur indirekt, durch Vermittlung eines dritten, aufeinander bezogen: Als C-dur: D—S und d-moll: S—D „tendieren" sie zur Tonika. Der Ganzton wird als doppelte Quinte aufgefaßt. Daß in der Stufentheorie, im Unterschied zur Funktionstheorie, nicht der Ganztonabstand der Akkorde g—A als indirekte Quintverwandtschaft erklärt, sondern der g-Akkord als II^7-Akkord mit „verschwiegenem Fundament" interpretiert, der Ganztonschritt g—A also auf einen Quintschritt (e—A) reduziert wird, ist ein sekundäres Moment gegenüber der gemeinsamen Voraussetzung der Theorien, daß die Quintbeziehung das Prinzip der Akkordverkettung sei.

Der Kadenzcharakter einer Klangfolge ist in einem Zusammenwirken trennender und verbindender Momente begründet; in einer Kadenz muß sowohl ein deutlicher Unterschied als auch ein faßlicher Zusammenhang ausgeprägt sein. Verbindende Momente in der „Parallelkadenz" des 14. und 15. Jahrhunderts sind der Halb- und Ganztonanschluß und die „Tendenz" der unselbständigen imperfekten Konsonanz zur perfekten Konsonanz, trennende Merkmale dagegen der Kontrast der Klangcharaktere, das Fehlen eines der Penultima und der Ultima gemeinsamen Tones und die „innere Distanz" zwischen Tönen im Ganz- oder Halbtonabstand. Die Dominantkadenz ist ärmer an Eigenschaften. Unterscheidende Wirkung hat der weite äußere Abstand der Fundamenttöne; den Zusammenhang stiften, außer einem gemeinsamen Ton, die Quintverwandtschaft und der Leitton. Die Gegenbewegung der Dominantterz und -quinte zum Tonikagrundton — als Diskant-Tenor-Klausel Voraussetzung und Ursprung der Dominantkadenz — wird in der tonalen Harmonik gleichgültig und überflüssig. Die große Sexte oder kleine Terz ist nicht als Intervall auf die Oktave oder den Einklang, sondern als Akkordterz und -quinte auf den Fundamentton bezogen.

Satztypen und -formeln des 15. und 16. Jahrhunderts

Die in der Trennung der pädagogischen Disziplinen „Kontrapunkt" und „Harmonielehre" begründete Gewohnheit, die Begriffe „modaler Kontrapunkt", „Intervallsatz", „Tenorbezug" und „Sukzessivkonzeption der Stimmen" zu einer Gesamtvorstellung zusammenzufassen und sie den Begriffen „tonale Harmonik", „Akkordsatz", „Baßbezug" und „Simultankonzeption der Stimmen" starr entgegenzusetzen, verführt zu dem Trugschluß, von Akkordsatz und tonaler Harmonik zu sprechen, wo einzig ein Vorrang des Basses gegenüber dem Tenor oder eine simultane Konzeption der Stimmen erkennbar ist. Simultankonzeption aber impliziert

nicht Baßbezug, Baßbezug nicht Akkordsatz und Akkordsatz nicht tonale Harmonik.

Pietro Aron verwirft 1523 die Sukzessivkonzeption der Stimmen, aber nicht, weil er in einem Akkordzusammenhang die Voraussetzung und das Gerüst des Satzes sähe, sondern wegen der Brüche und Mängel in den zuletzt komponierten Stimmen: „. . . facendo prima il canto over soprano di poi il tenore, quando e fatto detto tenore, manca alcuna volta il luogo al controbasso, et fatto controbasso assai note del controalto non hanno luogo . . ." Nur simultan entworfene Stimmen wirken mit gleichen oder fast gleichen melodischen Rechten zusammen. „Onde gli moderni in questo meglio hanno considerato come e manifesto per le compositioni da essi a quattro a cinque a sei et a più voci fatte, dele quali ciascuna tiene luogo commodo facile et grato, perche considerano insieme tutte le parti et non secondo come di sopra e detto." Andererseits läßt Aron die Möglichkeit offen, außer dem Tenor oder dem Diskant auch den Baß oder sogar den Alt als erste Stimme zu komponieren. „Et se te piace componere prima il canto, tenore o controbasso, tal modo et regola te resti arbitraria come de alcuni al presente si osserva, che molte fiate danno principio al controbasso alcuna volta al tenore et alcuna volta al controalto" [1].

1. Als repräsentativer Typus galt im 15. und 16. Jahrhundert der Satz mit Tenorcantus-firmus. In der *Ars discantus per Johannem de Muris* wird um 1400 der Tenor als Gerüststimme, der Diskant als erste und der Contratenor bassus als zweite Gegenstimme beschrieben [2]. Das gleiche Verfahren sukzessiver Stimmenkonzeption wird, durch Vermittlung Zarlinos, noch 1613 von Johannes Nucius überliefert [3]. „Thenor velut thematis filum, et primum vocum inventum, quem ferè aliae respiciunt voces, et ad cuius nutum formantur, à tenendo dictus videtur" [4].

Daß der Tenor Cantus firmus oder Cantus prius factus ist, schließt nicht notwendig ein, daß die Intervallfolgen primär auf den Tenor bezogen sind. Die Charakteristik des Tenors als „fundamentum totius relationis" besagt nur, daß der Tenor den Modus des ganzen Satzes repräsentiert, wenn die einzelnen Stimmen modal differieren [5]. Vom „Tenor" als Repräsentanten des Modus aber ist der „Tenor" als satztechnische Bezugsstimme zu unterscheiden. „Et est sciendum, quod contratenor in quantum est gravior tenore dicitur tenor" [6]. Daß der Anonymus 11 einen Unterstimmen-Contratenor als „Tenor" bezeichnet, ist keine terminologische Absurdität, sondern besagt, daß die beiden Funktionen des Tenors, Cantus prius factus und

[1] *Toscanello in Musica*, Venedig [2]/1529, lib. II, cap. 16.

[2] CoussS III, 93.

[3] *Musica poetica*, cap. 6: „Si tenor et discantus unisonum sonuerint, quomodo addendae sunt reliquae voces?"

[4] A. a. O., cap. 7.

[5] Tinctoris, CoussS IV, 29: „Unde quando missa aliqua vel cantilena vel quaevis alia compositio fuerit ex diversis partibus diversorum tonorum effecta, si quis peteret absolute cuius toni talis compositio esset, interrogatus debet absolute respondere secundum qualitatem tenoris, eo quod omnis compositionis sit pars principalis ut fundamentum totius relationis." (Vgl. dazu E. Lowinsky, *Conflicting Views on Conflicting Signatures*, JAMS VII, 1954, S. 194).

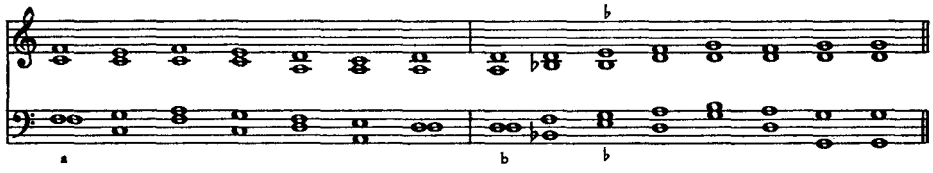
[6] Anonymus 11, CoussS III, 465.

Bezugsstimme zu sein, voneinander getrennt und auf verschiedene Stimmen verteilt werden. Die Differenzierung der Funktionen verfestigte sich im 16. Jahrhundert zu der Unterscheidung zwischen dem Baß als kontrapunktischer Bezugsstimme und dem Tenor als Repräsentanten des Modus, die Zarlinos metaphorischer Beschreibung der Stimmencharaktere[7] zugrunde liegt und von Johann Lippius 1612 in eine Formel gefaßt wurde: „Melodia namque Bassi est fundamentalis: Tenoris et Discantus (quorum elegans vicissitudo) est Principalis sive Regalis: Alti denique est explementalis"[8]. Thomas Morley zog 1597 die pädagogischen Konsequenzen: Er übernahm zwar[9] Zarlinos Tabelle[10], die den Diskant als erste, den Baß als zweite und den Alt als dritte Gegenstimme zum Tenor entstehen läßt, ergänzte sie aber durch eine Anweisung, wie zu einem Tenor zunächst ein Baß und dann eine Oberstimme zu bilden sei[11].

2. Manche Theoretiker des 15. Jahrhunderts, der Anonymus 11[12] und der Anonymus Coussemaker IV[13], scheinen an ein Diskant-Tenor-Gerüst zu denken, das als zweistimmiger Kontrapunkt für sich bestehen kann, denn unter den Diskant-Tenor-Intervallen, die sie aufzählen, fehlt die Quarte.

Eine paradigmatische Form des Diskant-Tenor-Satzes ist das Gerüst aus Sextenparallelen mit Oktavanfängen und -schlüssen. Durch Ergänzung eines Contratenor altus entsteht der Fauxbourdon. Das Resultat einer vierstimmigen Ausarbeitung aber ist ein Satz, der als Akkordfolge mit Baßfundament aufgefaßt werden müßte, wenn seine Entstehungsweise unbekannt wäre[14].

Bsp. 13



Die Akkorde in Beispiel a scheinen die Funktionen d-moll: Tp—Dp—Tp—Dp—T—D—T zu repräsentieren, in Beispiel b die Funktionen g-moll: D—Tp—Sp—D—T—D—T. Nach Guilelmus monachus aber beruhen die Sätze auf einem Tenor-cantus-firmus;

[7] *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, lib. III, cap. 58; H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²/1920, S. 423.
[8] *Synopsis musicae*, cap. 1.
[9] *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (Faksimile-Nachdruck in: Shakespeare Association Facsimiles, Nr. 14, London 1937, S. 129).
[10] A. a. O., lib. III, cap. 58.
[11] A. a. O., S. 126.
[12] CoussS III, 466.
[13] CoussS IV, 448.
[14] M. Bukofzer (*Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Straßburg 1936) spricht von „vierstimmigem Harmoniesatz"; mit den Beispielen auf S. 296 f. habe Guilelmus „den letzten Schritt zum homogenen ‚reinen Satz' getan" (S. 97). Doch irrt sich Bukofzer, wenn er meint, daß „die Stimmerfindung schon die Vierstimmigkeit voraussetzt".

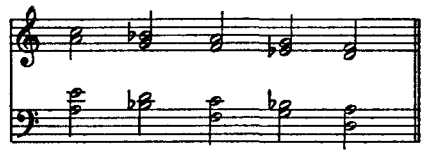
der Diskant bildet zum Tenor Sextenparallelen mit Oktavanfängen und -schlüssen, der Baß Quinten und Terzen, der Alt Quarten und Terzen. „Et nota quod circa compositionem quatuor vocum sive cum quatuor vocibus supra quemlibet cantum firmum, sive supra quemlibet cantum figuratum facias quod contratenor bassus semper teneat quintam bassam in penultima concordii. Item quod antepenultima sit tertia bassa, et illa que est (ante) antepenultima(m) sit quinta, ita quod principium sive prima nota sit unisonus. Supranus vero semper teneat suam penultimam sextam altam supra tenorem, ita quod finis concordii sit semper octava alta supra tenorem. Et prima nota pariter etiam sit octava, relique autem notule sint semper sexte. Contravero altus semper faciat suam penultimam quartam supra tenorem, ita quod antepenultima sit semper tertia alta, et illa que est (ante) antepenultima(m) sit quarta, et antecedens sit semper tertia, ita quod ultima sit semper (quinta alta vel) tertia alta vel unisonus vel octava bassa (‚vel octava bassa' ist zu streichen) et prima notula pariter"[15]. Die Beschreibung scheint statt des Soprans den Contratenor bassus als — der Konzeption nach — zweite Stimme zu exponieren. Doch ist der Baß satztechnisch keine Voraussetzung des Soprans, sondern eine Konsequenz aus dem Diskant-Tenor-Gerüst; sofern Parallelen perfekter Konsonanzen und Sext- oder Septsprünge im Baß vermieden werden sollen, ist der Wechsel zwischen Quinten und Terzen unter dem Tenor die einzig mögliche Ergänzung der Sextparallelen durch eine Unterstimme. Nach Guilelmus ist auch der Contratenor altus unveränderlich; doch kann der Wechsel zwischen Quarten und Terzen über dem Tenor durch Quartenparallelen ersetzt werden.

3. Guilelmus monachus beschreibt in seiner „Regula ad componendum cum tribus vocibus non mutatis"[16] einen dreistimmigen Satz mit einem Sopran als Cantus prius factus, einem „secundus supranus", der Terzenparallelen mit Unisonusanfängen und -schlüssen bildet, und einem Contratenor als Zusatzstimme. Die Terzenparallelen unter einem Diskant-cantus-firmus sind nichts anderes als eine Umkehrung der Sextenparallelen über einem Tenor-cantus-firmus[17]; und der Contratenor ist — analog zum Baß des vierstimmigen Satzes mit Diskant-Tenor-Gerüst — auf den Wechsel zwischen Quinten und Terzen unter dem Cantus firmus eingeschränkt. Der Satz mit Diskant-cantus-firmus war also im 15. Jahrhundert, durch Vermittlung des Diskant-Tenor-Gerüstes, mit dem Tenor-Satz eng verbunden. Der Anonymus Coussemaker IV tradiert in seiner Tabelle vierstimmiger Intervallzusammensetzungen die Methode der *Ars discantus per Johannem de Muris*, den Tenor vorauszusetzen und den Diskant als erste Gegenstimme zu beschreiben[18]. In den Beispielen des „Discantus in unisono"[19] aber erscheint der immer wiederkehrende Diskant und nicht der wechselnde Tenor als präexistente Stimme.

[15] CoussS III, 295 f.
[16] CoussS III, 289.
[17] Vgl. E. Apfel, *Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes*, AfMw XIV (1957), S. 42.
[18] CoussS IV, 448.
[19] A. a. O., 450.

4. Der Satz mit Diskant-Baß-Gerüst ist schon im frühen 16. Jahrhundert in manchen Frottole ausgeprägt[20], wurde aber erst am Ende des Jahrhunderts, von Thomas Morley, als Typus begriffen. Die „Harmonielehre" im *Libro llamado Arte de Tañer Fantasia* (1565) von Thomas de Sancta Maria[21] ist noch an traditionelle Schemata gebunden.

Bsp. 14



Der Wechsel zwischen $\begin{smallmatrix}10\\8\\5\end{smallmatrix}$- und $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$-Klängen wäre nach Guilelmus monachus als Ausarbeitung der Sextenparallelen eines Diskant-Tenor-Gerüstes zu einem vierstimmigen Satz zu erklären. Nach Thomas de Sancta Maria aber zählen nur die Intervalle zwischen Baß und Sopran; die Außenstimmen gelten als Gerüst, die Mittelstimmen als Ausfüllung des Satzes. „Es de saber que aunque qualquiera consonancia se de a tres, o a quatro voces, o a mas, con todo eso siempre la consonancia se entiende y se quenta deste el contrabaxo al tiple, que son las vozes extremas, porque las vozes intermedias, que son tenor y contraalto, solamente sirven en las consonancias de acompanamiento y de hinchir el vazio que ay entre las extremas"[22]. Die Umdeutung des Diskant-Tenor- zu einem Diskant-Baß-Gerüst setzt voraus, daß sich die Intervallkombinationen zu unmittelbar vierstimmig konzipierten oder „gegriffenen" Formeln verfestigt haben; die Herkunft aus sukzessiver Stimmenerfindung ist im Resultat, dem Sequenzschema, aufgehoben. Andererseits darf aus der Bemerkung, daß nur die Intervalle zwischen den Außenstimmen zählen, geschlossen werden, daß die $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$- durch $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$-Klänge ersetzt werden könnten, daß also die Zusammenklänge keine Akkorde und Repräsentanten von Stufen sind, sondern bloße Ausfüllungen der Oktave durch Konsonanzen.

In der Beschreibung Thomas Morleys ist der Diskant-Baß-Satz an kein Schema gebunden. „Maister: Then (to go to the matter roundly without circumstances) here be two parts make in two middle parts to them and make them foure, and of all

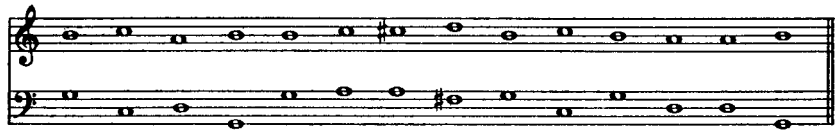
[20] E. E. Lowinsky (*On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians*, JAMS I, 1948, S. 21, Anmerkung 20) unterscheidet drei Arten der „simultaneous conception": Erstens die Polyphonie des 16. Jahrhunderts, in der alle Stimmen, auch wenn sie nicht zugleich entstanden, aufeinander bezogen wurden; zweitens den Akkordsatz und drittens den Diskant-Baß-Satz. „And finally there is that mixed form – partly simultaneous, partly successive – that appears in the frottola; here the soprano and bass are simultaneous conceived while the alto and tenor are later additions." Doch ist erstens auch der Diskant-Tenor-Satz des 15. Jahrhunderts eine „mixed form", und zweitens beruhen die Frottole seltener auf einem Diskant-Baß- als auf einem Diskant-Tenor-Gerüst.

[21] M. Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig 1918, S. 30–46. Die Bezeichnung „Harmonielehre" ist anachronistisch, da Thomas de Sancta Maria viertönige Zusammenklänge nicht unmittelbar als Einheiten, als Akkorde betrachtet, sondern sie aus Intervallen zusammensetzt.

[22] A. a. O., S. 44, Anmerkung 2.

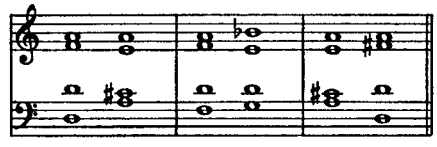
other cordes leave not out the fifth, the eight and the tenth, and looke which of those two (that is the eight or the tenth) commeth next to the treble to set uppermost."

Bsp. 15



Das bestimmende Prinzip ist die Vollständigkeit der Dreiklänge. Doch wird die Sexte noch nicht als Grundton einer Akkordumkehrung, sondern als Alternative zur Quinte verstanden. „But when you put in a sixt then of force must the fifth bee left out, except at a Cadence or close where a discorde is taken thus, which is the best a manner of closing, and the onelie waie of taking the fifth and sixth together"[23].

Bsp. 16



Morleys Teilungsstriche sind keine Taktstriche; sie schließen die Möglichkeit, den $\frac{6}{5}$-Klang als Synkopendissonanz zu interpretieren, nicht aus. Andererseits ist die Verfestigung zur „Akkorddissonanz" deutlich vorgezeichnet. Doch entzieht sich der $\frac{6}{5}$-Klang den Auslegungsmethoden der Stufen- wie der Funktionstheorie: Die Sexte ist weder Grundton einer Umkehrung des II^7-Akkords noch „sixte ajoutée" zum S-Dreiklang; der $\frac{6}{5}$-Klang ist vielmehr nichts anderes als „the fifth and the sixth together". Die Unterscheidung zwischen Grund- und Baßton ist noch gegenstandslos.

5. Der Baßbezug der Stimmen wird im 16. Jahrhundert zur satztechnischen Norm. Er impliziert aber nicht, daß die Zusammenklänge als Akkorde, als unmittelbar gegebene Einheiten, begriffen sind. Die „harmonische Identität" von Grund- und Sextakkord wird durch die Akzentuierung des realen Basses sogar verdeckt.

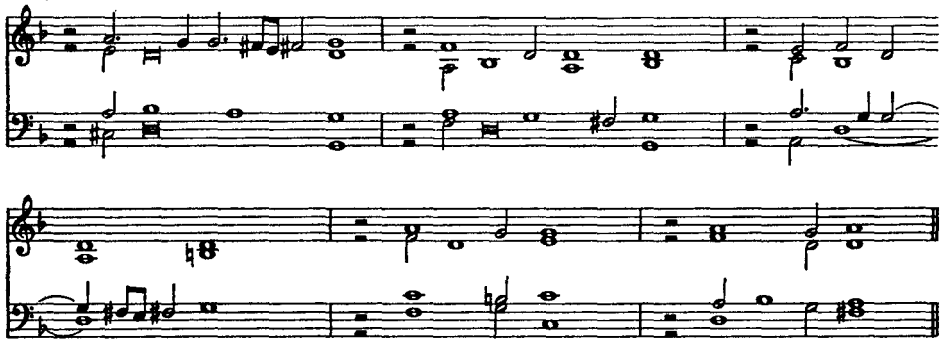
Joachim Burmeister konstruierte 1606 den vierstimmigen Satz von unten nach oben. „Si libuerit Tenoris sonum in Octavae spaciò cum Baßi sonò C conjungere, schemata exhibebunt c ordinis meson. Si intra diapason arctius, eàdem facilitate offendetur E vel G vel a. Deinde in Alto Melodiae sonus invenietur eòdem negotio, quem intervalli aptitudo et motus ejusdem compositus pronuntiationique conveniens, quò priorum duarum vocum Baßi videlicet et Tenoris peractà syntaxi factum est, admittet. Ultimò locò Melodiae sonum in Discantu pari dexteritate et commoditate

[23] A. a. O., S. 143.

cum reliquis vocibus in harmoniam devincere notitiam hauserit"[24]. Doch verrät Burmeisters Terminologie, daß die dreitönigen Zusammenklänge nicht als Akkorde begriffen, sondern aus Intervallen über einer Bezugsstimme, dem Baß, zusammengesetzt sind. Unter den imperfekten Konsonanzen gelten, nach einer mittelalterlichen Tradition der Intervallcharakteristik[25], die große Terz und Sexte als „plenae de tonis", die kleine Terz und Sexte als „non plenae de tonis"; und die Bezeichnungen „perfectus cum semiimperfecto" (A c e = Quinte und kleine Terz), „perfectus cum plene imperfecto" (c e g = Quinte und große Terz), „puri semiimperfecti" (A c f = kleine Sexte und kleine Terz) und „puri plene imperfecti" (c e a = große Sexte und große Terz)[26] besagen, daß nach Burmeister der Charakter eines Zusammenklanges von den Charakteren der auf den Baß bezogenen Intervalle abhängt, daß also der Baß Bezugston nicht nur der „Grundakkorde", sondern auch der „Sextakkorde" ist. Außerdem verdoppelt Burmeister in seinen Tabellen viertöniger Zusammenklänge[27] immer den Baßton, den er also als Hauptton versteht, auch wenn er — nach der Theorie der „Basse fondamentale" — Akkordterz ist.

Entschiedener noch als in Burmeisters *Musica poetica* wird in den um 1610 entstandenen *Rules how to Compose* von Giovanni Coperario der Baßbezug der Stimmen zum Prinzip der Satzanalyse gemacht. „What chords parts are to use in Contrapoint. If the Bass rise a 2, Canto demands a 10, next an 8, Alto first an 8, next a 5, Tenor first a 5, next a 3 . . ."[28]. Doch ist der Baßbezug der Stimmen in der Satztechnik um 1600 nur ein Gesichtspunkt neben anderen; als ausschließliches Prinzip der Satzanalyse wird er nicht allen Fällen gerecht. In seiner Darstellung von $\frac{6}{5}$-Klängen verkennt Coperario, daß die Oberstimmen nicht primär auf den Baß bezogen sind, sondern eine Sekund- oder Septimensynkope bilden.

Bsp. 17



[24] *Musica poetica*, Rostock 1606 (Faksimile-Nachdruck Kassel 1955), S. 18.
[25] *Ars discantus per Johannem de Muris*, CoussS III, 72.
[26] A. a. O., S. 19; vgl. M. Ruhnke, *Joachim Burmeister*, Kassel 1955, S. 108.
[27] A. a. O., S. 24.
[28] G. Coperario, *Rules how to compose* (A Facsimile Edition of a Manuscript from the Library of the Earl of Bridgewater, circa 1610, now in the Huntington Library San Marino, California. With an Introduction by Manfred F. Bukofzer. Los Angeles, 1952), fol. 4 v.

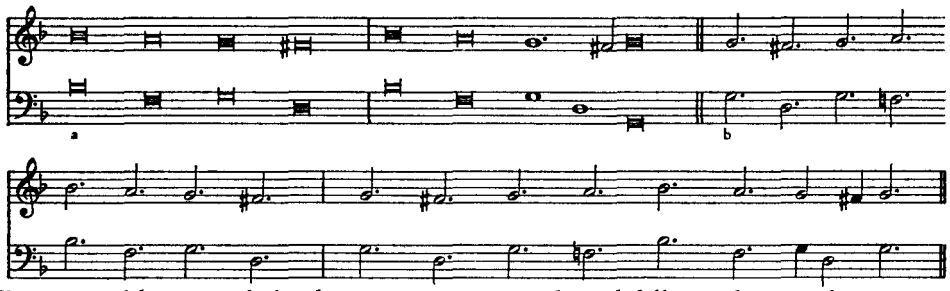
„How to use a 5, and 6 together. If the Bass rise the 2 then the 6, or 13 must hold, and then use the 11, or 4 then holding the sam you must use the 10, or 3, the other 6 must rise a 2, and next the 5 . . . In the last two scores you must note the Bass holding of his first note, and the next 15 a minim. In the first (of the two last examples) the Bass rises a 2, and then falls a 5. In the last the Bass rises a 4, and in these two the 6, and 5 are used both together in severall parts, and cleane contrarie to the other three first examples" [29]. Daß der Baß nicht die primäre Stimme ist, zeigt sich an der „Quarta consonans" (Beispiel a—c), die der Regel widerspricht, daß die Quarte als Synkopendissonanz durch eine Konsonanz, eine Terz oder Quinte, vorbereitet werden soll, die aber insofern gerechtfertigt ist, als die Oberstimmen eine reguläre Sekund- oder Septimensynkope bilden, neben der die gleichzeitige irreguläre Quartsynkope verblaßt [30].

*

Die charakteristischen Schemata der tonalen Harmonik, die „vollständige Kadenz" (I IV V I oder I IV I V I, auch I II V I), die „Quintschrittsequenz" (I IV VII III VI II V I) und der „Dur-Moll-Parallelismus" (Moll: V I VII III = Dur: III VI V I oder Moll: III VII I V = Dur: I V VI III) sind in satztechnischen Formeln des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts vorgebildet. Die äußere Übereinstimmung ist aber keine genügende Rechtfertigung einer tonalen Interpretation. Die Formeln sind zunächst nicht in einem Akkordsystem begründet, sondern umgekehrt: Das System ist aus einem Zusammenwachsen der Formeln hervorgegangen; das tonale Prinzip, das in der theoretischen Darstellung als Anfang erscheint, ist geschichtlich das zuletzt Erreichte.

1. Der „Dur-Moll-Parallelismus" ist im Diskant-Baß-Gerüst des *Passomezzo antico* und der *Follia* vorgeformt.

Bsp. 18



[29] A. a. O., fol. 32 v; Bukofzer kommentiert (S. 13): „The real difference between the two types lies not in the way they are approached, as Coperario believes, but in their respective resolutions to either a six-four combination or a five-three combination." Doch ist auch Bukofzers Interpretation einseitig. Unter einer Sekund- oder Septimensynkope der Oberstimme kann der Baß sowohl von der Vorbereitungskonsonanz zur Dissonanz als auch von der Dissonanz zur Auflösungskonsonanz entweder fortschreiten oder seinen Ton festhalten. Da Coperario von den vier Arten der Baßbehandlung nur die beiden extremen verzeichnet, die sich sowohl durch die Exposition als auch durch die Auflösung unterscheiden, konnte er meinen, das eine sei mit dem anderen gegeben.

[30] Vgl. C. Dahlhaus, *Zur Theorie des klassischen Kontrapunkts*, KmJb 1961, S. 43–57.

Eine Interpretation als Akkordsatz und als Ausprägung des tonalen Harmoniesystems wäre jedoch fragwürdig. Denn erstens ließ das Diskant-Baß-Gerüst $\frac{b'—a'—g'—fis'}{b—f—g—d}$ im Alt außer der Tonfolge f'—f'—d'—d' auch g'—f'—es'—d' zu; der Baß ist also nicht Fundament einer Akkordfolge, sondern Teil einer Intervallprogression der Außenstimmen, die durch Konsonanzen ausgefüllt wird.

Zweitens ist nicht b, sondern g der ursprüngliche Anfangston des Basses im Passomezzo antico[31]. Der F-Klang muß also unmittelbar auf den g-Klang bezogen werden, und eine Interpretation als Dominante der Tp ist ausgeschlosen. Man braucht nicht zu leugnen, daß der „Parallelismus" der Klänge g und B und die „Dominantwirkung" der Fortschreitung F—B den Komponisten des 16. Jahrhunderts bewußt waren. Doch wurde die Beziehung zwischen dem g- und dem F-Klang nicht als durch g—B = T—Tp und B—F = Tp—Dp vermittelt empfunden. Der „Parallelismus" und die „Dominantwirkung" wurden zwar als Erscheinungen wahrgenommen, aber nicht als systembildende Prinzipien aufgefaßt.

Drittens wird der Follia durch tonales Hören eine „innere Dynamik" aufgezwungen, die dem 16. Jahrhundert fremd war. Der moderne Hörer, dem die Kategorien der funktionalen Harmonik und Metrik zur zweiten Natur geworden sind, versteht die Tonika als Ziel der Dominante (Ganzschluß) oder die Dominante als Anhang der Tonika (Halbschluß); und zwar erscheinen ihm eine „auftaktige" Gliederung, verbunden mit „innerem Crescendo", und die Akkordfolge D—T als Norm, eine „niedertaktige" Gliederung und die Akkordfolge T—D als Abweichung. Das Schema der Follia wird dadurch einem Phrasierungswechsel unterworfen, der das Gleichmaß stört und verwirrt:

T D | T (D) | Tp (D) | T D

Das 16. Jahrhundert kannte weder den schroffen metrischen Gegensatz zwischen auftaktiger und niedertaktiger Phrasierung noch die analoge harmonische Differenz zwischen „zielstrebigen" und „anhängenden" Akkorden. Die Zusammenklänge der Follia wurden aneinandergefügt, ohne daß man vom zweiten zum dritten einen „Fortschreitungszwang" oder zwischen dem dritten und vierten eine „harmonische Zäsur" empfunden hätte.

Viertens hat sich die Klangfolge D—g—F—B in den Kanzonetten und Madrigalen des späten 16. Jahrhunderts zwar zu einem satztechnischen Topos verfestigt, der unmittelbar vierstimmig konzipiert wurde[32]; doch läßt die Formel Modifikationen zu, die eine tonale Interpretation ausschließen. Sie bricht in Monteverdis Madrigal

[31] O. Gombosi, *Italia: Patria del Basso ostinato*, Rassegna Musicale VII (1934), S. 25: „La forma barocca non vuole più saperne della tonalità dorica del Passomezzo: scambiando i primi passi doppi trasforma il dorico nel maggiore parallelo."

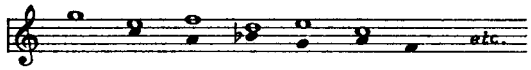
[32] *Gesamtausgabe der Werke Claudio Monteverdis*, ed. F. Malipiero, 1926 ff. (Band) II, (Seite) 9, (Zeile) 1, (Takt) 1; II, 10, 3, 1; II, 29, 2, 4; II, 31, 3, 5; II, 33, 2, 1; II, 65, 2, 6; II, 97, 2, 5; II, 97, 3, 2.

Ch'io non t'ami (Takt 12—14)[33] nach dem dritten Zusammenklang ab und wird in der reduzierten Fassung unmittelbar wiederholt. Daß die „Tp" fehlen kann, bedeutet, daß der Zusammenhang zwischen der „T" und der „Dp" nicht durch sie vermittelt ist. In dem Madrigal *Vivrò fra i miei* (Takt 4—7)[34] ersetzt Monteverdi den g-Klang des Schemas D—g—F—B durch die Durvariante. Der B-Klang ist also keine „Tp". D und G sowie F und B sind durch „Dominantwirkung", G und F durch die Intervallfolge 3—5 der Außenstimmen (h'—c'' / g—f) miteinander verbunden.

2. Die „Quintschrittsequenz" (I IV VII III VI II V I) ist eine der Grundformeln der tonalen Harmonik des späten 17. und des frühen 18. Jahrhunderts; an ihr als Modell entwickelte Rameau seine Theorie der „Basse fondamentale". Noch im frühen 17. Jahrhundert aber war sie ein tonal indifferentes Satzschema.

Erstens fehlte den Vorformen der Quintschrittsequenz die Bestimmtheit eines festen Anfangs und Schlusses; sie waren ziellos. Die Kadenz ging nicht als erwartetes Resultat aus ihnen hervor, sondern wurde ihnen äußerlich angefügt. In einem Tenor-Solo mit Basso continuo, *Ninfa che scalza il piede*[35], verwendet Monteverdi Takt 22—35 ein Sequenzschema, das ein Kanonmodell durchscheinen läßt.

Bsp. 19



Die erste Sequenz umfaßt dreizehn, die zweite zehn Schritte; die erste bricht ab mit der betonten Terz des Schemas als Dominante in G-dur, die zweite mit der unbetonten Sexte des Schemas als Dominante in C-dur. Das Bewußtsein eines Unterquint-Kanons verhindert eine Verfestigung der Zusammenklänge zu Akkorden. Und ein Versuch, die Klangfolge C—F^6—B—e^6—a einer tonalen Interpretation als T—S—(S)—Dp—Tp zu unterwerfen, würde durch die harte harmonische Zäsur zwischen (S) und Dp das Gleichmaß der Sequenz stören.

Zweitens konnten die kanonischen Sequenzschemata des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts chromatisch modifiziert werden, ohne ihre Bedeutung zu ändern. In dem Madrigal *Mentre io miravo fiso*[36] exponiert Monteverdi die Vorform der Quintschrittsequenz in zwei Fassungen. Die zweite folgt der ersten mit gleichem Text in der Unterquinte, soll also als Imitation verstanden werden. Eine Transposition auf die gleiche Tonhöhe aber zeigt drastisch den harmonischen Gegensatz der Fassungen:

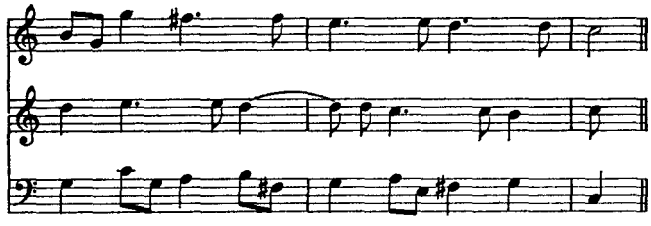
(1)	D	G^6	C	F^6	h	e^6	a	d^6	g
(2)	D	G^6	c	F^6	B	Es^6	As	d^6	g

[33] Monteverdi III, 76, 3, 1.
[34] Monteverdi III, 87, 1, 4.
[35] Monteverdi VIII, 260, 1, 3.
[36] Monteverdi II, 63, 2, 3.

Die zweite Version ist keine chromatische Variante einer diatonischen Grundform, sondern nichts anderes als eine der möglichen Darstellungen des abstrakten, neutralen Intervallschemas durch bestimmte Tonstufen. Eine tonale Analyse würde den Sinn des Schemas verfehlen, weil sie einen „logischen" Vorrang des Akkordsystems gegenüber der satztechnischen Ausarbeitung voraussetzt. Bei Monteverdi aber behaupten gerade umgekehrt die Intervallschemata gegenüber der Differenz zwischen Diatonik und Chromatik oder zwischen tonaler Geschlossenheit und Modulation eine selbständige Existenz und Bedeutung.

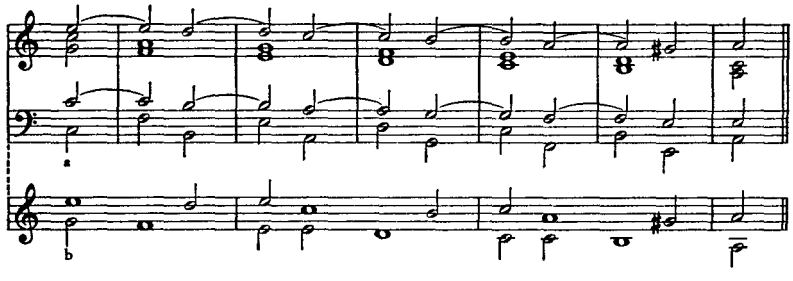
Drittens waren die Vorformen der Quintschrittsequenz metrisch unbestimmt. Um 1700 liegen in der Stufenfolge I IV VII III VI II V I die Schwerpunkte auf den Stufen IV, III, II und I; die IV. Stufe erscheint als das Ziel der I., der Taktanfang als das des Auftaktes. Die Quintschrittsequenz ist das harmonische Analogon der 4-Takt-Periode. Die metrische Umkehrung, der Beginn auf betonter Zeit, erzwingt eine Modulation.

Bsp. 20



In dem Zitat aus Tarquinio Merulas 1637 gedruckter Kanzone *La Strada* (Takt 11—13)[37] aber sind die metrische Umkehrung und der C-dur-Schluß der G-dur-Sequenz noch nicht als Abweichungen von einer Norm, sondern als Zeichen metrischer und tonaler Indifferenz des Schemas zu verstehen.

Bsp. 21



Die aus Septakkorden zusammengesetzte Quintschrittsequenz (Beispiel a) verdankt ihren Ursprung der Synkopenklausel des 16. Jahrhunderts auf der Mi-Stufe, der Ut-Stufe und der La-Stufe (Beispiel b). Andererseits impliziert die Septakkord-

[37] A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, Nr. 184, S. 217.

kette Voraussetzungen, die dem 16. Jahrhundert fremd waren. Die verminderte Quinte wurde als Tonfolge vermieden und als Zusammenklang nur zugelassen, wenn ihr die Terz ($\frac{f'-e'}{h-c'}$), aber nicht, wenn ihr der Einklang ($\frac{f'-e'}{h-e'}$) folgte. Ferner war der Quartsprung der Unterstimme zur Auflösungskonsonanz der Synkopendissonanz im 16. Jahrhundert eine seltene Ausnahme[38]. Und schließlich wurde die „gebundene" Dissonanz erst im 17. Jahrhundert — zunächst noch zögernd — von der betonten auf die unbetonte Zeit übertragen.

3. Die Kadenz I—IV—V—I ist, trotz ihres Namens, in der tonalen Harmonik weniger eine Schlußformel als ein Harmoniemodell. Sie erscheint als die einfachste Ausprägung des Prinzips, das der tonalen Harmonik zugrundeliegt: des Gedankens, daß die Tonika Vermittlung und Resultat des Gegensatzes zwischen Subdominante und Dominante sei. Die Kadenz ist die Darstellung einer Tonart durch Akkorde, und es ist keine bloße Metapher, wenn verwickelte Akkordzusammenhänge, solange sie sich in den Grenzen einer Tonart halten, als „erweiterte Kadenzen" erklärt werden.

Von dem Gebilde I—IV—V—I muß also die Modellfunktion unterschieden werden, die es in der tonalen Harmonik erfüllt. Und die Frage nach der Entstehung der Kadenz ist doppeldeutig. Daß die Akkordfolge I—IV—V—I um 1500 vereinzelt nachweisbar ist, besagt nicht unmittelbar, daß sie bereits die Bedeutung hatte, die sie in der tonalen Harmonik erhielt.

Edward E. Lowinsky beschrieb die Entwicklung der tonalen Harmonik als Wachstum eines Keimes: „The seeds of tonality began to sprout in the cadence; the cadence grew to a phrase and evolved into an ostinato pattern; frottole and villancicos were at time composed over free variants of standard bass melodies"[39]. Der Begriff des Wachstums schließt ein, daß schon das früheste Auftauchen der Progression I—IV—V—I Zeichen und Ausdruck eines neuen „Tonalitätsgefühls" sei, das dann allmählich statt einzelner Teile ganze Formen unter seine Herrschaft brachte. Es scheint aber, als sei der Übergang vom sporadischen Gebrauch des Gebildes I—IV—V—I zum Bewußtsein der Modellfunktion eher als „qualitativer Sprung" zu verstehen.

Hugo Riemanns Überzeugung, daß die tonale Harmonik die einzig „natürliche" sei, legte die Vermutung nahe, daß die Kadenz I—IV—V—I aus einer der „Natur" näheren nicht notierten Volks- oder Gebrauchsmusik stamme, die neben der Kunst der Niederländer bestand. Und man könnte, auf der Suche nach einer Bestätigung, auf Josquins Motette *Ave Maria*[40] verweisen, in der sich die Progression I—IV—V—I (Takt 94—101) so drastisch vom Kontext abhebt, daß die Hypothese, das Harmonieschema sei von außen, aus der Gebrauchsmusik, in den niederländischen Kontra-

[38] P. Hamburger, *Subdominante und Wechseldominante*, Wiesbaden 1955, S. 139 ff.
[39] E. E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley and Los Angeles 1961, S. 15.
[40] Josquin-Gesamtausgabe, Motetten Band I, S. 1.

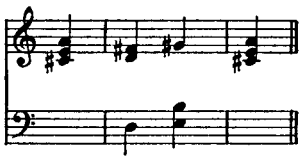
punkt eingedrungen, geradezu unabweislich erscheint. Bei genauerer Analyse aber entstehen Zweifel. Das Gerüst der Takte 94—110 bildet ein Unterquintkanon zwischen Superius und Tenor, der sich auf ein einfaches Schema reduzieren läßt:

Bsp. 22

Zu fragen wäre also, ob das Harmonieschema durch einen Kanon auskomponiert oder der Kanon durch einen Baß ergänzt worden ist. Eine Präexistenz des Harmonieschemas ist nicht ausgeschlossen, aber unwahrscheinlich. Erstens ist die Kanonmelodik weder im Superius noch im Tenor unmittelbar auf die Harmonik bezogen; die G-Tonart des Superius steht quer zur C-Tonart des Basses, und auch die Tonfolge des Tenors, c'—d'—e'—c', ist dem Harmonieschema bloß angepaßt, statt es als „immanente Harmonik" zu enthalten. Zweitens ist, wenn der Kanon als das satztechnisch Primäre vorausgesetzt wird, der Baß deduzierbar; sollen Kontrapunktfehler vermieden werden, so sind die Baßschritte, die als I—IV—V—I erscheinen, die einzig möglichen.

Andererseits ist nicht zu leugnen, daß um 1500 — also gleichzeitig mit Josquins *Ave Maria*, das 1502 von Petrucci gedruckt wurde — das Schema I—IV—V—I in einem Lautenrecercar von Joanambrosio Dalza als Akkordfolge erscheint[41].

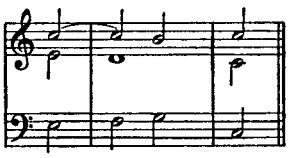
Bsp. 23



Die Progression V—I ist in der „Clausula formalis" seit Dufay vorgebildet, ohne allerdings im Kontrapunkt als Akkordfolge gemeint zu sein. Das Neue ist die IV. Stufe als Antepenultima auf betonter Zeit.

Die IV. Stufe steht an der Stelle der $\frac{6}{5}$-Dissonanz.

Bsp. 24



Als Gerüst der Klausel galten die Diskant- und die Tenorformel; der Baß bildete eine Zusatzstimme. Demgegenüber bedeutet der $\frac{5}{3}$-Klang der IV. Stufe als Antepenultima eine „Emanzipation", ein Hervortreten der Baßformel, die zur fundierenden Stimme wird. Doch ist andererseits die Abhängigkeit vom $\frac{6}{5}$-Klang nicht gänzlich aufgeho-

[41] Joanambrosio Dalza, *Tastar de corde und Recercar*, in: O. Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1901, S. 132.

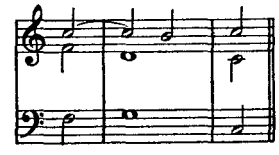
ben; die „vollständige Kadenz I—IV—V—I" ist noch eine Nebenform der „Clausula formalis".

Nach der Theorie der tonalen Harmonik beruht die Kadenzfunktion der Subdominante auf der Quintverwandtschaft mit der Tonika und dem Sekundkontrast zur Dominante, und der $\frac{6}{5}$-Klang gilt als Variante der Subdominante: Die „Erscheinungen" der Satztechnik werden aus der „Logik" des Akkordsystems begründet. Historisch aber ist umgekehrt der $\frac{6}{5}$-Klang die Vorform und Voraussetzung der Subdominante als Antepenultima der Kadenz.

In der tonalen Harmonik sind an der Subdominante drei Momente zu unterscheiden: die Quintverwandschaft mit der Tonika, der — „dialektische", nicht „komplementäre" — Sekundkontrast zur Dominante, der eine Auflösung in die Tonika fordert, und die Vertauschbarkeit der IV. Stufe mit der II. Die II. Stufe ist nicht unmittelbar, sondern indirekt — als Vertretung der Subdominante (Funktionstheorie) oder als Dominante der Dominante (Fundamentschritt-Theorie) — auf die Tonika bezogen.

In der „Clausula formalis" erscheint die „IV. Stufe" manchmal auf unbetonter Zeit als Vorbereitungskonsonanz der Synkopendissonanz.

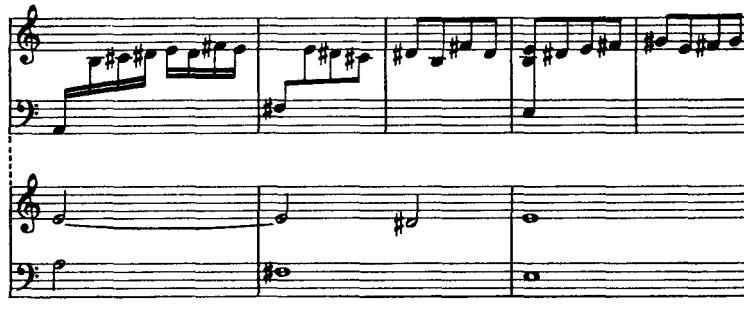
Bsp. 25



Es wäre jedoch ein Mißverständnis, sie als Sekundkontrast zur V. Stufe aufzufassen. Der Baßton f ist nichts anderes als eine der möglichen Konsonanzen unter c; er ist kontrapunktisch, nicht harmonisch-tonal begründet.

Die Abhängigkeit vom Vorbild der „Clausula formalis" ist von den „Subdominanten" in Dalzas Recercar[42] noch ablesbar:

Bsp. 26

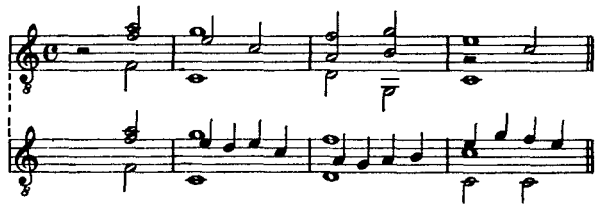


[42] Dalza, a. a. O., T. 20–30.

Der Lautensatz ist eher eine Auflösungsform des strengen Kontrapunkts als der Ausdruck eines originären, von der niederländischen Kunst unabhängigen Impulses.

Lowinsky zitiert[43] eine *Pavanna alla ferrarese* von Dalza, der ausschließlich Akkorde der Stufen I, II, IV und V zugrundeliegen. Die II. Stufe sei als Subdominantparallele zu verstehen: „Even the chord of the second degree is handled in a modern manner as a substitute for the subdominant"[44]. Doch genügt es, der ersten Halbzeile, an die Lowinsky zu denken scheint, eine Variante, die Takte 57—60, gegenüberzustellen, um zu erkennen, daß II—V—I kein Ersatz der — in der *Pavanna alla ferrarese* nicht vorkommenden — Formel IV—V—I ist.

Bsp. 27



Die Stufe II ist in Takt 59 unmittelbar als ergänzender Ganztonkontrast — und nicht indirekt als Subdominantparallele — auf I bezogen. Das um 1500 Normale aus dem für uns Näherliegenden, aber um 1500 Ungewöhnlichen — der Kadenz IV—V—I — zu erklären, wäre anachronistisch.

Andererseits sind die Quintbeziehungen I—IV, IV—I und V—I in der *Pavanna alla ferrarese* mit einer Drastik ausgeprägt, in der Lowinsky mit unbestreitbarem Recht ein Novum sieht.

Daß ein Terz-Quint-Klang trotz des Moments von Unruhe und Labilität, das man an der Terz empfand, für sich stehen kann und nicht aufgelöst zu werden braucht, war eine musikalische Erfahrung des frühen 15. Jahrhunderts. Die Kompositionstechnik aber blieb an die Kategorien des Intervallsatzes gebunden; obwohl die Wirkung des Dreiklangs gesucht wurde, bildeten die Akkorde nicht das Material des Komponierens. Charakteristisch ist Antoine Brumels Motette *Sicut lilium*, nach Lowinsky ein Paradigma tonaler Harmonik[45]. Brumels Bemühung um Klangwirkungen ist unverkennbar. Die Terz-Quint-Klänge, so entscheidend sie den Eindruck bestimmen, stellen aber nicht die Voraussetzung, sondern das Resultat des Komponierens dar: die „ästhetische" Außenseite des Werkes. Die Kompositionstechnik beruht auf den Normen und Methoden des Intervallsatzes. Die Klangkette des ersten Abschnitts, die Lowinsky als F: I—VI—IV erklärt, geht aus Imitationen eines Terzfall-Motivs hervor. Grundlage der Takte 11—15 ist der Fauxbourdonsatz. Die Takte 16—19 beruhen auf dem komplementären Ganztonkontrast F—g—F. Den Zusammenhang zwischen dem C- und dem B-Klang in den Takten 20—23 stiftet die Intervallprogression 3—5,

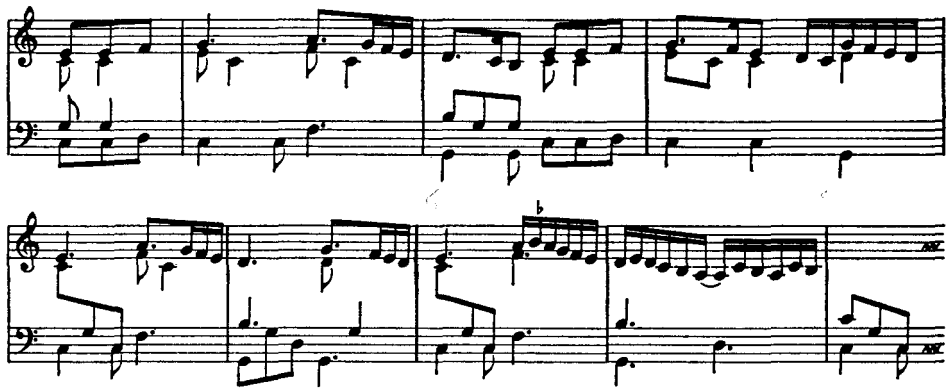
[43] Lowinsky, a. a. O., S. 63 f.
[44] A. a. O., S. 62.
[45] A. a. O., S. 18 f.

die Fortschreitung von der großen Terz zur Quinte; und der abschließenden Kadenz liegt ein Diskant-Tenor-Gerüst zugrunde. Der Eindruck, es handle sich um Akkordsatz, ist Schein, wenn auch ein ästhetisch relevanter.

Verglichen mit Brumels Technik ist Dalzas Verfahren „modern", allerdings zugleich primitiv. In der *Pavanna alla ferrarese* erscheint der Quintschritt des Basses als Fundament von Akkordzusammenhängen. Dennoch blieb die Möglichkeit tonaler Harmonik, die bei Dalza vorgezeichnet ist, zunächst unerschlossen. Erstens fehlten um 1500 die kompositionstechnischen Voraussetzungen, um aus einem Stufengang von Akkordgrundtönen musikalische Formen zu entwickeln, die über die Simplizität von Tanzsätzen hinausreichen. Und zweitens wurde der Quintschritt zwar als einleuchtende Progression erkannt, aber nicht als Prinzip eines Akkordsystems begriffen. Da er eine bloße Formel neben anderen war, bedeutete die Koexistenz mit dem Ganztonkontrast — aufgefaßt als in sich geschlossene Progression — keinen Widerspruch.

Charakteristisch ist ein von Lowinsky zitierter[46] Saltarello von Paolo Borrono.

Bsp. 28



Zunächst scheint es, als sei die Akkordfolge IV—V—I als „dialektischer" Kontrast zwischen Subdominante und Dominante begriffen, der sich in die Tonika auflöst; daß die Stufen IV—V in Takt 2 durch eine Zeilenzäsur von I getrennt sind, könnte als kunstvolle Verschränkung von harmonischer und formaler Artikulation zu erklären sein. Die Takte 6—8 aber zeigen, daß IV—V für Borrono eine Formel ist, die auch getrennt von I bestehen kann: ein in sich geschlossener Ganztonkontrast, dem II—I als zweiter Ganztonkontrast angefügt wird.

Von tonaler Harmonik zu sprechen, wäre also eine Übertreibung. Die „vollständige Kadenz" I—IV—V—I erscheint im 16. Jahrhundert in unmittelbarer Nähe zu satztechnischen Formeln, die keine tonale Interpretation zulassen; und die Annahme, daß das musikalische Hören während eines Werkes oder Satzes zwischen tonaler und

[46] A. a. O., S. 65.

nicht-tonaler Auffassung wechselte, wäre problematisch. Zwar können in einem Kompositions- und Hörsystem Relikte einer früheren Entwicklungsstufe als versteinerte Formeln mitgetragen werden; daß aber umgekehrt bloße Fragmente und verstreute Antizipationen des Neuen ein — sei es auch rudimentäres — Systembewußtsein einschließen, ist unwahrscheinlich. Die „vollständige Kadenz" war ein satztechnischer Topos, ohne als Prinzip eines Akkordsystems begriffen zu sein.

Die Entwicklung der Akkordtheorie

Der Akkordbegriff der tonalen Harmonik beruht auf Voraussetzungen, die in der Theorie kaum getrennt werden, weil sie im abgeschlossenen System eng miteinander zusammenhängen, die aber unterschieden werden müssen, wenn die Vorgeschichte des Akkordbegriffs dargestellt werden soll: (1) Intervalle, die sich zur Oktave ergänzen — Quinte und Quarte, Terz und Sexte — gelten als „harmonisch identisch"; und der untere Ton der Quinte und Terz — also der obere Ton der Quarte und Sexte — wird als „Grundton" des Intervalls aufgefaßt. (2) Ein Dur- oder Mollakkord besteht aus einem Grundton als „centre harmonique", einem Terzton und einem Quintton; die Lage des Grundtons im Baß gilt als Norm, die Versetzung des Terz- oder Quinttons in den Baß als Abweichung („Akkordumkehrung"). (3) Das charakteristische Intervall ist in einem Durakkord die große Terz oder kleine Sexte, in einem Mollakkord die kleine Terz oder große Sexte. (4) Der $^{6}_{4}$-Klang gilt als Konsonanz, sofern er als Umkehrungsakkord aufgefaßt wird. (5) Der Zusammenhang der Akkorde wird — nach der Stufentheorie — durch Grundtonfolgen („Fundamentschritte") repräsentiert. (6) Das Akkordsystem einer Tonart ist in Haupt- und Nebenstufen gegliedert.

1. In der älteren Intervalltheorie wurden die Terzen und Sexten nicht als unmittelbar gegebene, sondern als zusammengesetzte Intervalle aufgefaßt. Die große Terz, die „tertia perfecta", besteht aus zwei Ganztönen, die kleine Terz, die „tertia imperfecta", aus einem Ganzton und einem Halbton, die große Sexte, die „sexta perfecta", aus einer Quinte und einem Ganzton und die kleine Sexte, die „sexta imperfecta", aus einer Quinte und einem Halbton. Die Termini „perfekt" und „imperfekt"[1] besagen, daß der Gegensatz zwischen dem „perfekten", fest umrissenen Ganzton und dem „imperfekten", undeutlichen Halbton als das unterscheidende Merkmal der großen und kleinen Terz oder Sexte empfunden wurde.

Die Charakteristik der Terzen und Sexten ist im 16. Jahrhundert nicht mit einer Theorie der Intervallgrundtöne verbunden; doch ist es nicht ausgeschlossen, daß sie unausgesprochen auf einer dem tonalen Akkordsystem widersprechenden Grund-

[1] Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, fol. C 1; Ambrosius Wilphlingseder, *Erotemata musices practicae*, Nürnberg 1563, lib. I, cap. 7; Fredericus Beurhusius, *Erotematum musicae libri duo*, 1580, lib. I, cap. 9; Lucas Lossius, *Erotemata musicae practicae*, Nürnberg 1563, lib. I, cap. 6; Peter Eichmann, *Praecepta musicae practicae*, 1604, fol. G 2.

tonauffassung beruht. Wenn man voraussetzt, daß der Ton, der die kleinere Zahl repräsentiert, der Grundton eines Intervalls sei, läßt sich die „Vollkommenheit" der großen Terz und Sexte als Übereinstimmung von Grundton und Baßton und die „Unvollkommenheit" der kleinen Terz und Sexte als Auseinanderfallen von Grundton und Baßton interpretieren: Repräsentant der kleineren Zahl ist in der großen Terz der untere Ton (4:5), in der kleinen Sexte (5:8) der obere Ton (8=4), in der großen Sexte der untere Ton (3:5) und in der kleinen Terz (5:6) der obere Ton (6=3).

2. Hugo Riemann berief sich[2] auf einen Satz Walter Odingtons, um zu demonstrieren, daß schon um 1300 der Terzton und der Quintton des Dur- oder Mollakkords auf den Grundton als „centre harmonique" bezogen wurden. „Compatientur ergo se simul, si eidem voci gravi comparentur, ditonus vel semiditonus, diapente, diapason, diapason cum ditono vel semiditono, diapason cum diapente, bis diapason ut in his numeris patet sub hac formula: 64. 81. 96. 128. 162. 192. 256"[3]. Doch muß man, um Odington zu verstehen, berücksichtigen, daß zwar die Terz als Konsonanz, die Sexte aber noch als Dissonanz galt. Der Anonymus 4 läßt die Sexte zu, sofern sie als Restintervall zwischen der Terz und der Oktave oder zwischen der Quinte und der Dezime entsteht[4]. Und auch Odingtons Satz hat unter den Voraussetzungen des 13. Jahrhunderts nur dann einen theoretischen Gehalt, wenn man annimmt, daß er die Sexte als verdeckte Dissonanz rechtfertigen soll. Daß der unterste Ton als Bezugston charakterisiert wird („si eidem voci gravi comparentur"), besagt nicht, daß er als „centre harmonique" eines Dur- oder Mollakkords aufgefaßt wurde, sondern nur, daß er der gemeinsame Ton der primären Intervalle (Terz und Oktave, Quinte und Dezime, Dezime und Doppeloktave) ist, die eine Sexte als sekundäres Intervall entstehen lassen.

Gafurius und Zarlino konstruieren die Dreiklänge empirisch durch Zusammensetzung und mathematisch durch Teilung von Intervallen. Der Durakkord beruht nach Gafurius nicht auf einem „centre harmonique", auf der Beziehung eines Terztones und eines Quinttones zu einem Grundton, sondern besteht einerseits aus zwei Terzen und repräsentiert andererseits die „harmonische Proportion" 15 : 12 : 10, die Teilung der Quinte nach der Formel, daß sich die erste Zahl zur dritten verhält wie die Differenz zwischen der ersten und zweiten zur Differenz zwischen der zweiten und dritten. „Quinta componitur ex duobus primis simplicibus scilicet tertia minore atque maiore, concordi medietate servata; inde suaviorem ducit extremitatum concordiam quasi quae certa imitatione harmonicae adhaereat medietati"[5]. Der $\frac{6}{3}$-Klang wird aus Terz

[2] *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²/1920, S. 120.

[3] CoussS I, 202.

[4] CoussS I, 360; Riemann, a. a. O., S. 191; Thr. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Würzburg 1937, S. 77; E. Apfel, *Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England*, AfMw XVII, 1960, S. 86, Anmerkung.

[5] *Practica musicae*, Mailand 1496, lib. III, cap. 2. Der unmittelbar folgende Satz besagt, daß die Terz durch eine Sexte zur Oktave ergänzt werden kann und daß die Oktave mit der Quinte eine „harmonische Proportion" (6:4:3) bildet. „Huius quidem medietatis chorda si in acutum exachordi

und Quarte zusammengesetzt, nicht als „Sextakkord" vom $\frac{5}{3}$-Klang, dem „Grundakkord", abgeleitet. „Quod cum minor consonantia videlicet diatessaron superposita fuerit tertiae maiori tunc extremi invicem termini sextam ipsam maiorem communi chorda mediatam atque concinnitati aptissimam conducent"[6].

Die These Hugo Riemanns[7], Zarlino sei der Entdecker der „dualen Natur der Harmonie", darf als widerlegt gelten[8]. Die Argumentation wäre zu ergänzen durch eine Darstellung des von Zarlino skizzierten Systems der Zusammenklänge. Zarlino betrachtet den „Sextakkord" und den „Quartsextakkord" nicht als Umkehrungen des „Grundakkords", sondern konfrontiert Zusammenklänge, die aus gleichen Intervallen in verschiedener Anordnung bestehen:

Quinte und Quarte:	c	g	c′	und	G	c	g
	6 :	4 :	3		4 :	3 :	2
Große und kleine Terz:	c	e	g	und	A	c	e
	15 :	12 :	10		6 :	5 :	4
Quarte und große Terz:	G	c	e	und	c	e	a
	20 :	15 :	12		5 :	4 :	3
Quarte und kleine Terz:	e	g	c′	und	H	e	g
	24 :	20 :	15		8 :	6 :	5

Die erste, linke Gruppe repräsentiert den „ordine naturale", die zweite, rechte Gruppe den „ordine accidentale"[9]. Die Reihe der überteiligen Proportionen (2 : 1, 3 : 2, 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5), ergänzt durch 8 : 6[10], bestimmt den „luogo naturale" der Intervalle: das „frühere" und „dem Ursprung nähere" Intervall soll dem „späteren" vorausgehen, nicht folgen. Die von Natur gegebene Ordnung sei also die Lage der Quinte (3 : 2) unter der Quarte (4 : 3), der Quarte unter der großen Terz (5 : 4), der großen Terz unter der kleinen Terz (6 : 5) und der kleinen Terz unter der Quarte (8 : 6), nicht umgekehrt[11].

Außer dem letzten repräsentieren die Zusammenklänge des „ordine naturale" die „harmonische Proportion" (6 : 4 : 3, 15 : 12 : 10 und 20 : 15 : 12) und die Zusammenklänge des „ordine accidentale" die „arithmetische Proportion" (4 : 3 : 2, 5 : 4 : 3 und 6 : 5 : 4). Zarlinos „Entdeckung" war nicht „die duale Natur der Harmonie", sondern die Übereinstimmung der Konsequenzen aus zwei Vorurteilen: daß

intervallo fuerit intensa, acutiorem ipsas extremitates harmonica medietate conclaudit diapason compositam perficiens aequisonantiam."

[6] A. a. O., lib. III, cap. 12.

[7] *Geschichte der Musiktheorie*, S. 389 ff.

[8] C. Dahlhaus, *War Zarlino Dualist?*, Mf X, 1957, S. 286.

[9] *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, lib. III, cap. 31 und 60.

[10] Lib. III, cap. 60: „Si vede, che dopo il semidituono, contenuto tra questi termini 6 und 5 segue immediatamente la Diatessaron, posta tra questi termini 8 et 6."

[11] Lib. III, cap. 60: „... non si trova nell' ordine nominato, che'l Ditono sia posta senz' alcun mezzo avanti la Diatessaron; la onde essendo queste due consonanze accomodate l'una dopo l'altra contra la loro natura, essendo posta nell'acuto quella, che doverebbe esser collocata nel grave et nel grave quella, che doverebbe tener l'acuto."

erstens die „harmonische Proportion" einen Vorrang gegenüber der „arithmetischen" behaupte und zweitens die tiefere Lage als „luogo naturale" des in der Überteiligkeitsreihe „früheren" Intervalls gelten müsse.

Der Begründer der modernen Akkordtheorie ist weder Zarlino noch Rameau, sondern Johann Lippius. Der Dreiklang wird von Lippius unmittelbar als Einheit, als Akkord begriffen. „Trias harmonica simplex et recta radix vera est unitrisona omnis harmoniae perfectissimae plenissimaeque"[12]. Der Grundton erscheint als „centre harmonique", aus dem Lippius, wie später Rameau, die Quinte „hervorgehen" läßt. „Soni monades, seu voces radicales tres constituentes etiam tres dyades radicales sunt primo duae extremae, scilicet prima, ima basis, et ultima seu summa ab illa genita." Die Terz wird als Resultat einer Teilung der Quinte verstanden. „Deinde est una media duas illas extremas perfecto masculoque tinnitu conspirantes leniori sua dulcedine coniungens, ex iisdem procedens . . ."[13]. Durch die Termini „basis", „media" und „ultima" werden die Töne als Teile eines Dreiklangs bestimmt; auch wenn die „basis" und die „ultima" eine Quarte (G—c) statt einer Quinte (c—g) bilden, bleiben sie, was sie waren. „Unde basso interdum, quamquam rarius, etiam ultima, et media unitrisonae radicis monade licet uti"[14]. Die Zusammensetzungen aus Terz und Quarte, der $\frac{6}{3}$- und der $\frac{6}{4}$-Klang, werden als Akkorde mit dem Terz- oder Quintton im Baß, als Sext- und Quartsextakkord gedeutet.

Die Akkordumkehrung wurde als Sonderfall der Oktavversetzung von Akkordtönen verstanden. „(Trias harmonica) Diffusa est, cuius partes seu voces radicales minus sibi invicem vicinae dispersae sunt atque diffusae in diversas octavas: et vel quaedam tantum, vel omnes." Doch betont Lippius den Unterschied zwischen der Versetzung der „media" oder „ultima" in den Baß und der bloßen Vertauschung von Akkordtönen zwischen den Oberstimmen. „Ac semper melior est trias harmonica, cuius basis imo substat loco, caeterae superiore"[15]. Dagegen erscheint im Akkordsystem des Heinrich Baryphonus[16] der Sextakkord e—g—c′ neben der Oktaverweiterung des Grundakkords zu C—e—g als Versetzung des Grundtons, der Sextakkord E—c—g neben der Oktaverweiterung c—g—e′ als Versetzung des Terztons und der Quartsextakkord G—c—e neben der Oktaverweiterung c—e—g′ als Versetzung des Quinttons.

Gleichzeitig mit Lippius, um 1613, erkannte Thomas Campion, daß der eigentliche Fundamentton eines Sextakkords nicht der Baßton, sondern dessen Unterterz sei. „Such Bases are not true Bases, for where a sixt is to be taken, either in F. sharpe, or in E. sharpe, or in B. or in A. The true Base is a third lower, F. sharpe in D., E. in C., B. in G., A. in F."[17].

[12] *Synopsis musicae novae*, Erfurt 1612, fol. F 4.
[13] Fol. F 5.
[14] Fol. H 4.
[15] Fol. F 6.
[16] *Henrici Baryphoni Pleiades musicae*, Magdeburg 1630, S. 164 f.
[17] *A New Way of Making Foure Parts*, um 1613; zitiert nach R. W. Wienpahl, *English Theorists and Evolving Tonality*, M & L XXXVI, 1955, S. 386.

Andreas Werckmeister[18] unterscheidet vier Gruppen von Akkorden: „Ordinar-Sätze" mit enger Lage der drei Oberstimmen (C—c—e—g); „zerstreuete Ordinar-Sätze" mit weiter Lage der Oberstimmen (C—c—g—e'); „Extraordinar-Sätze" mit Quintton- statt Grundtonverdoppelung; „sonderbahre Sätze", „über welchen im General-Basse die Signaturen und Zahlen überstehen". Die Umkehrungsakkorde werden also — als Abweichungen von der Generalbaßnorm des $\frac{5}{3}$-Klangs — mit den Dissonanzen zu der Gruppe der „sonderbahren Sätze" zusammengefaßt. Nicht der abstrakte Grundton der Akkordtheorie, sondern der reale Baßton der Continuopraxis beherrscht die musikalische Vorstellung.

3. In Zarlinos Beschreibung der Intervallcharaktere[19] wird die große Terz nicht der kleinen, sondern der großen Sexte gleichgesetzt. Die großen Terzen und Sexten gelten als lebhaft, heiter und klangvoll — „vive et allegre, accompagnate da molta sonorità" —, die kleinen Terzen und Sexten als zwar lieblich und sanft, aber zugleich ein wenig traurig und matt — „quantunque siano dolci et soavi, declinano alquanto al mesto, over languido".

Die Intervallcharakteristik stimmt mit Zarlinos Prinzip überein, die Zusammenklänge G—c—e und c—e—a (oder H—e—g und e—g—c') als verschiedene Zusammensetzungen gleicher Intervalle aufeinander zu beziehen. Andererseits widerspricht die Vorstellung, daß der Moll-Sextakkord und der Dur-Quartsextakkord (oder der Dur-Sextakkord und der Moll-Quartsextakkord) denselben Affekt ausprägen, dem modernen Begriff eines Dur- oder Mollcharakters, an dem eine Akkordumkehrung nichts ändert. Zarlinos Intervallcharakteristik wurde von Lippius übernommen, obwohl sie der Theorie der Akkordumkehrung entgegenzustehen scheint. „Ditonus seu tertia maior dulci imperfectione concinnere alacrius, vegetius, vivacius: porro semiditonus seu tertia minor suavi quoque imperfectione concinnere mollius, remissius, tristius: deinde sexta maior sua imperfectione circumsonare quasi altius et laetius: sexta denique minor sic etiam circumsonare demissius, mollius, languidius"[20]. Die Inkonsequenz ist aufgehoben, wenn man gelten läßt, daß die „harmonische Identität" des Sextakkords mit dem Grundakkord einen Gegensatz der Charaktere nicht ausschließt. Eine „harmonische", in der Akkordtheorie begründete Fundierung der „ästhetischen" Urteile über Zusammenklänge ist eine mögliche, aber keine notwendige Folgerung aus dem Begriff der Akkordumkehrung.

4. Im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts wurde der $\frac{6}{4}$-Klang in eine dissonierende Quarte und eine konsonierende Sexte zerlegt[21]. Nach der Theorie der tonalen

[18] *Harmonologia musica*, Frankfurt 1702, S. 3 ff.
[19] *Istitutioni harmoniche*, lib. III, cap. 10.
[20] *Synopsis musicae novae*, fol. E 7.
[21] Glen Haydons Darstellung der Entwicklung des Quart-Sext-Klangs vom 13. bis zum frühen 17. Jahrhundert (*The Evolution of the Six-Four Chord. A Chapter in the History of Dissonance Treatment*, Berkeley 1933) krankt, so differenziert die Beschreibung und Klassifikation der Phänomene ist, an einer Überschätzung des Akkordcharakters der Intervallkombination. In tonaler Harmonik ist der Quart-Sext-Akkord als Umkehrung des Tonikadreiklangs eine Konsonanz und als Doppelvorhalt vor der Dominante eine Dissonanz. Und ob er in der Mensuralmusik das eine oder

Harmonik aber ist entweder außer der Quarte auch die Sexte eine Dissonanz oder außer der Sexte auch die Quarte eine Konsonanz. Der Ausdruck „Dissonanz" bezeichnet in der Funktionstheorie nicht ein Intervall, sondern einen Ton, der weder Terz noch Quinte des „centre harmonique" ist. Mit der Quarte als Grundton ist der $\frac{6}{4}$-Klang eine Konsonanz, ein Quartsextakkord, mit dem Baßton als Grundton dagegen eine Dissonanz, ein Doppelvorhalt.

Die Akkordfolge

a—g—g
f—e—d
c—c—H
F—G—G

läßt in der Stufentheorie zwei Deutungen zu: Um eine aus Quintschritten des Fundaments zusammengesetzte Basse fondamentale zu konstruieren, muß man entweder den $\frac{6}{4}$-Klang die I. Stufe (zwischen IV und V) repräsentieren lassen oder den F-dur-

das andere gewesen sei, ist die Frage, die Haydon zu beantworten suchte: „The thesis that the six-four chord at any moment in the periods studied, is treated as a purely consonant combination cannot successfully be defended. On the contrary, all the examples cited give overwhelming proof that the six-four chord is treated exclusively as a dissonance ... At no time does one find both free entrance and free quitting of the six-four chord, i. e., the six-four both approached and quitted by a skipwise progression of all the parts" (S. 133 f.). So unleugbar es jedoch ist, daß der Quart-Sext-Klang niemals als Konsonanz aufgefaßt wurde, so brüchig ist die Behauptung, daß er eine Dissonanz gewesen sei. Er war kein Akkord, der als Ganzes dissonierte, sondern eine Zusammensetzung von zwei Intervallen, die unabhängig voneinander waren und verschieden behandelt wurden: die Quarte als Dissonanz, die vorbereitet und aufgelöst werden mußte; die Sexte als Konsonanz, die keiner Fortschreitungsregel unterworfen war. 1. Die Sexte kann festgehalten werden, während die Quarte aufgelöst wird: $\begin{smallmatrix} 6 & - \\ 4 & 3 \end{smallmatrix}$. Und die Quinte in der Progression $\begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{smallmatrix}$, scheinbar eine Parallele zur Auflösung der Quarte in die Terz, ist im frühen 15. Jahrhundert manchmal nichts anderes als eine ornamentale Nebennote, die aus der Unterterz-Klausel resultiert: $\begin{array}{ccc|c} & d' & cis' \; h & d' \\ & a & a \quad g & a \\ & f & e \quad e & d \end{array}$.

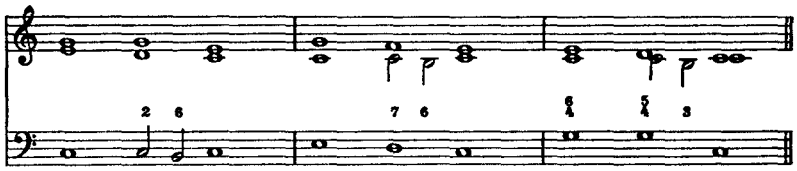
2. Die unvorbereitete Quarte auf betonter Zeit, die bei Dufay und noch bei Ockeghem vorkommt, ist, wie Haydon mit Recht beont, keine Vorform des konsonierenden Quart-Sext-Akkords, sondern ein Rückstand einer älteren Dissonanzbehandlung, die im 16. Jahrhundert von einer differenzierteren Technik abgelöst wurde. „Even the presence of a relatively large number of these accented unprepared six-four chords in the music of Dufay and his contemporaries is scarcely sufficient ground for reaching the conclusion that the six-four chord in its modern sense was consciously used by the composers of that period" (S. 20). Das scheinbar Moderne ist ein Archaismus. 3. Die Quarte über einem Halteton, $\begin{array}{c|cc} h' & c'' & h' \\ d' & e' & d' \\ g & g & g \end{array}$, ist primär als Konsonanz auf die Sexte, nicht als irreguläre Dissonanz auf die liegende Stimme zu beziehen. Der Halteton, der in dreistimmigen Sätzen des 15. Jahrhunderts im allgemeinen dem Contratenor, der Ergänzungsstimme zum Diskant-Tenor-Gerüst, zufällt, ist eher Zusatz- als Fundamentton. 4. Daß ein Quart-Sext-Klang, in dem der Baßton oder die Quarte Durchgangsnote ist, keinen Akkord darstellt, braucht kaum gesagt zu werden. Die betonte Durchgangsdissonanz, im 15. Jahrhundert nicht selten, veraltet im 16., ohne gänzlich unterdrückt zu werden (S. 68), um im 17. wieder modern zu werden.

Akkord als II^7 mit „verschwiegenem Fundament" und den $\frac{6}{4}$-Klang als Doppelvorhalt zur V. Stufe erklären. Der Konsonanz- oder Dissonanzcharakter der Quarte über dem Baß ist also in der Stufentheorie sowohl mit dem Prinzip der Akkordumkehrung als auch mit der Konstruktion der Basse fondamentale durch Wechselwirkung verbunden.

Doch ist die Theorie der Akkordumkehrung keine notwendige Bedingung, um die Quarte über dem Baß als Konsonanz auffassen zu können. Andreas Papius erklärt 1581 — mit antikisierender Tendenz — die Quarte ohne Berücksichtigung ihrer Lage im Zusammenklang als perfekte Konsonanz; er reduziert sie nicht auf die Quinte, sondern verwendet sie — analog zur Quinte — als Stütze und Gerüstintervall von Zusammensetzungen imperfekter Konsonanzen[22].

Umgekehrt kann die Quarte auch dann, wenn sie als Oktavergänzung der Quinte aufgefaßt wird, als Dissonanz gelten. Andreas Werckmeister läßt den $\frac{6}{4}$-Klang durch Versetzung der Altklausel in den Baß entstehen. „Die Discantisirende, Altisirende und Tenorisirende können auch loco fundamenti gesetzet werden"[23]:

Bsp. 29



Die Identität der Formeln wird durch den Austausch zwischen den Stimmen nicht aufgehoben; e—c'—g' und g—c'—e' sind also „Umkehrungen" von c—e'—g'. Dennoch polemisiert Werckmeister gegen die Meinung, daß die Quarte über dem Baß eine Konsonanz sei. „Wenn sie aber bloß / oder anstatt deß fundaments gesetzet wird / verlieret sie ihren Sitz / und muß alß eine dissonanz resolviret werden. Ob nun wol einige diesen progressum ohn unterschied zulassen wollen / so wird doch dieselbe harmonie nicht allemal ihren effectum erreichen"[24].

[22] „Eadem natura providit, ne tres voces convenire possint sine perfecta aliqua consonantia... Ecce enim super A bassum dentur tertia C et quinta E aut super C bassum tertia E et quinta G; sunt in priori A C et C E, in posteriori C E et E G tertiae, colligatae perfectione quintae A E et C G. Rursus super bassum A imponantur D quarta et F sexta: aut super bassum C quarta F et sexta a. In his exemplis sexta A F et tertia D F, aut sexta C a et tertia F a fulciuntur quarta A D, aut C F" (*De consonantiis, seu pro diatessaron libri duo*, Antwerpen 1581, S. 107.) Der Streit über den Konsonanz- oder Dissonanzcharakter der Quarte ist ein nicht unwesentliches — in D. P. Walkers Abhandlung über den *Musikalischen Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert* (Kassel 1949) vergessenes — Thema der musikalischen „querelle des anciens et modernes".

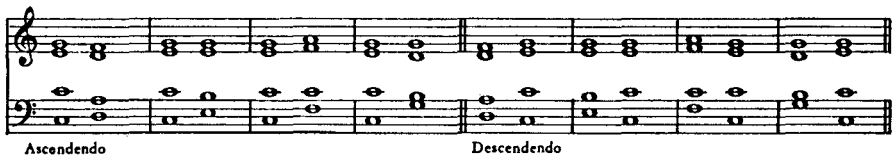
[23] *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln / wie der General-Baß wol könne tractiret werden*, Aschersleben 1698, fol. B 2 (§ 26); *Harmonologia musica*, S. 49.

[24] *Hypomnemata musica oder Musicalisches Memorial*, Quedlinburg 1697, S. 7. „Die Ungeraden Zahlen dienen gar nicht zur Wurtzel / welche eine harmoniam naturalem geben können; Denn 3. 4. giebet eine quartam zum fundament / 5. giebet mit ihr folgenden 6. die tertiam minorem; ist alles ein verkertes Wesen der Natur" (*Hypomnemata musica*, S. 6; *Harmonologia musica*, S. 26).

5. Die Kategorien „Akkord" und „Fundamentschritt" sind komplementäre Begriffe: Ein Akkord ist eine unmittelbare Einheit — und nicht eine bloße Zusammensetzung von Intervallen — in bezug auf einen Fundamentton, und „Fundamentton" ist nur dann eine kompositorische — und nicht eine bloß „tonpsychologische" — Kategorie, wenn der Zusammenhang der Akkorde auf Fundamentschritten — und nicht auf Intervallprogressionen — beruht.

Als ein zwar nicht sicheres, aber doch genügendes Zeichen, daß im 17. Jahrhundert der Fundamentschritt als Repräsentant der Akkordfolge verstanden worden ist und daß die Intervallprogression — als Kategorie des musikalischen Hörens — durch die Akkordfolge ersetzt wurde oder neben ihr verblaßte, darf die „Tabula naturalis" gelten.

Bsp. 30



In der „Tabula naturalis" bildet der Fundamentschritt des Basses das Ordnungsprinzip der Verbindungen von Grundakkorden. Sie darf nicht als bloßes Vehikel der Generalbaßpraxis — das über Kategorien des musikalischen Hörens wenig oder nichts besagt — mißverstanden werden. Die „Tabula naturalis" ist primär keine Darstellung von Akkorden, die zu gegebenen Tonfolgen eines Basso continuo gegriffen werden können, sondern bedeutet, daß Akkordverbindungen, repräsentiert durch Fundamentschritte des Basses, als Grundlage und Material der Komposition aufgefaßt worden sind. „Haec tabula maxime est necessaria, totiusque musicae fundamentum: iuxta quam, ubicunque potest, omnia componi solent ac debent: nec facile ab ea recedendum" [25].

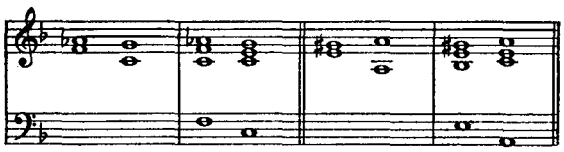
Man könnte einwenden, die Interpretation der Baßschritte als Fundamentschritte sei insofern fragwürdig, als der Sextakkord in der „Tabula naturalis" fehle, also nicht zu entscheiden sei, ob die Akkordfolge I^6—V als Terzschritt des Basses oder als Quintschritt des Fundaments klassifiziert worden wäre. Doch sind wahrscheinlich die „Tabula naturalis" und die Deduktion der Akkordumkehrungen aufeinander bezogen worden: Johann Crüger übernahm nicht nur von Johann Lippius die Theorie der

[25] W. Schönsleder, *Architectonice musices universalis ... Autore Volupio Decoro*, 1631, pars I, cap. 4. G. Coperario (*Rules how to compose*, um 1610, fol. 4–9) entwickelt Klangfolgen über 10 Baßschritten: der auf- und absteigenden großen Sekunde, kleinen Terz, Quarte, Quinte und Oktave. Er beschreibt Tonfolgen der Oberstimmen als Intervalle über dem Baß („If the Bass rise a 2, Canto demands a 10, next an 8"), beschränkt sich auf den $\frac{5}{3}$–Klang, berücksichtigt aber weder das Prinzip der Grundtonverdoppelung noch die Methode, die Akkordtöne durch die kleinsten melodischen Intervalle zu verbinden.

Akkorde, sondern auch — in der zweiten Auflage der *Synopsis musica* — von Wolfgang Schönsleder oder von Johann Andreas Herbst die „Tabula naturalis"[26].

Die Verfestigung der zusammengesetzten Intervallprogressionen zu Akkordfolgen ist mit einer Umdeutung von Regeln der „musica ficta" zu Vorschriften der Akkordbildung über Baßschritten verbunden. Die Progression mit akzidenteller kleiner Terz wird zur plagalen Kadenz mit Moll-Subdominante, die Progression mit akzidenteller großer Terz zur authentischen Kadenz mit Dur-Dominante.

Bsp. 31



Francesco Bianciardi[27] und Lorenzo Penna fordern über dem ersten Ton einer fallenden Quarte oder aufsteigenden Quinte des Basses die kleine Terz und über dem ersten Ton einer fallenden Quinte oder aufsteigenden Quarte die große Terz; das Umgekehrte gilt als Ausnahme[28]. Die gleiche Regel wird von Franz Xaver Murschhauser als Ausdruck des Kadenzprinzips dargestellt. „Die Tertiam majorem betreffend / wird selbige demjenigen Fundamental-Clavi, oder Schlüssel aufgesetzt / von welchem man durch eine Cadenz, oder auf die Weis / und Gleichnus einer Cadenz, entweders in die Quart hinauf / oder in die Quint hinab springt"[29]. „Von der Tertia minori. Diese wird absonderlich auf diejenige Fundamental-Claves erfordert / welche eine Cadenz entweders in die Quint hinauf / oder in die Quart hinab formiren / wenn anderst derjenige Ton, auf welchen die Composition eingerichtet / eine solche Tertiam ex natura sua, und eine solche Cadenz mit sich führet / oder per accidens, das ist / zufälliger Weis zulässet"[30]. Aus dem Prinzip des Halbtonanschlusses bei Fortschreitungen von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz geht also im 17. Jahrhundert eines der bestimmenden Momente funktionalen Hörens hervor: die Affinität zwischen Dominante und Dur, Subdominante und Moll[31].

[26] *Synopsis musica*, Berlin 1630, cap. 8 (Akkordtheorie); ²/1654, S. 65 (Tabula naturalis).

[27] *Breve regola per imparar a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Istromento*, 1607; nach F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, Oxford 1931, S. 77.

[28] L. Penna, *Primi albori musicali*, Bologna ³/1679, lib. III, S. 151: „Andando il basso di quarta in giù, ò di quinta in sù, se gli dia terza minore se bene in alcun caso se li può dare la maggiore, dunque si conformi con la natura della composizione." (S. 154): „Descendendo il basso di quinta, ò ascendendo di quarta, le regole seguenti serviranno per questi passi. Prima regola. Che se li dia la terza maggiore, perche se occorrerà darvi la terza minore, sarà segnata."

[29] *Academia musico-poetica bipartita*, Erster Teil, Nürnberg 1721 (der zweite ist nicht erschienen), S. 26.

[30] A. a. O., S. 29.

[31] H. Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Berlin ⁷/1919, S. 214: „Alle dominantischen Beziehungen sind daher eigentlich dur-artige, alle subdominantischen moll-artige, wie sich schon an dem Bestreben, der Molltonart eine Durdominante und der Durtonart eine Mollsubdominante zu geben, offenbart, während das Gegenteil (Dursubdominante in Moll, Molldominante in Dur) ausgeschlossen ist."

6. Der erste Ansatz zu einer Gliederung des Akkordsystems in Haupt- und Nebenstufen ist die Generalbaßregel, die über einer Mi-Stufe im Baß den Sextakkord fordert. Im untransponierten System ist über dem Baßton h der Sextakkord notwendig, um die verminderte Quinte zu vermeiden. Nach Galeazzo Sabbatini[32] aber soll außer h und den hochalterierten Stufen auch der Baßton e durch „die Terz und Sexte begleitet werden". Und Lorenzo Penna verlangt 1679 sogar auf der La-Stufe den Sextakkord. „Seconda Regola. Che ogni nota di fondo si accompagni di terze, e quinte, ò loro replicate, eccetto li mi, quali per ordinario usano le terze, e seste, ò loro replicate . . . Sia avertito, che le note del mi nelle chiavi per h quadro sono b fa h mi et e la mi; e nelle chiavi di b molle sono a la mi re et d sol la re"[33]. Die La-Stufe „d sol la re" wird von Penna zu den „Mi-Stufen" gezählt.

Die Forderung, daß über Mi- und La-Tönen des Basses Sextakkorde gebildet werden sollen, hat eine Reduktion des Akkordsystems der Dur-Tonart auf vier Hauptstufen zur Folge:

c	d	e	f	g	a	h
I	II	I^6	IV	V	IV^6	V^6

Die Sextakkord-Regel, die Penna abstrakt — ohne Berücksichtigung der Tonart — formuliert hatte, wird von Matthew Locke 1673 auf die Dur-Tonart bezogen. „If G be the Tone, F sharp, B, and E, are proper notes to play Sixes on. If A be the Tone, then G sharp, C sharp, and F sharp, are proper for Sixes"[34].

Durch die Sextakkord-Regel werden die Dreiklänge der Stufen III, VI und VII zu Ausnahmen degradiert; die Regel impliziert also eine Gliederung des Akkordsystems der Dur-Tonart in Haupt- und Nebenstufen. Daß die Stufe II neben I, IV und V als Hauptstufe gilt, darf nicht als Mangel und Inkonsequenz der Theorie mißverstanden werden. Auch die kompositorische Praxis des späten 17. Jahrhunderts zwingt zur Anerkennung einer selbständigen II. Stufe, also zu einer Modifikation der Funktionstheorie. Und noch in Rameaus erstem Entwurf einer Harmonielehre gilt statt der IV die II als dritte Hauptstufe neben I und V[35].

Der Gedanke einer Reduktion der Nebenstufen auf die Hauptstufen war dem 17. Jahrhundert fremd. Doch genügt der Nachweis, daß dem Hören von Akkordfolgen die Gliederung des Akkordsystems in Haupt- und Nebenstufen zugrunde lag, zur Rechtfertigung des Begriffs „tonale Harmonik". Denn Riemanns These, daß die III. Stufe in Dur als Dp oder als „Leittonwechselklang" der T und die VI. Stufe als Tp oder als „Leittonwechselklang" der S zu verstehen sei, ist keine Beschreibung, sondern eine spekulative Interpretation des die tonale Harmonik — als musikalische Hörweise — fundierenden Phänomens der Unselbständigkeit der Stufen III und VI.

[32] *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo*, 1628; nach Arnold, a. a. O., S. 111 f.

[33] L. Penna, a. a. O., lib. III, S. 136. Daß die Sextakkordregel kein bloßer Kunstgriff der Generalbaßpraxis, sondern ein Kompositionsprinzip war, bezeugt Angelo Berardi, der sie als Vorschrift für den „Contrapunto semplice" formuliert: „Sopra la voce del mi, procaci di darli la sesta minore, o terza" (*Miscellanea musicale*, Bologna 1689, S. 113).

[34] *Melothesia, or Certain Rules for playing upon a Continued-Bass*, 1673; nach Arnold, a.a.O., S. 155.

[35] *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, S. 204 f.

Zur Dissonanztechnik des frühen 17. Jahrhunderts

Die Dissonanz ist, neben dem Fundamentschritt, eines der konstitutiven Momente des Akkordzusammenhangs. In der Generalbaßtheorie des frühen 18. Jahrhunderts, auf die sich Rameaus Harmonielehre stützte, wurden Dissonanz und Fundamentschritt aufeinander bezogen: Der aufsteigenden Quarte oder fallenden Quinte des Basses entspricht der Septakkord, der aufsteigenden Quinte oder fallenden Quarte der Quintsextakkord[1].

Den Übergang von den Kategorien des älteren Kontrapunkts zum Dissonanzbegriff der tonalen Harmonik vermittelte der moderne Kontrapunkt des frühen 17. Jahrhunderts, der Kontrapunkt des Madrigals und der Monodie. Die Begriffe Kontrapunkt und Monodie scheinen sich auszuschließen. Doch bedeutet Giulio Caccinis Polemik gegen den traditionellen Kontrapunkt nichts anderes, als daß der Kontrapunkt in der Monodie kein Zweck, sondern ein bloßes Mittel sei; er wurde degradiert, aber nicht aufgehoben. Der Zusammenhang zwischen der Vokalstimme und dem Baß wird von Caccini als Kontrapunkt, als Intervallfolge, verstanden: „... essendomi io servito di esso [scilicet contrappunto] per accordar solo le due parti insieme e sfuggire certi errori notabili, e legare alcune durezze più per accompagnamento dello affetto che per usar arte"[2]. Das Festhalten am Kontrapunktbegriff darf nicht als Zeichen einer terminologischen Verlegenheit, eines Mangels an angemessenen Kategorien, mißverstanden werden. Denn die Bedingungen, die gegeben sein müssen, um eine harmonische Analyse als adäquate Beschreibung der Satztechnik erscheinen zu lassen — daß der Baß Dreiklänge oder Septakkorde repräsentiert und die Vokalstimme auf Akkorde bezogen ist, also in Akkordtöne und „harmoniefremde" Töne zerlegt werden kann —, sind in der Monodie zwar zum Teil, aber nicht sämtlich erfüllt. Die Septime ist noch nicht mit dem Dreiklang zum Septakkord zusammengewachsen. Und die übrigen Dissonanzen können nicht immer als Zusatztöne zu Akkorden, sondern müssen oft als Teile von Intervallfolgen interpretiert werden. Die Kategorien „Akkord" und „harmoniefremder Ton" sind

[1] J. Ph. Rameau, *Génération harmonique*, Paris 1737, S. 171: „La seule Note tonique porte l'Accord parfait, ou naturel; on ajoute la Septième a cet Accord pour les Dominantes, et la Sixte majeure pour les Sousdominantes". Die „Dominante" wird von Rameau als erster Ton einer aufsteigenden Quarte des Basses und die „Sousdominante" als erster Ton einer absteigenden Quarte definiert. Die Septakkord-Regel ist auf die Akkordumkehrungen zu übertragen. Der erste von zwei Sextakkorden über einem aufsteigenden Halbton des Basses soll zum Terzquartakkord ergänzt werden (Michel de Saint-Lambert, *Nouveau traité de l'accompagnement*, 1707; nach F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, Oxford 1931, S. 191).

