

*antiphonarii* berichtet, wiesen die drei ihm zugänglichen älteren Antiphonare (zwei römische unterschiedlichen Alters sowie ein fränkisch-gallikanisches Offiziumsbuch) beträchtliche Unterschiede auf: „Quae memorata volumina contuli cum nostris antiphonariis, invenique ea discrepare a nostris non solum in ordine, verum etiam in verbis et multitudine responsorium et antiphonarium, quas nos non cantamus“<sup>45</sup>. Erscheint auf diesem Hintergrund die Prämisse eines Archetyps im Blick auf Repertoire, Anordnung und Textgestalt des „römischen“ Antiphonars zumindest sehr problematisch, so gilt das nicht minder für Aufbau und Zusammensetzung des Buches: Die geschlossenen, nicht gruppierten Responsorien-„Nester“ in den ältesten erhaltenen Quellen, dann auch die getrennte Aufzeichnung von Nokturnantiphonen und -responsorien (etwa im Antiphonar von Mont-Renaud<sup>46</sup>) bezeugen die Genese des Offiziumsantiphonars aus der allmählichen Verschmelzung verschiedener *Libelli*<sup>47</sup>.

Überhaupt ist ja die gesamte Liturgie des Mittelalters gewordene Liturgie, Mischliturgie. Jedes liturgische Manuskript dieser Zeit ist deshalb in seiner je spezifischen Fassung als authentisch anzusehen<sup>48</sup>. Es ist deshalb zu überlegen, ob nicht – grundsätzlich anders als bei der literarischen – bei der liturgischen Textüberlieferung bis hin zur Ausbildung des Hesbertschen „Archétype“ auf den Originalbegriff verzichtet werden muß. Wie die musikalische, so ist auch die liturgische Überlieferung des frühen Mittelalters adäquater mit den Kategorien des „medieval paradigm“<sup>49</sup> zu sehen und zu beschreiben.

## Zu den „in mi“ fundierten Werken aus Palestrinas Offertoriums-Motettenzyklus

von Bernhard Meier, Tübingen

Palestrinas Offertoriums-Motettenzyklus (*Offertoria totius anni*, Rom 1593)<sup>1</sup> – oder, genauer ausgedrückt: die Motetten Nr. 1–32 dieser Sammlung sind in neuerer Zeit mehrfach zum Gegenstand einer auf die Tonart dieser Werke zielenden Untersuchung gemacht worden; und im besonderen sind es die „in mi“ fundierten Offertorien Nr. 9–16, die die Aufmerksamkeit der an Fragen der Modalität des 16. Jahrhunderts Interessierten auf sich gezogen haben. Einhelligkeit besteht nun zwar darüber, daß Palestrina in der Anordnung dieser seiner ersten zweiunddreißig Offertorien einen Zyklus der acht traditionellen Modi zu geben beabsichtigt habe; doch glaubte Carl Dahlhaus, auf Grund der „in mi“ fundierten Werke diese Absicht Palestrinas als bloße Intention erweisen zu können<sup>2</sup>. Eine bei weitem gründlichere Untersuchung von Palestrinas Offertoriums-Zyklus hat sodann Harold S. Powers vorgenommen<sup>3</sup>. Das Ergebnis dieser Untersuchung ist, in kurzen Worten ausgedrückt: Palestrina hat in seinen Offertorien Nr. 1–32 tatsächlich einen alle acht traditionellen Modi umfassenden Zyklus

<sup>45</sup> Amalar, *Prologus de ordine antiphonarii*, in: *Amalari episcopi opera liturgica omnia*, ed. J.M. Hanssens (= *Studi e testi*, 138–140), Rom 1948–1950, hier I, 1948, 361. Vgl. dazu zuletzt P. M. Gy, *Le „Corpus Antiphonale Officii“ et les antiphonaires carolingiens*, Beitrag zum *Table Ronde sur l'Antiphonaire de l'office, Colloque international du C. N. R. S. sur Grégoire le Grand*, Chantilly, 19. September 1982 (Kongreßbericht im Druck).

<sup>46</sup> Ed. *Paléographie musicale*, I/16, Solesmes 1956.

