

Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550–1650 Eine Quellenstudie

von Siegfried Gissel, Marburg

I. Vorbemerkung

In der Literatur der letzten Jahre, die sich mit der Tonartenlehre der Zeit um 1600 beschäftigt, wird bei verschiedenen Autoren die These aufgestellt, daß in den mehrstimmigen Figuralen Sätzen der damaligen Zeit kein Unterschied zwischen authentischen und plagalen Modi besteht und daß der einer Komposition zugrundeliegende Modus nicht durch den Modus der Stimmen Diskant und Tenor bestimmt ist.

In seiner Arbeit *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli* behandelt Wendelin Müller-Blattau die Tonarten der Vokalmusik Giovanni Gabrielis. Er betont in diesem Zusammenhang unter anderem: „Ein Unterschied zwischen authentischen und plagalen Tonarten ist weder bei Gabrieli noch bei Palestrina festzustellen. Die alte, paarweise Bindung von Discantus und Tenor, Altus und Bassus an eine gemeinsame Tonart wird zwar weiterhin von den Theoretikern beschrieben, in der Praxis aber besteht kein Unterschied mehr zwischen Stimmen, die einer plagalen und denen, die einer authentischen Tonart angehören“¹.

Carl Dahlhaus verteidigt in dem Aufsatz *Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts*, der sich mit der Arbeit Bernhard Meiers über *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* beschäftigt, seinen Begriff des ‚authentisch-plagalen Gesamtmodus‘ für die Tonarten der mehrstimmigen Kompositionen der damaligen Zeit. Er hebt diesbezüglich unter anderem hervor: „Zweitens darf man, da die Praxis eine Hierarchie der Stimmen kaum kannte, von einem ‚authentisch-plagalen Gesamtmodus‘ sprechen, der die authentische Variante zusammen mit der plagalen (die eine im Tenor und Sopran, die andere im Baß und Alt) in sich begreift“².

Auch in Carl Dahlhaus' Rezension der genannten Arbeit von Bernhard Meier wird der Terminus ‚authentisch-plagaler Gesamtmodus‘ vom Verfasser wiederholt: „[...] daß es also sinnvoll sei, bei mehrstimmigen Sätzen, deren Gesamtambitus sowohl die authentische als auch die plagale Oktave umfaßt, von einem authentisch-plagalen Gesamtmodus zu sprechen“³.

Der vorliegende Aufsatz versucht nun, anhand von Quellenaussagen deutscher Autoren in Musikschriften und in Musikdrucken der Zeit von 1550–1650 darzulegen, daß in mehrstimmigen Kompositionen zwischen authentischen und plagalen Modi differenziert wird und daß der Modus, der in den Stimmen Diskant und Tenor auftritt, verbindlich für

¹ Wendelin Müller-Blattau, *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli*, Kassel 1975, S. 11.

² Carl Dahlhaus, *Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts*, in: *Mf* 29 (1976), S. 300.

³ Carl Dahlhaus, Rezension zu Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, in: *Mf* 29 (1976), S. 355.

den jeweiligen Figuralatz ist. Die Ausnahme von dieser Regel, die in vielstimmigen Kompositionen auftreten kann, wird abschließend anhand von Quellenzitate behandelt⁴.

II. Zur Modusbestimmung in mehrstimmigen Kompositionen

1. Musikschriften

Andreas Raselius weist in dem Traktat *Hexachordvm seu qvaestiones mvsvcae practicae* darauf hin, daß der Modus in den Stimmen Diskant und Tenor liegt, die die erste Stelle in einer Komposition für sich beanspruchen; denn die übrigen beiden, nämlich Alt und Baß, sind die zusätzlichen Stimmen. Selbst die Vernunft sagt es laut (schreit es laut), daß dies so ist:

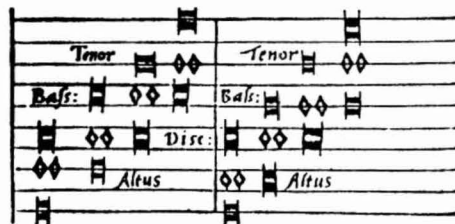
„Quae vero exempla hujus vel alterius modi esse dicentur, ea ex systematibus Discantus ac Tenoris, quae principem locum in πολυφωνία sibi vendicant (nam reliquae duae Altus et Basis accessoriae sunt) talia esse ipsa ratio clamitat“⁵.

In der Schrift *Isagoges musicae* vertritt Cyriacus Schneegaß die Meinung, daß in einer Komposition der authentische mit seinem plagalen Modus vermischt wird (und umgekehrt), wobei jedoch der eine von ihnen dominiert und der andere sich damit unterordnet. Die Führung übernimmt hierbei der Modus der Diskant- und Tenorstimme, und in der untergeordneten Stellung befindet sich der Modus, der in der Alt- und Baßstimme liegt:

„In compositis cantionibus quilibet Authentica cum suo Plagio, et vice uersa Plagiarius cum Authentica, propter Quintae et Quartae communionem καὶ συνέχειαν prorsus commiscetur, ita tamen ut alter illorum dominetur, et alter subseruiat. Ille scilicet potissimum in Discanto & Tenore: hic in Alto & Basso“⁶.

Johannes Magirus betont in der *Artis mvsvcae*, daß in einer Komposition die verwandten Stimmen Baß-Alt und Tenor-Diskant durch den gleichen Ambitus und die gleiche Quint-Quart-Disposition gekennzeichnet sind. Das Stimmenpaar Tenor-Diskant urteilt jedoch über den Modus des Satzes. Ein entgegengesetzter Modus ist in den benachbarten Stimmen Baß-Tenor und Alt-Diskant zu finden wegen der verschiedenen Oktaven, Ambitus und Quint-Quart-Dispositionen. Zur Veranschaulichung fügt Johannes Magirus zwei Notenbeispiele hinzu:

„De Modis in compositione vocum spectandis. Modus compositionem vocum certo ambitu & Mediatione regit: Estque in vocibus idem, vel diuersus. Idem est in vocibus eodem octavae ambitu & mediatione inuicem cognatis. Cognatae voces sunt: Bassus & Altus: Tenor & Discantus; Ex harum duarum vocum partibus, de modo cantus fit iudicium.“



⁴ Der Verfasser bezieht sich in diesem Aufsatz auf die Arbeit von Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, und auf die eigene Arbeit *Untersuchungen zur mehrstimmigen protestantischen Hymnenkomposition in Deutschland um 1600*, Kassel 1983. Außerdem werden noch andere als die dort ausgewerteten Quellen als Belege zitiert.

⁵ Andreas Raselius, *Hexachordvm seu qvaestiones mvsvcae practicae*, Nürnberg 1589, Cap. VI.

⁶ Cyriacus Schneegaß, *Isagoges musicae*, Erfurt 1591, Lib. II, Cap. VIII; vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 43f.

[...] Modus diuersus est in vocibus diuerso octauarum & ambitu & mediatione vicinis. Vicinae voces sunt: Bassus & Tenor: Altus & Discantus“⁷.

In der *Musica poetica* stellt Joachim Burmeister fest, daß in einer Komposition der authentische Modus mit seinem plagalen Modus verbunden wird (und umgekehrt), jedoch so, daß nur einer von ihnen den Klang des Satzes bestimmt, ihn also nicht beide gleichzeitig festlegen. Bei der Modusanalyse eines Werkes betrachtet man zuerst den Tenor, als nächstes den Diskant, erst dann den Baß und zuletzt den Alt:

„Fit enim, si voces Primariae ad certum Modum conjugio quasi conjunctae et connexae esse debent, uti debent, quod Modus Authentica cum suo Plagio; vel Plagijs cum suo Authentica connectatur, ita tamen ut alter eorum et non utriusque simul Harmoniam vel Melodiam moderentur [...]. Tenorem enim in applicatione Harmoniae ad Modum primò locò considerare solemus: post, Discantum; Deinde, Bassum; ultimò Altum“⁸.