[2] Vorwort zu den *Nuove Musiche*, 1601; nach A. Solerti, *Le origini del melodramma*, 1903, S. 60. Jacopo Peri fordert, daß sich die raschere oder langsamere Bewegung des Basses nach dem Affekt des Textes (und nicht nach den Regeln des Kontrapunkts) richten solle; doch definiert er die Konsonanzen und Dissonanzen der Vokalstimme nicht als Akkordtöne und „harmoniefremde" Töne, sondern als „false e buone proporzioni", als Intervalle zum Baß (Vorwort zu Euridice, 1600; Solerti, a. a. O., S. 46).

der Satztechnik des frühen 17. Jahrhunderts nicht unangemessen[3]; aber sie reichen nicht aus.

Adriano Banchieri rechtfertigt die Lizenzen vom strengen Satz als Mittel der Textdarstellung. „Usansi altre dissonanze in variati modi conteste, dalli Compositori moderni chiamate Durezze, le quali componendole in note, non vengono permesse, nulla dimeno in occasione di parole vengono permesse, ma bisogna volendole praticare considerarle bene"[4]. Der moderne, „lizenziöse" Kontrapunkt bedeutet keine fundamentale Änderung der Kompositionstechnik, sondern setzt — als Ausnahme von der Norm — den strengen Kontrapunkt voraus. „Dico per ciò che il novello contrapuntista deve prima apprendere le regole e precetti nell' Osservato Contrapunto, poi servirsi di questa studiosa inventione cioè à dire, ponere in partitura una voce cantabile di compositione che habbia vago e polito cantare, sopra quella tessere un nuovo Contrapunto e imitare quelli affetti e inventioni, che studiosamente produvirsi"[5].

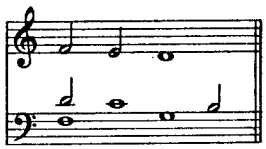
Um den modernen Kontrapunkt des 17. Jahrhunderts beschreiben zu können, muß man die einzelnen Merkmale des traditionellen Dissonanzengebrauchs[6] voneinander trennen. (1) Die Dissonanz des 16. Jahrhunderts war nicht primär auf die folgende Konsonanz bezogen, sondern bildete einen Übergang zwischen zwei Konsonanzen; sie bedeutete weniger eine Spannung, die durch die Konsonanz aufgelöst wird, als eine reizvolle oder auch störende Unterbrechung, ein negatives Moment gegenüber dem affirmativen der Konsonanz. (2) In der Dissonanztechnik des 16. Jahrhunderts war die Stimmführung mit dem Unterschied zwischen betonter und unbetonter Zeit durch Korrelation verbunden: Die Dissonanz entstand durch einen Sekundschritt einer der Stimmen und mußte, wenn sie unbetont war, durch einen Sekundschritt der gleichen Stimme aufgelöst werden (Durchgangs- oder Drehnotendissonanz), dagegen durch einen Sekundschritt der anderen Stimme, wenn sie betont war (Synkopendissonanz). (3) Dissonanzen wurden ausschließlich durch Sekundschritte exponiert und aufgelöst. (4) Sie entstanden durch Seitenbewegung einer der Stimmen; die Dissonanz „Note gegen Note" war verpönt[7]. (5) Die Dissonanz — das Intervall — konnte in einen dissonierenden Ton, dem ein Sekundschritt folgen mußte, und einen Bezugston, der keinem Fortschreitungszwang unterworfen war, zerlegt werden; der dissonierende Ton war auf eine Gegenstimme, nicht auf einen Akkord bezogen. (6) Die Unterscheidung zwischen „Akkorddissonanz" (Septime) und „harmoniefremdem Ton" (Quarte) war dem 16. Jahrhundert fremd; die Quartsynkope und die Septimensynkope galten als Dissonanzen der gleichen Kategorie.

[3] Vgl. H. H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, AfMw XIV, 1957, S. 74; derselbe, *Heinrich Schütz*, Göttingen 1959, S. 38.
[4] *Cartella musicale*, Bologna 3/1614, S. 103.
[5] A. a. O., S. 166.
[6] Vgl. K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 92 (Durchgangsdissonanz) und S. 204 (Synkopendissonanz).
[7] A. a. O., S. 136 ff.

1. Die Dissonanz wurde im 15. und 16. Jahrhundert nicht als Kontrast und Widerpart zur Konsonanz, sondern als eine kaum merkliche Unterbrechung der Konsonanzenfolge aufgefaßt. Prosdocimus de Beldemandis und der Anonymus 11 erlauben die Dissonanz, sofern sie unauffällig ist[8]. Und als „verborgene" Dissonanz wird von Gafurius nicht nur die Durchgangsdissonanz, sondern auch die Synkopendissonanz charakterisiert. „Quae vero per sincopam et ipso rursus celeri transitu latet discordantia admittitur in contrapunctu"[9]. Daß Guilelmus monachus[10] und Nicola Vicentino[11] die Synkopendissonanz als Reiz und nicht als störendes Akzidens empfinden, ändert nichts an der Bedeutung der Dissonanz, ein bloßer Übergang zwischen zwei Konsonanzen zu sein. Auch Zarlino bemerkt, wie Guilelmus und Vicentino, daß die Synkopendissonanz die Schönheit der folgenden Konsonanz erhöhe und beleuchte: „. . . che non solamente tal Dissonanza non li dispiace ma grandemente in lei si compiace, perchè con maggior dolcezza e maggior soavità fa udire tal Consonanza." Dennoch interpretiert er die Exposition der Synkopendissonanz durch einen Sekundschritt in Seitenbewegung als Mittel, um die Dissonanz halb im Verborgenen zu halten; sie impliziert keine Spannung, kein Crescendo, sondern ein Nachlassen, ein Decrescendo. „La onde la voce allora nel perseverar della Sincopa perde quella vivacità che havea nella prima percussione di modo che fatta debole et essendo percossa da un movimento più gagliardo d'un altra voce forte che si muove da un luogo all'altro con più gagliardo movimento nella quale è nascosta la Dissonanza sopra la sua seconda parte, tal Dissonanza à pena si ode essendo anco che prestamente ce ne passa"[12].

Die These Knud Jeppesens[13], die Synkopendissonanz sei als „primäres", die Durchgangsdissonanz als „sekundäres" Phänomen aufgefaßt worden, ist einseitig. Denn erstens wurde nicht nur die Durchgangsdissonanz, sondern auch die Synkopendissonanz als „verborgene" Dissonanz interpretiert. Und zweitens müßte man, wenn man die Synkopendissonanz als „primäres" Phänomen, als Kontrast zur Konsonanz, gelten läßt, der Durchgangsdissonanz von der Dauer einer Minima den gleichen Status zuerkennen.

Bsp. 32



[8] „Usitandum tamen in cantu fractibili eo quod in ipso propter velocitatem vocum earum non sentiuntur dissonantiae" (Prosdocimus; CoussS III, 197). „Dissonantia minus percipitur seu percipi potest ratione parvae morae seu velocitatis in pronunciando" (Anonymus 11; CoussS III, 463).

[9] *Practica musicae,* Mailand 1496, lib. III, cap. 4.

[10] „Dissonantia secunde dat dulcedinem tertie basse; dissonantia vero septime dat dulcedinem sexte; dissonantia quarte dat dulcedinem tertie alte" (CoussS III, 291).

[11] „Et acciò che il compositore possi usare assai varietà di cibo per gl'orecchi, si ha ritrovato un modo da comporre le dissonanze fra le consonanze e dette dissonanze si fanno passar con il mezzo et il favore della sincopa" (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica,* Rom 1555, Faksimile-Ausgabe Kassel 1959, fol. 29v).

[12] *Istitutioni harmoniche,* Venedig 1558, lib. III, cap. 42.

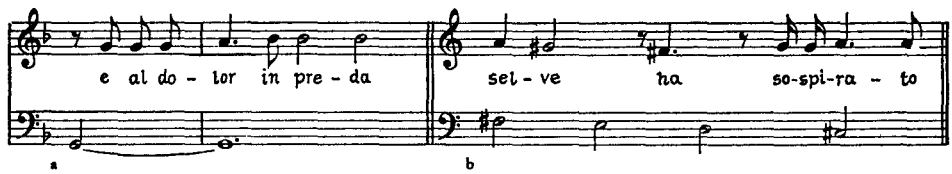
[13] Jeppesen, a. a. O., S. 78.

Die Sekundsynkope der Oberstimmen[14] wird durch eine Terz vorbereitet, deren oberer Ton zugleich Durchgangsdissonanz in bezug auf den Baß ist. Und wenn die Synkopendissonanz als „primäres" Phänomen aufgefaßt werden soll, kann man ihrer Vorbereitungskonsonanz, also auch der Durchgangsdissonanz, die gleiche Bedeutung kaum absprechen.

Zarlino zitiert, neben anderen Momenten, die Differenz der Konsonanzen, um den Kontrapunkt als „Harmonie", als Zusammenstimmen von Verschiedenem oder Entgegengesetztem, deuten zu können. „La quarta conditione, che si ricerca, è: che le Modulationi, e il concento sia variato, percioche da altro non nasce l'Harmonia, che dalla diversità delle Modulationi e dalla diversità delle Consonanze messe insieme con varietà"[15]. Die Dissonanzen erwähnt er nicht; sie wurden erst im späten 16. und im 17. Jahrhundert als „primäres" Phänomen des Kontrapunkts begriffen. Vincenzo Galilei läßt um 1590 die Theorie des Kontrapunkts zur Beschreibung von Dissonanzbildungen einschrumpfen[16]. Nach Giovanni Maria Bononcini beruht der Kontrapunkt auf dem Gegensatz zwischen Konsonanz und Dissonanz. „Il Contrapunto è una artificiosa disposizione di consonanze, e dissonanze insieme"[17]. Und Christoph Bernhard bestimmt die „Con- und Dissonantien" als „Materia" des Kontrapunkts; ein „harmonischer Contrapunct" bestehe aus „wohl gegeneinander gesetzten Con- und Dissonantiis"[18].

2. Die Korrelation zwischen Dissonanzton und Bezugston einerseits, betonter und unbetonter Zeit andererseits wurde im modernen Kontrapunkt des 17. Jahrhunderts aufgehoben.

Bsp. 33



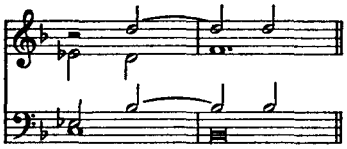
Nach den Normen des Palestrinastils müßte in Beispiel a[19] die None auf der betonten Zeit nicht als Durchgangsdissonanz durch eine aufsteigende Sekunde der Oberstimme, sondern als Synkopendissonanz durch eine absteigende Sekunde des Basses in eine Dezime aufgelöst werden. Die betonte Durchgangsdissonanz, der „Transitus

[14] Beispiele dieses Dissonanztypus aus Werken Palestrinas verzeichnet P. Hamburger, *Studien zur Vokalpolyphonie*, Wiesbaden 1956, S. 54–61.
[15] *Istitutioni harmoniche*, lib. III, cap. 26.
[16] Cl. V. Palisca, *Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the Seconda Prattica*, JAMS IX, 1956, S. 81–96.
[17] *Musico prattico*, Bologna 1678, S. 48.
[18] J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 40.
[19] Monteverdi XI (*L'Orfeo*), S. 145, Zeile 2, Takt 2; ähnlich 77, 3, 1; 146, 5, 1.

inversus"[20], ist eines der unterscheidenden Merkmale des modernen Kontrapunkts. Umgekehrt wird in Beispiel b[21] die None auf unbetonter Zeit wie eine Durchgangsdissonanz der Oberstimme exponiert, aber wie eine Synkopendissonanz der Unterstimme aufgelöst. Die unbetonte Synkopendissonanz, die „Syncopatio inversa"[22], ist das Gegenstück zur betonten Durchgangsdissonanz. Durch die Abweichung von den Normen des 16. Jahrhunderts wird allerdings die Unterscheidung zwischen Dissonanzton und Bezugston fragwürdig und die Terminologie unsicher. Ob Beispiel b als Analogon der Synkopendissonanz auf unbetonter Zeit oder als Antizipationsdissonanz der Oberstimme aufgefaßt wurde, ob also der obere oder der untere Ton als Dissonanz gelten soll, ist kaum zu entscheiden.

Die Dissonanzfiguren des modernen Kontrapunkts erinnern an Archaismen der Zeit um 1500.

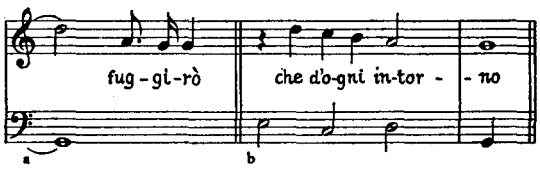
Bsp. 34



Knud Jeppesen[23] interpretiert das Zitat aus Josquins Messe *Faysant regres* (Gloria, Takt 23—24) als Antizipationsdissonanz der Oberstimmen. Man kann aber auch von einer irregulären Synkopendissonanz des Basses sprechen. Die betonte Zeit ist mit der unbetonten vertauscht, oder genauer: der Unterschied ist suspendiert.

3. Ein zweites Merkmal der Dissonanztechnik im modernen Kontrapunkt des 17. Jahrhunderts — neben der Vertauschung der unbetonten mit der betonten Zeit — ist die Elision der regulären Vorbereitungs- oder Auflösungskonsonanz.

Bsp. 35



In Beispiel a fehlt die Vorbereitungskonsonanz einer betonten Durchgangsdissonanz[24], in Beispiel b die Vorbereitungskonsonanz einer unbetonten Durchgangs-

[20] Bernhard, a. a. O., S. 86: „Transitus inversus ist, wenn das erste Theil eines Tactes im Transitu böse, das andere gut ist".

[21] Monteverdi XI, 10, 2, 2; ähnlich 22, 4, 1; 22, 5, 3; 57, 1, 2–3; 80, 4, 3; 125, 4, 2; 140, 3, 1; 141, 4, 2; 143, 1, 3; XIII (*L'Incoronazione di Poppea*), 29, 1, 2; 50, 2, 3; 53, 2, 3; 58, 4, 4; 64, 5, 4; 70, 2, 1; 85, 4, 3; 86, 1, 3; 115, 1, 2; 120, 4, 4; 121, 1, 1; 178, 2, 2; 201, 4, 1; 202, 2, 3; 207, 1, 1; 212, 3, 3.

[22] Bernhard bezeichnet (a. a. O., S. 85) als „umgekehrte Syncopatio" die Auflösung der betonten Synkopendissonanz durch eine aufsteigende Sekunde.

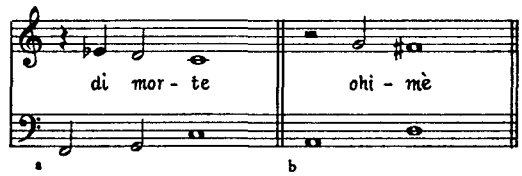
[23] A. a. O., S. 169.

[24] Monteverdi XI, 66, 4, 1; ähnlich 114, 1, 2 und 114, 3, 3.

dissonanz[25], ohne daß die Auffassung als Durchgangsdissonanz gefährdet wäre. Eine notwendige Bedingung, um von Durchgangsdissonanzen sprechen zu können, ist also nicht, daß sie durch einen Sekundschritt erreicht, sondern nur, daß sie über einem festgehaltenen Ton der Gegenstimme exponiert[26] und durch einen Sekundschritt aufgelöst werden. Christoph Bernhard klassifiziert die unvorbereitete Durchgangsdissonanz als Sonderfall der „Heterolepsis", der „Ergreiffung einer anderen Stimme"[27]; die fehlende Vorbereitungskonsonanz soll, wenn nicht im Generalbaß, so doch in der musikalischen Vorstellung ergänzt werden.

Zweifelhaft ist, ob eine unvorbereitete Septime auf unbetonter Zeit, die in Gegenbewegung der Stimmen zur Quinte[28], seltener zur Terz[29] fortschreitet, im frühen 17. Jahrhundert als Akkorddissonanz gelten darf.

Bsp. 36



Die Elision der Vorbereitungskonsonanz ist kein genügendes Kriterium einer Verfestigung zur Akkorddissonanz.

Das Gegenbild der unvorbereiteten Durchgangsdissonanzen sind Synkopendissonanzen, die durch einen Sprung oder durch eine aufsteigende Sekunde — statt einer absteigenden[30] — aufgelöst werden. Bernhard klassifiziert sie als zweiten Sonderfall der „Heterolepsis", der „Ergreiffung einer anderen Stimme"[31].

[25] Monteverdi XI, 56, 1, 3; ähnlich 143, 3, 1. Giovanni Maria Artusi leugnet in seiner Polemik gegen Monteverdi, daß „die Pause als Konsonanz gelten könne" (E. Vogel, *Claudio Monteverdi*, VjfMw III, 1887, S. 330).

[26] Im Unterschied zur „betonten Durchgangsdissonanz", die über einem festgehaltenen Ton der Gegenstimme exponiert wird, ist der „frei einsetzende Vorhalt" eine Dissonanz „Note gegen Note" (Monteverdi XI, 56, 4, 2; 60, 2, 2; 62, 5, 3; 66, 2, 2; 105, 2, 1).

[27] Bernhard, a. a. O., S. 87: „Heterolepsis in eine Ergreiffung einer anderen Stimme und ist zweyerley. Erstlich wenn ich nach einer Consonantz in eine Dissonantz springe oder gehe, so von einer andern Stimme in transitu könte gemacht werden."

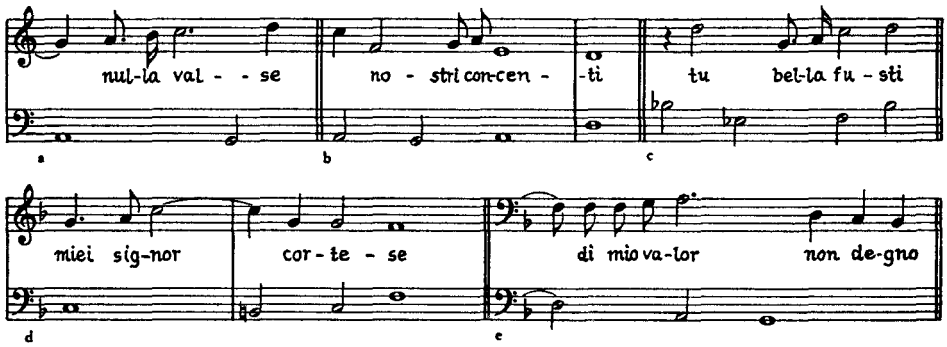
[28] Monteverdi XI, 64, 2, 2; ähnlich 21, 3, 1; 60, 1, 2; 64, 2, 1; 64, 3, 3; 79, 2, 2; 142, 3, 1; 142, 3, 3.

[29] Monteverdi XI, 59, 3, 2; ähnlich 57, 1, 2.

[30] Das Abspringen der Synkopenseptime zur Terz oder Quinte ist im 16. Jahrhundert vom Archaismus zum Modernismus — vom Merkmal einer Vorstufe des „klassischen" Kontrapunkts zur expressiven Lizenz von den Normen des strengen Satzes — umgedeutet worden. Jeppesen (a. a. O., S. 243) zitiert ein Beispiel aus Josquins Messe *Malheur me bat* und verweist auf Artusi; und auch andere Theoretiker um 1600 verzeichnen die Dissonanzfigur: Pietro Pontio (*Ragionamento di Musica*, 1588, S. 80 und 82), Vincenzo Galilei (vgl. Palisca, a. a. O., S. 90 f.) und Domenico Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1613; vgl. R. Hannas, *Cerone, Philosopher and Teacher*, MQ XXI, 1935, S. 415).

[31] A. a. O., S. 89; außer als „Heterolepsis" klassifiziert Bernhard die irregulär — durch einen Sprung

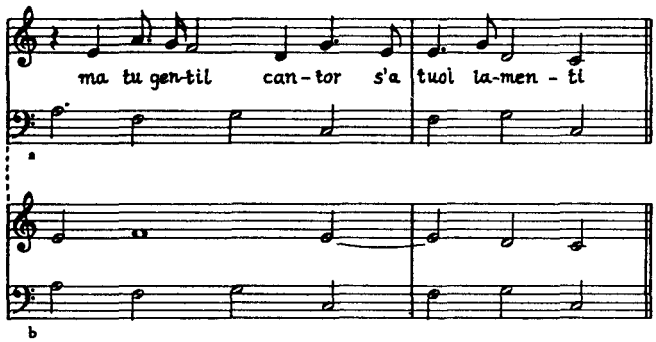
Bsp. 37



Die irreguläre Auflösung einer Synkopendissonanz — einer Quarte in die Quinte (Beispiel a)[32], einer Septime in die Oktave (Beispiel b)[33] oder in die Terz (Beispiel c)[34], einer None in die Sexte (Beispiel d)[35] oder in die Quinte (Beispiel e)[36] — bedeutet also, wenn man Bernhards Erklärung gelten läßt, daß die Zweistimmigkeit der Monodie als Reduktionsform eines dreistimmigen Kontrapunkts, nicht eines Akkordsatzes, zu verstehen ist.

Septimensynkopen, die zur Quinte abspringen, deren Auflösungston also mit der Sexte — der regulären Auflösungskonsonanz — kontrapunktisch unvereinbar ist, scheinen, da eine Interpretation als „Heterolepsis" ausgeschlossen ist, eine Auffassung als Akkorddissonanzen zu erzwingen.

Bsp. 38



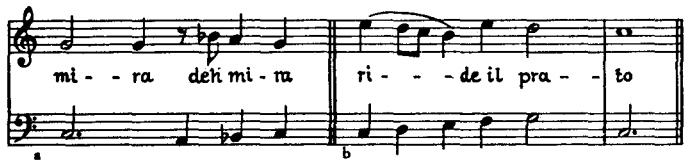
oder eine aufsteigende Sekunde — aufgelöste Synkopendissonanz auch als „Syncopatio catachrestica" (S. 77), weil sie der Norm widerspricht, als „Ellipsis" (S. 84), weil die reguläre Auflösungskonsonanz fehlt, und als „Mora" (S. 85) oder „Retardatio" (S. 151), weil die Konsonanz durch die Dissonanz verzögert wird. Als Erklärung kann jedoch nur die Interpretation als „Heterolepsis" gelten.

[32] Monteverdi XI, 61, 2, 1; ähnlich 77, 4, 1.
[33] Monteverdi XI, 9, 3, 2; ähnlich 57, 3, 3; 60, 4, 3; 62, 2, 1; 66, 2, 1.
[34] Monteverdi XI, 142, 5, 4; ähnlich 141, 4, 3.
[35] Monteverdi XI, 119, 2, 2; ähnlich 114, 3, 3.
[36] Monteverdi XI, 101, 2, 2; ähnlich 142, 1, 3.

Doch kann man der zur Quinte abspringenden Minimensynkope (Beispiel a)[37] eine regulär aufgelöste Semibrevensynkope in einer latenten Stimme — also im Generalbaß — substruieren (Beispiel b). Auch das Abspringen der Septimensynkope ist also — wie das Fehlen der Vorbereitungskonsonanz eines Septimendurchgangs — kein genügendes Kriterium einer Emanzipation vom Kontrapunkt und einer Verfestigung zur Akkorddissonanz.

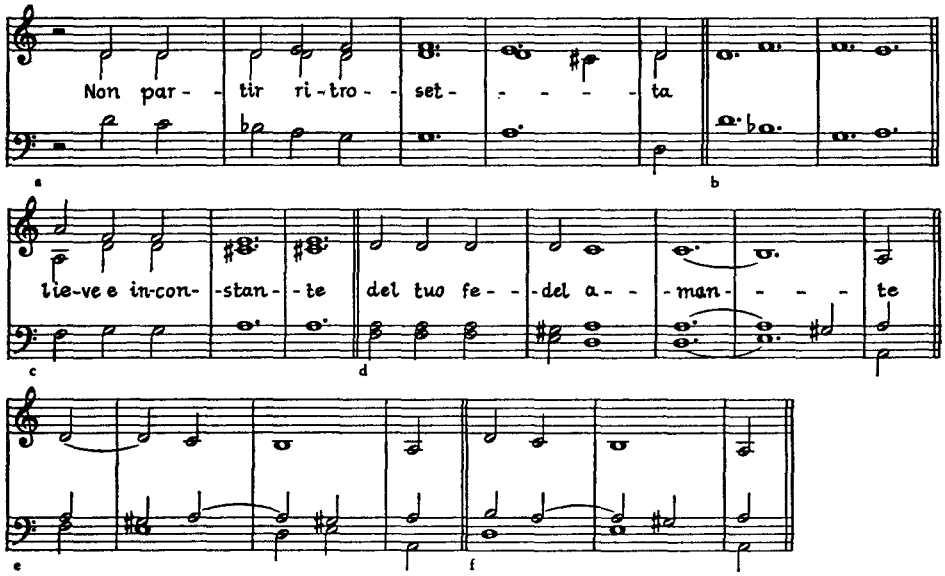
4. Ein drittes Merkmal der Dissonanztechnik des modernen Kontrapunkts ist die Zulassung der im 16. Jahrhundert verpönten Dissonanz „Note gegen Note"[38].

Bsp. 39



Die Septime wird auf betonter (Beispiel a)[39] oder unbetonter Zeit (Beispiel b)[40] in Gegenbewegung oder gerader Bewegung exponiert und in Gegenbewegung aufgelöst. Der Unterschied zwischen dissonierendem Ton und Bezugston ist aufgehoben; und die Dissonanz bildet nicht einen Übergang zwischen zwei Konsonanzen, sondern ist ausschließlich auf die ihr folgende Konsonanz bezogen.

Bsp. 40



[37] Monteverdi XI, 19, 2, 1–2; ähnlich 61, 3, 3; 140, 4, 2.
[38] Vgl. Jeppesen, a. a. O., S. 136 ff.
[39] Monteverdi XI, 56, 1, 1; ähnlich 142, 3, 2; 142, 4, 2.
[40] Monteverdi XI, 56, 2, 2; ähnlich 19, 3, 1; 62, 4, 2; 116, 4, 1; 139, 4, 1; 144, 1, 2.

Angesichts der Dissonanz „Note gegen Note" erscheint die Methode der kontrapunktischen Reduktion, sofern sie nicht versagt, als spekulative Willkür. In dem Terzett *Non partir ritrosetta* aus Monteverdis 8. Madrigalbuch[41] (Bsp. 40) wird die Septime „Note gegen Note" in drei Formen exponiert, die eine Reduktion zulassen. Den Takten 1—5 (Beispiel a) könnte — als latentes Satzgerüst — eine Brevensynkope substruiert werden (Beispiel b); in Takt 6 (Beispiel c) wäre die Dissonanz „Note gegen Note" als „Anticipatio transitus"[42] — als Vorausnahme einer Durchgangsdissonanz — zu erklären; und in den Takten 21—25 (Beispiel d) ist die Septimenparallele der Außenstimmen aus einer Verschränkung traditioneller Dissonanzfiguren entstanden: Das erste Modell ist die Auflösung einer Septimensynkope in einen $\frac{6}{4}$-Klang mit „Quarta consonans" (Beispiel e), das zweite die Vorbereitung einer Sekundsynkope der Oberstimmen durch eine Terz, deren oberer Ton zugleich Durchgangsdissonanz in bezug auf den Baß ist (Beispiel f)[43]. Die Verschiedenheit der Voraussetzungen zur Dissonanz „Note gegen Note" ist jedoch aufgehoben in der Gleichheit des Resultats.

Zweifelhaft ist, ob die Septime „Note gegen Note" als Septakkord gelten darf oder als Intervalldissonanz aufgefaßt werden muß. Sie wird in Monteverdis *L'Orfeo* ausschließlich in die Quinte, in *L'Incoronazione di Poppea*, allerdings selten[44], auch durch einen Quartsprung des Basses in die Terz aufgelöst. Das verbindende Moment in der Klangfolge $\begin{matrix} c'\text{—}h' \\ a\text{—}gis \\ d\text{—}e \end{matrix}$ ist die Intervallfortschreitung 7—5, nicht der Sekundschritt des Basses als Fundament einer Akkordprogression. Erst in der Relation zu einem Quartsprung des Basses erscheint die Septime als Akkorddissonanz. Die Dissonanz „Note gegen Note" vermittelt also den Übergang von der Stimmführungsdissonanz zum Septakkord.

5. Auf einer zweiten Entwicklungsstufe des modernen Kontrapunkts, die in den Werken Monteverdis zwar nicht fest ausgeprägt, aber doch vorgezeichnet ist, wird die Kategorie der Intervallprogression durch die der Akkordfolge ersetzt. Die Stimmen werden nur als melodische und rhythmische Charaktere noch unmittelbar aufeinander bezogen; die Auffassung der Intervalle zwischen den Stimmen ist durch den Akkordbezug der Töne — durch deren Klassifikation in Akkordtöne und harmoniefremde Töne — vermittelt.

[41] Monteverdi VIII, 305—309.

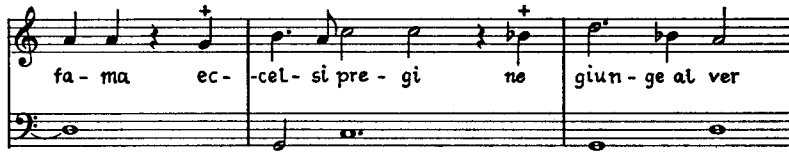
[42] J. D. Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728.

[43] J. Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck Kassel 1954, S. 320) erklärt den Baßton der zweiten Septime als Antizipationsdissonanz: „Fürs achte nimmt sich auch die eine Sept in gebundenen Fällen bisweilen der andern an, so daß auf gewisse Weise diese Dissonantz alsdann durch ihres gleichen gelöset wird. Der Baß nimmt dabey mehr voraus, und schreitet eher fort, als er sollte".

[44] Monteverdi XIII, 40, 1, 2; 109, 1, 2; 244, 1, 2; 244, 3, 3; 244, 4, 1.

Als Zeichen, daß die Stimmen nicht mehr direkt durch Intervalle, sondern indirekt, durch eine Akkordvorstellung, aufeinander bezogen wurden, erscheint ein Typus der Antizipationsdissonanz, der den Normen des 16. Jahrhunderts widerspricht.

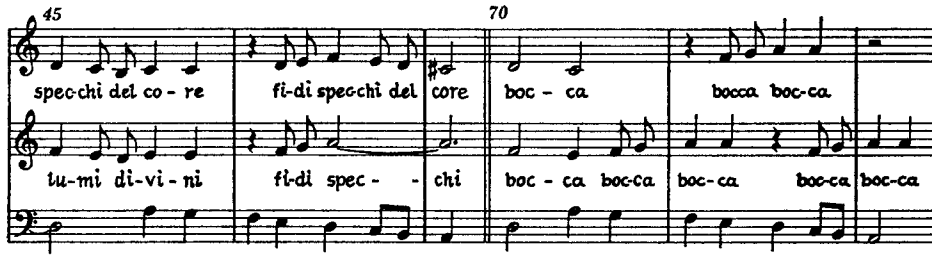
Bsp. 41



Die traditionelle Portamentodissonanz bedeutete, daß auf unbetonter Zeit ein Ton, der auf der folgenden betonten Zeit zur Konsonanz wurde, als Dissonanz antizipiert werden konnte. In dem Zitat aus Monteverdis *Orfeo*[45] aber vertauscht die Oberstimme den antizipierten Grundton mit der Terz bzw. die antizipierte Terz mit der Quinte; der Vorausnahme liegt also die Vorstellung eines Akkords zugrunde.

In dem Zitat aus *Vorrei baciarti* — einem Duett aus Monteverdis 7. Madrigalbuch[46] — sind sämtliche unbetonten Viertel des Basses, und außerdem beide Achtel in Takt 46 und 71, nach den Generalbaßregeln des frühen 17. Jahrhunderts als Durchgangsdissonanzen aufzufassen[47].

Bsp. 42

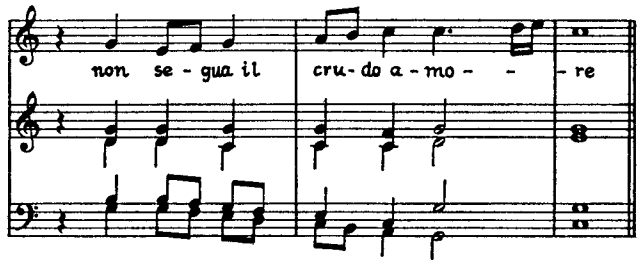


Der Basso continuo repräsentiert also die Akkordfolge d—a—F—d—A (a); und ein Versuch, die Oktaven oder Dezimen e—e′, e—g′ und g—g′ in Takt 46, 70 und 71 als Auflösungskonsonanzen relativ betonter Durchgangsdissonanzen der Oberstimmen zu charakterisieren, wäre verfehlt. Die Konsonanz ist ein bloßes Akzidens des Zusammentreffens „harmoniefremder" Töne; denn die Stimmen bilden keine Intervallfolge, die als solche wahrgenommen werden soll, sondern sind unabhängig voneinander auf die Akkorde bezogen.

Den Übergang von der älteren zur modernen Dissonanzauffassung vermittelt eine Technik, die entgegengesetzte Interpretationen zuläßt.

[45] Monteverdi XI, 3, 3, 1; ähnlich 13, 2, 2; 30, 3, 2; 77, 1, 3.
[46] Monteverdi VII, 52–57.
[47] Galeazzo Sabbatini, *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo*, 1628; nach F. T. Arnold, a. a. O., S. 125 f.

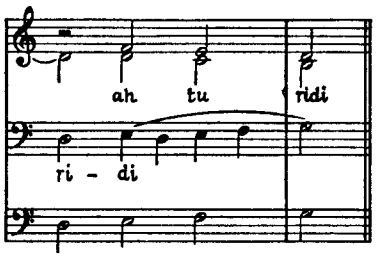
Bsp. 43



Ob in den Sekundkollisionen des Beispiels[48] die Töne e′ und a′ als Zusatzdissonanzen zum G- und C-Akkord, also als „harmoniefremde" Töne, verstanden werden sollen oder ob die Töne d′ und g′ als Synkopendissonanzen mit abspringenden — von der Oberstimme in den Baß versetzten — Bezugstönen (e′—e und a′—A) gemeint sind, ist kaum zu entscheiden. Von der Differenz — die nicht als eine bloß terminologische Schwierigkeit oder Verlegenheit abgetan werden darf — sind die Grundlagen der kompositorischen Technik und des musikalischen Hörens betroffen. Denn nach der zweiten Interpretation beruht der Satz auf einem Intervallgerüst der Außenstimmen, das durch Konsonanzen und Synkopendissonanzen ausgefüllt wird, nach der ersten dagegen auf einer Stufenfolge (V—I—IV—V—I), die zu einer Akkordfolge ausgearbeitet wird, von der sich einzelne „harmoniefremde" Töne abheben.

Eine starre Kontrastierung von Intervallsatz und Akkordsatz wäre eine rohe Abbreviatur der musikalischen Wirklichkeit. Die Kategorie der Intervallfortschreitung wurde im modernen Kontrapunkt nicht gänzlich aufgehoben, sondern nur zu einem sekundären Moment degradiert.

Bsp. 44



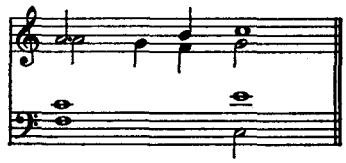
Abstrahiert man in dem Beispiel[49] vom Basso continuo, so erscheint der Ton e im Vokalbaß als relativ betonte Wechselnotendissonanz und der Ton f als unbetonte Durchgangsdissonanz. Das Konzept eines dreistimmig regulären Kontrapunkts aber wird vom Basso continuo durchkreuzt. Die Aufeinanderfolge einer None und einer Septime zwischen der Oberstimme und dem Instrumentalbaß — den der Vokalbaß paraphrasiert — ist nicht als Intervallprogression gemeint, sondern die

[48] Monteverdi VIII, 282, 1, 2–4.
[49] Monteverdi VIII, 309, 1, 1–2.

Stimmen sind unabhängig voneinander auf den d- und den F-Akkord bezogen[50]. Eine Durchgangsdissonanz im Baß (e) trifft mit einem Akkordton (f') in der Oberstimme und ein Akkordton im Baß mit einer Durchgangsdissonanz in der Oberstimme zusammen. Andererseits ist aber kaum zu leugnen, daß die Septime nicht als bloßes Akzidens, sondern als „Spannungsklang" der Intervallfortschreitung 7–5 wahrgenommen wird. Die Grundkategorie des älteren Kontrapunkts, die der Intervallprogression, wird im modernen Kontrapunkt als sekundäres Moment bewahrt.

Man könnte einwenden, daß die Intervallfolge 9–7 das Resultat einer auch im Palestrinasatz nicht ausgeschlossenen Dissonanzverschränkung sei – die erste Dissonanz trifft zusammen mit der Vorbereitungskonsonanz der zweiten und die zweite mit der Auflösungskonsonanz der ersten – und nichts gegen die Möglichkeit einer kontrapunktischen Interpretation besage.

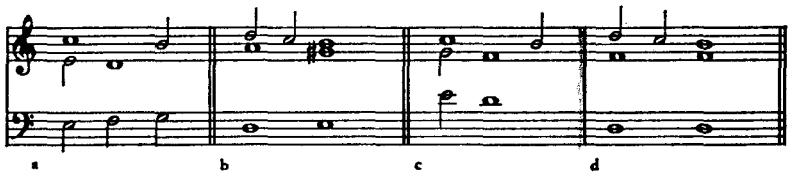
Bsp. 45



Knud Jeppesen[51] zitiert einen Takt aus Palestrinas Motette *Fuit homo*, in dem ein unbetonter Durchgang im Sopran mit der Auflösungskonsonanz eines relativ betonten Durchgangs im Alt eine Dissonanz „Note gegen Note" bildet. Doch müssen die kollidierenden Töne, um unabhängig voneinander aufgefaßt werden zu können, bei Palestrina auf eine dritte Stimme, den Baß, bei Monteverdi dagegen auf einen Akkord bezogen werden.

6. Die Akkorddissonanz, der selbständige Septakkord, ist weder eine einfache „Tatsache", die in den Noten steht, noch ein „Grundphänomen" der musikalischen Wahrnehmung, das sich psychologisch – als „Verschmelzung" der dissonierenden Töne durch vermittelnde Terzen[52] – erklären läßt, sondern eine „Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens" (C. Stumpf). Als Kategorie des musikalischen Hörens verstanden, beruht die Akkorddissonanz auf einer Wechselwirkung zwischen Dissonanzauflösung und Fundamentschritt, setzt also voraus, daß der Fundamentschritt als Repräsentant des Akkordzusammenhangs begriffen ist.

Bsp. 46



[50] Nach der Stufentheorie wäre der Baßton f vor g als d^6 – also außer dem e' der Oberstimme auch das c' der Mittelstimme als Durchgangsdissonanz – zu interpretieren.

[51] A. a. O., S. 235. Jeppesen interpretiert irrig die relativ betonte Durchgangsdissonanz im Alt als Bezugston einer Synkopendissonanz des Soprans und die unbetonte Durchgangsdissonanz im Sopran als Auflösung der Synkopendissonanz durch einen „Sekundschritt nach oben".

[52] E. Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913, S. 53.

Die Septime wird als Akkorddissonanz empfunden, sofern der Fundamentton bei der Auflösung der Dissonanz wechselt (Beispiel a und b), dagegen als „harmoniefremder" Ton, sofern er festgehalten wird (Beispiel c und d)[53].

Durch die Wechselwirkung, die nicht in Grund und Folge zu zerlegen ist, ändern sowohl die Fundamentschritte als auch die Dissonanzauflösungen ihren Charakter. Einerseits erscheinen Fundamentschritte, die sich mit der Auflösung der Septime in ihre Untersekunde[54] verbinden lassen — die absteigende Quinte und die aufsteigende Sekunde — gegenüber ihren Umkehrungen — der aufsteigenden Quinte und der absteigenden Sekunde — als primäre Schritte der „Basse fondamentale"[55]. Andererseits wird die Synkopenseptime nicht mehr als „Anhang" oder „Überhang" der vorausgegangenen Konsonanz empfunden[56], sondern als „Spannungsdissonanz", die der folgenden Konsonanz als ihrem Ziel zustrebt. Die „dynamische" Auffassung des Fundamentschritts und der Dissonanzauflösung sind zwei Seiten einer Sache.

Die Entwicklung vom 16. zum 17. Jahrhundert wurde von Paul Hamburger als Übergang von einem Primat des unauffälligeren „harmoniefremden" Tons zu einem Vorrang der auffälligeren Akkorddissonanz beschrieben. Doch mißversteht Hamburger die Begriffe „Intervalldissonanz" und „harmoniefremder Ton" als Synonyme.

[53] Die Unterscheidung zwischen Akkorddissonanz und harmoniefremdem Ton wird durch den Systemzwang sowohl der Stufentheorie als auch der Funktionstheorie gefährdet. Denn einerseits wird sie durch den konsequenten „Terzenschematismus" Simon Sechters aufgehoben; Sechter versteht die Quarte und Sexte als Oktavversetzungen der Undezime und Tredezime und interpretiert einen Quartvorhalt vor der Terz der Dominante nicht als harmoniefremden Ton, sondern als Undezime des Akkords (*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853, Dritte Abtheilung, S. 83). Andererseits wird in Riemanns Funktionstheorie — die den Harmoniebegriff auf die Dreiklänge der T, S und D einschränkt — der Quartvorhalt vor der Dominantterz zusammen mit der Septime des Dominantseptakkords und dem Grundton der Tonikaparallele (in Dur) unter den Begriff des „harmoniefremden Tons" subsumiert. Doch beraubt der Versuch, die Akkorddissonanzen, die harmoniefremden Töne und die von den Hauptakkorden abweichenden Töne der Nebenakkorde einem einzigen Begriff zu unterwerfen, die Musiktheorie notwendiger terminologischer Differenzierungen.

[54] Die Auflösung der Septime in ihre Untersekunde ist in der tonalen Harmonik anders motiviert als im älteren Kontrapunkt. Als Intervalldissonanz wurde die Septime in die Sexte und nicht in die Oktave aufgelöst, weil der unmittelbare Übergang von einer Dissonanz zu einer perfekten Konsonanz als hart und abrupt empfunden wurde; der Dissonanz (d—c') sollte die imperfekte Konsonanz (d—h) und der imperfekten die perfekte (c—c') folgen. Als Akkorddissonanz dagegen wird die Septime in die Untersekunde und nicht in die Obersekunde aufgelöst, weil eine Hörweise, die an den Akkordfolgen II^7—V und IV^7—V das „dynamische" Moment pointiert, den Auflösungston der Dissonanz als Resultat zu verstehen sucht; nur die Untersekunde aber — und nicht die Obersekunde der Septime — ist ein die Akkorde unterscheidender Ton.

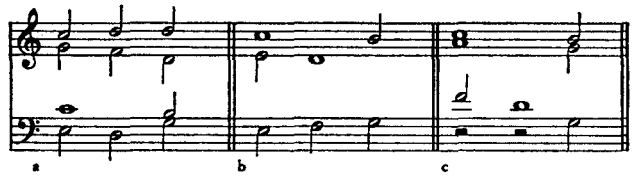
[55] A. Schönberg (*Harmonielehre*, Leipzig und Wien 1911, S. 132—140) zählt auch die absteigende Sekunde zu den „stärkeren" Fundamentschritten. Schönberg interpretiert den Sekundschritt d—C als doppelten Quintschritt (d—G—C); doch kann man ihn auch als absteigenden Quartschritt (F—C) mit einer „substruierten Terz" (d) unter dem ersten Fundamentton, also als „schwächeren" Fundamentschritt verstehen.

[56] G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, lib. III, cap. 42: „. . . nel cantar la Semibreve sincopata si tiene salda la voce & si ode quasi una suspensione o taciturnità."

Das Kriterium eines „harmoniefremden" Tons — gegenüber einer Akkorddissonanz — ist das Fehlen eines „Harmoniewechsels" während der Dissonanzauflösung. Dagegen bezeichnet der Begriff der Intervalldissonanz ein der Differenz zwischen Akkorddissonanz und „harmoniefremdem" Ton geschichtlich vorausgehendes — und sie ausschließendes — Prinzip der Dissonanzauffassung. Daß eine in die Sexte über dem Tenor aufgelöste Septime des Soprans als Intervalldissonanz verstanden wird, besagt, daß die Fortschreitungen der übrigen Stimmen — also auch der „Harmoniewechsel" oder das Fehlen eines „Harmoniewechsels" — an der Bedeutung der Dissonanz nichts ändern. Die Unterscheidung zwischen Akkorddissonanz und „harmoniefremdem" Ton ist im 16. Jahrhundert gegenstandslos.

Der Irrtum in den Voraussetzungen ist in seinen Konsequenzen bis in technische Einzelheiten zu verfolgen.

Bsp. 47



Nach Hamburger[57] ist „die Formel II^7—V" (Beispiel a) im 16. Jahrhundert eine seltene Ausnahme, weil es die Komponisten vermieden, „gleichzeitig mit der Septauflösung die Harmonie zu wechseln". Um erklären zu können, warum die „Formel II $^6_5$-V" (Beispiel b) trotz des analogen „Harmoniewechsels" ein fester Topos war, ist Hamburger gezwungen, eine Septime zwischen zwei Oberstimmen, deren Einzeltöne mit dem Baß Konsonanzen bilden, als verdeckte Dissonanz, gleichsam als „Mitte zwischen Kon- und Dissonanz", zu interpretieren[58].

Doch wurde erstens auch „die Formel II^7—V" im 16. Jahrhundert gebraucht, aber nur, wenn der „Grundton der V. Stufe" nach einer Pause der Unterstimme einsetzte (Beispiel c)[59]. Das unterscheidende Merkmal der irregulären Formel a gegenüber den regulären Formeln b und c ist das Abspringen des Bezugstons der Synkopendissonanz bei der Dissonanzauflösung, nicht der „Harmoniewechsel". Die Seitenbewegung galt im 16. Jahrhundert als Norm nicht nur der Exposition, sondern auch der Auflösung einer Synkopendissonanz.

Zweitens beruht Hamburgers Voraussetzung, daß die Dissonanzauflösung durch einen „Harmoniewechsel" auffälliger werde, auf irriger Verallgemeinerung einer Kategorie des tonalen Hörens zu einem „Grundphänomen" der musikalischen Wahrnehmung. Die Dissonanzauflösung wird nicht „von Natur" durch einen „Harmoniewechsel" betont, sondern wird bei tonalem Hören pointiert, weil sie, in Wechsel-

[57] P. Hamburger, *Subdominante und Wechseldominante*, Wiesbaden 1955, S. 151.
[58] A. a. O., S. 139 ff.
[59] Hamburger zitiert (S. 155 f.) Beispiele aus dem 16. Jahrhundert, ohne zu berücksichtigen, daß sie seiner Hypothese widersprechen.

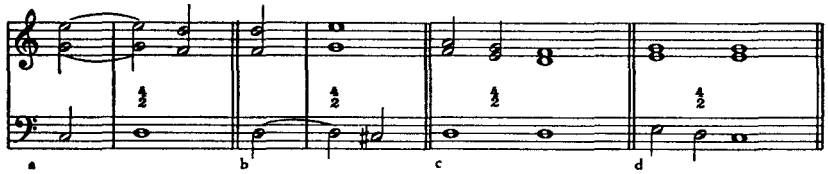
wirkung mit dem Fundamentschritt, als bestimmendes Moment des harmonischen Fortgangs erscheint. Umgekehrt ist ein „harmoniefremder" Ton an sich weder unauffälliger noch auffälliger als eine Akkorddissonanz, aber er ist in der Dur-Moll-Tonalität gleichgültig für den harmonischen Fortgang[60]. Die Auffälligkeit der mit einem „Harmoniewechsel" verbundenen Dissonanzauflösung ist „eine Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens".

Generalbaß-Harmonik

Der Terminus „Generalbaß-Harmonik" ist fragwürdig; denn der Generalbaß ist im 17. Jahrhundert weniger ein Fundament der Kompositionstechnik als ein bloßes Werkzeug der Aufführungspraxis. Die Bezifferung erscheint einerseits als fragmentarische Kontrapunktschrift, andererseits als rudimentäre Akkordschrift.

Die Dissonanzbezifferung ist als Abbreviatur einer Kontrapunktschrift zu begreifen. Zu meinen, die Gewöhnung an Ziffern wie 7, $\frac{4}{2}$ und $\frac{6}{5}$ sei einer Verselbständigung des Septakkords zugute gekommen, wäre ein Mißverständnis.

Bsp. 48



Eine Bezifferung wie $\frac{4}{2}$ konnte auf betonter Zeit eine Synkopendissonanz der Oberstimmen (Beispiel a) oder des Basses (Beispiel b) und auf unbetonter Zeit eine Durchgangsdissonanz der Oberstimmen (Beispiel c) oder des Basses (Beispiel d) meinen.

[60] Schönbergs Polemik gegen den Begriff des „harmoniefremden" Tons (a. a. O., S. 344–387) ist schwach begründet. Sie stützt sich auf vier Argumente: 1. „Harmoniefremde Töne gibt es nicht, denn Harmonie ist Zusammenklang" (S. 355); der Einwand trifft nicht die Sache, sondern nur den Namen. 2. Das Argument, „harmoniefremde" Töne seien nicht gänzlich, sondern nur „relativ einflußlos" (S. 348), ist umkehrbar: ihre Bedeutung für den harmonischen Fortgang mag unleugbar sein, ist aber geringer als die der Akkorddissonanzen, so daß man auf die Unterscheidung nicht verzichten kann. 3. Der Einwand, daß Zusammenklänge, die durch „harmoniefremde" Töne entstanden sind, sich zu selbständigen Akkorden verfestigen können (S. 352), besagt nicht, daß die Differenzierung von „Akkorddissonanzen" und „harmoniefremden Tönen" überflüssig sei, sondern umgekehrt, daß sie notwendig ist, wenn die geschichtlichen Veränderungen der Zusammenklänge beschrieben werden sollen. 4. Der „Harmoniewechsel" ist nach Schönberg (S. 353 f.) ein ungenügendes Kriterium, um Akkorddissonanzen von harmoniefremden Tönen zu unterscheiden, denn ein Nonenvorhalt $\frac{d'}{c}$, also ein harmoniefremder Ton, könne nicht nur in die Oktave $\frac{c'}{c}$, sondern auch – durch einen „Harmoniewechsel" – in die Dezime $\frac{c'}{A}$ aufgelöst werden. Das Beispiel ist ein Grenzfall, der aber nicht bedeutet, daß die Kriterien versagen, sondern nur, daß zwei Interpretationen möglich sind: Entweder ist die Dissonanz eine Akkorddissonanz und der erste Baßton eine substruierte Terz; oder sie ist ein harmoniefremder Ton und der zweite Baßton eine substruierte Terz.

Sie setzte also voraus, daß dem Generalbaßspieler die Korrelation zwischen betonter oder unbetonter Zeit einerseits und Sekundfortschreitung oder festgehaltenem Ton andererseits zur „zweiten Natur" geworden war[1]. Der Zwang, von der Abbreviatur drei Intervalle — die Vorbereitungskonsonanz, die Dissonanz und die Auflösungskonsonanz — abzulesen, ließ kein Bewußtsein einer selbständigen Existenz und Bedeutung des „Sekundakkords" entstehen, sondern hatte eine Verfestigung der Kategorien des traditionellen Kontrapunkts zur Folge.

Das von der Generalbaß-Bezifferung abgeleitete Repertoire von Akkordnamen ist eine historisch zufällige Nomenklatur ohne theoretischen Gehalt. Es scheint zwar, als bezeichne der Akkordname den Abstand des Baßtons vom Grundton einerseits und von der Dissonanz andererseits. Doch würde, wenn die Vermutung zuträfe, der Name „Quartakkord" statt „Quartsextakkord" genügen; und daß zwar $\frac{4}{2}$ zu 2 — dem „Sekundakkord" —, aber $\frac{6}{4}$ nicht zu 4 — einem „Quartakkord" — abgekürzt wurde, ist nicht theoretisch, sondern historisch zu erklären. Ursprünglich hätte die Ziffer 2 sowohl $\frac{5}{2}$ als auch $\frac{4}{2}$ und die Ziffer 4 analog sowohl $\frac{5}{4}$ als auch $\frac{6}{4}$ bedeuten können, war also unbrauchbar; der $\frac{5}{2}$-Klang aber wurde, früher als $\frac{5}{4}$, zu einer seltenen Ausnahme[2], und so war die Abbreviatur von $\frac{4}{2}$ zu 2, aber nicht die von $\frac{6}{4}$ zu 4 möglich.

Die Generalbaß-Bezifferung setzt, als Bezeichnung von Abweichungen, von „sonderbahren Sätzen" (Werckmeister), den Grundakkord — und über Baßstufen mit verminderter Quinte den Sextakkord — als Norm voraus. Einerseits scheint die Gleichsetzung der Zusammenklänge $\frac{5}{3}$ $\frac{10}{5}$ $\frac{12}{10}$ dem — von Lippius, Campion und Baryphonus formulierten — Begriff der Akkordumkehrung nahezukommen. „Die Auffassung der aus gleichnamigen Tönen gebildeten Akkorde als harmonisch gleichbedeutender liegt also gewissermaßen schon der Generalbaßbezifferung, wie sie von Anfang an sich gestaltete, zu Grunde, aber noch verhüllt durch den unantastbaren Baß; durch Rameaus Neuerung kommt gleichsam die Generalbaßbezifferung erst zur Erkenntnis ihres eigentlichen Wesens"[3]. Die obligaten, nicht bezifferten Sextakkorde über Baßstufen mit verminderter Quinte wurden wahrscheinlich — nach der Regel, die Thomas Campion formulierte — als Umkehrungsakkorde verstanden.

Andererseits wurde aber die Einsicht in die Bedeutung der abstrakten „Basse fondamentale" durch den Vorrang des realen Basses der Continuopraxis versperrt. (Die Ziffer 6 bezeichnete nicht den Abstand des Baßtons vom Grundton, sondern bedeutete, daß die Quinte durch die Sexte zu ersetzen sei.)

Der Sextakkord ließ drei Interpretationen zu: er konnte erstens als Umkehrungsakkord aufgefaßt, zweitens als $\frac{6}{3}$-Klang dem $\frac{5}{3}$-Klang — mit gleichen Rechten —

[1] Die Satztechnik der Monodie, in der die Korrelation aufgehoben ist, zwingt den Generalbaßspieler zum Mitlesen des Vokalparts.

[2] Noch Michel de Saint-Lambert (*Nouveau traité de l'accompagnement*, 1707) interpretiert die Ziffer 2 als $\frac{5}{2}$, nicht als $\frac{4}{2}$ (F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, Oxford 1931, S. 175).

[3] H. Riemann, *Zur Reform der Harmonie-Lehrmethode*, in: *Präludien und Studien III*, Leipzig o. J., S. 56.

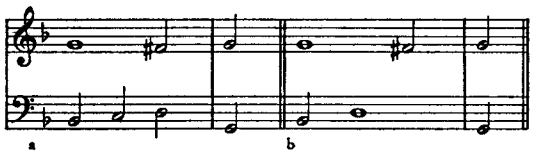
konfrontiert und drittens als Nebenform zum Dreiklang über dem gleichen Baßton — also als sekundärer Akkord, aber mit dem Baßton als „Fundamentton" — erklärt werden.

Der Basso continuo der *Cento Concerti ecclesiastici* (1602) von Ludovico Viadana ist unbeziffert und wurde als Stimmbuch gedruckt. Die Generalbaß-Improvisation war möglich, weil der „Grundakkord" als Norm vorausgesetzt und der „Sextakkord" — analog zu den Dissonanzen — als Abweichung auf bestimmte satztechnische Formeln eingeschränkt wurde, die vom Baß abgelesen werden konnten. Viadanas Satztechnik ist „motettisch"[4]; und eine Rekonstruktion der Regeln, die dem Accompagnement einer Solomotette wie *Exaudi me, Domine*[5] zugrunde lagen, zeigt, daß die Meinung, der Generalbaß setze eine Verfestigung der Zusammenklänge zu Akkorden voraus, eine fragwürdige Hypothese ist.

1. Über Baßstufen mit verminderter Quinte ist die Quinte durch die Sexte zu ersetzen. Die Sextakkord-Regel des späteren 17. Jahrhunderts deutet, wie gezeigt wurde, eine Gliederung des Akkordsystems in Haupt- und Nebenstufen an. Viadana aber setzt den $\frac{6}{3}$-Klang nicht über den Baßstufen h, e und a des untransponierten Systems, sondern ausschließlich über h voraus. Seine Praxis kann durch eine traditionelle Kontrapunktregel, das Verbot des „Mi contra Fa" formuliert werden.

2. Die Baß-Klausel (Beispiel a und b) ist durch die Diskant-Klausel, die Quartsynkope, zu ergänzen.

Bsp. 49



Eine Interpretation der Sexte als Umkehrungsakkord und Repräsentant der I. Stufe wäre ein Mißverständnis. Denn im frühen 17. Jahrhundert wurde der erste Ton der Baßformel B—c—d—G im allgemeinen als $\frac{5}{3}$-Klang und nur dann als $\frac{6}{3}$-Klang ausgesetzt, wenn die Sexte als Vorbereitungskonsonanz der Quartsynkope notwendig war. Die Wahl des Zusammenklangs war abhängig von der Diskant-Klausel oder dem Fehlen der Diskant-Klausel; als bestimmendes Moment erscheint der „Kontrapunkt", nicht die „Harmonik".

3. Über absteigenden Sekundgängen des Basses bildet die Oberstimme Dezimenparallelen; die Mittelstimme wechselt zwischen Quinte und Sexte oder Quinte und Oktave. Der $\frac{6}{3}$-Klang ist also keine Umkehrung eines Grundakkords, sondern die

[4] F. Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 64–75; H. H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, AfMw XIV, 1957, S. 69–73.

[5] M. Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig 1918, S. 172 f.

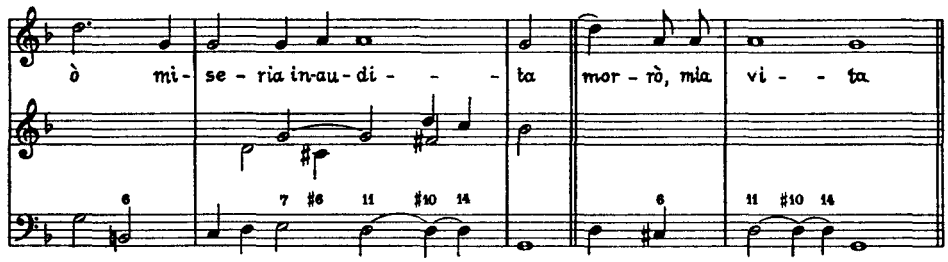
Sexte ist — neben der Quinte und der Oktave — eine der möglichen Ausfüllungen der Dezime durch eine Konsonanz.

Der Generalbaß der Monodie des frühen 17. Jahrhunderts beruht auf Fragmenten der Satztechnik des 16. Jahrhunderts: dem vollständigen Dreiklang und der aus drei Intervallen — der Vorbereitungskonsonanz, der Dissonanz und der Auflösungskonsonanz — zusammengesetzten Dissonanzfigur.

Der einzelne Akkord kann in der Monodie für sich stehen; er hat seine Bedeutung nicht als Teil einer Akkordfolge und Funktion einer Tonart, sondern unmittelbar in seinem bloßen Dasein. Andererseits ist er eine gegebene Einheit, keine Zusammensetzung von Intervallen.

Die Dissonanz muß, getrennt vom Akkord, noch als Intervall und als Übergang zwischen zwei Konsonanzen begriffen werden. Die Kategorien „Akkorddissonanz" und „harmoniefremder Ton", die den Zusammenhang zwischen dem Akkord und der Dissonanz vermitteln, würden die Technik der frühen Monodie verfehlen.

Bsp. 50



a b

In dem ersten Zitat (Beispiel a) aus Giulio Caccinis Monodie *Dovro dunque morire*[6] erscheint die Generalbaß-Bezifferung als Abbreviatur von drei Stimmen eines fünfstimmigen Satzes. Die Verschränkung der Dissonanzfiguren — einer Halbnotensynkope (8—7—6), einer Ganznotensynkope (3—4—3) und eines Viertelnotendurchgangs (8—7—3) — erinnert an die Technik des Madrigals. Die Vorbereitungskonsonanz der Septime ist eine Durchgangsdissonanz in bezug auf die Oberstimme, und die Auflösungskonsonanz trifft mit einer Antizipationsdissonanz der Vokalstimme zusammen.

Im Unterschied zur Satztechnik des 16. Jahrhunderts ist jedoch die Dissonanz kein Akzidens der Stimmführung, sondern die Kontrapunkt-Fragmente werden um der Dissonanz willen benutzt. Caccini charakterisiert die Relikte des Kontrapunkts im Vorwort zu *Le Nuove musiche* als Mittel des Textausdrucks und als Ausnahmen von der Norm der Halteton-Manier: „. . . tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io mene volea servire all' uso commune, con le parti di mezzo tocche dall'istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro"[7].

[6] *Le Nuove Musiche*, 1601; Faksimile-Nachdruck 1934, S. 23.
[7] Vorwort zu *Le Nuove Musiche* (nach A. Solerti, *Le origini del melodramma*, 1903, S. 57).

In dem zweiten Zitat aus *Dovro dunque morire* (Beispiel b) wird durch die Bezifferung eine unvorbereitete Quarte auf betonter Zeit gefordert[8]. Doch ist die Elision der Vorbereitungskonsonanz kein genügendes Kriterium einer Umdeutung der Intervalldissonanz zu einem „harmoniefremden" Ton. Der „unvorbereitete Vorhalt" muß als Abbreviatur einer Quartsynkope verstanden und als Lizenz auf die Norm, die reguläre Synkopendissonanz, zurückbezogen werden. Die Quartsynkope war als Diskant-Klausel zu einer stereotypen Formel geworden, die man verkürzen konnte, ohne ihre Bedeutung zu ändern. Auch in der fragmentarischen Diskant-Klausel ist die Antepenultima, der „Vorhalt", nicht als „harmoniefremder" Ton auf den Akkord g-moll: V, sondern als Quarte und Sekunde auf die Gegenstimmen, die Baßklausel im Continuo und die Tenor-Klausel im Vokalpart, bezogen.

*

Die stereotypen Baßformeln des frühen 17. Jahrhunderts dürfen nicht als „Repräsentanten" tonaler Akkordfolgen mißverstanden werden. Der reale Baß behauptet noch einen Vorrang gegenüber der abstrakten „Basse fondamentale" und eine selbständige Bedeutung gegenüber den Akkorden. Die Verlegenheit moderner Editoren gegenüber manchen Generalbässen des frühen 17. Jahrhunderts, die Unsicherheit bei der Wahl zwischen Grundakkorden und Sextakkorden, ist keiner bloßen Unkenntnis „verloren gegangener Selbstverständlichkeiten" zur Last zu legen, sondern ist in der Sache selbst begründet. Denn sofern die Generalbaß-Akkorde nichts als eine Ausfüllung der Intervalle zwischen den notierten Stimmen durch Konsonanzen waren, ist die Entscheidung zwischen der Quinte und der Sexte über dem Baß sekundär oder sogar gleichgültig.

Einerseits ist kaum zu leugnen, daß in den Baßformeln des frühen 17. Jahrhunderts typische Akkordfolgen der tonalen Harmonik vorgezeichnet sind. Andererseits drängen sich bei genauerem Hinsehen die Differenzen auf.

Erstens ist eine Tonfolge, nicht eine Akkordprogression, das identisch wiederkehrende Moment. Der aufsteigende „lydische" Quintgang des Basses mit dem Tritonus als viertem Ton (c—d—e—fis—g) läßt vier Interpretationen zu: Er kann (1) als IV IV^6 V I mit dem Baßton d als Durchgangsdissonanz[9], (2) als IV V VI V^6 I[10], (3) als IV (II) IV V^6 I mit der II. Stufe als bloßem „Durchgangsakkord"[11] und (4) als IV V IV^6 V^6 I gedeutet werden — die „harmonische Zäsur" zwischen V und IV^6 wird durch die Wiederholung der Stufenfolge IV V gerechtfertigt[12]. Sämtliche Auslegungen sind Formeln der tonalen Harmonik — die Akkordfolge C—d—e—D^6—G, die einer tonalen

[8] Arnold (a. a. O., S. 45) kommentiert: „It is, of course, possible that Caccini intended the 11 in question to be prepared by taking the preceding 6 on ♯ c as $\frac{6}{5}$." Doch wäre die verminderte Quinte als Dissonanz „Note gegen Note" eine kaum weniger irreguläre Figur als die Abbreviatur einer Quartsynkope.

[9] Monteverdi VII, 35, 3, 4; 37, 2, 1; 37, 3, 1; 76, 1, 1.

[10] Monteverdi VII, 38, 1, 3.

[11] Monteverdi VII, 37, 1, 2; 42, 1, 2.

[12] Monteverdi VII, 50, 1, 1.

Auffassung Widerstand entgegensetzt, wird von Monteverdi im 7. Madrigalbuch vermieden. Dennoch „beruht" die Baßformel nicht auf der „harmonischen Logik" der Akkordfolgen, sondern die Akkordfolgen sind „Darstellungen" der Baßformel. Sie ist das begründende, fundierende, nicht das begründete, fundierte Moment.

Zweitens ist der $\frac{5}{3}$-Klang manchmal mit dem $\frac{6}{3}$-Klang vertauschbar. In dem Duett *Non è di gentil core* aus Monteverdis 7. Madrigalbuch[13] wird (Takt 4—13) die Baßformel e—f—g—c auf der c-Stufe exponiert und auf den Stufen d, f, a und d wiederholt. Die Interpretation des ersten Baßtons als I^6 wird in Takt 4 und 7, über den Mi-Stufen e und A (C-dur und F-dur), durch die Sextakkord-Regel gefordert, in Takt 11 dagegen durch die Oberstimmen ausgeschlossen und ist in Takt 5 und 9 ungewiß oder unwahrscheinlich.

Drittens ist den Baßformeln des frühen 17. Jahrhunderts das „dynamische" Moment der tonalen Harmonik, die Wechselwirkung zwischen Teil und Ganzem, noch fremd. Bei tonalem Hören erscheinen die Akkorde der Progression C—a—D—G—G^7—C in wechselnder Bedeutung: zu Anfang, nach dem zweiten Akkord, als T-Tp, dann, nach dem vierten, als S—Sp—D—T, und schließlich als T—Tp—(D)—D—D^7—T: die Korrekturen und Bestätigungen des Früheren durch das Spätere brauchen nicht zu Bewußtsein zu kommen, um wirksam zu sein. Baßformeln dagegen beruhen auf dem Prinzip der „Nebenordnung"; die einzelne Stufe einer Formel ist in das Ganze durch Gewohnheit, nicht durch beziehendes Denken eingefügt.

Viertens fehlt den Baßformeln die „Tendenz" zu einem Schwerpunkt. Ob die Akkordfolge über dem absteigenden Quartgang c—H—A—G als C-dur: I—V^6—(VII^6)—V oder als G-dur: IV—I^6—VII^6—I aufgefaßt werden soll, ist oft ungewiß; und es scheint, daß man die Frage weder entscheiden kann noch soll, weil sie gleichgültig oder gegenstandslos ist. Die Festigkeit der auf einer Baßformel beruhenden Akkordfolge darf nicht mit tonaler Geschlossenheit verwechselt werden. Tonale Harmonik beruht auf Vermittlung zwischen der gegebenen, besonderen Akkordfolge und dem abstrakten System der Stufen oder Funktionen. Der Beziehung des Einzelnen auf das Allgemeine verdankt eine tonale Akkordfolge ihre Geschlossenheit. Eine Baßformel aber repräsentiert nichts als sich selbst. Sie wird durch kein System legitimiert, sondern ist nur unmittelbar als konkrete Gestalt wirksam.

Nebenordnung und Subordination

Sucht man einen Terminus, um die Klangtechnik des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts zu charakterisieren, so kann man dem „Subordinationsprinzip" der tonalen Harmonik ein „Prinzip der Nebenordnung" entgegensetzen. Der Ausdruck soll besagen, daß Zusammenklänge aneinandergefügt werden, ohne daß der Eindruck einer auf ein Ziel gerichteten Entwicklung entsteht. Ein erster Akkord bildet

[13] Monteverdi VII, 8.

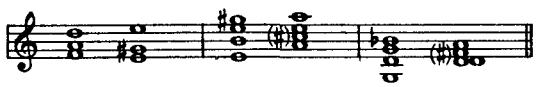
mit einem zweiten eine „Progression" und der zweite mit einem dritten; die frühere Akkordfolge ist aber unabhängig von der späteren und umgekehrt.

Das „dynamische" Moment der tonalen Harmonik (die Wechselwirkung zwischen Teil und Ganzem und die „Tendenz" zu einem Ziel) und die Unterscheidung zwischen dem Gegebenen und seiner Bedeutung (die Zusammenfassung verschiedener Akkorde unter den gleichen Funktionsbegriff) sind zwei Seiten einer Sache, deren charakteristisches Merkmal die Subordination ist. Die Akkorde C und a sind unmittelbar durch nichts als durch zwei gemeinsame Töne miteinander verbunden. Bei tonalem Hören aber erwartet man die Unterordnung eines der Akkorde unter den anderen; und sofern entschieden werden muß, ob C die Parallele von a oder a die Parallele von C ist, wird die Akkordfolge C—a einem Fortsetzungszwang unterworfen. Die Tendenz zu einem Ziel ist das Korrelat einer Bestimmung von Funktionen.

Der Übergang zur tonalen Harmonik beruht einerseits auf Umdeutung, andererseits auf Selektion.

1. In der tonalen Kadenz a-moll: S—D—T erscheint die Tonika als Ausgleich eines Gegensatzes zwischen der Subdominante und der Dominante. Im 16. Jahrhundert dagegen wurden die „Akkordfolgen" d—E und E—a als Mi-Klausel und Subsemitonium-Klausel aneinandergefügt, ohne einen „logischen" Zusammenhang zu bilden. In der nebenordnenden Harmonik sind die Akkorde d und E unmittelbar, in der subordinierenden dagegen indirekt, durch Vermittlung der Tonika a, aufeinander bezogen.

Bsp. 51



Die Klangtechnik Andrea Gabrielis in dem 1566 gedruckten Madrigal *O beltà rara*[1] scheint einer harmonisch-tonalen Interpretation der Akkorde — a = T, E = D, d = S, A = (D) S und g = (S)S — kaum Widerstand entgegenzusetzen. Geringe Abweichungen aber verraten, daß sie nicht dem Subordinationsprinzip, sondern dem der Nebenordnung folgt. Erstens ist der chromatische Ton b nicht tonal motiviert: Die Terz über g wird (Takt 8) zu b alteriert, weil die Akkorde g und A durch einen Halbtonschritt miteinander verbunden werden sollen, nicht aber, weil der g-Akkord als zweite Subdominante verstanden worden wäre; er ist zwischen zwei A-Akkorde eingefügt, statt auf einen d-Akkord bezogen zu sein. Zweitens ist die Kadenz a—E der ersten und letzten Zeile nicht als Halbschluß in a-moll gemeint; sie bedeutet vielmehr, daß die e-Stufe als Finalis gelten soll. Die Tonart des Madrigals ist e-phrygisch, nicht a-moll. Die klangtechnischen Mittel tonaler Harmonik sind vorgeformt, aber noch nicht auf die Dur-Moll-Tonalität bezogen.

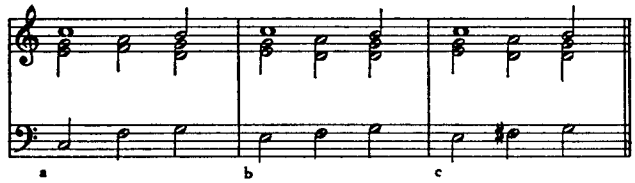
[1] A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Bd. III, S. 178–81.

2. Die Dominant- und die Subdominantbeziehung, die in der Theorie der tonalen Harmonik als Anfang und Ausgangspunkt des Akkordsystems erscheinen[2], sind geschichtlich nichts Einfaches und Unzusammengesetztes, das „spontan entdeckt" worden wäre[3], sondern das Resultat eines „Zusammenwachsens" oder einer Vermittlung verschiedener Momente: der Akkordverwandtschaft einerseits und der Akkordpositionen andererseits.

In der „Dominantenkette" E—A—D—G—C, einer der satztechnischen Formeln des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts, sind die Zusammenklänge zwar durch Quintschritte des Fundaments und durch Leittöne miteinander verbunden; aber der zweite Akkord ist noch nicht „Tonika" einer „Dominante": die Anstrengung ständiger Umdeutungen (D—T=D—T=D—T=D—T) wäre eine Verzerrung. Die Dominantbeziehung ist in der Sequenz nur vorgeformt; sie ist noch nicht das Prinzip eines auf Subordination beruhenden Akkordsystems, sondern ein bloßes Mittel der Klangverbindung.

Die Subdominante und die Dominante teilen ihre Positionen in der Kadenz mit Zusammenklängen, die in der Theorie der tonalen Harmonik auf die Hauptakkorde zurückgeführt werden, im 16. und frühen 17. Jahrhundert aber noch keine Reduktion zulassen.

Bsp. 52



Der $\frac{5}{3}$-Klang (Beispiel a) und die $\frac{6}{5}$-Klänge (Beispiele b und c) sind als Antepenultima der Kadenz einander „ähnlich", aber nicht, weil die $\frac{6}{5}$-Klänge als Subdominantakkorde mit „sixte ajoutée" vom $\frac{5}{3}$-Klang abzuleiten wären[4], sondern weil sie in der gleichen Position erscheinen. Der $\frac{6}{3}$-Klang als Penultima der Kadenz (VII^6—I) gilt in der Theorie der tonalen Harmonik als Fragment eines Dominantseptakkords. Die Interpretation ist ein Versuch, die Tatsache, daß die Akkorde die gleiche Position haben, durch die Hypothese zu erklären, daß sie die gleiche Funktion repräsentieren. Sie ist aber eine Umdeutung, die den selbständigen Septakkord voraussetzt, eine dem 16. und frühen 17. Jahrhundert fremde Kategorie. Geschichtlich ist nicht die Ver-

[2] „Die zweiseitige, polare Ausbildung des Dominantverhältnisses ist ebenfalls eine jener letzten Gegebenheiten, für die eine „Erklärung" schlechthin nicht zu geben ist" (H. Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927, S. 19).

[3] E. Kirsch, *Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen*, Leipzig 1928, S. 6.

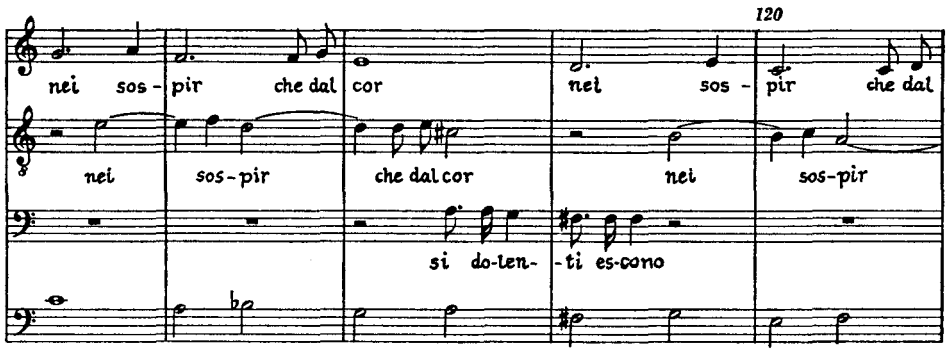
[4] H. Riemann (*Handbuch der Harmonielehre*, Berlin 7/1917, S. 166) erklärt die Wechseldominante (Beispiel c) als „chromatische Veränderung der Subdominantharmonie".

tauschbarkeit der Zusammenklänge in den tonalen Funktionen begründet, sondern umgekehrt die Möglichkeit einer funktionalen Gleichsetzung in der Übereinstimmung der Akkordpositionen vorgezeichnet.

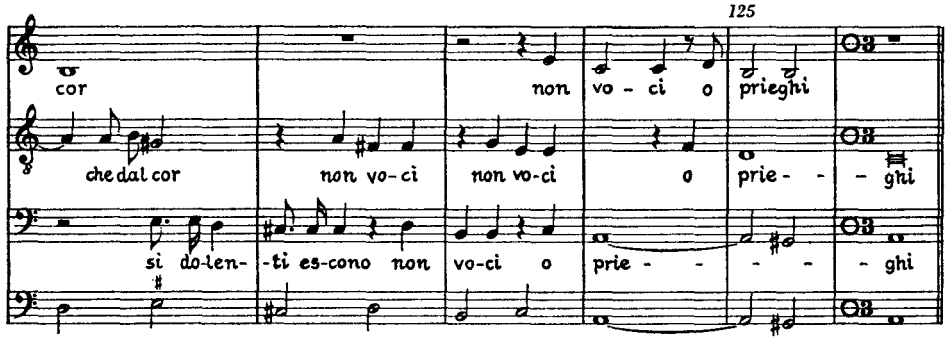
Die Einzelmomente des Dominantbegriffs — die Akkordverwandtschaft und die Kadenzposition — werden in Rameaus Terminologie noch voneinander unterschieden. Einerseits bezeichnet der Name „Dominante" keine feste tonale Funktion, sondern einen Septakkord über dem ersten Ton einer absteigenden Quinte der „Basse fondamentale"; die Position vor der Tonika ist eine Zusatzbestimmung, ausgedrückt durch den Terminus „Dominante tonique". Andererseits verrät Rameaus Zweifel, ob die Stufe II von IV oder umgekehrt IV von II abhängig sei[5], ein Bewußtsein der Konkurrenz zwischen dem Vorrang der II. Stufe in der traditionellen Kadenz und dem der IV. Stufe im System der Akkorde.

3. Ein drittes Merkmal des Übergangs zur tonalen Harmonik — neben der Umdeutung von unmittelbaren zu indirekten Akkordbeziehungen und der Interpretation von Akkordpositionen als Akkordfunktionen — ist die Ausprägung des Unterschieds zwischen tonal geschlossenen und modulierenden Sequenzen. Beide Typen heben sich ab von der Ziellosigkeit der „offenen" Sequenzen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Die tonale Quintschrittsequenz des späteren 17. Jahrhunderts hat zwei Funktionen: einerseits repräsentiert sie, als „geschlossene" Sequenz (I—IV—VII—III—VI—II—V—I), eine Tonart; andererseits vermittelt sie, als „modulierende" Sequenz, die Übergänge zwischen den Tonartenstationen eines Satzes. Die Bedeutung der modulierenden Sequenz ist also durch ihren Gegensatz zur geschlossenen Sequenz bestimmt. Demgegenüber bezeichnet der Begriff der „offenen" Sequenz ein der Differenz zwischen tonal geschlossenen und modulierenden Sequenzen geschichtlich vorausgehendes kompositorisches Verfahren.

Bsp. 53



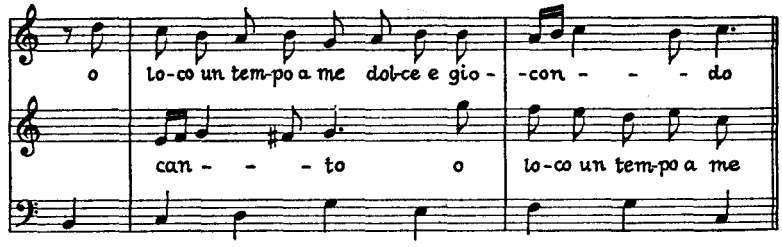
[5] *Traité de l'Harmonie*, Paris 1722, S. 204 f.



Die Sequenzen in dem Zitat aus Monteverdis 8. Madrigalbuch[6] scheinen in Takt 116–122 eine tonale Interpretation wenn nicht zu fordern, so doch zuzulassen: d-moll: VII–III–VI–II–V–I und a-moll: VII–III–VI–II–V–I. Doch wird die tonale Auffassung in den Takten 122–24 von einer „Dominantkette" — A D G C F — durchkreuzt, die auf dem Prinzip der Nebenordnung beruht. Der bei tonalem Hören verwirrende D-dur-Akkord in Takt 122 ist weder eine chromatische Variante, eine sekundäre Abweichung vom tonalen Schema, das als Norm vorauszusetzen wäre, noch eine „Dominante zur Dominante der Tonikaparallele" (die Benennung wäre eine leere, in keiner musikalischen Erfahrung begründete Vokabel), sondern ein Zeichen, daß die Akkorde aneinandergefügt sind, ohne eine Tonart auszuprägen oder zu einer Tonart zu modulieren. Die Kadenz in Takt 125–26 ist ein äußerer Abschluß, nicht das „Ziel" der Sequenz.

4. Eines der Merkmale des Verfahrens, den Tonsatz durch Baßformeln zu fundieren, ist — pointiert gesagt — die Gleichgültigkeit gegenüber der Differenz zwischen dem $\frac{5}{3}$- und dem $\frac{6}{3}$-Klang mit gleichem Baßton. Der Akkordzusammenhang beruht auf dem realen Baß, nicht auf der abstrakten „Basse fondamentale". Die Technik, den Unterschied zwischen Quinte und Sexte als sekundäres Moment zu behandeln, ist aber — in paradoxer Verkehrung von Archaischem zu Modernem — eine der Voraussetzungen einer Hörweise, die verschiedene Akkorde — einen „Hauptakkord" und einen „Parallelklang" oder „Leittonwechselklang" — demselben Funktionsbegriff subsumiert.

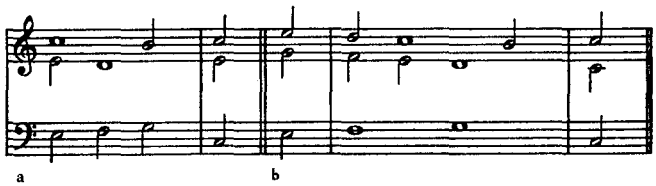
Bsp. 54



[6] Monteverdi VIII, 303.

In dem Zitat aus Monteverdis 7. Madrigalbuch[7] erzwingt die Oberstimme über dem Baßton e, im Widerspruch zur Sextakkord-Regel, den $\frac{5}{3}$-Klang statt des $\frac{6}{3}$-Klangs. Sofern aber die Sextakkord-Regel Ausdruck einer Norm des Accompagnements und des musikalischen Hörens war, liegt der Schluß nahe, daß der $\frac{5}{3}$-Klang als Abweichung vom $\frac{6}{3}$-Klang, die Stufe C-dur: III also als Nebenakkord zu I^6 empfunden wurde. Der e-Akkord wird bei tonalem Hören von G-dur: VI zu C-dur: III umgedeutet, und in Übereinstimmung mit Hugo Riemanns Ableitung der Nebenakkorde erscheint in G-dur: VI der Ton e im Baß als Teil des C-Akkords im G-Akkord und in C-dur: III der Ton h′ in der Oberstimme als Teil des G-Akkords im C-Akkord.

Bsp. 55

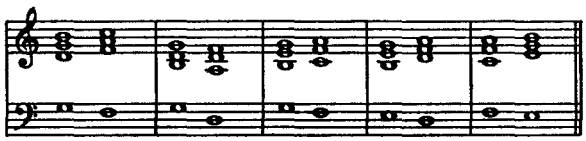


Die Baßformel e—f—g—c ist im 15. Jahrhundert als Zusatzstimme zur Diskant-Tenor-Klausel entstanden (Beispiel a). Daß sie im 16. Jahrhundert der Diskant-Tenor-Klausel manchmal in doppelten Notenwerten substruiert wurde (Beispiel b), darf als Zeichen ihrer Verselbständigung gelten. In Monteverdis Kadenz, die eine dritte Entwicklungsstufe repräsentiert, ist die Baßformel zum Fundament des Tonsatzes geworden: Bei der Auflösung der Synkopendissonanz des ~~zweiten~~ Soprans wird im ~~ersten~~ Sopran der Bezugston d″ der Synkopendissonanz nicht festgehalten, sondern mit der Wechselnotendissonanz e″ vertauscht; primäre Gegenstimme der Diskant-Klausel des zweiten Soprans ist also der Baß, nicht die zersplitterte Tenor-Klausel des ersten Soprans.

*

Die Entstehung der tonalen Harmonik „um 1630" wurde von Hans Zingerle[8] als Ergebnis einer Selektion beschrieben: Die Akkordfolgen G—F, G—d, e^6—F, e—d und F—e, „stiltypische" Erscheinungen der „Renaissance-Harmonik" Monteverdis, seien in der „klassischen Harmonik" Cavallis, Carissimis und Luigi Rossis ausgeschlossen worden, weil sie dem „dominantischen Prinzip" widersprechen.

Bsp. 56



1. Weder das „dominantische Prinzip" noch das Prinzip der „Renaissance-Harmonik" wird von Zingerle näher bestimmt; und die Voraussetzung der klassifizie-

[7] Monteverdi VII, 49, 2, 1–2.
[8] *Die Harmonik Monteverdis und seiner Zeit*, o. J., S. 6–10.

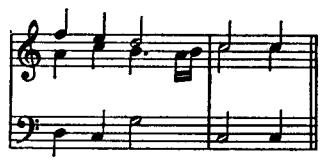
renden Stilkritik, daß die unterscheidenden Merkmale notwendig auch die wesentlichen und charakteristischen seien, ist fragwürdig. Sie hat zur Folge, daß Monteverdis Harmonieprinzip als „Verzicht auf dominantische Bezogenheit" formuliert, also als Negation einer Norm erklärt wird, die nach Zingerle erst im späteren 17. Jahrhundert entstanden ist.

Um das Veralten der Progressionen G—F, G—d, e^6—F und e—d zu begründen, genügt die Regel, daß die Kadenz T—S—D—T, das Modell tonaler Akkordfolgen, eine Umkehrung von S—D zu D—S nicht zuläßt. Die Kadenzregel wird nicht als Dogma vorausgesetzt (zur Bestimmung der Grenzen tonaler Harmonik im 19. Jahrhundert wäre sie zu eng), sondern als Hypothese, die einerseits aus der Theorie der tonalen Harmonik abgeleitet werden kann und andererseits das Veralten der Akkordfolgen G—F, G—d, e^6—F und e—d um 1630 zu erklären vermag. Und umgekehrt: Sofern der Ausschluß der zitierten Progressionen durch eine Regel begründet werden kann, die sich aus der Theorie der tonalen Harmonik deduzieren läßt, darf er als Kriterium des Übergangs zur tonalen Harmonik gelten.

Unmittelbar betroffen von der Kadenzregel sind die Akkordfolgen G—F und G—d (D—S und D—Sp); die Progressionen e—F und e—d widersprechen ihr nur dann, wenn es ausgeschlossen ist, die III. Stufe als Nebenakkord der Tonika zu verstehen. In der „Parallelkadenz" e^6—F, die als zusammengesetzte Intervallprogression aufzufassen ist (3—5 und 6—8), erzwingt bei tonalem Hören die Pointierung des Tones g als Baßton eine Interpretation des e^6-Akkords als Dominantparallele, also einen Widerspruch zur Kadenzregel. Dagegen ist in der Akkordfolge C—e—F die III. Stufe — auf unbetonter Zeit — keine Dp, sondern ein „Durchgangsakkord", der von Hugo Riemann als Nebenakkord („Leittonwechselklang") auf die I. Stufe bezogen wurde.

2. In Zingerles Beschreibung des Übergangs zur tonalen Harmonik erscheint der Versuch, außer den Akkordfolgen G—F, G—d, e^6—F und e—d auch d—C und d—e zu Kriterien der „Renaissance-Harmonik" zu erklären, als fragwürdige Hypothese.

Bsp. 57



In dem Zitat aus Monteverdis 7. Madrigalbuch[9] repräsentieren die Akkorde d und C zweifellos die Funktionen Sp und T in C-dur.

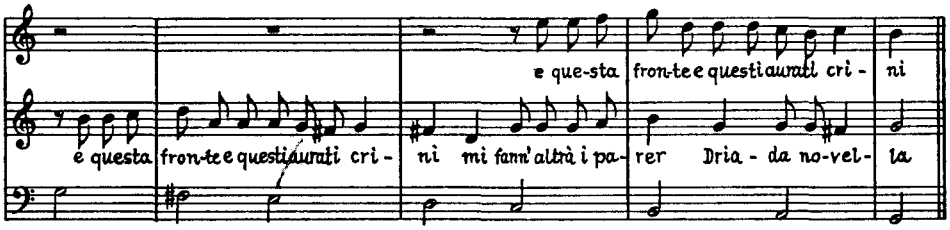
3. Das Zusammentreffen der Akkorde G und F oder G und d wird bei tonalem Hören als Bruch im harmonischen Fortgang empfunden. Doch können die Akkorde einander folgen, sofern erstens die „harmonische Zäsur"[10] durch eine formale

[9] Monteverdi VII, 182, 3, 4; Zingerle, Beispiel 33.

[10] Daß die Akkorde C—A, um tonal — als T (D) Sp — aufgefaßt zu werden, „durch eine Zäsur voneinander getrennt" werden müssen, wurde von Zingerle (S. 13) erkannt. In Carissimis Oratorien

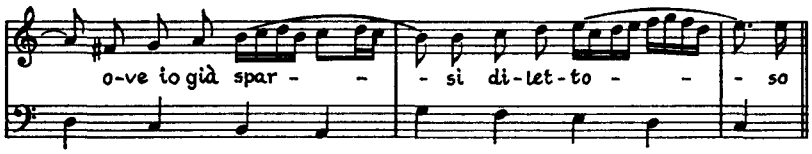
Zäsur — eine Motiv- oder Phrasengrenze — gerechtfertigt ist und zweitens die beiden Akkorde unabhängig voneinander auf einen dritten, vermittelnden Akkord bezogen werden können. Die indirekte Akkordbeziehung, die durch harmonische Zäsuren erzwungen wird, ist eines der unterscheidenden Merkmale der subordinierenden gegenüber der nebenordnenden Harmonik.

Bsp. 58



Der Stufengang des Basses in dem Zitat aus Monteverdis 7. Madrigalbuch[11] darf nicht als undifferenzierte Skala mißverstanden werden; er zerfällt, in Übereinstimmung mit der Zeilengliederung der Vokalstimmen, in die Quartgänge g—d und c—G. Der harmonischen Zäsur zwischen den Akkorden D und C entspricht also eine formale Zäsur; und die Akkorde sind nicht unmittelbar, sondern indirekt, durch Vermittlung des G-Akkords, aufeinander bezogen. Daß der Quartgang tonal unbestimmt ist und eine Entscheidung zwischen IV—I^6—VII^6—I und I—V^6—(VII^6)—V kaum zuläßt, ändert nichts an der indirekten Akkordbeziehung: Der Tonikabegriff der tonalen Harmonik setzt indirekte Akkordbeziehungen voraus, aber nicht umgekehrt. Die Einzelmomente der tonalen Harmonik, die im abgeschlossenen System einen festen Zusammenhang bilden, sind unabhängig voneinander entstanden.

Bsp. 59



Der Baßton f in dem Monteverdi-Zitat[12] wurde von Francesco Malipiero als Sekundakkord der Stufe C-dur: V interpretiert. Malipieros Generalbaß-Aussetzung ist irrig, verrät aber — als falscher Ausgleich zwischen entgegengesetzten Auffassungen — eine Schwierigkeit in der Sache selbst. Man kann den Baß entweder in zwei

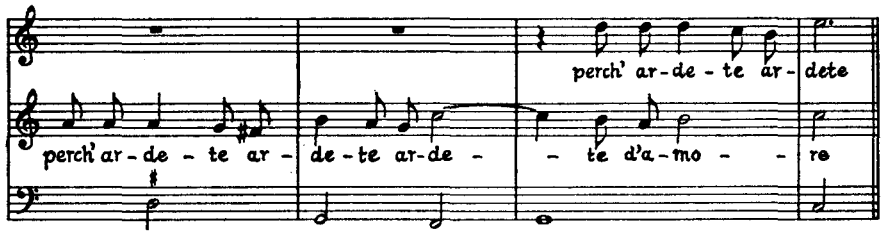
Jephta, Judicium Salomonis, Baltazar und *Jonas* (ed. Friedrich Chrysander in: *Denkmäler der Tonkunst II*, 1869) sind, außer in zwei Sequenzen (3, 2, 1; 74, 1, 3), die Akkorde G und F (5, 1, 1; 20, 5, 2; 53, 41, 1; 58, 1, 2; 60, 2, 4; 63, 4, 4) oder G und d (34, 3, 1; 38, 3, 1; 53, 2, 3; 56, 2, 2; 67, 2, 4; 84, 5, 3; 104, 4, 4; 107, 4, 2) durch formale Zäsuren voneinander getrennt.

[11] Monteverdi VII, 42, 2, 2.

[12] Monteverdi VII, 49, 1, 1; ähnlich 41, 1, 2; 41, 2, 2.