<sup>47</sup> R. Stephan, *Antiphonarstudien I. Quellen und Studien zur Geschichte des Gesanges im Stundengebet vor der Jahrtausendwende. I. Teil: Die Gesänge des Sanctorale*, Habilitationsschrift, mschr., Göttingen 1962. Hier 107–115. Stephan vermag überzeugend die Existenz folgender Vorlagen zum Antiphonar nachzuweisen: ein dem Wochenpsalterium verpflichtetes eigenes *Antiphonale* (Ferial-, Nokturn-, Laudes- und Vesperrepertoire möglicherweise in getrennten *Libelli*?), das relativ ungegliederte *Nokturn-Responsoriale*, das *Invitatoriale* (Anhang? / eigener *Libellus*?) sowie einen *Libellus* für die *Responsoria brevia*.

<sup>48</sup> K. Ottosen, *La problématique de l'édition des textes liturgiques latins*, in: *Classica et mediaevalia* (1973), 541–556.

<sup>49</sup> L. Treitler, *Transmission and the Study of Music History*, in: *Kongreßbericht Berkeley 1977* (Kassel 1982), 202–211, siehe insbesondere das Diagramm des „Medieval paradigm“ auf S. 209.

<sup>1</sup> Ausgabe: *Pierluigi da Palestrina's Werke*, Bd. IX, ed. F. Commer (Leipzig o. J.).

<sup>2</sup> C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel 1968), S. 189f.

<sup>3</sup> H. S. Powers, *Modal Representation in Polyphonic Offertories*, in: *Early music history 2: Studies in medieval and early modern music*, ed. I. Fenlon (Cambridge 1982), S. 58–73.

vorgelegt; er hat also bei allen vier Finals – auch bei der Finalis *mi* – zwischen authentischem und plagalem Modus unterschieden; und er hat es erreicht, diesen Unterschied jeweils als real, d. h. als im Hören wahrnehmbar darzustellen. Allerdings hat er, laut Powers, bei den zwei Modi der Finalis *mi*, dem dritten und dem vierten Modus, zur Darstellung des Unterschiedes einen äußerst ungewöhnlichen, nur in zwei anderen Motetten von ihm noch benutzten Weg gewählt. Palestrina unterscheidet nämlich – so Powers – in seinen Offertorien den dritten und den vierten Modus nicht vermittels der sonst üblichen Kriterien – Toncharakter der Finalis, Ambitus von Tenor und Sopran sowie modal typischer Melodik, im besonderen zu Beginn des Werkes –, sondern vermittels unterschiedlicher Lage aller Stimmen und, hieraus sich ergebend, vermittels eines unterschiedlichen Klangcharakters. Den dritten Modus charakterisiert Palestrina in den Offertorien Nr. 9–11, laut Powers, durch eine insgesamt sehr hohe Lage aller Stimmen und einen hieraus resultierenden hellen Klang, den vierten Modus – in den Offertorien Nr. 13–16 – durch eine, bezogen auf *e* bzw. *e'* als Tenor- und Sopran-Finalis, „reguläre“ Lage aller Stimmen und infolgedessen durch einen, verglichen mit den Offertorien Nr. 9–11, tieferen, gleichsam dunkleren Klang. (Die Modalität von Nr. 12 bleibt unbestimmt.)

Powers' Deutung mag auf den ersten Blick bestechen. Bei genauer Prüfung bleibt indessen als verwunderlich bestehen,

1. daß in den dem dritten Modus zugeschriebenen Offertorien Nr. 9–11 Sopran und Tenor, abgesehen vom Anfangston des Soprans in Nr. 9, niemals die Sopran- bzw. die Tenor-Finalis des dritten Modus, *e'* bzw. *e*, erreichen, sondern sich stets in Lagen bewegen, die den Ambitus des dritten Modus nach der Tiefe hin nicht ausfüllen, ihn jedoch, abgesehen vom Sopran in Nr. 9, nach aufwärts ständig überschreiten<sup>4</sup>; ferner
2. daß die Initialmotive der Offertorien Nr. 13–16 – Initialmotive, die, ihres raschen Aufstiegs von *e'* nach *c'* bzw. von *e* nach *c'* wegen, sonst als für den dritten Modus typisch nachzuweisen sind, hier den vierten Modus charakterisieren sollen; und endlich
3. daß ein und dasselbe Initial-Melodiemodell, das in den Offertorien Nr. 13–16 den vierten Modus exponieren soll, zu Beginn des Offertoriums Nr. 9 (im Sopran), der sodann ausschließlich benutzten hohen Lagen aller Stimmen wegen, auch den dritten Modus darzulegen imstande sei.