Maternus Beringer behandelt in dem Traktat *Musicae das ist Der Freyen lieblichen Singkunst, Erster vnd Anderer Theil* die Frage nach dem Modus einer Komposition in Form eines Lehrgesprächs. Wie Johannes Magirus verdeutlicht auch Maternus Beringer seine Aussagen durch Notenbeispiele:

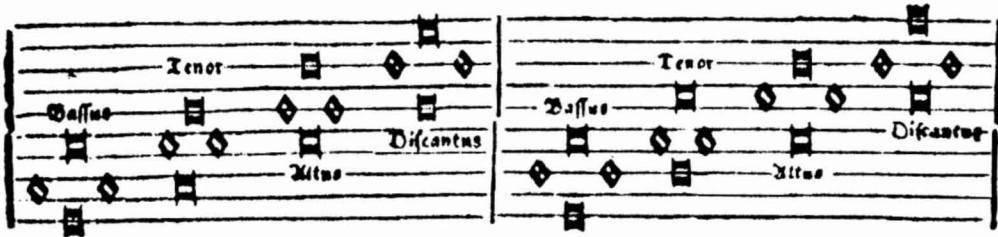
„Was nutzt der Modus? Er regiret die Composition vnd Lauff der Stimmen durch eine gewisse Octav, vnd deroeselben Mediation. Was ist allhie zu mercken? Daß allezeit ein par mit einander verbunden werde. Wie vielerley ist er in den Stimmen? Einerley oder zweyerley. In welchen Stimmen ist er einerley? In verwandten Stimmen / die einerley per Gradus auff einander gesetzte Speciem Octavae vnd Mediationem haben. Welche sind die? I. Bassus vnd Altus. II. Tenor vnd Discantus. Nach welchen beyden Stimmen von dem Modo deß Gesangs geurtheilt wird.



⁷ Johannes Magirus, *Artis mvsicae methodice legibvs logicis informatae*, Frankfurt/Main 1596, S. 106ff.

⁸ Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, S. 42f. Demzufolge ordnet Joachim Burmeister die fünfstimmige Motette *In me transierunt* von Orlando di Lasso in seiner Analyse dem authentischen phrygischen Modus zu: „Haec Harmonia In me transierunt Orlandi Dilassi elegans et aurea, determinatur Modo Authentâ Phrygiô“ (op. cit., S. 73); vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 45f. Folgende Autoren dokumentieren ebenfalls den phrygischen Modus dieser Motette von Orlando di Lasso: Eucharius Hofmann, *Doctrina de tonis sev modis mvsicis*, Greifswald 1582, Cap. Vltimvm; Andreas Raselius, a. a. O., Cap. VI; Johannes Magirus, a. a. O., S. 45; Seth Calvisius, *Exercitationes musicae duae*, Leipzig 1600, S. 51; Peter Eichmann, *Praecepta mvsicae practicae*, Stettin 1604, Cap. IX; Maternus Beringer, *Musicae das ist Der Freyen lieblichen Singkunst, Erster vnd Anderer Theil*, Nürnberg 1610, *De modo*; Melchior Vulpus, *Musicae compendium*, Jena 1610, S. 89; Johannes Nucius, *Mvsices poeticae* [...] *praeceptiones*, Neibe 1613, Cap. IX; Joachim Thuringus, *Opusculum bipartitum*, Lib. I, Berlin 1624, S. 43; Erasmus Sartorius, *Institutionum musicarum tractatio*, Hamburg 1635, Lib. II, Cap. IV; Conrad Matthaei, *Kurtzer / doch ausführlicher Bericht / von den Modis musicis*, Königsberg 1652, S. 95.

In welchen Stimmen ist er zweyerley? Inn benachbarten Stimmen / die zweyerley vnterschiedliche per Communem Quartam oder Quintam inneinander gefügte Species Octavae vnd Mediationes haben. Welche sind die? I. Bassus vnd Tenor. II. Tenor vnd Altus. III. Altus vnd Discantus.



Wie ist die Verbindung eines paars beschaffen? Wann Discantus vnd Tenor Harmonicè disponirt sind / so sind Altus vnd Bassus Arithmeticè disponirt. Im Gegentheil: Wenn Discantus vnd Tenor Arithmeticè disponirt sind / so sind Altus vnd Bassus Harmonicè disponirt⁹.

In der *Musica figuralis* erklärt Daniel Friderici, daß der Modus einer Komposition in den Stimmen Diskant und Tenor liegt:

„Der rechte vnd eigentliche Modus wird eigentlich im Discant vnd Tenore erkannt / muß man sich derwegen nicht lassen irren / wan im Basso vnd Alto ein ander Modus gefunden wird. Dann es wird in der Composition allzeit ein Authentus vnd ein Plagalis zusammen gesetzt / welche beyde auß einem Clave gehen. Wann den derwegen im Discant vnd Tenore der Authentus ist / so ist im Alto vnd Basso der Plagalis. Vnd hinwider so im Disc: vnd Tenore ein Plagalis gefunden wird / so ist gewiß im Basso vnd Alto der Authentus, wie auß nachfolgender erklerung der Modorum insonderheit zu sehen“¹⁰.

Im dritten Band des *Syntagma musicum* erwähnt Michael Praetorius die Modusbestimmung. Seine Meinung, daß der einer Komposition zugrundeliegende Modus in den Stimmen Cantus und Tenor liegt, belegt er an Notenbeispielen. Hieraus werden exemplarisch der Dorij und der Hypodorij im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus* zitiert¹¹:

Schematiffmus Dorij & Hypodorij regularis.

Bassus. Tenor. Altus. Cant. 2. Modi Hyp.

I. Modi
Dorij Bassus. Tenor. Altus. Cantus.

⁹ Maternus Beringer, a. a. O., *De harmonia composita*; vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 45.

¹⁰ Daniel Friderici, *Musica figuralis*, Rostock 1619, Cap. VIII.

¹¹ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 40f.; vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 48f.

Schematismus Dorii & Hypodorii transpositi.
Basis. Tenor. Altus. C. i. DORII;

Johann Crüger weist in der *Synopsis musica* darauf hin, daß die Hauptstimmen Tenor und Diskant, die durch eine geschmackvolle Wechelseitigkeit charakterisiert sind, den Modus sowohl durch bestimmte Klauseln als auch durch ihre charakteristische Lage anzeigen:

„Tenoris & Discanti (quorum elegans vicissitudo) principalis sive Regalis, Modum προαιρέσει & apparatu quodam certis clausulis & proprio loco ostendens“¹².

In der Abhandlung *De modis musicis* beantwortet Hieronymus Jordanus die Frage nach dem Modus einer Komposition dahingehend, daß er in dem Stimmenpaar Diskant-Tenor auftritt:

„In quà voce inquirendum propriè est de modo? In Discanto, vel Tenore. De Octavis idem est Judicium“¹³.

Conrad Matthaei erklärt in der Schrift *Kurtzer / doch ausführlicher Bericht / von den Modis musicis*, daß in einem mehrstimmigen Figuralatz der Diskant und der Tenor den Modus bestimmen. Er nennt diese Stimmen ‚Judices modorum‘ und veranschaulicht seine Aussagen durch zwei Notenbeispiele:¹⁴

„Hie ist wol in acht zunehmen: daß wenn in einer Motet die principal Stimmen / der Diskant und Tenor nemlich / sind modi primarii, so sind allezeit der Alt und Bass modi Secundarii, aber nach den ersten hat er den Namen / derowegen Sie (der Discant und Tenor) Judices modorum genennet werden. Als der Dorius und Hypodorius stehen also:“

Dorius. Hypo-Dorius.

¹² Johann Crüger, *Synopsis musica*, Berlin 1630, Cap. X.

¹³ Hieronymus Jordanus, *De modis musicis*, Hamburg 1635, fol. A 3^r; vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 47.

¹⁴ Conrad Matthaei, a. a. O., S. 25f. Im folgenden wird noch auf die Aussage von Christoph Praetorius hingewiesen, der nicht expressis verbis formuliert, daß der Modus einer Komposition in dem Stimmenpaar Diskant-Tenor liegt. Er ist der Meinung, daß in einem mehrstimmigen Satz jeder Modus contentus mit seinem Modus remissus (und umgekehrt) gewissermaßen wie in einer Ehe verbunden ist, jedoch in der Form, daß nur einer von beiden die Führung übernimmt: „Quomodo vtimum modis in compositione? Modorum quisque contentus cum suo remisso, vt et remissus cum suo contento propter Diapente et Diatessarion communionem in multiplici vocum contentu, quasi connubio quodam iungitur, ita tamen vt vnus dominetur“ (Christoph Praetorius, *Erotemata renovatae musicae*, Ulzen 1581, Lib. III).