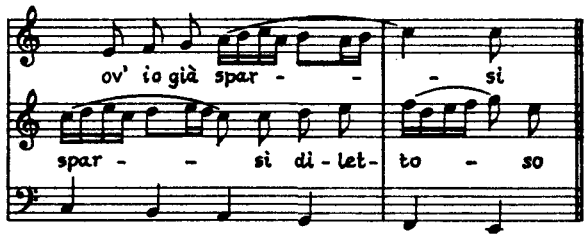
Quartgänge (c—g und f—c) gliedern oder als gleichmäßigen Oktavgang verstehen. Im ersten Fall werden die Akkorde G und F durch eine harmonische Zäsur voneinander getrennt, im zweiten dagegen — nach dem Prinzip der Nebenordnung — unmittelbar aufeinander bezogen; das verbindende Moment wäre die Intervallprogression $\frac{h'—c''}{g—f}$ (3—5). Malipieros Interpretation weicht der Alternative aus; sie ist ein Versuch, das Gleichmaß des Fortgangs dadurch zu wahren, daß die harmonische Zäsur zwischen den Akkorden G und F durch Umdeutung des Dreiklangs über f zum Sekundakkord verleugnet wird.

Bsp. 60



Der Bruch, der bei tonalem Hören des Zitats[13] zwischen den Akkorden G und F entsteht, erzwingt einen Ausgleich durch indirekte Akkordbeziehungen, so daß der vermittelnde C-Akkord als Ziel und Resultat der Akkordfolge erscheint. Man könnte einwenden, daß der harmonischen Zäsur keine formale Zäsur entspreche, die tonale Interpretation also fragwürdig sei. Doch ist andererseits kaum zu leugnen, daß der Akkordfolge G—F durch die tonale Auffassung als Widerspruch, der aufgehoben werden muß, ein Pathos des Textvortrags zuwächst, das sie bei nebenordnendem Hören verliert.

Bsp. 61

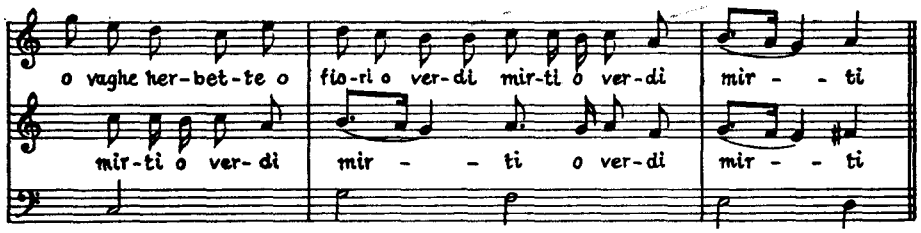


Die Normen der tonalen Harmonik fordern in dem Monteverdi-Zitat[14] über dem Baßton G den e^6-Akkord, damit die Sequenz als C-dur: T—D—Tp—Dp—S—T mit „anhängender", nicht auf den folgenden, sondern den vorausgegangenen Akkord bezogener Dominante und Dominantparallele verstanden werden kann. Von Monte-

[13] Monteverdi VII, 11, 1, 4.
[14] Monteverdi VII, 49, 3, 3; ähnlich 98, 1, 1; 132, 3, 2; 177, 1, 3.

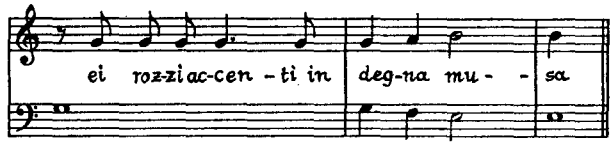
verdi wird aber die Entscheidung zwischen den Akkorden G und e^6 — und zwischen einer betonten (d″) und einer unbetonten Durchgangsdissonanz (e″) — als sekundäres Moment offen gelassen.

Bsp. 62



Bei tonalem Hören des Zitats[15] wirkt der F-Akkord als störende Interpolation, die den harmonischen Zusammenhang auseinanderbrechen läßt. Und der Eindruck eines Nebeneinander unverbundener Zusammenklänge wird durch die Betonungsquinten der Außenstimmen verstärkt, entsprechend der Beobachtung Moritz Hauptmanns[16], daß in einer Quintenparallele der zweite Akkord nicht als Folge des ersten verständlich sei, sondern einen neuen Anfang bilde. Der Schein eines Mangels an Zusammenhang verschwindet jedoch — und die Betonungsquinten werden unauffällig —, wenn man die Takte nicht als Akkordfolge über einem Stufengang I—VII—VI—V des Basses, sondern als Intervallsatz auffaßt und die Intervallfortschreitungen $\begin{matrix}h—c'\\g—f\end{matrix}$ und $\begin{matrix}a—h\\f—e\end{matrix}$ als das die Zusammenklänge verbindende Moment wahrnimmt. Andererseits sind Dreiklangsparallelen mit Betonungsquinten ein zum Topos verfestigtes Satzschema des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts[17], und man kann die Akkordfolge G—F—e als versteinerten Rest einer früheren Entwicklungsstufe in Monteverdis 7. Madrigalbuch interpretieren.

Bsp. 63



In *Tempro la cetra,* einem Variationenzyklus über einen Strophenbaß, trifft die in der tonalen Harmonik „exterritoriale" Akkordfolge G—F—e mit einem Text zusammen, der sie als Archaismus charakterisiert[18] — der Zusammenhang ist kein Zufall, denn in den drei anderen Strophen ist der Baßton f zu fis alteriert.

[15] Monteverdi VII, 48, 3, 2.
[16] *Die Natur der Harmonik und der Metrik,* Leipzig 1853, S. 70.
[17] Monteverdi II, 33, 3, 4; 37, 2, 3; 61, 1, 4; 73, 2, 3; 78, 2, 1.
[18] Monteverdi VII, 4, 2, 3.

Eine Akkordfortschreitung, die aus dem Repertoire der gewöhnlichen Formeln ausgeschlossen wird, also aus dem Kontext als seltenes und auffälliges Ereignis hervorsticht, kann zum Mittel der Expression werden: Musikalischer Ausdruck haftet am Besonderen, an dem, was sich vom Schema unterscheidet. Eine Abweichung aber ist nicht nur das Neue, sondern auch das Veraltete. Und sofern das Pathos des Exzeptionellen — das die tonale Harmonik als Norm voraussetzt — dem Zitat aus *Tempro la cetra* nicht erst durch die spätere Geschichte zugewachsen ist, sondern schon der Konzeption zugrunde lag, wäre es nicht das geringste unter den Zeugnissen für Monteverdis von Schütz gerühmten Scharfsinn, daß er das expressive Moment im Veralten von Formeln entdeckte, die er selbst erst zu Archaismen hatte werden lassen.

III

MODUS UND SYSTEM

Tonart und Skala

Das Wort „Tonart" ist äquivok. Es bedeutete im frühen 18. Jahrhundert einerseits „Modus", andererseits „Proprietas vocis".

Die „Proprietas vocis", die Eigenart eines Tones, beruht nach einer Theorie, die ins Mittelalter zurückreicht[1], auf dem unten angrenzenden Intervall. Eine Stufe ist „dural", wenn sie einen „harten" Ganzton oder eine „harte" große Terz, dagegen „mollar", wenn sie einen „weichen" Halbton oder eine „weiche" kleine Terz unter sich hat. Noch 1691 meint Andreas Werckmeister in seiner Schrift über die *Musicalische Temperatur*[2] mit dem Ausdruck „e-moll" nicht die Molltonart mit dem Grundton e, sondern die Tonstufe es, und mit „e dur" nicht die Durtonart mit dem Grundton e, sondern die Tonstufe e; „e-moll" ist die durch den „weichen" Halbton d—es und die „weiche" kleine Terz c—es charakterisierte Tiefalteration der „harten" Tonstufe e.

Die Relation zwischen Tonstufe und Intervall wurde von Johann Mattheson in ihr Gegenteil verkehrt. In seiner Terminologie ist „e moll" zwar noch eine „Proprietas vocis", eine Ton-Eigenart; doch ist nicht der Ton es, der auf einer „weichen" Terz beruht (c—es), sondern der Ton e, der einer „weichen" Terz zugrundeliegt (e—g), gemeint. Der Grund der Umdeutung ist die Verschränkung von „Proprietas vocis" und „Modus" im Begriff der „Ton-Art": Soll die „Ton-Art" — der Charakter — des Modus mit der „Ton-Art" des Grundtons übereinstimmen, so muß statt des oberen der untere Ton der „weichen" Terz als „mollar" bestimmt werden. „In den sieben diatonischen Klang-Stuffen sind erstlich" — Mattheson zählt von d bis c — „zwo weiche Tonarten, hernach zwo harte, drittens wieder zwo weiche, und endlich eine harte . . . Kein Mensch wird streiten, daß D und E nicht die kleine Tertz, F und G die große, A und H wieder die kleine; C aber die große, ursprünglich und eigentlich zu sich nehmen"[3]. Wie eng im Begriff der „Ton-Art" die Vorstellung der Proprietas vocis noch mit der des Modus verbunden ist, zeigt der Gedanke, daß das „weiche" fis-moll eine durch Hochalteration des Grundtons entstandene Variante des „harten" F-dur sei: „Wenn hergegen bey einer harten Tonart, durch Erhöhung ihres Grundklanges, die sonst große Tertz, zufälliger Weise, klein werden muß, so entstehet

[1] C. Dahlhaus, *Die Termini Dur und Moll*, AfMw XII, 1955, S. 280 ff.
[2] A. a. O., S. 294.
[3] J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck Kassel 1954, Vorrede, S. 14.

daraus nothwendig ein weicher Modus, weil das Intervall enger zusammen gezogen wird"[4].

Daß Mattheson, obwohl er nicht an Modi, sondern an Dur- und Molltonarten denkt, die Tonarten mit „diatonisch" notierten Grundtönen und Terzen als primäre Formen, die mit „chromatisch" notierten Grundtönen und Terzen als Varianten erklärt, ist ein Zeichen, wie schwer es den Theoretikern, auch den „aufgeklärten", noch im 18. Jahrhundert fiel, das moderne Tonartensystem adäquat zu beschreiben. Die Unterscheidung zwischen diatonischen und chromatischen Tonarten, an der Mattheson festhielt, war seit einem Jahrhundert veraltet: daß sie den Sinn des modernen Tonartensystems verfehlt, zeigt sich an der absurden Konsequenz, daß zwar h-moll, aber nicht D-dur zu den primären, „diatonischen" Tonarten zählt.

*

Das Verhältnis zwischen Tonart und Skala ist in der Dur-Moll-Tonalität essentiell, und nicht bloß akzidentell, anders als im System der Modi.

1. Eines der Bestimmungsmomente eines Modus bildet, neben der Finalis und der Repercussa, der Ambitus. Ein Modus ist in seinem Tonumfang begrenzt; er beruht auf der Ausfüllung einer Oktave durch Töne, genauer: eines Quart-Quint-Oktav-Gerüstes durch Ganztöne[5]. Dagegen wäre es widersinnig, vom festen Ambitus einer Dur- oder Molltonart zu sprechen. Deren Tonumfang ist, wenn auch kasuell eingeschränkt, so doch prinzipiell unendlich, weil nicht die Disposition der Stufen in einer Oktave, sondern einzig die Relation der Töne zum Grundton über den Tonbestand entscheidet. Durch c und c′ ist der c-jonische Modus, aber nicht die C-dur-Skala begrenzt; und die äußere Übereinstimmung, der Sachverhalt, daß es die gleichen Töne sind, die einerseits in c-Jonisch die Oktave von c bis c′ ausfüllen und andererseits in C-dur als Prim, Terz oder Quinte der Tonika, Dominante oder Subdominante auf den Grundton c bezogen sind, sollte nicht die Differenz verdecken, daß der jonische Modus eine Oktavgattung, C-dur aber ein System von Funktionen ist. Eine C-dur-Skala ist, obwohl sich aus ihr die Töne C, c, c′ . . . als „points d'attraction" herausheben, nicht „aus Oktaven zusammengesetzt", während eine zweite oder dritte c-jonische Oktave als Wiederkehr der ersten in anderer Lage zu verstehen ist.

2. Die Unterscheidung zwischen „transponierten" und „untransponierten" Skalen trifft bei der Dur-Moll-Tonalität ins Leere. Als relative ist sie gleichgültig, als absolute verfehlt. Ist F-dur Grundtonart eines Satzes, so kann die C-dur-Skala als „transponiert", die d-moll-Skala als „untransponiert" klassifiziert werden; über die Differenz zwischen einer „Quintverwandtschaft" (F-dur und C-dur) und einer „Terzverwandtschaft" (F-dur und d-moll) besagt aber der Unterschied zwischen Abwei-

[4] A. a. O., S. 15.

[5] In die Quarten des Quart-Quint-Oktav-Gerüstes (c–f–g–c′, d–g–a–d′ oder e–a–h–e′) werden die Ganztöne entweder unten (Jonisch) oder oben (Phrygisch) oder der eine unten und der andere oben eingefügt (Dorisch).

chung und Übereinstimmung der Vorzeichen wenig oder nichts. Die absolute Unterscheidung, die Alternative zur relativen, besteht in der Vorstellung, daß der Ausdruck „untransponiert" die Position und Bedeutung von C-dur und a-moll im System der Tonarten kennzeichne. Sie ist jedoch eine von der Notation hervorgebrachte Täuschung. F-dur und d-moll verhalten sich zu C-dur und a-moll nicht wie Transpositionen zu Grundformen, also wie Abbilder zu Modellen, sondern wie andere, aber gleichberechtigte Lokalisierungen oder Verwirklichungen der Funktionssysteme Dur und Moll. Der Tonartenzyklus hat keinen festen Ausgangspunkt. Dem System der Modi aber war die Notation, die in der Dur-Moll-Tonalität den Sachverhalt, den sie ausdrückt, zugleich verzerrt, genau adäquat. Denn bis zum 16. Jahrhundert galt die Transposition, der „cantus mollis" oder „fictus", als Abweichung von der Norm, der „eigentlichen" Diatonik. Die transponierte Skala — das Abbild — repräsentierte die Diatonik in geringerem Grade als die untransponierte — das Modell. Und die Grenze zwischen einem Vorzeichen, das eine Transposition, und einem Akzidens, das eine chromatische Variante bezeichnet, war oft fließend[6].

3. Die Diatonik — verstanden als eine bestimmte Anordnung von fünf Ganz- und zwei Halbtönen — kann in der Dur-Moll-Tonalität als gemeinsames Merkmal von Dur und Moll aufgefaßt werden. Doch ist das Verbindende, die Diatonik, schwächer ausgeprägt als das Trennende, der Gegensatz zwischen Dur und Moll; die Übereinstimmung in der Disposition der Ganz- und Halbtöne wird verdeckt durch die Verschiedenheit der Relationen zum Grundton: Die Änderung der Charaktere, der die Töne a und c unterworfen sind, wenn sie zunächst als Tonikaprim und -terz in a-moll und dann als Subdominantterz und Tonikaprim in C-dur aufgefaßt werden, ist so eingreifend, daß die Diatonik, das verbindende Moment, zum Abstraktum verblaßt. Demgegenüber erscheint die Diatonik in der Modalität nicht bloß implizit als halb verdecktes gemeinsames Merkmal, sondern explizit als „Inbegriff" der Modi. Dur und Moll wirken, vor dem Hintergrund der beide umfassenden Diatonik, als Antithese, während die Modi eine Reihe bilden, deren einzelne Glieder, die modalen Skalen, vom vorausgehenden oder folgenden nur bei einer einzigen Stufe differieren: Der äolische Modus unterscheidet sich vom phrygischen durch seine II., vom dorischen durch seine VI. Stufe. Eine Reihe aber läßt das die Glieder verbindende Moment, also die Diatonik, eher hervortreten als eine Antithese. Daß die Reihe als solche erscheint, setzt allerdings voraus, daß die Modi nicht einzeln für sich stehen, sondern aufeinander bezogen werden. Die Bedingung wird in der Einstimmigkeit selten erfüllt, häufig aber in der Mehrstimmigkeit; die Wechselwirkung der Modi ist sogar eines der Merkmale, durch die sich die modale Mehrstimmigkeit von der Einstimmigkeit unterscheidet[7]. Und so drängt sich die Vermutung auf, daß gerade in der Mehrstimmigkeit

[6] Die Alternative, daß ein Vorzeichen entweder eine chromatische Alteration oder eine Transposition ausdrücke, ist, wie gezeigt werden soll, „modern" und den Vorstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts nicht adäquat.

[7] Durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Modi in einem mehrstimmigen Satz verlieren die Moduscharaktere an Deutlichkeit, so daß statt der einzelnen Modi deren gemeinsame Grundlage, die Diatonik, hervortritt.

die Diatonik, der „Inbegriff" der Modi, zu einer selbständigen Existenz und Wirkung kommt, also nicht bloß ein gemeinsames Implikat der Modi bildet, sondern explizit als Phänomen neben dem Modus hervortritt. Die „Emanzipation" der Diatonik aber ist eines der Momente, die den Übergang vom System der Modi zur Dur-Moll-Tonalität vermittelten.

*

Ein Modus verhält sich anders zur Diatonik als eine Dur- oder Molltonart. Ob es sinnvoll ist, den Unterschied als einfache Antithese zu formulieren, dürfte allerdings zweifelhaft sein, obwohl die Theorien Hugo Riemanns über die Dur-Moll-Tonalität und Jacques Handschins über die Modalität es nahelegen. Nach Riemann[8] sind in einer Dur- oder Molltonart die Funktionen Tonika, Dominante und Subdominante — oder die Akkorde, durch die sie repräsentiert werden — das primäre und die Skala, die durch Zerlegung der Akkorde entsteht, das sekundäre Moment. Ist demnach in der Dur-Moll-Tonalität die Skala im Funktions- und Akkordzusammenhang der Tonart begründet, so gilt nach Handschin[9] in der Modalität das Entgegengesetzte: Die Diatonik, schreibt Handschin, bilde den „Unterbau", der Modus einen „Überbau". Es scheint also, als sei die Veränderung, der das Verhältnis zwischen Tonart und Skala unterworfen war, als einfache Umkehrung zu verstehen: Das fundierende Moment, die Skala, wird zum fundierten, das fundierte, die Tonart, zum fundierenden. Doch ist weder Riemanns noch Handschins These so fest begründet, daß ein Versuch, die Entwicklung von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität zu beschreiben, sich auf sie stützen könnte. Die Antithese muß, trotz ihrer bestechenden Simplizität, preisgegeben werden. Eine Analyse, die verzögert werden muß, weil die Darstellung ihrer Voraussetzungen zu verwickelt wäre, wird zeigen, daß das Verhältnis zwischen Diatonik und Modus nicht als „Unter-" und „Überbau" zu verstehen ist. Und andererseits ist die Relation zwischen Tonart und Skala in der Dur-Moll-Tonalität nicht so unzweideutig, wie sie in Riemanns Darstellung erscheint.

Sie muß historisch differenziert werden. Ist in der Modalität, wie erwähnt, eine „Emanzipation" der Diatonik zu eigener und nicht bloß impliziter Wirkung zu beobachten, so in der Dur-Moll-Tonalität umgekehrt ein allmähliches Zurücktreten der Skala. Und die geschichtlichen Unterschiede zwischen der früheren und der späteren Entwicklungsstufe der Dur-Moll-Tonalität sind von den abweichenden Auslegungen des Verhältnisses zwischen Tonart und Skala in der Stufen- und der Funktionstheorie ablesbar.

Eines der Prinzipien der Stufentheorie ist der Gedanke, daß die Akkorde der sieben diatonischen Stufen eine — um mit Handschin zu sprechen — „geschlossene Sozietät" bilden und daß auf der Diatonik die Geschlossenheit einer harmonischen Tonart beruht. Die Stufenziffern stellen keine bloßen Ordnungszahlen, keine Menge dar, die auch größer oder kleiner sein könnte, ohne daß sich ihr Wesen änderte, sondern drücken aus, daß gerade sieben — und nicht sechs oder acht — Stufen als Zyklus

[8] H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²/1920, S. 523.
[9] J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 260.

erscheinen. Ist also die Geschlossenheit einer Tonart nach der Stufentheorie in der Skala begründet, so beruht die Festsetzung des Grundakkords auf einem Prinzip, das neben dem des Stufenzyklus die harmonische Tonart konstituiert: der Dominantwirkung des Septakkords mit großer Terz und kleiner Septime. Tonika der untransponierten Diatonik ist C, weil G die einzige Stufe ist, über der ein Dominantseptakkord erscheint. In Moll gerät allerdings das zweite Prinzip der Stufentheorie in Widerspruch zum ersten: Die Hochalteration der 7. Tonstufe gilt einerseits als „konstitutiv", weil sie die Voraussetzung eines Dominantseptakkords auf der V. Stufe ist, andererseits als „chromatisch-akzidentell", weil die Diatonik die Geschlossenheit der Tonart verbürgen soll.

Die Funktionstheorie vermeidet den Widerspruch, an dem die Stufentheorie krankt, indem sie die Skala nicht als Voraussetzung und tragenden Grund der Tonart, sondern als Resultat einer Zerlegung der Funktionsakkorde begreift.

Die Deduktion besticht durch Simplizität. Der Schein der Klarheit aber trügt. Denn die zentrale Kategorie, der Funktionsbegriff, ist äquivok. Und aus der Doppeldeutigkeit resultiert eine Verwirrung in der Beschreibung des Verhältnisses zwischen Tonart und Skala.

Daß der Funktionsbegriff ein „Doppelbegriff" ist, wird offenkundig, wenn man fragt, ob „Tp" die gleiche oder eine andere Funktion bezeichne als „T". Die Antwort eines Funktionstheoretikers wäre zweifellos: „p" bedeutet „Parallele", und daß der a-moll-Akkord in C-dur als „Parallele" gilt, besagt, daß er den C-dur-Akkord „vertreten" und die Funktion der Tonika erfüllen kann. Drückt demnach „T" die Funktion der Tonikaparallele aus, so ist „p" eine Akkordbezeichnung. Wenn aber die zusammengesetzte Abbreviatur „Tp" einerseits eine Funktion „T" und andererseits einen Akkord „p" ausdrückt, so gilt das gleiche für die scheinbar einfache Chiffre „T": Sie bezeichnet eine Funktion, die der C-dur-Akkord mit dem a-moll-Akkord teilt, aber auch den C-dur-Akkord im Unterschied zum a-moll-Akkord. Sie faßt ein formales Moment, eine „Akkordfunktion", mit einem materialen, einem „Funktionsakkord", zusammen.

Die Skala ist ein materiales Moment, muß also, wenn sie als „Resultat" erscheinen soll, aus den Funktionsakkorden — und nicht den Akkordfunktionen — deduziert werden. Funktionsakkorde aber sind außer den primären — der Tonika, Dominante und Subdominante — auch die sekundären: die „Parallel-" und „Leittonwechselklänge". Die These, daß die Geschlossenheit der Skala und des aus ihr gebildeten Akkordbestandes „funktional" begründet sei, kann also nichts anderes besagen, als daß das System der neun Funktionsakkorde mit der Skala konvergiert. Die Übereinstimmung ist jedoch nicht lückenlos.

1. Die Symmetrie des Systems der Funktionsakkorde fordert als Analogon zu den „Leittonwechselklängen" der Tonika und der Subdominante den der Dominante. Der h-moll-Akkord in C-dur — der „Leittonwechselklang der Dominante" — fällt aber aus der diatonischen Skala heraus und legt, sofern der Ton fis keine flüchtige Wechselnote ist, die Vorstellung eines Tonartwechsels, einer Modulation nach G-dur, nahe.

Daß der „Leittonwechselklang der Dominante" eine Bestandteil der Tonart sei, ist eine Fiktion aus Systemzwang.

2. Die III. Stufe, in C-dur der e-moll-Akkord, fungiert nach der Funktionstheorie entweder als Leittonwechselklang der T oder als Dp: als Leittonwechselklang der T in der Akkordfolge C—e—F, als Dp in den Progressionen C—G—e—G und C—G—a—e. Doch ist der Begriff der „Dp" fragwürdig. In den Akkordfolgen, die ihn rechtfertigen sollen, erscheint die III. Stufe entweder als Wechselklang (G—e—G) oder als Teil einer Sequenz (C—G/a—e). Das entscheidende Kriterium, die Legitimation durch die Kadenz, fehlt: In der Kadenz kann zwar die T durch die Tp (Trugschluß) und die S durch die Sp (I—II—V—I), aber nicht die D durch die Dp ersetzt werden. „Dp" ist kein Analogon zu „Tp" und „Sp".

Einerseits überschreitet also das System der Funktionsakkorde die Tonart; es postuliert einen Funktionsakkord — den Leittonwechselklang der Dominante —, der aus der Tonart herausfällt. Andererseits reicht es nicht aus, um den Akkordbestand der Tonart zu begründen; es erklärt die III. Stufe durch einen Begriff — den der „Dominantparallele" —, der schwach motiviert ist. Der Tonart als geschlossenem Akkordbestand muß also außer dem funktionalen ein „materiales" Prinzip zugrundeliegen, das erklärt, warum der h-moll-Akkord aus der Tonart herausfällt, obwohl die Funktionstheorie ihn postuliert, und warum die III. Stufe, deren Bedeutung der Begriff der „Dp" nicht adäquat ausdrückt, einen Teil des Akkordbestandes der Tonart bildet. Und das „materiale" Prinzip kann in nichts anderem als der Skala — der Diatonik — bestehen. Auch die Funktionstheorie ist also, um die Geschlossenheit des Akkordbestandes erklären zu können, gezwungen, die Skala vorauszusetzen.

Andererseits wäre zu fragen, ob eine Tonart, um zu sein, was sie ist, als „geschlossener" Akkordbestand erscheinen muß. Die Definition der Tonart als System von Funktionen besagt, wenn sie genau genommen wird, daß die materiale Darstellung der Funktionen — also auch die Skala — variabel und für den Tonartbegriff sekundär ist. (Die Funktion „S" ist als Funktion von der Alternative, ob sie in C-dur durch f—a—c oder f—as—des repräsentiert wird, unabhängig.) Ist es aber von geringer Bedeutung für die Vorstellung „C-dur", durch welche Akkorde die Funktionen S und D erfüllt werden, so sind dem Akkordbestand keine festen Grenzen gezogen. Und die Funktionstheorie entspräche demnach einer Entwicklungsstufe der harmonischen Tonalität, auf der die „geschlossene" Tonart zu einer „offenen" wird, die sich nicht als Zyklus von Stufen, sondern als prinzipiell ins Unendliche dehnbarer Inbegriff von Relationen zu einem Zentrum — der Tonika — präsentiert.

*

Es liegt in der Natur des Tonsystems, daß die Finales der Modi — die Hexachordstufen c—d—e—f—g—a — und die Grundtöne der „primären" Dur- und Molltonarten — der Skalen mit den Vorzeichen ♮, ♭ und ♯ — miteinander übereinstimmen. Doch wäre es eine fragwürdige Vereinfachung, aus der Koinzidenz zu schließen, die Tonarten d-moll, e-moll, F-dur und G-dur seien unterschiedslos durch „Transformation" —

durch Veränderung der Skalen — aus dem d-, e-, f- und g-Modus hervorgegangen. Es genügt, an den Sachverhalt zu erinnern, daß im 15. und 16. Jahrhundert zwar das ♭, aber nicht das ♯ zur Transposition der Skala benutzt wurde, um die Hypothese einer gleichmäßigen Transformation sämtlicher Modi zu durchkreuzen: So regulär die Verwandlung von f-Lydisch in f-Jonisch oder von d-Dorisch in d-Äolisch erscheinen mochte, so verstörend irregulär hätte die von e-Phrygisch in e-Äolisch oder von g-Mixolydisch in g-Jonisch gewirkt. Auch wäre es verfehlt, in der Modustransformation die primäre Bedeutung des zum Vorzeichen verfestigten ♭-Akzidens zu sehen. F-Jonisch, die „Dur"-Variante zu f-Lydisch, ist ein häufiger, d-Äolisch aber, die „Moll"-Variante zu d-Dorisch, ein seltener Modus. Die Vorstellung, der Gebrauch der „exterritorialen" Modi Jonisch und Äolisch sei durch Transformation des lydischen und des dorischen Modus erschlichen worden, ist also nur partiell fundiert. Und auch beim jonischen Modus sind Zweifel nicht ausgeschlossen: Es könnte sein, daß die Tiefalteration der IV. Stufe, des lydischen Tritonus, weniger in einem Tonartgefühl, das zum Dur tendierte, als in einer satztechnischen Schwierigkeit begründet war: das ♭ wurde erzwungen durch den Kadenztypus

Diskant g′—f′—e′—f′
Tenor b—a—g—f.

Ist demnach der Gedanke einer Transformation der Modi — die Vorstellung, daß die Tonarten d-moll, e-moll, F-dur und G-dur unterschiedslos durch Veränderung der modalen Skalen entstanden seien — manchen Zweifeln ausgesetzt, so beruht andererseits die Gegenthese, daß die Modi durch einen Wechsel der Grundtöne in Dur- und Molltonarten verwandelt worden seien, auf nicht weniger vagen Voraussetzungen. Sie würde bedeuten, daß sich im dorischen Modus der Ton a und im lydischen c, also die Confinales, im phrygischen Modus der Ton a und im mixolydischen c, also die plagalen Repercussae, allmählich statt der Finales als Grundtöne durchsetzten. Die Hypothese kann zwar durch Beobachtungen an phrygischen und mixolydischen Sätzen partiell gestützt werden; aber es wäre eine grobe Simplifikation, sie als allgemeines Prinzip zu formulieren.

„Transformation" und „Grundtonwechsel" sind Kategorien, über die in einer theoretischen Exposition — im Gedankenexperiment — beinahe nichts ausgemacht werden kann. Die Bestimmung ihrer Bedeutung setzt Analysen repräsentativer Werke voraus.

*

„Tonartwechsel" oder „Modulation" ist in der Dur-Moll-Tonalität ein so einfacher Begriff, daß eine Definition als überflüssige Trivialität oder Pedanterie erscheinen könnte. Beharrt man aber auf einer genauen Bestimmung, so erweist sie sich als verwickelt: Die umständliche Formulierung, daß von einem Tonartwechsel immer dann gesprochen werde, wenn sich entweder der Grundton oder die Vorzeichen oder aber sowohl der Grundton als auch die Vorzeichen ändern, ist nicht zu vermeiden — die Übergänge von a-moll nach C-dur oder A-dur sind Modulationen, obwohl a-moll mit C-dur das Vorzeichen und mit A-dur den Grundton teilt.

Eine Übertragung der Definition auf die Beziehungen der Modi untereinander wäre eine Verzerrung des Sachverhalts. Denn sie würde als selbstverständlich voraussetzen, was fragwürdig ist: daß es legitim sei, Änderungen des Grundtons und des Vorzeichens auch in der Modalität unter den gleichen Begriff, den der „Modulation", zu subsumieren. In der Theorie des 16. und noch des 17. Jahrhunderts sind „Moduswechsel" — „mutatio" oder „alteratio toni" — und „Systemwechsel" — Vertauschung des „cantus durus", des ♮-Systems, mit dem „cantus mollis", dem ♭-System, oder dem „cantus fictus", dem Doppel-♭-System — getrennte Sachverhalte. „Modulation" als zusammenfassender Inbegriff beider Momente ist eine Kategorie der Dur-Moll-Tonalität.

Die Tatsache, daß der Moduswechsel in der Theorie des 16. und 17. Jahrhunderts vom Systemwechsel unterschieden wurde, legt den Gedanken nahe, daß der Modulationsbegriff auch in der Dur-Moll-Tonalität nicht so selbstverständlich ist, wie er zu sein scheint, solange man in der Gewöhnung an die Sprache der Harmonielehre befangen ist. Daß zwischen einem Übergang in die Paralleltonart — von a-moll nach C-dur — und einer Modulation in die Dominanttonart — von a-moll nach e-moll — ein Unterschied besteht, von dem sich nicht a priori entscheiden läßt, ob er eine graduelle oder eine prinzipielle Differenz ist, dürfte kaum zu leugnen sein. Und man könnte vermuten, daß er durch den Gegensatz zwischen Modus- und Systemwechsel mitbestimmt, daß also die Kategorientrennung in der Dur-Moll-Tonalität noch in Relikten wirksam sei.

Die Relation zwischen C-dur und a-moll wäre demnach als Entsprechung zum Moduswechsel zu verstehen, während das Verhältnis zwischen a-moll und e-moll einen Systemwechsel einschließt. In der Verwandtschaft paralleler Tonarten ist jedoch außer dem „materialen" Moment, der Übereinstimmung der Tonbestände, ein „funktionales", die Analogie der Akkordbedeutungen, enthalten: Die Akkorde einer Tonart erscheinen in der Paralleltonart in gleicher, in der Dominant- oder Subdominanttonart dagegen in abweichender Funktion. (Der a-moll-Akkord hat in C-dur Tonika-, in e-moll Subdominantbedeutung.)

Der Einwand, die Analogie oder Heterologie der Funktionen sei durch die Übereinstimmung oder Verschiedenheit der Tonbestände fundiert, wäre verfehlt. Denn die Gleichheit der Tonbestände wird durch die Differenz der Toncharaktere verdeckt: c ist in a-moll ein „anderer" Ton als in C-dur. Wird aber die Übereinstimmung der Tonbestände durch die Abweichung der Toncharaktere zu einer verborgenen Implikation herabgesetzt, ohne daß die Analogie der Akkordfunktionen davon betroffen wäre, so kann die Analogie der Akkordfunktionen nicht auf die Übereinstimmung der Tonbestände zurückgeführt werden. Und sofern die Gleichheit oder Ungleichheit der Tonbestände — also auch der Vorzeichen — ein sekundäres, verdecktes Moment ist, erhält der Begriff der „Modulation", der die Veränderung des Vorzeichens mit der des Grundtons zusammenfaßt, seine Legitimation zurück.

Zur Entwicklung des Tonsystems

Der Ausdruck „Tonsystem" bezeichnet einerseits eine „Materialleiter", den Bestand an Tönen, über den eine musikalische Praxis verfügt, andererseits eine musikalische Anschauungsform, die ein Material von Tönen zu einem Komplex von Tonbeziehungen werden läßt. Die Doppeldeutigkeit mag verwirrend sein, beruht aber nicht auf terminologischer Willkür, sondern auf einer Schwierigkeit in der Sache selbst. Ein Ton ist nicht für sich, sondern erst in einem Zusammenhang von Tönen ein musikalisches Phänomen statt eines akustischen Datums. Ein Tonsystem als

Materialleiter ist also, sofern es als musikalische Gegebenheit gelten soll, nicht denkbar ohne ein Tonsystem als Komplex von Tonbeziehungen.

Es ist demnach von sachlicher, nicht bloß terminologischer Bedeutung, daß der Übergang von der „Modalität" zur tonalen Harmonik in der älteren musikwissenschaftlichen Literatur nicht selten als Wechsel zwischen zwei „Tonsystemen" um 1600 beschrieben worden ist. Dem Gedanken, die Veränderung als eine des „Tonsystems" zu charakterisieren, liegt die Vorstellung zugrunde, daß die Diatonik, das System der Modi und die pythagoreische Stimmung einerseits, der diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonbestand, die Dur-Moll-Tonalität und die harmonisch-reine Stimmung andererseits zwei einander entgegengesetzte Komplexe bilden, daß also die Teilmomente des einen sowohl untereinander untrennbar zusammenhängen als auch zu denen des anderen in ausschließendem Kontrast stehen. Der Terminus „Tonsystem" ist dann ein zusammenfassender Ausdruck für einen Tonbestand, eine Stimmung und eine Tonartvorstellung.

Demgegenüber wird in neueren Darstellungen — aus Skepsis gegen zu einfache „Zuordnungen" und aus Scheu vor einer Unterwerfung der Geschichte unter einen Systemzwang — der Begriff des Tonsystems von den Tonartvorstellungen getrennt und auf Tonbestände und Stimmungen eingeschränkt. Die engere Abgrenzung des Begriffs ist unzweifelhaft klarer, eindeutiger als die weitere, schließt aber die Gefahr ein, daß dem Tonbestand eine selbständige, von den Tonartvorstellungen unabhängige Existenz und Bedeutung zugeschrieben wird, die er nicht hat, sofern er musikalisch und historisch verstanden werden soll.

Der weitere, äquivoke Begriff des Tonsystems hat also, so undeutlich er erscheinen mag, den Vorzug, das Problem des Zusammenhangs zwischen Tonbestand, musikalischer Anschauungsform und Tonarten- oder Modusvorstellung offen zu halten, ein Problem, das durch Aufspaltung in getrennte, nicht aufeinander bezogene Untersuchungen — über Modus und Tonart einerseits, Stimmung und Temperatur andererseits — zum Verschwinden gebracht wird, statt gelöst zu werden. Man wird darum den Gedanken, von dem die Vorstellung eines Wechsels der „Tonsysteme" um 1600 getragen wurde, wenn nicht als feste Erkenntnis, so doch als Hypothese voraussetzen dürfen — den Gedanken, daß in den Praktiken und Theoremen, die im 15. und 16. Jahrhundert auf eine Veränderung oder Aufhebung der Diatonik und des Systems der Modi zielen, „Tendenzen" zur Dur-Moll-Tonalität verborgen seien: im Drei-Hexachord-System eine Andeutung oder Vorform der harmonischen Funktionen Tonika, Dominante und Subdominante; im 12-tönigen System der musica ficta eine Modifikation der modalen Leitern zu Dur- und Mollskalen; im 17- oder 19-tönigen System der spekulativen Theorie eine Vorausnahme oder Vorbereitung des modernen Transpositionsverfahrens; in der harmonisch-reinen Stimmung eine Fundierung der Tonbeziehungen durch Akkorde und Akkordzusammenhänge; in der Chromatik des Madrigals ein Ansatz zur funktionalen Alterationsharmonik.

Die Interpretation als „Tendenz" schließt die Vorstellung ein, daß sich das Wesen einer Sache am deutlichsten an den Konsequenzen zeige, die aus ihr hervorgehen:

Phänomene, die sich in der tonalen Harmonik des 17. und 18. Jahrhunderts zu einem System zusammenfügen, erscheinen im 15. und 16. Jahrhundert als verstreute Einzelmomente, die sich nicht unmittelbar, sondern einzig unter dem Gesichtspunkt der späteren Entwicklung, in der sie „zusammenwachsen", aufeinander beziehen lassen.

Die Gegenthese wäre, daß man zum Ursprung einer Sache zurückgehen müsse, um zu erkennen, was sie ist. Und ein Historiker, dem es widerstrebt, zwei Jahrhunderte als in sich widerspruchsvollen, von bloßen „Tendenzen" erfüllten Übergangszustand zu charakterisieren, der seinen Sinn außerhalb seiner selbst hat, wird neben der indirekten, von den Folgen ablesbaren Bedeutung auch den unmittelbaren, primären Sinn der Drei-Hexachord-Ordnung oder des 12-tönigen Systems zu bestimmen versuchen.

Ob aber ein Phänomen noch seine frühere oder schon seine spätere Bedeutung hat, zeigt sich an den Zusammenhängen, in denen es erscheint. Entscheidend ist nicht das vereinzelte Vorkommen von Teilmomenten der tonalen Harmonik, sondern die Beziehung, in der sie zueinander stehen.

*

Als tief eingreifende Veränderung des Tonsystems, die den Übergang vom System der Modi zur Dur-Moll-Tonalität kennzeichnet oder sogar bewirkte, gilt die Chromatik des 16. Jahrhunderts. „Unser modernes Tonsystem, hervorgegangen aus der Reduktion der alten Kirchenmodi auf Dur und Moll, die gleichschwebende Temperatur, die Harmonik, selbst die jüngste Errungenschaft der Neuzeit, jener von Fétis statuierte Begriff der Tonalität, sie haben den Strahlpunkt eigentlich in ihr. Denn sie war es, die gleichsam das Signal zur Revolution gegen die Diatonik gab, die Kirchenmodi verwirrte und auflöste und endlich eine gänzliche Umwandlung der Kunstanschauung herbeiführte"[1].

Die Antithese, die Theodor Kroyer in den zitierten Sätzen zwischen „Dur-Moll-Tonalität" und „Diatonik" konstruiert, mag verwirrend wirken und den Einwand provozieren, daß auch eine Dur- oder Molltonart, nicht anders als ein Modus, diatonisch fundiert sei. Und es scheint, als sei Kroyer in dem Trugschluß befangen, daß die Chromatik, weil sie das System der Modi destruierte, das Fundament der Dur-Moll-Tonalität sein müsse, in dem Irrtum also, daß die Negation eines früheren Zustands notwendig die tragende Voraussetzung des späteren sei.

Doch ist Kroyers Vorstellung vom Wechsel der Tonsysteme um 1600 nicht so haltlos, wie sie zu sein scheint, wenn sie grob beim Wort genommen wird. Denn erstens dürfte mit dem Ausdruck „Diatonik" — genauer: „ältere Diatonik" — zwar die Skala gemeint sein, aber nicht nur als solche, sondern zugleich als Inbegriff der Modi. Da aber, wie noch gezeigt werden soll, die Diatonik erst in ihrem Verhältnis zum System der Modi — und nicht abstrakt für sich — zulänglich verstanden werden kann, ist in Kroyers scheinbarem Irrtum, in der Entgegensetzung von Dur-Moll-

[1] Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1902, S. 1.

Tonalität und Diatonik, eine Einsicht enthalten, die nur präzisiert zu werden braucht, um weitgehende Folgerungen zuzulassen.

Zweitens könnte hinter Kroyers Antithese die Vorstellung stehen, daß die Diatonik zwar auch in der Dur-Moll-Tonalität fundierende, aber nur im System der Modi begrenzende Bedeutung habe. Oder umgekehrt formuliert: Chromatik, im System der Modi destruktiv, kann in der tonalen Harmonik konstruktiv wirken — sie ist eines der Momente, auf denen der dynamische Charakter der Tonalität, die „Tendenz" der Akkorde zueinander und zur Tonika, beruht. Es genügt also, an der Diatonik der Modi den ausschließenden und an der Chromatik der Dur-Moll-Tonalität den konstruktiven Sinn hervorzuheben, um Kroyers Antithese als sinnvoll zu erweisen.

Drittens gehört der Tonartenwechsel, die Modulation — also auch die Verfügung über „chromatische" Töne — zu den konstitutiven Merkmalen der Dur-Moll-Tonalität. Die Vorstellung, daß aus dem einzelnen Modus die einzelne Dur- oder Molltonart hervorgegangen sei, wäre eine geschichtsfremde Fiktion. In der musikalischen Wirklichkeit stehen die Modi und analog die Tonarten in Relationen zueinander; und aus dem System der aufeinander bezogenen Modi ist das System der aufeinander bezogenen Dur- und Molltonarten entstanden. Das System der Modi aber ist diatonisch, das der Dur- und Molltonarten diatonisch-chromatisch.

*

Der Begriff der „älteren", modalen Diatonik, der den Versuch stützen sollte, Kroyers Entgegensetzung von „Dur-Moll-Tonalität" und „Diatonik" durch Präzisierung zu rechtfertigen, schließt die Voraussetzung ein, daß die Diatonik kein immer gleiches, sondern ein geschichtlich veränderliches Phänomen sei. Der Gedanke einer Variabilität der Diatonik mag zum Widerspruch reizen; denn der Bestand der sieben diatonischen Stufen erscheint als feste Gegebenheit, der man sich fügen oder der man ausweichen, die man aber nicht ändern kann. Doch umfaßt der Begriff der Diatonik nicht nur den Bestand an Stufen, sondern auch deren Zusammenhang; und der Zusammenhang ist einem Wechsel der Prinzipien unterworfen.

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts wurde die Diatonik als System von unmittelbaren und indirekten Quintbeziehungen konstruiert: Aus einer Quintenkette von f bis h (f—c—g—d—a—e—h), zusammengelegt in eine Oktave, resultiert die diatonische Skala. Dagegen beruht nach der Theorie der Dur-Moll-Tonalität die Diatonik auf einem Gerüst von drei Quinten, das durch Terzen ausgefüllt wird: in C-dur F—a—C—e—G—h—D, in a-moll D—f—A—c—E—g—H[2].

Das äußere Zeichen des Unterschieds der Strukturen ist die akustische Bestimmung der großen Terz: In der Quinten-Struktur erscheint die große Terz als Zusammensetzung von zwei gleichen Ganztönen, als Ditonus, als doppelter Ganzton mit der Proportion 64:81; in der Quint-Terz-Struktur dagegen als harmonische Terz mit der

[2] M. Hauptmann bezeichnet durch große Buchstaben die Grund- und Quinttöne, durch kleine die Terztöne des Systems (*Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853, S. 11).

Proportion 4:5 (= 64:80); die Differenz 80:81 ist das syntonische Komma. Doch ist der Intonationsunterschied ein bloßes Akzidens; man kann eine harmonisch intonierte Terz als Ditonus und umgekehrt einen pythagoreisch intonierten Ditonus als harmonische Terz auffassen. Die Intonation ist nichts als die akustische Außenseite einer Differenz zwischen zwei Strukturen der Diatonik.

Man hat, um die Variabilität zu leugnen und den Begriff einer immer gleichen, „natürlichen" Diatonik zu retten, verschiedene Auswege gesucht. Der erste ist der Versuch, auch bei der Dur-Moll-Tonalität die Quinten-Struktur als festen Unterbau der Diatonik zu begreifen und die Quint-Terz-Struktur als bloßen Überbau gelten zu lassen[3]: Durch die harmonische Terz — die im Unterschied zum Ditonus kein abgeleitetes, sondern ein in sich begründetes, unmittelbar als Konsonanz einleuchtendes Intervall ist — werde der aus zwei gleichen Ganztönen zusammengesetzte Ditonus zwar modifiziert, aber nicht aufgehoben. Doch krankt die Hypothese vom Unter- und Überbau an der Willkür, daß sie zu einer Nebensache erklärt, was im Vordergrund steht, und zur Hauptsache, was im Verborgenen bleibt.

Ein zweiter Ausweg wäre die entgegengesetzte These, daß die Quint-Terz-Struktur die von Natur gegebene Norm musikalischen Hörens sei und die Quinten-Struktur eine bloße Spekulation ohne Bedeutung für die Praxis[4]. Ein Historiker aber müßte, um der These zustimmen zu können, verleugnen, was in den Texten steht, und bloßer Vermutung den Vorrang gegenüber den Dokumenten lassen, die bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts unmißverständlich die Quintenstruktur der Diatonik bezeugen.

Auch ein dritter Ausweg führt in die Irre. Die Behauptung[5], daß die Quinten- und die Quint-Terz-Struktur sich nicht ausschließen, sondern zusammenwirken, daß in der Dur-Moll-Tonalität die Quinten-Struktur in der pythagoreisch intonierten Dominant-Terz und die Quint-Terz-Struktur in der harmonisch-rein intonierten Tonika-Terz zur Geltung komme, beruht auf einem Mißverständnis. Die Manier mancher Geiger, den Leitton, also die Dominant-Terz, zu erhöhen, hat mit der pythagoreischen Terz des Mittelalters nur die akustische Außenseite gemeinsam, die musikalisch nichts besagt, weil auch die geringfügig vergrößerte Dominant-Terz als in sich begründete Konsonanz und nicht als Zusammensetzung von zwei gleichen Ganztönen zu einem Ditonus aufgefaßt wird.

Man kann also der Tatsache nicht ausweichen, daß die als Tonbestand immer gleiche Diatonik als Zusammenhang zwischen den Tönen einem Wechsel der Strukturen, einem Übergang von der Quinten-Struktur der modalen Diatonik zur Quint-Terz-Struktur der Dur-Moll-Tonalität unterworfen war.

Den Zusammenhang der Töne in der Dur-Moll-Tonalität zu beschreiben, dürfte überflüssig sein. Daß in einer Dur- oder Moll-Tonart der Grundton den Ausgangs-

[3] J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 254 f.

[4] H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²/1920, S. 111 f.; J. Smits van Waesberghe, *A Textbook of Melody*, Rom 1955, S. 66 f.

[5] H. Stephani, *Zur Psychologie des musikalischen Hörens*, Regensburg 1956, S. 8 f.

und Mittelpunkt eines Netzes von Tonbeziehungen bildet, daß von dem Ton c aus zunächst die Quinten f und g als Subdominante und Dominante und dann die übrigen Töne als Terzen und Quinten der Tonika, Subdominante und Dominante bestimmt werden, hat sich auch Hörern, die von der Theorie der Dur-Moll-Tonalität nichts wissen, als festes Schema der Wahrnehmung von Tonzusammenhängen eingeprägt.

In der älteren, modalen Diatonik aber wäre es, im Unterschied zur Dur-Moll-Tonalität, gewaltsam, die Töne ausschließlich oder auch nur primär auf einen Modusgrundton als Ausgangs- und Mittelpunkt zu beziehen. Daß der Ton h in C-dur als Terz der Quinte mit dem Grundton c zusammenhängt, leuchtet ein; dagegen dürfte es schwierig, wenn nicht unmöglich sein, sich die Töne c und f im e-Modus als vierte und fünfte Unterquinte des Grundtons e zu vergegenwärtigen. Und so ist es in Beschreibungen des Systems der Modi zur wissenschaftlichen Gewohnheit geworden, die Bedeutung des Grundtons einzuschränken, die Modi als Oktavausschnitte aus der diatonischen Skala darzustellen und die diatonische Skala auf die Quintenkette von f bis h zurückzuführen[6].

Das Verfahren, die Modi durch die Skala und die Skala durch die Quintenkette zu begründen, schließt, wenn es als Norm des musikalischen Hörens gelten soll, zwei Folgerungen ein: erstens die These, daß ein Ton, unabhängig vom Modus, einen immer gleichen Charakter habe, daß also der Ton e primär als sechster Ton in der Quintenkette von f bis h und erst sekundär als I. Stufe im e-Modus oder als II. Stufe im d-Modus aufzufassen sei; zweitens die Behauptung, daß der Charakter eines Intervalls durch die Anzahl der Quintabstände zwischen den beiden Tönen bestimmt werde, daß also die große Terz vier (f—c—g—d—a) und der diatonische Halbton fünf Quinten (f—c—g—d—a—e) als „innere Distanz" zwischen den Tönen impliziere.

Als Normen des musikalischen Hörens sind die Konsequenzen nicht unproblematisch. Denn daß der Ton e, wenn er als I. Stufe des e-Modus exponiert und als II. Stufe des d-Modus weitergeführt wird, seine Bedeutung ändert, dürfte kaum zu leugnen sein. Und die These, daß dennoch der Charakter des Tones e primär durch die Stellung in der Quintenkette geprägt sei, ist nur durch den Zusatz zu retten, daß der Toncharakter durch den Modus zwar verdeckt und modifiziert, aber nicht aufgehoben werde. Doch wäre einzuwenden, daß eine Modifikation, die den Charakter verdeckt, in einer Musiktheorie, die Phänomene zu beschreiben versucht, von einem Wechsel des Charakters nicht zu unterscheiden ist.

Andererseits soll nicht geleugnet werden, daß die Veränderungen, die ein Grundtonwechsel an den einzelnen Tonstufen bewirkt, im System der Modi geringer erscheinen als in der Dur-Moll-Tonalität. In der tonalen Harmonik verlieren die Töne c und e, wenn man sie von C-dur nach a-moll versetzt, also zunächst als Grundton und Terz, dann als Terz und Quinte hört, ihre musikalische Identität. (Daß die Beobachtung einer tief eingreifenden Veränderung der Toncharaktere in Hugo Riemanns „dualem" System verleugnet wird, besagt nichts gegen die Beobachtung, sondern gegen das System.) Dagegen wäre es eine Übertreibung, wenn man auch

[6] Handschin, a. a. O., S. 254 f.

im System der Modi die Bedeutungsänderung, der etwa die Terz e—g bei einem Übergang vom e-Modus zum d-Modus unterworfen ist, als radikalen Wechsel der Toncharaktere beschriebe.

Die zweite der Folgerungen aus dem Rekurs auf die Quintenkette, die Behauptung, daß in der Quinten-Struktur der Diatonik die kleine Terz drei, die große Terz vier und der Halbton fünf Quintabstände enthalte, ist, wenn nicht irrig, so doch ungenügend. Daß der Ganzton als Differenz zwischen Quarte und Quinte, die große Terz als Zusammensetzung von zwei Ganztönen und der Halbton als Differenz zwischen großer Terz und Quarte bestimmt wird, bedeutet nicht, daß die Quintbeziehung, die das System fundiert, in den Verzweigungen der Intervallableitung als dritte, vierte oder fünfte Quinte gegenwärtig sei. Man kann die Vermittlungen, an deren Ende der Halbton steht, in Gedanken rekonstruieren; die musikalische Wahrnehmung ist jedoch eng begrenzt: für sie verschwinden die Voraussetzungen im Resultat. Man kann sich beim Hören eines Intervalls zwar die letzte Vermittlungsstufe bewußt machen, aber nicht die früheren, kann also Quarte und Quinte beim Ganzton oder die Ganztonverdoppelung bei der großen Terz mitdenken, aber nicht vier Quinten bei der großen Terz.

Das Schema der Quintenkette genügt also nicht zu einer Darstellung der Diatonik. Beschreibt man sie aber unter der Voraussetzung, daß in der Wahrnehmung eines Intervalls nur die letzte Vermittlungsstufe gegenwärtig ist, so zeigt sich, daß die Diatonik in immer schon modal geformter Gestalt erscheint.

Unmittelbar gegeben sind die einfachen, „perfekten" Konsonanzen: Oktave, Quinte und Quarte. Sie bilden das Gerüst einer Oktavskala (d—g—a—d oder e—a—h—e). Das melodisch konstitutive Intervall ist demgegenüber der Ganzton, als Differenz zwischen Quinte und Quarte ein abgeleitetes Intervall ersten Grades, aber zu selbständiger Bedeutung und Faßlichkeit verfestigt. Die große und die kleine Terz entstehen durch Vermittlung des Ganztons: als Summe von zwei Ganztönen und als Differenz zwischen Ganzton und Quarte.

Das Prinzip, das man der Diatonik in ihrer konkreten Beschaffenheit zugrunde legen muß, ist demnach die Ausfüllung eines Quart-Quint-Oktav-Gerüstes durch Ganztöne. Das Resultat der Ausfüllung aber ist ein Modus; oder anders formuliert: die Diatonik erscheint, wenn man sie durch Ausfüllung eines Quart-Quint-Oktav-Gerüstes konstruiert, in modaler Gestalt. In die Quarten des Gerüstes werden die Ganztöne unten (c—d—e—f), oben (e—f—g—a) oder der eine Ganzton unten und der andere oben eingefügt (d—e—f—g).

Die Konstruktion der älteren, modalen Diatonik aus Tetrachorden ist die geschichtlich früheste und auch die sachlich am festesten begründete Methode. Erstens wird sie der Tatsache gerecht, daß die Auffassung entfernterer Quintbeziehungen einer Stütze bedarf: Der Halbton, dessen Bestimmung als fünfte Quinte eine dünne Abstraktion ist, wird faßlich, wenn man ihn in den Grenzen eines Tetrachords als Restintervall zwischen einer Quarte und zwei Ganztönen versteht.

Zweitens wird die problematische Hypothese überflüssig, daß der Modus ein bloßer Überbau sei und die Bedeutung der Töne nur geringfügig modifiziere. Der Rekurs auf die Tetrachordstruktur bildet den Ausweg oder die Vermittlung zwischen zwei fragwürdigen Extremen: zwischen der Behauptung, daß sich bei einem Übergang vom e- zum d-Modus an der Bedeutung der Töne e und g wenig oder nichts ändere, und der entgegengesetzten These, daß sich der Ton e aus einer zweiten Quinte in einen Grundton und der Ton g aus einer ersten in eine dritte Unterquinte verwandle. Bezieht man die Terz e—g auf Tetrachorde, so erscheint sie im d-Modus als Differenz zwischen der Quarte d—g und dem Ganzton d—e, im e-Modus dagegen als Differenz zwischen der Quarte e—a und dem Ganzton g—a. Einerseits wird also die Tetrachordtheorie der Bedeutungsänderung der Töne bei einem Wechsel des Modus gerecht. Und andererseits ist das abstrakt Ungreifbare vermieden, in das man sich verliert, wenn man die Bedeutungsänderungen auf Relationen zu Modusgrundtönen zurückführt.

Das Ergebnis der Ausfüllung eines Quart-Quint-Gerüstes durch Ganztöne ist, da ein Ganzton zwei Quintabstände impliziert, immer die diatonische Skala, die man abstrakt auch auf die Quintenkette von f bis h zurückführen kann. (Der Einwand, das Tetrachordprinzip genüge nicht, um die Diatonik zu begründen, da auch eine Skala wie e—f—g—a—h—cis—dis—e als Ausfüllung eines Quart-Quint-Oktav-Gerüstes durch Ganztöne verstanden werden könne, träfe ins Leere: Die Ganztöne h—cis und cis—dis setzen die vermittelnden Töne fis und gis voraus, sind also, wenn als unteres Tetrachord das phrygische oder antik dorische, e—f—g—a, erscheint, ausgeschlossen.)

Die modale und die abstrakte Darstellung der Diatonik sind zwei Seiten einer Sache, und der Gedanke, man müsse sich für einen Vorrang der einen oder der anderen Seite entscheiden, wäre ein Vorurteil — in der Vorstellung, es müsse immer ein erstes, fundierendes Phänomen geben, von dem dann ein zweites, fundiertes abzuleiten sei, steckt eine falsche Erwartung gegenüber der Wirklichkeit.

Das Problem ist bei seiner Entstehung, in der Antike, am deutlichsten gesehen worden. Die antiken „Modi" sind in zwei aufeinander bezogenen Erscheinungsformen gegeben: als Harmoniai, als Oktavausschnitte aus der diatonischen Skala, und als Tropoi, als Darstellungen oder Verwirklichungen aller Modi in der gleichen Oktave (Dorisch e'—d'—c'—h—a—g—f—e, Phrygisch e'—d'—cis'—h—a—g—fis—e, Lydisch e'—dis'—cis'—h—a—gis—fis—e). An den Tropoi wird das Verfahren, die Modi durch Ausfüllung eines Quart-Quint-Oktav-Gerüstes zu konstruieren, manifest: Die drei fundamentalen Tropoi, Dorisch, Phrygisch und Lydisch, entstanden durch verschiedene Einfügung von Ganztönen in das immer gleiche Gerüst e'—h—a—e[7]. Die Gewohnheit, die Tropoi als „Transpositionsskalen" zu interpretieren, ist also irreführend. Denn wer den Zusammenhang zwischen Harmonia und Tropos als „Transposition" begreift, reduziert den Tropos als abgeleitete auf die Harmonia als ursprüngliche Gestalt, verkennt also, daß der Tropos auf der Ausfüllung eines Gerüstes perfekter Konsonanzen beruhte und daß die modale Diatonik,

[7] O. Gombosi, *Die Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939.

die der Tropos repräsentiert, und die abstrakte Diatonik, aus der man Oktavgattungen herausschneiden kann, eine Korrelation bilden, die sich nicht in ein primäres und ein sekundäres Moment zerlegen läßt.

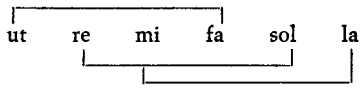
Dem Tetrachordprinzip, dem Verfahren, ein Quart-Quint-Oktavgerüst durch Ganztöne auszufüllen, entspricht der Gedanke, drei oder vier Toncharaktere zu unterscheiden. Er ist in der Antike in einer Solmisation, im Mittelalter in einer Variante der hexachordalen Solmisation entwickelt worden.

In der antiken Solmisation, die Aristides überliefert[8], werden die Stufen nach den unmittelbar angrenzenden Intervallen klassifiziert und in drei Gruppen geteilt:

A	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'
te	ta	tē	tō	ta	tē	tō	te	ta	tē	tō	ta	tē	tō	te

Die tō-Stufen d und g sind von zwei Ganztönen umgeben, die ta-Stufen von einem Ganzton unten und einem Halbton oben, die tē-Stufen von einem Halbton unten und einem Ganzton oben. Die Sonderstellung des a = te, das als vierter Toncharakter erscheint, obwohl es wie d und g von zwei Ganztönen umgeben ist, dürfte in dem Zwang begründet sein, daß eine Solmisation die Verwendung der gleichen Silbe für unmittelbar aufeinanderfolgende Stufen vermeiden muß.

Das Schema der drei Toncharaktere, das in der Antike die Solmisation unmittelbar bestimmte, erscheint im späten Mittelalter in der Form eines Zusatztheorems zur hexachordalen Solmisation. Adam von Fulda erwähnt 1490 die offenbar verbreitete Meinung, daß für jedes der drei Hexachorde zwei Solmisationssilben oder Tonstufen charakteristisch seien: ut und fa für das Hexachord molle (f—d'), re und sol für das Hexachord naturale (c—a), mi und la für das Hexachord durum (g—e'): „Sunt tamen nonnulli, qui unicuique duas quasi sibi convenientes attribuunt voces; nam donant b mollari ut et fa, naturali re et sol, h durali mi et la"[9]. Als kennzeichnende Töne (principes soni) der Hexachorde durum und molle galten h und b, das h durum und das b molle. Ihren Charakter, ihre Proprietas, aber verdanken h und b dem „harten" Ganzton a—h und dem „weichen" Halbton a—b[10]. Die von Adam von Fulda zitierte Meinung besagt also, daß die „mollaren" Stufen ut und fa dem b molle, die „duralen" Stufen mi und la dem h durum ähnlich seien. Doch kann die Ähnlichkeit nicht nur auf den unten angrenzenden Intervallen, dem „weichen" Halbton unter den „mollaren" Stufen b, f und c und dem „harten" Ganzton unter den „duralen" Stufen h und e, beruhen; denn auch die „naturalen" Stufen haben Ganztöne unter sich. Man muß vielmehr, um Adam von Fulda zu verstehen, auf die *Quatuor principalia* Pseudo-Tunstedes zurückgreifen, in denen jedes Hexachord in drei Paare einander ähnlicher Stufen zerlegt wird:



Pseudo-Tunstede charakterisiert die Stufen durch die beiderseits angrenzenden Intervalle: Die tiefen Stufen (voces graves) ut und fa haben einen Ganzton über sich und einen Halbton unter sich, die hohen Stufen (voces acutae) mi und la umgekehrt einen Halbton über sich und einen Ganzton unter sich, und die mittleren Stufen (voces circumflexae) sind von zwei Ganztönen umgeben[11].

*

Das Drei-Hexachord-System, die Verschränkung der Hexachorde durum (G—e, g—e', g'—e''), naturale (c—a, c'—a') und molle (f—d', f'—d''), war die Darstellungs- und Anschauungsform des Tonsystems im späteren Mittelalter. Durch den Ton b

[8] Handschin, a. a. O., S. 342.
[9] Adam von Fulda, *Musica*, GerbertS III, 343.
[10] C. Dahlhaus, *Die Termini Dur und Moll*, AfMw XII, 1955, S. 280 ff.
[11] Pseudo-Tunstede, *Quatuor principalia*, CoussS IV, 225.

aber, der im Drei-Hexachord-System keine chromatische Variante zu h, sondern eine selbständige Stufe bildet, scheint die Geschlossenheit der modalen Diatonik gestört oder sogar aufgehoben zu werden.

Die Ergänzung der Diatonik durch den Ton b läßt drei Interpretationen zu: Erstens als Spaltung einer Stufe: Obwohl das b dem h nebengeordnet ist, statt ihm als chromatische Variante untergeordnet zu sein, repräsentieren beide Töne die gleiche Stufe[12]. Zweitens als „System-Erweiterung", als Ausdehnung der diatonischen Heptatonik zur Oktatonik. Und drittens als „Systemwechsel"[13], als Übergang von der originalen Lage der Diatonik zur Unterquint-Transposition.

Daß die Interpretationen als Stufenspaltung, als System-Erweiterung und als Systemwechsel, so verschieden sie sind, sämtlich die Hexachordvorstellung zu einem bloßen Darstellungsmittel herabsetzen, ist kein Zufall: Das Hexachord – genauer: das einzelne Hexachord – ist, im Unterschied zur Heptatonik und zur Pentatonik, kein für sich sinnvolles System von Tönen.

In der anhemitonischen, halbtonlosen Pentatonik (c–d–f–g–a–c') erscheint die kleine Terz, da eine Zwischenstufe zwischen d und f sowie a und c' fehlt, als „Schritt", nicht als „Sprung". Der Ausdruck „Terz", der die Vorstellung eines mittleren Tones, einer „Sekunde", voraussetzt, ist inadäquat. Den „Tonschritten" der Heptatonik, dem Halbton und dem Ganzton, entsprechen in der Pentatonik der Ganzton und die kleine Terz; und zwischen der kleinen Terz als einfachem Intervall und der großen Terz als zusammengesetztem Intervall besteht in der Pentatonik die gleiche Differenz wie zwischen dem Ganzton und der kleinen Terz in der Heptatonik.

Die Pentatonik und die Heptatonik sind Systeme. Das Hexachord ist dagegen eine bloße Hilfskonstruktion. Als System wäre es in sich widerspruchsvoll: Das Verfahren, zwar die Terz d–f, aber nicht die Terz a–c' durch eine Zwischenstufe auszufüllen, hätte, als Systemprinzip begriffen, die absurde Konsequenz, daß der Hörer zwischen den Intervallvorstellungen der Pentatonik und der Heptatonik, also zwischen der Auffassung der kleinen Terz als „Schritt" und als „Sprung", wechseln muß.

Um im Hexachord eine sinnvolle Konstruktion statt eines inkonsequenten Systems zu erkennen, muß man es einerseits verdoppeln – erst zwei Hexachorde bilden ein Ganzes – und andererseits als Darstellungsmittel verstehen. Das Zwei-Hexachord-System Guidos von Arezzo, das den Ton b noch ausschloß, war eine Methode, um die Verwandtschaft und Ähnlichkeit der Töne im Quintabstand – der „finales" d–e–f–g und der „confinales" a–h–c'–d' – zu demonstrieren[14]. Die Töne d und a oder e und h werden nach Guido als einander ähnlich empfunden, weil sie von gleichen Intervallen umgeben sind. Die untere Grenze aber, an der die Gleichheit der Intervalle in Verschiedenheit übergeht, wird durch c bzw. g bezeichnet, die obere Grenze durch a bzw. e'. Die Hexachorde c–a und g–e' haben also die Funktion, den Umfang darzustellen, innerhalb dessen die Umgebungen quintverwandter Töne übereinstimmen.

Unter der Voraussetzung, daß nicht sechs, sondern nur drei Toncharaktere unterschieden wurden, verliert die Differenz zwischen den scheinbar entgegengesetzten Interpretationen des b – zwischen der Erklärung als Systemwechsel und als System-Erweiterung zur Oktatonik – die Schärfe einer Alternative. Die Wirkung eines b ist oft zu gering, als daß man von einem „Systemwechsel", einer Transposition, sprechen könnte. Andererseits wäre es eine Untertreibung, von bloßer chromatischer

[12] Odo von Saint-Maur bezeichnete den Ton b als „nona prima" und den Ton h als „nona secunda". (Den Ausgangspunkt der Zählung bildete der Ton A.)

[13] Handschin, a. a. O., S. 53 ff.

[14] Dahlhaus, a. a. O., S. 286 ff.

„Verfärbung" zu reden. Ein Einfluß des b auf die Charaktere der angrenzenden Stufen ist unverkennbar. Aber er ist „lokal begrenzt". Und einer „lokal begrenzten" Wirkung entspricht die Vorstellung, daß ein Trichord der Rahmen sei, innerhalb dessen die Töne durch ihre Wechselbeziehungen als deutlich voneinander abgehobene Charaktere erscheinen. Durch die Vertauschung von h mit b werden zwar die Charaktere der unmittelbar angrenzenden Stufen a und c′ verändert: a ist „dural" statt „natural", c′ „natural" statt „mollar". Entferntere Töne aber sind nicht oder nur schwach betroffen.

*

Das Festhalten an einer starren Alternative zwischen Akzidens- und Transpositionsbedeutung der Alterationen, die Verleugnung vermittelnder Stufen zwischen den Extremen, würde weder der musikalischen Wirklichkeit noch einer im 14. Jahrhundert entwickelten Theorie der Chromatik gerecht, die widerspruchsvoll und verworren wirkt, wenn man sie unter der inadäquaten, von der Dur-Moll-Tonalität abstrahierten Voraussetzung analysiert, daß eine Alteration entweder eine „Verfärbung" oder das Zeichen eines „Systemwechsels" sei.

Die *Introductio secundum Johannem de Garlandia* definiert: „Musica falsa est, quando de tono faciunt semitonium, et e converso. Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt applicari (Coussemaker: amplificari)"[15]. In der Teilbarkeit des Ganztons — „omnis tonus divisibilis est in duo semitonia" — sah Rudolf von Ficker das Erklärungsprinzip der Chromatik, und er vermutete, daß zwischen dem Namen „musica falsa", dem Erklärungsprinzip der Ganztonteilung und dem Akzidenscharakter der Alteration einerseits, zwischen dem Namen „musica ficta", dem Erklärungsprinzip des Hexachordwechsels und dem Transpositionscharakter der Alteration andererseits ein Zusammenhang bestanden habe. „Die musica falsa gewinnt die chromatischen Töne durch Teilung des Ganztons, die musica ficta durch Transposition eines Hexachords auf eine beliebige Stufe. Dort erhalten die Töne akzidentelle, hier leitereigene Bedeutung"[16]. Die Interpretation mag durch ihre Einfachheit bestechend sein; dennoch ist sie irrig.

Die *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco* übernimmt die Definition aus der *Introductio secundum Johannem de Garlandia*, ersetzt aber den Terminus „musica falsa" durch „musica ficta" und ergänzt die Erklärung der Chromatik durch den Zusatz, daß eine tiefalterierte Stufe als Fa und eine hochalterierte als Mi zu solmisieren sei. „Ubi igitur invenimus b rotundum, dicimus istam vocem fa, et ubi invenimus ♮ quadratum, dicimus illam vocem mi"[17]. Man ist also gezwungen, entweder den Text der *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco* als in sich widerspruchsvoll abzutun oder die Interpretation, daß die Ganztonteilung als Prinzip

[15] CoussS I, 166.
[16] R. v. Ficker, *Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts*, StzMw II, 1914, S. 8.
[17] CoussS III, 26; vgl. auch Anonymus 2, CoussS I, 312.

der „musica falsa" und der Hexachordwechsel als Prinzip der „musica ficta" sich ausschließen, preiszugeben oder doch zu modifizieren.

1. Das Prinzip, um chromatische Töne zu deduzieren, ist in der *Introductio secundum Johannem de Garlandia* nicht die Ganztonteilung, die Zerlegung von f—g in den chromatischen Halbton f—fis und den diatonischen Halbton fis—g, sondern die Vertauschung von Ganztönen mit Halbtönen oder umgekehrt: „Musica falsa est, quando de tono faciunt semitonium, et e converso." (Die Erwähnung der Ganztonteilung ist nichts als ein Argument gegen den Einwand, akzidentelle Töne seien irrational; ihm begegnet die *Introductio* mit dem Hinweis, daß die Zerlegbarkeit des Ganztons a—h durch b oder des Ganztons b—c' durch h, die niemand verleugnen könne, auf sämtliche Ganztöne übertragbar sei.) Die Alterationsformen werden in der *Ars nova* Philipp de Vitrys (oder Pseudo-Vitrys) aufgezählt: „Et talem proprietatem habent, videlicet quod b rotundum habet facere de semitonio tonum, tamen in descendendo, et de tono in ascendendo habet facere semitonium. Et e converso fit de alia figura ista ♮, scilicet quod (Ergänzung Hugo Riemanns[18]: de semitonio ascendente habet facere tonum et) de tono descendente habet facere semitonium"[19]. Bei der Erweiterung des Halbtons c'—h zum Ganzton c'—b, die Vitry (oder Pseudo-Vitry) beschreibt, muß die Verminderung des Ganztons h—a zum Halbton b—a mitgedacht werden; denn erstens haben die alterierten Stufen Leittonbedeutung und zweitens ist, wie erwähnt, nach Simon Tunstede (oder Pseudo-Tunstede) eine Stufe erst durch zwei Intervalle, das oben und das unten angrenzende, genügend charakterisiert, der Ton b also nicht durch a—b oder b—c' allein, sondern erst durch den Halbton und den Ganzton zusammen. „Unde ♮ durum dicitur habere tonum sub se et semitonium supra se; sed b molle dicitur habere semitonium sub se, et tonum supra se"[20]. Alterationen bedeuten also, daß Intervallfolgen vertauscht werden: die Progression Halbton-Ganzton (c'—h—a) mit der Progression Ganzton-Halbton (c'—b—a). Und das Prinzip, die Entstehung chromatischer Tonstufen auf Umkehrungen der Ganzton-Halbton-Folge zurückzuführen, entspricht einem Tonsystem, in dem der diatonische Halbton ein bloßes Restintervall zwischen zwei Ganztönen und einer Quarte bildet. Die vierte Tonstufe, die zur Determination des Halbtons in den Intervallfolgen c'—h—a und c'—b—a notwendig ist, wird von Tunstede (oder Pseudo-Tunstede) nicht erwähnt; sie kann g oder d' sein.

2. Daß in der *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco* die Ganztonteilung erwähnt und zugleich die Alteration als Hexachordwechsel bestimmt wird, wäre, wenn von Fickers Interpretation der „musica falsa" und „musica ficta" zuträfe, nichts als gedankenlose Willkür eines Kompilators. Der Schein eines Widerspruchs, einer Vermischung einander ausschließender Theoreme, verschwindet aber, wenn man gelten läßt, daß erstens nicht die Ganztonteilung, sondern die Umkehrung von

[18] Riemann, a. a. O., S. 229, Anmerkung.
[19] CoussS III, 18.
[20] CoussS IV, 222.

Intervallfolgen, die Vertauschung der Progressionen Ganzton-Halbton und Halbton-Ganzton, das Erklärungsprinzip chromatischer Töne ist und daß zweitens ein Hexachordwechsel nicht als Transposition verstanden zu werden braucht. Die Änderung der Tonbedeutungen, die eine als Fa oder Mi solmisierte Alteration bewirkt, ist „lokal begrenzt". Eine von Simon Tunstede (oder Pseudo-Tunstede) angedeutete und von Adam von Fulda in genauerer Formulierung überlieferte Theorie unterscheidet in einem Hexachord nicht sechs, sondern drei Toncharaktere, die als „dural", „mollar" und „natural" bezeichnet wurden[21]. Die Regel, daß eine tiefalterierte Stufe als Fa aufzufassen sei, impliziert also keine Unterquint-Transposition der Skala, sondern besagt, daß die Nachbarstufen des „mollaren" Fa als „durales" Mi und als „naturales" Re oder Sol zu bestimmen seien. Die Beschränkung auf eine „lokale Charakteristik" der Tonstufen — die Reduktion der sechs Hexachordstufen auf drei Toncharaktere — und das Verfahren, Alterationen auf Vertauschungen von Intervallen in Trichorden zurückzuführen, stützen und ergänzen sich gegenseitig. Nach der Theorie der *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco* hat die Chromatik weder Akzidens- noch Transpositionsbedeutung; die Wirkung der „Verfärbung" ist nicht auf den einzelnen Ton beschränkt, umfaßt aber auch nicht das ganze System, sondern mitbetroffen sind einzig die angrenzenden Stufen.

3. Daß die Hexachordterminologie eine Auffassung chromatischer Töne als Zeichen eines „Systemwechsels", einer Transposition der Skala impliziert, ist auch insofern ausgeschlossen, als Hochalterationen ein Merkmal der Klauseln sind. In der mehrstimmigen Klausel des g-Modus, der „Doppelleittonkadenz" $\begin{matrix} \text{fis}'\text{—g}' \\ \text{cis}'\text{—d}' \\ \text{a — g} \end{matrix}$, können aber die Töne fis und cis, obwohl sie als Mi solmisiert werden, unmöglich als transponiert, als Stellvertreter des e- und des h-Charakters der untransponierten Skala, aufgefaßt werden. Daß die „lydische" Klausel von der f- auf die g-Stufe übertragen wird, bedeutet nicht, daß ihr auf der g-Stufe die Skala g—a—h—cis—d—e—fis—g zugrunde zu legen sei; denn die Konsequenz, der g-Modus sei gerade in der Kadenz, die ihn fixieren soll, aufgehoben und durch den transponierten f-Modus ersetzt worden, wäre absurd.

4. Die Begründung der Chromatik in den Traktaten des 14. bis 15. und noch des 16. Jahrhunderts ist zwiespältig. Alterationen werden einerseits, wie erwähnt, als Hexachordwechsel — genauer: als Vertauschungen der Ganzton-Halbton-Folge — erklärt, andererseits aber durch die „regola delle terze e seste" motiviert, durch die Norm, daß eine imperfekte Konsonanz in eine perfekte durch einen Halbtonschritt der einen und einen Ganztonschritt der anderen Stimme aufgelöst werden soll ($\begin{matrix} \text{gis}'\text{—a}' \\ \text{h—a} \end{matrix}$ oder $\begin{matrix} \text{g}'\text{—a}' \\ \text{b—a} \end{matrix}$). Die Chromatik erscheint demnach als Leittonchromatik, als

[21] GerbertS III, 343.

Mittel, um Zusammenklänge einem Fortschreitungszwang zu unterwerfen, der musikalischen Zusammenhang stiftet.

Der Leittonchromatik des 14. und 15. Jahrhunderts fehlt aber, im Unterschied zu der des 17. und 18. Jahrhunderts, eine tonale bzw. modale Funktion. Die Tonart a-moll wird durch die Leittöne f und gis, in denen der „Zug" der Subdominante und der Dominante zur Tonika sich pointiert ausdrückt, als harmonische Tonart geprägt. Dagegen sind im a-Modus des 14. und frühen 15. Jahrhunderts die Leittöne b, dis und gis modal irrelevant; die Alterationen, die aus der „regola delle terze e seste" resultieren, „verfärben" den Modus, ohne für ihn, sei es im konstruktiven oder destruktiven Sinne, von Bedeutung zu sein: $\begin{matrix} \text{cis}'\text{—d}' \\ \text{gis—a} \\ \text{e — d} \end{matrix}$ ist eine dorische, nicht eine transponiert lydische Kadenz. Die Leittonchromatik, in der Dur-Moll-Tonalität essentiell, ist in der Modalität akzidentell.

*

Die „lokal begrenzte" Bedeutung chromatischer Alterationen, die Motivierung durch die „regola delle terze e seste" und die modale Funktionslosigkeit müssen berücksichtigt werden, wenn versucht wird, einige der diatonisch-chromatischen Systeme oder Tonbestände, die in Traktaten des 13. bis 16. Jahrhunderts beschrieben worden sind, zu interpretieren. (Auf musikalische Dokumente kann man sich kaum stützen, weil Alterationen nur in seltenen Ausnahmen notiert wurden, die wiederum als Ausnahmen keine sicheren Schlüsse auf eine Norm zulassen.)

Ein chromatisches oder chromatisch-enharmonisches System läßt sich nach verschiedenen Kriterien analysieren, die getrennt werden müssen, wenn Verwirrung vermieden werden soll, und die man als das „materiale" und das „funktionale" bezeichnen könnte. In „materialer" Hinsicht erscheint ein System als symmetrisch oder asymmetrisch, gleichmäßig oder ungleichmäßig konstruiert. „Funktional" aber sind chromatische Stufen entweder als Leittöne oder als Transpositionen zu verstehen.

Das Tonsystem der Dur-Moll-Tonalität umfaßt, wenn man voraussetzt, daß das Wesen der Sache von der Notation, in der sie erscheint, ablesbar sei, 35 Stufen in der Oktave. Sie sind das Resultat des Verfahrens, jede der sieben diatonischen Stufen in der Grundform und in vier Varianten — in einfacher und doppelter Hoch- und Tiefalteration — zu exponieren, also c in cis und cisis, ces und ceses zu verwandeln. Den Schein der Selbstverständlichkeit und Logik verdankt aber die Notation bloßer Gewohnheit, denn sie ist sowohl nach materialen als auch nach funktionalen Kriterien fragwürdig. (Allerdings dürfen die Probleme einer materialen und funktionalen Bestimmung der Alterationen nicht mit den Schwierigkeiten verwechselt werden, die in der prinzipiellen Grenzenlosigkeit chromatisch-enharmonischer Systeme begründet sind: Töne wie hisisis und feseses sind, obwohl sie sich nicht notieren lassen, musikalisch real, wenn sie durch Modulationen erreicht werden; und für den Versuch, über den Sinn der 35stufigen Notation zu entscheiden, sind Spekulationen über eine Grenze des Modulierens, die nicht existiert, irrelevant.)

Nach materialen Kriterien, unter dem Gesichtspunkt der Symmetrie und Gleichmäßigkeit, sind die 21-Stufigkeit, die durch einfache, und die 35-Stufigkeit, die durch doppelte Hoch- und Tiefalteration entstehen, sinnwidrig. Denn es ist ein unmotivierter Schematismus, daß Halbtonstufen dem gleichen Alterationsverfahren unterworfen werden wie Ganztonstufen, daß also in der 21-Stufigkeit sowohl der Halbton e—f als auch der Ganzton f—g doppelt geteilt wird (in harmonischer Stimmung notiert: e—fes—eis—f und f—fis—ges—g).

Aber auch funktional, als Inbegriff von Leittönen und Transpositionen, sind die 21- und die 35-Stufigkeit kaum zu rechtfertigen. Ein lückenloses Transpositionsschema — dessen Grenzen die Tritonustranspositionen der Diatonik mit ges neben fis als Grundton der Durskala oder as neben gis als dorischer Finalis bilden — ist 19-, nicht 21tönig (in harmonischer Stimmung c—cis—des—d—dis—es—e—eis—f—fis—ges—g—gis—as—a—ais—b—h—ces, als Quintenkette ces—ges—des—as—es—b—f—c—g—d—a—e—h—fis—cis—gis—dis—ais—eis). Die Leittonchromatik andererseits tendiert zur 17-Stufigkeit: Bildet man zu sämtlichen Stufen der untransponierten diatonischen Skala den unteren und den oberen Leitton, so entsteht — in pythagoreischer Stimmung notiert — die Skala c—des—cis—d—es—dis—e—f—ges—fis—g—as—gis—a—b—ais—h. (Ges ist im Modussystem Baßton der Penultima in der phrygischen f-Klausel und in C-dur oberer Leitton der Subdominante, ais im Modussystem Terzton der Penultima in der lydischen e-Klausel und in C-dur Leitton zur Dominantparallele.) Und schließlich resultiert auch aus der Übertragung der 17stufigen Leittonchromatik auf das 19stufige Transpositionsschema kein 21- oder 35stufiges, sondern ein 27stufiges System, dessen Grenzen durch deses, den oberen Leitton zur Subdominante in Ges-dur, und disis, den Leitton zur Dominantparallele in Fis-dur, bezeichnet werden. Die 21- und die 35-Stufigkeit sind nicht musikalisch, sondern ausschließlich notationstechnisch motiviert.

Die diatonisch-chromatischen Systeme, die in Traktaten des 13. bis 15. Jahrhunderts dargestellt werden, wechseln zwischen 12-, 14- und 17-Stufigkeit, ohne daß eine eindeutige und stetige Entwicklung von geringeren zu größeren Tonbeständen erkennbar wäre oder sich rekonstruieren ließe. Es scheint vielmehr, als müsse man in der 12- und der 17-Stufigkeit die untere und die obere Grenze des gleichzeitig Möglichen sehen — der Versuch, Normen festzusetzen und das, was sie überschreitet, als spekulativ abzutun, wäre gewaltsam angesichts einer Chromatik, deren Charakter akzidentell war und deren Umfang darum unbestimmt sein konnte.

1. Hieronymus de Moravia beschreibt in seinem *Tractatus de musica*, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, ein Tonsystem mit den Tiefalterationen b, es, as, des und ges. Die chromatischen Töne werden, „secundum optimos practicos", durch Versetzung des Tetrachords mi—fa—sol—la auf sämtliche diatonischen Stufen deduziert: „Sumantur voces sive elementa musicae IIII virtute qua prius, haec scilicet mi fa sol la, et ponatur primum tetrachordum synemmenon in unum a G in C, ita tamen, quod in primo tetrachordo et in aliis omnibus, semitonium duos tonos antecedat. Secundum tetrachordum est ab A in D, tertium a C in F,

quartum a D in G, quae dicuntur gravia, quintum ab F in b fa . . ." [22]. Hochalterationen werden nicht erwähnt. Aus einer Deduktion, die der Ableitung der Tiefalterationen entspräche, also einer Versetzung des lydischen Tetrachords ut—re—mi—fa auf sämtliche diatonischen Stufen, würden die chromatischen Töne fis, cis, gis und dis resultieren. Der Analogieschluß ist allerdings fragwürdig. Denn erstens ist er philologisch durch nichts zu stützen. Und zweitens wäre auch das ergänzte System asymmetrisch: Der Ton ais fehlt, so daß den fünf Tiefalterationen vier Hochalterationen gegenüberstehen.

2. Die „regola delle terze e seste", die Norm, daß eine imperfekte Konsonanz in eine perfekte durch einen Halbtonschritt der einen und einen Ganztonschritt der anderen Stimme aufgelöst werden soll, setzt, um lückenlos erfüllt werden zu können, ein System voraus, in dem jede kleine Terz oder Sexte in eine große und jede große in eine kleine verwandelt werden kann. Die d-Klausel fordert es oder gis

c — d cis—d f — g fis—g

und cis (g — a oder gis—a), die g-Klausel as oder cis und fis (c — d oder cis—d),

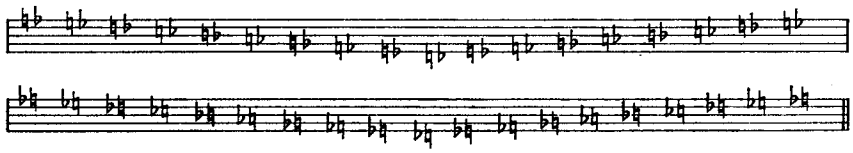
es—d e — d g—a gis—a as—g a — g

die a-Klausel b oder dis und gis (d—e oder dis—e).

b—a h — a

Als Darstellung eines 14tönigen Systems mit b, es, as, fis, cis, gis und dis ist nach Hugo Riemann [23] ein Exempel zu verstehen, das in der *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco* die Regel illustriert: „Est ficta musica quando de tono facimus semitonium et e converso de semitonio tonum. Omnis enim tonus est divisibilis in duo semitonia . . . Ubi igitur invenimus b rotundum, dicimus istam vocem fa, et ubi invenimus ♮ quadratum, dicimus illam vocem mi" [24].

Bsp. 64



Eine Deutung als 21töniges System mit ces und fes, his und eis dürfte, obwohl die gleichmäßige Verteilung der Vorzeichen über sämtliche Tonstufen sie zunächst plausibel erscheinen läßt, insofern ausgeschlossen sein, als mit den Ganztönen, die zerlegt werden — „omnis enim tonus est divisibilis in duo semitonia" —, nur die diatonischen gemeint sein können, nicht e–fis und es–f, die zur Deduktion von eis und fes notwendig wären. Wird die Skala als 14töniges System interpretiert (c–cis–d–dis–es–e–f–fis–g–gis–as–a–b–h), so bedeutet das Zeichen b ♮ vor e, a und h eine Tiefalteration, vor c, d, f und g die Auflösung einer Hochalteration und umgekehrt das Zeichen ♮ b vor c, d, f und g eine Hochalteration und vor e, a und h die Auflösung einer Tiefalteration. Störend ist die Asymmetrie, daß die Ganztöne c–d, f–g und a–h einfach, die Ganztöne d–e und g–a dagegen doppelt gespalten werden. Sie wäre aufgehoben in einer Interpretation des Exempels als 12tönige Skala mit einfacher Teilung sämtlicher Ganztöne (c–cis–d–es–e–f–fis–g–as–a–b–h),

[22] Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, ed. S. Cserba, Regensburg 1935, S. 173.
[23] Riemann, a. a. O., S. 279.
[24] CoussS III, 26.

die aber ihrerseits an dem Mangel kranken würde, daß die Vorzeichen b ♮ und ♮ b auf den Stufen d und g nicht ohne Gewaltsamkeit erklärbar wären: Man müßte argumentieren, daß das Zeichen ♮ b eine Mi- und das Zeichen b ♮ eine Fa-Stufe charakterisiere und daß ♮ b vor g nicht gis, sondern g als Mi, bezogen auf as, und b ♮ vor g nicht die Aufhebung einer Hochalteration zu gis, sondern g als Fa, bezogen auf fis, bedeute. Die einzig sinnvolle Alternative zu Riemanns Auslegung wäre eine Interpretation als 17tönige symmetrische Skala mit doppelter Teilung sämtlicher Ganztöne (c–cis–des–d–dis–es–e–f–fis–ges–g–gis–as–a–ais–b–h). Sie ist möglich, wenn vorausgesetzt wird, daß erstens in dem Exempel der *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco* das Nebeneinander von Ab- und Aufstieg der Vorzeichenserien als sachliche Differenz, nicht als bloße Verdoppelung, gemeint ist und daß zweitens nach Philipp de Vitry[25] beim Aufstieg ein ♮ die Vergrößerung eines Halbtons zum Ganzton, ein b die Verminderung eines Ganztons zum Halbton und beim Abstieg ein ♮ die Verminderung eines Ganztons zum Halbton und ein b die Vergrößerung eines Halbtons zum Ganzton bedeutet. In der absteigenden ♮ b-Skala werden demnach die Töne a, g, f, d und c hochalteriert und die Tiefalterationen von h und e aufgelöst, in der aufsteigenden ♮ b-Skala die Töne c und f hochalteriert und die Tiefalterationen von d, e, g, a und h aufgelöst, in der absteigenden b ♮-Skala die Töne h und e tiefalteriert und die Hochalterationen von a, g, f, d und c aufgelöst und in der aufsteigenden b ♮-Skala die Töne d, e, g, a und h tiefalteriert und die Hochalterationen von c und f aufgelöst.

3. Das 17tönige System mit den chromatischen Stufen b, es, as, des und ges einerseits, fis, cis, gis, dis und ais andererseits, das aus dem Exempel der *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco* hypothetisch zu erschließen war, wurde explicit 1413 von Prosdocimus de Beldemandis im *Libellus monochordi* dargestellt. Prosdocimus konstruiert es durch doppelte Teilung sämtlicher Ganztöne der diatonischen Skala: „Et isto modo per totum monochordum habere poteris bina semitonia inter quaslibet duas litteras immediatas in manu musicali tonum resonantes"[26]. Die 17tönige Skala ist als Materialleiter ungleichmäßig: Der Wechsel zwischen diatonischem Halbton (c—des und d—es) und Diesis (des—cis und es—dis) wird durch die Halbtöne e—f und h—c unterbrochen. Funktional aber bildet sie ein geschlossenes System der Leittonchromatik: Jede diatonische Stufe ist von zwei Leittönen, einem unteren und einem oberen, umgeben. Das gleiche 17stufige System, wie es Prosdocimus durch doppelte Teilung der diatonischen Ganztöne entwickelte, wurde von John Hothby in der *Calliopea leghale* durch Hexachordversetzungen konstruiert, die von des = Ut (also ges = Fa) bis fis = Ut (also ais = Mi) reichen[27]. (Hothbys seltsame, verwirrende Terminologie — er bezeichnet den Ton des als „c del secondo" und cis als „c del terzo ordine", es als „d del secondo" und dis als „d del terzo ordine" — verliert den Schein des Paradoxen, wenn man berücksichtigt, daß in der pythagoreischen Stimmung der Ton des tiefer als cis ist.) Trotz der Hexachord-Terminologie ist Hothbys Deduktion eine Theorie der Leitton-, nicht der Transpositionschromatik. Sofern der Einfluß einer Alteration auf die Toncharaktere, wie erwähnt, „lokal begrenzt" war, ist der Hexachordwechsel, auch der extreme mit des = Ut und fis = Ut, nicht als Transposition, sondern als Mittel und Umweg zu verstehen, um zu f den oberen und zu h den unteren Leitton zu bilden. Oder in der Hexachord-

[25] CoussS III, 18.
[26] CoussS III, 257.
[27] Riemann, a. a. O., S. 309.

Terminologie ausgedrückt: Im 17tönigen System erscheinen sämtliche diatonischen Stufen einerseits als Mi (mit einem Halbton über sich) und andererseits als Fa (mit einem Halbton unter sich); sogar die paradigmatische Fa-Stufe f wird durch ges = Fa zu Mi und die paradigmatische Mi-Stufe h durch ais = Mi zu Fa umgedeutet. Die 17tönige Skala ist der Inbegriff einer auf die untransponierte Diatonik bezogenen lückenlosen Leittonchromatik.