Soweit Powers' Interpretation und jene Punkte, die an ihr – zunächst rein hypothetisch – Zweifel hervorzurufen vermögen. Stellen wir indessen, ehe wir auf Powers' These näher eingehen, zur besseren Orientierung des Lesers erst einmal die Tonumfänge der Motetten Nr. 9–11 in extenso dar. Das Ambitus-Schema dieser Werke lautet jeweils wie folgt:

Nr. 9 („*Posuisti, Domine*“)<sup>5</sup>

C:	( <i>e'*</i> , <i>g'</i> , <i>gis'</i> )	<i>a'</i> – <i>e'</i> ( <i>f''*</i> )
A:	( <i>a</i> , <i>h*</i> , <i>c'</i> )	<i>d'</i> – <i>a'</i> ( <i>h'</i> , <i>c''</i> )
T:	( <i>g</i> )	<i>a</i> – <i>a'</i>
Q:	( <i>d*</i> , <i>e</i> , <i>f*</i> , <i>g</i> )	<i>a</i> – <i>e'</i> ( <i>f'*</i> )
B:		<i>d</i> – <i>c'</i> ( <i>d'*</i> )

Die Schlußkadenz des Werkes liegt auf *e''/e'* (Clausula cantizans im Cantus, Clausula tenorizans im Tenor). Eine gleichartige Binnenkadenz findet sich schon in Takt 33 f.

Nr. 10 („*Deus enim firmavit*“)

C:	( <i>f'*</i> , <i>g'</i> , <i>gis'*</i> )	<i>a'</i> – <i>g''</i>
A:	( <i>a</i> , <i>h</i> )	<i>c'</i> – <i>c'</i>
T:	( <i>g</i> )	<i>a</i> – <i>a'</i>
Q:	( <i>f*</i> )	<i>g/a</i> – <i>g'</i> ( <i>a'*</i> )
B:		<i>c</i> – <i>c'/d'</i>

Schlußkadenz: wie in Nr. 9. Gleichartige Binnenkadenz in Takt 12.

<sup>4</sup> Der als „Barritonans“ bezeichnete Quintus von Nr. 9 nimmt eine Art Mittelstellung zwischen Tenor und Baß ein. In den Offertorien Nr. 10 und 11 sowie in dem später noch zu besprechenden Offertorium Nr. 12 ist der Quintus stets ein zweiter Tenor.

<sup>5</sup> Zu den im folgenden gebrauchten Abkürzungen: C = Cantus; A = Altus; T = Tenor; Q = Quintus; B = Bassus. Mit einem Sternchen versehene Töne erscheinen jeweils nur einmal im Verlauf der betreffenden Stimme.

Nr. 11 („*Inveni David*“)

C:	( <i>fis'</i> )	$g' - g''$
A:	( $g^*$ , $h^*$ )	$c' - c''$
T:		$g - a'$
Q:	( $f^*$ )	$g - g' (a')$
B:	( <i>c</i> )	$d - c' (d', e'^*)$

Schluß ohne förmliche Kadenz; auch keine Binnenkadenz  $e''/e'$ .

Nur für sich betrachtet, stellen Motetten mit solch einer Stimmen-Disposition tatsächlich etwas sehr Befremdliches – um nicht zu sagen: Rätselhaftes – dar; und da sie innerhalb eines nach der Reihenfolge der acht Modi angeordneten Zyklus unmittelbar nach den „in re“ fundierten Werken – genauer noch: nach den im zweiten Modus (transponiert auf  $d'$  bzw.  $d''$ ) stehenden Motetten Nr. 5–8 – erscheinen, muß sich die Vermutung aufdrängen, daß die Motetten Nr. 9–11 eine – allerdings sehr ungewöhnliche – Erscheinungsart des dritten Modus repräsentieren und daß die Motetten Nr. 13–16 folglich als dem vierten Modus – allerdings einer gleich ungewöhnlichen Erscheinungsart desselben – zugehörig anzusehen sind.

Gerade für die uns so sehr befremdenden Motetten Nr. 9–11 besitzen wir jedoch

1. ein gleichartig disponiertes, mit der Bezeichnung seines Modus versehenes Werk und
2. ein auf eben diesen Modus sich beziehendes musiktheoretisches Zeugnis.