Im folgenden werden nun Theoretiker-Aussagen wiedergegeben, die erkennen lassen, daß in mehrstimmigen Kompositionen acht beziehungsweise zwölf verschiedene Modi auftreten. Die Tatsache, daß hierbei die Stimmen Diskant und Tenor die ‚Judices modorum‘ sind, wird nicht *expressis verbis*, sondern verschlüsselt wiedergegeben, indem die Theoretiker die jeweiligen Modi mit eigenen Kompositionen oder mit Beispielen aus der Literatur der damaligen Zeit belegen.

Hermann Finck weist in der *Practica mvsica* darauf hin, daß er den Schülern Kompositionsbeispiele gibt, um die Kenntnis der einzelnen Modi üben zu können. Diese Motetten, die mit größtem Eifer und genauer Überlegung zusammengestellt sind, werden den acht Modi zugeordnet:

„Nunc uerò ut discentibus ad manus essent exempla, in quibus Tonorum in cantu figurali cognitionem recte exercere possint, subiiciendae erant ad singulos ordine Tonos conuenientes selectaeque Mutetae [. . .]. Interea tamen ut sciant quid certò expectare debeant, nomina & autores Mutetarum, hinc inde ex uarijs partibus summo studio grauique iuditio collectarum, ad octo tonos hinc adscribam“¹⁵.

Die einzelnen Modi werden durch Kompositionen vorwiegend von Clemens non Papa veranschaulicht und sind folgendermaßen angeordnet: Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypomixolydius¹⁶.

In der *Practica modorum explicatio* werden von Gallus Dreßler acht Modi angeführt und jeweils durch ein im Notendruck wiedergegebenes Motettenbeispiel illustriert. Die acht Modi, die durch Kompositionen, überwiegend von Clemens non Papa, erklärt werden, weisen die gleiche Reihenfolge wie bei Hermann Finck auf¹⁷.

Eucharius Hofmann nennt in dem Traktat *Doctrina de tonis sev modis mvsicis* zwölf Modi, die er alle an Motetten, unter anderem von Orlando di Lasso, Clemens non Papa, Josquin Despres, Alexander Utendal, Ludwig Senfl, Gallus Dreßler und Homer Herpol, exemplifiziert. Die Modi sind nach dem Vorbild Henricus Glareans folgendermaßen angeordnet: Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypomixolydius, Aeolius, Hypoaeolius, Ionicus, Hypoionicus¹⁸.

In der Schrift *Hexachordvm seu qvaestiones mvsicae practicae* werden von Andreas Raselius zwölf Modi erwähnt und alle durch Kompositionen, vorwiegend von Orlando di Lasso und Alexander Utendal, belegt, wobei er differenziert zwischen *Cantus regularis* und

¹⁵ Hermann Finck, *Practica mvsica*, Wittenberg 1556, Lib. IV

¹⁶ Vgl. Hermann Finck, a. a. O., Lib. IV Diese Modus-Ordnung zeigt noch die überlieferte Reihenfolge der acht Kirchentöne vorglareanischer Tradition.

¹⁷ Vgl. Gallus Dreßler, *Practica modorum explicatio*, Jena 1561, Cap. XIff. – Alle Motetten sind gekennzeichnet durch den jeweiligen Modus, der entweder im Wortlaut oder durch die Modus-Zahl oder durch beides wiedergegeben ist. Der lydische Modus wird durch zwei Notenbeispiele erläutert. Neben einem vierstimmigen Satz von Clemens non Papa erscheint noch eine vierstimmige Motette von Ludwig Senfl mit der Überschrift „Exemplum ueteris quinti toni“ (Gallus Dreßler, a. a. O., Cap. XV); vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 47

Gallus Dreßler erwähnt in dem 1571 erschienenen Traktat *Mvsicae practicae elementa* unter Berufung auf Henricus Glarean zwölf Modi. Er ist der Meinung, daß Gott nicht nur die Theoretiker angetrieben hat, sondern auch die vortrefflichen Komponisten, die die Lehre der zwölf Modi durch sehr schöne Kompositionen veranschaulicht haben: „Nam Deus non tantum Theoricos, sed etiam excellentes Poeticos Musicos hoc tempore excitauit, qui doctrinam duodecim modorum pulcherrimis Cantionibus illustrarunt“ (op. cit., Magdeburg 1571, Cap. VIII).

¹⁸ Vgl. Eucharius Hofmann, *Doctrina de tonis sev modis mvsicis*, Greifswald 1582, Cap. Vltimum; Henricus Glarean, *Δωδεκαχορδον*, Basel 1547, Lib. II, Cap. VII, S. 76ff. und Bernhard Meier, a. a. O., S. 57.

Cantus transpositus (bei den Modi transpositi fehlen jedoch Beispiele zum Hypolydius transpositus). Die Anordnung der Modi ist identisch mit der von Henricus Glarean¹⁹.

Leonhard Lechner hat seine theoretischen Darstellungen der Modi in einem Brief an seinen Freund Samuel Mageirus niedergelegt. In diesem Brief erklärt er, daß es acht Modi gibt und bezieht sich hierbei auf Orlando di Lasso, dessen Motettenbeispiele in den *Sacrae cantiones*, Nürnberg 1562, nach den acht Modi komponiert sind:

„Vnd dieses ist die eigentlich schlecht alt meinung von den Tonis, welcher auch der Orland ist, dessen seine ersten Moteten mit 5 Stimmen (. darin Confitemini Domino das erste ist .) Zeugnis geben, die seind nach den 8 tonis ordenlich nacheinander gericht / vnd gedruckht / allein daß primus vnd Sextus tonus darin transponirt sein“²⁰.

Die Modi weisen bei Leonhard Lechner die gleiche Anordnung wie bei Hermann Finck auf²¹.

In der *Artis mvsicae* nennt Johannes Magirus zu allen zwölf Modi sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus* (hier fehlen jedoch Beispiele für den Hypoaeolius transpositus) Motetten, vorwiegend von Orlando di Lasso, Homer Herpol, Alexander Utendal, Clemens non Papa und Josquin Despres. Die Reihenfolge der Modi bestimmt Johannes Magirus folgendermaßen: Phrygius, Hypophrygius, Dorius, Hypodorius, Ionicus, Hypoionicus, Aeolius, Hypoaeolius, Mixoaeolius („vulgo dictus Mixolydius“), Hypomixoaeolius („vulgo dictus Hypomixolydius“), Lydius, Hypolydius²².

Bevor Seth Calvisius in den *Exercitationes musicae duae* die einzelnen Modi durch Kompositionen veranschaulicht, weist er darauf hin, daß, nachdem er die Modi erklärt hat, jeder beliebige Modus leicht erkannt werden kann. Dennoch werden Beispiele von bewährten Komponisten zu den einzelnen Modi hinzugefügt, damit die Schüler die Möglichkeit haben, das Wesen der Modi besser betrachten zu können:

„Etsi ex his, quae de variatione Modorum in figurata Musica dictae sunt, et ex exemplis ad quemque Modum, ex Harmonijs Cantionum Ecclesiasticarum additis, Modus quilibet facilè agnoscipotest: tamen ne fortè quid desiderari poßit, exempla ex probatis autoribus desumta maximè illustria, et ubivis obvia ad singulos Modos ascribamus, ut discentes habeant, quo Modorum naturam rectius introspicere et contemplari poßint“²³.

Seth Calvisius zitiert Motettenbeispiele zu allen zwölf Modi sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus* (mit Ausnahme des Phrygius transpositus und des Hypolydius transpositus). Die genannten Kompositionen stammen unter anderem von Orlando di Lasso, Jacob Handl, Giaches de Wert, Leonhard Lechner und Alexander Utendal. Seth Calvisius folgt in der Numerierung der Modi Gioseffo Zarlino und in der Benennung Henricus Glarean. Seine Modus-Anordnung ist daher folgende: Ionicus, Hypoionicus, Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypomixolydius, Aeolius, Hypoaeolius²⁴.