4. Das 14stufige System, das notwendig war, um die „regola delle terze e seste" zu erfüllen, umfaßte b, es und as, fis, cis, gis und dis. Der Übergang von der Doppel-

$$\text{leitton-Kadenz } \left(\begin{matrix} \text{cis}'\text{—d}' \\ \text{gis—a} \\ \text{e—d} \end{matrix}\right) \text{ zur Klausel mit einem Tritonus zwischen Diskant und}$$

$$\text{Contratenor } \left(\begin{matrix} \text{cis}'\text{—d}' \\ \text{g—a} \\ \text{e—d} \end{matrix}\right) \text{ bewirkte im 15. Jahrhundert eine Reduktion der Chromatik,}$$

eine Beschränkung auf b, fis, cis und gis. Das „Fa fictum" es, das Analogon zu b in der Unterquinttransposition der Skala, ergänzte das System zur 12-Stufigkeit; dis und as fielen aus. Allerdings wird in den Traktaten nicht selten gis durch as ersetzt. Der Anonymus 11 zählt als „coniunctae" die Töne b, es, as, fis und cis auf; gis fehlt[28]. Und Ramis de Pareia notiert: „Locabitur igitur istud b molle in quinque locis secundum eos scilicet in b mi et in e la mi, in a la mi re primo, in e la mi acuto et in a la mi re secundo"[29]. Der Grund der Divergenz zwischen Praxis und Theorie ist darin zu suchen, daß das Drei-Hexachord-System eine Konstruktion der 12tönigen Skala mit as statt gis nahelegte. Wird vorausgesetzt, daß durch Hochalterierung eine Fa- in eine Mi-Stufe und durch Tiefalterierung eine Mi- in eine Fa-Stufe verwandelt werde, so entsteht durch Hochalteration der drei Fa-Stufen c, f und b und durch Tiefalteration der drei Mi-Stufen h, e und a die Skala c—cis—d—es—e—f—fis—g—as—a—b—h. Eine Beschreibung des 12tönigen Systems mit as, nicht gis, ist auch — trotz Rudolf von Fickers abweichender Deutung — der Text des Anonymus 1 de Lafage: „Nota quod quatuor sunt litterae, in quibus semper incipitur musica ficta, videlicet A, B, D, E, et dicitur ficta musica, quod ubi est mi dicimus fa, ubi est fa dicimus mi"[30]. „E" ist als „E molle" oder „fictum", als Es zu verstehen, weil nicht das Hexachord über E mit gis, sondern das Hexachord über Es mit as der Regel entspricht, daß Alterationen eine Vertauschung von Mi mit Fa oder umgekehrt bedeuten.

5. Die 17tönige Skala mit b, es, as, des und ges, fis, cis, gis, dis und ais, in der pythagoreischen Stimmung des 15. Jahrhunderts eine lückenlose Materialleiter, mußte in der harmonischen Stimmung des 16. Jahrhunderts ergänzt werden, um vollständig zu sein; denn die Töne fes und eis sowie ces und his, die in ihr fehlen, sind zwar in der pythagoreischen Stimmung außerhalb von e—f und h—c' lokalisiert

[28] CoussS III, 427.
[29] J. Wolf, *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia*, Leipzig 1901, S. 29.
[30] Zitiert nach v. Ficker, a. a. O., S. 8.

(fes—e—f—eis oder ces—h—c—his), in der harmonischen aber zwischen e—f und h—c' (e—fes—eis—f oder h—ces—his—c'). Als pythagoreisches „semitonium minus" läßt der diatonische Halbton eine Teilung nicht zu, als harmonisches „semitonium maius" fordert er sie: die Halbtöne e—f und h—c müssen, wenn die Skala lückenlos sein soll, analog zu den Halbtönen cis—d und d—es, die durch des bzw. dis gespalten sind, zerlegt werden. Das Problem wurde, wie es scheint, erst von Francesco Salinas erkannt. Die 12tönige chromatische Skala bildete Salinas mit gis, nicht mit as: c—cis—d—es—e—f—fis—g—gis—a—b—h. Diatonische Stufen mit einem diatonischen Halbton unter sich (f und c) erhalten einen chromatischen Halbton über sich (fis und cis), diatonische Stufen mit einem diatonischen Halbton über sich (e und h) einen chromatischen Halbton unter sich (es und b). „Nam e et h habent Semitonium minus inferne; quoniam in genere Diatonico habent maius superne" [31]. Daß Salinas als fünften chromatischen Ton gis und nicht as wählte, ist nicht theoretisch begründet, sondern als Zugeständnis an die Praxis zu verstehen. Aus der 12tönigen chromatischen Skala entwickelte Salinas durch Teilung der diatonischen Halbtöne, der „semitonia maiora" cis—d, d—es, e—f, fis—g, gis—a, a—b und h—c die 19stufige chromatisch-enharmonische Skala c—cis—des—d—dis—es—e—eis—f—fis—ges—g—gis—as—a—ais—b—h—his. „Et dividenda sunt ita omnia Semitonia maiora" [32]. Die aus der Teilung diatonischer Halbtöne hervorgehenden Stufen des, dis, eis, ges, as, ais und his nennt Salinas „enharmonisch": sein „d enharmonium molle" ist des, sein „d enharmonium sustentum" dis. Die 19tönige Skala mit eis und his, aber ohne fes und ces, ist ein lückenloses, allerdings asymmetrisches, auf der Unterquintseite verkürztes System.

*

Die Voraussetzung, von der die Analyse der 12-, 14-, 17- und 19stufigen Systeme getragen wurde: die Vorstellung, daß Alterationen als Leittöne fungieren, ist nicht so selbstverständlich, wie sie zu sein scheint. Und der Begriff der Leittonchromatik muß, wenn Irrtümer vermieden werden sollen, historisch differenziert werden. Die Leittonchromatik des 14. und 15. Jahrhunderts, die unabhängig vom Modus die Tendenz der imperfekten Konsonanzen, sich in perfekte aufzulösen, pointierte, unterscheidet sich von der tonalen Leittonchromatik des 17. und 18. Jahrhunderts nicht nur durch ihr anderes Verhältnis zur Tonart, sondern auch in ihrem Charakter als Leittonchromatik.

Die Theorie der tonalen Harmonik schreibt der Hochalteration Dominant-, der Tiefalteration Subdominantwirkung zu; die Dominantterz in Moll werde prinzipiell hochalteriert, die Subdominantterz in Dur akzidentell tiefalteriert und eine Durtonika mit tiefalterierter Terz wirke als Subdominante der Dominante, eine Molltonika mit hochalterierter Terz als Dominante der Subdominante.

Daß zwischen dem Leittoncharakter der Chromatik und den Funktionen der tonalen Harmonik eine Korrelation oder Affinität besteht, ist unleugbar; ungewiß

[31] F. Salinas, *De musica libri VII*, Salamanca 1577, S. 115.
[32] A. a. O., S. 121.

aber ist, welches Moment als das fundierende und welches als das fundierte gelten soll. Ist die Leittonwirkung ein unreduzierbares Phänomen, ein Logisch-Erstes gegenüber den tonalen Funktionen, oder ist gerade umgekehrt die Bedeutung einer Halbtonstufe, als Leitton zu fungieren, in den Akkordzusammenhängen der tonalen Harmonik begründet?

Nach Ernst Kurth[33] ist in der Durterz eine Tendenz zur Quarte, also zur Subdominante, und in der Mollterz eine Tendenz zur Sekunde, also zur Dominante, verborgen. Die Leittonwirkung sei also, als Ausdruck „melodischer Energie", ein primäres Moment, das die tonalen Funktionen konstituiert.

Die Gegenthese wäre, daß ein einzelner Dur- oder Mollakkord in sich unbewegt und nicht, wie Kurth meint, von „Tendenz" erfüllt sei und daß die Leittonwirkung eines Halbtons, der zwischen zwei Akkorden vermittelt, nicht als primäres, sondern als sekundäres Phänomen verstanden werden müsse, das erst entstehe, wenn einer der Akkorde als Tonika aufgefaßt und der andere als Subdominante oder Dominante auf ihn bezogen werde. Alterniert ein C-dur- mit einem f-moll-Akkord, ohne daß anderes vorausgegangen ist, so entscheidet nach der zweiten These erst die Festsetzung einer Tonika, ob der C-Akkord als Dominante des f-Akkords, also e als Leitton zu f, oder der f-Akkord als Subdominante des C-Akkords, also as als Leitton zu g, gehört wird. Man nimmt nicht etwa, bei noch unentschiedenem Tonartgefühl, sowohl e als auch as als Leittöne wahr, sondern das Bewußtsein einer Tonika ist die notwendige Voraussetzung, um die Leittonwirkung des einen Tones zu konstituieren und die des anderen auszuschließen.

Ein zweiter Einwand gegen Kurths Interpretation des Leittons wäre, daß die Strebung des Leittons von dem Quint- oder Quartschritt des Baßfundaments, der zusammen mit dem Leitton die Dominant- oder Subdominantwirkung ausmacht ($\begin{smallmatrix} h—c' \\ g—c \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} as—g \\ f—c \end{smallmatrix}$), nicht zu trennen sei. Eine Stufe, die an einen Halbton angrenzt, ist nicht per se ein Leitton; sie wird es erst per accidens, durch das Zusammentreffen des Halbtonschritts der einen Stimme mit einem „Fundamentschritt" der anderen, sei es einem Quint- oder einem Ganztonschritt. In der harmonisch-tonalen Kadenz V—I bildet der Quintschritt, in der modalen Klausel $\begin{smallmatrix} h—c' \\ d—c \end{smallmatrix}$ der Ganztonschritt das Korrelat zum Halbtonschritt, der erst durch die Beziehung zu der Gegenstimme seinen „Richtungssinn" erhält. Die Leittonwirkung ist also kein primäres und die Kadenzfunktion fundierendes, sondern ein sekundäres und von der Kadenzfunktion abhängiges oder mit ihr durch Korrelation verbundenes Phänomen. Zum „Systemprinzip" ist sie ungeeignet.

Die Leittontendenz kann dem Halbtonschritt allerdings nicht nur durch eine Gegenstimme, sondern auch durch den melodischen Zusammenhang zuwachsen. Ob h

[33] E. Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913, S. 119 ff.

als Leitton zu c′ oder umgekehrt c′ als Leitton zu h aufzufassen ist, hängt vom Modus ab: Im c-Modus erscheint h als unterer Leitton zur Finalis, im e-Modus dagegen c′ als oberer Leitton zur Confinalis.

Daß die gleiche Leittonwirkung aus verschiedenen Voraussetzungen hervorgehen kann, ist vermutlich das Motiv, das Kurth veranlaßte, sie zu isolieren. Doch bleibt sie, obwohl sie wechselnde Fundierungen zuläßt, ein auf Fundierung angewiesenes Phänomen.

Leittonwirkungen sind, wie erwähnt, im Intervallsatz des 14. und 15. Jahrhunderts an Progressionen von imperfekten zu perfekten Konsonanzen gebunden. Die Tendenz des Leittons zum Zielton und die der imperfekten Konsonanz zur perfekten stützen sich in Intervallfolgen wie $\begin{smallmatrix} h—c' \\ g—f \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} b—a \\ g—a \end{smallmatrix}$ wechselseitig. Einerseits ist die Auflösung, zu der eine imperfekte Konsonanz drängt, der Regel unterworfen, daß eine der Stimmen durch einen Halbtonschritt zur perfekten Konsonanz fortschreiten soll: die große Terz tendiert nach außen zur Quinte, die kleine nach innen zum Einklang. Andererseits muß ein Ton, um als Leitton zu wirken, Teil einer imperfekten Konsonanz sein: Leitton ist der Ton h in der Terz g—h oder der Sexte d—h, aber nicht in der Quinte e—h.

Von der Tonart — vom modalen Kontext — ist der Leittoncharakter einer Tonstufe unabhängig. Während in der tonalen Akkordfolge C—f—C eine Leittonwirkung des e oder des as erst manifest wird, wenn entweder C-dur oder f-moll als Bezugstonart der Akkorde feststeht, ist für den Leittoncharakter des as in der Intervallprogression $\begin{smallmatrix} as—g \\ f—g \end{smallmatrix}$ der Zusammenhang, in dem die Klangfolge steht, also auch der Modus, gleichgültig. Die Tendenz der imperfekten Konsonanz zur perfekten genügt, um den diatonischen Halbton als Leitton erscheinen zu lassen.

Die ältere und die neuere Leittonchromatik unterscheiden sich also nicht durch bloße Einzelzüge in den Beziehungen zwischen Leittonwirkung und Tonart, sondern prinzipiell, durch ihre Unabhängigkeit oder Abhängigkeit von der Tonart. Der Grund der Differenz aber ist der Wechsel, dem die Bedeutung der Terzen und Sexten unterworfen war.

Als imperfekte Konsonanz, die zur Auflösung in eine perfekte tendiert, ist die Terz oder Sexte eine einerseits notwendige, andererseits genügende Bedingung, um einen diatonischen Halbton zum Leitton werden zu lassen. Als selbständiges Intervall aber verliert sie die konstitutive Bedeutung, die sie im älteren Kontrapunkt für die Leittonwirkung hatte; ihr fehlt das Moment der Unruhe, das sie als imperfekte Konsonanz dem Leitton mitteilte und von dem dessen Wirkung zehrte. Das bedeutet nicht, daß es im tonalen Akkordsatz, außer der Dissonanz, eine Dynamik — ein „Triebleben der Klänge", um mit Arnold Schönberg zu sprechen — nicht gebe; aber sie ist weniger in der einzelnen Klangfolge als im funktionalen Zusammenhang der Akkorde enthalten. Die Begründung der Leittonwirkung geht von der imperfekten Konsonanz an die tonalen Funktionen über; der Leittoncharakter wird aus einem klanglich zu einem tonal fundierten Phänomen.

So deutlich sich die Entwicklung in ihren Grundzügen abzeichnet, so schwierig ist es, den Übergang von der älteren zur neueren Auffassung der Terzen und Sexten historisch genau zu bestimmen. Von der Sprache der Theoretiker ist er nicht ablesbar, weil sie auf den Terminus „imperfekte Konsonanz" auch im 17. und 18. Jahrhundert nicht verzichtete, als er längst von einem Ausdruck, der das Wesen der Sache bezeichnete, zu einem bloßen Klassifikationsbegriff ausgehöhlt war. (Sie brauchte ihn, um das Verbot verdeckter Parallelen zu formulieren.)

Auch die Resultate satztechnischer Untersuchungen sind nicht eindeutig. Um zu demonstrieren, daß die Terz von einem unselbständigen zu einem selbständigen Intervall geworden sei, so daß der Begriff der imperfekten Konsonanz seinen Inhalt verliere, genügt es nicht, Schlußakkorde zu zitieren, in denen die Quinte durch die Terz ausgefüllt wird. Denn es ist im 16. Jahrhundert nicht als Widerspruch empfunden worden, wenn ein Satz einerseits aus vollständigen Dreiklängen bestand, andererseits aber der musikalische Zusammenhang durch Intervallprogressionen von imperfekten zu perfekten Konsonanzen mit einem Halbtonschritt in einer der Stimmen gestiftet wurde. Die „armonia piena" als Klangprinzip und die Intervallprogression von der imperfekten zur perfekten Konsonanz als Fortschreitungsprinzip ergänzten sich, statt sich auszuschließen.

Ein drittes Moment neben der Terminologie und der Satztechnik, das zu berücksichtigen wäre, wenn die Verfestigung der Terzen zu selbständigen Intervallen beschrieben werden soll, ist die Stimmung, der Übergang von den pythagoreischen zu den harmonischen Intervallproportionen; seit der Mitte des 16. Jahrhunderts setzte sich die harmonische Stimmung, vor allem durch die Autorität Zarlinos, allgemein durch.

Daß im 14. und 15. Jahrhundert die Terzen zwar als Konsonanzen galten, aber als „imperfekte", und daß sie, ohne unmittelbar aufgelöst werden zu müssen, doch eine Tendenz zu den perfekten Konsonanzen, ein Moment der Unruhe, enthielten, prägt sich akustisch in den pythagoreischen Intervallproportionen aus: Die komplizierten pythagoreischen Proportionen 64:81 und 27:32 kommen den einfachen harmonischen Proportionen 4:5 und 5:6 zwar nahe, weichen aber durch eine geringe Differenz, das syntonische Komma 80:81, von ihnen ab. Es wäre verfehlt, in dem Sachverhalt, daß man den Terzen einerseits „unharmonische" Proportionen zugrundelegte, sie andererseits aber zu den Konsonanzen zählte, einen Widerspruch oder das Zeichen einer „Ungleichzeitigkeit" von kompositorischer Praxis und spekulativer Theorie des Tonsystems zu sehen. Die pythagoreischen Proportionen sind vielmehr das genaue Korrelat des Begriffs der „consonantia imperfecta"; der unselbständigen Terz entspricht die pythagoreische, der selbständigen die harmonische Intervallbestimmung.

*

Erörterungen über Tonsystem und Stimmung, auch die wissenschaftlich fundierten unter ihnen, kranken nicht selten an einer Unklarheit der Terminologie, die einem Mangel an Problembewußtsein zuzuschreiben sein dürfte. Der Sachverhalt, daß

Differenzen zwischen Stimmungen nicht das gleiche sind wie Strukturunterschiede zwischen Tonsystemen, wird vernachlässigt. Das Resultat ist eine Verwirrung der Begriffe, die sich drastisch an der Gewohnheit zeigt, von Tonsystemen zu sprechen und Stimmungen zu meinen.

Die Gleichsetzung ist haltlos; denn ein Tonsystem kann in mehreren Stimmungen und umgekehrt eine Stimmung in mehreren Tonsystemen erscheinen. In der tonalen Harmonik des 17. bis 19. Jahrhunderts ist die 12stufige gleichschwebende Temperatur keine adäquate akustische Darstellung des diatonisch-chromatisch-enharmonischen Systems, sondern ein bloßer Kompromiß, der Widersprüche zwischen auseinanderstrebenden Tendenzen im Tonsystem verdeckt. In der Dodekaphonie aber wird die Temperatur zum lückenlosen Abbild des Systems; die Differenz zwischen der musikalischen Struktur und der akustischen Außenseite ist aufgehoben.

Lassen sich also einerseits verschiedene Tonsysteme, das harmonisch-tonale und das dodekaphone, in derselben Stimmung, der 12stufigen gleichschwebenden Temperatur, darstellen, so kann andererseits dasselbe Tonsystem, das harmonisch-tonale, in verschiedenen Stimmungen, der „reinen", der mitteltönigen oder der gleichschwebenden, erscheinen, ohne daß sich eindeutig entscheiden ließe, welche Stimmung dem Sinn des Systems am nächsten kommt.

Daß der Geltungsbereich eines Tonsystems nicht immer mit dem einer Stimmung zusammenfällt, ist der einfachste, aber nicht der einzige Grund, warum die Begriffe getrennt werden müssen. Auch die Prinzipien, die dem Verhältnis zwischen Tonsystem und Stimmung zugrundeliegen, differieren; und es ist einer der wesentlichen, wenn auch kaum beachteten Unterschiede zwischen dem modalen und dem harmonisch-tonalen System, daß mit den materialen Veränderungen des Tonsystems und der Stimmung eine kategoriale Veränderung der Relation zwischen Tonsystem und Stimmung verbunden war.

Die pythagoreische Stimmung des Mittelalters, die ihre Geltung bis ins 15. Jahrhundert unangezweifelt bewahrte, ist die genaue Entsprechung des Tonsystems, dessen akustische Außenseite sie bildet. Zu keinem musikalischen Phänomen fehlt das akustische, zu keinem akustischen das musikalische Korrelat. Auch die Momente, die unter modernen Gesichtspunkten als Mängel der Stimmung erscheinen, das pythagoreische Komma und die „unharmonischen" Proportionen der Terzen und Sexten, sind im Mittelalter musikalisch begründet, so daß Tonsystem und Stimmung nirgends auseinanderklaffen.

Das Komma ist als Unterschied zwischen dem diatonischen und dem chromatischen Halbton eine musikalische und nicht eine bloß akustische Realität. Auch waren Konzeptionen, in denen die musikalische Differenz zwischen gis und as aufgehoben ist, so daß das akustische Komma zur Störung wird — enharmonische Verwechslungen oder zyklische Modulationen durch sämtliche Transpositionsskalen — dem Mittelalter fremd, und zwar aus musikalischen Gründen, nicht aus äußeren Rücksichten auf akustische Schwierigkeiten. Nirgends zeigt sich vor dem 16. Jahrhundert ein Ansatz

zu weit ausgreifenden Transpositionen oder zu einer Chromatik, als deren Konsequenz eine enharmonische Verwechslung denkbar wäre.

Ähnlich wie das Komma ist auch der Ditonus, die „unharmonische" Terz, als musikalisches Phänomen und nicht als mathematisch motivierter akustischer Mangel zu verstehen. Er entspricht, wie erwähnt, dem Begriff der „consonantia imperfecta"; und die Hypothese, daß in der musikalischen Praxis, im Gegensatz zur mathematischen Theorie, die Terz als Naturterz 4:5 intoniert worden sei, ist überflüssig. Daß auch im Mittelalter die harmonische Terz als musikalische Naturtatsache empfunden wurde, ist nicht ausgeschlossen; durch den Gehalt dessen, was komponiert wurde, wird die Naturterz jedoch verleugnet. Die Kompositionstechnik kehrte an der Terz das Moment des Sperrigen, nicht das der Verschmelzung hervor.

Erscheint demnach das Verhältnis zwischen Tonsystem und Stimmung im Mittelalter als bruchlose Einheit, so ist es seit dem 16. Jahrhundert durch Widersprüche charakterisiert, die zwar Kompromisse, aber keine Lösungen zulassen. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß das Tonsystem der tonalen Harmonik akustisch eine Fiktion sei. Denn es ist keine Stimmung denkbar, die ihm lückenlos gerecht würde. Die Postulate, daß einerseits die Ganztöne immer als 8:9 und andererseits sämtliche großen Terzen als 4:5 zu bestimmen seien, sind unvereinbar. Die akustische Fiktion aber ist die musikalische Wirklichkeit: Musikalisch sind alle Ganztöne gleich; die Unterscheidung zwischen zwei Größen, 8:9 und 9:10, ist ein akzidentelles Moment der Stimmung, kein essentielles der Komposition und des musikalischen Hörens.

Ist die Trennung zwischen großem und kleinem Ganzton eine akustische Differenz ohne musikalisches Korrelat, so gibt es umgekehrt im Tonsystem der tonalen Harmonik musikalische Unterschiede, deren akustische Entsprechung ungewiß oder sogar gleichgültig ist. Der Gegensatz zwischen dem diatonischen und dem chromatischen Halbton ist musikalisch real, ohne auf eine akustische Darstellung angewiesen zu sein; er ist auch dann unmißverständlich, wenn eine akustische Differenzierung entweder fehlt oder in ihr Gegenteil verkehrt wird. Daß die Stimmung irrelevant ist, zeigt sich nirgends deutlicher als an der Manier, Leittöne zu pointieren, also in der Phrase c'—gis—a den Ton gis zu erhöhen, als wäre er as, und umgekehrt in der Phrase c'—as—g den Ton as zu vertiefen, als wäre er gis. Denn obwohl die Intonation gis mit as vertauscht, ist der musikalische Sinn, die Auffassung des gis als Terz über e und des as als Terz unter c' nicht gefährdet. (Es wäre verfehlt, die Pointierung der Leittöne als Rest der pythagoreischen Intervallbestimmung zu interpretieren: Die akzidentelle Abweichung des erhöhten gis und des vertieften as von der Proportion 4:5 ändert nichts an der Bedeutung der Intervalle; in der tonalen Harmonik sind e—gis und as—c', unabhängig von der Intonation, harmonische Terzen.)

Die Gleichgültigkeit der akustischen Differenzierungen zwischen großem und kleinem Halbton ist der Rechtsgrund der 12stufigen gleichschwebenden Temperatur, die musikalische Irrelevanz des Unterschieds zwischen großem und kleinem Ganzton der des mitteltönigen Stimmungsverfahrens. Andererseits wird sowohl durch die mitteltönige Stimmung als auch durch die gleichschwebende Temperatur die Propor-

tion der Quinte verzerrt. So geringfügig die Abweichung sein mag, so unvermeidlich ist sie. Und daß das Gebrechen, das den akustischen Darstellungen des harmonischen Tonsystems anhaftet, immer dann, wenn es an der einen Stelle ausgeglichen wird, an einer anderen wiederkehrt, ist das Zeichen einer unaufhebbaren Divergenz zwischen Tonsystem und Stimmung. Eine „reine" Stimmung gibt es nicht — die Stimmung, die so genannt wird, krankt an einer akustischen Differenz zwischen zwei Größen des Ganztons, der musikalisch nichts entspricht.

Der Theoretikerstreit des frühen 16. Jahrhunderts, in dem sich die harmonische Stimmung — gegen den Widerstand von Gafurius[34], der an den pythagoreischen Intervallproportionen festhielt — schließlich durchsetzte, ließ die Probleme, die in dem Verhältnis zwischen Tonsystem und Stimmung stecken, unberührt. Und es ist kein Zufall, daß sie nicht gesehen wurden. Solange es ein von Skepsis unangekränkeltes Dogma war, daß die mathematischen Intervallbestimmungen keine der Musik äußerlichen Messungen, sondern unmittelbarer Ausdruck ihres Wesens seien, konnte der Gedanke an eine unaufhebbare Divergenz zwischen musikalischem Sinn und akustischer Darstellung nicht aufkommen. Vielmehr genügte es, daß die Unterscheidung zwischen zwei Größen des Ganztons in der „reinen" Stimmung mathematisch unumgänglich war, um jeden Zweifel an ihrer musikalischen Realität auszuschließen.

Einzig Ramis de Pareia, der erste Theoretiker, der zu Anfang der Neuzeit die Terzen als 4:5 und 5:6 bestimmte, verrät — allerdings negativ, durch ein Zögern vor den Konsequenzen seiner Intervallmessungen —, daß er den Sachverhalt der Divergenz zwischen Tonsystem und Stimmung wenn nicht deutlich erkennt, so doch ahnt. Er konstruierte[35] am Monochord eine fragmentarische Zwei-Oktav-Skala von Intervallproportionen:

A	d	e	f	a	d′	e′	a′
24	18	16	15	12	9	8	6.

Durch die Proportio sesquiquarta wird die große, durch die Proportio sesquiquinta die kleine Terz als Konsonanz konstituiert. „Et ex ista comparatione ditonus sive bitonus consonantia fit"[36]. Andererseits betont Ramis, daß aus seiner Monochordmessung, nicht anders als aus der guidonischen, die Proportion 8:9 des Ganztons resultiere. „Et per nostram divisionem sicut et per suam tonus efficaciter reperitur ut d e quam 18 et 16 numeri implent . . ."[37]. Der kleine Ganzton 9:10 ist weder in der fragmentarischen Zwei-Oktav-Skala enthalten noch wird er im Text erwähnt. Daß aber der Mathematiker Ramis die Unmöglichkeit, zwei Ganztöne 8:9 zu einer Terz 4:5 zusammenzusetzen, nicht gesehen hätte, ist unwahrscheinlich, wenn nicht ausgeschlossen. Und so drängt sich die Vermutung auf, daß die Unterscheidung zwischen zwei Größen des Ganztons, die dem Mathematiker unvermeidlich erschien, dem

[34] Riemann, a. a. O., S. 332.
[35] Wolf, a. a. O., S. 97.
[36] A. a. O., S. 98.
[37] A. a. O., S. 99.

Musiker widerstrebte. Allerdings verschwieg Ramis das Problem, weil er es nicht hätte lösen können, ohne die Überzeugung preiszugeben, daß sich in den mathematischen Intervallbestimmungen die Natur der Sache ausdrücke — eine Überzeugung, von der seine Existenz als Theoretiker getragen wurde.

Daß die Theoretiker den Unterschied zwischen Tonsystem und Stimmung verkannten und verkennen mußten, hatte zur Folge, daß sie zwar unablässig die mathematischen Intervallbestimmungen, aber niemals die Struktur des Tonsystems untersuchten, deren Differenz von der akustischen Außenseite sie nicht sahen.

Legt man der diatonischen Skala die harmonischen Intervallproportionen zugrunde, so ist man gezwungen, zwischen zwei Stimmungsvarianten zu wählen: In der Terz c—e ist entweder c—d ein großer und d—e ein kleiner oder c—d ein kleiner und d—e ein großer Ganzton. In der ersten Skala

c	d	e	f	g	a	h	c′
8:9	9:10	15:16	8:9	9:10	8:9	15:16	

sind die Terz d—f und die Quinte d—a um ein syntonisches Komma (80:81) verkürzt, in der zweiten Skala

c	d	e	f	g	a	h	c′
9:10	8:9	15:16	8:9	9:10	8:9	15:16	

die Terz h-d und die Quinte g—d.

Im 19. Jahrhundert zog Moritz Hauptmann[38] aus dem Sachverhalt, daß durch die „reine" Stimmung entweder der d-moll- oder der G-dur-Akkord verzerrt wird, die Konsequenz, daß in der Alternative der Stimmungsvarianten der Gegensatz zwischen Dur und Moll, also in der Natur des „Tonsystems" die Natur der tonalen Harmonik vorgeformt sei. In der ersten Stimmung seien die drei Durakkorde, in der zweiten die drei Mollakkorde ungetrübt; also sei die erste eine Dur-, die zweite eine Mollstimmung.

Andererseits muß Hauptmann die Funktion der II. Stufe in Dur, Subdominantparallele zu sein, verleugnen: die Quinte d—a ist nach Hauptmann in Dur eine Dissonanz. Seine Deduktion der Dur-Moll-Tonalität aus der harmonischen Stimmung ist also rudimentär und fragmentarisch. Denn unleugbar ist der Parallelismus zwischen Dur und Moll, den Hauptmann verkennt, eines der fundierenden Momente der tonalen Harmonik.

*

Die Analyse der Entwicklung, der das Tonsystem als System von Tonbeziehungen und -funktionen zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert unterworfen war, dürfte gezeigt haben, daß die Verfestigung der Terz von einem unselbständigen zu einem selbständigen Zusammenklang, der Übergang von der klanglichen zur tonalen Fun-

[38] Hauptmann, a. a. O., S. 43.

dierung der Leittonwirkung und die Vertauschung der pythagoreischen mit der harmonischen Stimmung durch Wechselwirkung miteinander verbunden waren.

Auf einen Versuch, die Veränderungen historisch genauer zu datieren, also über das vage Resultat, daß sie ins 16. Jahrhundert fallen, hinauszukommen, wurde verzichtet, weil er hoffnungslos erscheint.

Modale Mehrstimmigkeit

Ein Versuch, die Unterschiede zwischen ein- und mehrstimmiger Darstellung der Modi zu beschreiben, müßte sich, um nicht ins Unabsehbare zu geraten, auf die Voraussetzung stützen können, daß vom Choralrepertoire und den Traktaten des Mittelalters ein eindeutiger, fest umrissener Modusbegriff ablesbar sei. Die Erwartung wird jedoch enttäuscht, und zwar nicht, weil die Interpretationen unzulänglich wären, sondern weil die Sache selbst vieldeutig ist. Eine Aufzählung von Merkmalen, etwa die Behauptung, daß ein Modus durch Finalis und Repercussa, Ambitus und Oktavgliederung, Formeln und Melodiemodelle ausgeprägt werde, wäre insofern eine Simplifikation, als sie den Sachverhalt, daß die einzelnen Bestimmungsmomente verschiedene Entwicklungsstufen repräsentieren, verdeckt. „Modus" ist ein historischer Begriff, der einer Definition als Merkmaleinheit Widerstand entgegensetzt; um zu wissen, was die Modi sind, muß man ihre Geschichte kennen.

Für die Beschreibung der modalen Mehrstimmigkeit sind vor allem die Momente, die bei Aurelian, Guido und Hermannus Contractus die Ausgangspunkte der Modustheorie bilden, von Bedeutung: Das Verhältnis der modalen Formeln zur Diatonik als umfassendem System der Tonbeziehungen, die Finalis in der Funktion eines Bezugszentrums und die Oktavgliederung als Gerüst eines Modus.

1. Die *Musica disciplina* des Aurelianus Reomensis ist der älteste Modustraktat des Mittelalters — die Zuschreibung des Codex Vindobonensis 109 an Alcuin beruht auf einem Irrtum[1]. Der Versuch, den Modus eines Gesanges auszuprägen oder zu bestimmen, kann sich nach Aurelian auf die Finalis, aber auch auf die Initialis[2], auf einzelne Formeln (litteraturae), aber auch auf den Melodieverlauf (modulatio) stützen. „Notandum sane, quia in offertoriis et responsoriis atque invitatoriis non aliubi requirendi sunt toni, nisi ubi fines versuum intromittuntur, maximeque servandus est sensus litteraturae quam modulationis. In introitis vero, antiphonis, nec non communionibus semper in capite requirantur"[3]. Aurelian vermittelt zwischen der Praxis der „cantores" und der Theorie der „musici"[4]. Die Ursache des Zusam-

[1] H. Schmid, *Byzantinisches in der karolingischen Musik*, Berichte zum elften Internationalen Byzantinistenkongreß, München 1958, S. 16, Anmerkung 1.

[2] U. Bomm, *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Meßgesänge im 9. bis 13. Jahrhundert*, Einsiedeln 1929.

[3] GerbertS I, 44 b.

[4] E. L. Waeltner, *Die „Musica disciplina" des Aurelianus Reomensis*, Kongreßbericht Köln 1958, S. 293 f.

menhangs zwischen den verschiedenen melodischen Wendungen, in denen eine „litteratura" — eine Modusformel wie „Noeane" oder „Noeacis" — sich ausprägen kann, sucht er im System der unmittelbaren und indirekten Konsonanzbeziehungen: „Caeterum qui plenitudinem huiusce vult nosse scientiae, ad musicam eum mittimus, et si in ipsa voluerit versari, ad consonantiam proportionum ac speculationem intervallorum, nec non ad certitudinem oculos vertat numerorum, et tunc nosse poterit, quamobrem in una et eadem litteratura diversus efficiatur sonoritas concentus"[5]. Die Diatonik, der Inbegriff der Konsonanzbeziehungen, bildet — als Gegenstand einer mathematischen Theorie — den tragenden Grund der Modi, die usuell entstanden sind.

2. Als Oktavgliederungen wurden die Modi erst von Hermannus Contractus — im frühen 11. Jahrhundert — bestimmt. Die Erklärungen sind allerdings nicht unmißverständlich. Die Charakterisierung der Modi als Oktavgattungen, als „species", ist ein Relikt der antiken Theorie, das aber einerseits verzerrt wird und andererseits sogar in seiner umgedeuteten Fassung die Modusvorstellung des Hermannus Contractus verwirrt und stört. Hermannus fundiert seine Theorie durch einen Zirkelschluß: Um den Oktoechos, das System der acht Modi, aus der Skala deduzieren zu können, gliedert er die Skala nach einem Prinzip, das den Oktoechos voraussetzt. Er fügt vier dorische (antik phrygische) Tetrachorde, deren Stufen er „prima, secunda, tertia" und „quarta vox" nennt, abwechselnd konjunkt und disjunkt aneinander, so daß der Ton d einerseits als „quarta", andererseits als „prima vox" erscheint.

1	2	3	4				1	2	3	4				
A	H	c	d	e	f	g	a	h	c′	d′	e′	f′	g′	(a′)
			1	2	3	4				1	2	3	4	
Graves			Finales				Superiores			Excellentes				

Das Gliederungsprinzip ist antik, wird aber umgedeutet. Die Disposition der Tetrachorde ist von Hermannus nicht als Beschreibung einer einzelnen Tonart, der antik phrygischen oder mittelalterlich dorischen, sondern als Darstellung der Skala, die sämtlichen Tonarten vorausgeht und zugrundeliegt, gemeint. Ihr Sinn besteht in nichts anderem, als die Behauptung möglich zu machen, daß die dorischen Quarten, Quinten und Oktaven von einer „prima vox" zu einer „prima vox" reichen, die phrygischen von einer „secunda vox" zu einer „secunda vox", die lydischen von einer „tertia vox" zu einer „tertia vox" und die mixolydischen von einer „quarta vox" zu einer „quarta vox". Authentische und plagale Oktaven werden gleichgesetzt: „Protus cum suo subiugali, quia primi sunt, necessario omnia quae prima sunt, requirunt; primas videlicet in omnibus quadrichordis literas, quae sunt A D a d, primas species diapason, quae sunt A a D d . . ."[6]. Daß die Anordnung der Ganz- und Halbtöne, die „species", in der hypodorischen Oktave anders ist als in der dorischen, soll als irrelevant gelten, weil einzig die Gerüsttöne, nicht die Ausfüllungen, das Wesen einer Quarte, Quinte oder Oktave ausmachen. „In qua descriptione illud est

[5] GerbertS I, 43 a.
[6] GerbertS II, 132 b.

notandum, quod principio et fine principalitas vel proprietas specierum continetur: nam interpositae voces ex caritate subserviunt"[7]. Obwohl demnach die Gliederung der Skala in die vier Gruppen der „primae, secundae, tertiae" und „quartae voces" das Fundament des von Hermannus konstruierten Systems bildet, polemisiert er[8] gegen die Lehre der *Musica Enchiriadis* von den vier Tonqualitäten und hält an der Vorstellung der „septem discrimina vocum", der sieben Toncharaktere, fest; die Differenzen der Tetrachordstufen versteht er nicht als Unterschiede der „qualitas vocis", sondern der „positio". „At vero secundum troporum (numerum) in quarto vel quinto loco reditum concordat prima cum prima, secunda cum secunda, tertia cum tertia, quarta cum quarta: secundum positionem dico, non secundum vocem"[9]. Mit der Bedeutung eines Tones „secundum positionem" kann Hermannus nichts anderes meinen als die Funktion einer Stufe, Gerüstton eines Modus zu sein — in jeder anderen Beziehung ist d als „quarta vox" mit d als „prima vox" identisch. Das Schema der Gerüsttöne bildet die Substanz der Modustheorie des Hermannus. Der Rest ist Mißverständnis und antikisierendes Ornament.

3. Nach Guido von Arezzo ist ein Modus ein Inbegriff von Tonbeziehungen, deren Zentrum ein Grundton bildet. „Cum autem quilibet cantus omnibus vocibus et modis [= intervallis][10] fiat, vox tamen, quae cantum terminat, obtinet principatum"[11]. Der Relation zum Grundton verdanken die Töne ihre Färbung. „Et praemissae voces . . . ita ad eam adaptantur, ut mirum in modum quamdam ab ea coloris faciem ducere videantur"[12]. Andererseits begründet Guido die Regel, daß der Grundton als Finalis fungieren oder die Finalis als Grundton gelten soll, mit dem Argument, daß erst am Ende eines Gesanges der Charakter, der „modus", eines Grundtons unmißverständlich sei. „Finito vero cantu ultimae vocis modum ex praeteritis aperte agnoscimus"[13]. Werden demnach einerseits die Töne, die den Grundton umgeben, durch ihn gefärbt, so beruht andererseits der Charakter des Grundtons auf der Relation zu den übrigen Stufen. Die tragende Kategorie der guidonischen Modustheorie ist der Gedanke der Wechselwirkung, der allerdings nicht formuliert, sondern in einer Äquivokation, in der Mehrdeutigkeit des Ausdrucks „modus", versteckt wird. Unter dem Titel „Quibus sex modis sibi invicem voces iungantur"[14] zählt Guido die Intervalle, die Tonbeziehungen auf, die ihm als melodisch brauchbar erscheinen: Halbton und Ganzton, kleine und große Terz, Quarte und Quinte. Doch bezeichnet der Terminus „modus" außer Intervallen auch Toncharaktere; und die zweite Bedeu-

[7] GerbertS II, 130 a.
[8] GerbertS II, 128 a.
[9] GerbertS II, 130 a.
[10] GerbertS II, 5 b.
[11] GerbertS II, 11 b.
[12] GerbertS II, 11 b.
[13] GerbertS II, 12 a.
[14] GerbertS II, 5 b.

tung steht nicht unverbunden neben der ersten. Denn der Charakter, der „modus" eines Tones ist nichts anderes als der Inbegriff der Relationen, der „modi", durch die ein Ton mit anderen verbunden ist; erst als Teil eines Zusammenhangs wird er aus einem akustischen Datum zu einem musikalisch bestimmten Ton. „Primus modus vocum est, cum vox tono deponitur, et tono et semitonio, et duobus tonis intenditur, ut A et D . . ." [15]. Der Ton A bildet ein Analogon zu d, weil er im Hexachord G—e von den gleichen Intervallen umgeben ist wie d im Hexachord c—a. (Die Doppelbestimmung von d als „prima" und „quarta vox" wird in der guidonischen Beschreibung der Toncharaktere — der „positiones", um mit Hermannus Contractus zu sprechen — vermieden; g erscheint als einzige „quarta vox".) Daß Guido schließlich auch die Tonarten als „modi" bezeichnet — „hi sunt quatuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant" [16] —, besagt, daß er Tonarten als Explikationen der Charaktere ihrer Grundtöne versteht. Die Beziehungen, die ein Ton impliziert und die seinen Charakter bestimmen, werden durch die Tonart, deren Grundton er bildet, nach außen gekehrt und entfaltet. Die Mehrdeutigkeit des Wortes „modus" ist also kein Zeichen terminologischer Nachlässigkeit, sondern Ausdruck eines sachlichen Zusammenhangs. Tonbeziehungen, „modi, quibus voces iungantur", begründen den Charakter, den „modus", eines Tones, und der „modus" des Tones zeigt sich an der Tonart, dem „modus", als dessen Finalis er fungiert.

*

Die Merkmale, durch die sich die mehrstimmige Darstellung der Modi von der einstimmigen unterscheidet, werden im allgemeinen als Resultate eines Zusammen- oder Gegeneinanderwirkens von modaler Melodik und rudimentärer Harmonik erklärt. Ohne daß näher bestimmt würde, was unter „Harmonik" zu verstehen sei, wird sie als ein Gegenprinzip zur Modalität exponiert, das in der Natur der Mehrstimmigkeit liege und die Entwicklung des Komponierens in eine Richtung dränge, deren Ziel und Ende die Verwandlung der Modi in Dur- und Molltonarten bilde.

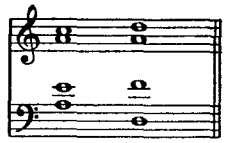
Die Behauptung, „Harmonik" sei das Wesen der Mehrstimmigkeit, ist entweder tautologisch oder falsch: tautologisch, wenn „Harmonik" nichts anderes als „Klangtechnik" bedeuten soll; falsch, wenn der Harmoniebegriff der Dur-Moll-Tonalität vorausgesetzt wird. Auch ist die Vorstellung, daß das „Wesen" der Mehrstimmigkeit sieben Jahrhunderte brauchte, um sich gegen den Widerstand des melodischen Modusprinzips durchzusetzen und in der Dur-Moll-Tonalität zu seiner vollendeten Erscheinung zu kommen, geschichtsphilosophisch fragwürdig.

Knud Jeppesen stützt die Meinung, daß „das Harmonische" den „Gegengesichtspunkt" zur Modalität bilde [17], auf das Argument, daß der Leitton, das Subsemitonium modi, „die wesentliche Änderung (sei), die sich beim Übergang zur Mehr-

[15] GerbertS II, 7 b.
[16] GerbertS II, 10 b.
[17] K. Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig ²/1956, S. 55.

stimmigkeit an den Kirchentönen vollzieht"[18]. „Man empfand nunmehr, daß Schlußbildungen, wie z. B. die folgende, nicht überzeugend wirkten"[19]:

Bsp. 65



Doch lag erstens der Leittonbildung keine Akkordvorstellung, sondern die Regel zugrunde, daß der Übergang von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz durch einen Halbtonschritt in einer der Stimmen vermittelt werden solle. Zweitens ist es zweifelhaft, ob Alterationen in der Klausel eine „Veränderung der Kirchentöne" bewirken. Interpretiert man

	cis—d		c—d	
gis—a		als „lydische",	g—a	als „phrygische"
	e—d		es—d	

Klausel, so ist man zu der absurden Konsequenz gezwungen, daß der dorische Modus gerade in der Kadenz, die ihn unmißverständlich ausprägen soll, aufgehoben sei und durch den lydischen oder phrygischen ersetzt werde. Um sie zu vermeiden, muß man zugestehen, daß in der Modalität — im Unterschied zur Dur-Moll-Tonalität — die Klangtechnik und die Tonartvorstellung getrennte Kategorien sind. Die Alterationen sind Mittel des Kontrapunkts, die am Modus nichts ändern.

Die Alterationen, die Jeppesen als „Veränderungen der Kirchentöne" unter dem Einfluß des „Harmonischen" interpretiert, sind also weder „Veränderungen der Kirchentöne" noch Konsequenzen des „Harmonischen" im Sinne der Dur-Moll-Tonalität.

Zurückhaltender urteilt Georg Reichert, der in den mehrstimmig dargestellten Kirchentonarten des 15. und 16. Jahrhunderts eine Verschränkung von „tonalen" und „modalen" Momenten beobachtet. Einerseits präge sich in den Chansons von Dufay und Lasso eine Hierarchie der Klauselstufen aus, eine „Unterstreichung der formalen Gliederung", die ein „System funktional abgestufter Zusammenklänge" voraussetze[20]. Andererseits dürfe die „modale Natur" der Kirchentonarten nicht verkannt werden. „Sie [die Kirchentonartlichkeit Dufays] erschöpft sich nicht in der Regelung des harmonischen Verlaufs der Komposition, sondern stellt in deutlicher Nachwirkung des ursprünglich melodischen Modus eine (wenn auch sehr lose) Verlaufsform von bemerklicher Prägekraft dar"[21].

Reicherts Terminologie ist so vieldeutig wie die Sache, die sie beschreiben soll.

[18] A. a. O.
[19] A. a. O.
[20] G. Reichert, *Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Mf IV, 1951, S. 36.
[21] A. a. O., S. 40.

1. Der Ausdruck „funktionale Abstufung" läßt es offen, ob tonale Funktionen im Sinne Hugo Riemanns — Tonika, Dominante und Subdominante — oder die formalen Funktionen des Chorals — Finalis und Repercussa — gemeint sind. Auch die Rolle der Repercussa ist eine „Funktion". Man kann also die Positionen der „Clausulae secundariae", a im d-Modus, a im e-Modus, c im f-Modus und c im g-Modus, als (authentische oder plagale) Repercussae interpretieren[22] und dennoch, ohne an die Funktionstheorie Riemanns zu denken, von „funktionaler Abstufung" sprechen.

2. Ein Ausdruck wie „IV. oder V. Stufe" impliziert, so neutral er erscheinen mag, eine Hypothese, von der nicht feststeht, ob sie der musikalischen Wirklichkeit des 15. und 16. Jahrhunderts gerecht wird. Wer den Ton a im d-Modus als V. und im e-Modus als IV. Stufe bezeichnet, setzt unausgesprochen voraus, daß für die Bedeutung der a-Stufe die Verschiedenheit der Positionen im d- und im e-Modus und nicht die Gleichheit der Stellung in der diatonischen Skala entscheidend sei. In der Dur-Moll-Tonalität ist die „materiale" Identität des a-moll-Akkords in d- und e-moll gegenüber der „funktionalen" Differenz zwischen der Dominant- und der Subdominant-Rolle sekundär, wenn nicht bedeutungslos. Ob aber auch in der Modalität die a-Stufe ihren Charakter ins Gegenteil verkehrt, wenn sie auf e statt auf d bezogen wird, ist zweifelhaft und sogar unwahrscheinlich[23].

3. Die Beschreibung der mehrstimmig dargestellten Modi als „Verlaufsformen" ist doppeldeutig. Sie kann einerseits besagen, daß sich die modalen Charaktere der einzelnen Stimmen eines Satzes gegenseitig stützen und ergänzen, statt sich zu durchkreuzen und zu neutralisieren. Andererseits kann gemeint sein, daß im 15. und 16. Jahrhundert versucht worden sei, die Modi durch typische Klangfolgen — durch harmonische Analoga zu den melodischen Formeln des frühen Mittelalters — voneinander zu unterscheiden. Doch ist einerseits die modale Ergänzung keine feste Norm, sondern eine bloße Möglichkeit, die ihr Gegenteil, den modalen Kontrast zwischen den Stimmen eines Satzes, neben sich duldet. Und andererseits geraten Versuche, den vagen Eindruck, daß ein Modus durch „harmonische Formeln" charakterisiert werde, durch Analysen zu präzisieren, rasch ins Ungreifbare.

Meinte Jeppesen, daß der mehrstimmigen Darstellung der Kirchentonarten eine Harmonik zugrundeliege, die eine rudimentäre Vorform der Dur-Moll-Tonalität bilde, so ist Bernhard Meier überzeugt, daß der modale Intervallsatz als extremer Kontrast zum tonalen Akkordsatz zu verstehen sei. „Daß die einstimmige Musik mit den Regeln ihrer Melodiebildung im ersten, die mehrstimmige mit den Regeln des Zusammenklanges ihrer Stimmen erst im abschließenden Teil der Lehrbücher behan-

[22] Daß gerade c und a als Repercussae hervortreten, scheint die Vorstellung provoziert zu haben, daß die mehrstimmig dargestellten Modi Dur- oder Molltonarten seien, die mit der Dominante oder Subdominante statt der Tonika schließen.

[23] Man braucht Jacques Handschins These, daß die Modi ein bloßer „Überbau" über der Diatonik seien, nicht unmodifiziert zu übernehmen, und wird dennoch kaum leugnen können, daß ein Moduswechsel eine geringere Veränderung der Toncharaktere bedeutet als eine Modulation, ein Tonartenwechsel, in der tonalen Harmonik.

delt wird, ist nicht nur als traditionell mitgeschleppte Anordnung zu betrachten, sondern entspricht dem Bewußtsein der Zeit, die keine auf Dreiklänge und ihre Verknüpfung begründete moderne Tonalität, sondern nur die durch variierbare Modelle weitgehend vorbestimmte Modalität einstimmiger Melodien kennt und ein mehrstimmiges Stück — im Wortverstand der Bezeichnung ‚cantus compositus' — als intervallkontrapunktisch geordnete Zusammenfügung modal erfundener Stimmen ansieht"[24]. Die Formulierung ist so präzise, daß auch die fragwürdigen Momente des Gedankens, den sie ausdrückt, hervortreten.

1. Meier scheint den „Intervallkontrapunkt" ausschließlich als Limitation, als Voraussetzung der Verträglichkeit verschiedener Stimmen zu verstehen. Er verkennt, daß eine Intervallfolge wie 6—7—6—8 keine bloße Bedingung für das Zusammenfügen der Diskant- und der Tenorklausel ist, sondern als Progression die Substanz der Kadenz bildet: Erst zusammen mit der Formel des Tenors wird die des Diskants zur Klausel. Ist aber die Intervallfortschreitung — die Relation der Stimmen und nicht deren bloße Verträglichkeit — als entscheidendes Moment des Kontrapunkts erkannt, so gerät die Vorstellung eines Nebeneinander modal geprägter Einzelstimmen in Verdacht, eine zwar durch Simplizität bestechende, aber brüchige Hypothese zu sein.

2. Wer die Mehrstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts als „cantus compositus", als Zusammensetzung selbständiger und voneinander unabhängiger Stimmen begreift, versperrt sich die Einsicht in den Sachverhalt, daß die Bestimmungsmomente eines Modus — Finalis und Repercussa, Ambitus und Oktavgliederung — ihren Sinn ändern, wenn in der Mehrstimmigkeit die Finalis als Ultima einer Sext-Oktav-Klausel, die Repercussa als Stufe der „Clausula secundaria", der Ambitus als Inbegriff von „Lagenstimmen" und die Oktavgliederung als Gerüst „tonaler" Imitationen erscheint. Die Tradierung der immer gleichen Termini verbürgt nicht die Identität der Bedeutungen.

3. Interpretiert man die Kompositionstechnik des 16. Jahrhunderts als ausschließenden Gegensatz zu der des 17., so wird es unmöglich, den Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität zu erklären — es sei denn, man erhebt den jähen Umschlag ins Gegenteil zum Entwicklungsprinzip der Geschichte. Meiers Hypothese ist insofern „historisch", als sie die Distanz betont, die das Vergangene vom Gegenwärtigen und Gewohnten trennt. Aber sie ist auch „unhistorisch", weil sie die Möglichkeit versperrt, die geschichtlichen Veränderungen als Entwicklung zu begreifen.

Die Beschränkung auf die Analyse von Einzelstimmen ist in den Untersuchungen Siegfried Hermelinks aufgehoben. Hermelink betrachtet die modale Klangtechnik Palestrinas unter dem Gesichtspunkt des „Grundton-Ambitus-Verhältnisses"[25]. In

[24] B. Meier, *Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts*, Musica Disciplina VII, 1953, S. 180.

[25] S. Hermelink, *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960, S. 55 ff.

der Notation der Vokalpolyphonie werden Hilfslinien im allgemeinen vermieden. Der Ambitus einer Sopranstimme reicht also von d′ bis g″, wenn der Violinschlüssel, und von h bis e″, wenn der Sopranschlüssel vorgezeichnet ist. Daß dem Ambitus der notierten Sopranstimmen — für die Analyse des „Ambitus-Grundton-Verhältnisses" ist die absolute Tonhöhe, also auch der Streit über die Chiavetten, irrelevant — die festen Grenzen einer Undezime gezogen sind, ist nicht ohne Einfluß auf den Klangcharakter der Modi. Wird der mittlere Bereich des Sopran-Ambitus bevorzugt, so erscheint, wenn der Violinschlüssel vorgezeichnet ist, der C-Akkord eher in Oktav-, der F-Akkord in Quint- oder Terzlage. Der c-Modus unterscheidet sich also, sofern der Sopran im Violinschlüssel notiert ist, vom f-Modus durch einen Vorrang der Oktavlage des Grundakkords. (Ist der Sopranschlüssel vorgezeichnet, so rückt im c-Modus die Quint-, im f-Modus die Oktav- oder Terzlage des Grundakkords in den Vordergrund.)

Hermelinks Deduktion — von einem Resultat empirischer Untersuchungen kann man kaum sprechen, da eine statistische Verifikation, die naheläge, bisher fehlt — wäre durch die Beobachtung zu ergänzen, daß in Palestrinas Sopranstimmen der obere Bereich des Undezimen-Ambitus häufiger benutzt wird als der untere. Die Terzlage des d-Akkords mit dem Ton f″ im Sopran ist nicht so selten, wie sie nach Hermelinks Schema sein müßte, und der Ton d″ erscheint, wenn der Violinschlüssel vorgezeichnet ist, als mittlerer, g′ als tiefer Ton, obwohl im Fünf-Linien-System die eine Stufe das graphische Korrelat der anderen bildet.

*

Urteile über die Modi mehrstimmiger Sätze sind nicht erst für die Historiker des 20. Jahrhunderts, die mit „verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten" rechnen müssen, mit Schwierigkeiten behaftet: sie waren es schon für die Theoretiker des 16. Jahrhunderts. In den Modusbeschreibungen Pietro Arons und Gioseffo Zarlinos verschränken sich Relikte des Alten mit Beobachtungen des Neuen zu einem Komplex, der entwirrt und auseinandergelegt werden muß.

Es ist zur wissenschaftlichen Gewohnheit geworden, das Tenorprinzip des 15. Jahrhunderts — die Regel, daß der Tenor den Modus eines mehrstimmigen Satzes repräsentiere — und das Ambitusschema des 16. Jahrhunderts — die Norm, daß der authentischen Oktave im Tenor und Sopran die plagale im Baß und Alt und der plagalen im Tenor und Sopran die authentische im Baß und Alt entsprechen soll — als zwei Momente der gleichen Kompositionstechnik zu betrachten[26]. Das Tenorprinzip wurde

[26] B. Meier, *Bemerkungen zu Lechners „Motectae Sacrae" von 1575*, AfMw XIV, 1957, S. 84. — Im Kantilenensatz des 15. Jahrhunderts galt der Diskant als primäre Stimme. Leo Treitler (*Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay*, JAMS XVIII, 1965, S. 131–169) zeigte allerdings, daß in Dufays Chansons die Quint-Quart-Struktur des Diskants, die den Modus ausprägt (z. B. a–d′–a′), fast immer durch komplementäre (d–a–d′) oder analoge (A–d–a) Strukturen der Unterstimmen ergänzt wird. „With this observation we have stated the compositional principles on which Dufay's distinctive harmonic style rests: (1) each voice is internally consistent in that it is dominated by a single pentachord-tetrachord-pair, and (2) the same pentachord-tetrachord-pair, in

von Tinctoris[27], Aron[28] und Zarlino[29] formuliert, das Ambitusschema von Martin Agricola[30], Zarlino[31], Gallus Dressler[32] und Michael Praetorius[33] beschrieben. Cyriacus Schneegaß, der sich auf Zarlinos *Istitutioni harmoniche* stützte, faßte die Prinzipien in einem einzigen Satz zusammen: „In compositis cantionibus quilibet Authenta cum suo Plagio, et vice versa Plagius cum Authenta . . . commiscentur, ita tamen, ut alter illorum dominetur, et alter subserviat: Ille scilicet potissimum in Discantu et Tenore, hic in Alto et Basso"[34]. Doch ist es zweifelhaft, ob Schneegaß Zarlinos Intentionen gerecht wird.

Der Vorrang des Tenors war im 16. Jahrhundert nicht selbstverständlich. Für Aron[35] ist er kein Dogma, das bedingungslos feststeht, sondern eine empirisch begründete Regel, die ihre Geltung verliert, wenn die Voraussetzungen, auf die sie sich stützt, nicht erfüllt sind. Der Tenor entscheidet über den Modus, sofern er Cantus-firmus-Stimme ist; wird der Cantus firmus vom Baß übernommen, so repräsentiert der Baß den Gesamtmodus des Satzes. Allerdings ist manchmal auch in Sätzen ohne Cantus firmus der Modus vom Tenor ablesbar, sei es, weil der Tenor die zuerst kom-

one or another oft its simple or compound dispositions, controls all the voices of a given piece—in a word, all the voices are in the same tonality" (S. 153). Treitler betont den Einfluß der melodischen Struktur auf die klangliche, ohne jedoch zu erwähnen, daß das „tetrachord-pentachord principle", das die „tonality" reguliert, zu den Kadenzdispositionen, die gleichfalls die Tonart ausprägen, in einem problematischen Verhältnis steht. Denn Klauseln auf Nebenstufen durchkreuzen entweder die Quint-Quart-Struktur des Grundmodus (eine a-Klausel im d-Modus legt es nahe, daß in dem Abschnitt, der ihr vorausgeht, die Oktavgliederung A–e–a statt A–d–a vorherrscht), oder sie wirken, falls die Quint-Quart-Struktur gewahrt wird, als zufällige und abrupte Ausweichungen, die nicht in der melodisch-klanglichen Gestalt des Satzes begründet sind. Und die zweite Möglichkeit ist bei Dufay keineswegs ausgeschlossen, so befremdend sie einem Hörer erscheinen mag, der die Kadenzen als das Gerüst der Tonalität wahrzunehmen gewohnt ist. In *Pour l'amour* (S. 151–153) ist im Diskant das Tetrachord c'–f' durch das Trichord f'–a' (statt des Pentachords f'–c'') ergänzt; die Unterstimmen prägen die reguläre Quart-Quint-Struktur c–f–c' aus. Der Contratenor ist Zusatzstimme zu einem Diskant-Tenor-Gerüst, das für sich bestehen kann; die Progression $\begin{matrix} g'-a' \\ b-a \end{matrix}$ ist also auch dann als a-Klausel aufzufassen, wenn der Contratenor ihr den Ton f oder d substruiert (T. 12 und T. 29). Die Klauseldisposition ist mannigfaltig:

Stufe:	f	(c)	(a)	c	d	a	(f)	f
Takt:	5	7	12	17	23	29	33	37.

Doch ist die melodisch-klangliche Struktur – entsprechend der These Leo Treitlers – in einem Ausmaß durch die Vorherrschaft des Grundtons bestimmt, daß die Klauseln auf Nebenstufen nicht als Ziel und Resultat einer melodisch-klanglichen Progression, sondern als überraschende Abbiegungen wirken, die eher klanglichen Reichtum demonstrieren als tonalen Zusammenhang stiften sollen.

[27] *Liber de natura et proprietate tonorum*, CoussS IV, 29 a–b.

[28] *Trattato della natura e cognizione di tutti gli toni di canto figurato*, Venedig 1524, cap. 2.

[29] *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, lib. IV, cap. 28 und 31.

[30] *Quaestiones vulgatoriores in musicam*, 1543; nach B. Meier, AfMw XIV, S. 84, Anmerkung 1.

[31] *Istitutioni harmoniche*, lib. IV, cap. 31.

[32] *Praecepta musicae practicae*, 1562; nach B. Meier, a. a. O., S. 84, Anmerkung 2.

[33] *Syntagma musicum III*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck, Kassel 1958, S. 36 ff.

[34] *Isagoges musicae libri duo*, Erfurt 1591; nach B. Meier, a. a. O., Anmerkung 3.

[35] Aron, a. a. O., cap. 2.

ponierte oder weil er die einzige Stimme ist, in der die Oktavgattung des Modus vollständig erscheint — Aron erwähnt die mixolydische Oktave, die durch den Sopran nicht ausgefüllt werden könne.

Die Norm, daß der Modus eines mehrstimmigen Satzes von dem des Tenors abhänge, ist also, wenn Arons Erklärungen beim Wort genommen werden dürfen, an bestimmte Bedingungen gebunden: an den Cantus-firmus-Satz, an das Verfahren, die Stimmen sukzessiv zu komponieren oder an eine Beschränkung des Gesamtambitus, die eine Duplizierung der Tenor-Oktave durch den Sopran nicht zuläßt. Und die Regel ist ungültig, wenn ihre Voraussetzungen aufgehoben sind, wenn also ein Satz, dem kein Cantus firmus zugrundeliegt, auf simultaner Konzeption der Stimmen beruht und einen Gesamtambitus hat, in dem der Sopran dem Tenor und der Alt dem Baß entspricht. Durchimitation ohne Cantus firmus, gleichzeitiger Entwurf der Stimmen und ein Gesamtambitus, der achtzehn oder neunzehn Stufen umfaßt, sind aber die Grundlagen des Komponierens im 16. Jahrhundert.

Auch Zarlino beschreibt den Tenor, um ihn zum Repräsentanten des Modus erklären zu können, als zuerst komponierte Stimme. „Considerata prima la materia, cioè le Parole soggette; debbe dipoi eleggere il Modo conveniente alla loro natura. Il che fatto osservarà, che'l suo Tenore procedi regolatamente modulando per le chorde di quel Modo . . ." [36].

Ist also der Vorrang des Tenors für Zarlino an eine Voraussetzung gebunden, die im 16. Jahrhundert eher eine Ausnahme als eine Regel darstellt, so darf andererseits nicht verkannt werden, daß der Akzent in Zarlinos Modusbeschreibungen nicht auf die Rolle des Tenors, sondern auf das Ambitusschema fällt, auf die Regel, daß der authentischen Oktave im Tenor und Sopran die plagale im Baß und Alt und der plagalen im Tenor und Sopran die authentische im Baß und Alt entsprechen soll. Das Ambitusschema und der Primat des Tenors schließen sich in Zarlinos Theorie eher aus, als daß sie sich ergänzen. Die These, das entscheidende Moment an der Zuordnung von authentischem Tenor und plagalem Baß oder plagalem Tenor und authentischem Baß sei die vom Tenor ablesbare Differenz zwischen der authentischen und der plagalen Form eines Modus [37], verfehlt Zarlinos Intention. Zarlino betont die gemeinsamen, nicht die trennenden Merkmale. Ob die Quintenspezies, die einen Modus konstituiert, authentisch durch eine Quarte oben oder plagal durch eine Quarte unten ergänzt werde, sei sekundär oder sogar irrelevant. „Imperoche i Musici moderni pigliano per chorda finale di ciascun Modo la chorda più grave di ciascun Diapente; sia poi la Diatessaron posta nell' acuto, overo nel grave, che non fà cosa alcuna di vario" [38]. Außer der Quintenspezies teilt die authentische Form eines Modus mit der plagalen den Grundton und die Kadenzstufen. „Et non solamente hanno le chorde finali communi: ma hanno etiandio i luoghi delle Cadenze" [39]. Die

[36] Zarlino, a. a. O., lib. IV, cap. 31
[37] Meier, a. a. O., S. 83 ff.
[38] Zarlino, a. a. O., lib. IV, cap. 13.
[39] A. a. O.

authentische und die plagale Variante bilden eine untrennbare Einheit, die den modalen Zusammenhang zwischen den Stimmen eines polyphonen Satzes begründet. „La onde per tal legamento, e parantella (dirò cosi) che si trova tra loro, sono in tal maniera uniti, che quando bene alcuno volesse separarli l'uno dall'altro non potrebbe: tanta è loro unione; come vederemo, quando si ragionarà di quello, che si hà da fare nell'accomodar le parti nelle cantilene" [40]. Das Ambitusschema ist demnach in Zarlinos Theorie eine Konsequenz des Gedankens, daß der authentische und der plagale Modus untrennbar seien.

Zwischen der Vorstellung eines authentisch-plagalen Gesamtmodus, die das Ambitusschema ausdrückt, und dem Tenorprinzip besteht ein Widerspruch. Und das Dilemma zwingt zur Entscheidung: Die ausgleichende und zusammenfassende Vorstellung, der Vorrang des Tenors und das Ambitusschema seien zwei Momente des gleichen Sachverhalts, muß preisgegeben werden. Tenorprinzip und untrennbare Einheit der authentischen und der plagalen Oktave schließen sich aus. Die Wahl aber fällt nicht schwer. Da die kompositionstechnischen Voraussetzungen für den Vorrang des Tenors im 16. Jahrhundert zu geringen Resten schrumpfen und gegenüber der Durchimitation und der Simultankonzeption der Stimmen zu Archaismen verblassen, dürfte es legitim sein, das Neue an Zarlinos Theorie, die Vorstellung, daß einander ergänzende Modi wie der dorische und der hypodorische in einem Gesamtmodus konvergieren, hervorzukehren und als entscheidend anzusehen.

Der Theorie Zarlinos, dem Gedanken, daß die authentische und die plagale Form eines Modus in der Mehrstimmigkeit untrennbar verbunden seien, entspricht die Praxis Palestrinas. Und der Versuch Bernhard Meiers [41], zu demonstrieren, daß im 16. Jahrhundert authentische Sätze von plagalen streng unterschieden worden seien, erweist sich als mißglückt. Meiers Hypothese, daß die Differenz zwischen der authentischen und der plagalen Variante eines Modus durch den Tenorambitus, die Anfangsimitation und den Vorrang der authentischen oder plagalen Repercussa als Klauselstufe ausgeprägt werde, kann nichts anderes besagen, als daß zwischen den drei Momenten eine feste Korrelation bestehe: Soll es sinnvoll sein, von plagalen Sätzen im Unterschied zu authentischen zu sprechen, so muß ein plagaler Tenorambitus mit einer plagalen Anfangsimitation und einem Hervortreten der plagalen Repercussa als „Clausula secundaria" zusammentreffen. Die Vorstellung, daß die mehrstimmigen Modi, nicht anders als die einstimmigen, in authentische und plagale zu klassifizieren seien, hat demnach den Charakter einer empirischen Hypothese, die sich verifizieren oder widerlegen läßt — und eine Untersuchung des Offertorienzyklus von Palestrina [42] zeigt, daß sie irrig ist.

1. Die Norm der Stimmenzahl ist bei Palestrina die Fünf-, nicht die Vierstimmigkeit. Die Quinta vox aber ist ein Tenor secundus; und die Vorstellung eines gespal-

[40] A. a. O.
[41] Meier, a. a. O., S. 83 ff.
[42] Palestrina-Gesamtausgabe (Haberl), Band IX.

tenen und in zwei Stimmen zerlegten „fundamentum relationis" erscheint als Widerspruch in sich.

2. Um die Hypothese, zwischen dem Tenorambitus, der Anfangsimitation und dem Vorrang der authentischen oder plagalen Repercussa als Klauselstufe bestehe eine Korrelation, zu widerlegen, genügt es, eine geschlossene Gruppe von Werken, die acht phrygischen Offertorien, zu analysieren. (Die Ziffern in Klammern geben die Seitenzahlen in Haberls Edition an.) In drei Sätzen (27, 29, 32) ist der Tenorambitus plagal (g—a'), in fünf Sätzen (35, 37, 40, 43, 46) authentisch (c—e', e—g' oder a-Phrygisch g—a'). Die Anfangsimitationen beruhen auf Quint- oder Quartbeantwortung (Tenor: h—d'—e' / Baß: e—g—a oder Baß: e—g—a / Tenor a—c'—d'). Die Quintbeantwortung — die „harmonische Teilung" der Oktave — wäre als „authentisch", die Quartbeantwortung — die Gliederung der Oktave durch die plagale Repercussa — als „plagal" zu klassifizieren. Die Konsequenzen aber sind verwirrend: Der plagale Tenorambitus ist zweimal (27, 29) mit einer plagalen, einmal (32) mit einer authentischen Imitation verbunden, der authentische Tenorambitus einmal (35) mit einer authentischen, viermal (37, 40, 43, 46) mit einer plagalen Imitation. Ähnlich widerspruchsvoll ist das Resultat, wenn der Vorrang der authentischen (c-Stufe) oder plagalen Repercussa (a-Stufe) als Klauselposition zum Tenorambitus oder zur Anfangsimitation in Beziehung gesetzt werden soll. Dem Hervortreten der authentischen Repercussa entspricht einmal (32) ein plagaler Tenorambitus mit authentischer Anfangsimitation, zweimal (40, 46) ein authentischer Tenorambitus mit plagaler Anfangsimitation.

Die Korrelationshypothese darf demnach als widerlegt gelten. Wird sie aber preisgegeben, so verliert der Gedanke, die mehrstimmigen Modi seien in authentische und plagale differenziert, seinen Halt an der musikalischen Wirklichkeit. Eine Unterscheidung mag manchmal intendiert worden sein; die Regel aber ist die Zusammenfassung von Phrygisch und Hypophrygisch zu einem unteilbaren e-Modus.

*

Die theoretische Begründung der Modi wurde im 16. und schon im 15. Jahrhundert, als der Oktoechos, das System der acht Tonarten, die Autorität des Dogmas und den Schein des Selbstverständlichen verlor, zu einem schwierigen Problem. Und es ist unverkennbar, daß sich die Theoretiker durch die Unmöglichkeit, aus sieben Oktav-, vier Quint- und drei Quartgattungen ein widerspruchslos symmetrisches System zu bilden, verstört und herausgefordert fühlten. Keine der denkbaren Konstruktionen — die konjunkte und disjunkte Zusammensetzung von Tetrachorden, die Ergänzung der Quintspezies durch oben und unten angefügte Quarten oder die Gliederung der Oktavgattungen in Quinte und Quarte — ist ohne Mangel, wenn man dem Phantom der Symmetrie nachhängt. Das antike Mixolydisch (h-H) fällt aus dem Schema der Tetrachordzusammensetzungen heraus; das mittelalterliche Mixolydisch (g—g') teilt seine Quartspezies (Ganzton-Halbton-Ganzton) mit dem Dorischen; und das Verfahren, sämtliche Oktaven sowohl durch die Quinte als auch durch die Quarte

zu gliedern, führt insofern zu einem asymmetrischen Resultat, als man die Oktavteilungen H—f—h und f—h—f′ entweder ausschließen oder neben der reinen Quarte und Quinte den Tritonus und die verminderte Quinte als Teilungsintervalle dulden muß.

Gafurius leugnet, um die Modi den Oktavgattungen gleichsetzen zu können, die Existenz oder das Daseinsrecht des Hypomixolydischen. „Mixolydius . . . collateralem non sustinuit modum“ [43]. Joannes Gallicus, der nach dem Zeugnis seines Schülers Nicolaus Burtius 1473 gestorben ist, zog aus der Asymmetrie des Oktoechos, der doppelten Teilung der Oktave d—d′, die entgegengesetzte Konsequenz: Er gliederte, ohne die Differenz zwischen Quarte und Tritonus, reiner und verminderter Quinte zu berücksichtigen, sämtliche Oktavspezies durch die Quarte und die Quinte, konstruierte also vierzehn Modi. „Aeterna idque domina ratio deposcit, ut sicut quarta diapason species (die Oktave d—d′) duos in se tonos diversos ob diversos eorum fines et motus excipit, ita quidem et aliae sex hoc agere valeant omnes“ [44]. Allerdings seien die gewohnten acht Modi „magis famosi, suaviores et plus exercitati“ [45].

Glareans zwölf Modi sind das Resultat doppelter Oktavteilungen unter Ausschluß der verminderten Quinte und des Tritonus; die Gliederungen H—f—h und f—h—f′ seien „Modi reiecti“, verworfene Tonarten [46]. Den Rechtsgrund des Verfahrens, sie auszuschließen, entdeckt Glarean in der Mathematik, die das Wesen der Dinge repräsentiere. Die harmonische und die arithmetische Teilung der Oktave, die „medietas harmonica“ und „arithmetica“ des Boethius [47], seien die einzig legitimen Prinzipien der Konstruktion modaler Oktaven. Glarean trennt allerdings die Quaestio iuris von der Quaestio facti: Er leugnet die Rechtmäßigkeit der Oktavgliederungen H—f—h′ und f—h—f′, aber nicht ihre Existenz in der niederen Empirie [48].

Der Gedanke, daß die Zwölfzahl der Modi nicht in sich begründet sei, sondern auf einer Reduktion, einer Ausschließung des „per accidens“ Mangelhaften beruhe, wurde bis ins 17. Jahrhundert tradiert. Joachim Burmeister zählt zunächst die Oktave H—f—h als „Hyperaeolius“ zu den „Authentae“ und die Okave f—h—f′ als „Hyperphrygius“ zu den „Plagii“, um dann den „Hyperaeolius“ und den „Hyperphrygius“ als „Nothi“ zu verwerfen [49]; und Christoph Bernhard nennt „wegen der falschen Quarte und Quinte“ die Oktavgliederungen H—f—h und f—h—f′ „Spurii“ [50].

Ist also einerseits das System der zwölf Modi nicht so fest begrenzt, wie es die Gewöhnung an Glareans Terminologie erscheinen läßt, so geriet andererseits durch

[43] F. Gafurius, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Mailand 1518, fol. 88; nach L. Kunz, *Die Tonartenlehre des römischen Theoretikers und Komponisten Pier Francesco Valentini*, Kassel 1937, S. 30.

[44] J. Gallicus, *Vera quamque facilis ad cantandum atque brevis introductio*, CoussS IV, 359 b.

[45] A. a. O.

[46] *Dodekachordon*, Basel 1547, lib. II, cap. 18 und 25.

[47] *De institutione musica*, lib. II, cap. 12.

[48] *Dodekachordon*, lib. II, cap. 18 und 25.

[49] J. Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, Faksimile-Nachdruck, Kassel 1955, S. 42 f.

[50] J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 93.

Zarlino die Benennung und Zählung der Modi in Verwirrung. Zarlino, der sich von der Tendenz, die „maravigliosi effetti" der antiken Musik zu beschwören, zur Reinigung der antiken Überlieferung von mittelalterlichen Irrtümern gedrängt fühlte, versuchte der antiken Nomenklatur ihren ursprünglichen Sinn zurückzugeben, ersetzte aber bloß die Mißverständnisse des Mittelalters durch andere.

Das antike Skalensystem beruht nach Ptolemaios und Boethius auf einer Korrelation zwischen der „thetischen" Mese und den Harmoniai, der „dynamischen" Mese und den Tonoi. Als Harmoniai waren die Skalen e'—e, d'—d, c'—c und h—H auf einen festen Mittelpunkt, die „thetische" Mese a, bezogen. Als Tonoi aber wurden Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch in der Oktave e'—e lokalisiert:

e'—d'—c'—h—a—g—f—e
e'—d'—cis'—h—a—g—fis—e (= d'—c'—h—a—g—f—e—d)
e'—dis'—cis'—h—a—gis—fis—e (= c'—h—a—g—f—e—d—c)
e'—d'—c'—b—a—g—f—e (= h—a—g—f—e—d—c—H)

Die „dynamische" Mese des phrygischen Tonos — der Ton, der in der „transponierten" Skala die gleiche Position hat wie a in der untransponierten — ist h; die phrygische Mese (h) ist also von der dorischen (a) um einen Ganzton, die lydische (cis') von der phrygischen um einen Ganzton und die mixolydische (d') von der lydischen um einen Halbton entfernt.

Die dynamischen Mesen wurden von Zarlino als Grundtöne, die Tonoi als Harmoniai mißverstanden und die antike Zählung von oben nach unten mit der mittelalterlichen von unten nach oben vertauscht; und so schloß Zarlino aus dem Schema der Abstände, das antike Dorisch sei der c-Modus, Phrygisch der d-Modus, Lydisch der e-Modus und Mixolydisch der f-Modus gewesen[51]. Neben das antike Dorisch (e'—e) und das mittelalterliche (d—d') tritt ein pseudo-antikes (c—c').

Zarlino wurde durch seine Entdeckung, die ein Irrtum war, in ein Dilemma gebracht: Er mußte entweder durch Abweichungen von der pseudo-antiken Terminologie sein philologisches Gewissen belasten oder durch die Differenz zwischen der gewohnten mittelalterlichen und der neuen pseudo-antiken Nomenklatur die Leser in Verwirrung bringen. Der Ausweg, zu dem er sich in der ersten und zweiten Auflage der *Istitutioni harmoniche* entschloß, bestand in dem Kompromiß, die Namen „Dorisch", „Phrygisch", „Lydisch" und „Mixolydisch" bei der Beschreibung der Kirchentöne zu vermeiden, den d-Modus aber nach der mittelalterlichen Tradition als „primo modo" zu zählen[52]. Erst in den *Dimostrationi harmoniche* (1571) und in der dritten Auflage der *Istitutioni* (1573) wechselte Zarlino die Zählung, um sie der pseudo-antiken Modusordnung anzugleichen, und erklärte den c-Modus, das pseudo-antike „Dorisch", zum „primo modo"[53]. (Der Widerspruch zwischen Fritz Högler[54],

[51] *Istitutioni harmoniche*, lib. IV, cap. 8.
[52] A. a. O., lib. IV, cap. 18–29.
[53] *Dimostrationi harmoniche*, Venedig 1571, lib. I, rag. 5, def. 8; *Istitutioni harmoniche*, ³/1573, lib. IV, cap. 18–29.

der im Primat des c-Modus eine Neuerung der *Dimostrationi* sah, und D. P. Walker[55], der gegen Högler einwandte, die veränderte Modusordnung sei schon in den *Istitutioni* exponiert worden, löst sich auf, wenn man den Unterschied zwischen Benennung und Zählung berücksichtigt.)

Der Irrtum, der Zarlinos neuer Zählung zugrunde lag, wurde durch deren Rezeption in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts gleichsam potenziert. Seth Calvisius[56] und Johann Lippius[57] übernahmen die Zählung, ohne deren Motivierung zu verstehen oder zu beachten. Der c-Modus wird als „erster" und dennoch als „jonischer" apostrophiert, obwohl die Zählung als „erster" in nichts anderem als der Vermutung begründet war, er sei das antike Dorisch. „Si is modus in ordine primus collocari debet, qui oritur ex prima specie dia pason, & componitur ex prima specie dia pente, & ex prima specie dia tessaron, Jonicus cum suo remisso, primus erit. Is enim in prima specie dia pason C. c fundamentum habet . . ."[58]. Adriano Banchieri[59] und Michael Praetorius notieren, ohne sich zu entscheiden, die Zählung der Modi von c bis a, die „Series Modorum juxta Italorum opinionem", neben der Zählung von d—c', der „Series Modorum juxta vulgatam opinionem"[60].

Das doppelte Mißverständnis, daß Zarlinos Zählung sich einerseits auf eine Boethius-Interpretation stützte, die irrig war, und andererseits in einer Form rezipiert wurde, die ihrer Begründung widersprach, war aber keine bloße Verwirrung ohne Resultat und geschichtliche Bedeutung. Vielmehr bildeten die falschen Vorstellungen über die antiken Modi einen Umweg zu richtigen über die modernen. Daß der c-Modus zum „ersten" erhoben wurde, ohne daß Zarlinos pseudo-antike Motivierung von Calvisius und Lippius berücksichtigt worden wäre, legt es nahe, nach einer anderen Begründung des Primats zu suchen und die Moduszählung auf die Akkordtheorie zu beziehen. Nach Lippius ist der c-Modus der „erste" und der „natürlichste" Modus, weil er den „natürlichen" Durdreiklang, die „Trias harmonica naturalior", in der „natürlichen" Lage, dem „Hexachordum naturale", exponiert. „Omnium Naturalissimus & Primus in hodierna Musica (contra quam plerique Veteres & Recentiores autumant) est Jonicus cum suo Secundario Hypoionico habens Triadem Harmonicam propriam c. e. g."[61]. Aus der gedankenlosen Rezeption eines Mißverständnisses der antiken Tonarten ging eine Einsicht in die Struktur der modernen hervor.

*

[54] F. Högler, *Bemerkungen zu Zarlinos Theorie*, ZfMw IX, 1926/27, S. 518.

[55] D. P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel 1949, S. 30, Anmerkung 92.

[56] S. Calvisius, *Melopoiia sive Melodiae condendae ratio*, Erfurt 1602, cap. 17, fol. 5 r—v.

[57] J. Lippius, *Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612, fol. I 1 v.

[58] Calvisius, a. a. O.

[59] A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell' organo*, Bologna 1609, S. 40 f. und S. 43.

[60] Praetorius, a. a. O., S. 36 ff.

[61] Lippius, a. a. O.

Der Streit, ob es notwendig oder überflüssig, legitim oder illegitim sei, den Oktoechos durch Glareans System der zwölf Modi zu ersetzen, ist weder im 16. noch im 17. Jahrhundert zur Ruhe und zu einem Ende gekommen; noch 1679 beschränkte Lorenzo Penna in den *Primi Albori Musicali* die Anzahl der Modi auf acht[62]. Und es scheint, als sei Glareans Theorie zwar als eine mögliche Deutung empfunden worden, aber nicht als eine so zwingend notwendige, daß jeder Unbefangene, nachdem sie einmal entdeckt war, sie als die einzig einleuchtende erkennen mußte.

Man könnte meinen, die Klassifikation eines a-äolischen Satzes als d-dorisch oder e-phrygisch sei nichts als eine äußere Anpassung an den Kanon des Oktoechos gewesen: eine Benennung, die den Gehalt der Sache verdeckte, statt ihn auszudrücken. Doch beruht die Annahme eines einfachen Widerspruchs zwischen dem Namen „Dorisch" und dem Sachverhalt „Äolisch" — die Vermutung also, daß Palestrina einen Satz mit a-Klausel zwar als d-dorisch oder e-phrygisch bezeichnet, aber als a-äolisch „komponiert" habe — auf einem zu groben Interpretationsschema, als daß sie kritiklos hingenommen werden dürfte. Die Frage, warum ein und derselbe Satz entweder als d-dorisch oder als a-äolisch aufgefaßt werden konnte, ist nicht zu umgehen: Die Möglichkeit einer doppelten Interpretation muß im Wesen der modalen Mehrstimmigkeit begründet sein.

Die Schwierigkeiten der Modusbestimmung werden von Pietro Aron im *Trattato della natura e cognizione di tutti gli toni di canto figurato* (1525) mit der Unbefangenheit eines Empirikers dargestellt, der es verschmäht, die Vieldeutigkeit der Praxis der Geschlossenheit der Theorie zu opfern. Einen c- und einen a-Modus kennt Aron nicht. Die a-Stufe ist dorische „confinalità" und phrygische oder lydische „differenza", die c-Stufe lydische „confinalità" oder mixolydische „differenza"[63]. „A-äolische" Sätze können also zu dorischen, phrygischen oder lydischen, „c-jonische" zu lydischen oder mixolydischen erklärt werden: Die Entscheidung hängt von den Quint- und Quartgattungen ab, die zu Anfang eines Werkes exponiert werden[64].

Arons Klassifikationen der in den „cantus mollis" versetzten Modi kranken, wenn sie unter dem Gesichtspunkt der Theorie Glareans analysiert werden, an einer Inkonsequenz, die im System der zwölf Modi aufgehoben wäre: Im ♭-System soll die d-Skala als alteriert dorisch und die f-Skala als alteriert lydisch, die g-Skala dagegen als transponiert dorisch und die a-Skala als transponiert phrygisch gelten; die c-Skala ist entweder alteriert lydisch oder transponiert mixolydisch[65].

Arons Erklärung des a- und c-Modus wurde, so brüchig und widerspruchsvoll sie erscheinen mag, durch Glarean zwar der Konkurrenz einer Gegenthese ausgesetzt, aber nicht aus dem musikalischen Bewußtsein verdrängt. Die Tonartvorstellung, von der Palestrinas kompositorische Praxis getragen wurde, ist unverkennbar der Oktoechos, nicht Glareans System der zwölf Modi. In dem Offertorienzyklus von 1593[66]

[62] L. Penna, *Terzo libro delli Primi Albori Musicali*, Bologna 1679, S. 120 f.
[63] Aron, a. a. O., cap. 4–7.
[64] A. a. O., cap. 3.
[65] A. a. O., cap. 4–7.
[66] Palestrina-Gesamtausgabe (Haberl), Band IX.

sind die Motetten 5—8 dorisch, 9—16 phrygisch, 17—24 „lydisch" (f-jonisch) und 25—32 mixolydisch; 1—4 schließen mit einer a-Klausel, müssen aber, wenn die zyklische Tonartenordnung nicht gestört werden soll, als d-dorisch aufgefaßt werden: Die äolische Finalis ist als dorische „confinalità" gemeint. Ähnlich unmißverständlich ist die Klassifikation der Magnificat-Kompositionen[67]. Ein nach Glareans Theorie „c-jonischer" oder „f-jonischer" Satz gilt als Magnificat „sexti toni", ein „a-äolischer" als Magnificat „tertii", „quinti" oder „septimi toni". Und ist f-Jonisch von Palestrina als alteriertes Lydisch gemeint, so muß auch d-Äolisch[68] als alteriertes d-Dorisch verstanden werden.

Das Quid pro quo von Jonisch und Lydisch ist insofern von geringer Relevanz, als dem zu Jonisch modifizierten Lydisch kein unverändertes gegenübersteht; der f-Modus mit dem Tritonus als vierter Stufe war veraltet und wurde von Palestrina gemieden. Die Ungewißheit in der Klassifikation der Sätze, die mit einer a-Klausel schließen, ist jedoch verstörend. Denn es scheint, als werde der tonale Charakter einer Komposition ins Gegenteil verkehrt, wenn die a-Stufe als dorische „Dominante" oder phrygische „Subdominante" statt als äolische „Tonika" gelten soll. Durch die Unentschiedenheit, die Möglichkeit einer doppelten Interpretation, wird nach modernen Begriffen der musikalische Sinn eines Werkes gefährdet.

Daß ein Satz, den ein Anhänger Glareans als a-äolisch rubrizieren würde, von einem Gegner der Zwölf-Tonarten-Theorie als d-dorisch oder e-phrygisch aufgefaßt werden konnte, ohne daß zwischen Wahrheit und Irrtum eine eindeutige Grenze zu ziehen wäre, ist unverständlich, solange nicht die Vorstellung preisgegeben wird, daß Tonrelationen, um einen musikalischen Konnex stiften zu können, auf einen Grundton als Zentrum bezogen sein müssen. Der Grundton, in der Dur-Moll-Tonalität Ausgangs- und Zielpunkt der Tonbeziehungen, ist in der modalen Mehrstimmigkeit des 16. Jahrhunderts eher ein sekundäres Moment. Die diatonischen Stufen bilden auch ohne Grundton, also als System von nur aufeinander bezogenen Tönen, ein Fundament, das einen musikalischen Satz zu tragen vermag. Denn die Quint- und Quartrelationen zwischen d, a und e brauchen nicht um ein Zentrum gruppiert zu sein, um als Tonverwandtschaften empfunden zu werden: Die Quinte begründet eine Beziehung zwischen zwei Tönen, ohne daß der obere als Dominante des unteren oder der untere als Subdominante des oberen aufgefaßt werden müßte. Die Beziehungen zwischen den Klauselstufen sind in der modalen Mehrstimmigkeit des 16. Jahrhunderts primär als zweiseitige Relationen zu verstehen, die eine genauere Bestimmung durch die Festsetzung eines Grundtons zwar zulassen, aber nicht von ihr abhängig sind, um wirksam zu sein.

Im Prinzip der zweiseitigen Relation ist der Grund der Möglichkeit doppelter Modusbestimmungen zu suchen. Ob ein Satz, der mit einer d-dorischen oder a-äolischen Imitation beginnt und auf den Stufen d, f und a kadenziert, als d-dorisch

[67] Palestrina-Gesamtausgabe, Band XXVII.

[68] Palestrina-Gesamtausgabe, Band II, S. 81; Band V, S. 63 und 72; Band X, S. 80; Band XV, S. 66; Band XV, S. 44.

oder a-äolisch rubriziert wird, erscheint als sekundäres und beinahe gleichgültiges Moment, wenn ein Wechsel der Klassifikation an der Bedeutung der einzelnen Klauseln nichts ändert. Die f-Klausel repräsentiert nicht im a-Modus die „Subdominantparallele" und im d-Modus die „Tonikaparallele" oder im einen Modus die „III." und im anderen die „VI." Stufe, sondern ist in jedem Modus primär „Fa-Stufe".

*

Zwingt die Möglichkeit einer doppelten Modusbestimmung zu der Hypothese, daß die Bedeutung des Grundtons in der modalen Mehrstimmigkeit weniger fest ausgeprägt war als in der Dur-Moll-Tonalität, so drängt sich die Vermutung auf, daß auch andere Kategorien der Dur-Moll-Tonalität, Kategorien, die vom Primat des Grundtons nicht zu trennen sind, in ihrer Geltung eingeschränkt werden müssen, wenn die Musik des 16. Jahrhunderts adäquat beschrieben werden soll. Und sofern man die Funktionstheorie als legitime Darstellung der Dur-Moll-Tonalität gelten läßt, können die kategorialen Differenzen zwischen modaler Mehrstimmigkeit und tonaler Harmonik als Antithesen zwischen „Struktur" und „Funktion", „Komplex" und „System" formuliert werden.

1. In der Chiffre „Sp" bezeichnet „p" einen Akkord, „S" eine Funktion, die in C-dur der d-moll-Akkord mit dem F-dur-Akkord teilt. Die Funktion „S" ist an keinen bestimmten Akkord und auch nicht an ein Merkmal gebunden, durch das eine Gruppe von Akkorden zusammengehalten und von anderen abgehoben würde. Der neapolitanische Sextakkord f—as—des und der Akkord fis—a—c—d, der in manchen Zusammenhängen als alterierter Subdominantakkord erscheint, repräsentieren die gleiche Funktion, ohne durch einen gemeinsamen Ton, ein „vinculum substantiale", miteinander verbunden zu sein.

Die Vorstellung einer Funktion, die von der Substanz, durch die sie repräsentiert wird, abgehoben werden kann, war dem musikalischen Denken des 16. Jahrhunderts — und nicht nur dem musikalischen — fremd. In der modalen Mehrstimmigkeit sind die Funktionen von den Positionen nicht zu trennen, und man kann sogar zweifeln, ob es sinnvoll ist, von Funktionen zu sprechen, ob also der Zusammenhang zwischen der mixolydischen Finalis (g), Confinalis (d) und Repercussa (c) ein System von „Funktionen" darstellt oder eine bloße „Struktur", die als mixolydisch erkannt wurde, weil die Stufen g, c und d durch Tradition als Gerüsttöne des g-Modus normiert waren.

Zwar ist „Repercussa" ursprünglich eine Funktionsbezeichnung. Die Bedeutung der Repercussa, einerseits Rezitationston und andererseits der Widerpart zur Finalis in der höheren Region des modalen Ambitus zu sein, ist aber in der Mehrstimmigkeit ausgehöhlt. Die Klauselstufe c, die Ausweichung vom g- in den c-Modus, teilt mit der melodischen Repercussa c nichts als die Stellung in der Skala; die Funktion, die der Name „Repercussa" meint, ist an das mixolydische Melodie-Modell gebunden und läßt sich nicht auf eine Ausweichung in den c-Modus übertragen.