Das Werk, von welchem nun die Rede sein soll, ist eines jener Ricercare, in welchen Palestrina, gleich wie in Nr. 1–32 seiner Offertorien und im Zweiten Buch seiner geistlichen Madrigale, die traditionellen acht Modi darstellt: das *Ricercar del Quarto Tono*<sup>6</sup>. Vergleichen wir dieses Werk mit dem ihm vorausgehenden, dem dritten Modus zugewiesenen Ricercar, so bemerken wir schon auf den ersten Blick, daß dem plagalen Modus hier ein insgesamt höherer, dem authentischen Modus ein tiefer liegender Tonraum zugewiesen erscheint. Im einzelnen stellen sich die Stimmen-Dispositionen beider Ricercare dar wie folgt:

*Ricercar del Terzo Tono*<sup>7</sup>

C:	( $h^*$ , $c'$ , $d'$ )	$e' - c''/d'' (e'')$
A:	( <i>f</i> , <i>g</i> )	$a - a'$
T:	( <i>c</i> )	$d - c' / d'(e'^*, f^*)$
B:	( $F^*$ )	$G/A - a (h^*, c'^*)$

Schlußkadenz:  $e'/e$

*Ricercar del Quarto Tono*

C:	( $f^*$ , $g'$ )	$a' - g'$
A:	( $a^*$ , $h^*$ , $c'$ )	$d'/e' - c'' (d''^*)$
T:		$a - a'$
B:		$d/e - e' (f')$

Schlußkadenz:  $e''/e'$ . Binnenkadenzen  $e''/e'$  (Duo C/A) bzw.  $e'/e$  (Duo T/B) in Takt 46f. bzw. 48f. (= dritt- und zweitletzte Kadenzbildung innerhalb des Werkes)

<sup>6</sup> Ausgaben: *Pierluigi da Palestrina's Werke*, Bd. XXXII, S. 84ff.; leichter erreichbar in: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Ricercari sopra li tuoni a quattro*; ed. K. G. Fellerer (Mainz o. J., Edition Schott ANT 85), S. 12ff. Dieser Zyklus von Ricercaren ist zwar nur in einer Handschrift des 18. Jahrhunderts erhalten, doch sprechen gewichtige Argumente für die Echtheit der Werke (oder, vorsichtiger ausgedrückt, zumindest für deren Herkunft aus dem Umkreis Palestrinas). Diese Argumente sind: 1. die Unterquint-Beantwortung ( $e'/a$  bzw.  $e'/A$ ) in den Ricercaren des dritten und vierten Modus sowie die Beantwortung  $g'/c'$  (bzw.  $g'/c$ ) im Ricercar des achten Modus, jeweils zu Beginn; Imitationen, die sich bei „modernen“ Meistern des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts nicht mehr finden (siehe hierzu B. Meier, *Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung*, in: *AfMw* 38, 1981, S. 58–75; speziell für die Instrumentalmusik: *Tonart-Studien zur Instrumentalmusik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts*, Ms. im Druck); 2. die hohe Stellung, welche im siebten Modus der Kadenz auf  $c$ , dem Oberquartton der Finalis,

Wir sehen also: Beim *Ricercar del Terzo Tono* handelt es sich um eine normgemäße Disposition der Stimmen: der authentische *mi*-Modus erscheint repräsentiert durch den Sopran und Tenor, und das Initialmotiv durchmißt zumindest im Sopran sogleich den Sext-Tonraum  $e'-c''$ , real beantwortet aus der Unterquint bzw. Unterdezime durch den Alt und Baß<sup>8</sup>. – Die Stimmen-Disposition des *Ricercar del Quarto Tono* entspricht ihrerseits – besonders deutlich jeweils im Tenor – grundsätzlich der Disposition von Palestrinas Offertorium-Motetten Nr. 9–11; ausgenommen hiervon bleibt nur der Anfang des Offertoriums Nr. 9, dessen Initialmotiv in seiner Melodik und auch im Hinblick auf den Tonraum, in welchem der Sopran und der (lagenmäßig nicht genau bestimmte) „Barritonans“ es vortragen, dem Initialmotiv des *Ricercar del Terzo Tono* gleicht.