¹⁹ Vgl. Andreas Raselius, a. a. O., Cap. VI.

²⁰ Leonhard Lechner, *Dem Ehrenthafften Fürgeachten*, Stuttgart 1593, hrsg. von Georg Reichert, in: *AfMw* 10 (1953), S. 210; vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 22f. und S. 64ff.

²¹ Vgl. Leonhard Lechner, a. a. O., S. 210 und zu Hermann Finck Anm. 16.

²² Vgl. Johannes Magirus, a. a. O., S. 43ff.

²³ Seth Calvisius, a. a. O., S. 42.

²⁴ Vgl. Seth Calvisius, a. a. O., S. 42ff.; Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1573, Quarta Parte, Cap. X, S. 379f. und zu Henricus Glarean Anm. 18.

Peter Eichmann führt in dem Traktat *Praecepta mvsicae practicae* zwölf Modi an, die er alle durch Motettenbeispiele, vornehmlich von Orlando di Lasso, erläutert. Die Modus-Ordnung stimmt mit der von Henricus Glarean überein²⁵.

In der Abhandlung *Musicae das ist Der Freyen lieblichen Singkunst, Erster vnd Anderer Theil* erwähnt Maternus Beringer zwölf Modi, die alle von ihm durch Kompositionen im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus*, unter anderem von Orlando di Lasso, Jacob Handl, Leonhard Lechner, Giaches de Wert und Alexander Utendal, veranschaulicht werden. Die Reihenfolge der Modi ordnet er in der gleichen Weise wie Johannes Magirus²⁶.

Adam Gumpelzhaimer exemplifiziert im *Compendivm mvsicae* alle zwölf Modi durch kurze vierstimmige Kompositionen, die er auch im *Cantus transpositus* vorstellt. Die Modi zeigen die gleiche Disposition wie bei Henricus Glarean²⁷.

Die von Johannes Nucius in der Schrift *Mvsices poeticae* [. . .] *praeceptiones* erwähnten zwölf Modi werden von ihm alle durch Motettenbeispiele sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus*, unter anderem von Orlando di Lasso, Johannes Nucius, Giaches de Wert und Alexander Utendal, belegt. Die Modus-Einteilung ist identisch mit der von Henricus Glarean²⁸.

Nachdem Bartholomaeus Gesius in der *Synopsis mvsicae* die Modi erklärt hat, weist er darauf hin, daß es nun leicht ist, einen Modus sowohl im Choral- als auch im Figuralgesang zu bestimmen. Damit die Schüler die Lehre der Modi besser verstehen, fügt er vierstimmige Hymnensätze im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus* zu den zwölf Modi hinzu. Diese Beispiele sind so angeordnet, daß sie in den Schulen zu den einzelnen Tageszeiten während der ganzen Woche gesungen werden können:

„Ex his quae dicta sunt cognitio cuiuslibet modi in Cantilenis tam choralibus quam figuratis facilis est [. . .]. Ac ut eo melius et facilius scholastica iuventus doctrinam de modis sibi notiore redderet, addere volui Hymnos per 12 modos in utroque cantu: Regulari scilicet ac transposito 4. vocibus à me compositos, qui ita ordinati sunt, ut singulis horis per totam septimanam in scholis decantari possint“²⁹.

Die Reihenfolge der Modi, in denen die *Hymni scholastici* komponiert sind, stimmt mit der von Henricus Glarean überein³⁰.

Im *Syntagma musicum* nennt Michael Praetorius zwölf Modi, die er durch Notenbeispiele im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus* illustriert. Die Modi haben die gleiche Anordnung wie bei Henricus Glarean³¹.

Joachim Thuringus nennt in dem Traktat *Opusculum bipartitum* zwölf Modi, die er alle durch Motettenbeispiele belegt. Hierbei ist jedoch festzustellen, daß er, von einigen

²⁵ Vgl. Peter Eichmann, a. a. O., Cap. IX und zu Henricus Glarean Anm. 18.

²⁶ Vgl. Maternus Beringer, a. a. O., *De modo* und zu Johannes Magirus Anm. 22.

²⁷ Vgl. Adam Gumpelzhaimer, *Compendivm mvsicae latino-germanicvm*, Augsburg 1611, Cap. X. – Alle Kompositionsbeispiele weisen in der Überschrift im Wortlaut den jeweiligen Modus und die entsprechende Modus-Zahl auf; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

²⁸ Vgl. Johannes Nucius, a. a. O., Cap. IX und zu Henricus Glarean Anm. 18.

²⁹ Bartholomaeus Gesius, *Synopsis mvsicae practicae*, Frankfurt/Oder 1615, *De intervallis & modis musicis*.

³⁰ Vgl. Bartholomaeus Gesius, a. a. O. – Alle Hymnenbeispiele weisen in der Überschrift den jeweiligen Modus im Wortlaut auf, die zwölf Kompositionen im *Cantus regularis* zeigen zudem noch die entsprechende Zahl des Modus; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

³¹ Vgl. Michael Praetorius, a. a. O., S. 36ff. und S. 40ff. und zu Henricus Glarean Anm. 18.

Kompositionen, zum Beispiel von Eucharius Hofmann, Orlando di Lasso und Alexander Utendal, abgesehen, die Figuralbeispiele zitiert, die Eucharius Hofmann in seinem Traktat *Doctrina de tonis sev modis mvsicis*³² zu den einzelnen Modi bereits angeführt hat. Die Modus-Gliederung ist identisch mit der von Henricus Glarean³³.

In der *Synopsis musica* erklärt Johann Crüger zunächst die zwölf Modi und veranschaulicht sie dann durch Kompositionsbeispiele. In einer Vorbemerkung zu den Kompositionen weist er darauf hin, daß anschließend zu allen authentischen und plagalen Modi vierstimmige Beispiele mit ihren Klauseln sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus* folgen:

„Seqvuntur Exempla alia 4. voc. tàm Regularis qvàm Transpositi Systematis ad omnes Modos, tam Authenticos qvam Plagales, suis Clausulis formalibus accommodata, ex qvibus simul videre est, qvomodo Claves signatae cuilibet Melodiae principalium qvatuor vocum in omni Modo sint praefigendae, qvantumque modulatio qvaevs iuxta praescriptum Ambitus sui circuitum ascendere, et descendere debeat“³⁴.

Die Reihenfolge der Modi ist bei Johann Crüger die gleiche wie bei Seth Calvisius³⁵.

Erasmus Sartorius erwähnt in der Schrift *Institutionum musicarum tractatio* zwölf Modi und erläutert sie alle sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus* durch Motettenbeispiele, unter anderem von Orlando di Lasso, Hieronymus Praetorius, Alexander Utendal und Melchior Vulpius. Die Modus-Ordnung folgt der Henricus Glareans³⁶.

In der *Musica poetica* betont Johann Andreas Herbst, daß die zwölf Modi nach wie vor Geltung haben:

„Wenn man nach altem Gebrauch / sonderlich in Musica figurali, die Zahl der Modorum rechnen will / so hätten wir sehr wenige Modos: Aber durch der neuen Componisten fleiß / die etwas weiters gesucht vnd nachgeforscht macht daß 12 Modi erfunden seyn / welche auch noch behalten werden / vnd in gewöhnlicher Vbung seyn“³⁷.

An anderer Stelle der *Musica poetica* werden die zwölf Modi durch zweistimmige Kompositionen im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus* illustriert. Darüber hinaus werden der Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypoaeolius und Ionicus durch Motettenbeispiele veranschaulicht. Die Modus-Disposition stimmt mit der von Henricus Glarean überein³⁸.

³² Vgl. Eucharius Hofmann, *Doctrina de tonis sev modis mvsicis*, Greifswald 1582, Cap. Vltimvm.

³³ Vgl. Joachim Thuringus, a. a. O., Lib. I, S. 33ff. und zu Henricus Glarean Anm. 18.

³⁴ Johann Crüger, a. a. O., Cap. XV

³⁵ Vgl. Johann Crüger, a. a. O., Cap. XV – Der jeweilige Modus dieser Kompositionsbeispiele wird in der Überschrift im Wortlaut erwähnt; vgl. zu Seth Calvisius Anm. 24.