2. Tonale Funktionen bilden ein „System", in dem jeder Teil, um zu sein, was er ist, von den anderen abhängt: eine Tonika ist nicht ohne Dominante, eine Dominante nicht ohne Tonika vorstellbar. Dagegen erscheinen die Bestimmungsmomente eines mehrstimmig dargestellten Modus, Finalis und Anfangsimitation, Ambitus und Klauseldisposition, als ein bloßer „Komplex", aus dem einzelne Momente herausgelöst werden können, ohne daß der Sinn der anderen gefährdet würde. Nach Pietro Aron[69] dominiert in manchen Werken die Oktavgattung, die Species des Modus, in anderen die Finalis. Wird also ein Modus durch seine Species unmißverständlich ausgeprägt, so kann die Schlußkadenz zur „confinalità" oder zur „differenza" ausweichen; und umgekehrt erscheint, wenn die Finalis feststeht, ein vom Grundmodus divergierender Anfang nicht als Mangel. Arons Erklärung läßt, wenn sie beim Wort genommen wird, die Modusbestimmung nicht selten ins Ungewisse geraten, weil ein Kriterium fehlt, um zu entscheiden, ob eine Entwicklung von einem g-mixolydischen Anfang zu einem d-dorischen Schluß als Mixolydisch mit einer Klausel auf der „confinalità" oder als Dorisch mit einer Anfangsimitation im Unterquint-Modus gelten soll. Gerade das Moment des Vagen, der Rest an Unbestimmtheit, ist aber ein Zeichen, daß die Merkmale eines Modus kein „System" bildeten, in dem ein Teil den anderen stützte und ohne ihn nicht zu bestehen vermochte, sondern einen bloßen „Komplex".

Klauseldisposition und Tonartenverwandtschaft

„Tonale" und „kadenzierende" Harmonik sind in der Sprache der Musiktheorie synonyme Termini. Die Kadenz, T—S—T—D—T, ist das Paradigma eines tonalen Akkordzusammenhangs; und nicht anders als Akkorde, die eine Tonart konstituieren, verhalten sich nach der Theorie der tonalen Harmonik Einzeltonarten, die sich zu einer Gesamttonart zusammenschließen.

Der Zusammenhang zwischen Tonarten ist jedoch zu einem nicht geringen Teil durch andere Momente bestimmt als der zwischen Akkorden. Die vorherrschende Tonartendisposition in Moll ist das Schema T—Tp—D—T und nicht T—S—D—T. Der Analogieschluß vom Akkord auf die Tonart wird der musikalischen Wirklichkeit nicht gerecht.

1. Daß die I. Stufe in der Kadenz I—IV—V—I als Tonika verstanden wird, ist zu Anfang eine bloße Setzung; der eigentliche und unverkürzte Inhalt des Begriffs Tonika wächst der I. Stufe erst durch die Kadenz zu, aus der sie als Ergebnis hervorgeht. Andererseits konstituieren sich in der Beziehung zur bloß „gesetzten" Tonika die Stufen IV und V als Subdominante und Dominante. Der leere Begriff der Tonika ist die Voraussetzung der Kadenz, der erfüllte deren Resultat.

Der Versuch, die Dialektik, die der Kadenz zugrundeliegt, unmodifiziert auf die Beziehungen zwischen Tonarten zu übertragen, wäre gewaltsam. Denn eine erste Tonart kann, im Unterschied zu einem ersten Tonika-Akkord, für sich stehen, ohne als bloß vorläufige und unsichere Setzung

[69] A. a. O., cap. 1.

zu erscheinen; sie wird durch Modulationen in Nebentonarten zwar charakteristisch gefärbt, aber nicht konstituiert, als Tonart begründet. Und weil eine Tonart, um zu sein, was sie ist, nicht auf andere bezogen zu werden braucht, sind Modulationen in geringerem Maße durch Normen eingeschränkt als Akkordprogressionen: Das Schema T–S–D–T ist als Tonartendisposition zu T–D–S–T umkehrbar, aber nicht als Akkordfolge; und das Schema T–Tp–D–T in Moll, das als Tonartendisposition regulär ist, wäre als Kadenz irregulär.

2. Daß Akkordzusammenhänge anderen Regeln unterworfen sein können als Tonartenbeziehungen, zeigt sich auch an Differenzen in der Bedeutung einzelner Funktionen. Bezogen auf einen Akkord ist der Begriff der Dominantparallele in Moll ein Phantom der Systematik: der G-dur-Akkord ist in a-moll einzig als Dominante der Tonikaparallele denkbar. Verfehlt also der Begriff der Dominantparallele den Sinn des G-dur-Akkords, so trifft er andererseits den der G-dur-Tonart in a-moll. Die Dominantparallele in Moll, als Akkord eine Fiktion, ist als Tonart eine musikalische Realität.

3. Manche Funktionen, deren Wirkung in Akkordfolgen unbestimmt ist, sind in Tonartenbeziehungen eindeutig. Es wäre Willkür oder Systemzwang, ohne einen Rest von Ungewißheit entscheiden zu wollen, ob die II. Stufe einer Durtonart in der Progression II–V–I wegen des Quintschritts II–V eine Dominante der Dominante oder wegen der großen Terz, die sie mit der Subdominante gemeinsam hat, eine Subdominantparallele sei. Als Tonart aber ist d-moll, bezogen auf C-dur, nichts als Subdominantparallele, die mit der Subdominanttonart die Skala mit ♭ gemeinsam hat.

*

Daß das Verhältnis zwischen Akkordzusammenhängen und Tonartendispositionen verwickelter ist, als es nach dem Analogieschluß vom Akkord auf die Tonart zu sein scheint, ändert allerdings nichts an dem fundierenden Prinzip der Tonalität, daß Tonarten, nicht anders als Akkorde, Funktionen der Tonika sind. Die Bedeutung einer Nebentonart ist von ihrer Relation zur Haupttonart abhängig.

Vorauszusetzen, daß in der modalen Mehrstimmigkeit des 16. Jahrhunderts den Beziehungen der Modi das gleiche oder ein ähnliches Prinzip zugrunde lag, wäre dogmatisch. Denn es ist möglich, daß sich die Modi von den harmonisch dargestellten Dur- und Molltonarten außer in ihrer Struktur auch in den Prinzipien unterscheiden, die einen Zusammenhang zwischen ihnen begründen. Die Theorie und Praxis der Modus- und Klauseldispositionen ist von Arnold Schmitz[1], Georg Reichert[2], Bernhard Meier[3], Siegfried Hermelink[4] und Richard Jakoby[5] untersucht worden. Dennoch steht nicht fest, ob sich eine Modus- oder Klauseldisposition von einem Tonarten- oder Kadenzschema essentiell — in der musikalischen Bedeutung — oder bloß akzidentell — in der satztechnischen Struktur und der Wahl der Stufen — unterscheidet. Erfüllt eine Clausula secundaria auf der Confinalis eine andere Funktion als eine

[1] A. Schmitz, *Die Kadenz als Ornamentum musicae*, Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 114–120.
[2] G. Reichert, *Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Mf IV, 1951, S. 35–48.
[3] B. Meier, *Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts*, Musica Disciplina VII, 1953, S. 175–197.
[4] S. Hermelink, *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960.
[5] R. Jakoby, *Untersuchungen über die Klausellehre in deutschen Musiktraktaten des 17. Jahrhunderts*, Diss. Mainz 1955, masch.

harmonisch-tonale Kadenz auf der Dominantstufe oder die gleiche mit anderen Mitteln?

Zu entscheiden, ob ein Modus durch eine einzelne Klausel oder durch ein System von Klauseln repräsentiert wird, ob also eine Klausel auf einer Nebenstufe einen Moduswechsel bedeutet oder nicht, scheint im 16. und 17. Jahrhundert ähnlich schwierig gewesen zu sein wie im 18. und 19. Jahrhundert die Abgrenzung der „Modulationen" von bloßen „Ausweichungen". Einseitig, wenn nicht irrig ist Arnold Schmitz' These, daß weder eine Clausula secundaria oder tertiaria noch eine Clausula peregrina einen Moduswechsel impliziert habe: „Bei dem Einbiegen in eine Clausula peregrina oder affinalis wird nicht moduliert oder ausgewichen, es findet nach der Auffassung und Terminologie der Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts keine Mutatio toni statt, ein Punkt, der wahrhaftig nicht unwichtig ist für die Analyse und Interpretation der musikalischen Kunstwerke dieser Zeit"[6]. Schmitz stützt sich auf ein fragmentarisches Calvisius-Zitat, das besagen soll, ein Komponist habe „schon beim Gebrauch der Secundaria und Tertiaria, vollends aber der Peregrina darauf zu achten: ‚ne . . . in alium atque alium Modum deducatur, sed ut ubique verus Modus conspicuus sit' "[7]. Doch ist die Warnung vor der „Mutatio toni" nicht dasselbe wie die Behauptung, daß es sie nicht gebe; und unverkürzt bedeutet das Calvisius-Zitat, daß Klauseln auf anderen Stufen als der ersten zu einem haltlosen Moduswechsel führen, wenn nicht die Clausula primaria ständig wiederkehrt: „Propria igitur clausula, cum ubique in principio, medio et fine, cuiuslibet Harmoniae locum habeat, ne per alias clausulas, in alium atque alium Modum deducatur, sed ut ubique verus Modus conspicuus sit . . ."[8]. In einem anderen Kapitel sagt Calvisius über den Gebrauch der Clausula primaria: „Atque huius Clausulae usus est, in principio et fine Cantilenarum, tum etiam, quando per assumtas alias Clausulas, Cantilena ad alium modum inclinare, et traduci videtur, per hanc enim propriam Clausulam revocatur, et in ordinem redigitur"[9]. Daß Klauseln auf Nebenstufen als „Ausweichungen" aufgefaßt wurden oder werden konnten, dürfte also kaum zu leugnen sein.

Ähnlich wie Calvisius urteilt Christoph Bernhard: zwar nicht in einer Beschreibung von Klauseldispositionen, aber in einer Analyse der Anfangsimitationen von Palestrina-Motetten, in einer Untersuchung der „principii" also, die nach Zarlino[10] — auf den sich Bernhard in seiner Moduslehre stützt — in nicht geringerem Maße als die Klauseln den Modus eines Satzes bestimmen, so daß es legitim sein dürfte, auf die Klauseldispositionen zu übertragen, was Bernhard über die Imitationen sagt. Nach Bernhard bedeuten im d-Modus Imitationen mit den Anfangstönen a und e, g und d oder c und g eine „Extensio modi", durch die man „außer denen eigentlichen Schran-

[6] A. Schmitz, a. a. O., S. 115.
[7] S. Calvisius, *Melopoiia sive Melodiae condendae ratio*, Erfurt 1602, cap. 18; A. Schmitz, a. a. O.
[8] Calvisius, a. a. O.
[9] A. a. O., cap. 14.
[10] G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, lib. IV, cap. 18: „Dipoi mostrarò, dove regolarmente si possa dare principo ad esso Modo; & dove . . . si possa far le Cadenze."

ken des Modi" gerate[11]; und Inkongruenzen zwischen dem Anfang und dem Schluß eines Satzes, zwischen der ersten Imitation und der letzten Kadenz, bezeichnet Bernhard als „Alteratio modi"[12], an anderer Stelle als „Mutatio toni"[13].

Das Problem, wann ein Übergang zu anderen Imitations- oder Klauselstufen als Extensio und wann er als Mutatio toni zu verstehen sei, erinnert — wie erwähnt — an die Schwierigkeiten, in der tonalen Harmonik „Modulationen", die einen Tonartwechsel implizieren, von bloßen „Ausweichungen" abzugrenzen, ist aber nach anderen Kriterien aufzulösen.

Die Unterscheidung zwischen Ausweichungen und Modulationen ist in der Dur-Moll-Tonalität nicht allein von harmonischen, sondern in kaum geringerem Maße von formalen Sachverhalten abhängig. Eine Tonartenfolge, die im Seitenthema eines Sonatensatzes eine bloße Ausweichung wäre, erscheint in der Liedform ABA als Modulation, weil erstens die Zäsuren der Liedform das Moment des Tonartwechsels, die Geschlossenheit des Seitenthemas dagegen das der tonalen Abhängigkeit hervortreten lassen, und weil zweitens bei kleineren Formen wie ABA — beim Hören über kürzere Strecken — die Tendenz, Nebentonarten als unselbständige Teilmomente der Haupttonart aufzufassen, schwächer ist als bei der größeren Form des Sonatensatzes.

Ist also das Urteil über eine Modulation oder Ausweichung vom Formtypus des Satzes abhängig, so das über eine Mutatio oder Extensio modi von der Relation der Klauseln zur Gliederung des Textes. Die Ausdrücke „propria" und „impropria" bezeichnen bei Calvisius nicht die bloße Position einer Klausel in der Skala des Modus, sondern das Verhältnis zum Text. Eine Clausula tertiaria oder peregrina gilt als „propria", sofern sie ihre Funktion, ein Komma musikalisch darzustellen, erfüllt, dagegen als „impropria", wenn sie auf einen Periodenschluß fällt. „Clausulae impropriae" aber ändern den Modus. „Aliae clausulae ad commata exprimenda, et ad affectus movendos assumuntur, magno tamen iudicio, ne Modo per improprias clausulas immutato, Harmonia prorsus destruatur"[14]. Die Klauseldisposition 1: C, 2: d, 3: a, 4: C impliziert also nach Calvisius' Kriterien eine Mutatio toni, wenn Zeile 2 durch einen Punkt, dagegen eine bloße Extensio modi, wenn sie durch ein Komma abgegrenzt ist.

Zweifel über die Stufe, auf der eine Kadenz steht, sind in der tonalen Harmonik ausgeschlossen oder doch selten. Die Regeln, daß den Grundton eines Akkords der tiefste Ton der „Terzenschichtung" bilde und daß ein Akkord, der durch einen Trugschluß erreicht wird, als „Parallele" des „eigentlichen" Schlußakkords aufzufassen sei, lassen eine Bestimmung der Kadenzstufen zu, der kaum ein Rest von Ungewißheit anhaftet.

Die Klauseln im modalen Intervallsatz sind jedoch nicht selten doppeldeutig. Die Methode etwa, einer a-phrygischen Diskant-Tenor-Klausel $\binom{g'-a'}{b-a}$ die Baßschritte g–d oder g–f zu substruieren —

[11] J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 106.
[12] A. a. O., S. 108.
[13] A. a. O., S. 79.
[14] S. Calvisius, a. a. O., cap. 18.

ein Verfahren, das bis ins 17. Jahrhundert überliefert wurde[15] – macht es schwierig, wenn nicht unmöglich, ohne Willkür festzusetzen, ob die Klausel als a-Kadenz oder als d- bzw. f-Kadenz gelten soll.

Man könnte meinen, es müsse sich durch eine Analyse der Satzstruktur entscheiden lassen, ob der Tenor oder der Baß das „fundamentum relationis" sei, von dem es abhängt, welcher Ton der Klausel die Kadenzstufe repräsentiert. Doch fehlt es außer im Cantus-firmus-Satz, der im 16. Jahrhundert veraltete, an Merkmalen, auf die sich ein Urteil stützen könnte. Ernst Apfels Hypothese[16], der Baß müsse immer dann, wenn er zur Rechtfertigung von Quarten oder verminderten Quinten zwischen Tenor und Diskant notwendig ist, als „fundamentum relationis" gelten, ist insofern Zweifeln ausgesetzt, als sie nicht selten in Widerspruch zum einzig sicheren Kriterium einer Hierarchie der Stimmen, dem Cantus-firmus-Prinzip, gerät. Denn daß der Tenor Cantus-firmus-Stimme ist, daß also die Tenorklauseln die Kadenzstufen repräsentieren, schließt nicht aus, daß zwischen Tenor und Diskant Quarten oder verminderte Quinten vorkommen, die vom Baß gestützt und legitimiert werden müssen.

Andererseits wäre auch bei Werken, die eine Diskant-Baß-Struktur eindeutig ausprägen, die Möglichkeit zu berücksichtigen, daß der Komponist die Neigung der Theoretiker teilt, bei der Modusbestimmung am Tenorprinzip festzuhalten, obwohl es satztechnisch vom Primat des Basses durchkreuzt wird: Der modale Sinn einer Klausel braucht mit dem unmittelbaren Eindruck nicht übereinzustimmen. Wenn Johann Lippius die Tenorstimme als „Melodia regularis", die Baßstimme als „Melodia fundamentalis" definiert[17], so scheint es, als drücke seine Terminologie den Unterschied zwischen modal bestimmender und satztechnisch fundierender Stimme aus.

Es wäre allerdings verfehlt, in der Tenorformel d'–c' als solcher den Ausdruck der modalen Bedeutung einer Klausel zu sehen und in der Diskantformel h'–c'' eine bloße kontrapunktische Ergänzung. Vielmehr konstituiert sich die Klausel erst durch das Zusammenwirken der Stimmen in der Intervallfolge Sexte–Oktave; und die Progression 6–8 ist nicht bloß – als Konsonanzenfolge – eine äußere Bedingung der Vereinbarkeit verschiedener melodischer Formeln, sondern ein essentielles Moment der Klausel. In Gioseffo Zarlinos Klauselbeschreibungen ist sogar ausschließlich von Intervallprogressionen wie 3–1, 6–8 und 10–12, nicht von melodischen Formeln die Rede[18]. Das Merkmal einer „Cadenza" ist nach Zarlino die Fortschreitung von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz mit einem Halbtonschritt in einer der Stimmen. Die Intervallfolgen

							h–c'	d'–e'	
h–c',	h–c'	d'–e'	und	f–e	gelten als einfache, die Progressionen	d–c	und	f–e	als zusam-
d–c	G–c	f–e		d–A		G–c		d–A	

mengesetzte Klauseln. (Die deutschen Theoretiker des 16. Jahrhunderts lassen – nach dem Vorbild Nicolaus Wollicks bzw. Melchior Schamppechers im *Opus aureum* von 1501 – den Akzent auf die melodischen Formeln statt auf die Intervallprogressionen fallen.)

Ohne Vermittlung durch den Begriff der Intervallprogression wäre der Übergang von der melodischen Kadenzauffassung zur harmonischen kaum verständlich. So deutlich sich aber die Entwicklung vom modalen Intervallsatz zum harmonisch-tonalen Akkordsatz in ihren Grundzügen abzeichnet, so schwierig ist es, im Einzelfall ohne Willkür zu entscheiden, wie eine Klausel oder Kadenz zu verstehen sei. Ein Urteil darüber, ob die jonischen und äolischen Klauseln des 16. Jahrhunderts als Dur- und Mollkadenzen gelten können oder nicht, hängt weniger von Sachverhalten ab, die in den Noten stehen, als von Interpretationsgrundsätzen. Erstens steht nicht fest, in welchem Maße

[15] J. Nucius, *Musices poeticae sive de Compositione Cantus Praeceptiones*, Neiße 1613, cap. 8: Zur phrygischen Diskant-Tenor-Klausel bildet Nucius wechselnde Alt- und Baßstimmen.

[16] E. Apfel, *Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität*, Mf XV, 1962, S. 212–227.

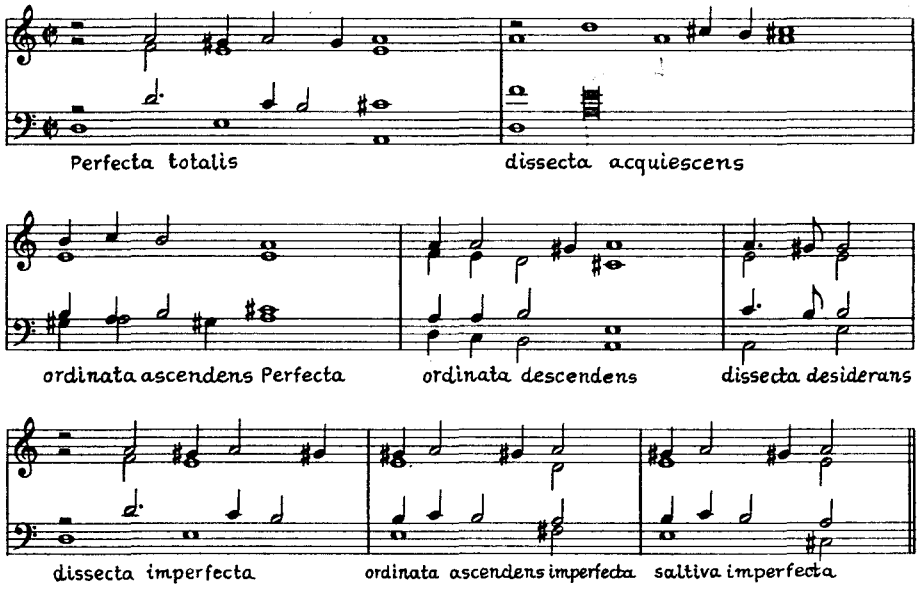
[17] J. Lippius, *Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612, fol. G 2 v und H 3 r.

[18] Zarlino, a. a. O., lib. III, cap. 53: *„La Cadenza adunque è un certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insieme."*

die Theoretiker als Instanz gelten sollen. Zweitens ist es ungewiß, ob eine Kadenz harmonisch-tonal gemeint sein kann, wenn der musikalische Kontext es nicht ist, ob es also legitim ist, in der harmonisch-tonalen Auffassung ein Prinzip zu sehen, das sich zuerst in der Kadenz durchsetzte, um sich dann allmählich über ganze Sätze auszubreiten. Und drittens muß man wählen zwischen den sich widersprechenden Grundsätzen, einem Sachverhalt seine spätere, geschichtlich sekundäre Bedeutung entweder zuzuschreiben, sobald es möglich erscheint, oder erst dann, wenn es unumgänglich ist. Möglich ist eine harmonisch-tonale Erklärung der jonischen und äolischen Klauseln, seit sie sich in ihrer äußeren Gestalt von Dur- und Mollkadenzen nicht mehr unterscheiden, also seit 1500[19]; unumgänglich aber ist sie seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der sich die harmonisch-tonale Auffassung in der Sprache der Theoretiker durchsetzte.

Der Übergang zu einer durch harmonische Kriterien mitbestimmten Terminologie, der Umschlag von äußerster Zuspitzung des Alten zu einer noch vagen Erkenntnis des Neuen ist von den Begriffen ablesbar, mit denen Wolfgang Caspar Printz im *Satyrischen Componisten* die „Clausulae finales primariae" charakterisierte[20]:

Bsp. 66



Der Terminus „clausula dissecta imperfecta" läßt zwei verschiedene Deutungen zu. Es ist denkbar, daß Printz die Ausdrücke „perfecta" und „imperfecta" als bloße Akzentuierung des Gegensatzes zwischen der vollständigen und der abgebrochenen Kadenz – der „clausula totalis" (1) und der „clausula dissecta" (6) – meinte. Doch ist es andererseits nicht ausgeschlossen, daß die „dissecta imperfecta" (6) von der „dissecta acquiescens" (2) und der „dissecta desiderans" (5) abgehoben werden sollte und daß Printz sie als „unvollkommen" empfand, weil die Stufenfolge IV–V zwin-

[19] L. Finscher, *Tonale Ordnungen am Beginn der Neuzeit*, Musikalische Zeitfragen X, Kassel 1962, S. 91–96.

[20] Zitiert nach Jakoby, a. a. O., S. 28 f.

gender eine Fortsetzung fordert, also weniger ein Abbrechen duldet als die Stufenfolgen IV–I und I–V der „dissecta acquiescens" und „desiderans". In der zweiten Interpretation wäre der Terminus „imperfecta" ein Zeichen harmonisch-tonalen Hörens; und sie liegt um so näher, als auch der Terminus „dissecta acquiescens" – und zwar durch den inneren Widerspruch, der in ihm steckt – den Übergang von der melodisch-kontrapunktischen zur harmonischen Auffassung der Klauseln ausdrückt. Die Klausel ist „dissecta", weil die Intervallprogression und die melodischen Formeln auf der Penultima abbrechen; andererseits aber ist sie „acquiescens", denn sie bildet harmonisch einen Abschluß. Wäre das melodisch-kontrapunktische Merkmal, das Abbrechen der Progression und der Formeln, entscheidend, so müßte die Klausel, analog zur „dissecta desiderans", auf die fehlende Schlußstufe bezogen, also als d-Kadenz klassifiziert werden. Und daß Printz sie als a-Kadenz versteht, bedeutet, daß er an ihr das harmonisch-tonale Moment hervorkehrt.

Ähnlich doppeldeutig ist der Gegensatz zwischen der „imperfekten" Klausel 7 und der „perfekten" Klausel 3. In 3 übernimmt der Baß die Diskantformel gis-a, und es ist denkbar, daß 7 als „imperfekt" gilt, weil der Sekundschritt e–fis, im Unterschied zu gis–a, keine reguläre melodische Formel ist. Doch ist es wahrscheinlicher, daß Printz an den Terz-Sext-Klang denkt, wenn er die Klausel 7 als „unvollkommen" bezeichnet; denn als „imperfekt" wird auch 8 klassifiziert, und da der Terzfall des Basses in 8 die reguläre Formel des Alt – eine „clausula altizans" – ist, kann die „Unvollkommenheit" nicht in der Melodik, sondern muß im Klang begründet sein.

*

Die Disposition der Klauseln in der modalen Mehrstimmigkeit des 16. Jahrhunderts ist weder regellos noch einem festen Prinzip unterworfen, das im phrygischen Modus das gleiche wäre wie im jonischen. Zarlinos Schema I–V–III, die Regel, daß in jedem Modus die Clausula primaria auf der I. Stufe, die Secundaria auf der V. und die Tertiaria auf der III. stehe, ist spekulativ, nicht empirisch begründet[21]. Das entgegengesetzte Extrem jedoch, der Eindruck von Willkür, beruht auf der Enttäuschung einer falschen Erwartung, der Vorstellung, eine modale Klausel müsse – nicht anders als eine tonale Kadenz – das „Ziel" einer „Entwicklung" bilden: Ihr wird, in Verkennung ihrer bloß syntaktischen Bedeutung[22], eine Funktion zugeschrieben, die sie nicht erfüllt.

Das allgemeine und nach Zarlino in jedem Modus wiederkehrende Schema I–V–III ist zu starr, um der musikalischen Wirklichkeit gerecht zu werden. Die einzelnen Modi prägen verschiedene Ordnungen der Kadenzstufen aus, typische Klauseldispositionen, durch die sie sich voneinander abheben. Die Untersuchungen von R. O. Morris über „modulations" in der Vokalpolyphonie[23], von Georg Reichert über die Zäsurkadenzen in Lassos Chansons[24] und von Siegfried Hermelink über die Klauselstufen in Palestrinas Messen und Motetten[25] differieren in ihren Resultaten so geringfügig, daß man ohne Übertreibung von Normen sprechen kann.

[21] Zarlino, a. a. O., lib. IV, cap. 18–29.

[22] A. a. O., lib. III, cap. 53: „Et benche la Cadenza sia molto necessaria ... non è però da usarla se non quando si arriva alla Clausula, overo al Periodo contenuto nella Prosa, o nel Verso." Ähnlich urteilt S. Calvisius, a. a. O., cap. 18.

[23] R. O. Morris, *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*, Oxford 7/1958, S. 15.

[24] Reichert, a. a. O., S. 44 f.

[25] Hermelink, a. a. O., S. 109 ff.

Die „alten" Modi — Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch — sind in ihren Klauseldispositionen unverwechselbar:

d-dorisch: d a f = I—V—III
e-phrygisch: e a c g = I—IV—VI—III
f-lydisch: f c a = I—V—III
g-mixolydisch: g c d = I—IV—V.

Die äolische Norm entspricht der dorischen, die jonische der lydischen:

a-äolisch: a e c = I—V—III
c-jonisch: c g e = I—V—III.

Die Ordnung der Klauseln und die Struktur der Melodik sind eng miteinander verbunden, ohne daß die Beziehung zwischen ihnen so unmittelbar einleuchtend wäre wie die zwischen Akkordzusammenhängen und Tonartendispositionen in der tonalen Harmonik. Die Stufen, auf denen die regulären Klauseln, die Clausulae primariae, secundariae und tertiariae stehen, kehren im „exercitium cantus choralis" des Johannes Cochläus als Gerüsttöne modal charakteristischer Melodien wieder: „In primo tono frequentissima est diapente a D ad a, in secundo vero semiditonus ab A ad C vel a D ad F . . .Mollis sexta ab E ad c non est negligenda, quod in tertio frequentissima sit et plurimum suavis. In quarto tono frequens est diatessaron de E ad a vel e contra . . . In quinto crebre sunt istiusmodi tertiae ex F in a et ex a in c . . . Quinta ex G in d et rursus tertia ex d in h iterum resiliens in d frequenti celebrantur usu in cantu septimi toni . . . Octavus tonus frequenter versatur in diapente supra finalem et maxime in diatessaron ex G in c . . ."[26].

Daß einerseits der Melodik, andererseits der Klauseldisposition die gleiche Hierarchie der Stufen zugrundeliegt, ist aus dem Modellcharakter der Modi zu verstehen. Der Zusammenhang zwischen melodischen Gerüsttönen und Klauseldispositionen — „modulations", um mit Morris zu sprechen — ist kaum oder doch in geringerem Grade als die Beziehung zwischen Tonartendisposition und Kadenz in der tonalen Harmonik rational zu begründen. Man kann aus der Kadenz D—T die Verwandtschaft der Tonarten C-dur und G-dur deduzieren, aber nicht oder nicht im gleichen Sinne aus der Relation zwischen phrygischer Finalis (e) und Repercussa (c) die Affinität des phrygischen Modus zum jonischen. Unter dem Gesichtspunkt tonaler „Logik" scheint es, als fehle eine Vermittlung, die es begreiflich macht, wie aus melodischen Funktionen eine Tonartenbeziehung hervorgehen kann. Doch erweist sie sich als überflüssig, wenn man erkennt, daß die Entsprechung zwischen melodischem Gerüst und Klauseldisposition ein anderes Prinzip als die tonale „Logik" — und nicht das gleiche in mangelhafter Ausprägung — repräsentiert. Die Unterscheidung zwischen primären und sekundären Stufen ist ein Mittel der Moduscharakteristik, das sowohl auf die Melodik als auch auf die Klausel- und Modusdisposition angewandt

[26] Zitiert nach Meier, a. a. O., S. 179.

werden kann, ohne daß das eine der Grund oder die Folge des anderen wäre. Der Zusammenhang ist als Analogie, nicht als Verhältnis zwischen Fundierendem und Fundiertem zu verstehen.

Der gleichen Norm wie die melodischen Gerüsttöne und die Klauseldispositionen sind auch die Schlußkadenzen unterworfen, die Pietro Aron 1524 in seinem *Trattato della natura e cognizione di tutti gli toni di canto figurato* aufzählt[27]. Legitime Schlüsse sind nach Aron:

in d-dorisch	die Stufen d und a
in e-phrygisch	e, a und g
in f-lydisch	f, c und a
in g-mixolydisch	g und c.

Ob die a-Stufe als Schlußkadenz dorische „confinalità" oder phrygische bzw. lydische „differenza" und die c-Stufe lydische „confinalità" oder mixolydische „differenza" ist, muß nach Aron auf Grund der „species", der Quint- und Quartgattungen, die der Tenormelodik zugrundeliegen, entschieden werden.

Arons Schema der Klauseldispositionen ist, im Gegensatz zu seiner Aufzählung von Schlußkadenzen, zu umfassend, um charakteristisch zu sein:

d-dorisch	d f g a
d-hypodorisch	A c d f g a
e-phrygisch	e f g a h
e-hypophrygisch	c d e f g a
f-lydisch	f a c′
f-hypolydisch	c d f a c′
g-mixolydisch	g a h c′ d′
g-hypomixolydisch	d f g c′[28].

Die einzige Norm, die sich von der Tabelle abstrahieren läßt, ist die negative Regel, daß in einem plagalen Modus die Kadenzstufe, die den Ambitus durch die Quinte (d-hypodorisch A—e—a) statt durch die Quarte (d-hypodorisch A—d—a) teilen würde, vermieden werden soll: In d-hypodorisch fehlt e, in f-hypolydisch g und in g-hypomixolydisch a.

So deutlich sich die modalen Kadenznormen, die Schemata

d-dorisch	d a f
e-phrygisch	e a c
f-lydisch	f c a
g-mixolydisch	g c d
a-äolisch	a e c
c-jonisch	c g e

[27] P. Aron, *Trattato della antura e cognizione di tutti gli toni canto figurato*, Venedig 1525, cap. 4–7.
[28] A. a. O., cap. 8.

einerseits in der Melodik und andererseits in den Klauseldispositionen ausprägen, so schwierig ist es, in ihnen ein „System" zu erkennen. Drei Interpretationen sind möglich.

1. Die Clausulae secundariae und tertiariae der vier „alten" Modi — Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch — sind nichts anderes als die Repercussae der authentischen und der plagalen Form eines Modus. (Und a-äolisch ist das Analogon zu d-dorisch, c-jonisch das zu f-lydisch.) Daß die authentische und die plagale Repercussa in den Klauseldispositionen nebeneinanderstehen — die authentische als Secundaria, die plagale als Tertiaria —, ist eines der Merkmale, durch die sich die mehrstimmige Darstellung der Modi von der einstimmigen unterscheidet. Der authentische Ambitus des Tenors und der plagale des Basses oder der plagale des Tenors und der authentische des Basses ergänzen sich zu einem „Modus mixtus"[29]. Und daß beide Repercussae im gleichen Satz als Klauselstufen erscheinen, rechtfertigt es — im Widerspruch zu dem Dogma der Theoretiker, daß der authentische oder plagale Ambitus des Tenors eine Komposition als authentisch oder plagal charakterisiere —, von einem mehrstimmig ausgeprägten dorischen oder phrygischen Gesamtmodus zu sprechen, der die authentische und die plagale Variante zusammenfaßt.

2. Der Gedanke, die Beziehungen zwischen den Klauselstufen auf Quint- und Terzverwandtschaften zurückzuführen, mag anachronistisch wirken; doch ist der Schein, daß er auf Befangenheit in den Kategorien der Dur-Moll-Tonalität beruhe, eine Täuschung. Denn wenn auch die Zusammenhänge zwischen den Clausulae primariae und secundariae, die Stufenbeziehungen d—a, e—a, f—c, g—c, a—e und c—g, als Quintverwandtschaft erklärt werden, so muß zugleich deren Begriff anders verstanden werden als in der Dur-Moll-Tonalität. In der harmonisch-tonalen Quintverwandtschaft verschränken sich zwei Momente: die Quintverwandtschaft als zweiseitige, „bilaterale" Relation ohne Richtungssinn und die „Tendenz" der einen Stufe zur anderen. Demgegenüber ist in der modalen Quintverwandtschaft einzig das erste Moment wirksam. Die a-Stufe ist mit der e-Stufe verwandt, aber die Beziehung schließt keine Abhängigkeit der einen Stufe von der anderen ein. Die Quintverwandtschaft ist nichts als eine zweiseitige Relation, die als solche wahrgenommen wird, ohne daß e als Dominante auf a oder a als Subdominante auf e bezogen würde. Das Abstrahieren vom Richtungssinn der Stufenbeziehungen mag einem Hörer, der in der Tradition der Dur-Moll-Tonalität aufgewachsen ist, schwerfallen; unmöglich ist es nicht.

Wird die Quint- und analog die Terzverwandtschaft als zweiseitige Relation verstanden, so zeigt sich der Sinn eines Phänomens, das negativ — und unzulänglich — als modale Unentschiedenheit bezeichnet werden könnte. Der Begriff der zweiseitigen Relation besagt, daß die Quintverwandtschaft eine Beziehung zwischen den Stufen e und a begründet, die von der Alternative, ob e als Finalis und a als Repercussa oder

[29] J. Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum*, CoussS IV.

umgekehrt a als Finalis und e als Repercussa gelten soll, unabhängig ist. Ist aber der Sinn der Relation zwischen e und a von der Unbestimmtheit der Finalis nicht betroffen, so kann die Entscheidung zwischen e und a offen gelassen werden, ohne daß die Verständlichkeit gefährdet wäre. Die zweiseitige Relation ist das primäre, die Festsetzung einer Finalis das sekundäre Moment.

Ein Beispiel modaler Unentschiedenheit sind die Sätze 1—4 des Offertorienzyklus von Palestrina[30]. Die Offertorien 5—8 stehen unmißverständlich in d-Dorisch, 9—16 in e-Phrygisch, 17—24 in f-Jonisch („Lydisch"), 25—32 in g-Mixolydisch. Aus der Ordnung des Zyklus, dem das Zahlenschema 8+8+8+8 zugrundeliegt, ist zu schließen, daß der Modus der Sätze 1—4 als d-Dorisch gemeint ist. Der wirkliche Modus ist jedoch ein dorisch-äolischer „Modus commixtus"[31]: die Schlußkadenzen sind d—A, E—A, d—A und E—A, die „species" der Anfangsimitationen a'—d'' / d'—a', a'—e'' / d'—a', a—e' / d—a und a'—e'' / d'—a'. Und Palestrina hätte, wenn Glareans Modustheorie zur offiziellen Doktrin erhoben worden wäre, statt d auch a als Finalis festsetzen können, ohne daß sich am Sinn der Sätze das geringste geändert hätte.

Das Wesen eines dorisch-äolischen „Modus commixtus" ist nicht der Wechsel, die „Modulation" zwischen Dorisch und Äolisch, sondern das „bipolare" Verhältnis als beharrender Zustand. Die Bedingung der Möglichkeit eines Doppelmodus aber ist die Auffassung der Quintverwandtschaft als zweiseitige Relation ohne Richtungssinn.

Die zweite Erklärung der modalen Normen ist nicht als Widerspruch zur ersten, sondern als deren Ergänzung und Fortsetzung zu verstehen. Sie besagt nichts anderes, als daß an der Relation zwischen Finalis und Repercussa das Moment der Quintverwandtschaft akzentuiert und zu einer Selbständigkeit erhoben wird, die das Phänomen des „Modus commixtus" möglich macht, eines Doppelmodus, in dem die Entscheidung für die eine oder die andere Rubrizierung sekundär ist. Die Herkunft aus der Relation zwischen Finalis und Repercussa ist in der modal doppeldeutigen Quintverwandtschaft „aufgehoben". Ist aber die zweite Interpretation die Beschreibung einer späteren Entwicklungsstufe, so kann neben ihr und der ersten eine dritte stehen, die den letzten Schritt, den Übergang vom Modussystem zur Dur-Moll-Tonalität, in eine Formel zu fassen versucht.

3. Die Repercussae oder Clausulae secundariae der vier „alten" Modi — a im dorischen und phrygischen, c im lydischen und mixolydischen Modus — sind identisch mit den Finales und Clausulae primariae der beiden „neuen". Die Stufen c und a, die Grundtöne des späteren Dur und Moll, erscheinen demnach schon im System der Modi als „primäre Attraktionspunkte". Und so verfehlt es wäre, die Konsequenz zu ziehen, daß Mixolydisch und Phrygisch nichts anderes als Dur und Moll mit irregulären Schlüssen auf der Dominante seien, so dogmatisch wäre es andererseits, die Möglichkeit zu leugnen, daß sich durch Wechselwirkung der Modi die „Attraktions-

[30] Palestrina-Gesamtausgabe (Haberl), Band IX.
[31] Tinctoris, a. a. O.

punkte" c und a allmählich als „Zentren" durchsetzten. Die Wechselwirkung ist eines der Merkmale, durch die sich die mehrstimmige Modusdarstellung von der einstimmigen unterscheidet[32]; und die Hypothese, daß sie ein Hervortreten der Stufen c und a, auf denen die Schemata der verschiedenen Modi zusammentrafen, zur Folge hatte oder haben konnte, läßt den Übergang zur Dur-Moll-Tonalität als innere Entwicklung der Mehrstimmigkeit verständlich werden. Allerdings ist die Wechselwirkung der Modi nicht das einzige Moment, das zur Dur-Moll-Tonalität tendierte; und wie groß oder gering ihre Bedeutung war, kann sich erst in Analysen einzelner Werke zeigen[33].

*

Der Übergang von der Deskription zur Begründung, von der Beschreibung modaler Klauseldispositionen zur Deduktion aus einem Prinzip, wurde 1558 von Gioseffo Zarlino vollzogen. Allerdings ist Zarlinos Theorie zwiespältig. Manche der modalen Normen werden durch sie verzerrt. Andererseits teilt sie mit der Theorie der Dur-Moll-Tonalität zwar das formale Merkmal, ein System zu sein, aber nicht, wie Riemann meinte, den Inhalt. Einzig ihr Systemcharakter als solcher war von Bedeutung für die Erkenntnis harmonisch-tonaler Kadenz- und Tonartenbeziehungen; die inhaltlichen Momente in Zarlinos Lehre wirkten eher hemmend und versperrten den meisten Theoretikern des 17. Jahrhunderts die Einsicht in das, was in der Praxis geschah.

Der Sinn eines Werkes ist nach Zarlino sowohl durch die Form bestimmt, in der es sich verwirklicht, als auch durch das Ziel, dem es zustrebt Außer der Finalis, dem „Ziel" einer Komposition, muß also deren „Form" berücksichtigt werden, wenn über den Modus geurteilt wird; und sofern die „Form" unmißverständlich ist, bedeutet es keinen Mangel, wenn am Schluß statt des Grundtons, der „chorda finale", die Quinte, die „chorda mezana", steht. „Giudicarei, che fusse ragionevole, che non dalla chorda finale semplicemente; come hanno voluto alcuni: ma dalla forma tutta contenuta nella cantilena, si havesse da fare tal giuditio. Onde dico, che se io havessi da giudicare alcuna cantilena da tal forma, cioè dal procedere, come è il dovere; non haverei per inconveniente, che il Modo principale potesse finire nella chorda mezana della sua Diapason harmonicamente tramezata; & cosi il Modo collaterale nelle estreme della sua Diapason arithmeticamente divisa; lassando da un canto la chorda finale"[34]. (Siegfried Hermelink[35] liest „lassando ad un canto" statt „lassando da un canto", und in seiner Auslegung besagt der Satz nicht, daß die „chorda finale" fehlen könne, sondern daß sie im Cantus statt im Tenor erscheine; Zarlinos Terminus für die Oberstimme ist jedoch „Soprano", nicht „Canto".)

[32] Durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Modi werden deren Charaktere neutralisiert, so daß statt der Differenzen die gemeinsame Grundlage der Tonarten, die diatonische Skala, hervortritt.
[33] Vgl. unten.
[34] Zarlino, a. a. O., lib. IV, cap. 30.
[35] Hermelink, a. a. O., S. 56, Anmerkung 16.

Merkmale der modalen „Form" sind außer dem Ambitus der Stimmen[36] die Anfangstöne — Hermelinks Übersetzung „Haupttöne" für „principii"[37] ist irrig — und die Klauseldisposition. Zarlino läßt neben dem Grundton und der Quinte auch die Terz des Modus als regulären Anfangston zu. „Et benche li veri, & naturali Principii, non solo di questo (des ersten Modus), ma anche d'ogn' altro Modo, siano nelle chorde estreme della loro Diapente, & della Diatessaron; & nella chorda mezana, che divide la Diapente in un Ditono, & in un Semiditono; tuttavia si trovano molte cantilene, che hanno il loro principio sopra le altre chorde"[38]. (Für Pier Francesco Valentini, einen Theoretiker der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ist die Zulassung der Terz als Anfangston eine „licenza di fare le imitationi e pigliare i contrapunti"[39].)

Die Disposition der Klauseln wird von Zarlino einem festen Schema unterworfen, das weniger empirisch als spekulativ begründet ist. Die Hierarchie der Stufen ist in jedem Modus die gleiche: Die Position einer Clausula primaria ist die I., einer Clausula secundaria die V., einer Clausula tertiaria die III. Stufe. „La onde bastarà in questo luogo solamente dire hora per sempre; che le Cadenze si trovano di due sorti, cioè Regolari, & Irregolari. Le Regolari sono quelle, che sempre si fanno ne gli estremi suoni, o chorde delli Modi; & dove la Diapason in ciascun Modo harmonicamente, overo arithmeticamente è mediata, o divisa della chorda mezana ... simigliantemente dove la Diapente è divisa da una chorda mezana in un Ditono, & in uno Semiditono ... Sono adunque le Cadenze regolari del Primo modo quelle, che si fanno in queste chorde D, F, a, & d"[40].

Daß das Schema I—V—III die musikalische Wirklichkeit verzerrt, weil es die Bedeutung der IV. Stufe im phrygischen und mixolydischen Modus unterdrückt, ist ebenso unverkennbar wie der spekulative Zusammenhang, der die Theorie der Anfangstöne und Klauselstufen mit der Erklärung der Dreiklänge in Zarlinos System verbindet, mit der Methode, die Akkorde c—e—g und d—f—a durch harmonische und arithmetische Teilung der Quinte (15:12:10 und 6:5:4) zu konstruieren[41]. Der Gedanke, daß die Kadenzordnung und die Wahl der Anfangstöne dem gleichen Prinzip unterworfen sind wie die Dreiklangsstruktur, erscheint Zarlino als Einsicht in das „natürliche System" der Musik — was aus ihm herausfällt, gilt als niedere Empirie ohne geistige Relevanz. Der Zusammenhang zwischen dem Schema der Kadenzstufen und der Deduktion der Dreiklänge bedeutet also nicht, daß in Zarlinos System die Erklärung der Akkordbeziehungen durch eine Analyse der Akkordstrukturen fundiert würde, sondern daß die Relation zwischen den Stufen, die an Periodenschlüssen stehen sollen, unter die gleiche mathematische Regel fällt wie das Verhältnis zwischen den Tönen, die einen Dreiklang bilden. Das Prinzip der Analogie, das in der Anwendung

[36] Vgl. oben.
[37] Hermelink, a. a. O., S. 55.
[38] Zarlino, a. a. O., lib. IV, cap. 18.
[39] L. Kunz, *Die Tonartenlehre des römischen Theoretikers und Komponisten Pier Francesco Valentini*, Kassel 1937, S. 83.
[40] Zarlino, a. a. O., lib. IV, cap. 18.
[41] Vgl. oben.

der modalen Normen wirksam ist[42], wird von Zarlino auf eine mathematische Formel gebracht. Phänomene, die sich ihr entziehen, werden als akzidentelle Abweichungen erklärt.

Daß das Klauselschema I—V—III mit der Wirklichkeit des phrygischen und des mixolydischen Modus nicht übereinstimmt, wird von Zarlino zwar gesehen und sogar betont, aber nicht als Widerlegung seiner Theorie, sondern als Mangel und „Unreinheit" der Praxis verstanden. Die Affinität des phrygischen und mixolydischen Modus zur IV. Stufe erscheint ihm als Zeichen einer „Mixtio modorum", einer Verdrängung der authentisch-phrygischen Oktave (e—h—e') durch die plagal-äolische (e—a—e') oder der authentisch-mixolydischen (g—d'—g') durch die plagal-jonische (g—c'—g'). „Primieramente si de avertire, che quantunque si ritrovino quasi infiniti le cantilene di ciascuno delli mostrati Modi; nondimeno molte di loro si trovano, le quali non sono composte ne i loro Modi semplici, ma nelli Misti: Imperoche ritrovaremo il Terzo modo mescolato col Decimo, l'Ottavo con l'Undecimo"[43]. (Zarlino konfrontiert d—g—d' mit c—g—c' statt g—d'—g' mit g—c'—g'.) Er unterscheidet also — die Differenz wird von Hermelink[44] verkannt — zwischen dem, was ist, und dem, was nach der mathematischen Natur der Sache sein sollte. Er urteilt dogmatisch, ohne blind für die Wirklichkeit zu sein.

Zarlino begründete eine Tradition der Klauseltheorie, die bis zu Johann Gottfried Walther reicht, der noch 1708 in seinen *Praecepta der Musicalischen Composition* die These wiederholt, daß die Stufen I—III—V, in Dur nicht anders als in Moll, die Positionen der „Clausulae essentiales" seien[45].

Giovanni Maria Artusis Erklärung der „Cadenze regolari"[46] ist ein Zarlino-Zitat[47].

Adriano Banchieri erwähnt zwar die Norm, die in der kompositorischen Praxis den Klauseldispositionen zugrunde lag — dorisch d—a—f, phrygisch e—c—a, lydisch f—c—a, mixolydisch g—d—c —, aber nur als Regel der „intuonationi"[48]. Die Aufzählung der Kadenzstufen beruht auf Zarlinos Schema I—III—V: „Ogni tuono hà tre cadenze, finale, indifferente, & mezana.
1. & 2. tuoni hanno le cadenze negli tasti, D. F. & A.
3. & 4. tuoni hanno le cadenze negli tasti, E. G. & B. . . ."[49]. Banchieris Terminologie ist auf Zarlinos Kennzeichnung der Dreiklangstöne zu beziehen. „Chorda mezana" nennt Zarlino sowohl die Quinte, die durch Teilung der Oktave, als auch die Terz, die durch Teilung der Quinte entsteht. „Indifferent" aber ist in seiner Terminologie die Quinte: Der „indifferenten", immer gleichen Quinte stehen die „differenten",

[42] Die Kadenzstufen entsprechen, wie erwähnt, den melodischen Gerüsttönen der Modi.
[43] Zarlino, a. a. O., lib. IV, cap. 30.
[44] Hermelink, a. a. O., S. 57.
[45] P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961, S. 34.
[46] G. M. Artusi, *L'arte del contrapunto*, ²/1598, S. 73.
[47] Zarlino, a. a. O., lib. IV, cap. 18.
[48] A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell' organo*, Bologna 1609, S. 39.
[49] A. a. O., S. 39 und 41.

in Dur anders als in Moll angeordneten Terzen gegenüber: „Ma perche gli estremi della Quinta sono invariabili ... però gli estremi delle Terze si pongono differenti tra essa Quinta“ [50].

Pier Francesco Valentini übernahm in seinem *Duplitonio* [51] Zarlinos Schema I—V—III, modifizierte es aber auf dem Umweg einer Konstruktion von 24 statt 12 Tonarten. Valentinis Modustheorie beruht auf dem Gedanken, daß der Begriff des plagalen Modus von dem der arithmetisch geteilten Oktave getrennt werden müsse: „Plagal“ sei der Lagentausch der Quinte und Quarte, die Verkehrung von d—a/a—d′ zu A—d/d—a; einer arithmetischen Teilung aber, die als dorisch gelten soll, müsse man die dorische Oktave d—d′, nicht die hypodorische Oktave A—a zugrunde legen. Auf den Grundton d seien also vier statt zwei Modi zu beziehen: ein „harmonisch-authentischer“ mit der harmonisch geteilten dorischen Oktave in authentischer Lage (d—a—d′), ein „harmonisch-plagaler“ mit der harmonisch geteilten dorischen Oktave in plagaler Lage (A—d—a), ein „arithmetisch-authentischer“ mit der arithmetisch geteilten dorischen Oktave in authentischer Lage (d—g—d′) und ein „arithmetisch-plagaler“ mit der arithmetisch geteilten dorischen Oktave in plagaler Lage (G—d—g). Valentinis Konstruktion „arithmetischer“ Modi [52] ist nicht so absurd, wie sie zu sein scheint. Sie kann sich einerseits auf die Beobachtung stützen, daß in Anfangsimitationen nicht selten der Grund- mit dem Unterquint-Modus verbunden wird. Und andererseits wird Valentinis Modusspaltung auf einem zwar verwirrenden, aber nicht ziellosen Umweg dem Sachverhalt gerecht, daß die IV., nicht die V. Stufe in der kompositorischen Praxis Clausula secundaria des phrygischen und mixolydischen Modus ist. Als „Cadenze regolari“ eines „arithmetischen“ Modus zählt Valentini die Stufen I, IV und III auf und ergänzt sie durch VI als „Cadenza aggiunta“ [53]. Das Resultat aus Zarlinos Schema der Klauselstufen und Valentinis idée fixe der Modusspaltung ist also die reale phrygische Kadenzdisposition e—a—c—g.

Der erste deutsche Theoretiker, der Zarlinos Schema I—V—III übernahm, war Seth Calvisius. Von ihm scheinen die Ausdrücke „Clausula primaria“, „secundaria“ und „tertiaria“ oder „tertia“ zu stammen. „Clausulas autem formant eiusdem nominis Modi ... Primariam in ipsa Clave finali, quae est infima in diapente eius Modi ... Secundariam vero, in ipsa medietate Harmonica, quae est suprema Clavis in diapente; et tertiam in medietate minus principali, intervalli scilicet diapente, quod et Harmonice et Arithmetice dividi potest“ [54]. Johann Lippius formuliert lakonisch: „Primaria Fuga et Clausula est a Prima Triadis Propriae: Secundaria a Suprema: Tertiaria a Media“ [55].

Joachim Burmeister verwirrt die Termini. Er bezeichnet die Quintstufe, die alte „affinalis“ oder „confinalis“, als „minus principalis“ und die Terzstufe, Calvisius'

[50] Zarlino, a. a. O., lib. III, cap. 31.
[51] Kunz, a. a. O., S. 80.
[52] A. a. O., S. 67 ff.
[53] A. a. O., S. 86.
[54] Calvisius, a. a. O., cap. 14.
[55] Lippius, a. a. O., fol. I 3.

„medietas minus principalis", als „affinalis". (Die „medietas principalis" ist die Teilung der Oktave durch die Quinte, die „medietas minus principalis" die Teilung der Quinte durch die Terz.) „1. Principalis est, quando quies a modulando fit introductione Clausulae, cuius tertia pars, proprie Finis dicta, in Modi Principio, Tenoris Diapason infimo sono, datur. 2. Minus principalis est, qui a sono Emmesepistropho excipitur. 3. Affinalis, qui fit in sono, qui Emmeles dicitur"[56]. (Mit dem Namen „sonus emmesepistrophus" bzw. „emmeles" ist die Eigenschaft der Quinte, die Mitte der Oktave, bzw. die der Terz, die charakteristische Melodiestufe eines Modus zu sein, gemeint.) Christoph Bernhard korrigierte Burmeisters Umkehrung der Wortbedeutungen: Die V. Stufe wird als „Confinalis principalis", die III. als „Confinalis minus principalis" definiert[57].

Klauseldispositionen in Traktaten des späten 16. und des 17. Jahrhunderts, die von Zarlinos Schema I—III—V abweichen, müssen unter verschiedenen und sogar entgegengesetzten Gesichtspunkten betrachtet werden: Die Differenz kann modal oder tonal, in einem Rekurs auf die praktischen Normen des 16. Jahrhunderts oder in Beobachtungen, die sich beim Übergang zur Dur-Moll-Tonalität aufdrängten, begründet sein. Und es ist manchmal schwierig, deutliche Grenzen zu ziehen.

Die dorische und die äolische Kadenzdisposition sind geschichtlich indifferent; von ihnen ist der Wechsel der Systeme, der Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität, nicht ablesbar. Denn beim d- und beim a-Modus stimmt Zarlinos Schema I—III—V sowohl mit den praktischen Normen des 16. Jahrhunderts — mit dem Prinzip, daß die authentische Repercussa zur Clausula secundaria und die plagale zur Clausula tertiaria wird — als auch mit den Tonartenbeziehungen im harmonisch-tonalen Moll überein. Die primäre Tonartendisposition in Moll ist in Werken des 17. und 18. Jahrhunderts, an deren harmonisch-tonalem Charakter nicht gezweifelt werden kann, das Schema T—Tp—D—T, nicht T—S—D—T; die Tonartenordnung ist in Moll, im Gegensatz zu Dur, kein Abbild der Kadenz[58].

Ähnlich indifferent ist der mixolydische Modus. Thomas Morley erwähnt 1597, daß der g-Modus mit dem c- und dem d-Modus durch natürliche Affinität verbunden sei: „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"[59]. Es wäre verfehlt, aus der Bemerkung zu schließen, daß Morley die Tonartenbeziehungen funktional auffasse. Denn die Disposition I—IV—V—I ist schon für den g-Modus des 16. Jahrhunderts, nicht erst für die G-dur-Tonart charakteristisch. Die Abweichung vom Schema I—III—V ist vermutlich als Korrektur eines Empirikers der modalen Praxis an Zarlinos spekulativ begründetem Dogma, nicht

[56] J. Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, Faksimile-Nachdruck, Kassel 1955, S. 52.
[57] Müller-Blattau, a. a. O., S. 94.
[58] Vgl. auch U. Siegele, *Bemerkungen zu Bachs Motetten*, Bach-Jahrbuch 1962, S. 39—42: Zur Ordnung der Modulation.
[59] Th. Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London 1597, ed. R. A. Harman, London 1952, S. 249.

als Ausdruck harmonisch-tonalen Empfindens zu verstehen. Ein unzweideutiges Zeichen des Übergangs zur Dur-Moll-Tonalität wäre erst die Verallgemeinerung des Schemas I—IV—V von einem Merkmal des g-Modus zur Norm auch des f- und des c-Modus, von denen Morley nicht spricht.

Angelo Berardi, neben Bononcini der bedeutendste italienische Theoretiker des späten 17. Jahrhunderts, notiert in *Il Perchè musicale ovvero staffetta armonica* in 36 Exempeln die „Clausule Armoniche delli 12. Tuoni, che danno le repercussioni, e misure de' modi nel Principio, Mezzo e Fine secondo la loro natura"[60]. Berardi gruppiert die Kadenzen nach ihren formalen Positionen: die Clausula secundaria steht am Anfang, die Tertiaria in der Mitte, die Primaria am Schluß. Versetzt man die Clausula primaria an die erste Stelle, so ergibt sich die Tabelle:

d-dorisch, authentisch und plagal	d	a	f	=	I	V	III
e-phrygisch, authentisch	a	g	a	=	IV	III	IV
plagal	e	g	h	=	I	III	V
f-lydisch, authentisch und plagal	f	c	a	=	I	V	III
g-mixolydisch, authentisch	g	d	e	=	I	V	VI
plagal	g	d	c	=	I	V	IV
a-äolisch, authentisch und plagal	a	e	c	=	I	V	III
c-jonisch, authentisch	c	g	a	=	I	V	VI
plagal	c	g	e	=	I	V	III

Zarlinos Norm gilt für die „indifferenten" mollaren Modi, den dorischen und den äolischen, und unter den duralen für den lydischen Modus, der zum Archaismus geworden war, aber auch für den plagal jonischen. Daß Berardi im authentisch phrygischen und im plagal mixolydischen Modus die Clausula tertiaria auf der IV. Stufe lokalisiert, entspricht der modalen Praxis des 16. Jahrhunderts. Auffällig aber ist, daß im authentisch phrygischen Modus außer der Clausula tertiaria auch die Primaria auf der a- statt der e-Stufe steht. Sofern die Abweichung vom Gewohnten nicht als „differenza" im Sinne Arons[61], sondern als Umdeutung des phrygischen Modus zur Nebentonart des äolischen zu verstehen ist, stützt sie die Hypothese, daß die Verfestigung der modalen „Attraktionspunkte" a und c zu tonalen „Zentren" eines der Momente war, die den Übergang vom Modussystem zur Dur-Moll-Tonalität vermittelten.

Mit der Festsetzung der VI. Stufe als Clausula tertiaria des authentisch mixolydischen und des authentisch jonischen Modus unterscheidet sich Berardi sowohl von Zarlinos spekulativen als auch von den praktischen Normen des 16. Jahrhunderts. Man könnte vermuten, er habe beobachtet, daß in harmonisch-tonalen Sätzen die Tonikaparallele eine näher verwandte Tonart ist als die Dominantparallele. Allerdings lassen die Exempel, in denen die VI. Stufe durch die plagalen Kadenzen a—E

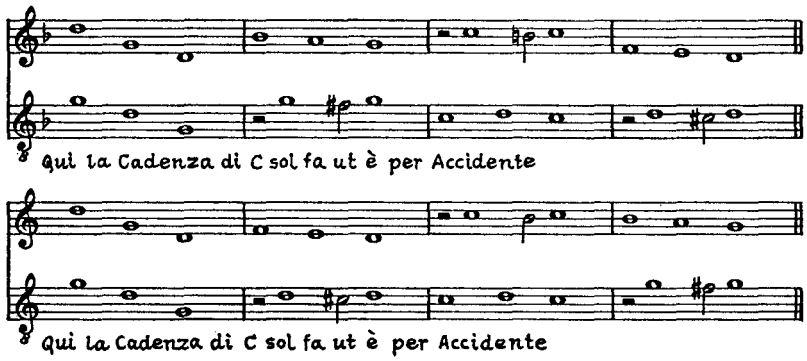
[60] A. Berardi, *Il Perchè musicale*, Bologna 1693, S. 38—43.
[61] Aron, a. a. O., cap. 1.

in g-Mixolydisch und d—a in C-jonisch exponiert wird, von harmonisch-tonaler Fundierung wenig oder nichts spüren.

Die Klauseltheorie, die Lorenzo Penna im dritten Buch der *Primi Albori Musicali* entwickelt[62], ist zwar zwei Jahrzehnte älter als Berardis Tabelle, repräsentiert aber, wenn auch in verwirrter Form, eine spätere Entwicklungsstufe des tonalen Bewußtseins. Penna zählt acht, nicht zwölf Modi. Die authentischen deduziert er aus der harmonischen Teilung der Oktave (dorisch d—a—d′), die plagalen aus der arithmetischen (hypodorisch A—d—a = d—g—d′ im ♭-System). Da er der arithmetischen Teilung die gleiche Oktave zugrundelegt wie der harmonischen, erscheinen die plagalen Modi in der Quarttransposition, also im ♭-System. Die einzigen Modi allerdings, die Penna regulär, ohne Irrtümer oder Modifikationen, konstruiert, sind der d-dorische und der g-hypodorische. Bei der arithmetischen Teilung der Oktave e—e′ fehlt das Transpositionszeichen ♭: Der Modus, der als plagal a-phrygisch gelten soll, ist also der plagal a-äolische. Dem fünften und sechsten Modus legt Penna die Oktave c—c′ statt f—f′ zugrunde, harmonisch in authentisch c-jonisch (c—g—c′), arithmetisch in plagal f-jonisch geteilt (c—f—c′ im ♭-System). Die „neuen" Modi, die Penna durch das Festhalten an der Acht-Tonarten-Zählung zu verleugnen scheint, dringen also auf einem Umweg, dem der Transformation des plagal phrygischen in den plagal äolischen und des lydischen in den jonischen, in seine Modustheorie ein. Und Pennas Umformung kommt der Dur-Moll-Tonalität näher als Glareans Ergänzung.

Die Konstruktion des Mixolydischen ist kaum entwirrbar. Denn erstens legt Penna dem siebten und achten Modus die Oktave d—d′ statt g—g′ zugrunde; zweitens teilt er sie nicht harmonisch und arithmetisch, sondern zweimal arithmetisch (d—g—d′): zunächst im ♭-, dann im ♮-System; und drittens setzt er als Finalis der Oktave d—g—d′ im ♭-System nicht g, sondern d fest. Sein siebter Modus ist also Valentinis „arithmetisch-authentisches" Äolisch, sein achter das reguläre g-Hypomixolydisch.

Bsp. 67



[62] L. Penna, *Terzo libro delli Primi Albori Musicali*, Bologna 1679, S. 120–122.

Der Grund der Widersprüche scheint ein Gegensatz zwischen modalem Dogma und harmonisch-tonaler Erfahrung zu sein, den Penna zwar empfand, aber nicht durchschaute, so daß er nach einem Ausgleich suchte, wo deutliche Unterscheidungen notwendig gewesen wären. Das Resultat ist Verwirrung.

In Pennas Kadenzdispositionen ist der Übergang zur Dur-Moll-Tonalität vollzogen:

d-dorisch	d	a	f	=	I	V	III
g-dorisch	g	d	b	=	I	V	III
e-phrygisch	e	h	a	=	I	V	IV
a-äolisch	a	e	c	=	I	V	III
c-jonisch	c	g	f	=	I	V	IV
f-jonisch	f	c	b	=	I	V	IV
d-„äolisch"	d	g	c	=	I	IV	VII
g-mixolydisch	g	d	c	=	I	V	IV

Die mollaren Modi, d-Dorisch, g-Dorisch und a-Äolisch, folgen dem Schema I—V—III, die duralen, c-Jonisch, f-Jonisch und g-Mixolydisch, dem Schema I—V—IV. Die Umdeutung der modalen Finales und Repercussae zu den tonalen Funktionen T—D—Tp in Moll und T—D—S in Dur ist unverkennbar.

Zwischen Modalität und Dur-Moll-Tonalität

Die Diatonik ist der Inbegriff sämtlicher Modi, und sie kann aus deren Wechselwirkung in der Mehrstimmigkeit als dominierendes, den musikalischen Eindruck primär bestimmendes Moment hervorgehen. Ohne daß die modalen Charaktere der dorischen, phrygischen und jonischen Quint- und Quartgattungen, die im mehrstimmigen Satz auf engem Raum zusammentreffen, ausgelöscht würden, resultiert doch aus der Verschränkung und Durchkreuzung verschiedener melodischer Modi ein Gefüge von Interrelationen, das der Diatonik, dem umfassenden System, zu einem Vorrang gegenüber dem einzelnen Modus verhilft, so daß die Position in der Skala — nicht die in der Tonart — zum primären Bestimmungsmoment einer Tonstufe wird.

Die Trennung der Stimmen, auf der Tinctoris und Glarean beharren, um an der modalen Charakteristik oder Klassifikation als einzigem Erklärungsprinzip festhalten zu können, ist eine Fiktion. In der musikalischen Wirklichkeit ist Kontrapunkt Interrelation, nicht Beziehungslosigkeit der Stimmen, und die Wechselwirkung läßt die modalen Charaktere der Quint- und Quartgattungen nicht unberührt. Die Interrelation kann als Kontrast oder als Neutralisierung der melodisch ausgeprägten Modi erfahren werden. Ein Kontrast setzt, wenn er nicht zu bloßer Beziehungslosigkeit schrumpfen soll, voraus, daß dem Bewußtsein ein gemeinsames Moment der gegensätzlichen Modi gegenwärtig ist: die Diatonik. Und eine Neutralisierung läßt sogar die Diatonik als einziges Bestimmungsmerkmal der Tonstufen übrig.

Jacques Handschins These, daß die Diatonik, die Quintenkette von f bis h, gegenüber dem Modus das logische Erste, der tragende Grund sei[1], gewinnt demnach in der modalen Mehrstimmigkeit an Relevanz. Die Interrelation der Modi versetzt gleichsam die Bestimmung der Diatonik als „Unterbau" aus der dünnen Luft der Abstraktionen in die musikalische Wirklichkeit. Allerdings ist die „Emanzipation" der Diatonik zu selbständiger, nicht an eine modale Gestalt gebundener Existenz und Wirkung eine „zweite Unmittelbarkeit", nicht die erste, als die Handschin sie erscheinen läßt.

*

Es scheint allerdings, als werde der Vorrang der Diatonik gegenüber dem Modus im selben Augenblick, in dem er sich durchsetzt, wieder aufgehoben. Denn die Positionen der Töne in der Skala werden in der Mehrstimmigkeit durch die Zusammenklänge modifiziert oder sogar neutralisiert — nicht anders als die modalen Charaktere der Quint- und Quartgattungen durch die Wechselwirkung der Stimmen; der Quintton in g—h—d ist ein „anderes" d als der Baßton in d—f—a.

Die Stellung des Einzeltons in der Skala ist „aufgehoben" — bewahrt und zugleich verändert — in der des Zusammenklangs. Doch wäre es verfehlt, die Akkordtheorie des 17. und 18. Jahrhunderts auf die modale Mehrstimmigkeit zu übertragen und dogmatisch vorauszusetzen, daß Terz-Sext-Klänge Umkehrungen von Terz-Quint-Klängen seien.

Rameaus Begriff der Akkordumkehrung umfaßt drei Momente, die voneinander getrennt werden müssen, wenn die Differenzen zwischen der tonalen Harmonik und der Klangtechnik des 16. Jahrhunderts deutlich werden sollen: die Oktaväquivalenz; die Festsetzung des unteren Tones der Terz und Quinte — also des oberen der Sexte und Quarte — als „centre harmonique"; die Identifizierung der Charaktere des Grundakkords (d—f—a) und des Sextakkords (f—a—d').

1. Die Oktaväquivalenz, die Vorstellung, daß der Zusammenklang e—g—c' aus den „gleichen" Tönen bestehe wie c—e—g, war niemals zweifelhaft. Sie impliziert aber keinen Vorrang des Terz-Quint-Klangs gegenüber dem Terz-Sext-Klang. Die Klauseln

c''	c''	h'	c''	und	g'	f'	f'	e'
g'	f'	f'	e'		e'	d'	d'	c'
e'	d'	d'	c'		c'	c'	h	c'

galten im 16. Jahrhundert, nicht anders als in der tonalen Harmonik, als äquivalent; doch wurde nicht d'—f'—h' als „Umkehrung" von h—d'—f' aufgefaßt, sondern h—d'—f' als Variante der Grundform d'—f'—h', als Abweichung, die durch eine Versetzung der Sopranformel c''—h'—c'' in die Unterstimme entstanden ist.

[1] J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 260.

2. Das Prinzip der Oktaväquivalenz wird durchkreuzt von Zarlinos Charakteristik der Zusammenklänge, der Kennzeichnung des Durdreiklangs als „allegro" und des Molldreiklangs als „mesto"[2]. Sie ist nicht voraussetzungslos, sondern beruht auf einer psychologischen Interpretation der „regola delle terze e seste", der Norm, daß eine große Terz oder Sexte sich durch „Ausdehnung" in eine Quinte oder Oktave ($\begin{smallmatrix} a-h \\ f-e \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} d'-e' \\ f-e \end{smallmatrix}$) und eine kleine Terz oder Sexte sich durch „Zusammenziehung" in einen Einklang oder eine Quinte auflöst ($\begin{smallmatrix} f-e \\ d-e \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} f'-e' \\ a-a \end{smallmatrix}$). „Onde le imperfette maggiori desiderano di farse maggiori; & le minori hanno natura contraria: conciosia che il Ditono, et lo Essachordo maggiore desiderano di farsi maggiori, venendo l'uno alla Quinta, & l'altro alla Ottava; & il Semiditono, & lo Essachordo minore amano di farsi minori, venendo l'uno verso l'Unisono, & l'altro verso la Quinta"[3]. In dem Gegensatz zwischen „Ausdehnung" und „Zusammenziehung" ist — nach der physiologischen Theorie der „Lebensgeister" — der Unterschied zwischen „lebhafter" und „matter" Wirkung der Intervalle begründet. „Il proprio, o Natura delle Consonanze imperfette è, che alcune di loro sono vive & allegre, accompagnate da molta sonorità; & alcune, quantunque siano dolci, & soavi, declinano alquanto al mesto, overo languido. Le prime sono le Terze, & le Seste maggiori, & le replicate; & le altre sono le minori"[4].

Zarlinos Charakteristik der Zusammenklänge schließt, wenn sie beim Wort genommen wird, den Gedanken der Akkordumkehrung aus. Denn als „allegro" gilt außer dem Durdreiklang c—e—g der aus großer Terz und Sexte zusammengesetzte „Moll-Sextakkord" c—e—a und nicht der „Dur-Sextakkord" e—g—c'. Der Charakter eines Dreiklangs wird also durch die Versetzung des Baßtons in die Oberstimme ins Gegenteil verkehrt: e—g—c' ist „mollar" und „mesto" wie e—g—h, nicht „dural" und „allegro" wie c—e—g.

3. Der Widerspruch zwischen Zarlinos Charakteristik der Zusammenklänge und dem Prinzip der Oktaväquivalenz scheint unaufhebbar zu sein. Dennoch ist der Versuch, zu vermitteln, weder überflüssig noch vergeblich.

Die Intervalle unterscheiden sich als Zusammenklänge durch Grade der „Festigkeit" oder „Labilität", die von der satztechnischen Differenz zwischen modalem Kontrapunkt und tonaler Harmonik unabhängig sind. Eine kleine Terz wirkt „labiler" als eine große, und der untere Ton ist in der kleinen Terz ein schwächerer Grundton als in der großen. Der Vorrang des Baßtons, im Durdreiklang unangefochten, ist im Molldreiklang einer Konkurrenz des mittleren Tones, des „Grundtons" der großen Terz, ausgesetzt. Daß aber im Molldreiklang die Terz als „zweiter Grundton" erscheint, ist nicht ohne Einfluß auf die Bedeutung des Sextakkords: Der Moll-Sext-

[2] *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, lib. III, cap. 31.
[3] A. a. O., lib. III, cap. 10.
[4] A. a. O.

akkord ist in geringerem Grade eine Umkehrung des Grundakkords als der Dur-Sextakkord.

Die Differenzierung ist in der tonalen Harmonik zwar als Phänomen unverkennbar, für die „harmonische Logik" aber irrelevant; daß der Sextakkord f—a—d′ eine beinahe gleichberechtigte Variante des Grundakkords d—f—a ist, kann vernachlässigt werden, weil es den Sachverhalt, daß der Sextakkord die gleiche Funktion erfüllt wie der Grundakkord, nicht berührt. Soll aber statt der „Funktion" die bloße „Position" der Zusammenklänge in der Skala festgesetzt werden, so wächst der Unterscheidung zwischen selbständigen und unselbständigen Terz-Sext-Klängen essentielle Bedeutung zu. Als „primärer" Ton, der die Stellung eines Terz-Sext-Klangs in der Skala bestimmt, erscheint im Terz-Sext-Klang mit kleiner Terz und Sexte eher der höchste Ton, im Terz-Sext-Klang mit großer Terz und Sexte eher der tiefste Ton: bei e—g—c′ ist die Ähnlichkeit mit c—e—g (nicht mit e—g—h), bei f—a—d′ die mit f—a—c′ (nicht mit d—f—a) ausgeprägter.

Gruppiert man die Zusammenklänge in „stabile" und „labile", so zeichnet sich die Möglichkeit eines Ausgleichs zwischen Zarlinos Charakteristik und dem Prinzip der Oktaväquivalenz ab: Die Äquivalenz von e—g—c′ und c—e—g entspricht dem Prinzip der Oktavidentität, die Analogie von f—a—c′ und f—a—d′ dem Schema Zarlinos.

4. Die Hypothese, daß in dem Terz-Sext-Klang f—a—d′ der tiefste, in dem Terz-Sext-Klang e—g—c′ aber der höchste Ton als „primär" empfunden worden sei, stimmt überein mit der Akzidentienpraxis des 16. Jahrhunderts. Die Tiefalteration galt als „essentiell", als Eingriff in die Skala, die Hochalteration als „akzidentell", als flüchtige Modifikation. Über einer tiefalterierten Stufe im Baß ist aber die Sexte groß (B—g), über einer hochalterierten klein (fis—d′); und der „Festigkeit" des b entspricht die Selbständigkeit der großen Sexte, der „Labilität" des fis die Unselbständigkeit der kleinen Sexte. Die Sexte konnte über b, aber nicht über fis mit der Quinte vertauscht werden; und aus dem Sachverhalt, daß fis zwar als Terz eines Terz-Quint-Klanges (d—fis—a) und als Baßton eines Terz-Sext-Klanges (fis—a—d′), aber nicht als Baß- oder Quintton eines Terz-Quint-Klanges (fis—a—cis′ oder H—d—fis) verwendet wurde, ist zu schließen, daß fis—a—d′ nicht als Variante zu fis—a—cis′, sondern als Äquivalent für d—fis—a aufgefaßt worden ist. B—d—g ist primär ein Analogon zu B—d—f (und nicht zu G—B—d), fis—a—d′ dagegen zu d—fis—a (und nicht zu fis—a—cis′).

5. Versucht man, ein Chiffrensystem zu entwerfen, das der Klangtechnik des 16. Jahrhunderts gerecht wird, so muß das Verfahren, Durdreiklänge durch große, Molldreiklänge durch kleine Buchstaben zu bezeichnen, durch Zusätze ergänzt werden. Die Methode, den akzidentellen Charakter von Alterationen durch Vorzeichen vor Ziffern auszudrücken, also eine a-Klausel mit erhöhter Terz als a♯^{3} und nicht als A zu chiffrieren, kann aus dem Zeichenvorrat der Generalbaßpraxis übernommen werden. Der Gebrauch von Zahlen für Terz-Sext-Klänge aber ist doppeldeutig: Mit der Chiffre e^{6} ist in der Generalbaßlehre der Akkord e—g—c′, in der Harmonielehre

dagegen der Akkord g—h—e′ gemeint; und um Verwirrung zu vermeiden, könnte man Sexten durch Tonbuchstaben bezeichnen und durch deren Reihenfolge andeuten, welcher Ton der „primäre" ist. F^d wäre dann die Chiffre des Terz-Sext-Klangs f—a—d′ mit f als primärem Ton, C_e die des Terz-Sext-Klanges e—g—c′ mit c als primärem Ton. Der Wechsel zwischen Hoch- und Tiefstellung der Buchstaben könnte die „Umkehrung" von Zusammenklängen ausdrücken: d—f—h wäre als d^h, h—d′—f′ (mit d′ als primärem Ton) als d_h zu chiffrieren.

*

Der Versuch, den Begriff der Klangstufe so zu formulieren, daß ein Widerspruch zu den Voraussetzungen des „Intervallsatzes" vermieden wird, wäre fragmentarisch ohne Beschreibung des Zusammenhangs, in den sich die Stufen einfügen. Dem modifizierten Stufenbegriff muß eine von der Dur-Moll-Tonalität abweichende Vorstellung des Stufensystems entsprechen.

1. Eine Stufe kann, um als Teil eines Zusammenhangs zu erscheinen, entweder durch ihre Relation zu einem Zentrum oder durch ihre Position in einem geschlossenen System bestimmt sein. Die Duplizität der Möglichkeiten ist nicht als Alternative zu verstehen. Daß die Akkorde einer Dur- oder Molltonart durch ihre Beziehungen zur Tonika determiniert sind, schließt nicht aus, daß andererseits der Akkordbestand einer Tonart auf das System der diatonischen Stufen eingeschränkt wird — die Funktionstheorie betont die Relation zum Zentrum, die Stufentheorie die Begrenzung durch die Diatonik.

Die Merkmale stehen allerdings nicht gleichberechtigt nebeneinander. In der Dur-Moll-Tonalität ist unzweifelhaft der Zusammenhang mit dem Grundakkord das primäre Moment. Bereits ein so einfacher Sachverhalt wie die „Verselbständigung" der Nebenstufen durch Zwischendominanten vor der Tonikaparallele und der Subdominantparallele ist unter den Voraussetzungen der Stufentheorie kaum verständlich. Die Chiffren III♯³—VI und VI♯³—II sind inadäquat, weil sie den Zwischendominanten generell einen chromatisch-akzidentellen Charakter zuschreiben, den sie nur in seltenen Ausnahmen haben. Und die Formeln (V)VI und (V)II implizieren ein Zugeständnis an die Funktionstheorie: Die Ziffer V ist nicht als Stufe einer transponierten Skala, sondern als Chiffre der Dominantfunktion gemeint.

Ist demnach in der Dur-Moll-Tonalität die Relation zum Zentrum das primäre und die Stellung im System ein sekundäres Kriterium der Akkordbestimmung, so gilt in der Klangtechnik des 16. Jahrhunderts über weite Strecken das Umgekehrte. Die diatonischen Stufen bilden, um mit Handschin zu sprechen, eine „geschlossene Sozietät", in der jeder Zusammenklang durch seine Position eindeutig bestimmt ist. Die Fa-Stufe steht der Mi-Stufe in schroffem Kontrast gegenüber; und durch die Verschiedenheit ihrer Relationen zu den Extremen, der Fa- und der Mi-Stufe, heben sich die Zusammenklänge unverwechselbar voneinander ab.

Die Eindeutigkeit der Positionen wird durch chromatische Alterationen der Terzen nicht gefährdet. Denn sobald die Mi- und die Fa-Stufe feststehen, ist eine Alteration

als Akzidens erkennbar. In der Klangfolge F^d—$e\sharp^3$—$a\sharp^3$—$d\sharp^3$—G genügt die phrygische Kadenz, um trotz der Häufung von Vorzeichen eine deutliche Unterscheidung zwischen diatonischen und chromatischen Tönen möglich zu machen.

2. In der Dur-Moll-Tonalität ist es sowohl schwierig als auch inadäquat, die Vorstellung eines Stufensystems von der einer Tonart zu trennen. Eine Kette von Akkorden in der Skala mit b wird gleichsam in ihrer musikalischen Realität reduziert, wenn nicht feststeht, ob F-dur oder d-moll als Tonart gemeint ist. Der geringste Ansatz zur Determination der Tonart genügt denn auch, um den Zustand der Unbestimmtheit für das musikalische Bewußtsein aufzuheben.

Einwände scheinen nahezuliegen. Man könnte sich auf das Verfahren des Modulierens mit „neutralen" Akkorden[5] berufen, um zu behaupten, daß die Unbestimmtheit zwar eine Ausnahme bilde, daß ihre Existenz und ihr musikalisches Daseinsrecht aber unbestreitbar seien. Doch ist der Begriff des „neutralen" Akkords fragwürdig; denn Akkorde, die insofern zwischen zwei Tonarten vermitteln, als sie sowohl zur vorausgehenden als auch zur folgenden gezählt werden können, sind eher doppeldeutig als undeterminiert.

Ist also in der Dur-Moll-Tonalität ein Stufensystem prinzipiell das Stufensystem einer Tonart, so zwingt die Kompositionstechnik des 16. Jahrhunderts, wie in Analysen einzelner Werke genauer zu zeigen sein wird, zu einer Trennung der Kategorien. Eine Klangfolge wie G—F—$a\sharp^3$ ist weder harmonisch-tonal noch modal bestimmbar. Und sie wäre, da sie keine Tonart ausprägt, in harmonisch-tonalem Kontext kaum verständlich: ein blinder Fleck. In einem Werk des 16. Jahrhunderts ist sie dagegen auch ohne modale Charakteristik sinnvoll, weil die Positionen in der Skala genügen, um die Zusammenklänge zu determinieren und ihnen musikalische Bedeutung zu geben. Die Determination ist allerdings unvollständig: Die Klangfolge kann als G—F—$a\sharp^3$ im ♮-System, aber auch als $g\natural^3$—F—$a\sharp^3$ im ♭-System aufgefaßt werden; daß das ♮-System gemeint ist, steht erst dann fest, wenn außer der Fa- die Mi-Stufe vorgekommen ist.

3. Die Determination durch das System erscheint, da eine modale Charakteristik nicht selten fehlt, als das fundierende Moment der Klangtechnik des 16. Jahrhunderts. Daß die Modusbestimmung ausfallen kann, ohne daß der musikalische Sinn aufgehoben wäre, besagt aber nicht, daß sie gleichgültig sei. Oft sind Zusammenklänge doppelt determiniert; und in welchem Grade sich die Stellung eines Zusammenklangs als Modusstufe neben der Position als Systemstufe durchsetzt, läßt sich nicht generell, sondern nur kasuell entscheiden.

4. Tonale Harmonik ist „dynamisch". Zwischen Akkorden mit Subdominant- und Dominantfunktion besteht eine Spannung, die zur Auflösung in die Tonika drängt. Sie kann durch Dissonanzen, durch die Sexte über dem Subdominant- und die Septime über dem Dominantdreiklang, deutlicher ausgeprägt werden, ist aber nicht in ihnen begründet.

[5] A. Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig und Wien 1911, S. 170 ff.

In der Musik des 16. Jahrhunderts fehlen, abgesehen von sporadischen Ansätzen, die funktionalen Spannungen, die das Wesen der tonalen Harmonik ausmachen. Eine Klangfolge wie G—F, deren Gerüst die Intervallprogression Dezime-Duodezime ($\begin{smallmatrix} h'—c'' \\ g—f \end{smallmatrix}$) bildet, konnte für sich stehen, ohne eine Fortsetzung zu fordern oder als musikalischer Anakoluth zu wirken. Das bedeutet nicht, die Klangtechnik des 16. Jahrhunderts sei „spannungslos" gewesen; die große Sexte (f—d') erstrebte als unvollkommene Konsonanz eine „Perfizierung" durch Auflösung in die Oktave (e—e'). Doch wurde ein Moment der Unruhe ausschließlich im einzelnen imperfekten Zusammenklang empfunden, nicht in der Relation zwischen Akkorden. Die phrygische Klausel F^d—$e\sharp^3$ bildete eine in sich geschlossene Progression, kein Fragment einer a-moll-Kadenz.

5. Daß tonale Harmonik „dynamisch" sei, besagt einerseits, daß zwischen Akkorden funktionale Spannungen bestehen, und andererseits, daß die Bedeutung einer Akkordstufe vom Kontext abhängt, also nicht feststeht, sondern wechselt, ohne daß „moduliert" würde. Nicht nur die III. und die VI. Stufe, die in Dur entweder als Parallelen der Dominante und der Tonika oder als „Leittonwechselklänge" der Tonika und der Subdominante fungieren, sondern auch die II. und die I. Stufe sind doppeldeutig; die II. Stufe changiert in der Akkordfolge I—II—V—I zwischen den Funktionen der Subdominantparallele und der Dominante der Dominante, die I. Stufe als Anfang der Kadenz I—IV—V—I zwischen den Funktionen der Tonika und der Dominante der Subdominante. Funktionen sind nicht an Stufen und Stufen nicht an Funktionen gebunden — ein Sachverhalt, den die Gewohnheit, Funktionschiffren als Zeichen für Stufen zu benutzen, verdeckt.

Die Vorstellung einer Ambivalenz der Bedeutungen und eines dialektischen Verhältnisses zwischen Stufe und Funktion scheint dem 16. Jahrhundert fremd gewesen zu sein. Im Intervallsatz sind die Zusammenklänge als Positionen bestimmt, deren Sinn von der Reihenfolge, in der sie erscheinen, unabhängig ist. In C-dur ist der e-Akkord in der Progression C—e—G eher „Leittonwechselklang" der Tonika und in der Umkehrung G—e—C eher „Parallele" der Dominante; in c-Jonisch aber ist er eine — unvollständig determinierte — Mi- oder La-Stufe. Und für die vollständige Determination als Mi-Stufe im ♮-System genügt es, daß die Fa-Stufe vorkommt; der Kontext, in dem sie erscheint, ist irrelevant.

6. Ob eine unvollständige Determination im 16. Jahrhundert als Spannung empfunden wurde, ist ungewiß. Durch das Verfahren, die Mi- oder die Fa-Stufe zu verzögern, um die Bedeutungen der Zusammenklänge in der Schwebe zu halten, würde der Klangtechnik des 16. Jahrhunderts ein „dynamisches" Moment zuwachsen, das den Mangel an funktionalen Spannungen ausgliche. Doch fällt es schwer, ohne Willkür zu entscheiden, ob die Deutung der unvollständigen Determination als „dynamisch" eine Überinterpretation oder die entgegengesetzte Auslegung als spannungslose Indifferenz eine Verflachung wäre.

7. Die Quintverwandtschaft ist, wie erwähnt, im 16. Jahrhundert als zweiseitige Relation verstanden worden, die keine Unterordnung der einen Stufe unter die andere implizierte; die Quinte stiftet eine enge Beziehung zwischen d und a, ohne daß a als Dominante zu d oder d als Subdominante zu a aufzufassen wäre.

Ähnlich bilateral ist die Wirkung der „Terzverwandtschaft", des Zusammenhangs zwischen dem C- und dem e-Klang. Doch sollte nicht verkannt werden, daß sich die „Terzverwandtschaft", die Verknüpfung von Zusammenklängen durch zwei gemeinsame Töne, von der Quintverwandtschaft, die im Konsonanzprinzip begründet ist, essentiell unterscheidet. Die Quintverwandtschaft ist „logisch", die „Terzverwandtschaft" eher „materiell" fundiert; und bezeichnet man die Quintrelation als „Verwandtschaft", so wäre das Verhältnis zwischen Zusammenklängen im Terzabstand als „partielle Kongruenz" zu definieren, denn nicht der Terzabstand, sondern die gemeinsamen Töne sind das entscheidende Moment.

In der Dur-Moll-Tonalität ist die „partielle Kongruenz" ein sekundäres Merkmal. Die funktionale Analogie des C-dur- und des a-moll- oder des F-dur- und des d-moll-Akkords ist mit dem Sachverhalt, daß die parallelen Akkorde zwei Töne gemeinsam haben, zwar verbunden, aber nicht primär in ihm begründet. Der Versuch, die Funktionen aus „materiellen" Momenten zu deduzieren, wäre verfehlt und würde sich in Widersprüche verwickeln. (In Dur bilden die Stufen II und VII, obwohl sie zwei Töne gemeinsam haben, einen funktionalen Kontrast.)

Dagegen erscheint die Anzahl der gemeinsamen Töne in der Satztechnik des 16. Jahrhunderts als primäres Bestimmungsmoment der Beziehungen zwischen Zusammenklängen. Zwischen dem C- und dem d-Klang besteht ein Kontrast, zwischen dem C- und dem e-Klang die enge Beziehung einer „partiellen Kongruenz".

Die Relationen zwischen den Zusammenklängen sind allerdings ausschließlich oder beinahe ausschließlich unmittelbar und nicht indirekt wirksam. In der tonalen Harmonik ist der Kontrast zwischen Akkorden ohne gemeinsamen Ton „dynamisch"; er erzwingt Konsequenzen: In der Kadenz I—II—V—I besteht zwischen der I. und der II. Stufe eine Spannung, die durch die V. aufgelöst wird. Dagegen erscheint in der Klangtechnik des 16. Jahrhunderts der Kontrast zwischen Zusammenklängen ohne gemeinsamen Ton als ein in sich abgeschlossener Vorgang. Der Progression G—F braucht nichts zu folgen; und F^d—$e\sharp^3$ ist eine Kadenz.

8. Zwischen der These, daß die Klangstufen im 16. Jahrhundert ein geschlossenes System bildeten, und dem Eingeständnis, daß das System, die Diatonik, eine Erweiterung durch die b-Stufe zuließ, besteht unleugbar ein Widerspruch. Doch ist er nicht unaufhebbar.

Die Geschlossenheit des Systems ist das Korrelat der Unverwechselbarkeit der Stufen: Die Geschlossenheit ist die Bedingung der Unverwechselbarkeit und die Unverwechselbarkeit die der Geschlossenheit. Sofern e und f im ♮-System als Mi- und Fa-Stufe feststehen, ist der d-Klang, auch mit hochalterierter Terz, eindeutig als Re-Stufe bestimmt. Sind aber die Stufen unmißverständlich exponiert, so ist eine Einfügung der b-Stufe möglich, die das System erweitert, ohne die Eindeutigkeit der

Stufen zu gefährden. Das Verfahren, auf der a-Stufe „phrygisch" zu kadenzieren, ohne daß der Kontext von der Tiefalteration des h zu b mitbetroffen ist, läßt keine andere Erklärung zu, als daß der a-Klang trotz des b die La-Stufe darstellt, statt sich in die Mi-Stufe des ♭-Systems zu verwandeln.

Der Schein eines Widerspruchs zwischen der Geschlossenheit des Stufensystems und der Möglichkeit einer Erweiterung verschwindet also, wenn der Zeitverlauf, das Früher und Später, berücksichtigt wird. Die Geschlossenheit, auf der die Unverwechselbarkeit der Stufen beruht, ist ein Expositionsprinzip.

9. Das Komponieren mit Klangstufen war im 16. Jahrhundert einer eigentümlichen Dialektik unterworfen. Der Gedanke, die Stufen als „geschlossene Sozietät" aufzufassen, in der die Zusammenklänge durch ihre Positionen bestimmt sind, genügte zur Begründung einer „Harmonik", die gegenüber dem Kontrapunkt zurücktrat. Das System der sechs aufeinander bezogenen Stufen erfüllte seine Funktion, solange es den Hintergrund polyphoner Techniken bildete, also eine bloße Folie blieb, derer man sich nicht bewußt zu sein brauchte, um in dem Eindruck von „Geschlossenheit" ihre Wirkung zu erfahren. Wird aber die Klangtechnik zum herrschenden Prinzip des Komponierens erhoben, so erweist sich das Stufensystem als eng und karg, gleichsam als eine Implikation, die es nicht erträgt, nach außen gekehrt zu werden. Als explizite Darstellung des geschlossenen Systems erscheint Willaerts Verfahren, sämtliche Stufen auf engem Raum zusammenzufassen, ohne eine von ihnen zu wiederholen. Zur gleichen Zeit aber entstand die chromatische Harmonik, die Edward E. Lowinsky als „triadic atonality" beschrieben hat[6].

*

Die These, die Stufen seien in der Klangtechnik des 16. Jahrhunderts primär als System- und erst sekundär als Modusstufen aufgefaßt worden, muß, um unmißverständlich zu sein, präzisiert werden.

1. Der Vorrang des Systems gegenüber dem Modus zeigt sich an dem Sachverhalt, daß Werke ohne Modus — Pietro Aron nannte sie „Canti euphoniaci"[7] — sinnvoll möglich waren. Die Modusbestimmung konnte ungewiß sein oder ausfallen, ohne daß die Bedeutung der Zusammenklänge, die auf den Positionen im System beruhte, gefährdet worden wäre.