„Per analogiam“ können wir also Palestrinas Offertorium-Motetten Nr. 9–11 gleichfalls dem vierten Modus zuweisen; aber einem vierten Modus, der in den tonartlich vorrangigen Stimmen, dem Sopran und Tenor, auf  $e'$  bzw.  $e'$  fußt. Bezogen auf diese Haupttöne, ist der Ambitus der genannten beiden Stimmen tatsächlich plagal und zueinander grundsätzlich oktav-identisch. (Der Aufstieg des Soprans bis  $d'$  begegnet erst in den für virtuose Solostimmen geschriebenen Madrigalen des ausgehenden 16. Jahrhunderts, z. B. bei Luca Marenzio)<sup>9</sup>. Auch die für Palestrinas *Ricercar del Quarto Tono* bezeichnende Exposition der Quartenspecies *mi-la* durch das Exordialmotiv – als  $h'-e'$  bzw.  $h-e'$  in den modal „herrschenden“, als  $e'-a'$  bzw.  $e-a$  in den modal „dienenden“ Stimmen: auch diese Exordialmelodik finden wir in Palestrinas Offertorium-Motette Nr. 11<sup>10</sup>.

Wir gewahren also durch den Vergleich mit Palestrinas *Ricercar del Quarto Tono*, daß auch in Palestrinas Offertorium-Motetten Nr. 9–11 eine Oberoktav-Transposition des vierten Modus vorliegt. Diese Transposition begegnet zwar äußerst selten<sup>11</sup>; doch erscheint sie auch in der Musiklehre wenigstens bei einem Autor „expressis notis“ belegt. Man sehe hierzu folgende Darstellung des „Hypophrygius“ im dritten Band von Michael Praetorius' *Syntagma Musicum*<sup>12</sup>:

Hypophrygius.  
Vel in Octavam inferiorem ponatur,  
hoc modo

eingerräumt wird. – Zur Echtheit der Madrigale Palestrinas äußert sich auch D. Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (= *Analecta Musicologica*, Bd. 10, Köln und Wien 1970), S. 126. – Zu Palestrinas zweitem Buch geistlicher Madrigale siehe Powers, a. a. O., S. 61.

<sup>7</sup> Ausgaben: wie Anmerkung 6, jedoch S. 83 f. bzw. S. 9 ff. In Fellerers Ausgabe eine Quinte höher transponiert; unsere Angaben beziehen sich selbstverständlich auf die originale Lage.

<sup>8</sup> Etwas abweichend verläuft der Tenor, indem er zunächst nur den Quint-Tonraum  $e-h-e$  durchläuft, dann aber in der zweiten Melodiephrase (Takt 8–10) sogleich die Terz  $a-c'-a$  zufügt.

<sup>9</sup> Verwundern könnte vielleicht, daß auch in Palestrinas *Ricercar del Quarto Tono* der Sopran den Ton  $g''$  nicht überschreitet; doch konnten solche in Mensuralnotation aufgezeichnete Ensemblericercare auch vokal ausgeführt werden, und die Komponisten mußten folglich auf die Grenzen der Leistungsfähigkeit von Knaben-Sopranen Rücksicht nehmen. – Als Belege für die Möglichkeit vokaler Ausführung von Ricercaren siehe z. B. die Titel der Drucke Brown 1540<sub>3</sub>, 1547<sub>1</sub>, 1549<sub>7</sub>, 154?<sub>6</sub>, 1551<sub>6</sub>, 1574<sub>3</sub>, 1584<sub>3</sub>, 1595<sub>1</sub> und 1596<sub>9</sub>.

<sup>10</sup> In Nr. 10 ist die Einleitungs-Imitation (B/Q/A/C/T) aus folgenden Intervall-species gebildet:  $a-e / e'-a / a'-e' / e'-a' / a'-e'$ ; die Quartengattung *la-mi* erscheint hier also, abgesehen vom Tenor (letzter Einsatz), nur in den „dienenden“ Stimmen.

Vorgeführt wird uns in diesem Schema dreimal die „abgekürzte“, d. h. auf die Darstellung des Ambitus von Sopran und Baß sich beschränkende Form der normalen Stimmen-Disposition: zu oberst der Ambitus eines auf die Finalis *e'* (Brevis) bezogenen plagalen Soprans, mit der hier ungewöhnlicherweise den Quartraum *h'–e'*, d. h. zwar eine Quartenspecies *mi–la*, aber die unterhalb der Finalis liegende Quartenspecies umfassenden Repercussio (schwarze Noten)<sup>13</sup>. Der Tenor-Ambitus (*h–e'–h'*) ist sinngemäß zu ergänzen; ebenso, auf Grund des Baß-Ambitus *e–e'*, der Ambitus des Altus (*e'–e'*). Es folgt sodann, hier als Unteroktav-Transposition bezeichnet, die uns geläufige Art des vierten Modus (Finalis *e'* bzw. *e*), zuletzt deren Oberquart-Versetzung „per b-molle“.