³⁶ Vgl. Erasmus Sartorius, a. a. O., Cap. IV und Cap. V – Nach den Erläuterungen der zwölf Modi führt Erasmus Sartorius noch an, daß ein dreizehnter und vierzehnter Modus von den Komponisten verwendet wird. Diese beiden Modi werden jedoch sehr selten gebraucht, da sie von der natürlichen und gewohnten Beschaffenheit der übrigen Modi abweichen. Beispiele für den dreizehnten Modus finden sich nach Erasmus Sartorius bei Hieronymus Praetorius. Ein Exemplum für den vierzehnten Modus wollte Hieronymus Praetorius ebenfalls geben, aber der Tod hat ihn daran gehindert: „Praeter hos vulgares & usitatos duodecim modos interdum etiam Auctores Musici uti solent Modo decimo tertio; imo etiam decimo quarto: Sed veluti hoc rarissimum est, ita etiam hanc ob causam, hi modi dici solent illegitimi vel spurij, quia scilicet exorbitant vel alieni sunt à naturali & consueta modorum Indole. Exempla extant in libris Hieronymi Praetorij. Ego sum qui sum. Item, Miserere mei. Exemplum decimi quarti modi simul dare voluit, sed interea Vir ille celeberrimus cum dolore omnium musicorum mundo valedixit.“ (Erasmus Sartorius, a. a. O., Cap. V); vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

³⁷ Johann Andreas Herbst, *Musica poetica*, Nürnberg 1643, S. 54.

³⁸ Vgl. Johann Andreas Herbst, a. a. O., S. 101ff. – Alle Kompositionsbeispiele sind gekennzeichnet durch den jeweiligen Modus und dazugehörige Moduszahl, die im Wortlaut wiedergegeben werden; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

Conrad Matthaei exemplifiziert in dem Traktat *Kurtzer / doch ausführlicher Bericht / von den Modis musicis* die zwölf Modi an Motetten sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus*, wobei er jedoch den Lydius transpositus und den Hypolydius transpositus nicht eigens durch Beispiele spezifiziert. Die Motettenbeispiele stammen unter anderem von Johann Stobaeus, Orlando di Lasso, Andreas Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Melchior Vulpius und Heinrich Schütz. Conrad Matthaei ordnet die Modi in der gleichen Weise wie Seth Calvisius³⁹.

2. Musikdrucke

Auch in verschiedenen Musikdrucken der damaligen Zeit nehmen die jeweiligen Komponisten – zum Teil in ausführlicher Form – Stellung zu den Modi in mehrstimmigen Kompositionen und zu der Modusbestimmung eines Satzes, die durch den Modus der Stimmen Diskant und Tenor, den ‚Judices modorum‘, gegeben ist. Folgende Beispiele seien hierzu zitiert:

Homer Herpol publiziert 1565 das *Novvm et insigne opvs mvsicvm*, das vierundfünfzig fünfstimmige Motetten umfaßt. Im Vorwort dieser Sammlung erläutert er den Aufbau des Werkes, das nach den zwölf Modi Henricus Glareans gegliedert ist⁴⁰. Demgemäß erscheinen in der ersten Dodekade alle Modi in ihrer natürlichen Reihenfolge (Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypomixolydius, Aeolius, Hypoaeolius, Ionicus, Hypoionicus). Die zweite Dodekade weist alle Modi im *Cantus regularis* auf (Aeolius, Hypoaeolius, Ionicus, Hypoionicus, Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypomixolydius). Nach diesem Teil folgen fünf Motetten in den seinerzeit häufig verwendeten Modi (Dorius, Phrygius, Ionicus, Hypoionicus, Mixolydius). In der dritten Dodekade treten die sechs authentischen Modi auf (Aeolius, Ionicus, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius), gefolgt von den sechs plagalen Modi, die die gleiche Reihenfolge wie die authentischen haben (Hypoaeolius, Hypoionicus, Hypodorius, Hypophrygius, Hypolydius, Hypomixolydius). Die vierte Dodekade umfaßt alle zwölf Modi in unterschiedlicher Reihenfolge (Aeolius, Hypodorius, Hypophrygius, Ionicus, Hypolydius, Dorius, Hypomixolydius, Phrygius, Hypoaeolius, Lydius, Hypoionicus, Mixolydius). Der letzten Dodekade wird noch ein Beispiel im Mixolydius hinzugefügt. Außerdem gibt Homer Herpol in den Stimmen Tenor und Discantus, die den Ursprung beziehungsweise die Quelle eines Modus darstellen, den Namen und die Eigenart des jeweiligen Modus an:

„Iam Tuae Excellentiae molestus esse desinerem, nisi horum Canticorum ordo me submoneret, quae in quatuor δωδέκαδες digessi. In prima, omnis Modi sine controuersia suo naturali ordine progrediuntur, quam, Canticum, simile est regnum coelorum, claudit: In secunda, in qua omnes duodecim modi, citra fa molle modulantur, Aeolius cum suo Plagio, et reliqui subsequentes Authentae cum suis ad latus adiunctis: huius postremum, Modicum & non uidebitis me. Hinc quia numerus duodenarius, sunt enim Cantica numero 54. defectum patiebatur, qui nostra aetate Toni apud multos usitatioris esse uidebantur, in medio adposuimus, & numero sunt quinque quorum ultimum est: Rabbi scimus, quia à Deo: In tertia sex Authentae sese alternis consequuntur, quorum Plagij

³⁹ Vgl. Conrad Matthaei, a. a. O., S. 74ff. und zu Seth Calvisius Anm. 24.

⁴⁰ Die Modi werden im Discantus und Tenor sowohl im Wortlaut als auch durch die entsprechende Zahl wiedergegeben.

eundem ordinem seruant, Appraehendens eum de turba, postremum locum occupat. In quarta & ultima, cuiuslibet speciei natura & proprietates depingitur. Praeterea in Tenore & superiori parte, à fonte cuiuslibet Modi, additur & nomen & character, tanquam eius, qui modulatur cantus, index⁴¹.

Alexander Utendal veröffentlicht 1570 die Motettensammlung *Septem psalmi poenitentiales*. Im Vorwort erklärt er, daß er sieben Bußpsalmen zusammengetragen und diesen, um die zwölf verschiedenen Modi zu vervollständigen, fünf Orationes aus den Büchern der Propheten hinzugefügt hat. Hierbei beruft er sich auf Henricus Glarean und Gioseffo Zarlino, die er aus Gründen der Ehrerbietung hier nennt:

„Arripui itaque Psalmos, quos Ecclesia vocat poenitentiales, septem, Quibus propter argumenti similitudinem adieci orationes quinque, hinc inde ex Prophetarum scriptis desumptas: idque ea potissimum de causa, vt numerus impleteretur modorum Musicorum duodenarius, non mea solum, sed clarissimi doctissimique illius Glareani, nec non eruditissimi viri Iosephi Zerlini, quem vtrumque sine praefationis honore mihi nominare est religio, sententia perfectissimus⁴².

Eucharius Hofmann publiziert 1577 vierundzwanzig vier- bis sechsstimmige Motettenkompositionen. Im Vorwort wendet sich Eucharius Hofmann gegen die Lehre der acht Modi, weil durch dieses Denken die geschmackvolle Vielseitigkeit ‚aus dem Wege geräumt wird‘. Er unterzieht sich der Mühe, Beispiele aller zwölf Modi sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus* zu geben, damit die Anhänger dieser Kunst in die Lage versetzt werden, ein begründetes Urteil über den einer Komposition zugrundeliegenden Modus zu geben:

„Cumque hac ratione praestantissima Musicae pars negligatur, et docta ac concinna in cantu varietas, qua natura plurimum delectatur, è medio tollatur, nulla alia de causa, quàm quod plerisque, quid in hac arte verum sit, ignotum est, operaeprecium me facturum esse iudicavi, si omnium Tonorum exempla tam in scala dura quàm molli, omnib. huius artis studiosis ostenderem, vt et praeceptorum vsus magis ab iis conspiciatur, et vera de Tono in quibuscunque doctorum Symphontarum melodiis, iudicia facere possint⁴³.