2. Daß der Modus eines mehrstimmigen Satzes nicht durch die Disposition der Zusammenklänge dargestellt wird, besagt nicht, daß er fehlt. In der modalen Mehrstimmigkeit werden die Modi primär durch Imitationsschemata und durch die Quart- und Quintgattungen, die das Gerüst der Melodik bilden, ausgeprägt — der Unabhängigkeit der Zusammenklänge vom Modus entspricht eine Unabhängigkeit des

[6] E. E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley and Los Angeles 1961.

[7] P. Aron, *De institutione harmonica*, Venedig 1516, lib. I. cap. 30; *Trattato della natura e cognizione di tutti gli toni di canto figurato*, Venedig 1524, cap. 1.

Modus von den Zusammenklängen. Und so befremdend die Vorstellung, daß eine nicht-modale Klangtechnik und eine nicht-klangliche Modusdarstellung zusammentreffen können, sein mag — sie ist unumgänglich.

3. Man könnte einwenden, daß außer dem Imitationsschema und dem Ambitus auch die Klauselstufe, also ein Moment der Klangtechnik, zu den Bestimmungsmerkmalen eines Modus gehöre. Die modale Klausel ist aber, im Unterschied zur tonalen Kadenz, nicht das Resultat einer harmonischen Entwicklung. Zwar ist der Modus von ihr ablesbar, aber sie bildet nicht das Zentrum, um das sich die Zusammenklänge gruppieren, und nicht das Ziel, dem sie zustreben. Die Klausel wird gleichsam als „Zeichen" des Modus benutzt, ohne daß der Modus das Prinzip wäre, das die Disposition der übrigen Zusammenklänge beherrscht. Vorauszusagen, auf welcher Klauselstufe eine Klangfolge schließen wird, ist in der modalen Mehrstimmigkeit, im Unterschied zur tonalen Harmonik, selten möglich.

4. Daß harmonische Entwicklungen, aus denen die Klausel als Resultat hervorgeht, nicht oder nur in rudimentärer Form vorkommen, schließt allerdings nicht aus, daß die primären Stufen eines Modus, die „clausula primaria" und „secundaria", deutlich hervortreten, und sei es durch das bloße Übergewicht einer größeren Anzahl von Zusammenklängen. Doch ist gerade in „homophonen" Sätzen des 16. Jahrhunderts eine Tendenz zur gleichmäßigen, also modal indifferenten Verwendung der Stufen zu beobachten[8], ein Vorrang des Varietas-Prinzips gegenüber der Modusdarstellung.

*

Die Vorstellung, daß sechs oder sieben Stufen eine „geschlossene Sozietät" bilden und nicht auf ein Zentrum bezogen zu sein brauchen, um musikalischen Zusammenhang stiften zu können, war im 16. Jahrhundert nicht nur auf engem Raum, in der Disposition der einzelnen Zusammenklänge, wirksam, sondern liegt in einer nicht geringen Anzahl von Werken auch den entfernteren und indirekten Beziehungen, den Relationen zwischen den Klauselstufen, zugrunde. Den „charakteristischen" Klauseldispositionen wie I—V—III im dorischen, I—IV—III im phrygischen oder I—IV—V im mixolydischen Modus stehen „indifferente" gegenüber, die weder eine modale noch eine harmonisch-tonale Interpretation zulassen. Die Unentschiedenheit ist aber kein Mangel, sondern besagt, daß die Klauselstufen, nicht anders als die Klangstufen, primär ein System bloßer Interrelationen bilden, das gleichsam in sich gestützt ist, statt durch einen Grundakkord fundiert zu sein.

1. Daß eine Klauseldisposition nicht modal ist, besagt also nicht, daß sie harmonisch-tonal sein müsse; die Vorstellung, daß die Modalität und die Dur-Moll-Tonalität eine Alternative bilden, die andere Möglichkeiten ausschließt, ist irrig. Es ist ein Trugschluß, wenn Franklin B. Zimmerman meint, von William Byrds „cadential

[8] Der Behauptung liegt eine statistische Untersuchung der vierstimmigen Motetten aus Willaerts *Musica nova* zugrunde.

arrangements", weil sie nach den Kriterien der Modustheorie irregulär sind, „an advanced tonal design" ablesen zu können[9].

Eines der Merkmale, durch die sich „indifferente" Klauseldispositionen sowohl von modalen als auch von harmonisch-tonalen unterscheiden, ist die Koordination der Stufen. Und vergleicht man in Byrds *Psalms, Sonnets and Songs* von 1588[10] die c-jonischen mit den g-mixolydischen Sätzen, so zeigt sich, daß die gleichen Klauselstufen, c, g, d und a, unterschiedslos verwendet werden.

Eine modale Deutung ist ausgeschlossen. Der Versuch, nach dem Buchstaben der Modustheorie „eigentliche" von „uneigentlichen" Klauseln zu unterscheiden, also die d-Klausel im g-Modus zur „clausula propria" und im c-Modus zur „clausula impropria" zu erklären, wäre durch nichts zu rechtfertigen. Weder erscheint die d-Klausel im c-Modus an Textstellen, die von Verirrungen oder Trübungen sprechen, noch lassen die Dispositionen der Stufen den Schluß zu, daß die Klauseln, die nach der Modustheorie als „impropriae" zu klassifizieren wären, von Byrd als Ausweichungen ins Ungewöhnliche und Entlegene empfunden worden seien. Die d-Klausel steht im c-Modus ohne Rangabstufung neben der c- und der g-Klausel.

Nicht weniger verfehlt wäre eine harmonisch-tonale Interpretation. Denn sie hätte die absurde Konsequenz, daß Byrd sich der Regel unterworfen habe, in „C-dur" zur „Tonikaparallele", aber nicht zur „Subdominante" und in „G-dur" umgekehrt zur „Subdominante", aber nicht zur „Tonikaparallele" zu modulieren.

Byrds Verfahren läßt keine andere Erklärung zu als die Hypothese, daß die Klauselstufen c, g, d und a ein System von Interrelationen bilden, das in sich beruht und erst sekundär und „formal", nicht funktional, auf einen Grundmodus bezogen wird. Wenn die Anfangszeilen auf den Stufen g und d kadenzieren, kann der Modus, den der Schluß festsetzt, sowohl g-mixolydisch[11] als auch c-jonisch[12] sein. Das Prinzip, das den Dispositionen zugrundeliegt, ist das der Koordination.

2. Die Reihenfolge, in der die Klauselstufen erscheinen, der Unterschied also, ob ein Übergang von der c- zur d-Klausel durch die g-Klausel vermittelt ist oder die d-Klausel als Kontrast neben der c-Klausel steht, ist in einem System von primär aufeinander und erst sekundär auf ein Zentrum bezogenen Stufen von nicht geringerer, aber anderer Bedeutung als in einer Durtonart.

Der Gegensatz zwischen der d- und der c-Klausel braucht, um sinnvoll zu sein, weder näher bestimmt noch aufgelöst zu werden. Er ist musikalisch wirksam, ohne daß es notwendig wäre, die Stufen c und d als Tonika und Subdominantparallele in C-dur oder als Subdominante und Dominante in G-dur funktional zu deuten. Und die Fortsetzung bleibt in der Klangtechnik des 16. Jahrhunderts der durch nichts als die Grenzen des Systems eingeschränkten Wahl des Komponisten überlassen, statt

[9] F. B. Zimmerman, *Advanced Tonal Design in the Part-Songs of William Byrd*, Kongreßbericht Köln 1958, S. 322.
[10] *English Madrigal School*, herausgegeben von E. H. Fellowes, Band XIV, London 1920.
[11] *O Lord, how long wilt Thou forget*, a. a. O., S. 26.
[12] *O Lord, who in Thy sacred tent*, a. a. O., S. 32.

durch „harmonische Logik" auf die Auflösung des Kontrasts durch die vermittelnde g-Stufe festgelegt zu sein.

Ist demnach der Kontrast zwischen der c- und der d-Klausel ein in sich abgeschlossener Vorgang, aus dem keine Konsequenzen gezogen zu werden brauchen, so unterscheidet sich der Übergang von c über g nach d von einer harmonisch-tonalen Modulation durch das Fehlen von funktionalen Spannungen. In C-dur ist die Dominant-Tonika-Relation g—c eine qualitativ andere Quintbeziehung als die Sp-D-Relation d—g, die zur Auflösung in die Tonika tendiert, also in ihrer Wirkung einem Sekundkontrast ähnelt. Dagegen sind die Quintrelationen zwischen Klauselstufen nichts als Quintrelationen: nahe Beziehungen, die in sich beruhen, statt über sich hinauszuweisen. Sie drängen nicht die harmonische Entwicklung in eine feste Richtung, sondern sind gleichsam „tendenzlos".

Es ist also ein Trugschluß, wenn Franklin B. Zimmerman[13] aus der Beobachtung, daß William Byrd die Klauselstufen oft in Quintabständen disponiert, die Konsequenz zieht, daß die a-Stufe im c-Modus als Erweiterung in der „dominant direction" aufgefaßt worden sei. Zimmermans Hypothese ist unverkennbar negativ motiviert: Da die a-Stufe, wenn sie zwischen einer d- und einer g-Klausel steht, nicht als „Tonikaparallele" verstanden werden kann, soll sie als „dritte Dominante" gelten. Der Gedanke aber, den der Terminus „dritte Dominante" ausdrückt oder andeutet, ist entweder tautologisch oder falsch: tautologisch, wenn „Dominante" als Synonym für „Quintabstand", falsch, wenn eine harmonische Funktion gemeint ist.

3. Das System der primär aufeinander und nicht auf ein Zentrum bezogenen Klausel- oder Kadenzstufen ist weder modal noch harmonisch-tonal begründet, ist also in seiner Existenz und seinem Daseinsrecht unabhängig von der modalen oder harmonisch-tonalen Prägung der Klangfolgen zwischen den Kadenzen, der „Teilmodi" oder „-tonarten". Und ihm fällt gerade darum, weil es jenseits der Alternative steht, die geschichtliche Funktion zu, den Übergang möglich zu machen. Hat aber das „gravitationslose" Stufensystem vermittelnde Bedeutung, so entspricht es seinem Sinn, wenn auch die Gestalt der einzelnen „Teilmodi" oder „-tonarten" sich unentschieden und doppeldeutig in der Mitte zwischen modaler und harmonisch-tonaler Prägung hält. Es ist kein Zufall, daß bei William Byrd die Zwischenformen zwischen Mixolydisch und Dur oder Dorisch und Moll überwiegen.

Die Differenzen zwischen den „modi naturaliores", Jonisch, Lydisch und Mixolydisch, schrumpfen im frühen 17. Jahrhundert zu geringen Resten. Durch Akzidentien, b und fis, die sich von der Kadenz aus nach „rückwärts" ausbreiten, werden der f- und der g-Modus dem c-Modus, dem „modus naturalissimus", um mit Johann Lippius zu sprechen, angeglichen; der g-Modus gerät in ein Zwielicht, in dem es schwierig wird, ohne Willkür zu entscheiden, ob das Subsemitonium modi als bloßes Akzidens oder umgekehrt die „mixolydische Septime" als pittoreske Abweichung von der Durskala gelten soll.

[13] Zimmerman, a. a. O., S. 324.

Die Angleichung der „modi molliores" untereinander setzte sich langsamer durch. Phrygisch bildete noch im späteren 17. Jahrhundert einen dritten Typus neben Dur und Moll; und ob Äolisch oder Dorisch das Paradigma eines „modus mollior" sei, blieb zunächst unentschieden. Die Einsicht, daß Äolisch-Moll zwischen Dorisch und Phrygisch steht wie Jonisch-Dur zwischen Lydisch und Mixolydisch, wurde von der Gewohnheit durchkreuzt, Dorisch als ersten „modus mollior" zu zählen und darum als primären zu empfinden — an dem Verfahren, den Molldreiklang als re—fa—la im Hexachord naturale, also als dorischen Grundakkord darzustellen, hielten die Theoretiker bis ins frühe 18. Jahrhundert hinein fest.

*

Der Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität wurde durch einen Zwischenzustand der Indifferenz vermittelt, der sowohl von den Tonbeziehungen als auch von den Relationen zwischen den Akkorden und den Klauselstufen ablesbar ist.

1. Die Verschränkung und Interrelation melodischer Modi und Modusfragmente im mehrstimmigen Satz hatte zur Folge, daß nicht selten statt der besonderen Modi deren gemeinsames Moment, die Diatonik, selbständig hervortrat.

2. Ein Modus wurde durch melodische Formeln, Imitationsschemata und Klauseldispositionen ausgeprägt. Die Klangtechnik aber konnte von der Modusdarstellung getrennt werden. Sechs Klangstufen bilden ein in sich geschlossenes System; und die Bedeutung einer Stufe beruht weniger auf der Beziehung zu einem Zentrum als auf der Position im System, auf der Nähe oder Ferne zu den Extremen, der Mi- und der Fa-Stufe. Es scheint, als repräsentiere der Terz-Sext-Klang f—a—d′ eher die f- als die d-Stufe, der Terz-Sext-Klang e—g—c′ dagegen eher die c- als die e-Stufe.

3. Analog zu den einzelnen Klangstufen konnten auch die Klauselstufen und die Abschnitte, deren Schluß sie bilden, als Glieder eines Systems bloßer Interrelationen aufgefaßt werden, das nicht oder erst sekundär auf ein Zentrum und einen Modus bezogen wurde. Der Modus schrumpfte zu einer bloß „formalen", durch einige Merkmale oder „Zeichen" ausgeprägten Bestimmung; und in der Klangtechnik konnte sich, da sie von der Modusdarstellung trennbar war, die tonale Harmonik herausbilden.

IV

ANALYSEN

Josquin des Prez: Motetten

Der Versuch, die Bedeutung — oder Bedeutungslosigkeit — des C- und des a-Modus, der Vorformen des Dur und Moll, in Josquins Motetten zu zeigen, ist an zwei Voraussetzungen gebunden.

Erstens muß die Funktion des ♭, das einer eindeutigen Tonartbestimmung manchmal entgegenzuwirken scheint, beschrieben werden. Das Verfahren, die Stimmen mit divergierenden Vorzeichen zu notieren, ist zwar in Josquins Motetten eine Ausnahme[1]; dennoch ist es nicht selten ungewiß, ob das Tonsystem als heptatonisch oder als oktatonisch gemeint ist.

Zweitens soll die Bedeutung dargestellt werden, die Josquin einer unmißverständlichen Modusdarstellung zumaß.

*

Die Doppelstufe b/h — bei genereller b-Vorzeichnung es/e — entzieht sich dem Versuch einer immer gleichen Bestimmung. Es scheint zur communis opinio geworden zu sein, daß ein nicht als generelles Vorzeichen vorgeschriebenes b als „Akzidens", als bloßer Zusatz, aufzufassen sei: als Ergänzung des Tonbestandes, die zwar zur Vermeidung des Tritonus und der verminderten Quinte notwendig ist, in bezug auf das Tonsystem aber einen „Zufall" darstellt, also auch über den Modus nichts besagt. Das „akzidentelle" b erscheint, verglichen mit dem „essentiellen" h, als Ton geringeren Ranges, der keine eigene Stufe bildet, sondern an der des h partizipiert.

Der Begriff der Akzidens ist aber zu eng und schwach, um den Sinn des kasuellen b unverkürzt auszudrücken. Andererseits enstehen durch das Zugeständnis, daß das b keine bloß akzidentelle „Verfärbung" des h, sondern eine selbständige Stufe sei, einige Schwierigkeiten.

Läßt man das b als eigene Stufe neben h gelten, so bedeutet es entweder eine Erweiterung der Heptatonik zur Oktatonik oder einen Systemwechsel, eine Transposition der Skala. Und die Differenz zwischen der untransponierten und der transponierten Skala stellt sich wiederum in zwei Formen dar: als Simultan- oder als Sukzessivkontrast — als „Bitonalität" oder als „Modulation".

Als Akzidens ist das b ein „verfärbtes" h; dagegen bildet es als „achte Stufe" das dem h entgegengesetzte Extrem der Quintenreihe b—f—c—g—d—a—e—h; und bei einem „Systemkontrast" ist die b-Stufe in der transponierten Skala das Analogon der f-Stufe in der untransponierten Skala. Die Unterschiede zwischen den Interpretationen erscheinen als Alternativen; die Werke aber entziehen sich der Eindeutigkeit der Begriffe, dem Zwang des Entweder-Oder, durch Ambiguität.

Einerseits kann jede der drei Auffassungen des kasuellen b durch Analysen einzelner Motetten von Josquin gestützt werden. Andererseits ist es unmöglich, feste Grenzen zu ziehen. Die Kategorien „Akzidens", „Oktatonik" und „Systemkontrast" schließen sich gegenseitig aus. Die Phänomene aber, die den einen oder den anderen Begriff nahelegen, sind nicht schroff voneinander getrennt, sondern durch kleinste Übergänge miteinander verbunden.

[1] Nr. 65, *Werken van Josquin des Prez*, Motetten Band IV, S. 33.

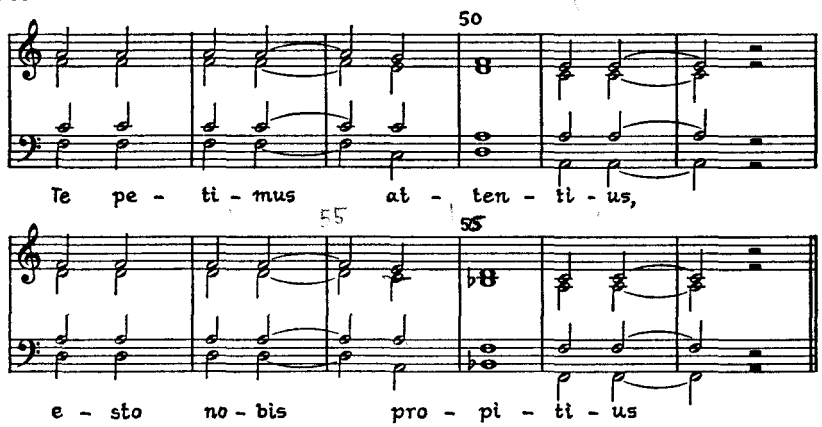
Die Differenzen müßten, wenn sie so gemeint wären, wie sie in den Kategorien erscheinen, „auskomponiert" sein. Sie sind es jedoch nicht. Und es ist unumgänglich, sich von der Bedeutung der b-Stufe einen Begriff zu machen, der die scheinbaren Gegensätze – Akzidenscharakter, Oktatonik und Systemwechsel – als bloße Varianten, gleichsam als Spezifikationen eines Typus, verständlich werden läßt. Allerdings dürfte es vergeblich sein, nach einem Terminus zu suchen, der den Sachverhalt, daß sich das b in einer unbestimmten Mitte zwischen Heptatonik und Oktatonik, Akzidens- und Transpositionsbedeutung hält, genau und unverkürzt ausdrücken würde. Und es muß genügen, wenn die Analysen eine Vorstellung vermitteln, die deutlich ist, obwohl ein Wort fehlt, um sie zu benennen.

Der erste Teil der Motette *Qui velatus facie fuisti*[2] ist in neun Zeilen gegliedert, denen zwei Melodieformeln zugrundeliegen. Sie werden wiederholt und abgewandelt nach dem Schema

	a^1	a^1	b^1	a^2	a^2	b^2	b^3	b^4	b^5
Takt	1–15	16–30	31–34	35–40	41–46	47–52	53–58	59–64	65–70

Die Formel b besteht aus einem absteigenden Quartgang des Soprans über einer Klangfolge, deren Grundstimme den Romanesca-Baß (b–f–g–d | b–f–g–d–G) vorauszunehmen scheint (Takt 47–58 = b^2 und b^3):

Bsp. 68



Eine funktionale Deutung der Sequenz als F-dur: T–D–Tp–Dp | Tp–Dp–S–T scheint nahezuliegen, wäre jedoch verfehlt; denn der Grundmodus des Satzes ist e-Phrygisch, nicht f-Jonisch. Das „Zentrum" der zitierten Takte bildet nicht die Stufe f, sondern a: In Abschnitt b^5 wird die Klangfolge von b^2, F–C–d–a, durch eine Terz-Quint-Klausel auf der a-Stufe abgeschlossen (Takt 69–70: $\frac{d'-e'}{B-A}$). Und die a-Stufe ist nichts anderes als die Repercussa des e-phrygischen Modus: Der a-Klausel folgt in b^5 als Coda des ersten Teils die Wendung zur Finalis e.

Den Ton b, der in den Takten 56 und 69 als „Grundton" erscheint, zum bloßen Akzidens zu erklären, wäre absurd. Aber auch von einem Systemwechsel, einer „Modulation" von a-phrygisch nach e-phrygisch, kann man nicht sprechen. Der Progression $\frac{d'-e'}{B-A}$ folgt in Abschnitt b^5 unmittelbar, ohne Zwischenstufe, die Wendung zum abschließenden e-Klang – es fehlt eine Zäsur, wie sie der Begriff des Systemwechsels voraussetzt, wenn er kein leeres Wort sein soll. Und so ist es unumgänglich, den Ton b als achte Stufe eines oktatonischen Systems aufzufassen.

[2] Motette Nr. 11, Band I, S. 41.

Die Oktatonik der Motette *Qui velatus facie fuisti* ist kein singulärer Fall. Auch in *O Domine Jesu Christe*[3] und *Stabat mater dolorosa*[4] stehen der B- und der e-Klang – bei genereller b-Vorzeichnung der Es- und der a-Klang – in Zusammenhängen nebeneinander, die eine Zerlegung nicht zulassen, also die Vorstellung eines Systemwechsels ausschließen.

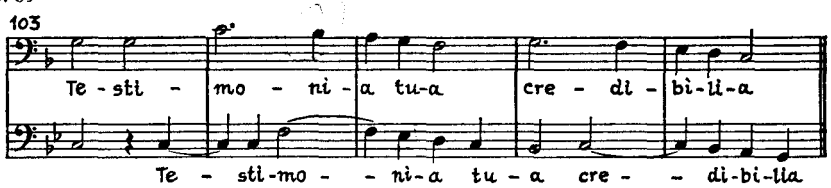
Den extremen Gegensatz zur Oktatonik bildet der Simultankontrast der Systeme, den Willi Apel und Richard H. Hoppin[5] „bitonal" nennen würden. Die Motette *Dominus regnavit*[6] ist mit divergierenden Vorzeichen überliefert: Sopran und Tenor (Ambitus c'–c'' und c–d') sind im b-System, Baß und Alt (Ambitus F–g und f–g') im Doppel-b-System aufgezeichnet[7]. Die Divergenz ist satztechnisch motiviert: Der Alt imitiert den Sopran, der Baß den Tenor in der Unterquinte, und zwar ist die Nachahmung – abgesehen von den Klauseln – über weite Strecken kanonisch.

Eine Deutung des Satzes als „bitonal" mag naheliegen, wäre aber weder eine unbedenkliche noch die einzig mögliche Erklärung.

1. Zwischen einem Unterquint-Kanon, der mit divergierenden Vorzeichen notiert werden kann, und einer vereinzelten Unterquint-Imitation mit kasueller b-Vorzeichnung besteht kein so fundamentaler Unterschied, daß es gerechtfertigt wäre, im einen Falle von „Bitonalität" zu sprechen und im anderen nicht. Man wäre also, angesichts der Häufigkeit von Unterquint-Imitationen, gezwungen, „Bitonalität" als eine der tragenden Kategorien der Josquinschen Imitationstechnik anzusehen. Die Konsequenz ist jedoch haltlos. Denn zwischen „bitonalen" und „monotonalen" Unterquint-Imitationen lassen sich bei Josquin keine festen Grenzen ziehen, weil die Akzidentiensetzung nicht selten problematisch ist, und zwar beruht die Unentschiedenheit nicht auf unserer Unkenntnis von „Selbstverständlichkeiten" der Praxis des 15. und 16. Jahrhunderts, sondern ist ein Merkmal der Sache selbst. Ob eine Unterquint-Imitation „bitonal" oder „monotonal" ausgeführt wird, ist ein sekundäres Moment. Eine „Bitonalität" aber, die sich zu ihrem Gegensatz nicht kontradiktorisch, sondern indifferent verhält, verdient den Namen nicht.

2. Im ersten Teil der Motette *Dominus regnavit* (Takt 1–84) erscheint der Ton e im Sopran und Tenor ausschließlich als Subsemitonium in f-Klauseln, kann also als akzidentelle Alteration des Doppel-b-Systems aufgefaßt werden. Der zweite Teil ist komplizierter. Anfang (Takt 85–103) und Schluß (Takt 148–176) stehen im Doppel-b-System mit quasi-akzidentellem e, die Mitte (Takt 115–126) im b-System – der Ton es' wird im Alt und Baß vermieden. Die Übergänge oder Verbindungsstücke werden durch Partien gebildet (Takt 103–114 und 126–147), in denen das b- und das Doppel-b-System sich verschränken:

Bsp. 69



[3] Motette Nr. 10, Band I, S. 35, Takt 26–39.

[4] Motette Nr. 36, Band II, S. 51, Takt 28–39.

[5] W. Apel, *The partial signatures in the sources up to 1450*, Acta mus. X, 1938, S. 1 ff.; R. H. Hoppin, *Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-Century Sources*, JAMS VI, 1953, S. 197 ff.

[6] Motette Nr. 65, Band IV, S. 33.

[7] A. Smijers' Verfahren, auch im Alt und Baß nur ein b generell vorzuzeichnen und die Alterationen von e zu es kasuell zu notieren, ist editionstechnisch bedenklich. Wird das im Original generell vorgeschriebene es' in f-Klauseln zu e' aufgelöst, so erscheint in der Edition die Änderung, die auf einem Eingriff des Herausgebers beruht, als Originaltext: als Fehlen der b-Vorzeichnung vor e' (Takt 129, 133, 135, 138, 140, 143). Die Ausgabe suggeriert, das Akzidentelle – die Auflösung –

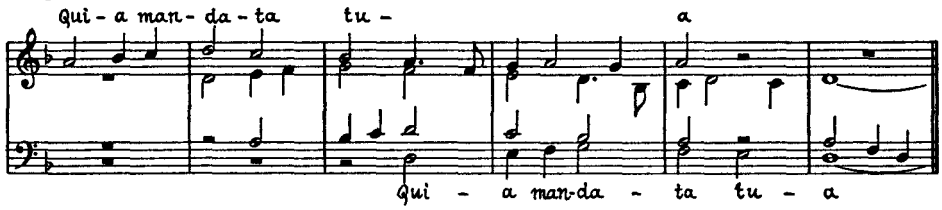
Es scheint also, als liege dem zweiten Teil der Motette ein Schema zugrunde, das als „Modulationsplan" zu deuten wäre:

	♭♭	♭♭/♭	♭	♭/♭♭	♭♭
Takt	85–103	103–114	115–126	126–147	148–176.

„Bitonalität" wäre demnach keine Grundkonzeption, sondern ein bloßes Teilmoment.

Die Motette *Tribulatio et angustia invenerunt me*[8] beruht, wie *Dominus regnavit*, auf Unterquint-Imitationen zwischen Sopran und Alt, Tenor und Baß. Doch ist in allen Stimmen nur ein ♭ vorgezeichnet, und ob ein zweites im Alt und Baß ergänzt werden darf, ist in manchen Partien ungewiß. Zu Anfang (Takt 1–15) und am Schluß (Takt 50–57) ist das zweite ♭, die Konsequenz strenger Unterquint-Imitation, kasuell vorgeschrieben. In Abschnitt 2 (Takt 16–21) aber gerät das Imitationsschema in Widerspruch zur Klangstruktur.

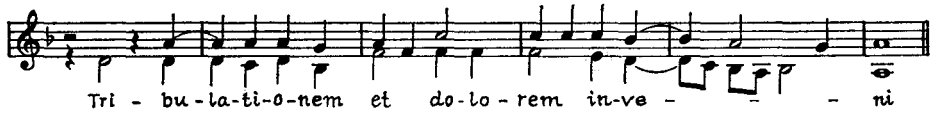
Bsp. 70



Sopran und Tenor bilden ein a-phrygisches, Alt und Baß ein d-phrygisches Stimmenpaar, so daß es scheint, als sei der Satz „bitonal" konzipiert. Ob aber das e' im Alt durch es' ersetzt werden darf, ist zweifelhaft, denn die Alteration hätte in Takt 17 eine „relatio non harmonica", die verminderte Quinte a–es', zur Folge. Der Konflikt ist durch Berufung auf „verloren gegangene Selbstverständlichkeiten" der Aufführungspraxis nicht zu lösen; und daß die Alternative zwischen der Verzerrung einer Imitation und der Entstellung eines Zusammenklangs überhaupt möglich war, läßt erkennen, daß der Grund des Dilemmas, die Differenz zwischen e' und es', ein sekundäres Moment darstellte, das man im Ungewissen lassen konnte. Josquin komponierte, als sei durch die Möglichkeit, e' mit es' zu vertauschen, jeder Konflikt vermeidbar. Daß die Voraussetzung nicht immer zutraf, war ihm unwesentlich.

In Abschnitt 3 (Takt 21–30) ist der Ton es' im Alt und Baß als „nota supra la" des Hexachords f–d' selbstverständlich. In Abschnitt 4 (Takt 31–41) aber kollidiert das Imitationsschema mit dem Modus, den die Klausel repräsentiert.

Bsp. 71



Die Alteration des e' zu es' wird durch die Unterquint-Imitation nahegelegt, aber durch die Klausel verhindert; denn eine a-Klausel im Doppel-♭-System, die einer h-Klausel im untransponierten System entspräche, wäre ein singulärer Fall. Abschnitt 5 (Takt 40–49) steht im ♭-System: Sopran und Tenor sind auf das Hexachord naturale, Alt und Baß auf das Hexachord molle beschränkt.

Daß der Unterschied zwischen ♭ und h oder es und e ein sekundäres Moment darstellte, zeigt auch ein Konflikt in der Motette *Misericordias Domini in aeternum cantabo*[9], der unlösbar ist,

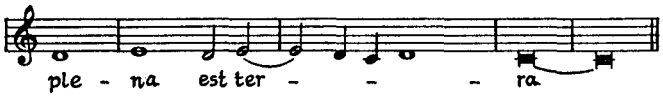
sei essentiell und das Essentielle – die ♭-Vorzeichnung vor e' – akzidentell. Auch ist an zwei Stellen die Hochalteration kaum zu rechtfertigen (Takt 128 und 132).

[8] Motette Nr. 54, Band III, S. 95.

[9] Motette Nr. 43, Band II, S. 118.

solange man das b als Transpositionszeichen auffaßt. Ein phrygisches Thema, das die Töne c'–h–a umfaßt, wird in den Takten 50–63 von der Kadenzstufe a nach d, g und c versetzt, also in einer „Unterquint-Modulation" durchgeführt. Daß in dem Terzgang über g, dem Analogon zu c'–h–a und f–e–d, das h zu b alteriert werden muß, ist im Alt (Takt 57) vorgeschrieben, also auch im Baß (Takt 55) und Sopran (Takt 59) selbstverständlich. Ob aber im Tenor (Takt 61–63) es'–d'–c' statt des notierten e'–d'–c' zu lesen ist, dürfte fragwürdig und eher unwahrscheinlich sein.

Bsp. 72



Denn erstens galt im ♮-System der Ton es' als exterritorial. Und zweitens wäre der Wechsel zwischen einer c-Klausel im Doppel-♭-System und einer a-Klausel im ♮-System, der durch die Alteration entstehen würde (Takt 63 und 68), abrupter und befremdender als der Übergang von einer g-Klausel im ♭-System zu einer c-Klausel im ♮-System, der im Text steht (Takt 61 und 63). Will man also die Grenzen des Tonsystems wahren, so muß man die Identität des Themas preisgeben.

Andererseits zeigt sich an der Problematik der Akzidentiensetzung in *Misericordias Domini*, daß die Versetzung in die Unterquinte, von d nach g (Takt 53–57), nicht als Systemwechsel gemeint sein kann, obwohl h mit b vertauscht wird. Denn mit der Annahme, daß das Thema auf a und d im ♮-System, auf g im ♭-System und auf c wieder im ♮-System erscheine, würde man Josquin einen Mangel an kompositorischer Logik, einen Widerspruch zwischen dem Verlauf der Imitation und dem der Modulation zuschreiben, der befremdend wäre. Um die Imitationspartie als sinnvoll zu erkennen, muß man sie als Themendurchführung auf vier Stufen eines oktatonischen Systems begreifen, eines Systems, das zwar die Alteration von h zu b, aber nicht die von e zu es zuläßt.

Sowohl der Simultankontrast der Systeme – die „Bitonalität" – als auch der Sukzessivkontrast – die „Modulation" – tendieren, wie die Analyse von Konfliktfällen zeigt, zur Oktatonik. Und noch deutlicher als von den bisher zitierten Motetten ist von *Rubum quem viderat Moyses*[10] ablesbar, daß Oktatonik die umfassende Kategorie darstellt: eine Oktatonik, in der die beiden Formen der Doppelstufe entgegengesetzte Extreme des Systems bilden und dennoch vertauschbar sind. Die Differenz kann einerseits so schroff sein, daß der Wechsel zwischen es' und e' oder b und h als „Modulation" wirkt, und andererseits zu einer Irrelevanz schrumpfen, die es möglich macht, es' oder b als „Verfärbungen", als akzidentelle Vertretungen von e' oder h aufzufassen.

Rubum quem viderat Moyses beruht auf einer e-phrygischen Choralmelodie[11], die in der Motette nach a-Phrygisch transponiert ist. Die Anfangsimitation ist oktatonisch: Die erste Phrase, im Choral d–e–f–g, wird in der Motette in drei Quartgattungen exponiert, dorisch im Tenor und Sopran (g–a–b–c' bzw. g'–a'–b'–c''), phrygisch im Baß (d–es–f–g) und jonisch im Alt (c'–d'–e'–f') – es ist nicht ausgeschlossen, daß der Widerspruch der Quartspezies als Charakterisierung des Dornbuschs, von dem der Text spricht, gemeint ist. Die mittleren Abschnitte (Takt 15–32, 32–49, 48–57) beruhen auf „bitonalen" Quintimitationen zwischen Sopran und Alt, Tenor und Baß: Sopran und Tenor sind im ♭-System, Alt und Baß im Doppel-♭-System notiert. Die Schlußpartie (Takt 57–64) könnte als „Modulation" aufgefaßt werden: Die plagale Kadenz $\frac{b'-a'}{g-d}$ wird in der Unterquinte ($\frac{f'-e'}{d-A}$) nachgeahmt. Der oktatonische Anfang aber demonstriert beinahe programmatisch, wie die „Bitonalität" und die „Modulation" zu verstehen sind: nicht als fundierende Prinzipien, sondern als Entfaltung von Teilmomenten, die in der Oktatonik beschlossen sind.

*

[10] Motette Nr. 7, Band I, S. 29.
[11] Band I, Anhang, S. 172.

Es scheint eine Selbstverständlichkeit zu sein, die keiner Begründung bedarf, daß der tonale oder modale Charakter eines Werkes von der Disposition der Kadenzen ablesbar ist. Die Klassifikation der Klauseln in „primariae", „secundariae", „tertiariae" und „peregrinae", die von den Theoretikern des 16. und 17. Jahrhunderts entwickelt worden ist, setzte unzweideutig fest, welche Kadenzstufen einem Modus eigentümlich und welche ihm fremd seien. Doch wird in Werken, die auf einem Kanongerüst beruhen, die Modusdarstellung nicht selten durch die satztechnische Konzeption gefährdet; und man könnte vermuten, daß Josquin um der „ostentatio ingenii" willen, die Glarean ihm zuschrieb, die Eindeutigkeit der Tonart preisgab. Um also entscheiden zu können, in welchem Grade die Modusdarstellung für Josquin ein essentielles oder ein akzidentelles Moment des Komponierens war, dürfte es nicht das schlechteste Verfahren sein, Sätze im „gebundenen Stil", im „Stylus ligatus", zu untersuchen.

Der Motette *Ut Phoebi radiis*[12], die nach der Finalis als f-Lydisch oder f-Jonisch zu klassifizieren wäre, liegt ein „soggetto cavato dalle vocali" zugrunde. Die Stufen des Hexachords werden — in der Pars prima aufwärts (Takt 1—73), in der Pars secunda abwärts (Takt 74—151) — in progressiver Summierung dargestellt: Die beiden Unterstimmen, die einen Quartkanon bilden, intonieren zunächst eine Stufe des Hexachords (in der Pars prima Ut, in der Pars secunda La), dann zwei Stufen (Ut—Re bzw. La—Sol) usw., und zwar der Baß im Hexachord naturale (c—a), der Tenor im Hexachord molle (f—d'). Die Kadenzen des zweiten Teils — auf g (Takt 85), f (Takt 96), e (Takt 108), d (Takt 121) und c (Takt 135) — sind durch den Soggetto determiniert: Die Schlüsse der Kanonpartien, z. B. La—Sol = $\begin{matrix} d'—c' \\ a—g \end{matrix}$ oder La—Sol—Fa = $\begin{matrix} d'—c'—b \\ a—g—f \end{matrix}$, legen es nahe, als Penultima und Ultima einer Sext-Oktav-Kadenz gedeutet und durch fis'—g' bzw. e'—f' ergänzt zu werden. Dagegen ist im ersten Teil nicht der Schluß, sondern der Anfang der Kanonpartien (Ut—Re = $\begin{matrix} f—g \\ c—d \end{matrix}$) zur Penultima und Ultima einer Kadenz prädestiniert, und zwar einer f-Klausel mit substruierter Terz (d). Die verdeckten f-Klauseln (Takt 20—21, 31—32, 43—44) genügen jedoch kaum, um die Motette unmißverständlich als f-Lydisch oder f-Jonisch zu charakterisieren. Die Modusdarstellung rückt gegenüber der satztechnischen Konstruktion in den Hintergrund.

Ist demnach in *Ut Phoebi radiis* die Kadenzdisposition vom Soggetto abhängig, so zeigen andere Motetten mit Kanongerüst, daß Josquin bemüht war, die Eindeutigkeit der Modusdarstellung gegen Widerstände, die aus der satztechnischen Konstruktion erwuchsen, durchzusetzen. Die Motette *Pater noster*[13] ist g-dorisch. Dem ersten Teil (Takt 1—120) — den zweiten bildet das *Ave Maria* — liegt als Satzgerüst ein Quintkanon zugrunde; der Alt folgt dem Tenor im Abstand von drei Breven. Die Kadenz-

[12] Motette Nr. 22, Band I, S. 110.
[13] Motette Nr. 50, Band III, S. 47.

stufen der Melodie entsprechen dem Parallelismus membrorum des Textes. „Kommata" schließen im Tenor auf der Untersekunde f (im Alt auf c'), „Perioden" auf der Finalis g (im Alt auf d'). Einzig der Satz „Adveniant regnum tuum" (III), der für sich steht, unterbricht den Parallelismus membrorum, und die Periode „Et dimitte debita nostra, sicut nos dimittimus debitoribus nostris" ist in der Motette drei- statt zweigeteilt (VIII—X).

Melodietöne	f	c'	g	d'	f	c'	f	c'	g	d'
Baßtöne	d	a	g	g	d	a	d	a	g	g
Takte	14	17	26	29	36	39	46	49	56	59
Membra	I		II		III		IV		V	

f	c'	g	d'	f	c'	g	d'	g	d'	f	c'	g	d'
d	a	g	d	d	c	g	g	g	g	d	c	g	g
66	69	72	75	80	83	88	91	95	98	105	108	115	118
VI		VII		VIII		IX		X		XI		XII	

Die Untersekunde f im Tenor deutet Josquin als Terz über d, den entsprechenden Ton c' im Alt als Terz über a, seltener als Oktave über c. An den Periodenschlüssen aber durchbricht er die Korrespondenz zwischen Tenor und Alt, um ein Übergewicht der d-Stufe zu vermeiden, das die Deutlichkeit des Modus gefährden würde. Nur einmal (VII) erscheint der Ton d' als Oktave über d, in den übrigen fünf Fällen dagegen als Quinte über g, so daß der Vorrang der Finalis g gewahrt bleibt.

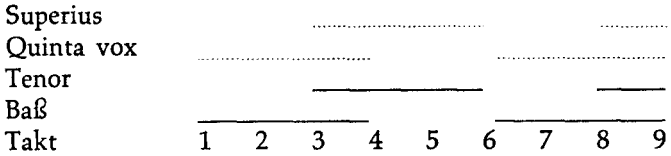
Das gleiche Verfahren liegt der Modusdarstellung in der Motette *O virgo prudentissima*[14] zugrunde. Tenor und Alt bilden einen Quintkanon über die Antiphon *Beata mater ... intercede pro nobis;* die Choralmelodie ist von d-dorisch nach g-dorisch transponiert und an einigen Stellen um der Kanonstruktur willen geändert. Die Schlußtöne der einzelnen „Membra" wechseln zwischen der Untersekunde (einmal der Obersekunde) und der Finalis. Und wie in der Motette *Pater noster* wird ein Übergewicht der Stufe d vermieden, indem Josquin den Schlußton d' im Alt nicht als Oktav-, sondern als Quintton über dem Baß exponiert. Daß der Finalis g im Tenor in den Takten 58, 63 und 101 ein c substruiert ist, ist in der Kanonkonstruktion begründet: Tenor und Alt bilden die Sexte g—e', die als Baßton nur c oder e zuläßt.

Melodietöne	f	c'	f	c'	g	d'	g	d'	a	e'	g	d'	g	d'
Baßtöne	d	a	d	a	c	g	c	g	d	c	c	g	g	g
Takte	37	39	44	46	58	60	63	65	91	93	101	103	105	107

Waren die Schwierigkeiten, die einer unmißverständlichen Modusdarstellung entgegenwirkten, bereits in *O virgo prudentissima* und *Pater noster* nicht gering, so

[14] Motette Nr. 45, Band III, S. 1.

scheinen sie in der Sequenz *Veni, sancte Spiritus*[15] ins Extreme zu wachsen. Der sechsstimmigen Motette liegt als Satzgerüst ein doppelter Quintkanon zugrunde. Quinta vox und Superius bilden einen ersten, Baß und Tenor einen zweiten Kanon. Die Comites folgen den Duces im Abstand von sechs Semibreven, die im Tempus perfectum der Pars prima (Takt 1—65) zwei Tempora und im Tempus imperfectum diminutum der Pars secunda (Takt 66—177) drei Tempora ausfüllen. Die Duces, Quinta vox und Baß, schließen sich zu einem ersten, die Comites, Superius und Tenor, zu einem zweiten Stimmenpaar zusammen; man kann also den Doppelkanon als Verschränkung zweier Duos im Quintabstand beschreiben:



Superius und Quinta vox führen die Choralmelodie durch, die an einigen Stellen verändert und von d- nach g-dorisch transponiert ist; da in allen Stimmen ein ♭ vorgeschrieben ist, repräsentiert die Quinta vox mit der Finalis g den Grundmodus. (Sie wäre also, wenn man die Funktion der Stimme berücksichtigte, als „Tenor" zu bezeichnen.) Die Form der Sequenz, die „fortschreitende Repetition", ist streng gewahrt und mehrstimmig „auskomponiert": Die Motette ist in fünf Doppelversikel gegliedert, und jeder Versikel umfaßt drei Zeilen.

A	A	B	B	C	C	D
a b c	a b c	d e f	d e f	g h i	g h i	k l m
1—17	18—34	35—48	49—62	66—83	84—101	102—120
D	E	E				
k l m	n o p	n o p				
121—139	141—157	155—171				

Im letzten Doppelversikel der Motette ist die Exposition mit der Wiederholung verschränkt: Die erste Zeile der Wiederholung in der Quinta vox bildet den Kontrapunkt zur dritten Zeile der Exposition im Superius (Takt 155—157).

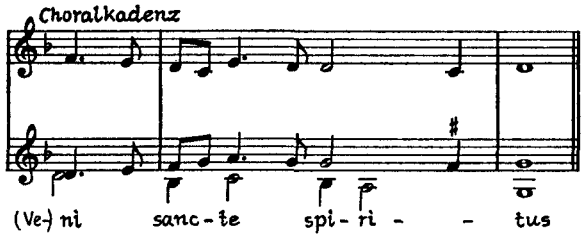
Daß aus einem Quintkanon von Choralstimmen eine Beantwortung von g- durch d-Klauseln resultiert, also der Quintstufe das Übergewicht gegenüber der Finalis zufällt, wurde von Josquin in den Motetten *O virgo prudentissima* und *Pater noster* vermieden. In einem Doppelkanon aber scheint die Quintkorrespondenz der Klauseln unumgänglich zu sein. Und die Schwierigkeiten, die einer Akzentuierung der Finalis entgegenstehen, werden durch die Kadenzdisposition der Choralmelodie eher verschärft als gemildert; denn neben der Finalis g tritt die Quintstufe — und nicht, wie in *O virgo prudentissima* und *Pater noster*, die Untersekunde — hervor:

g d g :||: g f g :||: d b g :||: c g d :||: d b g :||

[15] Motette Nr. 49, Band III, S. 37.

Aus der Beantwortung von d-Klauseln (Quinta vox und Baß) durch a-Klauseln (Superius und Tenor) resultiert ein Übergang nach a-phrygisch, „a Dorio ad Phrygium", durch den ein Tonsatz, um mit Glarean zu sprechen, ins Entlegene und Fremde gerät, „a proposito aliquo in longe diversum"[16]. So unvermeidlich demnach eine Trübung des Modus durch ein Übergewicht der „Oberquintseite" zu sein scheint, so deutlich zeigt andererseits eine Analyse, daß Josquin dennoch die Unmißverständlichkeit des g-dorischen Modus zu wahren suchte. Denn erstens deutet er g- zu c-Klauseln — also die korrespondierenden d- zu g-Klauseln — um; die Kadenz in der Choralstimme wird als Alt- statt als Diskantformel behandelt (Takt 3—4 und 5—6, 15 und 17, 111—112 und 114—115):

Bsp. 73



Zweitens vermeidet er im ersten Doppelversikel die phrygische a-Klausel (die Quintbeantwortung der d-Klausel), indem er die Stimmen des zweiten Kanons (Baß und Tenor) nicht zusammen mit denen des ersten (Quinta vox und Superius) kadenzieren, sondern über die Zäsuren der Choralstimmen (Takt 10 und 12) hinweggehen läßt. Und wie im ersten wird auch im dritten Doppelversikel die a-Klausel umgangen: Die Kanonstimmen schließen sich, statt Paare zu bilden (Baß/Quinta vox, Tenor/Superius), die als voneinander getrennte Duos kadenzieren, zu einer Durchimitation ohne Klausel zusammen (Takt 66—74).

Josquin war also — trotz Glareans Skepsis[17] — um eine eindeutige und unmißverständliche Modusdarstellung auch dann bemüht, wenn die satztechnischen Bedingungen sie erschwerten. Um so größeres Gewicht fällt der Lösung zu, die er dem Problem des a- und des C-Modus, der Vorformen des Moll und Dur, gab.

*

Der Sachverhalt, daß Jonisch und Äolisch einerseits im Oktoechos fehlten und andererseits die Vorformen zu Dur und Moll darstellen, verführt zu Antithesen, deren Simplizität bestechend sein mag, denen sich aber die geschichtliche Wirklich-

[16] H. Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547; B. Meier, *The Musica Reservata of Adrianus Petit Coclico and its Relationship to Josquin*, Musica Disciplina X, 1956, S. 69.

[17] Glarean, a. a. O., lib. III, cap. 24: „Cui viro [sc. Josquin], si de duodecim Modis ac vera ratione musica noticia contigisset ad nativam illam indolem et ingenii, qua viguit, acrimoniam, nihil natura augustius in hac arte, nihil magnificentius producere potuisset. Ita in omnia versatile ingenium erat, ita naturae acumine ac vi armatum, ut nihil in hoc negocio ille non potuisset. Sed defuit in plaerisque Modus, et cum eruditione iudicium."

keit nur widerstrebend fügt. Hugo Riemann konstruierte einen Gegensatz zwischen „natürlicher" Dur-Moll-Tonalität und „künstlicher" Modalität, die sich als das Artifizielle bestätigte, indem sie das „Natürliche" unterdrückte und zum „Vulgären" herabsetzte. Riemanns These schließt ein, daß ein jonischer oder äolischer Satz nicht einen Modus repräsentiert, sondern den Gegensatz zur Modalität: die Dur-Moll-Tonalität. Und Edward E. Lowinsky, der an c-jonischen Sätzen von Dunstable, Dufay und Josquin eine den „ecclesiastical modes" entgegengesetzte „art of tonal organization" zu demonstrieren versucht, scheint Riemanns Voraussetzung zu teilen[18].

Glarean, der 1547 den Oktoechos durch Jonisch und Äolisch ergänzte, verstand das, was er schrieb, anders, als Riemann es interpretierte. Die Modi, die er „Jonisch" und „Äolisch" nannte, entdeckte er im Choral und in der Polyphonie des 15. und frühen 16. Jahrhunderts; und er begriff sie nicht als Neues und als Gegensatz zum Modussystem, sondern als längst Bestehendes, aber Unerkanntes. Auch Pietro Aron[19] erwähnt Sätze, die auf a schließen; aber er deutet a nicht als Finalis, sondern als d-dorische „Confinalis" oder als e-phrygische „Repercussa".

Ein Versuch, das Ausmaß zu bestimmen, in dem Josquins „Äolisch" zum „harmonisch-tonalen Moll" tendiert, ist also haltlos, solange nicht feststeht, ob die Auslegung Arons oder die Theorie Glareans der kompositorischen Praxis adäquat war. Ein „Äolisch", das sich bei genauerer Analyse als Phrygisch erweist, kann nicht zur Vorform des „harmonisch-tonalen Moll" erklärt werden.

Unter den 70 Motetten, die in der Gesamtausgabe der Werke Josquins erschienen sind, schließen 8 auf a im ♮-System[20] oder auf d im ♭-System[21]. Die Motetten 52, *Qui habitat in adjutorio altissimi* (Psalm 90)[22], und 70, *Levavi oculos meos in montes* (Psalm 120)[23], haben einige Züge gemeinsam, die eine um so engere Beziehung stiften, als es sich um Merkmale handelt, die in der Motette des frühen 16. Jahrhunderts ungewöhnlich sind. Erstens werden die Anfangsimitationen am Schluß wiederholt (Nr. 52, Takt 1—10 = 271—280: „Qui habitat in adjutorio altissimi"; Nr. 70, Takt 1—11 = 170—180: „Levavi oculos meos in montes"). Zweitens werden die Anfangsimitationen, deren Themen unzweideutig g-dorisch sind, bei der Wiederkehr durch Appendices ergänzt, die mit „vollkommenen" Kadenzen auf d schließen (Takt 280—82 in Nr. 52 und Takt 180—83 in Nr. 70); es scheint also, als werde am Schluß der Motetten der dorische Modus mit dem äolischen vertauscht. Drittens enden die Primae partes mit Halbschlüssen auf a ($\binom{\text{f—e}}{\text{d—A}}$), die den äolischen Charakter der Werke zu bestätigen scheinen; allerdings resultieren die a-Kadenzen aus der Unterquart-Versetzung g-dorischer Partien mit Schlüsseln auf d (Nr. 52, Takt 148_2 bis 150 / 151—155; Nr. 70, Takt 99—102 / 103—106).

[18] *Tonality and Atonality in 16th-Century Music*, Berkeley and Los Angeles 1961, S. 15 ff.
[19] P. Aron, *Trattato della natura e cognizione di tutti gli toni di canto figurato*, Venedig 1524.
[20] Nr. 31, 37, 43 und 63.
[21] Nr. 32, 34, 52 und 70.
[22] Band III, S. 75.
[23] Band IV, S. 83.

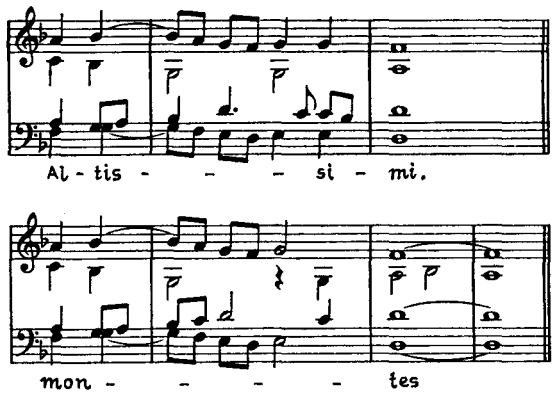
Dennoch ist der Modus beider Motetten g-Dorisch. *Qui habitat in adjutorio altissimi* umfaßt, abgesehen von der Wiederkehr des Anfangs am Schluß, 16 Verse. 13 schließen mit g-Klauseln (Takt 24, 47, 56, 79, 109, 127, 140, 188, 202, 220, 233, 246 und 270); und die ersten Vershälften, die „Kommata", sind mehrfach durch Klauseln auf Nebenstufen — auf d (Takt 32, 135, 225), b (Takt 92, 145, 260) oder a (Takt 73) — von den Periodenschlüssen abgehoben. Die Verse 4 und 10 kadenzieren nicht; das Imitationsthema ist in Vers 4 dorisch (Takt 63—68: c—G—c—B—G = g—d—g—f—d), in Vers 10 — der mit der ersten Hälfte von Vers 11 zusammengeschlossen ist — modal unbestimmt (Takt 156—182: g—b—g—f—b—a = d—f—d—c—f—e = a—c'—a—g—c'—b).

Ähnlich unmißverständlich ist der Modus in *Levavi oculos meos in montes.* Von den 8 Versen schließen 6 mit g-Klauseln (Takt 60, 80, 128, 137, 155 und 172). Die ersten Vershälften kadenzieren auf d (Takt 51, 116 und 132) oder b (Takt 88 und 151). Allerdings ragt außer dem Schluß der Prima pars (Takt 105) auch Vers 1 durch eine a-Klausel (Takt 40) aus dem g-dorischen Kontext heraus. Den a-Klauseln gehen jedoch g-Klauseln voraus (Takt 28 und 98), und zwar ist den g-dorisch kadenzierenden Partien der gleiche Halbvers unterlegt wie den a-phrygisch kadenzierenden („unde veniet auxilium"; „qui custodit Israel").

Die Kadenzen auf d und a sind demnach, obwohl sie an den Teilschlüssen stehen, in den Motetten 52 und 70 akzidentelle Ausweichungen, die den dorischen Charakter der Sätze zwar trüben, aber nicht unkenntlich machen.

Zu erwähnen ist auch, daß die Überlieferung der Motetten nicht unproblematisch ist. Erstens ist in der Handschrift Cambrai 125—128 dem d-Schluß in *Qui habitat in adjutorio altissimi* ein g-Klang angehängt[24], und ob die Fassung der übrigen Quellen den Vorrang verdient, den die Gesamtausgabe ihr einräumt, wäre erst nach Untersuchungen über die Abhängigkeit der Quellen, die deren Wert zu beurteilen gestatten, zu entscheiden. Zweitens stimmen die äolischen Appendices der beiden Motetten beinahe notengetreu überein:

Bsp. 74



[24] Band III, S. XXXIV.

Und die Motivik der Schlußformel ist zwar in *Qui habitat in adjutorio altissimi* vorbereitet (Takt 276–78), aber nicht in *Levavi oculos meos*. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß in *Levavi oculos meos* – die Motette ist nur in einer einzigen und zwar späten Quelle überliefert – der äolische Appendix ein fremder Zusatz ist: Eine „Korrektur" nach dem Muster von *Qui habitat in adjutorio altissimi*.

Eine ähnliche Konzeption liegt der Motette *Memor esto verbi tui* (Psalm 118, Vers 49–64)[25] zugrunde. Der Modus ist, obwohl die Motette mit einer a-Klausel schließt, d-dorisch[26]. Von den 17 Versen – der Psalmtext ist durch das *Gloria Patri* ergänzt – schließen 13 auf d (Takt 21, 39, 66, 82, 96, 144, 174, 192, 211, 228, 279, 296, 310), zwei auf e (Takt 123, 164); die „Kommata", die ersten Vershälften, kadenzieren auf a (Takt 86, 112, 197), f (Takt 30, 54, 218, 291) oder e (Takt 136, 184, 268). Die Verse 61 und 62 (Takt 229–59) werden in kanonisch strengen Imitationen ohne Klauseln vorgetragen.

Die Merkmale, durch die *Levavi oculos meos ad montes* und *Qui habitat in adjutorio altissimi* in enger Beziehung zueinander stehen, kehren in *Memor esto verbi tui* wieder. Erstens wird der Anfang, Vers 49, am Schluß wiederholt (Takt 311–28) und zwar in ähnlicher, partiell sogar gleicher musikalischer Fassung (Takt 319–21 = 9–11). Zweitens wendet sich der Schluß zur Quintstufe a. Und drittens entspricht der a-Klausel der Secunda pars ein plagaler Halbschluß auf e (a–e) am Ende der Prima pars (Takt 163–64).

Daß drei Merkmale, die ungewöhnlich sind – die Wiederkehr des Anfangs am Schluß, der Kadenzanhang auf der Confinalis und der damit korrespondierende Halbschluß am Ende der Prima pars – in verschiedenen Motetten zusammentreffen, als sei eines die Bedingung des anderen, läßt sich nicht als Zufall abtun. Der Zusammenhang aber, der zwischen der „Reprisentechnik" und den „ausweichenden Kadenzen" zu bestehen scheint, ist undurchsichtig. Der Gedanke, daß Josquin ein Ausgleich zwischen „Geschlossenheit" der Form und „Offenheit" der Kadenzdisposition vorschwebte, wäre kaum mehr als eine vage Vermutung.

Die Motette *Miserere mei, Deus* (Psalm 50, Vers 3–21)[27] schließt auf a. Doch ist a nicht als „äolische Finalis", sondern als „neutrale" Stufe gemeint, die als dorische Confinalis oder als phrygische Repercussa gedeutet werden kann. Denn die Motette beruht, wie Bernhard Meier gezeigt hat[28], auf dem Prinzip der „commixtio modorum", des Übergangs „a Dorio ad Phrygium" (Glarean) oder umgekehrt. Der Wechsel wird durch a-Klauseln vermittelt (Takt 21, 51, 96, 157, 229, 252, 347); seltener werden die Modi schroff kontrastiert (Takt 35–40, 131–135, 278–283). Ob, wie Meier meint, Phrygisch als Grundmodus und Dorisch als Ausweichung verstanden werden soll, ist ungewiß. Neun phrygischen Periodenschlüssen (Takt 58, 74, 111, 160, 183, 213, 245, 283, 413) stehen sieben dorische gegenüber (Takt 40, 91, 135, 198, 226, 262, 333). Und daß eine a-Klausel am Schluß steht, scheint anzudeu-

[25] Nr. 31, Band II, S. 3.
[26] B. Meier, a. a. O., S. 75.
[27] Nr. 37, Band II, S. 58.
[28] A. a. O., S. 77 und 84.

ten, daß eine Ambiguität, die sich nicht in ein primäres und ein sekundäres Moment auflösen läßt, den Grundcharakter des Werkes bildet.

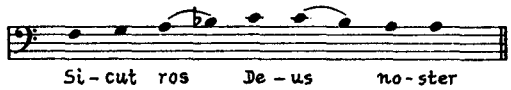
Die Motetten *Huc me sydereo descendere jussit Olympo*[29] und *Ave nobilissima creatura*[30] beruhen auf dem gleichen Cantus firmus: Die Antiphon *Plangent eum,* die im Tenor von *Huc me sydereo* durchgeführt wird, ist mit der Antiphon *Benedicta tu in mulieribus,* die den Cantus firmus von *Ave nobilissima creatura* bildet, melodisch identisch. Und auch die Durchführungstechnik — sie ist von Rolf Dammann als „Spätform der isorhythmischen Motette" beschrieben worden[31] — ist in beiden Motetten die gleiche.

Die Antiphon *Plangent eum (Huc me sydereo)* wird in drei Mensuren vorgetragen: in Longen und Breven (Takt 49), Breven und Semibreven (Takt 140), Semibreven und Minimen (Takt 176). Oder anders ausgedrückt: Der gleiche Notentext, geschrieben in Breven und Semibreven, erscheint unter verschiedenen Zeichen, ○, ¢ und ⊃ [32]. Die Relation zwischen den drei Mensuren ist nicht als exakte Proportion formulierbar; denn die Semibreven des Tempus perfectum und die des Tempus imperfectum diminutum verhalten sich zueinander wie 2:1, die Breven dagegen wechselnd: entweder wie 3:1 oder — sofern sie im Tempus perfectum imperfiziert sind — wie 2:1. Dammann, der die Technik als „Isorhythmie" interpretiert und die Proportion der drei Mensuren als 6:2:1 bestimmt, ist gezwungen, erstens von den Imperfizierungen abzusehen und zweitens ausschließlich die Breven in Beziehung zueinander zu setzen. Doch besagt das Zeichen ○ nicht nur, daß die Brevis perfekt (und nicht imperfekt wie im c), sondern auch, daß die Semibrevis imperfekt (und nicht perfekt wie im ⊙) ist. Von „Isorhythmie" zu sprechen, dürfte also verfehlt sein: Nicht ein Rhythmus kehrt wieder, sondern ein Notenbild, das verschiedenen rhythmischen Deutungen unterworfen wird.

Den Durchführungen der Antiphon *Benedicta tu in mulieribus (Ave nobilissima creatura)* liegen die Mensuren ○, c und ¢ zugrunde (Takt 49, 161 und 237)[33]. Von einer Proportion zu sprechen — Dammann bestimmt sie als 3:2:1 — ist aber, nicht anders als bei *Huc me sydereo,* inadäquat, weil eine Entscheidung zwischen 2:2:1 und 3:2:1 nicht ohne Willkür möglich ist.

Der modale Charakter des Cantus firmus ist widerspruchsvoll. Josquin schreibt, ohne die Melodie zu transponieren, ein ♭ vor, alteriert also in der dritten Zeile h zu b. (Der Zusatzton b in der vierten Zeile ist dem Melodiemodell der Antiphonen nicht fremd: Er steht — als b notiert — in der Antiphon *Expectetur sicut pluvia.*)

Bsp. 75



Josquins Eingriff in die Choralüberlieferung ist nicht so willkürlich, wie er zu sein scheint. Die Melodie schließt in der Choralfassung auf a und umfaßt den Ambitus f—e′, wäre also in Glareans Zwölf-Tonarten-System als hypoäolisch zu klassifizieren.

[29] Nr. 32, Band II, S. 11.
[30] Nr. 34, Band II, S. 29.
[31] *Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert,* AfMw X, 1953, S. 20–22.
[32] In manchen Quellen ist O, in anderen O2 vorgeschrieben (Band II, S. X–XII).
[33] Der Revisionsbericht verzeichnet keine von der im ¢ notierten Edition abweichenden Mensurzeichen.

Der äolische Modus aber galt im Mittelalter als illegitim. Um die Melodie dem Oktoechos einfügen zu können, mußte man sie entweder als hypophrygisch oder als hypodorisch rubrizieren. Im einen Fall resultierte ein fis in der dritten Zeile (e-hypophrygisch mit dem Ambitus c—h), im anderen Fall ein B in der vierten Zeile (d-hypodorisch mit dem Ambitus B—a). Die Klassifikation als hypophrygisch setzte sich durch; doch wurde die Melodie in dem Ambitus f—e′ (statt c—h) belassen: Um das Chroma fis zu verbergen, notierte man sie mit der Finalis a statt e. (Einzig im Antiphonar von Lucca ist sie mit der Finalis e überliefert, und der Ton fis ist ausgelassen[34].) Unter der Voraussetzung aber, daß die Melodie hypophrygisch sei, ist die Vermeidung des Chroma eine bloße Fiktion. Der Ton a soll als Finalis aufgefaßt werden — wäre er als phrygische Repercussa gemeint, so müßte die Melodie dem dritten und nicht dem vierten Modus zugeschrieben sein. Ist aber a hypophrygische Finalis, so ist h ein transponiertes fis. (Und in der Antiphon *Expectetur sicut pluvia* ist nicht das b eine tiefalterierte, sondern das h eine hochalterierte Stufe.)

Angesichts des Dilemmas, daß entweder die Rubrizierung der Melodie als hypophrygisch oder die Vermeidung des Chroma eine bloße Fiktion ist, verliert Josquins Notierung den Schein von Willkür, der ihr bei flüchtigem Hinsehen anhaften mochte. Um den Widerspruch aufzulösen, an dem die Choralüberlieferung krankte, änderte Josquin die Melodie: Seine Fassung ist unzweideutig hypophrygisch.

Andererseits scheint es, als werde durch den mehrstimmigen Kontext die modale Präzisierung der Melodie wieder zurückgenommen und der a-phrygische Cantus firmus zum d-äolischen umgedeutet. In *Huc me sydereo* ist der phrygischen a-Klausel, die den Cantus firmus abschließt (Takt 189), eine d-Kadenz der Gegenstimmen angehängt (Takt 192); in *Ave nobilissima creatura* substruiert der Baß der Diskant-Tenor-Klausel auf a ($\begin{smallmatrix} g'—a' \\ b—a \end{smallmatrix}$) die Unterquinte d (Takt 265), und als Appendix folgt eine d-Kadenz (Takt 267). Für Cantus-firmus-Motetten aber dürfte die Regel des Tinctoris, daß der Tenor als „fundamentum totius relationis" die modal entscheidende Stimme sei, ohne Einschränkung gelten; die d-Stufe des Basses wäre demnach modal irrelevant.

Es scheint, als sei der „äolische" Modus entweder auf den dorischen oder den phrygischen reduzierbar, und von dem Zweifel, ob Glareans Kategorie „Äolisch" auf Josquins Motetten übertragbar sei, ist auch *Misericordias Domini in aeternum cantabo*[35] betroffen, obwohl die Prima pars mit einem Halbschluß auf e (a—e), der einer a-Klausel angehängt ist, und die Secunda und die Tertia pars mit „vollkommenen Kadenzen" auf a schließen.

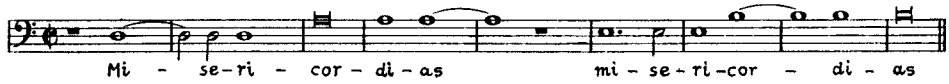
Der Text ist eine Kompilation; am Anfang steht Vers 2 aus Psalm 88 („Misericordias Domini in aeternum cantabo"), am Schluß Vers 1 aus Psalm 70 (= Vers 2 aus Psalm 30: „In te, Domine, speravi; non confundar in aeternum"). Kompositionstechnisch beruht die Motette auf dem Variationsprinzip: Fünf „Motive" werden in

[34] P. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig 1921, S. 310.
[35] Nr. 43, Band II, S. 118.

verschiedenen Fassungen verarbeitet. „Motiv" α ist durch den Quintsprung aufwärts charakterisiert (Takt 1—9, 134—148), β durch die steigende Terz und die fallende Quarte (Takt 15—34, 106—119, 160—175), γ durch die phrygische Sekunde (Takt 33—50, 51—68, 125—133, 201—214), δ durch den Quartsprung aufwärts (Takt 69—82, 176—182, 228—245) und ε durch die Sequenzierung fallender Terzen in enger vierstimmiger Imitation (Takt 82—92, 149—159, 221—227).

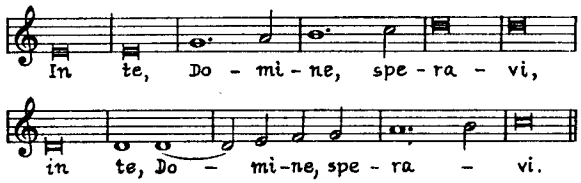
Modal ist die Motette — analog zu *Miserere mei, Deus* und *Memor est verbi tui* — durch „commixtiones" des Phrygischen und Dorischen charakterisiert. Das Anfangsmotiv wird im Tenor auf den Stufen d und e exponiert (Takt 1—9),

Bsp. 76



die Schlußphrase im Superius auf e und d (Takt 259—69).

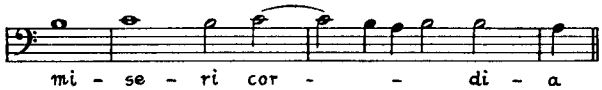
Bsp. 77



Die Quinte A—e (a—e') im Baß und Alt der Anfangsimitation und die a-Klausel in der Schlußpartie sind allerdings doppeldeutig oder scheinen es zu sein: Man kann den Ton a als Vermittlung des Kontrasts zwischen Dorisch und Phrygisch auffassen — er bildet sowohl in d-dorisch als auch in e-phrygisch die zweite Hauptstufe neben der Finalis — oder ihn als äolische Finalis erklären, als „Tonika", die von der „Subdominante" und der „Dominante" umgeben ist.

Daß aber der Motette der Gedanke der „commixtio modorum", des Wechsels zwi- Phrygisch und Dorisch, zugrundeliegt, ist erstens aus der Häufung „modulierender" Partien zu schließen, in denen Themen auf vier verschiedene Stufen — h, e, a und d — versetzt werden (Takt 15—34, 33—50, 51—68). Jedes der Themen schließt auf der Untersekunde des Anfangstons, z. B. (Takt 51—53):

Bsp. 78



Den Anfangstönen h—e—a—d (Takt 15—34: a—d—e—h) entsprechen demnach die Schlußtöne a—d—g—c (Takt 15—34: g—c—d—a). Der Akzent aber fällt auf die Anfangs-, nicht auf die Schlußtöne. Die Quintenkette a—d—g—c würde, wenn man sie betonte, eine unmotivierte „Ausweichung" in den g- und c-Modus bedeuten; dagegen ist die Quintenkette h—e—a—d, die der phrygischen Quinte die dorische ent-

gegensetzt, charakteristisch für die modale Konzeption der Motette: für den Wechsel zwischen Phrygisch und Dorisch.

Zweitens werden in *Misericordias Domini* der phrygische und der dorische Modus nicht nur vermischt, sondern auch getrennt exponiert. Imitationen mit den Gerüsttönen d und a sind unzweideutig dorisch (Takt 69 und 175), Imitationen mit den Gerüsttönen e und a phrygisch (Takt 106 und 160). Der Ton a erscheint nicht als Zentrum — als Tonika, die eine Subdominante und eine Dominante um sich versammelt —, sondern als vermittelndes „Neutrum" zwischen Phrygisch und Dorisch.

Auch die letzte der scheinbar äolischen Motetten Josquins, *Qui regis Israel intende*[36], ist auf einen anderen Modus — den phrygischen — reduzierbar. Der Text ist eine Paraphrase über Bruchstücke aus Psalm 79.

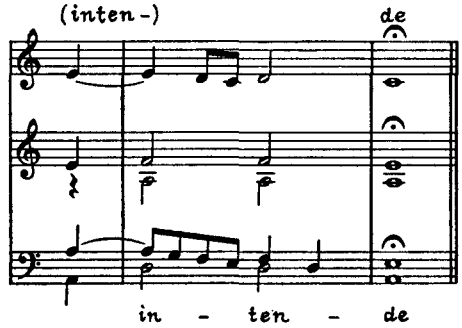
Psalm	Motette
2: Qui regis Israel intende qui deducis velut ovem Joseph.	Qui regis Israel intende
Qui sedes super cherubim manifestare	Qui sedes super solem et lunam, custodi nos. Qui regis reges, miserere nobis et vide afflictionem nostram.
3: Excita potentiam tuam, et veni ut salvos facias nos.	Excita potentiam tuam, et veni ut salvos nos facias.
6: (Quousque) cibabis nos pane lacrimarum, et potum dabis nobis in lacrimis in mensura?	Ne cibes nos amplius pane lacrymarum ne amplius poculum meum cum fletu misceas.
8: Et ostende faciem tuam, et salvi erimus.	Ostende faciem tuam
15: Kespice de coelo et vide, et visita vineam istam.	et respice de caelo et vide, et visita populum tuum in pace.

Es scheint zunächst, als sei die Motette äolisch. Fünf der sechs Perioden schließen auf a (Takt 13, 35, 50, 87 und 109), eine auf d (Takt 72); die „Kommata" kadenzieren auf a (Takt 43), f (Takt 78) und e (Takt 99). Doch ist die Tenormelodik, die über den modalen Charakter des Satzes entscheidet, unverkennbar phrygisch: Sie umschreibt die Gerüsttöne e—g—a—c'. Und die „plagalen Halbschlüsse" auf a in den

[36] Nr. 63, Bd. IV, S. 16.

Takten 13, 22 und 59 wären nach Zarlinos Theorie des „fuggir le cadenze" als „verhinderte" e-Klauseln zu interpretieren.

Bsp. 79



Das Resultat ist also — so enttäuschend es sein mag — eindeutig: Der äolische Modus, die Vorform des harmonisch-tonalen Moll, war Josquin fremd.

*

Der jonische Modus, schreibt Glarean, sei „omnium Modorum usitatissimus"[37]. Doch ist erstens der Superlativ eine Übertreibung; die vorherrschenden Modi in Josquins Motetten sind der dorische (28 Sätze)[38] und der phrygische (21 Sätze)[39]. Und zweitens steht nicht fest, wie der Modus, den Glarean „Jonisch" nannte, im frühen 16. Jahrhundert aufgefaßt worden ist. Er wurde im allgemeinen als f-Modus mit b, seltener als c-Modus notiert. „Sed nostra aetate sede propria exulans per diatessaron in Lydii finali clavi, hoc est, F. non tamen absque fa in b clavi cantus finit"[40]. Der f-Modus mit b aber konnte als modifiziertes Lydisch statt als transponiertes Jonisch verstanden werden, so daß der modale Kanon, der die Anzahl der Tonarten auf den Oktoechos beschränkte, unangetastet blieb. Das unverfärbte Lydisch — dem das Tritonusverbot entgegenwirkte — bildete um 1500 eine seltene Ausnahme.

In der Motette *Ave verum*[41] ist der f-Modus ohne ♭-Vorzeichen notiert, und nur vereinzelt ist im Tenor, der Cantus-firmus-Stimme, ein kasuelles ♭ vorgeschrieben (Takt 8, 32, 104). Zweifellos aber setzte Josquin die Alteration als Selbstverständlichkeit voraus, die nicht ausgesprochen zu werden brauchte; bereits in der Choralvorlage, der Prosa *Ave verum corpus natum*, ist das h stets durch b ersetzt. Andererseits ist es keine gleichgültige Äußerlichkeit, daß die Notierung in dem Petrucci-Druck von 1503, der als authentisch gelten darf, den Schein wahrt, der Modus sei hypoly-

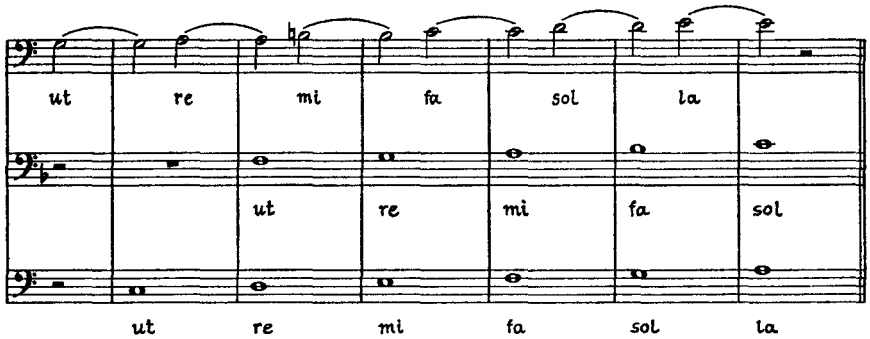
[37] *Dodekachordon*, Basel 1547, S. 115.
[38] Nr. 2, 8, 9, 10, 13, 14, 17, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 33, 35, 40, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 59, 60, 69, 70.
[39] Nr. 4, 7, 11, 15, 16, 19, 29, 31, 32, 34, 37, 39, 41, 43, 44, 47, 61, 62, 63, 64, 66.
[40] Glarean, a. a. O., S. 115.
[41] Nr. 12, Band I, S. 48.

disch. Gerade die Unentschiedenheit ist charakteristisch. Da sich das Tonsystem in einer vagen Mitte zwischen Heptatonik und Oktatonik hielt, konnte die Alternative, ob das b essentiell oder akzidentell sei, offen gelassen werden. Man wird den Modus als ein Jonisch, das als Lydisch galt, bestimmen müssen — daß er jonisch ist, blieb in Josquins Notierung verdeckt. Erst Glarean, der die Existenz des Jonischen demonstrieren wollte, zeichnete, als er Josquins *Ave verum* im *Dodekachordon* abdruckte, in allen Stimmen ein ♭ vor.

Der Motette *O admirabile commercium*[42] liegt eine Antiphon im sechsten, hypolydischen Modus zugrunde; sie wird, von f nach b transponiert, als Tenor-cantus-firmus durchgeführt. Josquin zeichnet ein ♭ vor, nicht zwei, hält also an der Vorstellung fest, daß der Modus hypolydisch sei. Doch ist bereits in der Choralvorlage die vierte Stufe stets tiefalteriert; und in der Motette ist die „Unvollständigkeit" der Vorzeichnung nicht als Bewahrung der „lydischen Quarte" gemeint, sondern im Hexachorddenken begründet. Im Tenor war das zweite Vorzeichen überflüssig, da der Ton es' stets als „nota supra la" erscheint (Takt 51, 57, 67, 68, 90, 97). Und im Baß ist das akzidentelle es zwanzigmal einzeln vorgeschrieben, weil eine generelle Vorzeichnung nicht unbedenklich gewesen wäre: Sie hätte eine Alteration des a, der „nota supra la" des Hexachords B—g, zu as herausgefordert (Takt 40, 74).

Noch deutlicher als *Ave verum* und *O admirabile commercium* demonstriert die dritte (und letzte) der „lydisch" notierten Motetten, *Ut Phoebi radiis*[43], daß das Tonsystem zur Oktatonik tendiert, so daß die Alternative, ob der f-Modus als „Lydisch" oder „Jonisch" zu klassifizieren sei, an Relevanz verliert. Der Soggetto der Motette, das Hexachordthema ut-re-mi-fa-sol-la, wird vom Tenor im Hexachord molle, vom Baß im Hexachord durum vorgetragen, und in den Takten 55—62 ergänzt der Alt die Duplizität der Hexachorde zur Triplizität:

Bsp. 80



Gilt der f-Modus mit b als modifiziertes Lydisch, so ist der c-Modus nicht als Modell, sondern als Abbild des f-Modus zu verstehen: Der c-Modus ist eher eine

[42] Nr. 5, Band I, S. 24.
[43] Nr. 22, Band I, S. 110.

Transposition des f-Modus mit b als der f-Modus mit b eine Transposition des c-Modus. Die Konsequenz mag verwirrend sein, ist aber unumgänglich.

Daß Josquin den c-Modus, den er vier Sätzen zugrundelegte[44], als transponierten f-Modus verstand, ist von der Cantus-firmus-Technik der Motetten *Homo quidam fecit coenam magnam*[45] und *Alma redemptoris mater*[46] ablesbar. Den Cantus firmus in *Homo quidam* bildet das Responsorium im sechsten[47], nicht die Antiphon im dritten Modus. Der hypolydische Modus ist in der Choralvorlage als f-Modus mit kasuellem ♭ notiert. Josquin aber transponierte die Melodie von f nach c und führte sie in der Prima pars der Motette in einem Unterquart-Kanon (Contratenor primus: c′, Tenor: g), in der Secunda pars in einem Unisono-Kanon durch (Contratenor primus und Tenor: c′). In dem Unterquart-Kanon erscheint die nach g versetzte Melodie als Comes, der in den Kadenzen die Fundamentstimme bildet. Dennoch wird ein Übergewicht der „Clausulae secundariae" auf g über die „Clausulae primariae" auf c vermieden: Statt die Kadenzschritte a—g des Comes durch die Diskant-Klausel fis′—g′ zu ergänzen, deutet Josquin das die Choralpartien abschließende g als Penultima einer c-Kadenz der Gegenstimmen (Takt 34, 53, 83).

Motette 21 ist eine Doppelmotette über die marianischen Antiphonen *Alma redemptoris mater* und *Ave regina coelorum. Alma redemptoris mater* wird im Superius und Baß, *Ave regina coelorum* im Alt und Tenor durchgeführt. Der c-Modus ist als transponierter f-Modus zu verstehen; denn *Alma redemptoris mater* ist in der Vorlage im f-Modus mit ♭ aufgezeichnet und erst in der Motette von f nach c versetzt. Der zweite Cantus firmus, *Ave regina coelorum,* ist allerdings modal doppeldeutig. Der Choral, der den Ambitus g—g′ umfaßt und auf c schließt, wird dem sechsten Modus zugeschrieben, also als f-Hypolydisch in Quinttransposition rubriziert. Daß aber die Melodie zwischen den Tönen b (erste und zweite Distinktion) und h (vierte und sechste Distinktion) wechselt, legt es nahe, den c-Modus als Quarttransposition von g-Hypomixolydisch aufzufassen: Das Nebeneinander von f und fis in g-Hypomixolydisch, das als Chroma suspekt war, wurde legitimiert, indem man es als Wechsel zwischen b und h notierte. Die Rubrizierung der Melodie als Hypolydisch ist also fragwürdig, und es scheint, als beruhe sie auf einem Analogieschluß: Ein Merkmal des untransponierten f-Modus, die Vertauschbarkeit von h und b, wurde auf den transponierten übertragen; und so war es möglich, das transponierte Hypomixolydisch als transponiertes Hypolydisch zu klassifizieren.

In der Motette werden die modalen Charaktere der beiden Vorlagen gleichsam vertauscht. Die Tiefalteration der 7. Stufe wird in *Ave regina* vermieden, obwohl der Choral sie vorschreibt (Takt 1, 9, 17, 22), und in *Alma redemptoris mater* vorgeschrieben, obwohl der Choral sie nicht enthält (Takt 15, 30, 101, 153). Josquin bewahrt also, wenn auch durch Inversion, den mixolydischen Einschlag.

[44] Nr. 1, 3, 21 und 28.
[45] Nr. 28, Band I, S. 147.
[46] Nr. 21, Band I, S. 105.
[47] Band I, S. 175.

Ob auch der c-Modus der Motetten *Mittit ad virginem*[48] und *Ave Maria*[49] als transponierter f-Modus gemeint ist, muß offen gelassen werden; ein Analogieschluß wäre, wenn nicht illegitim, so doch unsicher. Die Sequenzmelodie, die der Motette *Mittit ad virginem* zugrundeliegt[50], ist bereits in der Vorlage im c-Modus notiert. Und ob das *Ave Maria* auf einem Cantus prius factus beruht, ist ungewiß — Ludwig Senfls *Ave Maria*[51] ist eine Parodie der Josquin-Motette, läßt also keinen Schluß auf eine Choralvorlage zu. Der Text besteht aus zwei einleitenden Zehnsilblern (dem englischen Gruß mit verändertem Schluß), fünf Strophen mit je vier achtsilbigen Zeilen in paariger Reimordnung (a a b b) und zwei abschließenden Fünfsilblern. Melodisch sind die Strophen voneinander unabhängig, so daß die Vermutung, Josquin habe eine Vorlage benutzt, schwach begründet wäre. Andererseits wird in den Strophen 2—5 die Paarigkeit der Reime (a a, aber nicht b b) durch melodische Wiederholungen unterstrichen, die ungewöhnlich wären, wenn dem Satz kein Cantus prius factus zugrunde läge. Man könnte allerdings einwenden, daß die Wiederholungen in den Strophen 2 und 3 in der Satztechnik, dem Verfahren der paarigen Imitation, begründet seien (Takt 55—65 und 78—84). Doch versagt die Erklärung bei den Strophen 4 und 5 (Takt 94—101 und 111—127).

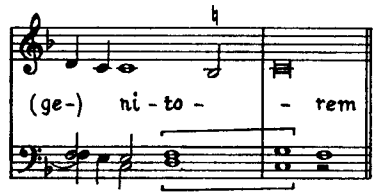
Ein Jonisch, das die Möglichkeit offen läßt, als modifiziertes Lydisch aufgefaßt zu werden, unterscheidet sich vom harmonisch-tonalen Dur durch die geringe Bedeutung der IV. Stufe: Ein b im f-Modus, das mit h vertauscht werden kann, ist keine Subdominante. Und nicht die IV., sondern die III. Stufe bildet nach Zarlino die dritte Klausel des f-Modus neben der f- und der c-Kadenz. Zarlinos Modustheorie mag an manchen Irrtümern aus Systemzwang kranken: Die Behauptung, daß I—V—III die Hierarchie der Stufen des f-Modus sei — daß I als „Clausula primaria", V als „secundaria" und III als „tertiaria" fungiere —, ist unbezweifelbar triftig.

In der Motette *Alma redemptoris mater*[52] wird die marianische Antiphon in einem Unisono-Kanon der Mittelstimmen durchgeführt. Der Comes (Tenor) folgt dem Dux (Alt) im Abstand von zwei Breven. Bei der Anordnung der Klauseln war Josquin also einerseits an den Choral gebunden, andererseits dem Zwang der Kanon-Konstruktion unterworfen. Die Abweichungen von der Vorlage sind aber nicht kontrapunktisch motiviert, sondern präzisieren die Darstellung des f-Modus. Die Kadenzdisposition der Motette ist „regelmäßiger" als die des Chorals: Die vier Perioden schließen auf f, a, c und f (Takt 37, 53, 80 und 116) statt auf a, a, f und f. Josquin betont erstens den Vorrang der „Clausula primaria" (f). Zweitens räumt er außer der „tertiaria" (a) auch der „secundaria" (c) einen Periodenschluß ein. Und drittens vermeidet er — um der „varietas" willen — die unmittelbare Wiederholung einer Kadenz: Er vertauscht die Klauselfolge a—a (Schluß der ersten Periode und erstes Komma der zweiten) mit

[48] Nr. 3, Band I, S. 14.
[49] Nr. 1, Band I, S. 1.
[50] Band I, S. 171.
[51] Band I, S. 157.
[52] Nr. 38, Band II, S. 77.

f—a (Takt 37 und 44) und f—f—f (Komma und Schluß der dritten und erstes Membrum der vierten Periode) mit f—c—f (Takt 73, 80 und 89). Man könnte vermuten, die Änderungen an den Schlüssen der ersten und der dritten Periode seien in der Kanon-Konstruktion begründet, also nicht als Ausdruck für Josquins Vorstellungen vom f-Modus zu verstehen. Doch wäre es nicht nur möglich, sondern sogar naheliegend gewesen, in der ersten Periode die Choralphrase c′—f—g—a—b—a („manes") so zu rhythmisieren, daß der Sekundschritt b—a im Dux mit g—a im Comes eine a-Klausel gebildet hätte. Und auch die c-Klausel am Schluß der dritten Periode ist nicht kontrapunktisch motiviert. Der Choralmelodie wird sie geradezu aufgezwungen: Josquin deutet die Töne f—g—f nicht als Antepenultima, Penultima und Ultima einer Tenorklausel auf f, sondern als Penultima, Ultima und Fortsetzung einer Altklausel auf c (Takt 79—80).

Bsp. 81



Um die regelmäßige Kadenzdisposition f—a—c—f durchzusetzen, scheute Josquin vor einer Gewaltsamkeit im Detail nicht zurück.

Zum Problem wird die III. Stufe des jonischen („lydischen") Modus bei strenger Quintimitation. In der Motette *Inviolata, integra et casta es, Maria*[53] wird die Melodie der marianischen Sequenz in einem Quintkanon mit progressiver Verengung des Zeitabstandes der Stimmen durchgeführt. Der Comes (Tenor primus), die obere Kanonstimme, folgt dem Dux (Tenor secundus) in der Pars prima nach drei Breven, in der Pars secunda nach zwei Breven und in der Pars tertia nach einer Brevis. Die Versikel der Sequenz schließen im Dux auf a (I, 1 und 2, II, 1 und 2, IV, 1 und 2) und f (III, 1 und 2, V, 1—3, VI), im Comes also auf e und c. Die e-Klausel aber, die den f-Modus gefährden würde, wird umgangen oder verdeckt. Die Diskantformel d′—e′ erscheint in einer phrygischen Klausel ($\frac{\text{d′—e′}}{\text{f—e}}$) mit substruiertem Quartfall (d—A) im Baß (Takt 49—50 und 62—63), in einer „verhinderten" Kadenz ($\frac{\text{d′—e′}}{\text{f—c}}$ statt $\frac{\text{d′—e′}}{\text{f—e}}$: Takt 23—24) oder als Altformel der a-Kadenz ($\frac{\text{g′—a′}}{\text{d′—e′}}$: Takt 36), die Tenorformel f′—e′ in einer „verhinderten" Kadenz ($\frac{\text{b—a}}{\text{f′—e′}}$ statt $\frac{\text{f′—e′}}{\text{d—e}}$: Takt 92—93) oder in einem „plagalen Halbschluß" ($\frac{\text{f′—e′}}{\text{d—c}}$ statt $\frac{\text{f′—e′}}{\text{d—A}}$: Takt 105—106). Die Eindeutigkeit des f-Modus wird streng gewahrt.

[53] Nr. 42, Band II, S. 111.

Für die Davidsklage *Planxit autem David*[54] wählte Josquin den f-Modus mit generell vorgezeichnetem ♭. Der Text umfaßt die Verse 17—27 aus dem ersten Kapitel des *Liber secundus regum* (Vers 18, 1 fehlt; Vers 26 besteht aus zwei Perioden). Zehn der zwölf Perioden kadenzieren auf f (Takt 23, 46, 106, 194, 220, 245, 269, 294, 313, 335), zwei mit a-Klauseln ($\begin{smallmatrix} g'—a' \\ b—a \end{smallmatrix}$), denen der Quartfall g—d substruiert ist (Takt 64—65 und 154—155) — die „plagalen Halbschlüsse" scheinen durch den Text, durch interrogative oder negative Formulierungen („quomodo ceciderunt fortes in proelio?" und „quasi non esset unctus oleo"), motiviert zu sein. Unter den Klauseln, die einem Komma entsprechen, herrscht neben der „primaria" f (Takt 55, 73, 140, 172, 183, 204, 213, 236, 319) die „tertiaria" a vor, so daß der f-Modus a-phrygisch „gefärbt" erscheint (Takt 122, 129, 227, 256, 280, 305); die „secundaria" c (Takt 13 und 83) ist wie die „peregrina" g (Takt 36 und 92) eine Ausnahme. Eine Abstufung, die der Syntax des Textes entspricht, ist aber nicht nur von den Positionen, sondern auch von den Formen der Klauseln ablesbar. An Periodenschlüssen ist die vollständige Kadenz mit Diskant-, Tenor- und Baßformel die Regel (Takt 23, 106, 194, 220, 245, 269, 294, 313, 335) und die Sext-Oktav-Kadenz die Ausnahme (Takt 46); dagegen überwiegen an den Schlüssen der Kommata die Sext-Oktav-Klauseln (Takt 13, 55, 83, 122, 129, 183, 204, 227, 256, 280, 305, 319) oder die Kadenzen mit abgebrochener Baßformel ($\begin{smallmatrix} & e'—f' \\ g—f \\ c \end{smallmatrix}$ Takt 73 und 92) gegenüber den vollständigen Kadenzen (Takt 36, 140, 172, 213, 236).

Daß Josquin für die Davidsklage den f-Modus mit b wählte, scheint widersinnig zu sein und wird erst begreiflich, wenn man den f-Modus nicht als Jonisch, sondern trotz des b als Lydisch, und zwar als plagal Lydisch auffaßt. Hypolydisch ist nach Glarean ein „ernster" Modus, und Zarlino charakterisiert ihn als klagend: „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 accompagnarano a quelle materie, che contengono lagrime"[55]. Der Ambitus des Tenors (B—f') ist in *Planxit autem David* allerdings doppeldeutig; er umfaßt sowohl die authentische als auch die plagale Oktave. Der Diskant aber beschränkt sich auf die hypolydische Oktave c'—c'' (einmal, in den Takten 152—155, wird sie durch b, a und g unterschritten), und er zitiert viermal (Takt 55—65, 175—178, 257—265, 314—320) die Psalmformel des ersten Tons (f—g—a . . . b—a—g—a), die als Variante der Formel des sechsten Tons (f—g—a . . . g—a—f) gelten darf, mit der sie das Initium f—g—a und die Repercussa a gemeinsam hat.

Der Ton a, die III. Stufe, ist in *Planxit autem David* zwiespältig charakterisiert. Einerseits muß man, um die Wahl des f-Modus verstehen zu können, von der Alte-

[54] Nr. 20, Band I, S. 95.
[55] *Istitutioni harmoniche*, lib. IV, cap. 23.

ration des h zu b absehen und den Modus als hypolydisch, also den Ton a als hypolydische Repercussa auffassen. Andererseits ist aber das ♭, das generell vorgezeichnet ist, kein Akzidens, das fehlen dürfte; es läßt die a-Klausel zur phrygischen Kadenz werden, und Phrygisch — genauer: Hypophrygisch — zählte wie Hypolydisch zu den Tonarten, die eine Klage auszudrücken vermögen. Das ♭ ist also sowohl „akzidentell" als auch „essentiell" — der Widerspruch war möglich, weil es ungewiß war und offen gelassen wurde, ob das Tonsystem heptatonisch oder oktatonisch sei.