Können wir nun, auf Grund der Analogie zu Palestrinas *Ricercar* und Praetorius' Ambitus-Schema des „per b-durum“ komponierten vierten Modus die uns beschäftigenden Offertoriums-Motetten Nr. 9–11 aus Palestrinas Zyklus gleichfalls dieser Tonart zuweisen, dann folgt hieraus, daß Palestrinas Offertoriums-Motetten Nr. 13–16 dem „normalen“ dritten Modus zugehören, welchen sie durch ihre Stimmen-Disposition und Initialmelodik deutlich kundgeben.

Was zu beantworten noch bleibt, sind die Fragen: Weshalb hat Palestrina bei seinen „in *mi*“ fundierten Offertorien die numerische Reihenfolge der Modi vertauscht? Sodann: Weshalb wählt er für das erste Werk der „*mi*-Gruppe“ einen Anfang, welcher dem sich im Verlauf des Werkes alsbald durchsetzenden (oktav-transponierten) vierten Modus nicht entspricht? Und endlich: Welchem Modus dürfte das als einziges Werk der „*mi*-Gruppe“ „per b-molle“ komponierte Offertorium Nr. 12 zugehören?

Um die erste Frage beantworten zu können, müssen wir unsere Offertorien nun auch in größerem Zusammenhang betrachten, und zwar in einem Zusammenhang doppelter Art: demjenigen der Tonarten-Folge und demjenigen der Feste, welchen die Offertoriums-Motetten Nr. 1–11 zugehören. Die für die Adventssonntage bestimmten Offertorien Nr. 1–4 finden wir in einer Tonart komponiert, welche für Palestrina offenbar einen ersten Modus, transponiert um eine Quinte aufwärts, darstellt<sup>14</sup>. Gemäß der numerischen Ordnung des Tonartensystems folgt nun diesem ersten, in seinem Affektcharakter „mittleren“ Modus mit den Modi zwei bis vier eine Reihe von Tonarten, die einen ausgesprochen „traurigen“ Affektcharakter tragen und die, wenn sie in ihrer üblichen Lage erschienen – der zweite Modus mit Finalis *g–re*, der dritte und vierte Modus mit Finalis *e* – gerade nach dem in die Oberquinte transponierten ersten Modus ihren „traurigen“ Affektcharakter noch besonders deutlich hervorkehrten. Eben diese Modi zwei bis vier treffen aber zusammen mit einer Festzeit ausgesprochen freudigen Charakters: mit Weihnachten und den in die Weihnachts-Oktav fallenden Heiligenfesten (samt dem Sonntag in der Weihnachts-Oktav) und mit Epiphanie, dem zweiten weihnachtlichen Hauptfest. Palestrina sah sich somit in die Lage versetzt, zwischen beiden, je für sich betrachtet, einander widersprechenden Ordnungen – der vorgegebenen Ordnung des Kirchenjahres und der frei gewählten zyklischen Ordnung der Modi – einen Ausgleich zu suchen. Für Weihnachten selbst und die ersten drei Heiligenfeste der Weihnachts-Oktav (das Fest des heiligen Stephanus, des Evangelisten Johannes und der Unschuldigen Kinder, d. h. für die Tage vom 26. bis zum 28. Dezember) fand er diesen Ausgleich dadurch, daß er zwar den gemäß der numerischen Folge der Tonarten fälligen zweiten Modus zur Komposition der Offertorien Nr. 5–8 wählte, diesen Modus aber um eine Oktave aufwärts transponierte, wodurch dem zweiten Modus, dank des ihm nunmehr eigenen hellen Klanges, der „traurige“ Affektcharakter genommen wird<sup>15</sup>. Den noch folgenden

<sup>11</sup> Powers, a. a. O., S. 70, verweist auf Palestrinas Motetten „*Ardens est cor meum*“ (*Werke*, Bd. IV, S. 124ff.) und „*Rex Melchior*“ (*ibid.*, S. 143ff.). Letztgenanntes Werk stellt jedoch, wie Melodik und Kadenzplan zeigen (man beachte die Vorzugsstellung der Kadenz auf der Tonstufe *d*), einen auf *d''* bzw. *d'* (Sopran bzw. Tenor) transponierten zweiten Modus dar, versehen mit einem irregulären Schluß auf *e*, der durch die Schlußworte des Textes – „*tribulationibus nostris*“ – motiviert ist.