Die Reihenfolge der Modi, in denen die Motettenbeispiele komponiert sind, ist die gleiche wie bei Henricus Glarean⁴⁴.

⁴¹ Homer Herpol, *Novvm et insigne opvs mvsicvm*, Nürnberg 1565, fol. a 3^r–a 3^v; vgl. Anm. 42; Arnold Geering, *Homer Herpol und Manfred Barbarini Lupus*, in: *Festschrift Karl Nef zum 60. Geburtstag*, Zürich 1933, S. 48ff. und Bernhard Meier, a. a. O., S. 23.

⁴² Alexander Utendal, *Septem psalmi poenitentiales*, Nürnberg 1570, fol. A 2^v; vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 22.

Auf die beiden Musikdrucke *Novvm et insigne opvs mvsicvm* von Homer Herpol und *Septem psalmi poenitentiales* von Alexander Utendal, in denen jeweils alle zwölf Modi durch Motettenbeispiele veranschaulicht werden, weisen folgende Theoretiker hin: Eucharius Hofmann, *Doctrina de tonis sev modis mvsicis*, Greifswald 1582, Cap. Vltimvm: „Omnium Tonorum exempla habes, 1. in Euangelij Herpoldi. 2. in poenentialibus Vtendali“; Andreas Raselius, a. a. O., Cap. VI: „Exempla modorum omnium ex profecto tractarunt: Vtendalius in Psalmis poenentialibus, adjunctis quinque orationibus & c. & ante eum Homerus Herpol in Euangelij Dominicalibus“; Maternus Beringer, a. a. O., *De modo*: „Gib zum überfluß Autores, welche in alle 12. Modos Gesänger eingeschlossen haben: Homerus Herpoldus die Evangelia Dominicalia. Alexander Utendalius die Psalmos poenitentiales vnd 5. Orationes“; Johannes Nucius, a. a. O., Cap. IX: „Haec pauca exempla ex notioribus symphoneticis pro pleniore Modorum cognitione Tyronibus huius artis examinanda subiecimus, plura ex probatoribus authoribus, cum sint ubique obvia, quilibet petere poterit, praesertim ex Homeri Herpol: Euangelij, et Alexandri Vtendalij. Psalmis Poenentialibus, etc.“ – Darüber hinaus zitiert Johannes Nucius in dem genannten Traktat einen Passus aus dem Vorwort von Homer Herpol, der sich mit den zwölf Modi beschäftigt; vgl. Johannes Nucius, a. a. O., Cap. IX. – Eine verkürzte Form dieses Zitates von Homer Herpol erscheint auch bei Joachim Thuringus, a. a. O., Lib. II, S. 25.

⁴³ Eucharius Hofmann, *XXIII. Cantiones*, Wittenberg 1577, fol. A 2^r.

⁴⁴ Vgl. Eucharius Hofmann, op. cit., fol. A 3^r – Alle Motetten sind zudem durch den jeweiligen Modus gekennzeichnet, der als Zahl in der Überschrift erwähnt wird; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

Die 1597 erschienenen *Hymni scholastici* von Bartholomaeus Gesius weisen unter anderem vierundzwanzig vierstimmige Hymnenkompositionen auf. Es handelt sich hierbei jeweils um zwölf Hymnenbeispiele im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus*, deren Modusanordnung mit der von Henricus Glarean übereinstimmt⁴⁵.

Philipp Dulichius publiziert 1598 den Musikdruck *Fasciculus novus*. Diese Motettenbeispiele weisen, wie aus dem Titel zu ersehen ist ([...] XII. *Glareani modis indubitatis attemperato* [...]), die zwölf Modi Glareans auf. Im Vorwort des Druckes führt Dulichius unter anderem folgendes aus: Ein gebildetes Urteil über die Modi ist nach Meinung Glareans von eminenter Wichtigkeit in der Musik. Im Gegensatz zu den meisten Komponisten fügt Dulichius Motettenbeispiele hinzu, die die reine Form der Modi aufweisen, wozu auch der Lydius gehört. Denn die meisten Komponisten widmen sich dem Dorius, dem Ionicus und deren plagalen Tonarten, ebenso dem Hypomixolydius und dem Phrygius. Selten beschäftigen sie sich mit dem Aeolius und dem Mixolydius, die fürwahr vorzügliche Modi sind. Seltener widmen sie sich dem Hypoaeolius und dem wirklichen Hypophrygius, der sich innerhalb bestimmter Grenzen bewegt. Äußerst selten beschäftigen sie sich mit dem Lydius und Hypolydius, als sei gewissermaßen eine Verschwörung gegen sie gemacht worden, oder, wie Glarean es sagt, als gäbe es einen öffentlichen Beschluß über die Verbannung dieser Modi. Auch in den Kompositionen von Orlando di Lasso, die Philipp Dulichius kennt, ist ihm kein Beispiel des Lydius begegnet und nur ein einziges Beispiel des Hypolydius; aber auch dieses Beispiel ist wiederholt abgeändert zum Hypoionicus, nicht ohne Beleidigung des Hypolydius. Der Grund für die Verbannung der beiden genannten Modi ist ihr härterer Melodieverlauf – und sie sind nicht so leicht zu behandeln wie der Dorius oder ein anderer Modus. Philipp Dulichius möchte mit seinen Ausführungen über die Modi nicht die Verdienste derjenigen schmälern, die kunstvolle Kompositionen erstellt haben, sondern seine Darstellungen dienen der Motivation, sich mit dieser Thematik zu beschäftigen:

„Sed ad te redeo vir clariss. cui huncce fasciculum dedicare libuit, cum sciam, te de rebus et modis musicis eruditè iudicare posse, quod de sententia Glareani lib. 3. cap. 13. dodecachordi, praecipuum est in Musico. Adhibe igitur lapidem lydium species nempe diapente et diatessarion: et experiere me singulis eorum et quidem γνησίους, exempla aliquot attemperaße: id quod paucissimi facere solent. Nam plerique inhaerent Dorio, Ionico eorumque plagijs, Hypomixolydio item, et phrygio: rarò attingunt Aeolium et Mixolydium, modos hercle egregios: rarius Hypoaeolium et Hypophrygium verum, hoc est, intra terminos suos decurrentem: rarissimè vel numquam Lydium, Hypolydiumque, quasi conspiratione in eos facta, de exilio eorum publicè sit decretum, vt loquitur Glareanus. Nam (caeteros nunc praetereo) in Orlandi cantionibus, quem honoris causa nomino, quae quidem ad manus meas pervenere, ne vnicum quidem, si rectè memini, Lydij exemplum occurrit, Hypolydij unicum: sed et illud in Hypoionicum subinde deflexum, non sine offensione Hypolydij. Caußa autem, ob quam dicti duo modi exulant, est: quod duriori constant phrasi: et non tam faciles atque Dorius aliusve, tractatu sunt. Haec tamen minimè in contemptum aliorum, quorum cantiones scitè compositas magnifacio, sed adhortationis loco, de modis dictis non praetereundis à me scripta esse volo“⁴⁶.

⁴⁵ Vgl. Bartholomaeus Gesius, *Hymni scholastici*, Frankfurt/Oder 1597, fol. A 7^v – G 7^r – Der jeweilige Modus dieser Beispiele wird in der Überschrift durch den Wortlaut und die entsprechende Zahl gekennzeichnet; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

⁴⁶ Philipp Dulichius, *Fasciculus novus*, Stettin 1598, fol. a 2^r

Christoph Demantius veröffentlicht 1602 den Musikdruck *Trias precvm vespertinarum*. Er enthält unter anderem ein Magnificat, das nach den zwölf Modi gegliedert ist. Christoph Demantius weist im Vorwort darauf hin, daß er diese Komposition auch nach den sehr erprobten zwölf Modi – unter Beachtung ihrer Kennzeichen – eingerichtet hat, um den Musikstudenten die Lehre der Modi durch Beispiele zu veranschaulichen:

„Neque tantum ad vulgatos illos Octo Tonos, sed et vetustißimos duodecim Modos Musicos, ambitu eorum et natura probè observata, partim ad imitationem, partim sine imitatione compositionem hanc accommodavi: ut eadem pariter operâ et honore divino celebrando, et Musicis studiosis, hanc propriam artis doctrinam de Modis exemplis convenientibus illustrando, officio meo, pro Virili perfungerer“⁴⁷.