Es scheint, als stehe einem plagalen Typus des f-Modus, der die Repercussa a hervortreten läßt, ein authentischer gegenüber, in dem neben der I. Stufe die V. vorherrscht. Die Differenzierung ist allerdings nicht selten vage und ungewiß. In der Motette *Ave Maria*[56] überwiegt, obwohl der Ambitus des Tenors plagal c-jonisch („lydisch") ist, die g-Klausel (Takt 84, 119, 127) statt der e-Klausel (Takt 39). Umgekehrt ist in der Motette über Psalm 112, *Laudate, pueri, Dominum*[57], die durch die Benutzung des fünften Psalmtons als authentisch f-lydisch charakterisiert ist, die V. Stufe schwach ausgeprägt. Die Anlehnung an das Melodiemodell ist deutlicher zu Anfang und am Schluß, in den Versen 1, 10 und 11 (Takt 1, 161, 181), weniger manifest in der Mitte, in den Versen 2, 5 und 6 (Takt 13, 64, 89). Zehn der zwölf Perioden schließen auf f (Takt 22, 39, 63, 79, 88, 103, 122, 161, 180, 203), zwei auf d (Takt 11—12 und 196—198) — die abweichenden Schlüsse, die „clausulae peregrinae", sind durch die Psalmformel motiviert: Dem Terzfall c'—a des Cantus firmus substruiert Josquin den Quintsprung a—d.

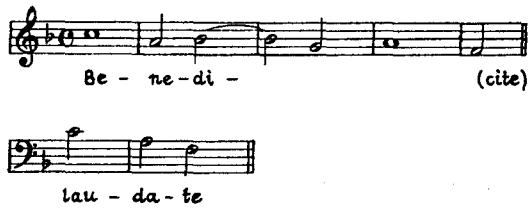
Nicht der plagale, sondern einzig der authentische Typus des f-Modus kann als Vorform des harmonischen Dur aufgefaßt werden. Und am Beispiel einer authentisch jonischen („lydischen") Motette, *Benedicite omnia opera Domini Domino*[58] versuchte Edward E. Lowinsky „Josquin's role in the evolution of tonality" zu bestimmen[59].

Den Text der Motette bildet der Gesang der Jünglinge aus dem Buche Daniel (Kapitel 3, Vers 57—74). In den Versen 58—73 fehlt in der Motette der immer wiederkehrende zweite Halbvers, „laudate et superexaltate eum in saecula". Der Parallelismus membrorum ist also aufgehoben, wird aber musikalisch durch die Kadenzdisposition der Motette restituiert. Die geradzahligen Verse 58, 60, 62 und 64 schließen auf der Repercussa c (Takt 34, 57, 78 und 96), die ungeradzahligen Verse 59, 61, 63 und 65 auf der Finalis f (Takt 45, 66, 87 und 106). Vers 66 wird durch das Fehlen einer „Clausula formalis" als „Komma" charakterisiert (Takt 119) und auf den Periodenschluß von Vers 67 bezogen (Takt 129); Vers 72 endet mit dem Halbschluß F—C (Takt 169), Vers 73 mit dem Ganzschluß G—C (Takt 181).

[56] Nr. 1, Band I, S. 1.
[57] Nr. 68, Band IV, S. 61.
[58] Nr. 53, Band III, S. 86.
[59] A. a. O., S. 20—25.

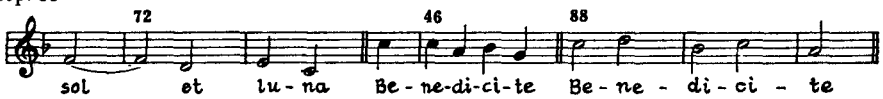
Die melodischen Motive, die den einzelnen Abschnitten zugrundeliegen, sind durch „progressive Variation" auseinander entwickelt. Der erste Halbvers exponiert ein Motiv a^1 (Takt 1: „Benedicite"), der zweite ein Gegenmotiv b^1 (Takt 16: „Laudate").

Bsp. 82



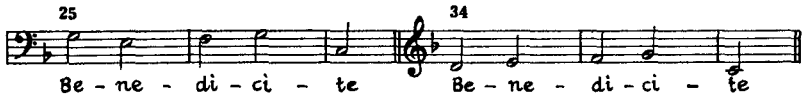
Motiv a^1 wird einerseits wiederholt – sei es in originaler (Takt 72), diminuierter (Takt 46) oder reduzierter Gestalt (Takt 88 und 152) –,

Bsp. 83



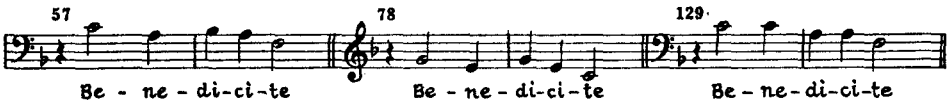
andererseits abgewandelt. Der Anfang des zweiten Verses, a^2 (Takt 25), ist eine Variante zu a^1, und der Anfang des dritten Verses, a^3 (Takt 33), ist wiederum von a^2 abgeleitet.

Bsp. 84



Zugleich aber erinnert a^2 an b^1, und die aus a^2 entwickelten Motive $a^{2/x}$ (Takt 57 und 110), $a^{2/y}$ (Takt 78) und $a^{2/z}$ (Takt 129) prägen bei fortschreitender Entfernung von a den Zusammenhang mit b immer deutlicher aus.

Bsp. 85



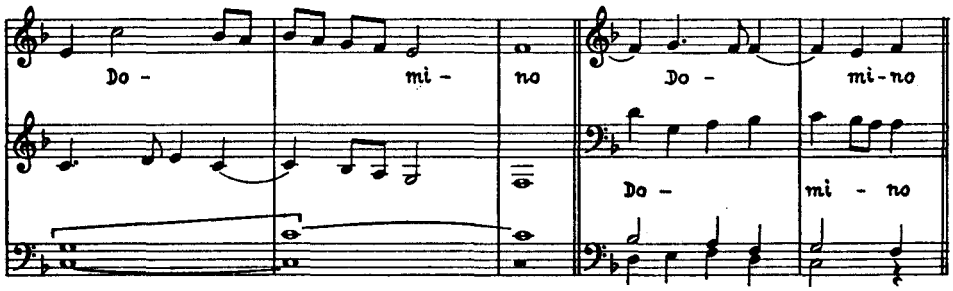
Den Widerpart der reich entwickelten Variationskunst bildet eine reduzierte Klangtechnik, in der Lowinsky eine Tendenz zum harmonisch-tonalen Akkordsatz zu erkennen glaubte. „Repetition of chords and of chord progressions solidifies tonal feeling"[60]. Doch sind die harmonischen Sequenzen, die Lowinsky zitiert, nicht die Voraussetzung, sondern das Resultat der Imitationstechnik. In den Durchführungen von Motiv a^1 ist das Kanonschema, die Nachahmung im Abstand einer Semibrevis, das primäre Moment und die Akkordprogression I–IV–V–I ein sekundäres.

Dem Übergang vom modalen Kontrapunkt zum harmonisch-tonalen Akkordsatz entspricht nach Lowinsky eine progressive Dissonanztechnik. „In his pursuit of har-

[60] A. a. O., S. 24.

monic logic he came as close to using the dominant seventh chord as sixteenth-century practice allowed—and it should be added that, fifty years after Josquin, Palestrina felt he could not go so far"[61]. Um seine These zu stützen, zitiert Lowinsky die Takte 104—106 und 116—117.

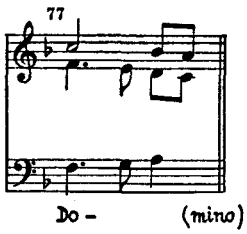
Bsp. 86



Doch sind die Töne, die Lowinsky als „Dominantseptimen" deutet, nichts anderes als betonte Durchgangsnoten, und der Versuch, sie zu Akkorddissonanzen zu erklären, ist fragwürdig.

1. Die betonte Durchgangsdissonanz erscheint in *Benedicite omnia opera Domini Domino* nicht nur als „Dominantseptime", sondern auch in Zusammenhängen, die eine Deutung als Akkorddissonanz ausschließen (Takt 8, 41, 44, 76, 77, 84, 95, 121, 127, 179, 184).

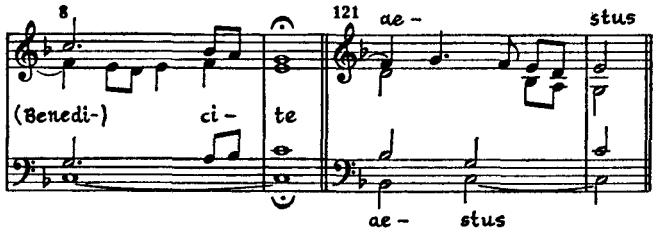
Bsp. 87



Ließe man Lowinskys Hypothese gelten, so wäre man gezwungen, Phänomene, die in der Theorie des Kontrapunkts unter einen einzigen Begriff — den der betonten Durchgangsnote — fallen, auf zwei Kategorien zu verteilen und in manchen Fällen von „Akkorddissonanzen", in anderen von „harmoniefremden Tönen" zu sprechen. Als Akkorddissonanz erzwingt die Septime den Fundamentschritt V—I, und daß sie ihn erzwingt, ist das Kriterium ihrer Geltung als Akkorddissonanz. Die Takte 8 und 121—122 der Motette zeigen jedoch unmißverständlich, daß es im frühen 16. Jahrhundert nicht als notwendig empfunden wurde, aus dem betonten Septimendurchgang harmonische Konsequenzen zu ziehen.

[61] A. a. O., S. 21.

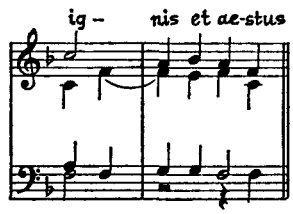
Bsp. 88



2. Die betonte Durchgangsdissonanz galt im späten 16. Jahrhundert, gemessen an den Normen des Palestrinastils, als Archaismus oder Vulgarismus. Zwar wurde sie im 17. Jahrhundert wieder legitimiert und als „Figur", als zulässige Ausnahme von der Regel, erklärt. Doch läßt sich die Bedeutung, die sie in der Emanzipation vom strengen Stil erhielt, nicht auf die Zeit vor der Ausbildung und Kodifizierung des „reinen Satzes" übertragen. Im frühen 16. Jahrhundert war die betonte Durchgangsdissonanz ein Phänomen, das zum Veralten und zum Absinken in den Souterrain des rohen Kontrapunkts bestimmt war, das also nicht als progressives Moment, sondern als Rückstand begriffen werden muß.

3. Es ist zweifelhaft, ob die Motette *Benedicite omnia opera Domini Domino* als ein Werk Josquins gelten darf. Sie ist ausschließlich in drei voneinander abhängigen deutschen Drucken aus den Jahren 1537, 1553 und 1559 überliefert[62], müßte also, wenn sie authentisch wäre, ein spätes Werk sein. Die Verwendung der Unterterz-Klausel (Takt 21—22 und 65—66) und einige kontrapunktische „Härten" — die allerdings mit den Druckfehlern der Gesamtausgabe nicht konfundiert werden dürfen[63] — lassen vermuten, daß die Zuschreibung an Josquin irrig ist. Die rohe Dissonanzbehandlung in Takt 115 ist dem Komponisten, nicht der Überlieferung zur Last zu legen, denn jeder der miteinander unverträglichen Töne ist motiviert: Alt und Tenor bilden eine Klausel, und der Ton a′ im Diskant ist thematisch.

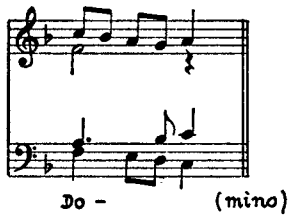
Bsp. 89



Unkorrigierbare Irrtümer sind auch die Quartenparallelen der Außenstimmen in Takt 124

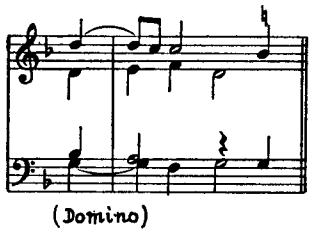
[62] Band III, S. XXXV f.
[63] Im Alt T. 79 ist f′ durch g′ zu ersetzen, im Diskant T. 94 b′ durch a′, im Alt T. 99 c″ durch b′ und im Diskant T. 196 b′ durch c″.

Bsp. 90



und die Quintenparallele in Takt 136—137.

Bsp. 91



Der Diskant ist auf den Tenor, der Alt auf den Baß bezogen, und der Zusammenhang zwischen den Außenstimmen wurde vernachlässigt.

„Josquin's role in the evolution of tonality" ist also zweifelhaft.

Marco Cara und Bartolomeo Tromboncino: Frottole

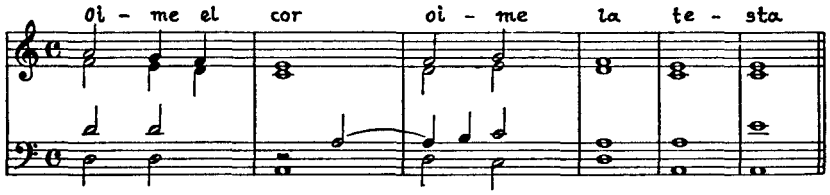
Der „Libro primo" der Frottole, 1504 gedruckt[1], enthält als Nummer 2 eine Frottola von Marco Cara, *Oimè el cor*[2], die — so einfach oder sogar primitiv sie zu sein scheint — entgegengesetzte kompositionstechnische Deutungen zuläßt. Edward E. Lowinsky zitiert in *Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music* die Baßstimme aus *Oimè el cor* und charakterisiert sie als Variante des Passamezzo antico[3]. Die ostinaten „bass patterns" aber bilden nach Lowinsky „an organic part of the emergence of harmony and of tonality"[4]; und auf Sätze wie *Oimè el cor* stützt sich Lowinskys Urteil, „that the creative impetus for the new harmonic language and for modern tonality came from Italy"[5].

Der Baß ist also nach Lowinsky in *Oimè el cor* Fundamentstimme eines harmonisch-tonalen Akkordsatzes. Er kann aber auch, in schroffem Kontrast zu Lowinskys Interpretation, als sekundäre Stimme, als bloßer Zusatz zu einem Cantus-Tenor-

[1] Ottaviano Petrucci, *Frottole*, Buch I und IV, herausgegeben von Rudolf Schwartz, PÄM VIII, 1935.
[2] A. a. O., S. 1.
[3] E. E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music*, Berkeley and Los Angeles 1961, S. 8 f.
[4] A. a. O., S. 6.
[5] A. a. O., S. 14.

Gerüst verstanden werden. Die Oberstimmen, Cantus und Tenor, bilden einen zweistimmigen Satz, der nicht durch den Baß gestützt zu werden braucht, sondern für sich bestehen kann[6] (Takt 1—12).

Bsp. 92



Die Passamezzo-antico-Formel d—c—d—A (Takt 3—5), die in der ersten Deutung als Grundlage einer Akkordfolge erscheint, ist nach der zweiten das Resultat des Verfahrens, einen präexistenten Cantus-Tenor-Satz durch einen Contratenor bassus zu ergänzen, dessen Stimmführung nicht harmonisch-tonal, sondern durch das Dissonanzen- und das Parallelenverbot reguliert ist.

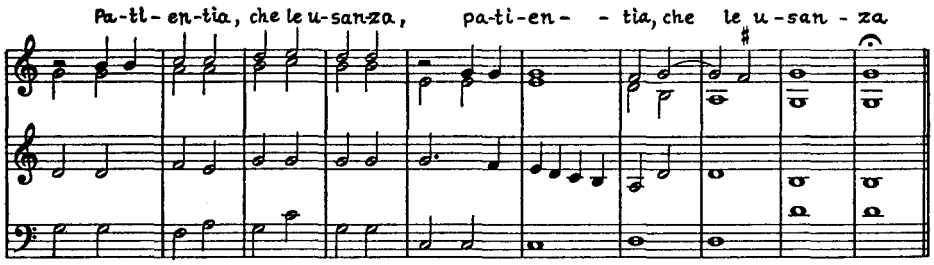
Quart- und Quintsprünge des Basses, Formeln wie f—c—d—A, sind kein so sicheres Kriterium harmonisch-tonaler Konzeption, wie Lowinsky meint. Denn auch eine präexistente Terzenkette der Oberstimmen, $\begin{matrix} a'—g'—f'—e' \\ f'—e'—d'—c' \end{matrix}$, erzwingt, wenn Quinten- und Oktavenparallelen und der labile Sext-Oktav-Klang vermieden werden sollen, die Baßführung f—c—d—A.

Die Methode, einen Cantus-Tenor-Satz durch einen Contratenor zu ergänzen, stammt aus dem 15. Jahrhundert. Und sofern die Bedeutung einer Kompositionstechnik von der Tradition abhängt, aus der sie hervorgegangen ist, sofern also die Entstehung über den Sinn eines Verfahrens entscheidet, muß eine Frottola wie *Oimè el cor* als zweistimmiger Satz mit ergänzendem Baß charakterisiert werden. Auch ist in anderen Frottole von Marco Cara, etwa in *Hor venduto*[7], die Herkunft der Kompositionstechnik aus dem Cantus-Tenor-Satz des 15. Jahrhunderts noch sinnfälliger als in *Oimè el cor* (*Hor venduto*, Takt 19—27):

[6] Der Cantus-Tenor-Satz ist vom Cantus-Baß-Satz nach vier Kriterien zu unterscheiden. Erstens müssen offene, nicht als Durchgangs- oder Synkopendissonanzen erklärbare Quarten zwischen Cantus und Tenor vermieden werden. Zweitens setzt eine Quartsynkope, bei der die Unterstimme — der Tenor — dissoniert und zur (verminderten) Quinte fortschreitet, einen stützenden Baß voraus; die Quartsynkope ist eine sekundäre Dissonanz, ein Restintervall zwischen einer Septimensynkope der Unterstimmen und einer Dezime der Außenstimmen: $\begin{matrix} g' \\ c' \\ e \end{matrix} \Big| \begin{matrix} f' & f' \\ c' & h. \\ d & d \end{matrix}$ Drittens müssen Terzen- oder Sextenketten mit Zeilenschlüssen im Einklang oder in der Oktave als Grundform des Cantus-Tenor-Satzes erkennbar sein. Viertens wurde die Sexte zwar als selbständige Konsonanz anerkannt, im Unterschied zur Terz aber als labil empfunden und am Zeilenschluß vermieden; eine Sexte zwischen Tenor und Cantus am Ende einer Zeile fordert eine Stützung durch eine Terz oder Quinte des Basses unter dem Tenor.

[7] Petrucci, a. a. O., S. 4, Nr. 6.

Bsp. 93



Sowohl die Oktavsprung-Klausel am Zeilenschluß als auch die harmonisch-tonal unmotivierte, einzig durch das Parallelenverbot erzwungene Baßführung in den Takten 19—21 verraten, daß der Baß eine Ergänzung, nicht ein Fundament ist.

Andererseits ist in den Frottole eine Tendenz zum Satz mit Baßfundament unverkennbar. Die Oberstimmen der Takte 7—12 aus *Oimè el cor* können zwar für sich bestehen; doch wäre die Stimmkreuzung kaum verständlich, wenn nicht Cantus und Tenor zugleich im Hinblick auf die Baßtöne d—A—e—A entworfen worden wären; die Tradition wird sowohl gewahrt als auch umgedeutet. Die ursprünglich abhängigen Baßführungen verfestigen sich zu „patterns" mit Fundamentfunktion; und der von Lowinsky entdeckte Zusammenhang mit dem Passamezzo antico ist unleugbar. Die Vermutung, daß der Baß in *Oimè el cor* eine Variante des Passamezzo antico sei, ist allerdings schwach begründet. Wahrscheinlicher ist das Umgekehrte: Manche Wendungen, die in Zusatzbässen oft wiederkehrten — determiniert durch die typischen Terzen- und Sextenparallelen der Oberstimmen — prägten sich als stehende Formeln ein und „emanzipierten" sich zu selbständiger Existenz und Bedeutung. Der Baß in *Oimè el cor* repräsentiert eher eine Vorform als eine Umbildung des Passamezzo antico.

Daß die Struktur einiger — nicht aller — Frottole von Cara in der Tradition des Cantus-Tenor-Satzes begründet ist, besagt nicht, daß Lowinskys Interpretation irrig sei, sondern nur, daß sie nicht die einzig mögliche ist. Sie setzt voraus, daß in der Frottola die kompositionstechnische Überlieferung umgedeutet, daß der Baß, der als Zusatzstimme entstanden war, als Fundament- statt als Ergänzungsstimme begriffen wurde. Und es fehlt nicht an Argumenten, auf die sich die Vermutung, daß der Baß seine Funktion änderte, stützen könnte.

Der Cantus-Tenor-Satz war in den Frottole von Marco Cara und Bartolomeo Tromboncino ein Typus neben anderen. Und es ist nicht ausgeschlossen, daß sich unter dem Einfluß des Cantus-Baß-Satzes, der neben dem Cantus-Tenor-Satz bestand, die Bedeutung des Basses im Cantus-Tenor-Satz änderte.

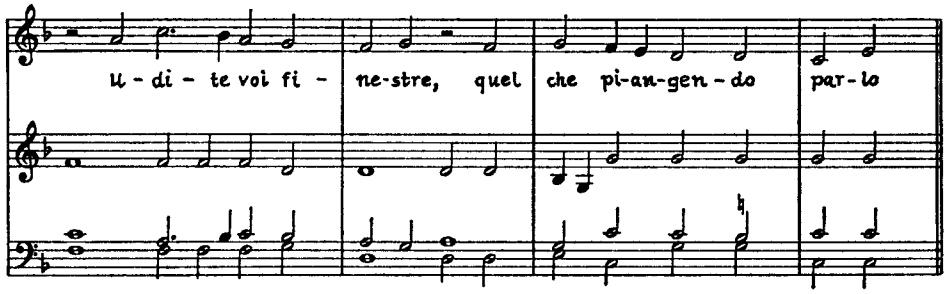
Den Typus des Cantus-Tenor-Satzes repräsentieren unter den Frottole von Cara — außer *Oimè el cor* und *Hor venduto* — *Udite, voi finestre*[8] und *O Pietà, cara signora*[9].

[8] A. a. O., S. 9, Nr. 12.

[9] A. a. O., S. 11, Nr. 15; in der Tenorstimme ist irrig der Mezzosopran- statt des Altschlüssels vorgezeichnet.

Bezeichnend ist der Anfang von *Udite, voi finestre* (Takt 1–4):

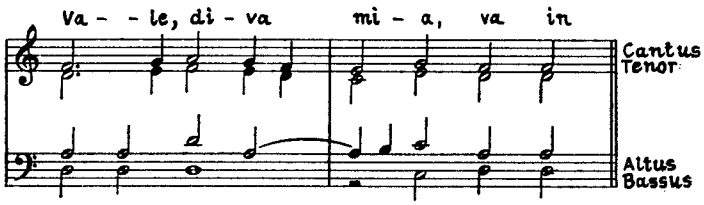
Bsp. 94



Der erste Zeilenschluß (Takt 2) wäre in einem Cantus-Baß-Satz widersinnig; der Ton g′ des Cantus muß, um als Konsonanz aufgefaßt werden zu können, auf den Tenor, nicht auf den Baß bezogen werden. (Die Pause im Cantus steht an der Stelle einer Synkopendissonanz, die durch die Oktave g–g′ vorbereitet und in die Sexte a–f′ aufgelöst wird.)

Unter den Frottole von Bartolomeo Tromboncino beruhen *Vale, diva mia*[10], *Deh! per dio!*[11], *Ah, martiale e cruda morte*[12] und *Più che mai*[13] auf einem Cantus-Tenor-Gerüst. In *Vale, diva mia* ist die Pause des Basses in Takt 2, die in einem Cantus-Baß-Satz unverständlich wäre, Ausdruck einer Verlegenheit:

Bsp. 95



Das präexistente Cantus-Tenor-Gerüst ließ keinen Baßton zu, der nicht gegen eine Kontrapunktregel verstoßen hätte. In *Deh! per dio!* ist das vereinzelte B im Baß

[10] A. a. O., S. 16, Nr. 23; der instrumentale Anhang (Takt 20–28) durchbricht das Prinzip des Cantus-Tenor-Satzes.

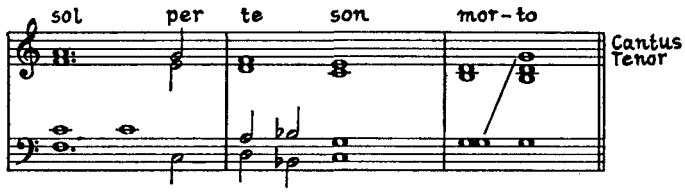
[11] A. a. O., S. 18, Nr. 26.

[12] A. a. O., S. 22, Nr. 31; in der instrumentalen Coda ist, wie in *Vale, diva mia*, das Prinzip des Cantus-Tenor-Satzes aufgehoben.

[13] A. a. O., S. 24, Nr. 33; in den Kadenzen ist der Cantus primär auf den Tenor (g-dorische Klausel), der Alt auf den Baß (d-phrygische Klausel) bezogen (T. 1–3, 5–8, 9–12, 25–28, 29–34). Um auch *Poi che'l ciel* (a. a. O., S. 16, Nr. 24) zu den Sätzen mit Cantus-Tenor-Gerüst zählen zu können, muß man einen Druckfehler korrigieren: Der Tenor ist T. 21–27 (erste Semibrevis) eine Terz tiefer zu lesen.

(Takt 11), ein im g-mixolydischen Modus systemfremder Ton, kontrapunktisch erzwungen (Takt 10—12):

Bsp. 96



In den Takten 10—12 war keine Baßführung ohne das irreguläre B — weder d—c—g noch d—a—g — möglich, wenn Oktaven- und Quintenparallelen vermieden werden sollten.

Der Cantus-Baß-Satz, in dem die Außenstimmen ein Gerüst bilden, das die Mittelstimmen ausfüllen, ist in unmodifizierter Gestalt selten. Ein Paradigma ist Caras *Chi me dara*[14]. Die Außenstimmen unterscheiden sich durch Langsamkeit der Bewegung und Deutlichkeit der Gliederung von den Mittelstimmen, die rhythmisch lebhafter sind und über die Zäsuren zwischen den Zeilen hinweggehen.

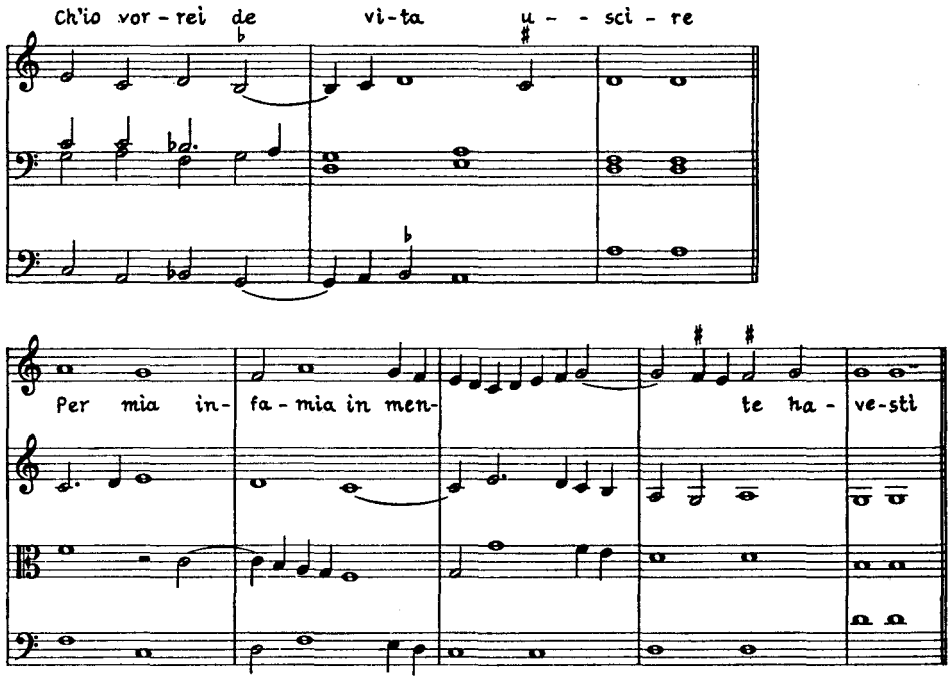
Die kompositionstechnisch einfachste Form des Cantus-Baß-Satzes wird durch Caras *La fortuna*[15] repräsentiert: Die Außenstimmen bewegen sich fast durchgehend in Dezimenparallelen. Führung der Stimmen in Dezimenparallelen aber ist mit harmonisch-tonaler Konzeption unvereinbar. Daß der Cantus primär auf den Baß statt auf den Tenor bezogen ist, impliziert also nicht, daß der Baß die Fundamentstimme von Akkordfolgen bildet, die harmonisch-tonal zu verstehen sind.

Der Cantus-Tenor- und der Cantus-Baß-Satz stammen aus verschiedenen Traditionen. Die meisten Frottole von Cara und Tromboncino entziehen sich jedoch einer eindeutigen Rubrizierung; Merkmale des einen Satztypus stehen neben solchen des anderen. Und die Tatsache, daß der Cantus-Tenor- und der Cantus-Baß-Satz sich durchdringen, statt sich unverwechselbar voneinander abzuheben, scheint die Vermutung zu stützen, daß der Baß des Cantus-Tenor-Satzes von einer Ergänzungs- zu einer Fundamentstimme umgedeutet wurde, so daß Lowinskys Versuch einer harmonisch-tonalen Interpretation von Sätzen wie Caras *Oimè el cor* den kompositionstechnischen Grundlagen der Frottola nicht widerspräche.

Die Oktavsprung-Klausel, eines der Kennzeichen des Cantus-Tenor-Satzes, steht in Tromboncinos *Se mi e grave*[16] und *Crudel, come mai potesti*[17] neben Dezimenparallelen der Außenstimmen, einem Merkmal des Cantus-Baß-Satzes.

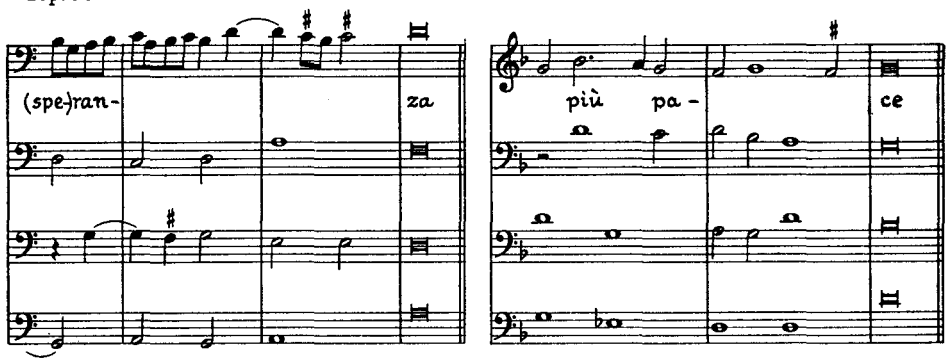
[14] A. a. O., S. 10, Nr. 14.
[15] A. a. O., S. 12, Nr. 17; die Oktavsprung-Klausel in T. 18—19, die aus der Tradition des Cantus-Tenor-Satzes stammt, ändert nichts an dem Sachverhalt, daß *La fortuna* auf einem Cantus-Baß-Gerüst beruht.
[16] A. a. O., S. 15, Nr. 22, Takt 10—12.
[17] A. a. O., S. 17, Nr. 25, Takt 13—16.

Bsp. 97



Und auf einem ähnlichen Wechsel zwischen Tenor- und Baßbezug beruht die Versetzung der Sext-Oktav-Klausel in Caras *Se non hai perseveranza*[18] und Trombon-cinos *A la guerra*[19].

Bsp. 98



[18] A. a. O., S. 5, Nr. 7, Takt 24–27.
[19] A. a. O., S. 24, Nr. 34, Takt 20–22.

Das kompositorische Verfahren, das den Zitaten zugrundeliegt, ist in sich widerspruchsvoll oder scheint es zu sein. Einerseits wäre es gewaltsam, den Baß in *Se non hai perseveranza*, der in der Klausel $\frac{\text{fis—g}}{\text{A—G}}$ Grundstimme ist, im nächsten Takt zu einer Zusatzstimme, einer bloßen Ergänzung der Cantus-Tenor-Klausel $\frac{\text{cis'—d'}}{\text{e—d}}$, zu degradieren. Andererseits ist die Sext-Oktav-Progression das gemeinsame, also essentielle Merkmal der beiden Kadenzen.

Der Widerspruch verliert aber bei genauerem Hinsehen an Relevanz. Denn die Frage, ob die tiefste Stimme des Satzes Fundamentfunktion habe oder nicht, verfehlt die Intention, die der Kompositionstechnik Caras und Tromboncinos zugrundeliegt. Die Unterscheidung zwischen fundierenden und fundierten Stimmen, zwischen Gerüst und Ergänzung, ist sowohl für den Cantus-Tenor- und den Cantus-Baß-Satz des 15. als auch für den harmonisch-tonalen Akkordsatz des 17. Jahrhunderts von konstitutiver Bedeutung. Das Ziel aber, das Cara und Tromboncino vorschwebte, ohne daß sie es restlos verwirklicht hätten, war die — von Aron 1525 als Postulat formulierte — Aufhebung oder Verringerung der Differenz zwischen determinierenden und abhängigen Stimmen. Das Verfahren, Formeln des Cantus-Tenor- und des Cantus-Baß-Satzes miteinander zu verschränken, tendierte weniger zum Satz mit Baßfundament als zu einer Polyphonie, in der sämtliche Stimmen mit gleichen oder fast gleichen Rechten zusammenwirken.

Die Ansätze zur Imitationstechnik in Tromboncinos Frottole[20] sind zwar karg und melodisch auf stereotype Formeln oder Ornamente beschränkt. Daß aber außer den traditionellen Hauptstimmen auch der Alt, der in den Frottole im allgemeinen noch als zuletzt komponierte Stimme kenntlich ist[21], in die Nachahmung hineingezogen wird, ist bezeichnend für Tromboncinos Tendenz zur Nobilitierung des Satzes, als die ihm der Übergang von der Gerüsttechnik — dem Verfahren, einen zweistimmigen Kontrapunkt zu entwerfen und durch Zusatzstimmen zu ergänzen — zur Simultankonzeption sämtlicher Stimmen erschien.

Manche Einzelheiten verraten allerdings, daß Sätze „zusammengestückt" worden sind. Daß in Tromboncinos *Poi che l'alma*[22] außer dem Baß auch der Cantus und der Alt (Cantus T. 14 und 26, Alt T. 27—30) vorübergehend als tiefste Stimme fungieren, dürfte das Resultat des Verfahrens sein, die Vierstimmigkeit aus zweistimmigen Ansätzen zu entwickeln, deren Lokalisierung allerdings — im Unterschied zur traditionellen Gerüsttechnik — zwischen den Stimmen wechselt.

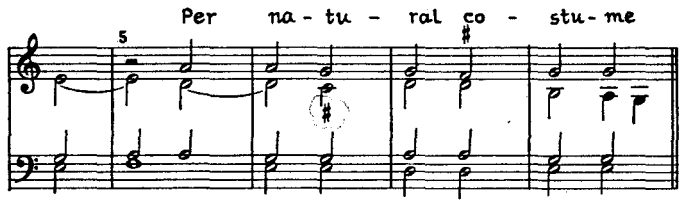
[20] *Non ual aqua* (a. a. O., S. 14, Nr. 20), Takt 1–3; *Se ben hor non scopro* (a. a. O., S. 14, Nr. 21), Takt 10–13; *Se mi e grave* (a. a. O., S. 15, Nr. 22), Takt 1–4; *Crudel, come mai potesti* (a. a. O., S. 17, Nr. 25), Takt 1–2.

[21] Daß in Caras *Glie pur* (a. a. O., S. 8, Nr. 11) der Alt in den Kadenzen als essentielle und der Tenor als zusätzliche Stimme erscheint, läßt den Schluß zu, daß die Stimmenbezeichnungen vertauscht worden sind.

[22] A. a. O., S. 18, Nr. 27.

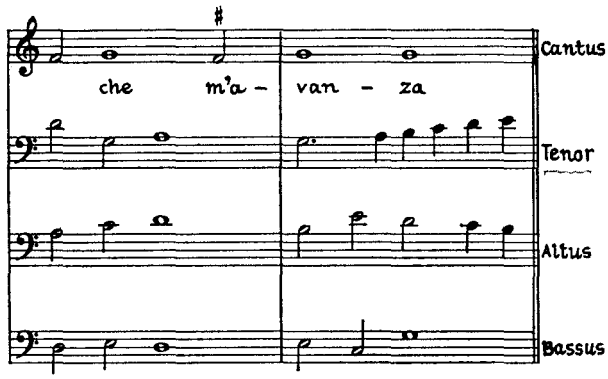
Eine Quintenparallele zwischen Cantus und Alt in Caras *Come chel biancho cigno*[23] (Takt 5—6) ist das Ergebnis einer Verschränkung von zwei Stimmenpaaren:

Bsp. 99



Der Cantus ist primär auf den Tenor, der Alt auf den Baß bezogen. Und daß sich in Caras *Io non compro*[24] (Takt 11) Alt und Tenor scheinbar unmotiviert kreuzen, ist in der Gewöhnung begründet, es dem Tenor zu überlassen, mit dem Cantus die Sext-Oktav-Progression der Kadenz zu bilden.

Bsp. 100

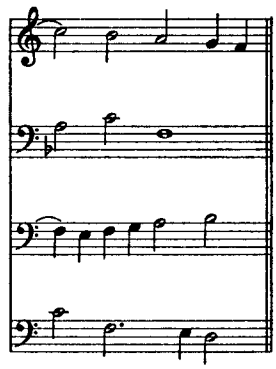


Simultankonzeption der Stimmen ist die Voraussetzung sowohl der Polyphonie des 16. Jahrhunderts als auch des Akkordsatzes. Und beide Entwicklungsrichtungen sind, wenn auch der Akzent auf die Tendenz zur Polyphonie fällt, in den Frottole vorgezeichnet. Manche Einzelheiten lassen sich ohne Rekurs auf den Akkordbegriff — auf die Auffassung eines drei- oder viertönigen Zusammenklangs als unmittelbar gegebene Einheit — nicht erklären.

Die Durchgangsnote h′ im Cantus von Caras *Defecerunt*[25] (Takt 2) ist nicht auf eine Stimme, sondern auf den Akkord im Ganzen bezogen. Die Tendenz zum Akkordsatz impliziert allerdings nicht, daß die Harmonik tonal sei.

[23] A. a. O., S. 10, Nr. 13.
[24] A. a. O., S. 6, Nr. 9.
[25] A. a. O., S. 3, Nr. 4.

Bsp. 101



Caras *Deh si, deh no*[26] ist — mag auch der Cantus-Tenor-Satz als Voraussetzung noch durchscheinen — als Akkordsatz konzipiert. Und die Tonart ist c-Jonisch. Zwischen Zeilen aber, die auf den Stufen I und V kadenzieren (Takt 1—4: C—F—C—G—$\frac{\text{fis}}{\text{a}}$—G und Takt 9—12: C—F—d—G—C), steht in abruptem Kontrast eine Klangfolge, die an das Folia-Modell erinnert und bei harmonisch-tonaler Interpretation auf g-moll zu beziehen wäre: B—F—g—d—G (Takt 5—8). Das unvermittelte Nebeneinander zwingt zu der Annahme, daß Akkordfolgen, auch die scheinbar harmonisch-tonalen Kadenzen, als bloße Formeln aufgefaßt wurden, die zusammengestückt werden konnten, ohne funktional aufeinander bezogen zu sein. Und gerade in dem Verfahren, „Unverbundenes" aneinanderzufügen, zeichnet sich die Entwicklungsrichtung des Akkordsatzes im 16. Jahrhundert ab: Der „emanzipierte", nicht mehr an ein zweistimmiges Gerüst gebundene Akkordsatz tendiert zur harmonischen „Varietas", zu einer von tonaler Zentrierung unabhängigen Ausbreitung des Reichtums an Zusammenklängen.

Claudio Monteverdi: Madrigale

Die Polemik Giovanni Maria Artusis gegen Monteverdi[1] ist oft erwähnt, aber kaum analysiert worden. Daß der verstörte Theoretiker gegenüber dem Komponisten im Unrecht sei, scheint festzustehen. Doch sind die Vorwürfe, die Artusi gegen die Dissonanztechnik und die Tonartenbehandlung in Monteverdis fünftem Madrigalbuch erhob, nicht unbegreiflich, so roh und pedantisch sie formuliert sein mögen. Es genügt nicht, sie mit dem Hinweis, daß Artusi die Ausdruckscharaktere der von ihm

[26] A. a. O., S. 11, Nr. 16.
[1] *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica,* Venedig 1600.

zitierten Stellen unbeachtet ließ, als bloße Mißverständnisse abzutun; denn expressive Momente sind von der Forderung, kompositionstechnisch faßlich zu sein, nicht ausgenommen. Und nicht weniger unzulänglich wäre die Erklärung, daß sich Monteverdis Verfahren auf ein neues, darum für Artusi befremdendes Prinzip, die tonale Harmonik, zurückführen lasse. Die Harmonik des fünften Madrigalbuchs ist, so weit sie sich von den Normen des 16. Jahrhunderts entfernt, dennoch nicht tonal im Sinne der Dur-Moll-Tonalität. Sie repräsentiert eine Entwicklungsstufe, die sich der Alternative von Modalität und harmonischer Tonalität entzieht.

Das Madrigal *O Mirtillo, Mirtillo anima mea*[2] erregte durch seinen Anfang, der die Tonart im Ungewissen läßt, Artusis Empörung. Daß ein Satz, den eine D-Kadenz abschließt, mit einer F-Kadenz beginnt, sogar mit deren IV. Stufe B, erschien Artusi als „impertinentia d'un principio"[3]. Und unleugbar ist es schwierig, die Tonart des Madrigals eindeutig zu bestimmen. Es scheint, daß sie als G-Mixolydisch gemeint ist, denn einerseits wird zu Anfang die F-Kadenz (T. 1—2) auf die G-Stufe versetzt (T. 3—5), und andererseits ist die Schlußpartie in D (T. 63—69) die genaue Transposition eines Abschnitts in G (T. 57—62). Eine Begründung und Rechtfertigung der Tonartbestimmung ist aber nicht ohne Umwege möglich.

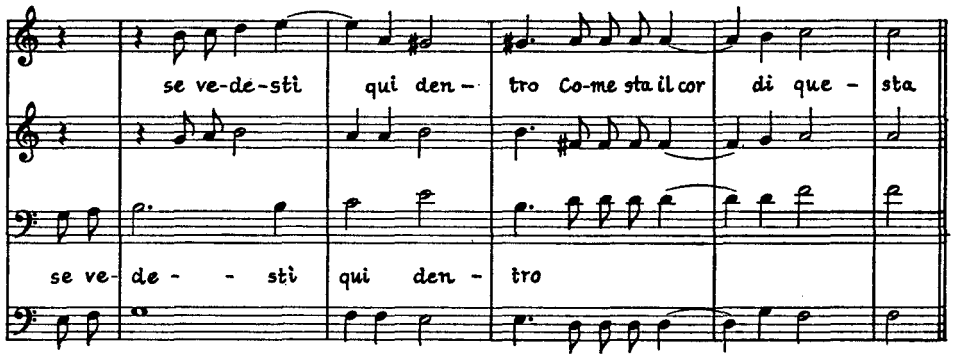
Die gewohnten Kennzeichen eines Modus, melodische Formeln und Imitationsschemata, eine deutliche Ausprägung der Oktavgattung und eine charakteristische Kadenzdisposition, fehlen in *O Mirtillo;* Edward E. Lowinsky wäre vermutlich in Versuchung, von „triadic atonality" zu sprechen. Die Stufe G, der Grundakkord der Haupttonart, ist mit fünf Kadenzen oder Zeilenschlüssen (T. 5, 29, 43, 56, 62) nur geringfügig gegenüber den Stufen d (T. 41, 51, 53, 69), a (T. 12, 31, 35, 46), F (T. 2, 10, 59) und C (T. 14, 65) hervorgehoben. Die Kadenzen sind eher gleichmäßig über die Stufen des Hexachords naturale verteilt — einzig E erscheint nur einmal (T. 8) — als um ein Zentrum gruppiert.

Daß die Dreiklänge in *O Mirtillo* als Akkorde, als unmittelbar gegebene Einheiten und nicht als Resultate einer Zusammensetzung von Intervallen, zu verstehen sind, ist vom Anfang des Madrigals ablesbar. Die Takte 3—5 müsen — wenn nicht die Tonartenbeziehungen, die G-Mixolydisch als Haupttonart hervortreten lassen, unkenntlich werden sollen — als Transposition der Takte 1—2 wahrgenommen werden. Außer dem Baß aber kehrt keine Stimme oder Intervallfolge in den Takten 3—5 unverändert wieder. Die Identität wird einzig durch die Akkordfolge und den Baß, der sie repräsentiert, gewahrt, so daß die Akkorde als primäre Einheiten gelten müssen.

Akkordsatz aber impliziert nicht tonale Harmonik. Wird unter „tonaler Harmonik" ein Akkordzusammenhang verstanden, der auf Dominant- und Parallelbeziehungen zu einem tonalen Zentrum beruht, so sind in *O Mirtillo* die Zeilen 2 und 3 nicht als „tonal" bestimmbar.

[2] Monteverdi-GA, Band V, S. 5.
[3] A. a. O., fol. 48 b.

Bsp. 102



Weder die Relationen zwischen den Akkorden d und E oder G und F noch der Zusammenhang zwischen den Zeilenschlüssen E und F lassen sich auf Dominant- und Parallelbeziehungen zurückführen. Die vermittelnden Akkorde a und C, die in einem tonalen Kontext unumgänglich wären, fehlen. Und daß eine Deutung der Akkordzusammenhänge in *O Mirtillo* als „harmonische Ellipsen" anachronistisch wäre, braucht kaum gezeigt zu werden: Die Auslassung von Selbstverständlichem, die im 19. Jahrhundert — auf der letzten Entwicklungsstufe der tonalen Harmonik — möglich wurde, war um 1600, als das später Triviale noch ungewohnt war, undenkbar. Die Klangfolgen d—E, E—D und G—F sind keine „harmonischen Ellipsen", keine Abbreviaturen für d—E—a und G—F—C, sondern in sich begründete Progressionen, die ihre Stringenz der Tradition des Intervallsatzes verdanken, in der die Fortschreitung in Gegenbewegung mit Halbtonanschluß in einer der Stimmen ($\begin{smallmatrix} a'—h' \\ f—e \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} gis'—a' \\ e—d \end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix} h'—c'' \\ g—f \end{smallmatrix}$) eine ähnliche Bedeutung hatte wie die Dominantbeziehung in der tonalen Harmonik. Allerdings sind die Progressionen durch den Übergang vom Intervall- zum Akkordsatz in ihrer Wirkung verblaßt.

Ist demnach die Technik des Akkordsatzes, die Monteverdi in *O Mirtillo* verwendet, nicht harmonisch-tonal, so wäre es andererseits nichtssagend, sie als „modal" zu klassifizieren. Denn „Modus" ist, als Kategorie der Mehrstimmigkeit, ein Begriff, der melodische Formeln und Imitationsschemata, Stimmenumfänge und Kadenzdispositionen umfaßt, aber keine Normen oder Modelle der Aufeinanderfolge von Akkorden einschließt. In der Progression, mit der *O Mirtillo* schließt, der Akkordfolge D—G—E—a—G—C—F—G—D—a—G^6—D^6—A—D, ist keine Determination durch den Modus, keine Tendenz, die zum D-Akkord als Ziel und Ende drängt, spürbar. Und es scheint demnach, als schrumpfe die Bestimmung von *O Mirtillo* als Mixolydisch zu einer inhaltslosen Rubrizierung.

Der Eindruck von Unbestimmtheit aber verschwindet, wenn die G-Tonart als Teil eines Systems — Jacques Handschin würde sagen: einer „Sozietät" — verstanden wird. Die Stufenfolge der Takte 3—5, C—G^6—D—G = G: IV—I—V—I, läßt es offen, ob

die G-Tonart den jonischen oder den mixolydischen Modus repräsentiert, ob also der Ton fis als diatonisch-essentielles oder als chromatisch-akzidentelles Subsemitonium modi gemeint ist. Erst der Kontext macht die G-Kadenz als mixolydisch kenntlich: Die phrygische Kadenz d^6—E (T. 7—8) und die lydische G—F (T. 9—10) setzen das ♮-System fest, auf das die G-Kadenz zu beziehen ist.

Die G-Kadenz, für sich genommen mehrdeutig, wird durch ihre Relation zu den Zeilenschlüssen E und F, den Stufen Mi und Fa des ♮-Systems, als Sol-Kadenz, als mixolydisch bestimmt. Die modale Charakteristik ist nicht in der G-Kadenz selbst enthalten, sondern geht aus dem Verhältnis zur phrygischen E- und lydischen F-Kadenz hervor. G-Mixolydisch ist demnach in *O Mirtillo* kein Modus, der für sich steht, sondern eine „Teiltonart", deren Stellung und Bedeutung ihr aus dem System, dem sie angehört, zuwachsen.

Eine Beschreibung der Entwicklungsstufe, die Monteverdis Madrigale in der Geschichte der Harmonik repräsentieren, wird also vor allem in dem Versuch bestehen müssen, den Begriff der „Teiltonart" genauer zu bestimmen.

1. Die sechs Teiltonarten eines Systems, repräsentiert durch die Kadenzstufen Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La (Jonisch, Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Äolisch), stehen sich als selbständige und nicht aufeinander reduzierbare Einheiten gegenüber. Es wäre prekär, in *O Mirtillo* die E- und die F- Kadenz der zweiten und dritten Zeile als VI. und VII. Stufe des g-mixolydischen Modus zu rubrizieren; die Ziffern VI und VII wären leere Ordnungszahlen ohne musikalische Relevanz. (Daß der Versuch, ihnen durch eine harmonisch-tonale Deutung von E und F als Dominante der Subdominantparallele und doppelte Subdominante einen Inhalt zu geben, verfehlt wäre, ist gezeigt worden.) Die musikalische Bedeutung von E und F besteht in nichts anderem, als die phrygische Mi- und die lydische Fa-Stufe darzustellen; und die Stufencharaktere sind von der Haupttonart unabhängig: Die Kadenzstufe F ist sowohl in Beziehung zum d- als auch zum G-Modus Fa-Stufe. Die Bezifferungen d : III und G : VII wären entweder inhaltslos oder — sofern sie implizieren, daß die Kadenzstufe F als d : III eine andere Bedeutung habe als in der Position G : VII — irrig.

2. Die Haupttonart eines Satzes ist kein Zentrum, auf das die übrigen Teiltonarten als Nebentonarten bezogen wären, sondern bloßer primus inter pares. Sie ist zwar insofern „Haupt"-Tonart, als sie sich durch häufige Wiederkehr und durch ihre Stellung am Anfang und Schluß — oder, wie in *O Mirtillo*, an zweiter und vorletzter Stelle — aus der Sozietät der Teiltonarten heraushebt, bildet aber keine „Grund"-Tonart, aus der abhängige Tonarten hervorgehen — die raison d'être der Teiltonarten E-Phrygisch und F-Lydisch in *O Mirtillo* kann nicht in einer Verwandtschaft mit G-Mixolydisch bestehen, die nicht existiert. Vielmehr ist das System der Teiltonarten, das E-Phrygisch und F-Lydisch neben G-Mixolydisch umfaßt, das „logisch Frühere" gegenüber der Festsetzung von G-Mixolydisch als Haupttonart. In *O Mirtillo* ist „Haupttonart" eher eine äußerlich-formelle als eine den musikalischen Zusammenhang fundierende Kategorie.

3. Daß sich die Teiltonarten in Monteverdis Madrigalen selbständig gegenüberstehen, besagt nicht, daß Dominant- und Parallelbeziehungen ausgeschlossen oder nicht als solche wirksam wären. Sie können ein Mittel sein, um Teiltonarten miteinander zu verbinden, sind aber nicht konstitutiv für das System. Es ist möglich, wenn auch nicht unumgänglich, die Kadenzstufen der Akkordfolge D—G—D—G | a—E—a | C—G—C | d—A—D | D—g—D (T. 42—52) als Komplex von Subdominant- und Parallelbeziehungen aufzufassen. Doch wäre es gewaltsam, die Relationen zwischen G und C, a und C oder a, d und g um eine Haupttonart als Zentrum zu gruppieren. Und manche Verhältnisse zwischen Teiltonarten, etwa der Kontrast zwischen den Zeilenschlüssen E und F (T. 6—10), entziehen sich gänzlich dem Versuch einer „funktionalen" Interpretation. Die Dominant- und Parallelbeziehungen zwischen Teiltonarten haben keine prinzipielle, fundierende Bedeutung.

4. Ist demnach Monteverdis Verfahren, Teiltonarten zu einer „Sozietät" zusammenzufassen, in den Verknüpfungen unbestimmter und weniger einer Norm unterworfen als die tonale Harmonik, so bildet andererseits die Abgrenzung des Systems, die in der Dur-Moll-Tonalität sekundär ist, in Monteverdis Madrigalen ein primäres Moment. Die Teiltonarten sind auf sechs Kadenzstufen beschränkt, die durch Hexachordsilben bezeichnet werden können: Die Kadenzstufen des ♮-Systems, der untransponierten Skala, bilden das Hexachord naturale (c—a), die des ♭-Systems, der transponierten Skala, das Hexachord molle (f—d'). Als charakteristische Relation, an der ein System zu erkennen ist, erscheint der Halbtonabstand zwischen der Mi- und der Fa-Stufe. In *O Mirtillo* ist durch die Kadenzen F: IV—I—V—I und G: IV—I—V—I (T. 1—6) das System noch unvollständig determiniert, da es offen bleibt, ob der Ton b (F: IV) als essentiell im ♭-System oder als akzidentell im ♮-System gelten soll; erst der Mi-Fa-Kontrast in den Takten 6—10 setzt unmißverständlich das ♮-System fest. Das System der Teiltonarten, dessen einzelne Glieder durch die Positionen, die ihnen zufallen, determiniert sind, ist also notwendig begrenzt; durch eine Überschreitung des ♮-Systems, durch Kadenzen auf der B- oder h-Stufe, würde die Möglichkeit, das System am Mi-Fa-Kontrast zu erkennen, aufgehoben. Dagegen ist das Tonartensystem, das in der Dur-Moll-Tonalität auf eine Grundtonart bezogen werden kann, prinzipiell unbegrenzt. Einzig die Verknüpfungsart entscheidet, ob eine Beziehung zwischen entlegenen Tonarten, zwischen C-dur und fis-moll oder a-moll und b-moll, sinnvoll ist oder nicht. Der Unbestimmtheit der Systemabgrenzung entspricht in der Dur-Moll-Tonalität eine Normierung der Verknüpfungsarten, der Normierung des Systems bei Monteverdi eine Unbestimmtheit der Verknüpfungsarten.

5. Das System der Teiltonarten ist, wie erwähnt, gegenüber der Festsetzung einer Haupttonart das „logisch Frühere". Die Haupttonart ist durch das System der Teiltonarten, deren sinnfälligsten Ausdruck der Mi-Fa-Kontrast darstellt, determiniert, nicht umgekehrt das System der Teiltonarten durch die Haupttonart. In der Dur-Moll-Tonalität hängen die Funktionen und Charaktere der Teiltonarten von der Haupttonart ab: F-dur ist Subdominante zu C-dur und Tonikaparallele zu d-moll.

Dagegen ist in *O Mirtillo* die Hauptstufe G an der Relation zu den Nebenstufen E und F als Mixolydisch kenntlich und nicht E und F durch die Beziehung zu G charakterisiert. Das Verfahren, sechs Teiltonarten zusammenzufassen, schließt sogar die Möglichkeit ein, auf die Festsetzung einer Haupttonart zu verzichten, denn die Sozietät der Teiltonarten vermag als in sich gestütztes System zu bestehen. Es ist demnach nicht sicher, ob die Behauptung, daß *O Mirtillo* den g-mixolydischen Modus repräsentiere, ein wesentliches Merkmal des Satzes trifft.

6. Die Umwandlung der Modi zu Teiltonarten einer „geschlossenen Sozietät" und der Übergang vom Intervall- zum Akkordsatz bilden die Voraussetzungen für eine Ausbreitung chromatischer Alterationen über den ganzen Satz, die das Tonartensystem nicht gefährdet, obwohl sie die melodische Gestalt der Modi nicht selten unkenntlich werden läßt.

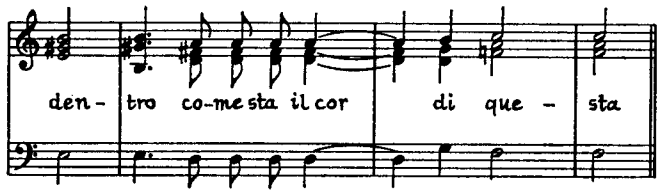
a) Ein d-Modus, der für sich steht, wird durch eine Hochalteration der Terz von Dorisch zu Mixolydisch transformiert. Als Teiltonart eines Systems aber, das durch die Stufen E und F als ♮-System charakterisiert wird, ist die d-Tonart gegen Alterationen unempfindlich. Die Zeile „O anime" in *O Mirtillo* (T. 36—41) repräsentiert trotz der Akkordfolgen D—G am Anfang und A—D am Schluß, die Dorisch zu Dur zu alterieren scheinen, unverkennbar die d-Stufe des ♮-Systems, das in der Mitte der Zeile durch die Fa-Mi-Formel $\begin{matrix}\text{a—h}\\ \text{f—e}\end{matrix}$ festgesetzt worden ist.

b) In einem Akkordsystem, das auf Relationen zwischen Grundtönen beruht, die zusammen ein Hexachord bilden, sind Alterationen von Akkordterzen akzidentell und für die Tonartendarstellung irrelevant. Umgekehrt ist die Alterierbarkeit der Terzen, die „Terzfreiheit", um mit Heinrich Besseler zu sprechen, ein Zeichen, daß die Sozietät der Teiltonarten durch Beziehungen zwischen Akkordstufen, nicht durch melodische Gestalten, denen ein modaler Typus zugrundeliegt, konstituiert wird. Die Abgrenzung des Tonsystems ist im Akkordsystem begründet. Das extreme Chroma auf der Oberquintseite ist gis, die Terz der Mi-Stufe e; die Terz dis ist ausgeschlossen, weil sie den Grundton h, der im System der sechs Akkordstufen nicht enthalten ist, voraussetzt. Man könnte einwenden, daß der Ton dis fehle, weil er in einer Stimmung, die nicht gleichschwebend temperiert ist, mit dem Ton es kollidiere, der im ♭-System, der transponierten Skala, notwendig sei. Daß aber der Alteration nicht ausschließlich durch Erwägungen über Stimmung und Temperatur, sondern zugleich und vor allem durch das Akkordsystem Grenzen gezogen wurden, ist von der Tatsache ablesbar, daß außer dem Dreiklang h—dis—fis auch der Dreiklang h—d—fis, den das Tonsystem zulassen würde, vermieden wurde, weil er das Akkordsystem gestört hätte: Der Mi-Fa-Kontrast E—F des ♮-Systems hätte durch die Konkurrenz des Mi-Fa-Kontrastes h—C seine Funktion, das System eindeutig zu kennzeichnen, verloren.

c) Die Vorstellung, daß die Alterationstechnik eine Tendenz zur Dur-Moll-Tonalität einschließe, ist wahr und falsch zugleich. Sie ist insofern wahr, als die Mollakkorde, deren Terzen hochalteriert werden, im allgemeinen entweder einen Zeilenschluß oder eine „relative Dominante" zum unmittelbar folgenden Akkord bilden;

in der Alteration ist also das „Dominantprinzip" der tonalen Harmonik wirksam. Andererseits aber ist die These auch falsch, denn die Alterationen sind im System der sechs Teiltonarten — nicht anders als in der modalen Mehrstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts — für die Ausprägung der Tonart irrelevant; das „Dominantprinzip" hat, obwohl es Akkordverbindungen stiftet, keine „tonale" Bedeutung. Es ist darum kein innerer Widerspruch, wenn in Monteverdis Klangtechnik die Alterationen manchmal mit den Normen der tonalen Harmonik übereinstimmen, sie an anderen Stellen aber durchkreuzen. In der dritten Zeile aus *O Mirtillo* (T. 8—10) stehen fis und h, wo in tonaler Harmonik f und b zu erwarten wären.

Bsp. 103



Die Alteration des f zu fis ist dreifach motiviert: Erstens wird die „relatio non harmonica" gis—f beim Übergang von der zweiten zur dritten Zeile vermieden; zweitens ist der E- mit dem D-Klang durch Gegenbewegung mit Halbtonanschluß ($\frac{\text{gis—a}}{\text{e—d}}$) verkettet; und drittens bildet der D-Akkord eine „relative Dominante" zum G-Akkord. Das „Dominantprinzip" ist also — als Teilmoment neben anderen — wirksam, schließt aber einerseits die mit den Normen der tonalen Harmonik unverträgliche Vorstellung, daß die Fortschreitung $\frac{\text{gis—a}}{\text{e—d}}$ eine enge Beziehung zwischen Akkorden stiftet, nicht aus und ist andererseits für die Struktur des Akkordsystems bedeutungslos; denn die Funktion des Zeilenschlusses F, bezogen auf die Mi-Stufe E die Fa-Stufe des ♮-Systems zu repräsentieren, wird durch die Alteration des d-Akkords zum D-Akkord nicht beeinflußt.

7. Unzweideutig zu entscheiden, ob und in welchen Grenzen das ♮-System außer fis, cis und gis auch ein akzidentelles b zuläßt, ist schwierig, wenn nicht unmöglich. Ein B-Akkord als Kadenzstufe am Zeilenschluß setzt zweifellos einen Systemwechsel, einen Übergang zum ♭-System voraus; und in kaum geringerem Grade erscheint eine phrygische Kadenz auf der a-Stufe ($\frac{\text{g'—a'}}{\text{b—a}}$) wegen des Mi-Fa-Kontrastes, den sie repräsentiert, als Zeichen des ♭-Systems. Andererseits aber legt es, wie an Josquins Motetten gezeigt wurde, die Tradition des 16. Jahrhunderts nahe, einen F-Modus mit dem B-Akkord als IV. Stufe als alteriertes Lydisch — und nicht als transponiertes Jonisch — aufzufassen, so daß der B-Akkord als ergänzende Akkord-, wenn auch nicht als Kadenzstufe in das ♮-System einzuschließen wäre. Die Zweifel über die Bedeutung der B-Stufe sind also nicht als bloße Unzulänglichkeit des Verständnisses abzutun,

sondern als Ausdruck einer Unbestimmtheit der Sache selbst zu begreifen. Anfang und Schluß von *O Mirtillo*, die Transposition einer F-Kadenz nach G

T. 1—2: B—F^6—C—F
T. 3—5: C—G^6—D—G

und die Versetzung einer Doppelzeile von G nach D

T. 56—62: G—C—A—d—C—F || B—C—G | d—C^6—G^6—D—(G)
T. 62—69: D—G—E—a—G—C || F—G—D | a—G^6—D^6—A—D

lassen nicht weniger als vier Interpretationen zu, die sämtlich an Mängeln kranken, ohne daß ein Ausgleich möglich wäre.

a) Unter den Voraussetzungen der tonalen Harmonik wäre die Transposition der F-Kadenz nach G (T. 1—5) als Tonartwechsel, also als Ganztontransposition vom ♭- in das ♯-System aufzufassen. Soll aber die Identität der G-Stufe in T. 5 mit den übrigen G-Kadenzen des Satzes nicht preisgegeben werden, so müssen die Takte 3—5 als mixolydische Kadenz auf das ♮-System bezogen werden. Die F- und die G-Kadenz sind also nicht analog: Die Dominantterz e der F-Kadenz ist diatonisch-essentiell, die Dominantterz fis der G-Kadenz chromatisch-akzidentell.

b) Die Deutung der Haupttonart als Mixolydisch wird andererseits durch die Schlußpartie gefährdet. Soll die Doppelzeile T. 56—62 als G-Mixolydisch und die Quinttransposition T. 62—69 als D-Mixolydisch gelten, so muß vorausgesetzt werden, daß der Transposition ein Wechsel vom ♮- zum ♯-System zugrundeliege. Das hypothetische ♮-System (und analog das ♯-System) umfaßt aber erstens eine exterritoriale Fa-Stufe (B, im ♯-System F), und zweitens fehlt die charakteristische Mi-Stufe (E, im ♯-System H).

c) Nicht weniger widerspruchsvoll wäre allerdings das Resultat des Versuchs, vom Akkordbestand auszugehen und den Takten 56—62 das ♭-System mit dem Mi-Fa-Kontrast A—B und den Takten 62—69 das ♮-System mit dem Mi-Fa-Kontrast E—F zugrundezulegen. Denn man wäre gezwungen, den G- und den transponierten D-Modus als „dorisch" zu klassifizieren, obwohl der G- und der D-Akkord stets mit großer Terz exponiert werden.

d) Auch der Gedanke, die Doppelzeilen zu zerlegen und die Takte 56—60 dem ♭-, 60—66 dem ♮- und 66—69 dem ♯-System zuzuschreiben, träfe ins Leere. Die Identität der D-Akkorde zu Anfang, in der Mitte und am Schluß der Doppelzeile T. 62—69 drängt sich dem musikalischen Bewußtsein so unabweislich auf, daß die Forderung, einen Systemwechsel zu hören, also dem D-Akkord zu Anfang und in der Mitte eine andere Position und Bedeutung im System zu unterlegen als am Schluß, zu einer Fiktion verblaßt.

8. Eine Analyse der Harmonik, die von den anderen Momenten der Kompositionstechnik absähe, wäre, auch als Analyse der Harmonik, unvollständig. Denn manche

Merkmale der Harmonik zeichnen sich deutlicher ab oder werden überhaupt erst erkennbar, wenn die Wechselwirkungen untersucht werden, durch die sie mit der Rhythmik und der Form eines Satzes verbunden sind.

O Mirtillo ist rhythmisch durch die Deklamation, formal durch die Zeilengliederung des Textes bestimmt. Die Komposition ist als musikalische Darstellung von Sprache — und zwar weniger der Gedanken, die ausgedrückt werden, als des Sprechens selbst — zu verstehen. Die einzelnen Zeilen des Madrigals, die elf oder sieben Silben umfassen und in Halbzeilen unterteilt sein können (4+7, 5+6 oder 6+5 Silben), stehen sich als musikalisch-sprachliche — wenn auch nicht als gedankliche — Einheiten selbständig und in sich geschlossen gegenüber. Die musikalische Struktur ist parataktisch.

Daß die Zeilen oder Halbzeilen als autonome Gebilde erscheinen, statt sich als Konsequenz aus dem Vorausgegangenen zu ergeben, ist in der Rhythmik begründet. Die Länge der Zeilen wechselt zwischen $^3/_2$, $^4/_2$ und $^5/_2$, ohne daß die $^3/_2$- oder $^5/_2$-Gruppen als Dehnungen oder Verkürzungen auf $^4/_2$-Gruppen reduzierbar wären. „Asymmetrische" Dispositionen, 4+5 oder 5+4, sind die Norm, „symmetrische" die Ausnahme. „Asymmetrie" schließt jedoch den Eindruck eines Gleichgewichts der Teile, einer rhythmischen Entsprechung, nicht aus; Rhythmus braucht, um fühlbar zu werden, nicht regelmäßig zu sein. Allerdings fehlt den „asymmetrischen" Gruppierungen das Moment der „potenzierten Zweigliedrigkeit", das für die „symmetrische" Periode charakteristisch ist. Unter „potenzierter Zweigliedrigkeit" ist das Schema [(1+1) + (1+1)] + [(1+1) + (1+1)] zu verstehen: zwei Taktmotive schließen sich zu einer Phrase, zwei Phrasen zu einem Halbsatz, zwei Halbsätze zu einer Periode zusammen. Entscheidend ist weniger die äußere Symmetrie der Taktanzahl, die durchbrochen werden kann, als das Prinzip, daß der zweite Halbsatz analog dem ersten in zwei korrespondierende Phrasen untergliedert ist, die wiederum in zwei sich ergänzende Motive zerlegbar sind. (Die Analogie der Gliederung ist die Voraussetzung der Reduzierbarkeit unregelmäßiger Phrasen auf regelmäßige.)

Der subordinierenden Rhythmik, der „potenzierten Zweigliedrigkeit", in der die einzelnen Zwei- und Vier-Taktgruppen als Hälften exponiert werden, die eine Ergänzung fordern, entspricht eine subordinierende Harmonik, in der sich mit der Entgegensetzung einer F- und einer G-Kadenz die Erwartung einer C-Kadenz verbindet, die den Kontrast vermittelt und eine übergeordnete Tonart repräsentiert, der sich die F- und die G-Kadenz als Teilmomente, als Subdominante und Dominante, einfügen. Zu Anfang von *O Mirtillo* aber stehen sich der F- und der G-Abschnitt harmonisch ebenso selbständig gegenüber wie rhythmisch. Weder sind die Kadenzstufen Funktionen in C-dur noch fügen sich die „asymmetrisch" nebeneinander gestellten Halbzeilen, die $^4/_2$ und $^5/_2$ umfassen, als Vorder- und Nachsatz zu einer Periode zusammen. Sie sind, um bestehen zu können, nicht voneinander abhängig. Der Gruppierung von Teiltonarten, die zwar ein System bilden, aber nicht als Nebentonarten aus einer Grundtonart hervorgehen, entspricht eine Rhythmik, in der sich

Zeilen von ungleicher Länge und Struktur als selbständige, in sich begründete Gebilde voneinander abheben. Die Rhythmik ist, nicht anders als die Harmonik, koordinierend.

*

Das Prinzip, sechs Teiltonarten, deren Kadenzstufen ein Hexachord bilden, zu einer „geschlossenen Sozietät" zusammenzufassen, vermittelt den Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität, weil die Teiltonarten sowohl Modi als auch Dur- oder Molltonarten sein können, ohne daß der Sinn des Systems gefährdet wäre. Ob die Teiltonart G in mixolydischer oder in Dur-Gestalt erscheint, ist gleichgültig, solange ihre Bedeutung in nichts anderem besteht, als die Sol-Stufe des Tonartensystems c—d—e—f—g—a = Ut—Re—Mi—Fa—Sol—La zu repräsentieren.

Die Beziehungen zwischen der Grundtonart, der Sozietät der Teiltonarten und dem Systemwechsel — der Vertauschung von e mit es oder b mit h — sind allerdings nicht selten zwiespältig. Die fünf Madrigale nach Texten aus Guarinis *Il pastor fido* (IV, 9) — *Ecco Silvio, Ma se con la pietà, Dorinda, ah dirò, Ecco piegando* und *Ferir quel petto*[4] — werden durch eine gemeinsame Tonart, g-Dorisch im ♭-System, zu einem Zyklus zusammengeschlossen. Der dorische Charakter des g-Modus steht aber nicht immer unzweifelhaft fest. Das ♭-System wechselt, auch in den Schlußpartien mancher Madrigale, mit dem ♮- oder dem ♭♭-System.

Entweder muß also, so scheint es, die Einheit der Tonart preisgegeben oder die g-Tonart im ♭-System mit der g-Tonart im ♭♭-System identifiziert werden. Der Systemwechsel erscheint im zweiten Fall als sekundäres Moment gegenüber einer g-Tonart, in der Äolisch und Dorisch ineinanderfließen. Die entgegengesetzte Auslegung, die Behauptung, daß Anfang und Schluß eines Satzes modal divergieren, könnte sich auf Christoph Bernhards Theorie der „alteratio modi" berufen[5].

Gerade die Unentschiedenheit aber, der Mangel an Eindeutigkeit, war eine der Voraussetzungen für die Entstehung des Tonartensystems der Dur-Moll-Tonalität.

Der Tonartenkreis einer Dur- oder Molltonart umfaßt als zentralen Bestand sechs Tonarten, deren Kadenzstufen — nicht anders als die einer „Sozietät" von Teiltonarten um 1600 — ein Hexachord bilden. Die Stufen des Hexachords molle, f—g—a—b—c—d, fungieren in d-moll als Tp—S—D—Sp—Dp—T, in F-dur als T—Sp—Dp—S—D—Tp. Und andererseits beruht der Tonartenkreis einer Dur- oder Molltonart auf Modulationen zwischen drei Transpositionssystemen: Die S- und die Sp-Tonart stehen im ♭♭-, die Grund- und die Tp-Tonart im ♭-, die D- und die Dp-Tonart im ♮-System. Sowohl der Kreis verwandter Tonarten oder Kadenzstufen als auch der Wechsel zwischen drei Systemen kehren in der Dur-Moll-Tonalität wieder, allerdings in anderer Funktion.

In der Dur-Moll-Tonalität sind der Tonart- und der Systemwechsel durch Korrelation miteinander verbunden; F-dur und d-moll setzen das ♭-, B-dur und g-moll das

[4] Monteverdi-GA, Band V, S. 14.

[5] J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 108; Kassel ²/1963.

♭♭-System voraus. Dagegen sind um 1600 die beiden Momente voneinander unabhängig; der Übergang zum ♭♭-System ist nicht auf die Tonarten g und B beschränkt, sondern umfaßt auch F, C und d. Die Vorstellung, daß in der Veränderung oder Umfärbung der Modi durch Vertauschung von e mit es oder b mit h primär oder sogar ausschließlich eine Tendenz zur Dur-Moll-Tonalität wirksam gewesen sei, ist ein Vorurteil, das die Verwicklungen, die mit dem Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität verbunden waren, durch eine grobe Simplifikation unterdrückt. C-Mixolydisch wurde zwar durch h in Jonisch und g-Dorisch durch es in Äolisch, aber auch C-Mixolydisch durch es in Dorisch und g-Dorisch durch h in Mixolydisch verwandelt. In den Modustransformationen durch Systemwechsel ist ein Vorrang von Jonisch oder Dur und Äolisch oder Moll zunächst kaum spürbar.

Das erste Madrigal des Zyklus nach Texten aus Guarinis *Pastor fido, Ecco Silvio,* zeigt drastisch den Vorrang, der um 1600 der Darstellung des Systems der Teiltonarten gegenüber der Ausprägung einer Haupttonart zufallen konnte. Die erste Zeile schließt auf B (T. 6) — und in Quintversetzung auf F (T. 11) —, die zweite auf A (T. 15—16). Der Anfang des Madrigals, der zugleich die Eröffnung eines Zyklus bildet, setzt also nicht den Hauptmodus, sondern das ♭-System fest, das durch den Fa-Mi-Kontrast zwischen der lydischen B-Stufe und der phrygischen A-Stufe charakterisiert wird. Die dritte und vierte Zeile durchlaufen, mit Kadenzen auf F (T. 18) und B (T. 21), den Akkordbestand des ♭-Systems in einer Quintenkette, die von A bis Es reicht: A—d—g—C—F / B—Es—B—F—B. (Der „exterritoriale" Es-Akkord ist als IV. Stufe in die B-Kadenz einbezogen.) Das System wird also zweifach exponiert: „intensiv" durch die charakteristischen Kadenzstufen der Zeilen 1 und 2, „extensiv" durch die Akkordfolge der Zeilen 3 und 4. Die fünfte Zeile schließt auf d (T. 24), die sechste auf g (T. 28), die siebte auf C (T. 30). Es scheint demnach, als sei die g-Stufe, die den Hauptmodus repräsentiert, durch nichts aus der Sozietät der Teiltonarten herausgehoben, als lasse die Kadenzdisposition der ersten sieben Zeilen, B—F—A—F—B—d—g—C, keinen spürbaren Akzent auf die g-Stufe fallen. Doch bilden die Kadenzen der Zeilen 4, 5 und 6 nach der modalen Norm, wie sie von Zarlino formuliert worden ist, die Hauptstufen des g-Modus: B ist „clausula tertiaria", d „clausula secundaria", g „clausula primaria"; und es ist nicht ausgeschlossen, daß die Anordnung der Kadenzstufen nach dem Schema III—V—I als genügende Betonung der g-Stufe empfunden wurde. Doch liegt der Kadenzdisposition unverkennbar noch ein anderer Gedanke zugrunde: Daß sie in sieben Zeilen sämtliche Stufen des Hexachords molle umfaßt, besagt, daß die Verteilung der Stufen auf die Zeilenschlüsse ein Mittel zur Darstellung des ♭-Systems bildet — nicht anders als die Akzentuierung der charakteristischen Stufen in den Zeilen 1 und 2 und das Durchlaufen des Akkordbestands in den Zeilen 3 und 4. Das geschlossene System, die Sozietät der Teiltonarten, ist das primäre, die Haupttonart ein sekundäres Moment.

Der Schlußteil des Madrigals (T. 46—82) beruht auf einer Transpositionstechnik, an der die Schwierigkeiten, die mit dem Begriff des Systemwechsels verbunden sind, deutlich gemacht werden können.

Abschnitt:	a^1	b^1	a^2	b^2	c^1	d^1	c^2	d^2
Takt:	51	54	61	64	69	73	78	82
Kadenzstufe:	F	g	B	c	d	a	g	d
System:	♭		♭♭		♮		♭	

Die Abschnitte a^2 und b^2 sind eine Quarttransposition von a^1 und b^1, die Abschnitte c^2 und d^2 eine Quarttransposition von c^1 und d^1. Der Übergang in das ♭♭-System wird durch einen Es-Akkord (T. 55—56), die abrupte Wendung zum ♮-System durch einen e-Akkord (T. 66) und einen E-Akkord (T. 71) gekennzeichnet. Weder der Es- noch der e- und der E-Akkord stehen als Kadenzstufen an Zeilenschlüssen; doch genügt das unscheinbare Auftreten der charakteristischen Akkorde im Verlauf einer Zeile, da der Systemwechsel mit der Transposition von Abschnitten verbunden ist.

Andererseits läßt es sich nicht als Zufall abtun, daß im Schlußteil des Madrigals — nicht anders als im Anfangsteil — die Kadenzanordnung sämtliche Stufen des Hexachords molle, f—g—a—b—c—d, umfaßt. Das Schema ♭—♭♭—♮—♭ des Systemwechsels wird durch Teiltonarten ausgefüllt, die zusammen als vollständige Darstellung des ♭-Systems aufgefaßt werden können, also die gleiche Funktion erfüllen wie in den ersten sieben Zeilen des Madrigals. Die Unentschiedenheit zwischen Systemwechsel und Verharren im ♭-System bedeutet aber keinen toten Widerspruch zwischen Prinzipien, die sich gegenseitig aufheben, sondern besagt, daß das ♭♭- und das ♮-System dem ♭-System, das am Anfang und Schluß steht, untergeordnet sind. Und die Gruppierung von Nebensystemen um ein Hauptsystem darf als Vorform der Beziehungen zwischen Haupt- und Nebentonarten in der Dur-Moll-Tonalität aufgefaßt werden.

Die unmittelbaren Relationen zwischen den einzelnen Teiltonarten sind allerdings noch nicht funktional bestimmt. B und g sind durch einen Systemwechsel voneinander getrennt, statt als Grund- und Paralleltonart miteinander verbunden zu sein. Und außer der Quintbeziehung, die unspezifisch ist (d—a, g—d), da sie auch für manche Modi charakteristisch ist, tritt der Ganztonabstand zwischen Teiltonarten hervor (F—g, B—c), der als in sich geschlossener Zusammenhang keine harmonisch-tonale Interpretation zuläßt. Daß zwischen der g-dorischen und der F-jonischen Stufe eine Relation besteht, die in sich sinnvoll ist — und nicht indirekt, durch Vermittlung der d-Stufe, die zu g die Dominante und zu F die Parallele bildet, gerechtfertigt werden muß —, ist in Monteverdis Madrigalen kein Einzelfall, der auf *Ecco Silvio* beschränkt wäre. Es scheint vielmehr, als sei um 1600 der Gegensatz zwischen Jonisch und Dorisch als Paradigma eines „Dur-Moll-Kontrastes" aufgefaßt worden. (In der Theorie des 17. Jahrhunderts, bei Johann Lippius und Johann Crüger, bilden Jonisch und Dorisch, nicht Jonisch und Äolisch, die primären und charakteristischen Modi der Dur- und Moll-Gruppe, der „modi naturaliores" und „molliores").

Der Dur-Moll-Kontrast im Ganztonabstand kann als unterscheidendes Merkmal modaler Kadenzdispositionen gelten. Zarlinos Formel I—III—V läßt bei den Molltonarten oder „modi molliores" keine Differenzierung modaler und tonaler Kadenzdispositionen zu; denn auch in der tonalen Harmonik des 18. Jahrhunderts, nicht anders als in der modalen des 16., bildet in Molltonarten die Tonikaparallele, nicht

die Subdominante, die dritte Kadenzstufe neben der Tonika und der Dominante. Der Dur-Moll-Kontrast im Ganztonabstand ist dagegen ein Kriterium modaler Kadenzdispositionen; im tonalen Moll ist die Dominantparallele eine entlegene Nebentonart, die nicht unmittelbar, sondern nur indirekt auf die Tonika bezogen werden kann.

Im zweiten Madrigal des Zyklus, *Ma se con la pietà*, scheint wie in *Ecco Silvio* die Darstellung des Systems oder des Wechsels der Systeme gegenüber der Ausprägung der Haupttonart im Vordergrund zu stehen.

Zeile:	a	b	c^1	c^2+d^1	d^2	d^3
Takt:	4	7	11	15	19	22
Kadenzstufe:	Es	B	d	A—d	C—g	C—g
System:	♭♭			♭		

Das ♭♭-System wird durch seine charakteristischen Akkorde, die Fa-Stufe Es (T. 4 und 9) und die Mi-Stufe d (T. 11), exponiert; der Es-Akkord steht zwar an einem Zeilenschluß, bildet aber nicht das Ziel einer Kadenz, sondern erscheint als unselbständiger Teil einer B-Kadenz, die zwei Zeilen umfaßt: B—Es—c—F—B—Es—F—B (T. 1—7). Der Übergang zum ♭-System ist einerseits an der Quinttransposition des Basses der dritten Zeile (c^1 und c^2), andererseits an dem schroffen Kontrast zwischen der Fa-Stufe Es des ♭♭-Systems (T. 9) und der Mi-Stufe A des ♭-Systems (T. 14) kenntlich. Die Haupttonart g wird spät und unscheinbar, in Varianten der vierten Zeile (d^2 und d^3), exponiert, und zwar als g-Dorisch im ♭-, nicht als g-Äolisch im ♭♭-System. Die Zeilen d^2 und d^3 sind in Halbzeilen gegliedert, deren erste mit einer C-Kadenz schließt, so daß der dorische Charakter der g-Kadenz unverkennbar ist.

Der Vorrang des Systemwechsels gegenüber den Einzeltonarten und die modale Prägung der Teiltonarten als B-Jonisch, d-Phrygisch, d-Äolisch und g-Dorisch stehen allerdings nicht eindeutig fest. Denn die Zeilenschlüsse auf B, d und g würden als g: III—V—I Zarlinos Norm einer Kadenzdisposition im g-Modus erfüllen; es ist also nicht ausgeschlossen, daß sie — trotz des Systemwechsels und unabhängig von ihm — als clausula tertiaria, secundaria und primaria verstanden werden sollen. Und die Hypothese, daß die Darstellung der Haupttonart g dem Systemwechsel übergeordnet sei, würde die Möglichkeit einschließen, die jonische B-Kadenz mit Es und die phrygische d-Kadenz mit c^6 als Teilmomente der g-Tonart aufzufassen. Die Unentschiedenheit aber, ob dem Systemwechsel oder dem Kadenzschema III—V—I der Vorrang zuzuschreiben sei, ist das Zeichen eines inneren Widerspruchs, den erst die Dur-Moll-Tonalität auflöste.

Der zweite, mittlere Teil des Madrigals beruht auf zweifacher Quinttransposition, von der es allerdings ungewiß bleibt, ob sie einen Systemwechsel impliziert oder nicht.

e^1	f^1	e^2	g^1	e^3	f^2	g^2	g^3	g^4
27	29	33	35	40	42	44	47	51
F	B	C	F	G	C	F	F	C
♭♭		♭		♮		♭		♮

Die Systeme ♭♭ und ♮ sind unvollständig determiniert; und die Kadenzen B (T. 29), F (T. 35) und C (T. 42) können demnach als jonisch im ♭♭-, ♭- und ♮-System, aber auch als alteriert lydisch, jonisch und alteriert mixolydisch im ♭-System interpretiert werden. Die Fa-Stufe Es der B-Kadenz und das Subsemitonium h der C-Kadenz wären nach der ersten Auslegung essentiell, nach der zweiten akzidentell. Gerade die Unentschiedenheit zwischen Wechsel und Einheit des Systems aber deutet auf die Dur-Moll-Tonalität voraus; denn eine funktionale Interpretation von B, F und C als Subdominant-, Grund- und Dominanttonart würde beide Momente, den Wechsel und die Einheit des Systems umfassen: ♭♭ und ♮ wären als Nebensysteme auf ♭ als Hauptsystem und Zentrum bezogen. Die Zentrierung ist allerdings in *Ma se con la pietà* auf eine schwache Andeutung beschränkt, die nicht genügt, um eine funktionale Interpretation von B, F und C als Subdominant-, Grund- und Dominanttonart zu rechtfertigen. Auch wäre die „relative Grundtonart" F auf die Haupttonart g nicht funktional, sondern durch einen Dur-Moll-Kontrast im Ganztonabstand bezogen.

Auch im dritten, abschließenden Teil des Madrigals darf die Tatsache, daß sowohl derAkkordbestand als auch der Wechsel zwischen den Systemen ♭♭ und ♭ eine funktionale Deutung zulassen oder zuzulassen scheinen, nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Momente, die auf die Dur-Moll-Tonalität vorausweisen, in einem Kontext stehen, der vor allem auf dem Zusammenschluß selbständiger Teiltonarten zu einem primär in sich gestützten und erst sekundär auf ein Zentrum bezogenen System beruht.

h^1	h^2+i^1	k^1	i^2	k^2	k^3
54	58	61	63	66	68
a	d	F	a	d	g
♭	♭♭	♭			♭♭

Die phrygischen Kadenzen, mit denen die Zeilen h^1, h^2+i^1 und i^2 abschließen, die Klauseln $\begin{matrix} g'—a' \\ b—a \end{matrix}$ und $\begin{matrix} g'—a' \\ es'—d' \end{matrix}$, widersetzen sich dem Versuch, sie als d: IV—V und g: IV—V der „Dominanttonart" d und der „Grundtonart" g einzufügen. Sie sind, statt Teilmomente (IV—V) einer Molltonart zu sein, als phrygische Kadenzen und Mi-Stufen der Systeme ♭ und ♭♭ in sich begründet. Und im unmittelbaren Kontext sind sie nicht auf d und g bezogen, sondern durch Progressionen in Gegenbewegung mit Halbtonanschluß, die sich einer funktionalen Interpretation entziehen, mit g und C verbunden (T. 54—55: $\begin{matrix} cis''—d'' \\ a—g \end{matrix}$, T. 58—59: $\begin{matrix} fis'—g' \\ d'—c' \end{matrix}$).

Einheit und Wechsel des Systems sind auch im dritten Madrigal des Zyklus, *Dorinda, ah dirò*, in der Schwebe gehalten.

Takt:	4	10	13	15	18
Kadenzstufe:	d	d	g	c	g
System:	♭♭	♭		♭♭	

Das ♭♭-System wird durch den Fa-Mi-Kontrast Es—d (T. 3—4), der Übergang zum ♭-System durch den A-Akkord gekennzeichnet. Dennoch ist die Relevanz des Systemwechsels zweifelhaft. Zwar wäre eine Verleugnung des Systemwechsels, die dazu zwingen würde, die c-Tonart als Mixolydisch mit akzidentell tiefalterierter Terz zu deuten, gewaltsam. Die Alternative aber, die Behauptung, daß durch den Systemwechsel d-phrygisch zu d-äolisch und g-dorisch zu g-äolisch umgedeutet werde, ist nicht weniger brüchig; sofern die Einheit der Tonart als konstitutiv für den musikalischen Zusammenhang gelten soll, muß man zugestehen, daß die Identität der Stufe d oder g durch die Änderung der „modalen Färbung" nicht aufgehoben wird. Der Systemwechsel ist demnach sekundär.

Die Erklärung ist allerdings in sich widerspruchsvoll. Denn die Stufen sind als Stufen eines Systems, in *Dorinda, ah dirò* des ♭-Systems, definiert, so daß „Identität der Stufe" und „Unabhängigkeit vom Systemwechsel" unvereinbare Begriffe sind. Der Widerspruch — der kein bloßes Dilemma der Theorie, sondern ein Merkmal der Sache selbst ist — besagt aber nichts anderes, als daß die Positionen der Stufen undeutlich werden. Die Kadenzen g, d und c sind nicht mehr eindeutig Glieder einer „geschlossenen Sozietät" von Teiltonarten.

Man kann es als Ausgleich verstehen, daß in *Dorinda, ah dirò* die Relationen zwischen den Teiltonarten deutlicher als in anderen Madrigalen als konstitutives Merkmal hervortreten. Solange die Teiltonarten als geschlossene und fest umrissene Sozietät ein in sich gestütztes System bilden, ist es ohne Einbuße an Bestimmtheit möglich, die Relationen der Teiltonarten — die Dominant- und Parallelbeziehungen oder den Dur-Moll-Kontrast im Ganztonabstand — als sekundäres Moment zu behandeln. In *Dorinda, ah dirò* aber fällt, da die Positionen im System verblassen, der Akzent auf die Relationen. Die Kadenzdisposition d—g—c—g ist primär in den Quintbeziehungen zwischen den Teiltonarten, nicht in deren Stellung im System, begründet. Und eine Deutung als Dominante-Tonika-Subdominante-Tonika ist nicht ausgeschlossen.

Daß sich einzelne Akkordprogressionen einer funktionalen Erklärung entziehen, besagt wenig gegen die Interpretation der Tonartenbeziehungen. Akkord- und Tonartenrelationen sind nicht notwendig dem gleichen Prinzip unterworfen; die „Ungleichzeitigkeit" der Entwicklungsstufen mag in der Theorie als Störung empfunden werden — in der Geschichte ist sie eher die Regel als die Ausnahme: Die tonale Harmonik ist nicht abrupt als Ganzes hervorgetreten, sondern aus verstreuten Ansätzen entstanden.

Andererseits soll nicht geleugnet werden, daß es eine Übertreibung bedeutet, von einer „Subdominant-Tonart" zu sprechen, solange die einzelnen Akkordprogressionen noch nicht funktional bestimmbar sind. Da die Merkmale der tonalen Harmonik Teilmomente eines Systems sind, wächst ihnen ihre unverkürzte Bedeutung erst im geschlossenen Zusammenhang zu. Sie in ihrer Vereinzelung durch Begriffe zu bestimmen, die das System voraussetzen, ist eine Antizipation, allerdings eine unumgängliche: Die Beschreibung eines Übergangs ist ohne terminologische Vorgriffe nicht möglich. Und sofern die Übertreibung nicht zu vermeiden ist, bleibt nichts anderes übrig, als sie einzugestehen, um sie aufzuheben.

Das fünfte, abschließende Madrigal des Zyklus, *Ferir quel petto*, ist von Tendenzen, die den Übergang zur Dur-Moll-Tonalität vermitteln, unberührt; es beruht in schroffer Ausschließlichkeit auf dem Gedanken, daß die Teiltonarten ein in sich

gestütztes System bilden, das keiner Haupttonart als Zentrum bedarf, um musikalischen Zusammenhang zu begründen.

a^1	a^2	b	c	d	e^1	e^2	f^1	f^2	g^1	f^3	f^4	g^2
3	5	8	12	18	23	26	28	31	32	35	37	39
d	a	F	C	g	B	c	F	g	d	C	d	d
♭♭	♭				♭♭		♭		♭♭	♮		♭♭

Der Wechsel der Systeme ♭, ♭♭ und ♮ — die Analyse beschränkt sich auf die ersten beiden Teile des Madrigals — ist deutlich ausgeprägt, ohne vollständig determiniert zu sein. Die Fa-Stufe Es kennzeichnet das ♭♭-, die Mi-Stufe A das ♭-System. Der Übergang zum ♮-System ist ausschließlich von der Quinttransposition der Doppelzeile f^1/f^2, nicht von einem charakteristischen Akkord ablesbar.