Die Modi der Magnificat-Vertonung weisen die gleiche Anordnung wie bei Henricus Glarean auf⁴⁸.

Schließlich wird noch auf den Musikdruck *Corona harmonica* von Christoph Demantius verwiesen, der 1610 erscheint. Im Vorwort bemerkt Christoph Demantius, daß die Motetten nach den zwölf Modi Henricus Glareans komponiert worden sind:

„Auch aus den gewöhnlichen Sonn= vnd Festtages Evangelien durchs gantze Jar / die tröstlichsten Lehr= vnd Heuptsprüche für mich genommen / dieselbe ad imitationem Dodecachordi Glareani auff die zwölff modos Musicos, beides regulariter & transpositè, mit sechs Stimmen vbergesetzt / [...]“⁴⁹.

III. Zur *Modusbestimmung in vielstimmigen Kompositionen*

Musikschriften

Die Lehre, daß zwischen authentischen und plagalen Modi in mehrstimmigen Kompositionen unterschieden wird und daß die Stimmen Diskant und Tenor die ‚*Judices modorum*‘ sind, gilt aufgrund der zitierten Quellen als sichere Erkenntnis. Nach den Aussagen einiger Theoretiker jedoch kann eine Ausnahme dieses Grundsatzes bei vielstimmigen Kompositionen vorkommen, die unter dem Einfluß des Frühbarocks entstanden sind. Diese Beispiele können so konzipiert sein, daß in den Diskant- und Tenorstimmen sowohl der Ambitus des authentischen als auch der Ambitus des dazugehörenden plagalen Modus auftritt. Im folgenden werden Theoretikeraussagen hierzu zitiert, um diese Art der Modusbestimmung zu dokumentieren.

Seth Calvisius vertritt in den *Exercitationes musicae duae* die Meinung, daß mehrchörige Kompositionen, wenn ein hoher Chor und ein tiefer Chor zusammentreffen, nicht nach einem Modus beurteilt werden können. Die Ursache hierfür liegt in den verschiedenen Tenorambitus, da die eine Tenorstimme einen *Modus contentus*, die andere Tenorstimme aber einen *Modus remissus* befolgt. Diese Kompositionsbeispiele werden daher richtiger auf beide Formen eines Modus, den *Modus contentus* mit seinem *Modus remissus*, zurückgeführt. Der diesen Exempla zugrundeliegende Modus wird allgemein *Modus connexus* und

⁴⁷ Christoph Demantius, *Trias precvm vespertinarum*, Nürnberg 1602, fol. A 2^v

⁴⁸ Vgl. Christoph Demantius, op. cit., fol. FF 4^r–KK 4^r – Bei dieser Vertonung wird im Wortlaut der jeweilige Modus und die Modus-Zahl in der Überschrift erwähnt; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

⁴⁹ Christoph Demantius, *Corona harmonica*, Leipzig 1610, fol. A ij^v.

speziell nach den *Modi principales* benannt: *Ionicus connexus*, *Dorius connexus*, *Phrygius connexus*, *Lydius connexus*, *Mixolydius connexus* und *Aeolius connexus*:

„Ad tertiam classem referri possunt Cantilenaе, quae suo Harmoniae systemate integrum τῶν διὰ πασῶν complectuntur. Faciunt haec si plures voces coniungantur, et omnia eius loca rectè consonantijs expleantur, plenam, perfectam et intumescens quasi Harmoniae constitutionem. Verùm cum ad diversos choros plerunque huiusmodi Cantilenaе canantur, et singuli chori nimium vel in acutioribus, vel contrario modo in profundioribus sonis progrediantur, fit, si separatim chori audiantur, ut ex paucioribus hisce vocibus Harmonia exilior oriatur, nisi instrumentis Musicis utrobique sedulò adiuventur. Ad unam Modi alicuius formam huiusmodi Cantilenaе referri non possunt, propter diversos Tenores, quorum alter Contentum aliquem Modum, alter vero Remissum observat. Rectius itaque ad ambas formas alicuius modi, sive ut aliàs loquimur, ad connexum aliquem Modum, quod Contentus cum suo Remisso connectatur, vel etiam ad principalem aliquem Modum referuntur. Exempla ubique habentur, ut apud Orlandum. In convertendo Dominus captivitaté. ab 8. Quod ad Dorium connexum decurrit. Item: Tristis est anima mea. quod ad Ionicum. Et alia“⁵⁰.

Seth Calvisius veranschaulicht alle *Modi connexi* (mit Ausnahme des *Lydius connexus*) durch Motettenbeispiele, unter anderem von Jacob Handl, Orlando di Lasso, Andrea Gabrieli und Giovanni Gabrieli⁵¹.

In dem Traktat *Synopsis mvicae practicae* betont Bartholomaeus Gesius, daß in einer Komposition gelegentlich ein authentischer mit seinem plagalen Modus vermischt wird. Ist dies der Fall, dann wird die vorliegende Tonart *Modus mixtus* oder *Modus connexus* genannt. Er belegt (wie Seth Calvisius) den *Modus connexus* beispielhaft mit der Motette *In convertendo dominus* von Orlando di Lasso:

„Observandum a. quod interdum Authentica cum suo plagio in una cantilena commisceantur: quod si fiat, dicitur Modus mixtus sive connexus. Exemplo est cantio Orlandi 8. vocum: In convertendo“⁵².

Nachdem Daniel Friderici in der *Musica figuralis* darauf hingewiesen hat, daß der Modus einer Komposition in den Stimmen Diskant und Tenor liegt, beschreibt er den Ausnahmefall von dieser Regel, der in einer mehrhörigen Komposition mit einem hohen und tiefen Chor oft vorliegt. Er läßt in derartigen Beispielen bei der Modusbestimmung sowohl den authentischen als auch den dazugehörenden plagalen Modus gelten, was die Begriffsbestimmung betrifft:

„Wann sichs aber zutregt das in einem Gesange die Stimmen anderst gefunden werden / als jtzunt gemeldet / wie solches sich dann oft zutregt in den Cantionibus 8. Vocum da ein hoher vnd tieffer Chor: So solstu wissen / daß solches nicht geschicht ex praescripto artis, sondern ex Licentiâ Authoris, vnd im selben Gesange ist der Modus schwerlich zu vrtheilen. Als zum Exempel in der Cantilenâ Blasij Ammonis, Cantate Domino cantic: nov: 8. Vocum, Findet sich in den Oberstimmen ein Authentica, nemblich Dorius transpositus, in den mittel Stimmen der Plagalis, in dem Basi beydes des hohen vnd dieffen Chori ist der Authentica widerumb. Allhier ist die frage ob der Cantus sey Dorij, oder Hypodorij Modi. Da sagstu recht / Es sey Dorius. Du sagest auch nicht vnrecht / es sey Hypodorus. Dann die gemeinschaft dieser beyder Modorum, (die auch sonsten ein jglicher Authentica mit seinem Plagale hat) ist so groß / daß sie sich leichtlich ohne einem singulari praedominio vnd herrschafft vertragen können / vnd ist jhnen genug / daß sie jhren Communem

⁵⁰ Seth Calvisius, a. a. O., S. 40f.

⁵¹ Vgl. Seth Calvisius, a. a. O., S. 41 und S. 45ff.

⁵² Bartholomaeus Gesius, *Synopsis mvicae practicae*, Frankfurt/Oder 1615, *De intervallis & modis musicis*.

Clavem finalem haben. Vnd bewegen es die nicht recht / so da sagen / es müsse ein gewisser Modus praedominieren vnd die Oberhant behalten / sonst werde die kunst violiret vnd verletzt / dann jhre meinung sich nur erstreckt / nach der gemeinen weise des Gesanges“⁵³.