Das ♭♭- und das ♮-System erscheinen, da sie unvollständig determiniert sind, als Nebensysteme des Hauptsystems ♭. Die Zentrierung um das ♭-System erfüllt aber nicht den Zweck, die Einheit der Tonart zu wahren, sondern bildet den Widerpart zur Entfaltung eines extremen Reichtums an „modalen Färbungen" der Kadenzstufen. Die Haupttonart g ist ein bloßes Teilmoment, nicht das „fundamentum relationis" des Tonartensystems. Sie hebt sich nicht „intensiv", als Zentrum eines Netzes von Beziehungen, sondern einzig „extensiv", durch ostinate Wiederholung des g-Akkords, auf dem die harmonische Bewegung sechs Takte lang stillsteht (T. 13—18), aus dem Kontext heraus.

Das Prinzip, das der Kadenzdisposition zugrundeliegt, ist das der „Varietas", der Ausbreitung des äußersten Reichtums an Stufen und „modalen Färbungen", der in den Grenzen der 11tönigen, auf die Chromata h, fis, cis und es beschränkten Skala möglich ist. Im ersten Teil des Madrigals werden sämtliche Stufen des Hexachords molle als Kadenzstufen exponiert, ohne daß eine von ihnen wiederholt würde (d—a—F—C—g—B). Und der Wechsel zwischen den Systemen ♭, ♭♭ und ♮, der den zweiten Teil beherrscht, dürfte primär durch die Absicht motiviert sein, die Kadenzen in immer anderen „modalen Färbungen" zu zeigen: Die Stufen c und d werden aus dem ♭- in das ♭♭- und das ♮-System, die Stufen f und g aus dem ♭- in das ♭♭-System versetzt.

*

Der Versuch, einen Übergang darzustellen, muß sich auf Begriffe stützen, von denen nicht feststeht, ob und in welchem Maße sie dem Zwischenzustand, der beschrieben werden soll, adäquat sind. Die einzigen Kategorien, die verfügbar sind, stammen aus den Systemen, die am Ausgangspunkt und am Ziel der Entwicklung stehen. Werden sie gebraucht, um eine Wandlung darzustellen, die sich nicht in abruptem Umschlag, sondern in kleinsten Übergängen und unscheinbaren Umdeutungen vollzog, so verlieren sie durch Einschränkungen und Vorbehalte die festen Umrisse, die sie im geschlossenen System hatten. Andererseits wäre es sinnwidrig, Neologismen zu prägen, die dem Zwischenzustand eine Selbständigkeit zuschreiben, die er nicht hat; der Übergang zwischen Systemen ist nicht selbst ein System.

Die Analyse des *Sestina*-Zyklus von Monteverdi[6] ist als Versuch zu verstehen, den Zwischenzustand als doppeldeutig zu charakterisieren. Ambiguität ist in der Ästhetik, im Unterschied zur Logik, eine legitime Eigenschaft, kein störender Mangel. In der Analyse des *Sestina*-Zyklus ist aber die doppelte Deutung weniger die Kennzeichnung eines Merkmals der Sache selbst als der Ausdruck einer methodischen Verlegenheit. Oder genauer: Die Methode ist ihrer selbst ungewiß. Ob das Werk in sich doppeldeutig ist, also von der Methode unmittelbar getroffen wird, oder ob es sich in einem Zwischenzustand hält, der durch den Begriff der Ambiguität überinterpretiert wird, muß offen gelassen werden.

Der *Sestina*-Zyklus, eine Totenklage nach einem Text von Scipione Agnelli, ist 1610, fünf Jahre nach dem Erscheinen des V. Madrigalbuchs, entstanden und 1614 im VI. Madrigalbuch gedruckt worden. Er ist Monteverdis letztes Madrigalwerk ohne Generalbaß.

Ein auffälliges Merkmal des ersten Madrigals, *Incenerite spoglie*, ist das langsame Gleichmaß des „harmonischen Rhythmus", der Zeitabstände des Akkordwechsels. Ein Abschnitt in der Dominanttonart a (T. 13—24), der sich über zwölf Takte erstreckt, ist in seinem Akkordbestand auf drei Stufen, a, d und E, beschränkt; und die einzelnen Akkorde füllen einen oder zwei Takte aus. Der Takt bildet das Maß der harmonischen Bewegung.

Das langsame Gleichmaß des harmonischen Rhythmus ist im Charakter des Textes begründet (nicht in der Deklamation, deren Rhythmus von dem der Harmonik unabhängig ist). Daß aber das Gleichmaß mit einer Beschränkung auf die Stufen a, d und E, die als Tonika, Subdominante und Dominante zu deuten sind, zusammentrifft, darf als Kennzeichen der Entwicklungsstufe gelten, die der *Sestina*-Zyklus in der Vorgeschichte der Dur-Moll-Tonalität repräsentiert: Zwei charakteristische Momente der tonalen Harmonik werden zueinander in Beziehung gesetzt.

Die Bedeutung, die dem Gleichmaß des harmonischen Rhythmus in der tonalen Harmonik zukommt, wird allerdings erst erkennbar, wenn man die Harmonik nicht abgetrennt für sich, sondern im Hinblick auf ihre formalen Funktionen analysiert. Daß harmonische Relationen einen Zusammenhang zwischen Takten, Taktgruppen oder Perioden stiften, setzt voraus, daß die Teile, die harmonisch aufeinander bezogen werden, vergleichbar sind. Und die Übereinstimmung oder Ähnlichkeit der äußeren Ausdehnung ist zwar keine unumgängliche Bedingung, aber die einfachste Voraussetzung der Vergleichbarkeit. (Negativ zeigt sich die Bedeutung des harmonischen Rhythmus am Phänomen des „Durchgangsakkords". In einer Gruppe von vier $^3/_4$- oder $^4/_4$-Takten, deren harmonischen Inhalt die Akkordfunktionen S—T—D—T bilden, erscheint ein Sekundakkord der Dominante auf der letzten Zählzeit des Subdominant-Taktes als Durchgangsakkord, dessen Dominantfunktion schwach ausgeprägt ist. Da der Akkord zwischen der Subdominante und der Tonika steht, also „regulär" ist, bleibt sein Durchgangscharakter unverständlich, solange die Harmonik abgetrennt für sich untersucht wird. Um zu begreifen, warum der Akkord als Durch-

[6] Monteverdi-GA, Band VI, S. 46.

gang erscheint, von dem eine harmonische Analyse absehen kann, muß man die formale Funktion der Harmonik, vergleichbare Teile aufeinander zu beziehen, berücksichtigen. Der Akkord wird als Durchgang empfunden, weil es den harmonischen Rhythmus stören würde, wenn man ihn funktional beim Wort nähme.)

Der Schlußteil von *Incenerite spoglie* (T. 25—50) beruht auf drei Themen oder Zeilenmelodien (a: „Con voi . . .", b: „E notte e giorno . . .", c: „In duolo . . ."), deren Durchführungen miteinander verschränkt sind.

a^1	a^2+b^1	a^3+c^1	$a^4+b^2+c^2$	b^3+c^3	c^4	c^5	c^6
28	31	34	37	40	44	47	50
G	C	a	d	G	C	a	d

Die Kadenzdisposition G—C—a—d wird trotz des Wechsels der Thematik unverändert wiederholt; sie ist also ein „Harmoniemodell". Wie sie zu verstehen ist, steht allerdings nicht fest. Der Versuch einer modalen Deutung wäre fragwürdig; denn ob der modale Dur-Moll-Kontrast zwischen Tonarten im Ganztonabstand, der Gegensatz zwischen G und a, C und d, eine Verschränkung zu G—C—a—d zuläßt, ohne unwirksam zu werden, ist zweifelhaft und eher unwahrscheinlich. Eine funktionale Interpretation als (D)Dp—D—T aber wäre gleichfalls eine Übertreibung. Man braucht nicht zu leugnen, daß Dominant- und Parallelbeziehungen im einzelnen, zwischen G und C, C und a, a und d, wirksam sind und wird doch zweifeln dürfen, ob der „Zug zur Tonika", das dynamische Moment der Harmonik, so entschieden ausgeprägt ist, daß sich die Disposition G—C—a—d zu einem Ganzen zusammenschließt, das als (D)Dp—D—T auf das Zentrum d zu beziehen ist.

Daß der Übergang zur tonalen Harmonik mit Wandlungen der musikalischen Form verbunden ist, zeigt sich am dritten und am sechsten Madrigal des *Sestina*-Zyklus, *Darà la notte il sol* und *Dunque amate reliquie*. Anfang und Schluß korrespondieren. Die erste Doppelzeile wird in beiden Madrigalen vom ♭- in das ♮-System versetzt (*Darà la notte il sol* T. 1—5 = 6—10, *Dunque amate reliquie* T. 1—10 = 11—20), die letzte umgekehrt vom ♮- in das ♭-System (*Darà la notte il sol* T. 43 bis 48 = 49—54, *Dunque amate reliquie* T. 53—61 = 62—71). Und die Tonarten, die den Abschnitten zugrundeliegen, sind im ♭-System die Grundtonart d, im ♮-System die Dominanttonart a. Das Transpositionsschema ist also das einer Molltonart. Daß ein generelles Vorzeichen fehlt, besagt nicht, daß die d-Tonart dorisch sei; denn als Zeichen eines Systemwechsels ist das kasuell vorgezeichnete ♭ eine essentielle, nicht eine akzidentelle Stufe. Und gerade von der Verwandlung des d-Modus ist der Übergang zur Moll-Tonalität deutlicher ablesbar als von der des a-Modus, der als äolisch klassifiziert werden muß, solange er neben einem d-Modus steht, der als dorisch zu verstehen ist.

Die musikalische Form ist in *Darà la notte il sol* und *Dunque amate reliquie* — im Unterschied zu Monteverdis früheren Madrigalen — hypotaktisch, nicht parataktisch. Die einzelnen Zeilen stehen nicht selbständig und in sich geschlossen nebeneinander, sondern fügen sich einem Zusammenhang ein, der sie als untergeordnete Teilmomente umfaßt.

Daß die Zeilengliederung an Bedeutung verliert, zeigt sich äußerlich an der Unterdrückung von Zäsuren. So ist z. B. in *Darà la notte il sol* — um ein Extrem zu erwähnen — die vorletzte Zeile dadurch mit der letzten verschränkt, daß der Schluß der einen und der Anfang der anderen als Penultima und Ultima zusammen eine Kadenz des Sext-Oktav-Typus bilden (T. 44—45 und 50—51).

Die Form wird durch harmonische Relationen konstituiert. Entsprach in Madrigalen wie *O Mirtillo* dem Nebeneinander in sich geschlossener Zeilen eine Tonarten-Sozietät, deren Glieder eher koordiniert als einer Haupttonart subordiniert waren, so ist in *Darà la notte il sol* und *Dunque amate reliquie* die formale Hypotaxe in einer harmonischen begründet. Der Mittelteil von *Dunque amate reliquie* (T. 20—49) ist nichts anderes als eine ausführliche und nachdrückliche Darlegung von d-moll. In vier Abschnitten, deren Akkordbestand auf die relative Tonika und die relative Dominante beschränkt ist, werden die Teiltonarten ausgebreitet: die Subdominanttonart (T. 20—23), die Grundtonart (T. 24—31), die Subdominanttonart (T. 32—37) und die Dominanttonart (T. 38—49). Die Harmonik ist subordinierend, hierarchisch; und in dem hypotaktischen Gefüge verlieren die einzelnen Zeilen ihre Selbständigkeit. Sie werden zu Teilmomenten einer tonal begründeten übergeordneten Einheit.

Die funktionale Deutung ist jedoch nicht die einzig mögliche. Es scheint sogar, als falle in den Anfangsteilen der beiden Madrigale der Akzent weniger auf die Ausprägung der Tonart als auf die Darstellung des Systems. Das ♭-System wird durch Fa-Mi-Kontraste auf engem Raum charakterisiert (*Darà la notte il sol*, T. 4—5: B—g—A; *Dunque amate reliquie*, T. 3—4: B—d—A). Und den Akkorddispositionen liegt unverkennbar das Varietas-Prinzip zugrunde. Sowohl in *Darà la notte il sol* als auch in *Dunque amate reliquie* werden zu Anfang sämtliche Stufen des Hexachords molle exponiert, ohne daß einer der Akkorde wiederkehrt, ehe die anderen vorgekommen sind:

Darà la notte il sol: d—G—C—F—B—g—A
Dunque amate reliquie: F—B—d—A—G—C.

Doch bilden tonale Harmonik und Varietas-Prinzip keinen Gegensatz, der unaufhebbar wäre. Der Anfang von *Darà la notte il sol* und der Schluß von *Dunque amate reliquie* sind doppelt interpretierbar: als Darstellung des Systems und als Ausprägung der Tonart. Die Akkorde bilden Ketten, die sich von der Quintschrittsequenz, dem Modellfall tonaler Harmonik im System Rameaus, nur geringfügig unterscheiden.

Darà la notte il sol:	d		G		C		F		B		g		A
	I		IV		VII		III		VI		IV		V
Dunque amate reliquie:	D	g	C	F	B	D	G	e^6	A	d
	I	IV	VII	III	VI			II	V	I

In *Darà la notte il sol* erscheint allerdings die IV. Stufe nicht als Subdominante, sondern als relative Dominante der VII. Stufe, die den Schluß der ersten Zeile bildet; die

Zeile wahrt einen Rest von Selbständigkeit. Die II. Stufe ist mit der IV. vertauscht, weil die verminderte Quinte, der Baßsprung von der VI. zur II. Stufe, als „relatio non harmonica" galt, die zu vermeiden war. In *Dunque amate reliquie* ist der verminderte Dreiklang der II. Stufe durch einen Mollakkord ersetzt, und den Kontrast zwischen B = VI und e = II vermitteln die eingeschobenen Akkorde D und G.

Das Varietas-Prinzip wird also umgedeutet, ohne preisgegeben zu werden. In Monteverdis früheren Madrigalen erschöpfte es sich in der Funktion, das System, das den Akkorden zugrundelag und sie als Mi-, Fa- oder La-Stufe bestimmte, lückenlos darzustellen. Dagegen breiten die Quintschrittsequenzen in *Darà la notte il sol* und *Dunque amate reliquie* den Akkordbestand einer Tonart, nicht eines gegenüber den Tonarten indifferenten Systems, aus; der F-Akkord ist Tonikaparallele in d-moll, nicht bloße Ut-Stufe des Hexachords molle. Doch muß die tonale Deutung eingeschränkt werden. Da eines der konstitutiven Merkmale einer Quintschrittsequenz, das Gleichmaß des harmonischen Rhythmus, fehlt, ist der „Zug zur Tonika", das dynamische Moment der tonalen Harmonik, erst schwach ausgeprägt.

Zu erwarten, daß sämtliche Teilmomente einer Komposition stets die gleiche Entwicklungsstufe in der Geschichte der Harmonik repräsentieren, daß also immer den Relationen zwischen Zeilenschlüssen dasselbe Prinzip zugrundeliege wie den Beziehungen zwischen Akkorden oder den tonalen Zusammenhängen zwischen ganzen Sätzen, wäre utopisch; bruchlose Geschlossenheit, die an Logik erinnert, ist in der geschichtlichen Wirklichkeit eher eine Ausnahme als die Regel. Doch ist andererseits die Wiederkehr eines Prinzips in verschiedenen Größenordnungen eine Stütze und Rechtfertigung der Interpretation einzelner Momente; und es darf als Bestätigung der funktionalen Deutung von Details der *Sestina*-Madrigale gelten, daß die Tonartendisposition des ganzen Zyklus ein vergrößertes Abbild der Kadenz T—S—D—T darstellt: Der Grundtonart d setzt das vierte Madrigal (*Ma te raccoglie*) die Subdominanttonart g, das fünfte (*O chiome d'or*) die Dominanttonart a entgegen.

Ma te raccoglie ist, im Unterschied zu den anderen Teilen des Zyklus, mit genereller ♭-Vorzeichnung notiert. Grundtonart ist g; den Schluß des Satzes aber bildet eine d-Kadenz. Die Subdominantbedeutung der g-Tonart innerhalb des Zyklus wird also unmittelbar dargestellt, statt bloß indirekt von den Tonartenrelationen der Sätze ablesbar zu sein. Die Grundtonart g wird als Moll im ♭♭-System, die Dominanttonart d im ♭-System exponiert. Doch scheint es zu Anfang, als falle der Akzent eher auf das System und den Systemwechsel als auf die Tonart und die Tonartenbeziehungen. Authentische Kadenzen werden in den Takten 1—42 vermieden; die einzelnen Zeilen schließen mit plagalen Kadenzen, Halbschlüssen oder phrygischen Klauseln (T. 2—3 und 4—5: Es—B; 8—9: g—D; 10—11: d—A; 15—16 und 18—19: g—D; 24—25: c—G; 27—28: g—D; 32: c—D; 34—35 und 39: g—A; 41—42: c—D). Durch die Halbschlüsse g—D und d—A und die phrygischen Kadenzen c—D und g—A werden die charakteristischen Akkorde der Systeme ♭♭ und ♭, die Fa- und Mi-Stufen, hervorgehoben. Und so ist es ungewiß, ob die Transpositionen in den Takten 31—35 und 38—42 als Systemwechsel (♭♭/♭) mit phrygischen Kadenzen oder als Tonartwechsel

(g-moll/d-moll) mit Halbschlüssen auf der Dominantstufe (IV—V) aufgefaßt werden sollen. Der Kontext läßt jedoch den Schluß zu, daß die phrygische Kadenz in *Ma te raccoglie* ihre Selbständigkeit verliert und zu einem Teilmoment der Molltonart (IV—V) wird. Die Kette von Halbschlüssen, die den phrygischen Kadenzen der Takte 31—35 und 38—42 vorausgeht, ist als I—V in g-moll, d-moll, g-moll, c-moll und g-moll zu verstehen; eine modale Interpretation wäre eine Verzerrung, da die Disposition g—d—g—c—g = T—D—T—S—T eindeutig funktional ist. Die „tonale Integration" der phrygischen Kadenzen ist also doppelt vorbereitet: durch die äußere Gestalt und durch die inneren Relationen der vorausgegangenen Kadenzen, die einerseits, nicht anders als die phrygischen Kadenzen, Halbschlüsse sind und dennoch andererseits einen funktionalen Zusamenhang bilden.

Deutlicher noch als die Subdominanttonart g in *Ma te raccoglie* ist deren Widerpart, die Dominanttonart a in *O chiome d'or* ausgeprägt. Und mit der nachdrücklichen Darstellung der Tonart verbindet sich eine Formkonzeption, in der die Reihung von Zeilen, die Madrigalstruktur, gegenüber dem Verfahren, durch Wiederkehr und Variation musikalischen Zusammenhang zu stiften, zu einem sekundären Moment verblaßt.

a^1	a^2	b^1	b^2	a^3
1—7	8—14	15—18	19—22	23—30
a-moll	a-moll	G-dur	C-dur	a-moll

Abschnitt b^2 ist eine einfache Transposition von b^1; a^2 und a^3 aber sind Varianten zu a^1, denen andere Textzeilen zugrundeliegen als dem Modell. Und daß a^2 und a^3 trotz der Abweichungen, die aus der Verschiedenheit der Texte resultieren, als Varianten zu a^1 erkennbar sind, beruht vor allem auf der Wiederkehr des harmonischen Fundaments. Die formale Einheit ist in der Harmonik begründet; der Text hat differenzierende Funktion.

Die Teiltonart G (T. 15—18) ist doppeldeutig. Sie kann unmittelbar, als Durkontrast im Ganztonabstand, oder indirekt, als Dominante der Tonikaparallele C, auf die Grundtonart a bezogen werden; die eine Auslegung wäre „modal", die andere funktional. Daß die G-Tonart durch die Akkordfolge G—C—D—G = T—S—D—T konstituiert wird, mag es nahelegen, außer den Akkordbeziehungen auch die Tonartenrelationen funktional zu interpretieren. Doch ist die Voraussetzung, daß den verschiedenen Größenordnungen harmonischer Zusammenhänge das gleiche Prinzip zugrundeliege, eine Hypothese, die keine sicheren Schlüsse zuläßt.

Im letzten Abschnitt von *O chiome d'or* wird, wie in *Ma te raccoglie*, die Relation der Tonart des Satzes zu der des Zyklus gezeigt: durch Versetzung einer Akkordsequenz, I—V—VI—III—IV—I, von a nach d (T. 44—53).

*

Die Entstehung des harmonischen Moll ist nicht so sehr unmittelbar von der Umdeutung der a-Tonart als vielmehr indirekt von der Veränderung der d-Tonart ablesbar. Und daß die d-Tonart im *Sestina*-Zyklus ohne Vorzeichen, im ♮-System,

notiert ist und dennoch die Gestalt einer Molltonart annimmt, ist ein deutlicheres Zeichen des Übergangs zur Dur-Moll-Tonalität, als es die „reguläre" ♭-Vorzeichnung wäre; denn die ♭-Vorzeichnung läßt die Möglichkeit offen, die d-Tonart als transponiert äolisch zu interpretieren. Im abgeschlossenen System der Dur-Moll-Tonalität ist die d-Tonart am ♭-Vorzeichen als Moll kenntlich. In dem Zwischenzustand jedoch, den das Nebeneinander modaler und harmonisch-tonaler Momente charakterisiert, ist gerade das Sich-Durchsetzen gegen die „dorische" Vorzeichnung ein Kriterium des harmonischen Moll: zwar nicht eine Eigenschaft der Sache selbst, aber eine Bedingung ihrer Unverwechselbarkeit.

Ist der Übergang zu Moll von der d-, so ist der zu Dur von der G-Tonart ablesbar. Die Umformung von Mixolydisch zu Dur war allerdings problematischer als die von Dorisch zu Moll; und sie wurde von Monteverdi erst spät — im VII. Madrigalbuch, das 1619 gedruckt erschien — und nicht ohne Zögern vollzogen. Die Zurückhaltung mag befremdend sein, wird aber verständlich, wenn man die im 16. und noch im frühen 17. Jahrhundert vorherrschende Auffassung des Tonsystems berücksichtigt. Die Vertauschung des ♮-Systems mit dem ♭-System oder des ♭-Systems mit dem ♭♭-System war durch eine Tradition, die Jahrhunderte zurückreichte, gerechtfertigt, so daß es unbedenklich erschien, der Grundtonart d-moll die Subdominanttonart g-moll entgegenzustellen. Zu G-dur aber die Dominanttonart D-dur zu bilden, war prekär oder galt sogar als illegitim, weil der Übergang zum ♯-System, die Verfestigung des fis zu einer diatonisch-essentiellen Stufe, ungewöhnlich war. Nicht am Dominantakkord, dessen fis als akzidentelles Subsemitonium modi erklärt werden konnte, wohl aber an der Dominanttonart haftete der Schein des Problematischen und Ungesicherten. Und ein Teil der G-dur-Sätze in Monteverdis VII. Madrigalbuch ist durch eine Unentschiedenheit zwischen d-Dorisch und D-dur gekennzeichnet, die dem Dur eine „modale Färbung" gibt.

Tornate, ein Duett „a doi Tenori"[7], beruht formal auf Teilwiederholungen, die eine geschlossene Form konstituieren, so daß eher eine tonal subordinierende Harmonik als ein Nebeneinander selbständiger Teiltonarten zu erwarten wäre.

Abschnitte:	a^1	a^2	b^1	c^1	c^2	c^3	c^4
Takte:	1—9	9—15	15—23	24—28	29—34	35—40	39—49
Kadenzen:	G—a	a—G	C—G	E—C	E—C	a—C	C—G—d—G
	b^2	b^3					
	49—56	56—64					
	C—a	D—G					

Dem G-Akkord der Takte 1—2 werden jedoch in den Takten 3—4 und 5—6 phrygische E-Kadenzen entgegengesetzt, die den Vorrang des Systems gegenüber der Tonart demonstrieren: des ♮-Systems, in dem G die mixolydische Sol-Stufe darstellt. (Auch die d-dorischen Kadenzen in den Takten 10—12 und 41—42 charakterisieren die G-Tonart als mixolydisch.) Die Teiltonarten G und a (T. 1—15) bilden einen

[7] Monteverdi-GA, Band VII, S. 81.

Dur-Moll-Kontrast im Ganztonabstand, der in sich beruht, statt einer Vermittlung durch C oder D zu bedürfen; die C-Stufe, die eine Deutung von a als Subdominantparallele in G-dur möglich machen würde, fehlt.

In einem ähnlich schroffen Kontrast, der eine funktionale Deutung ausschließt und einzig aus der Selbständigkeit der einzelnen Glieder in der Sozietät der sechs Teiltonarten zu erklären ist, scheinen sich in den Abschnitten c^1 und c^2 die Teiltonarten E (T. 24—26 und 29—32: E—a—E) und C (T. 26—28 und 32—34: C—F—G—C) gegenüberzustehen. Es ist jedoch ohne Gewaltsamkeit möglich, die Kadenz E—a—E funktional, als Halbschluß in der Paralleltonart a, zu interpretieren. Denn einerseits ist die C-Tonart durch die Kadenz T—S—D—T als Dur charakterisiert. Und andererseits sind in den Abschnitten b^1, b^2 und b^3, die den c-Abschnitten vorausgehen und folgen, die Teiltonarten funktional aufeinander bezogen: C und G (b^1) als Subdominante und Tonika, C und a (b^2) als Subdominante und Subdominantparallele, D und G (b^3) als Dominante und Tonika. Die G-Tonart, in den a-Abschnitten als mixolydischer Modus exponiert, wandelt sich in den b-Abschnitten zu Dur.

Die „modale Färbung" der G-Tonart, in *Tornate* partiell konstitutiv, schrumpft in dem Duett *O viva fiamma*[8] zu geringen Resten. Den Anfang des Satzes bildet eine Kette von neun Sext-Oktav-Kadenzen; als $^3/_2$-Gruppen durchkreuzen sie den vorgezeichneten, aber fiktiven $^4/_4$-Takt: G—D—a—e—h—D—a—C—G (T. 1—14). Die Themen oder Melodiezeilen, die in der Oberstimme exponiert und von der Unterstimme nachgeahmt werden, umfassen je zwei $^3/_2$-Gruppen, sind also, wenn auch in rudimentärer Form, in einen Vorder- und einen Nachsatz gegliedert. Die Einsätze sind verschränkt: Der erste Nachsatz der Oberstimme bildet mit dem ersten Vordersatz der Unterstimme die D-Kadenz, der zweite Vordersatz der Oberstimme mit dem ersten Nachsatz der Unterstimme die a-Kadenz usw. Die melodische Gestalt der Zeilen ist von der harmonischen Konstruktion abhängig: Dem Dux auf den Kadenzstufen h und D antwortet der Comes auf D und a, dem Dux auf a und C der Comes auf C und G, so daß das Intervall an der Zäsur zwischen Vorder- und Nachsatz wechselt.

Unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung von Mixolydisch zu Dur erscheint die Kadenzfolge zugleich als „regressiv" und „progressiv". Sie ist „regressiv", weil ihr der Varietas-Gedanke zugrundeliegt, das Prinzip, den Reichtum eines Systems an Kadenzstufen ohne Rücksicht auf den Vorrang einer Haupttonart auszubreiten. Aber sie ist auch „progressiv", denn das System, das sie ausprägt, ist das ♯-System. Der Satz beruht demnach, obwohl eine generelle Vorzeichnung fehlt, auf einer Skala, die es erlaubt, zu G-dur die Dominanttonart D-dur zu bilden.

Eine Doppelzeile, die vierzehn Takte umfaßt, wird im Schlußteil von D-dur (T. 44—57) nach G-dur (T. 58—71) versetzt. Die Korrespondenz der Tonarten ist allerdings durch eine unvollständige Vorzeichensetzung im D-dur-Abschnitt getrübt; in Takt 45 ist f′ und erst in Takt 48 fis′, in Takt 48 c und erst in Takt 53 cis″ notiert, so daß es scheint, als sei die Dominanttonart von modalen Relikten durch-

[8] A. a. O., S. 47.

setzt. Doch sind die Abweichungen kompositorisch unmotiviert; die harmonische Konzeption ist funktional. Sowohl die Dominant- als auch die Grundtonart sind nach dem Schema T—D—T in Teiltonarten gegliedert, und die Teiltonarten werden durch die Kadenzen T—S—D—T (G-dur bzw. D-dur), T—D—T (D-dur bzw. A-dur) und T—S—D—T (G-dur bzw. D-dur) ausgeprägt. Die Harmonik ist also subordinierend; die Beziehungen der Akkorde sind der gleichen Regel unterworfen wie die Relationen der Phrasen und Perioden. Und gegenüber der Eindeutigkeit, mit der das hierarchische Prinzip der tonalen Harmonik verwirklicht ist, erscheint die „modale Färbung" als sekundäres Moment. Die Abweichungen in der Notation sind nicht Ausdruck einer modalen Tonartvorstellung, sondern verraten eine Scheu, Vorzeichen zu schreiben, die nach den überlieferten Normen illegitim waren. Man ist beinahe in Versuchung, dem „modalen Detail" die Wirkung einer pittoresken Differenz zuzuschreiben, die es in der Harmonik des 19. Jahrhunderts erhielt.

Die Modifizierung des dorischen Modus zu Dur ist nicht die einzige Möglichkeit, die d-Tonart zu einem Teilmoment von G-dur werden zu lassen. In dem Duett *Soave libertate*[9] ist die d-Tonart indirekt, als Subdominantparallele der Subdominanttonart C-dur, auf G bezogen. Der Durcharakter der G-Tonart ist zu Anfang (T. 1–18) und am Schluß des Satzes (T. 61–73) ungetrübt. Und der Mittelteil (T. 19–60) kann ohne Zwang auf C-dur als tonales Zentrum bezogen werden. Das Schema C–d–G–C–a oder C–a–d–G–C kehrt mehrfach wieder: T. 26–32 und T. 50–56 als Kadenzfolge, T. 56–60 als Kadenzfolge (C–a–d) und Akkordprogression (d–G–C). Die Deutung der d-Stufe als Subdominantparallele mag, wenn der Terminus beim Wort genommen wird, fragwürdig erscheinen; denn die Relation zwischen C und d ist nicht durch F vermittelt. Problematisch ist aber der Begriff der Subdominantparallele auch bei der unzweifelhaft harmonisch-tonalen Akkordfolge I–VI–II–V–I, als deren vergrößertes Abbild die Tonartendisposition C–a–d–G–C erscheint; es ist ungewiß, ob die Funktion der d-Stufe in der Vertauschbarkeit mit der Subdominante F oder in der Stringenz der Quintenkette a–d–G–C begründet ist. Die Divergenz der Auslegungen ändert jedoch nichts an dem Sachverhalt, daß die d-Kadenzen in *Soave libertate* durch Vermittlung der Subdominanttonart C der Durtonart G integriert sind.

Die Vorstellung, daß die Dominanttonart D-dur das ♯-System (mit fis als essentieller Stufe) voraussetze, war im frühen 17. Jahrhundert nicht so selbstverständlich, wie sie uns erscheint; außer cis, dem „Subsemitonium modi", war auch fis als Akzidens erklärbar: als Alteration der Terz am Zeilenschluß oder als Modifikation, die durch die Schlußterz erzwungen wurde, wenn ein Querstand oder ein indirektes melodisches Chroma vermieden werden sollte. Erst die Paralleltonart e-moll, deren Dominante, der H-Akkord, die charakteristische Mi-Stufe des ♯-Systems darstellte, führte zu einer Verfestigung des ♯-Systems.

In den Duetten *Ecco vicine o bella Tigre*[10] und *Perchè fuggi*[11], in denen Monteverdi den H-Akkord und die Tonart e-moll auffällig und nachdrücklich exponiert, neigt er andererseits zur Tiefalteration der G-dur-Terz. Das Nebeneinander der Extreme mag befremden, verliert aber den Schein des bizarr Zufälligen, wenn der H-dur-Akkord als Zeichen eines Systemwechsels begriffen wird. Die Kontrastierung

[9] A. a. O., S. 85.
[10] A. a. O., S. 71.
[11] A. a. O., S. 76.

von g-moll und e-moll bedeutet, daß dem Übergang zum ♯-System, zur Oberquintseite, eine Wendung zum ♭-System, zur Unterquintseite, entgegengesetzt wird.

Daß der Systemwechsel ♮—♯ durch ♮—♭ ausgeglichen wird, besagt jedoch nicht, daß dem System — als dem Inbegriff einer Sozietät selbständiger Teiltonarten — der Vorrang gegenüber der Grundtonart zufiele. Der Systemwechsel ist vielmehr, in *Perchè fuggi* deutlicher, in *Ecco vicine o bella Tigre* verdeckter, auf die Grundtonart G bezogen: Das ♯-System ist die Voraussetzung einer Modulation zur Paralleltonart e-moll; und das ♭-System wird durch eine Umfärbung der Tonikaterz — nicht durch einen B-Akkord oder eine phrygische Kadenz g^6—A — ausgeprägt oder angedeutet.

G-moll und e-moll bilden in *Perchè fuggi* die Extreme einer Quintenreihe von Molltonarten.

Abschnitte:	a^1	a^2	b	c	d^1	d^2
Takte:	46—49	50—53	54—60	60—62	63—64	65—66
Tonarten:	g	d	a	H(e)	a	G

Der Halbschluß a—H (T. 60—62) steht am Ende einer Zeile, der e-Akkord am Anfang der nächsten.

Die Abschnitte b, c und d bilden zusammen einen Teil B, der in Quarttransposition wiederholt und durch eine Coda, die eher als „Entwicklungsteil" zu kennzeichnen wäre, ergänzt wird.

b	c	d^1	d^2	d^3	d^4	d^5	d^6
67—73	73—75	76—77	77—79	79—80	80—82	82—84	85—90
d	E(a)	d	G	C	G	a	g

Die Relationen der Teile A (T. 46—53), B^1 (T. 54—66) und B^2 (T. 67—90) lassen das Schema ♭—♯—♮ eines Systemwechsels, der als Kontrastierung (♭—♯) und Vermittlung (♮) zu kennzeichnen wäre, durchscheinen. Doch zeigt die Tiefalteration der G-dur-Terz in der Schlußzeile (T. 85—90) — eine Alteration, die nicht als Zeichen eines Systemwechsels aufgefaßt werden kann, wenn nicht die Einheit der Tonart preisgegeben werden soll —, daß auch das g-moll der Takte 46—49 als bloße Umfärbung der Grundtonart gemeint ist.

G-moll und e-moll werden in *Ecco vicine o bella Tigre* ausführlich und nachdrücklich exponiert: g-moll zu Anfang (T. 1—8) und am Schluß (T. 75—78), e-moll im Mittelteil (T. 37—68). Dagegen wird die Grundtonart G-dur nur flüchtig angedeutet: durch eine Kadenz D—G—D (T. 25—32), von der nicht einmal feststeht, ob sie auf D oder auf G als Tonika zu beziehen ist. G-moll und e-moll sind als Extreme der Tonartenreihe g—d—a—e, einer Quintenkette von Molltonarten, miteinander verbunden. Die Kadenzdisposition des Anfangs, g—d—a (T. 1—23) wird am Schluß des Satzes zu a—d—g umgekehrt (T. 69—78).

Der Systemwechsel ♭—♮—♯ bildet die Grundlage der Tonartenreihe g—d—a—e. Dennoch ist er nicht das herrschende Prinzip. Der Sachverhalt, daß gerade g-moll und e-moll die Tonarten sind, die das ♭- und das ♯-System repräsentieren, läßt kaum eine andere Erklärung zu, als daß G-dur, obwohl es schwach ausgeprägt ist, das

Bezugszentrum des Satzes darstellt. Man könnte sogar, wenn auch nicht ohne Übertreibung, behaupten, daß die Grundtonart äußerlich zurücktreten konnte, weil sie durch den Kontrast zwischen e-moll und g-moll, als dessen Vermittlung sie mitgedacht werden mußte, funktional kenntlich gemacht wurde.

*

Die Tonalität ist ein Teilmoment der musikalischen Form; und es ist eine in der Natur der Sache begründete Koinzidenz, daß Sätze, deren Harmonik tonal fundiert ist, auch in ihrer Form am entschiedensten die Traditionen des 16. Jahrhunderts hinter sich zurücklassen.

Die G-Tonart ist in dem Terzett *Vaga su spina ascosa*[12], obwohl eine generelle Vorzeichnung fehlt, von Mixolydisch zu Dur modifiziert, ohne daß ein modaler Rest bliebe. Das bestimmende Moment der Struktur ist im Einzelnen wie im Ganzen der Wechsel zwischen Grund- und Dominantakkord oder Grund- und Dominanttonart. Funktionale Harmonik aber ist — im Unterschied zu dem Nebeneinander selbständiger Teiltonarten, das in Monteverdis V. Madrigalbuch das Prinzip der Harmonik bildete — ein System hierarchischer Beziehungen. Und so ist es kein Zufall, daß ein Satz, der tonal fundiert ist, zu einer Form tendiert, die auf Wiederholungen und Korrespondenzen statt auf einfacher Reihung von Zeilen beruht.

a^1	a^2	b	c^1	d^1	e	f^1	c^2+f^2	d^2+f^3
1—9	9—17	17—21	22—29	29—34	35—40	40—45	46—51	51—58
G—D	G—D	G	D	D	G—a—C	C	D	D
d^3	d^4	$^d/_2$						
59—63	63—67	68—74						
G	D	G						

Die einzelnen Abschnitte umfassen zwei, seltener eine (f^1) oder drei Textzeilen (e und d^2+f^3).

Die Relationen zwischen den Teilen, die das Schema andeutet, sind primär musikalisch begründet. Zwar bleibt bei der Wiederholung von a^1 als a^2 und bei der Reprise von d^1 als d^3 und d^4 außer der Melodiezeile auch der Text der gleiche. Manche Zusammenhänge aber, die Anknüpfungen von c^2 an c^1, von d^2 an d^1 und von f^2 an f^1, sind vom Text unabhängig; und in einigen Abschnitten (c^1 und e) werden Melodiezeilen zu verschiedenen Textzeilen wiederholt. (Abschnitt b ist aus a entwickelt: Die erste Zeile, „ch'a l'alba si diletta", ist eine Variante zu „su spina ascosa" in Takt 2, und die Sechzehntelfigur der zweiten Zeile stammt aus Takt 7.) Die Form geht also aus Beziehungen hervor, die — pointiert ausgedrückt — von außen an den Text herangetragen zu sein scheinen und ein Gebilde konstituieren, das für sich, ohne die Stütze des Textes, bestehen könnte. Ein schrofferer Gegensatz zum Formprinzip des V. Madrigalbuchs, zu der Technik, in sich geschlossene Zeilen aneinanderzufügen, ist kaum denkbar.

[12] A. a. O., S. 104.

Einige der Merkmale, durch die *Vaga su spina ascosa* charakterisiert ist, die Reprisenform und die Methode der melodischen Verknüpfung, kehren in anderen Sätzen des VII. Madrigalbuchs wieder. Und eine in *Vaga su spina ascosa* schwach angedeutete Technik — das Verfahren, der Exposition und Wiederholung eines Abschnitts (a^1 und a^2) eine Verarbeitung einzelner, aus dem ursprünglichen Kontext herausgebrochener Motive (b) folgen zu lassen — wird in *Perchè fuggi* breit entwickelt.

1. Ein Extremfall enger melodischer Verknüpfung der Teile ist *O viva fiamma*, ein Duett „a doi Soprani"[13], dessen tonale Gestalt bereits analysiert worden ist. Sämtliche Melodiezeilen sind auf ein einziges Modell reduzierbar, das in acht Varianten (x^{1-8}) und in der Umkehrung (y) erscheint; im Schlußteil werden die Umkehrung und die Grundgestalt augmentiert. Der Text, der dem Satz zugrundeliegt, ist ein Sonett mit dem Reimschema a b b a / a b b a / c d e / c d e. Doch ist die musikalische Form von der des Textes unabhängig. Die paarige Anordnung der Melodiezeilen im ersten Abschnitt (T. 1—14) steht im Widerspruch zu den Kreuzreimen des Gedichtes.

Text	a	b	b	a	/	a	b	b	a	/
Melodik	x^1	x^1	x^2	x^2		x^3	x^3	x^4	x^4	

Und auch in den Proportionen der Teile divergieren Text und Komposition. Der überstürzten Exposition der beiden Vierzeiler in 14 Takten steht eine breite Darlegung des ersten Dreizeilers in 26 Takten gegenüber; das Verfahren, verschiedene Textzeilen musikalisch gleich zu behandeln, wird von der entgegengesetzten Technik abgelöst, Zeilen zu wiederholen und melodisch zu differenzieren (Zeile 9 = x^5 und x^6, Zeile 10 = x^7 und x^8, Zeile 11 = y).

x^5	x^6	x^7+y	x^8	x^7+y	x^7+y
13—17	16—19	20—25	25—27	27—31	32—38

Im Schlußteil wird die rasche Deklamation in Achteln zu ruhiger Bewegung in Vierteln und gedehnter in halben Noten augmentiert. Die aufsteigende Quarte y, die Umkehrung der melodischen Grundgestalt x, bildet das Motiv der 12. Zeile (T. 39 bis 43), die Variante x^4 (T. 10—13) den melodischen Ansatz der Zeilen 13 und 14 (T. 44—57 = 58—71); y ist einfach, x^4 doppelt augmentiert. Die Koloratur der Takte 49—50 (= 63—64) stammt aus der Variante x^5 (T. 14—15 u. ö.).

Die Augmentation in *O viva fiamma* ist kein singulärer Fall. Sie erfüllt auch in anderen Sätzen die Funktion eines ausgeschriebenen Ritardando: *Non è di gentil core*[14] (T. 81—91), *O come sei gentile*[15] (T. 78—88 = 68—73), *Dice la mia bellissima Licori*[16] (T. 69—73 = 64—65), *Ah, che non si conviene*[17] (T. 61—64 = 57—58), *Ecco vicine o bella Tigre*[18] (T. 75—78 = 72—74), *Soave liber-*

[13] A. a. O., S. 47.
[14] A. a. O., S. 8.
[15] A. a. O., S. 35.
[16] A. a. O., S. 58.
[17] A. a. O., S. 62.
[18] A. a. O., S. 71.

tate[19] (T. 68–73 = 65–67), *Vaga su spina ascosa*[20] (T. 68–74, Baß = 65–67), *Parlo miser o taccio*[21] (T. 89–96 = 79–80 = 72).

2. Die Tendenz zur geschlossenen Form, das Korrelat des Übergangs zur tonalen Harmonik, ist am entschiedensten in *Non è di gentil core*[22] — und ähnlich in *Tornate*[23] — verwirklicht. Den Grundriß bildet in *Non è di gentil core* eine vierteilige Reprisenform, a—b—c—a, erweitert zu

a^1	b^1	b^2	c	a^x	a^1	a^2
1—13	14—25	25—42	43—56	57—66	67—78	78—91.

Der Abschnitt a^x ist eine Rückleitung zur Reprise a^1: Ein Teilmotiv aus a^1 (T. 4—5 = 70—71: „chi non arde d'amor") wird in a^x mit anderem Text („dunque non è") in augmentierter Gestalt vorausgenommen.

3. Die Wendung zur geschlossenen Form ist mit einer tief eingreifenden Veränderung der satztechnischen Struktur verbunden. Nicht Zeilen, sondern Motive bilden — in schroffem Gegensatz zum Kompositionsprinzip des V. Madrigalbuchs — die Substanz des Satzes. Zeilen werden aneinandergefügt; Motive aber werden „verarbeitet". Und in *Non è di gentil core* sind die Abschnitte a^2 und b^2 nichts anderes als „Durchführungen" von a^1 und b^1. Ein Teilmotiv aus a^1 (T. 69: „chi non arde"), aus dem Kontext herausgebrochen, wird in a^2 in originaler und in augmentierter Gestalt verarbeitet. Und ähnlich wird in b^2 die erste Zeilenmelodie von b^1 (T. 14—16) in Teilmotive zerlegt, die einzeln sequenziert werden (T. 25—32). Die Zeilenmelodie ist allerdings, obwohl sie mehrere Teilmotive umfaßt, kein „Thema". Die Teilmotive sind locker aneinandergefügt, statt eine geschlossene Melodie zu bilden; und durch die Zerlegung wird eher die Vereinzelung als charakteristisches Merkmal der Motive hervorgekehrt als ein Thema zerspalten. Das Merkmal, durch das sich Monteverdis Technik in *Non è di gentil core* von der des V. Madrigalbuchs unterscheidet: das Fehlen einer geschlossenen Melodiegestalt, macht zugleich auch die Differenz zum Durchführungsverfahren des 18. Jahrhunderts aus.

Daß nicht die Zeile, sondern das Motiv die Substanz des Satzes bildet, zeigt sich an der Umkehrbarkeit von „Exposition" und „Durchführung". In *Tu dormi*[24] geht die Aufstellung und Sequenzierung einzelner Motive der Zusammenfassung zu Zeilenmelodien voraus, nicht die Exposition von Zeilenmelodien der Zerlegung in Teilmotive.

Sopran:	a					a	a	b		c			d
Alt:		b		b		b		a	b		c		d'
Tenor:			c		c	d	b		a	b		c	d''
	1-2	2-3	3-4	4-5	5-6	7-9	10	11	12	13	13-14	14	14-17
	A	D	G	C	F	A	D	G	C	A	D	G	a

[19] A. a. O., S. 85.
[20] A. a. O., S. 104.
[21] A. a. O., S. 116.
[22] A. a. O., S. 8.
[23] A. a. O., S. 81.
[24] A. a. O., S. 123.

Die Teilmotive a, b, c und d sind im ersten Abschnitt (T. 1—9) über die Stimmen verstreut; erst im zweiten (T. 9—17) schließen sich a und b zu einer ersten, c und d zu einer zweiten Zeile zusammen.

Der Satz ist durch Akkorde fundiert. Die Progression V^6—I, repräsentiert durch den Generalbaßschritt vom Subsemitonium zum Grundton, bildet die gemeinsame Grundlage der verschiedenen Motive; und auch der Konnex zwischen den Motiven ist in der Harmonik begründet: Er beruht primär auf der Fortschreitung in Quinten (V^6—I V^6—I V^6—I usw.). Der melodische Zusammenschluß der Teilmotive zu Zeilen

A D G

erscheint als sekundäres Moment: Die Beziehung der Teilmotive a und b ist zwar im Alt die gleiche wie im Sopran (Sopran T. 10—11: A—D—G, Alt T. 11—12: D—G—C), aber nicht im Tenor (T. 12—13: G—C—A), dessen Zeilenmelodie durch die harmonische Zäsur zwischen dem Schluß einer Akkordkette (C) und dem Anfang der nächsten (A) zerspalten wird. Die harmonisch tonale Fundierung des Satzes ist demnach das Korrelat der Komposition mit Motiven. Sie verbürgt den festen Halt und den Zusammenhang über längere Strecken, der die motivische Arbeit vor Zersplitterung bewahrt.

Das Motiv ist gegenüber der Zeile, dem „Thema", das logisch Primäre und manchmal sogar das zeitlich Frühere. Es scheint also, als sei die Unterscheidung zwischen „Exposition" und „Durchführung" — genauer: „Exposition der Thematik" und „Durchführung abgespaltener Motive" — aufgehoben. Soll sie dennoch gewahrt bleiben, so muß sie harmonisch, durch den Gegensatz zwischen „geschlossener" und „offener" Harmonik, begründet werden.

Das Duett *Perchè fuggi*[25] ist siebenteilig:

a^1	a^2	a^3	b	c^1	c^2	c^3
1—11	11—25	26—45	46—53	54—66	67—80	80—90.

Abschnitt a^2 ist eine Erweiterung von a^1, eine ausführlichere Darlegung der Motive, die in a^1 aufgestellt — und bereits durch Sequenzierung entwickelt — wurden. Die Motive bilden in a^1 und a^2 keine festen Zeilen oder Themen, sondern lockere Komplexe. Dennoch erscheint die Verarbeitung in a^3 als Durchführung: Monteverdi setzt dem eng geschlossenen — auf die Tonika G, die Subdominante C, die Dominante D und die Doppeldominante A beschränkten — Akkordbestand von a^1 und a^2 in a^3 eine Quintenkette entgegen, die von H bis F reicht (H—E—A—D—G—C—F); die Durchführung hebt sich durch „offene" Harmonik von der Exposition ab. Der gleichmäßige Gang der Modulation wird unterbrochen und gegliedert durch eine G-Kadenz (T. 34—38), die an die Grundtonart erinnert. Die Teilmotive aus a^1 und a^2, der absteigende Quartgang („perchè fuggi") und der Terzfall („o cruda"), sind in der Durchführung umtextiert (Quartgang: „perchè un bacio ti tolse", Terzfall: „un bacio" und „corsi, corsi"). Die musikalische Form, die Gliederung in Exposition,

[25] A. a. O., S. 76.

Erweiterung und Durchführung, ist also dem Text von außen auferlegt, statt aus ihm entwickelt zu sein.

Daß dem Motiv der Vorrang gegenüber der Zeile zufalle, gilt allerdings nicht uneingeschränkt. Das entgegengesetzte Extrem, der Primat der Zeile, ist in *Io son pur vezzosetta Pastorella*[26] ausgeprägt. Aus der ersten Zeile wird ein Partikel, „son pur vezzosetta", herausgebrochen und sequenziert (T. 7—10), das nicht als selbständiges Motiv, sondern als Fragment wirkt und auf die Zeile, aus der es stammt, zurückbezogen werden muß, um musikalisch verständlich zu sein.

Den Normalfall bildet die Mitte zwischen den Extremen. Die Motive, die dem zweiten Abschnitt von *S'el vostro cor Madonna*[27] (T. 18—30) zugrundeliegen, „tal hor si rivolgesse" (a), „e una stilla" (b) und „al mio languir" (c), werden zwar als Reihe exponiert, sind aber in sich sinnvoll und setzen der Abspaltung keinen Widerstand entgegen.

Tenor:	a	b	c	a	b	b	b		
Baß:			a	b	c	c	c	b	c
Takt:	18	19	20	21	22	23	24	25	26—27
Tonart:	g		c		F	g	a	d	g

Der musikalische Fortgang beruht weniger auf dem melodischen Konnex der Motive als auf der Akkorddisposition. Die Teiltonarten, ausgeprägt durch V^6—I oder I—V^6—I, bilden einen geschlossenen tonalen Zusammenhang: Der Exposition der Motive liegen die Tonika und die Subdominante zugrunde, der Durchführung die Sequenz F—g—a, fundiert durch den chromatischen Quartgang e—f—fis—g—gis—a im Baß, dem Schluß die Dominante und die Tonika. Die Korrelation zwischen Motivtechnik und tonaler Harmonik ist lückenlos.

[26] A. a. O., S. 41.
[27] A. a. O., S. 90.

LITERATURVERZEICHNIS

L. U. Abraham, *Der Generalbaß im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*, Berlin 1961

G. Albersheim, *Die Tonstufe*, Mf XVI, 1963

J. d' Alembert, *Eléments de musique théorique et pratique*, Lyon 1766

W. Apel, *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1936

ders., *The Partial Signatures in the Sources up to 1450*, Acta mus. X, 1938

E. Apfel, *Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes*, AfMw XIV, 1957

ders., *Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England*, AfMw XVII, 1960

ders., *Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität*, Mf XV, 1962

ders., *Spätmittelalterliche Klangstruktur und Dur-Moll-Tonalität*, Mf XVI, 1963

F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough Bass*, Oxford 1931

P. Aron, *Toscanello in musica*, Venedig ²/1529

ders., *Trattato della natura e cognizione di tutti gli toni di canto figurato*, Venedig 1524

G. M. Artusi, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1600

A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609

ders., *Cartella musicale*, Bologna ³/1614

H. Baryphonus, *Plejades Musicae*, Magdeburg 1630

J. L. Bawden, *Aspects of Tonality in Early European Music*, Philadelphia 1947

I. Bengtsson, *On Relationships between Tonal and Rhythmic Structures in Western Multipart Music*, Svensk tidskrift för musikforskning 1961

A. Berardi, *Miscellanea musicale*, Bologna 1689

ders., *Il Perchè musicale*, Bologna 1693

H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950

ders., *Tonalharmonik und Vollklang*, Acta mus. XXIII, 1951

D. B. Beswick, *The Problem of Tonality in Seventeenths Century Music*, Diss. North Carolina 1950

P. Beyer, *Studien zur Vorgeschichte des Dur-Moll*, Kassel 1958

M. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons*, Straßburg 1936

ders., *Music in the Baroque Era*, New York 1947

J. Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, Faksimile-Nachdruck Kassel 1955

S. Calvisius, *Melopoiia sive Melodiae condendae ratio*, Erfurt 1602

J. Chailley, *La révision de la notion traditionelle de tonalité*, Kongreßbericht Köln 1958

G. Coperario, *Rules how to compose* (circa 1610), herausgegeben von M. Bukofzer, Los Angeles 1952

E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, Paris 1864

J. Crüger, *Synopsis musica*, Berlin 1630

S. M. Cserba, *Hieronymus de Moravia: Tractatus de Musica*, Regensburg 1935

C. Dahlhaus, *Die Termini Dur und Moll*, AfMw XII, 1955

ders., *War Zarlino Dualist?*, Mf X, 1957

ders., *Zur Theorie des klassischen Kontrapunkts*, KmJb 45, 1961

W. Danckert, *Melodische Funktionen*, in: Festschrift Max Schneider, Leipzig 1955

K. Dèzes, *Prinzipielle Fragen auf dem Gebiet der fingierten Musik*, Diss. Berlin 1922, masch.

H. H. Dräger, *Die „Bedeutung" der Sprachmelodie*, Kongreßbericht Hamburg 1956

H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1955, Nr. 10

ders., *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, AfMw XIV, 1957

A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949

H. Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927
H. Federhofer, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz 1950
F. J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris ²/1879
R. von Ficker, *Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts*, StzMw II, 1914
H. Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556
L. Finscher, *Tonale Ordnungen am Beginn der Neuzeit*, Musikalische Zeitfragen X, 1962
Ph. Friedheim, *The Relationship between Tonality and Musical Structure*, The Music Review XXVII, 1966
F. Gafurius, *Practica musicae*, Mailand 1496
Thr. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Würzburg 1937
M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, St. Blasien 1784
H. Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547
O. Gombosi, *Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters*, Acta mus. X–XII, 1938–40
ders., *Die Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939
ders., *Key, Mode, Species*, JAMS IV, 1951
W. Gurlitt, *Hugo Riemann (1849–1919)*, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1950, Nr. 25
A. Halm, *Harmonielehre*, Leipzig 1902
P. Hamburger, *Subdominante und Wechseldominante*, Wiesbaden 1955
J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948
M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853
H. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1863
S. Hermelink, *Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert*, Kongreßbericht Köln 1958
ders., *Dispositiones Modorum*, Tutzing 1960
H. von Herzogenberg, *Tonalität*, VjfMw VI, 1890
Ll. Hibberd, *„Tonality" and Related Problems in Terminology*, The Music Review XXII, 1961
F. Högler, *Bemerkungen zu Zarlinos Theorie*, ZfMw IX, 1926–27
H. Hüschen, *Der Harmoniebegriff im Musikschrifttum des Altertums und des Mittelalters*, Kongreßbericht Köln 1958
R. Jakoby, *Untersuchungen über die Klausellehre in deutschen Musiktraktaten des 17. Jahrhunderts*, Diss. Mainz 1955, masch.
K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925
ders., *Eine musiktheoretische Korrespondenz des frühen Cinquecento*, Acta mus. XIII, 1941
ders., *Kontrapunkt*, Leipzig ²/1956
E. Kirsch, *Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen*, Leipzig 1928
O. Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1901
W. Korte, *Die Harmonik des frühen 15. Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik*, Münster 1929
J. W. Krehbiel, *Harmonic Principles of J.-Ph. Rameau und His Contemporaries*, Diss. Indiana University, Bloomington 1964
Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1902
L. Kunz, *Die Tonartenlehre des römischen Theoretikers und Komponisten Pier Francesco Valentini*, Kassel 1937
E. Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913
ders., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917
ders., *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Bern 1920
R. C. Lamm, *The Evolution of the Secondary Dominant Concept*, Diss. Indiana University, Bloomington 1954
H. Lang, *Begriffsgeschichte des Terminus „Tonalität"*, Diss. Freiburg i. Br. 1956, masch.

J. Lippius, *Synopsis musicae novae*, Erfurt 1612
L. Lossius, *Erotemata musicae practicae*, Nürnberg 1563
E. E. Lowinsky, *On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians*, JAMS I, 1948
ders., *Awareness of Tonality in the 16th Century*, Kongreßbericht New York 1961
ders., *Tonality and Atonality in the Sixteenth-Century Music*, Berkeley und Los Angeles 1961
A. Machabey, *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XVe siècle*, Paris 1955
J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faksimilenachdruck Kassel 1954
B. Meier, *Die Harmonik im cantus-firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts*, AfMw IX, 1952
ders., *Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts*, MD VII, 1953
ders., *The Musica Reservata of Adrianus Petit Coclico and its Relationship to Josquin*, MD X, 1956
ders., *Bemerkungen zu Lechners Motectae Sacrae von 1575*, AfMw XIV, 1957
ders., *Wortausdeutung und Tonalität bei Orlando di Lasso*, KmJb 47, 1963
J. B. Mercadier, *Nouveau système de musique théorique et pratique*, Paris 1776
W. J. Mitchell, *Chord and Context in 18th-Century Theory*, JAMS XVI, 1963
Th. Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597, Faksimile-Nachdruck der Shakespeare Association, London 1937
R. O. Morris, *Contrapuntal Technique in the 16th Century*, Oxford 7/1958
J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, Kassel 2/1963
F. X. Murschhauser, *Academia musico-poetica bipartita*, Nürnberg 1721
F. Neumann, *Die Zeitgestalt*, Wien 1959
Roger North on Music, herausgegeben von J. Wilson, London 1959
J. Nucius, *Musica poetica*, Neiße 1613
C. V. Palisca, *Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise*, JAMS IX, 1956
A. Papius, *De consonantiis*, Antwerpen 1581
L. Penna, *I primi albori musicali*, Bologna 3/1679
H. Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich 1953
M. Praetorius, *Syntagma musicum III*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck Kassel 1958
Ph. F. Radcliffe, *The Relation of Rhythm and Tonality in the Sixteenth Century*, Proc. of the Musical Ass. 57, 1931
J. Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722
ders., *Nouveau système de musique théorique*, Paris 1726
ders., *Génération harmonique*, Paris 1737
G. Reichert, *Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Mf IV, 1951
ders., *Tonart und Tonalität in der älteren Musik*, Musikalische Zeitfragen X, 1962
H. Riemann, *Über Tonalität*, Präludien und Studien III, Leipzig o. J.
ders., *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877
ders., *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts*, Langensalza 1907
ders., *Ideen zu einer „Lehre von den Tonvorstellungen"*, Jb Peters XXI–XXII, 1914–15
ders., *Handbuch der Harmonielehre*, Berlin 7/1917
ders., *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin 2/1920
H. O. Rogers, *The Development of the Concept of Modulation in Theory from the 16th to the Early 18th Century*, Diss. Indiana University, Bloomington 1955
C. Sachs, *The Road to Major*, Mus. Quarterly XXIX, 1943
M. de Saint-Lambert, *Principes de clavecin*, Paris 1707
F. Salzer, *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik*, Wilhelmshaven 1960
F. Schadler, *Das Problem der Tonalität*, Diss. Zürich 1950 (1939)
H. Schenker, *Harmonielehre*, Stuttgart 1906
ders., *Der freie Satz*, Wien 2/1956
A. Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig und Wien 1911

A. Schmitz, *Die Kadenz als Ornamentum musicae*, Kongreßbericht Bamberg 1953
M. Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig 1918
S. Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853
J. Smits van Waesberghe, *A Textbook of Melody*, Rom 1955
ders., *Zur Entstehung der drei Hauptfunktionen in der Harmonik*, Kongreßbericht Lüneburg 1950
H. Stephani, *Zur Psychologie des musikalischen Hörens*, Regensburg 1956
W. E. Thomson, *A Clarification of the Tonality Concept*, Diss. Indiana University, Bloomington 1952
E. L. Trumble, *Early Renaissance Harmony*, Diss. Indiana University, Bloomington 1954
N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555
D. P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel 1949
A. Werckmeister, *Hypomnemata Musica*, Quedlinburg 1697
ders., *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln*, Aschersleben 1698
ders., *Harmonologia musica*, Frankfurt 1702
R. W. Wienpahl, *The Emergence of Tonality*, Diss. University of California 1953, masch.
ders., *English Theorists and Evolving Tonality*, Music and Letters XXXVI, 1955
ders., *Zarlino, the Senario, and Tonality*, JAMS XII, 1959
ders., *The Evolutionary Significance of the 15th-Century Cadential Formulae*, Journal of Music Theory IV, 1960
A. Wilphlingseder, *Erotemata musices practicae*, Nürnberg 1563
W. Wiora, *Der tonale Logos*, Mf IV, 1951
J. Wolf, *Musica practica Bartolomei Rami de Pareja*, Leipzig 1901
N. Wollick, *Opus aureum*, Köln 1501
G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558
F. B. Zimmerman, *Advanced Tonal Design in the Part-Songs of William Byrd*, Kongreßbericht Köln 1958
H. Zingerle, *Die Harmonik Monteverdis und seiner Zeit*, Edition Helbling, o. J.

SACHREGISTER

Accompagnement 135
Accord dérivé 11
Accord parfait 10 f., 26 ff., 30
Affinalis 206
Akkorddissonanz 58, 90, 112, 116 ff., 122 ff., 128, 247
Akkorddissonanzfunktion 133, 145, 148
Akkorddissonanzposition 133
Akkorddissonanzprogression 119, 129, 193, 246, 271, 280
Akkorddissonanzsatz 179, 196, 249, 255 ff., 262
Akkorddissonanzsequenz 277
Akkorddissonanztheorie 188, 211
Akkorddissonanzumkehrung 58, 101, 104, 107, 212
Akzidens 79, 143, 215, 221, 223 f., 245
Alteratio modi 148, 195, 266
Alteration 77, 159 ff., 168, 178, 238, 240, 245, 262 f., 280 f.
Alteration (akzidentell) 213, 218, 225 ff., 241, 262
Alterationsharmonik 149
Alterationstechnik 262
Alternationsprinzip 71
Altklausel 107
Ambitus 142, 174, 185, 191 f., 200 f., 204, 219, 236, 241, 244 f., 259
Ambitusschema 181 f.
Anfangsimitation 185, 192, 194, 202, 206, 227, 232, 237
Antepenultima 87, 97 f., 129, 132, 243
Anticipatio transitus 119
Antiphon 235, 241 f.
Antiphonar von Lucca 236
Antizipationsdissonanz 115, 119 f., 128
Arithmetische Proportion 20, 103
Arithmetische Teilung 186, 204, 206, 209
Armonia piena 169
Atonalität 18
Attraktion 14
Attraktionspunkte 142, 202, 208
Auffassungsdissonanz 28, 46 f.
Auflösungskonsonanz 92, 96, 115, 117, 120, 122, 126, 128
Auftaktige Gliederung 93
Ausweichung 194, 237
Authentisch-plagal 185
Baßbezug der Stimmen 90 f.
Basse fondamentale 22, 27, 34, 50, 57 f., 60 f., 63, 79, 84 f., 91, 94, 106 f.
Baß-Klausel 127, 129
Basso continuo 22, 94, 108, 120 f., 127
Bitonalität 223, 225 ff.
Bitonus 172

Cadence irrégulière 35
Cadence parfaite 25, 35, 54
Cadenza 196
Cadenza aggiunta 206
Cadenza regolare 205 f.
Canti euphoniaci 218
Cantor 174
Cantus-Baß-Gerüst 250, 252 f., 255
Cantus compositus 180
Cantus durus 148
Cantus fictus 148
Cantus firmus 182 f., 235 ff.
Cantus-firmus-Satz 75, 183, 196
Cantus mollis 143, 148, 189
Cantus-Tenor-Gerüst 249 ff., 255, 257
Centre harmonique 22, 46, 101 f., 104, 106, 211
Chanson 75, 178, 181, 198
Chiavette 181
Choral 62, 179
Chorda finale 203
Chorda mezana 203 f.
Chromatik 95, 149 f., 158 ff., 164 ff., 171, 264
Clausula altizans 198
Clausula essentialis 205
Clausula finalis primaria 197 f.
Clausula formalis 245
Clausula impropria 195, 220
Clausula peregrina 194 f., 228, 244 f.
Clausula primaria 194, 198 f., 202, 204, 206, 208, 219, 228, 241 f., 244, 267, 269
Clausula propria 194 f., 220
Clausula secundaria 179 f., 184, 193 f., 198 f., 201 f., 204, 206 ff., 219, 228, 241 f., 244, 267, 269
Clausula tertiaria 194 f., 198 f., 201, 204, 206 ff., 228, 242, 267, 269
Coda 224, 252
Codex Vindobonensis 109, 174
Comes 230, 241, 243, 279
Commixtio modorum 205, 234, 237

Concordantiae 19
Confinalis 147, 157, 168, 191, 193, 206, 232, 234
Confinalis minus principalis 207
Confinalis principalis 207
Confinalità 189 f., 192, 200
Coniunctae 165
Consonantiae 19
Contrasting third 64

Deviation fourth 62
Diatonik 95, 143 ff., 149 ff., 162, 165 f., 173 ff., 210 f., 214, 217, 222
Diesis 164
Differenza 189, 192, 200, 208
Discordantia imperfecta 71
Discordantia media 71
Discordantia perfecta 71
Diskant-Baß-Gerüst 89, 92 f., 196
Diskant-Klausel 127, 129, 135
Diskant-Tenor-Gerüst 54, 75 ff., 87 ff., 100, 106, 182
Diskant-Tenor-Klausel 55, 85, 135, 236
Dissonanzen, charakteristische 34, 48
Dissonanzenergie 78
Dissonanzenverbot 250
Dissonanz Note gegen Note 112, 118 f., 122, 129
Dissonanztechnik 246, 257
Dissonanz, unvollkommene 69
Dissonanzverkettung 25 ff., 30
Dissonanzverschränkung 122
Distinktionsprinzip 71
Ditonus 53, 102, 151 f., 171 f., 204
Dodekaphonie 170
Dominantbeziehung 258 f., 261
Dominante, simple 21, 24
Dominante, tonique 21, 24, 133
Dominant-Haben 37, 43
Dominantkette 132, 134
Dominantprinzip 78, 135, 263
Dominant-Sein 37, 43
Dominantwirkung 93 f.
Doppelleittonkadenz 75, 160, 165
Doppelmodus 202
Doppelstufe 223
Double emploi 23, 29, 32
Drehnotendissonanz 112 ff., 119 ff., 125, 128
Dualismus 44, 46, 49, 153
Durchführungsverfahren 284 f.
Durchgangsakkord 74, 129, 136, 273
Durchgangsdissonanz 55, 70, 106, 112 ff., 119 ff., 125, 128 f., 139, 247, 250
Durchgangsnote 247 f.
Durchimitation 183 f.
Dur-Moll-Kontrast 268 ff., 274, 277, 279
Dur-Moll-Parallelismus 92
Dur-Moll-Tonalität 148 ff., 158, 161, 177, 179 f., 190 f., 195, 201 ff., 207 ff., 214 f., 217, 219, 222, 232, 258, 261 f., 266 ff., 270 f., 273, 278
Dursubdominante in Moll 55, 73 f.
Dux 230, 243, 279

Emanzipation der Septimendissonanz 55, 57
Emanzipation des Septakkords 60
Energetische Theorie 7, 37, 39
Enharmonik 166
Enharmonische Identifikation 41
Excellentes 175
Exposition 284 f.
Extensio modi 194 f.
Extraordinär-Sätze 105

Fa fictum 165
Fauxbourdon 75, 87, 99
Figur 248
Finaleffekt 15 f., 35
Finales 175
Finalis 142, 146 f., 157, 162, 168, 174, 176 f., 179 f., 190 ff., 199, 202, 209 f., 224, 228 f., 231 f., 236 f.
Folia 92 f.
Folia-Modell 257
Fortschreitungszwang 93, 112, 131
Franconisches Gesetz 66
Frottole 89, 96
Fuggir le cadenze 238
Fundamentalbaß 23
Fundamentschritt 55, 82, 84, 108, 111, 122 f., 125, 167
Fundamentschrittheorie 7, 98, 101
Fundamenttöne 84 f., 127
Fundamentum relationis 185, 196, 236, 272
Fundament, verschwiegenes 28, 30 ff., 46, 50, 60 f., 81, 85, 107
Funktionale Einheit 61
Funktionaler Gegensatz 61
Funktionsakkord 145
Funktionsbegriff 80, 134
Funktionstheorie 7, 11, 13, 22 ff., 28, 31 ff., 40 ff., 47 f., 50, 54 f., 60, 73 f., 76, 79, 85, 90, 98, 106, 110, 123, 144 ff., 179, 191, 214

Gamme majeure des Chinois 13
Gamme mineure des Irlandais 13
Ganzschluß 245

Ganztonteilung 159
Gebundener Stil 228
Gegenbewegungsdissonanz 70 f.
Gegenklangprinzip 73
Generalbaß 108, 118 f.
Generalbaßlehre 213
Geometrische Proportion 20
Gerüststimmen 75
Gesamtmodus, authentisch-plagaler 184
Gleichschwebende Temperatur 171
Graves 175
Gregorianik 62
Grundakkord 91, 103
Grundton-Ambitus-Verhältnis 180 f.

Halbschluß 232, 234, 236, 245, 276 f., 279
Halbschluß, plagaler 239, 243 f.
Halbton 159, 164, 166, 171
Halbtonanschluß 77 ff., 84, 109, 259, 263, 270
Harmonia 155
Harmoniai 155, 187
Harmonie 19 ff.
Harmoniefremde Töne 58, 111 f., 119 ff., 123 ff., 128 f.
Harmoniemodell 96, 274
Harmonieschema 96 f.
Harmonieträger 74 ff.
Harmonische Ellipse 259
Harmonische Identität 90, 101, 105
Harmonische Proportion 20, 102 f.
Harmonischer Rhythmus 273 f.
Harmonische Teilung 185 f., 204, 209
Harmonische Terz 151 f.
Harmonische Zäsur 93, 129, 136 ff., 285
Haupttonart 193, 195, 260 f.
Haupt- und Nebenstufen 110
Heptatonik 157, 223, 240
Heterolepsis 116 f.
Hexachord 146, 149 f., 156 ff., 164 f., 177, 188, 226, 228, 240, 261 f., 266 ff., 272, 275 f.
Hexachordum naturale 222, 258

Imitation 185, 194 f., 237, 242 f., 246, 255
Imitationsschema 218 f., 222, 258 f.
Imperfizierung 77 ff.
Initialis 174
Initium 244
Intervallcharakteristik 91, 105
Intervalldissonanz 119, 123 f., 129
Intervalle, direkt verständliche 10 f., 15, 51, 55
Intervallgrundton 101
Intervallkontrapunkt 180
Intervallprogression 60, 77 f., 83 ff., 93, 99, 108, 119, 121 f., 136, 138 f., 168 f., 180, 196, 198, 216
Intervallproportionen, harmonische 173
Intervallsatz 168, 179, 196, 214, 258, 262
Intervallschemata 95
Intervallverträglichkeit 59 f.
Inversion 35
Isorhythmie 235

Kadenz 146, 167, 180, 192 ff., 196 f., 199, 207 f., 215 ff., 228
Kadenz, ausweichende 234
Kadenz, authentische 109, 276
Kadenz, Doppelleitton- 75
Kadenz, erweiterte 96
Kadenz, Oktavsprung- 75
Kadenz, Quartsprung- 75
Kadenz, plagale 109, 276
Kadenz, verhinderte 243
Kadenz, vollkommene 236
Kadenz, vollständige 92, 98, 100 f., 244
Kadenzdisposition 210, 242 f., 245, 258 f., 267 ff., 271 f., 274, 281
Kadenzstufen 182 f., 200
Kantilenensatz 77, 181
Kanzone 95
Kanzonette 93
Klangträger 81
Klausel 64, 160, 167, 178, 180, 184 f., 190, 192, 194 ff., 225, 231, 233, 255
Klauseldisposition 76, 184 f., 190, 192 ff., 198 ff., 203 ff., 207, 219 f., 222
Klausel, phrygische 216
Klauselstufen 184 f., 190, 192, 201, 204, 219, 221 f.
Klauseltheorie 205, 209
Komma 171, 229, 233 f., 239, 244 f.
Komma, pythagoreisches 170
Komma, syntonisches 41, 152, 169, 173
Konsonanz 11
Konsonanz, imperfekte 65 f., 68 ff., 72, 75, 77 ff., 83 ff., 91, 107, 109, 123, 160, 163, 166, 168 f., 171, 178, 196, 216
Konsonanz, perfekte 65 f., 68, 70, 72, 75, 77 f., 83 ff., 107, 109, 123, 154 f., 160, 163, 166, 168 f., 178, 196, 216
Konsonanztheorie 84

Lautenrecercar 97
Lautensatz 99
Leitton 78, 161 f., 167

Leittonchromatik 160 ff., 164 ff.
Leittonklang 55
Leittonspannung 78
Leittonwechselklang 46 f., 60, 110, 134, 136, 145 f., 195
Leittonwirkung 167 f.
Liedform 195
Lipps-Meyer-Gesetz 15 f., 35
Litteraturae 174 f.
Luogo naturale 103
Lydische Quarte 240

Madrigal 93 f., 111
Materialleiter 148
Medietas arithmetica 186
Medietas harmonica 186
Melodia fundamentalis 196
Melodia regularis 196
Melodische Energie 167
Mese 187
Messe 198
Metrik 93
Mi-Fa-Kontrast 263, 271, 275
Mi-Klausel 59, 131
Mixolydische Septime 221
Mixtio modorum 205, 234, 237
Modale Färbung 271 f., 278 ff.
Modalität 17, 149 ff., 161, 180, 189, 191, 207, 219, 232, 258, 266 f.
Modi, alte 199, 201 f.
Modi, arithmetisch-authentische 206
Modi, durale 210
Modi, harmonisch-plagale 206, 208
Modi, mollare 208, 210, 222, 268
Modi naturaliores 221, 268
Modi reiecti 186
Modulatio 19, 174
Modulation 29, 95, 145, 147 f., 161, 170, 193 ff., 202, 208, 216, 221, 223 f., 227, 266, 281
Modus 183 f.
Modusbestimmung 190 f., 218
Moduscharakteristik 199
Modus commixtus 201 f.
Modusdarstellung 219, 222, 228 f.
Modusdisposition 193, 199
Modus mixtus 201 f.
Modus naturalissimus 221
Modustheorie 220
Modustransformation 267
Moduswechsel 148, 194
Molldominante in Dur 55
Mollsubdominante in Dur 74
Monochord 172
Monodie 111, 117, 127 f.
Motette 198
Motivtechnik 283 ff.
Musica Enchiriadis 176
Musica falsa 158 f.
Musica ficta 68, 79, 108, 149, 158 f.
Mutatio toni 148, 194 f.

Nachsatz 265, 279
Natürliches System 52, 54
Naturterz 171
Neapolitanischer Sextakkord 191
Nebenstufen 29, 214
Nebentonart 193, 195, 260
Neutraler Akkord 215
Noeacis 175
Noeane 175
Nota supra la 226
Notes appendans 71 f.
Notes de repos 10 f.
Notes désirans appendans 72
Notes de tendance 14
Notes non appendans 71 f.
Note tonique 28
Nothi 186

Offertorium 184 f., 189, 202
Oktatonik 157, 223 ff., 227, 240
Oktaväquivalenz 211 ff.
Oktavgattung 142, 156, 175, 185 f., 192
Oktavsprungklausel 80, 82, 251, 253
Oktoechos 175, 185 f., 189, 231 f., 236, 238
Ordinar-Sätze 105
Ordine accidentale 103
Ordine naturale 103
Ordines 67
Ordre transitonique 13 f.
Ordre unitonique 13 f.

Palestrinastil 112, 122, 248
Parallelbeziehungen 258 f., 261
Parallele 145, 148, 216
Parallelenverbot 67 f., 88, 250 f.
Parallelen, verdeckte 169
Parallelismus von Klängen 93
Parallelkadenz 80 ff., 85, 136
Parallelklang 134
Partialtonreihe 76
Passamezzo antico 92 f., 249 ff.
Pentachord 182
Pentatonik 157

Penultima 60, 72, 80 ff., 85, 88, 132, 162, 228, 241, 243, 275
Perfizierung 77 ff.
Periode 95, 265
Periodenschluß 229, 242, 244 f.
Phrygisch 222
Physikalismus 9
Points d'attraction 142
Portamentodissonanz 120
Principes soni 156
Principii 204
Proprietas vocis 141, 156, 176, 182
Proportio sesquiquarta 172
Proportio sesquiquinta 172
Psalmformel 244

Quarta consonans 62, 92, 119
Quartakkord 126
Quartbeantwortung 185
Quartfall-Klausel 58
Quartgattungen 185, 200, 210 f., 218, 227
Quart-Quint-Oktav-Gerüst 154 ff.
Quartsextakkord 103
Quartsprungkadenz 80 ff.
Quartsynkope 250
Quintbeantwortung 185
Quintenkette 154, 285
Quintenparallelen 256
Quintenstruktur 151 f.
Quintgattungen 183, 185, 200, 210 f., 218
Quint-Quart-Struktur 182
Quintschritt 37
Quintschrittsequenz 92, 94 f., 133, 275 f.
Quint-Terz-Struktur 151 f.
Quintverwandtschaft 217

Regola delle terze e seste 160 f., 163, 165, 212
Reiner Satz 248
Relatio non harmonica 263, 276
Renaissance-Harmonik 135 f.
Repos 10 f., 13 f.
Reprise 282 ff.
Repercussa 142, 147, 174, 179 f., 184 f., 191, 199, 201 f., 210, 224, 232, 234, 244 f.
Responsorium 241
Rhythmik, subordinierende 265
Ricchezza dell'harmonia 82 f.
Romanesca-Baß 224

Saltarello 100
Scheinkonsonanz 11, 28, 42, 46 ff., 55
Seitenbewegungsdissonanz 70 f.
Seitenthema 195
Sekundakkord 126
Semiditonus 102, 199, 204
Semitonium 163
Semitonium maius 166
Semitonium minus 166
Sequenz (Gattung) 230, 242 f.
Sequenz (Technik) 134, 137 f., 146, 224, 284 ff.
Sequenz, harmonische 246
Sequenz, modulierende 133
Sequenz, tonal geschlossene 133
Sexta imperfecta 101
Sextakkord 91, 103
Sextakkord-Regel 110, 135
Sexta perfecta 101
Sextenparallelen 86 f.
Sext-Oktav-Klausel 254, 275
Simultankonzeption der Stimmen 85, 89, 184, 255 f.
Sixte ajoutée 11, 21, 23, 25, 34, 46 f., 90, 132
Soggetto 228
Solmisation 156, 158, 160
Sonatensatz 195
Sonderbahre Sätze 105, 126
Sonett 283
Sons fondamentaux 29
Sozietät der Tonstufen 144, 218 f., 259 ff., 266 f., 271, 275, 281
Spannungsdissonanz 123
Spannungsklänge 71, 83
Spurii 186
Stimmencharaktere 87
Stimmenpaare 256
Stimmführungsdissonanz 119
Stimmung, harmonische 149, 162, 165, 169, 172, 174
Stimmung, mitteltönige 171
Stimmung, pythagoreische 149, 162, 164 f., 169 f., 172, 174
Stimmung, reine 172 f.
Stufen, durale 156, 158, 160
Stufengang 100
Stufen, naturale 158, 160
Stufen, mollare 156, 158, 160
Stufentheorie 7, 22 ff., 29, 31 ff., 42, 49 f., 54, 60, 74, 76, 85, 90, 101, 106 f., 122 f., 144 f., 214
Stylus ligatus 228
Subordinierende Harmonik 265, 278, 280
Subordinierende Rhythmik 265
Subsemitonium modi 177, 221, 225, 260, 270, 278, 280, 285
Subsemitonium-Klausel 82, 131

Sukzessivkonzeption der Stimmen 85 f.
Superiores 175
Symmetrie 185
Syncopatio catachrestica 117
Syncopatio inversa 115
Synkopendissonanz 55, 60, 70, 90, 92, 96, 98, 112 ff., 121 f., 124 f., 129, 135, 250, 252
Synkopenklausel 95
Systemkontrast 223, 225
Systemwechsel 148, 157 f., 160, 224 f., 264, 266 ff., 271 f., 274, 276, 281

Tabula naturalis 108 f.
Teiltonarten 260 ff., 266 ff., 275, 278 ff., 286
Temperatur, gleichschwebende 171
Tempus imperfectum 230
Tempus perfectum 230, 235
Tendance 10 f., 13 f.
Tenor-Klausel 129, 135
Tertia imperfecta 101
Tertia perfecta 101
Terzenaufbau 22
Terzenkette 250
Terzen, substruierte 74
Terzensystem 62
Terzfreiheit 77, 262
Terz-Quint-Klausel 224
Terz-Sext-Klänge 73
Terzverwandtschaft 12, 217
Terzzug 39 f.
Tetrachord 154 ff., 162 f., 175 f., 182, 185
Tetrachordum synemmenon 162
Thema 284
Tonalité 7, 10 f., 13
Tonalité ancienne 13 f.
Tonalité moderne 10, 13 f., 18
Tonartendisposition 199, 207, 276, 280
Tonartwechsel 147 f.
Toncharakter 16, 156 f., 160, 164, 177
Tonempfindung 40
Tongesellschaft 15
Tonikalität 18
Tonikaparallele 208
Tonoi 187
Tonqualität 176
Tonvorstellung 40
Tote Intervallfolge 67 f.
Transformation der Modi 147
Transitorial fourth 62
Transposition 161 f., 165
Transpositionsschema 162
Transpositionsskalen 155, 170
Transpositionssysteme 266
Triadic atonality 18
Trichord 182
Tritone drive 76
Tritonusverbot 79
Tropoi 155
Types de tonalités 7, 10, 13, 17

Überbau 144, 179
Überteilige Proportion 70, 83, 103
Ultima 72, 80, 85, 180, 228, 243, 275
Umkehrungsakkorde 126
Unharmonische Proportionen 169 f.
Unharmonische Terz 171
Unterbau 144, 211
Unterquint-Imitation 225 f.
Unterterzklausel 106, 248
Urlinie 39 f.

Variation 246
Varietas 19, 21, 219, 242, 257, 272, 275 f., 279
Verschwiegenes Fundament 28, 30 ff., 46, 50, 60, 81, 85, 107
Versikel 230 f., 243
Villancico 96
Voces acutae 156
Voces circumflexae 156
Voces graves 156
Vorbereitungskonsonanz 92, 98, 114 ff., 118, 122, 126, 128 f.
Vordersatz 265, 279
Vorhalt, frei einsetzender 116
Vorhalt, unvorbereiteter 129

Wechseldominante 132
Wechselklänge 69
Wechselnotendissonanz 121, 135

Zentrierung 17 f.
Zusatzstimmen 255
Zweigliedrigkeit 265
Zwischendominante 214
Zwölf-Tonarten-System 235
Zwölf-töniges System 149 f.

PERSONENREGISTER

Adam von Fulda 79, 83, 156, 160
Agnelli, S. 273
Agricola, M. 182
Alcuin 174
d'Alembert, J. 21
Anonymus 1 19, 64
Anonymus 2 158
Anonymus 4 69, 102
Anonymus 5 39, 67
Anonymus 11 67, 83, 86 f., 113, 165
Anonymus 13 57, 67, 69, 71 f., 83
Anonymus 1 de Lafage 165
Anonymus Coussemaker IV 87 f.
Apel, W. 76, 225
Apfel, E. 75, 81, 88, 102, 196
Aribo scholasticus 63
Aristides Quintilianus 156
Arnold, F. T. 109 ff., 120, 126, 129
Aron, P. 82, 86, 181 ff., 189, 192, 200, 208, 218, 232
Artusi, G. M. 116, 205, 257 f.
Aurelian 174

Bach, J. S. 59, 207
Banchieri, A. 112, 188, 205
Baryphonus, H. 22, 104, 126
Beethoven, L. van 49
Benary, P. 205
Berardi, A. 81, 110, 208 f.
Bernhard, Chr. 114 ff., 186, 194 f., 207, 266
Besseler, H. 7, 58, 65, 73 ff., 79 ff., 262
Beurhusius, F., 101
Bianciardi, F. 109
Blume, F. 127
Boethius, A. M. S. 186 ff.
Bomm, U. 174
Bononcini, G. M. 114, 208
Borrono, P. 100
Brumel, A. 99 ff.
Bukofzer, M. 7, 83, 87, 91 f.
Burmeister, J. 90 f., 186, 206 f.
Burtius, N. 186
Byrd, W. 219 ff.

Caccini, G. 111, 128 f.
Calvisius, S. 188, 194 f., 198, 206
Campion, Th. 22, 104, 126
Cara, M. 8, 249 ff., 253 ff.
Carissimi, G. 135, 137
Cavalli, F. 135
Cerone, D. 116
Chrysander, F. 137
Cochläus, J. 199
Coclico, A. P. 231
Coperario, G. 91 f., 108
Coussemaker, E. H. de 19 f., 39, 57, 64, 67 ff., 77 ff., 82 f., 86 ff., 91, 102, 113, 158 f., 163 ff., 182, 186
Crüger, J. 108, 268
Cserba, S. M. 64, 66, 68 f., 71, 163

Dahlhaus, C. 20, 92, 103, 141, 156 f.
Dalza, J. 97 ff.
Dammann, R. 235
Dèzes, K. 79
Dräger, H. H. 15, 35
Dressler, G. 182
Dufay, G. 74 ff., 97, 106, 178, 181 f., 232
Dunstable, J. 232

Eggebrecht, H. H. 19, 57, 112, 127
Eichmann, P. 101
Einstein, A. 82, 131
Engelbert von Admont 63
Erpf, H. 55 f., 73, 132

Federhofer, H. 48
Fellowes, E. H. 220
Ferand, E. T. 21
Fétis, J. F. 7, 9 ff., 17 f., 41, 50, 150
Ficker, R. von 75, 158 f., 165
Finck, H. 101
Finscher, L. 197
Franco 19, 64, 68, 71

Gabrieli, A. 131
Gafurius, F. 19 f., 102, 113, 172, 186
Galilei, V. 114, 116
Gallicus, J. 186
Gallus, J. 57
Georgiades, Thr. 69, 72 f., 102
Gerbert, M. 19, 63 f., 69, 83, 160, 174 ff.
Glarean, H. 186, 189 f., 202, 209 f., 228, 231 f., 234 ff., 238, 240, 244
Gombosi, O. 93, 155
Guarini, F. 266 f.
Guido von Arezzo 157, 174, 176 f.
Guilelmus monachus 82, 87 ff., 113
Gurlitt, W. 43, 51

Haberl, F. X. 184 f., 189, 202
Halm, A. 34, 36 f.
Hamburger, P. 96, 114, 123 f.
Handschin, J. 9, 15 f., 35, 144, 152 f., 156 f., 179, 211, 259
Hannas, R. 116
Harman, R. A. 207
Hauptmann, M. 10, 36 f., 41, 43, 45 ff., 51, 67, 139, 151, 173
Haydon, G. 105 f.
Hegel, G. W. F. 67
Heinichen, J. D. 119
Helmholtz, H. von 9, 43, 45, 51 f.
Herbst, J. A. 109
Hermannus contractus 174 ff.
Hermelink, S. 82, 180 f., 193, 198, 203 ff.
Herzogenberg, H. von 40
Hieronymus de Moravia 64, 162 f.
Högler, F. 187 f.,
Hoppin, R. 225
Hothby, J. 164
Hüschen, H. 19

Isidor von Sevilla 19

Jakoby, R. 193, 197
Jeppesen, K. 112 f., 115 f., 118, 122, 177 ff.
Johannes Affligemensis 63

Johannes de Garlandia 70, 158 f.
Johannes de Muris 77, 81, 86, 88, 91
Johannes Gallicus 78
Josquin des Prez 8, 96 f., 115 f., 223, 225 ff., 234 ff., 238 ff., 247 ff., 263

Kirsch, E. 132
Körte, O. 97
Korte, W. 73
Krenek, E. 17
Kroyer, Th. 150 f.
Kunz, L. 186, 204, 206
Kurth, E. 7, 9, 38 f., 48, 59 f., 78, 122, 167 f.

Lang, H. 17
Lasso, O. 178, 198
Lechner, L. 181
Leonel 73
Lippius, J. 22, 87, 104 f., 108, 126, 188, 196, 206, 221, 268
Locke, M. 110
Lossius, L. 101
Lowinsky, E. E. 7, 18, 86, 89, 96, 99 f., 218, 232, 245 ff., 249 ff., 253, 258

Machabey, A. 7, 68
Machaut, G. 75
Malipiero, F. 93, 137 f.
Mattheson, J. 119, 141 f.
Marchettus von Padua 64, 69 f.
Meier, B. 73, 179 ff., 193, 199, 231, 234
Mercadier, J. B. 38
Merula, T. 95
Meyer, M. F. 15
Monteverdi, C. 8, 14, 93 ff., 114 ff., 129 f., 134 ff., 257 ff., 263, 266, 268, 273 f., 276, 278, 280, 282, 284 f.
Morley, Th. 87, 89 f., 207 f.
Morris, R. O. 198 f.
Murschhauser, F. X. 109
Müller-Blattau, J. 114, 186, 195, 207, 266

Neumann, F. 37
North, R. 22
Nucius, J. 86, 196

Obrecht, J. 75 f.
Ockeghem, J. 106
Odington, W. 102
Odo von Saint-Maur 157
Oettingen, A. von 43 ff., 51

Palestrina, G. P. 14, 114, 122, 180 f., 184, 189 f., 194, 198, 202, 247
Palisca, C. V. 114, 116
Papius, A. 107
Penna, L. 109 f., 189, 209 f.
Peri, J. 111
Petrucci, O. 97, 238, 249 f.
Pontio, P. 116
Praetorius, M. 182, 188
Printz, W. C. 197 f.
Prosdocimus de Beldemandis 20, 67, 113, 164
Pseudo-Franco 69
Pseudo-Tunstede 70, 156, 159 f.
Ptolemaios, Cl. 187

Rameau, J. Ph. 7, 9 ff., 21 ff., 34 ff., 50, 54, 57 f., 60, 94, 104, 110 f., 126, 133, 211, 275
Ramis de Pareia, B. 165, 172 f.
Reichert, G. 178, 193, 198
Reti, R. 18
Riemann, H. 7, 9, 11 ff., 17 f., 20, 22, 28 f., 32 f., 40 ff., 49 ff., 55, 57 f., 60, 67, 71 ff., 76, 79, 82, 87, 96, 102 f., 109 f., 123, 126, 132, 135 f., 144, 152 f., 159, 163 f., 172, 179, 203, 232
Rossi, L. 135
Rothacker, E. 51
Ruhnke, M. 83, 91

Sabbatini, G. 110, 120
Saint-Lambert, M. de 22, 111, 126
Salinas, F. 166
Salop, A. 75 f.
Sanders, E. H. 62, 75
Schamppecher, M. 196
Schenker, H. 35, 39 f.
Schering, A. 95
Schmid, H. 174
Schmitz, A. 193 f.
Schneegaß, C. 182
Schneider, M. 89, 127

Schönberg, A. 35, 123, 125, 168, 215
Schönsleder, W. 108 f.
Schütz, H. 112, 114, 140, 186, 195, 266
Schwartz, R. 249
Sechter, S. 7, 29 ff., 61, 123
Senfl, L. 242
Siegele, U. 207
Smijers, A. 225
Smits van Waesberghe, J. 61 ff., 152
Solerti, A. 111, 128
Stephani, H. 152
Stumpf, C. 53, 84, 122

Thomas de Sancta Maria 89
Thomson, W. E. 17
Tinctoris, J. 19, 86, 182, 201 f., 210, 236
Treitler, L. 181 f.
Tromboncino, B. 8, 249, 251 ff.

Valentini, P. F. 204, 206, 209
Verdelot, Ph. 82
Viadana, L. 127
Vicentino, N. 113
Vitry, Ph. de 158 ff., 163 f.
Vogel, E. 116

Waeltner, E. L. 174
Wagner, P. 236
Wagner, R. 9
Walker, D. P. 21, 107, 188
Walther, J. G. 205
Werckmeister, A. 105, 107, 126, 141
Wienpahl, R. W. 22, 80, 104
Willaert, A. 218 f.
Wilphlingseder, A. 101
Wilson, J. 22
Wiora, W. 8
Wolf, J. 165, 172
Wollick, N. 21, 196

Zarlino, G. 20 f., 54, 57, 82 f., 86 ff., 102 ff., 113 f., 123, 169, 181 ff., 187 f., 194, 196, 198, 203 ff., 212 f., 238, 242, 244, 267 ff.
Zimmerman, F. B. 219 ff.
Zingerle, H. 135 ff.