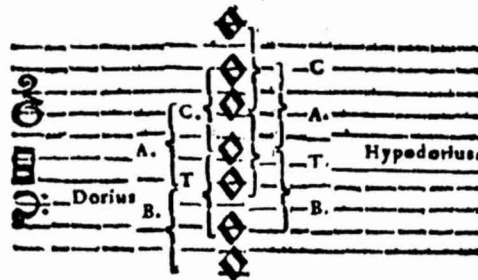
Erasmus Sartorius verwendet in der Abhandlung *Institutionum musicarum tractatio* den Begriff *Modus conjunctus*. Dieser Modus tritt auf, wenn in einer vielstimmigen Komposition ein authentischer Modus mit seinem plagalen Modus verbunden wird, „so daß die Quarte die Quinte von beiden Seiten umgibt“:

„Quid est modus conjunctus? Est cum duo modi ejusdem generis sive ordinis, authentica & plagalis in eodem cantu junguntur; Ita ut quintam quarta utrinque ambiat. Tum modus ex authentica & plagali compositus erit“⁵⁴.

Erasmus Sartorius bringt zu allen *Modi conjuncti* Motettenbeispiele mit Ausnahme des *Lydius conjunctus*. Die genannten Kompositionen stammen unter anderem von Hieronymus Praetorius, Jakob Handl und Andrea Gabrieli⁵⁵.

Conrad Matthaei weist in der Schrift *Kurtzer / doch ausführlicher Bericht / von den Modis musicis* darauf hin, daß besonders in mehrhörigen Kompositionen ein *Modus connexus* oder *Modus compositus* auftritt, wenn nämlich die Diskant- und die Tenorstimmen sowohl die authentische als auch die plagale Form eines Modus aufweisen. Er erläutert seine Ausführungen noch durch ein Notenbeispiel:

„15. Wenn aber in einem Gesange die Stimmen sich weiter als eine Octave erstrecken / also daß sie ihren gewöhnlichen Ambitum überschreiten / so wird solcher Modus genennet compositus oder connexus. 16. Die Composition oder Zusammensetzung geschicht entweder aus befreundten oder fremden Modis. 17. Befreunde (modi cognati) sind / die eine Quintam und Quartam haben / als der Primarius und Secundarius, und diese connexion ist sehr gebräuchlich / vornehmlich in den Gesängen / welche 2 / 3 / oder mehr Chor haben / denn da kommen etliche Chor sehr hoch / etliche aber sehr tieff. Und solche haben ihren Namen vom Primario modo.“



Zusammen heists Dorius connexus oder compositus“⁵⁶.

Darüber hinaus wird als ein Beispiel der *Modi connexi* noch auf den *Jonicus connexus* hingewiesen, der von Conrad Matthaei folgendermaßen erklärt wird:

⁵³ Daniel Friderici, a. a. O., Cap. VIII.

⁵⁴ Erasmus Sartorius, a. a. O., Cap. VII.

⁵⁵ Vgl. Erasmus Sartorius, a. a. O., Cap. VII.

⁵⁶ Conrad Matthaei, a. a. O., S. 26.

„Jonicus connexus. Wann nun diese beyde Formen / des Authentici und Plagalis, zusammen gesetzt werden / so / daß der Discant und Tenor beyde mediationes, harmonicam und Arithmeticam haben / alsdann wird ein Modus compositus oder connexus daraus. Als in Systemate Regulari“⁵⁷.

The diagram shows two systems of musical notation. The upper system is labeled 'HypoJonicus' and consists of four staves: 'Bassus', 'Tenor', 'Altus', and 'Discantus'. The lower system is labeled 'Jonicus' and consists of four staves: 'Bassus', 'Tenor', 'Altus', and 'Discantus'. Both systems include a fifth staff on the right labeled 'Jonicus connexus'. The notation uses diamond-shaped notes on a five-line staff with a C-clef on the left. The 'HypoJonicus' system has a C-clef on the first line, while the 'Jonicus' system has a C-clef on the second line.

In Systemate Transposito oder Molli steht er also:

The diagram shows two systems of musical notation. The upper system is labeled 'Jonicus' and consists of four staves: 'Bassus', 'Tenor', 'Altus', and 'Cantus'. The lower system is labeled 'HypoJonicus' and consists of four staves: 'Bassus', 'Tenor', 'Altus', and 'Cantus'. Both systems include a fifth staff on the right labeled 'Jonicus Connexus'. The notation uses diamond-shaped notes on a five-line staff with an A-clef on the left. The 'Jonicus' system has an A-clef on the second line, while the 'HypoJonicus' system has an A-clef on the first line.

Mit Ausnahme des *Lydius connexus* werden alle *Modi connexi* von Conrad Matthaei durch Kompositionsbeispiele, unter anderem von Johann Stobaeus, Johann Stadlmayr, Giovanni Gabrieli, Melchior Vulpus und Heinrich Schütz, belegt⁵⁸.

IV. Schlußbemerkung

Die zitierten Quellen aus der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts belegen eindeutig, daß in mehrstimmigen Kompositionen zwischen authentischen und plagalen Modi differenziert wird und daß die ‚Judices modorum‘ die Stimmen

⁵⁷ Conrad Matthaei, a. a. O., S. 81f.

⁵⁸ Vgl. Conrad Matthaei, a. a. O., S. 82ff.

Diskant und Tenor sind. Eine Ausnahme dieser Regel ist gelegentlich in vielstimmigen Kompositionen festzustellen, die unter dem Einfluß des Frühbarocks entstanden sind.

Fundierte Analysen von mehrstimmigen Kompositionen der damaligen Zeit setzen das Quellenstudium voraus, das nötig ist, um zu einem historisch adäquaten Verständnis der Musikwerke zu gelangen. Historisch adäquat ist das Verständnis nicht, wenn man den Theoretikern nicht nur vorschreibt, wie sie die Kompositionen ihrer Zeit zu verstehen haben, mit denen sie sich zum Teil sehr ausführlich beschäftigen, sondern ihnen auch vorwirft, daß sie die Musikwerke falsch verstanden haben. Historisch adäquat ist das Verständnis auch nicht, wenn man den Komponisten vorschreibt, wie sie ihre eigenen Werke zu verstehen haben, und ihnen zudem vorwirft, daß sie ihre eigenen Kompositionen falsch verstanden haben. Das gleiche gilt natürlich auch für Autoren, die Theoretiker und Komponisten in einer Person sind, von denen beispielhaft folgende genannt werden: Gallus Dreßler (1533–ca.1585), Seth Calvisius (1556–1615), Johannes Nucius (ca.1556–1620), Adam Gumpelzhaimer (1559–1625), Bartholomaeus Gesius (ca.1560–1613), Andreas Raselius (ca.1563–1602), Michael Praetorius (ca.1571–1621), Johann Andreas Herbst (1588–1666) und Johann Crüger (1598–1663).

Wendelin Müller-Blattau erklärt in diesem Zusammenhang: „Die Theoretiker konnten sich allerdings nicht so schnell von der überlieferten Lehre [der Tonartenbestimmung] freimachen wie die Komponisten [...]“⁵⁹.

Bei Carl Dahlhaus ist dieser Sachverhalt folgendermaßen formuliert: „Die Differenzierung in eine authentische und eine plagale Modusvariante versagt beim mehrstimmigen Satz des späteren 16. Jahrhunderts, obwohl die Nomenklatur tradiert wurde, als entspräche sie noch der musikalischen Wirklichkeit“⁶⁰.

Über die musikalische Wirklichkeit beziehungsweise über die historischen Gegebenheiten einer Epoche geben die Quellen Auskunft, die aufgrund ihrer spezifischen Kriterien und ihres dazugehörenden Umfeldes einzuordnen und zu interpretieren sind – jede Quelle spricht die Sprache ihrer Zeit und ist aus dieser ihrer Zeit zu betrachten.

Die Streichquartette op. 3 von Joseph Haydn

von Günther Zuntz, Cambridge/England

I.

Die *Streichquartette* op. 3 Nr. 1–6 (Hob. III, 13–18), die seit fast zweihundert Jahren (und bis gestern oder vorgestern) in allen Ausgaben der Haydn-Quartette standen – das berühmteste ist Nr. 5 mit dem oft, vielleicht zu oft zitierten *Andante cantabile*, der ‚Serenade‘ –: sind sie echt oder nicht? Das ist unsere Frage.

⁵⁹ Wendelin Müller-Blattau, a. a. O., S. 11

⁶⁰ Carl Dahlhaus, Rezension zu Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, in: *Mf* 29 (1976), S. 355.