<sup>12</sup> M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. III (Wolfenbüttel 1619; Faksimile-Neudruck: *Documenta Musicologica*, Erste Reihe, Bd. XXI, Kassel 1958), S. 37. Die Ziffern 4 und 6 zur Linken bzw. Rechten des Schemas geben die Benennung des Modus nach traditioneller bzw. spät-Zarlinischer Zählung.

<sup>13</sup> Einen Grund für diese abnorme Lage der Repercussio gibt Praetorius nicht an. Es liegt jedoch nahe zu vermuten, daß die Beschränkung des Sopran-Tonraumes, wie wir sie in Palestrinas Offertorien Nr. 9–11 und in Palestrinas *Ricercar del Quarto Tono* beobachtet haben, und damit die Vermeidung eines über *g'* hinausgehenden Aufstiegs die Ursache bildet.

<sup>14</sup> Hierzu Powers, a. a. O., S. 60 und 78ff.

<sup>15</sup> Hierzu B. Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* (Utrecht 1974), S. 371f. (Zeugnis Orazio Vecchis).



Festen innerhalb der Weihnachts-Oktav (und vielleicht auch dem Fest der Epiphanie) wäre nun, unter „normalen“ Umständen, der dritte Modus zugekommen. Dieser Modus aber hätte, in seiner üblichen Lage belassen, dem nach wie vor freudigen Charakter der Festzeit kaum entsprechen können; und auch bei einer Transposition „per b-molle“ (also auf  $a'-mi$  bzw.  $a-mi$  im Sopran und Tenor) wäre die Finalis der Offertorien Nr. 9–11 beträchtlich unterhalb derjenigen der Offertorien Nr. 5–8 gelegen. Einen etwa in gleicher Höhe fundierten Modus – und dementsprechend einen gleich hellen Klang der in diesem Modus komponierten Werke – erhält Palestrina jedoch dadurch, daß er in seinen Offertorien Nr. 9–11 von der numerischen Folge der Tonarten abweicht, indem er nicht den dritten, sondern schon den vierten Modus – diesen aber in ungewöhnlich hoher Lage – einführt: ein Verfahren, welches Palestrina, laut eigener Aussage, auch bei der Bearbeitung einstimmiger, von dem Herzog Guglielmo Gonzaga ihm übersandter Chormelodien angewendet hat, um diesen Melodien einen dem vierten Modus an sich nicht eigenen heiteren Affektcharakter zu verleihen<sup>16</sup>.

Doch sollte – dies die Antwort auf die zweite Frage, die wir stellten – der auf solche Weise motivierte „Sprung“ vom zweiten hin zum vierten Modus auch nicht allzu kraß in Erscheinung treten; deshalb gibt sich die Offertorium-Motette Nr. 9 zunächst derart, als ob – gemäß der Reihenfolge der Tonarten – ein dritter Modus vorläge, und erst im weiteren Verlauf des Werkes (spätestens etwa von Takt 15 an) enthüllt sich die tatsächlich intendierte Tonart. Nachdem der Hörer nun aber den tatsächlich vorliegenden Modus – den vierten Modus, transponiert um eine Oktave aufwärts – erkannt hat, kann dieser Modus in den Offertorien Nr. 10 und 11 auch zu Beginn schon offen dargeboten werden.

Betrachten wir nun noch das „per b-molle“ komponierte, also auf der Tonstufe  $a-mi$  fundierte Offertorium Nr. 12. Es zeigt eine besonders durch die Abweichungen der Tonräume des Soprans und der zwei Tenor-Stimmen nicht ganz eindeutige Disposition:

C:	( $f^*$ )	$g'/a'$	– $f''(g''^*)$
A:	( $a^*, b^*$ )	$c'/d'$	– $c'$
T:	( $f$ )	$g/a$	– $a'(b'^*)$
Q:	( $f^*$ )	$g/a$	– $a'$
B:		$c/d$	– $d'$

Weist somit einerseits die Stimmen-Disposition eher auf einen dritten Modus, so ist das ostentativ die Quartenspecies  $mi-la-mi$  durchmessende Initialmotiv doch wiederum aus einer speziell dem vierten Modus eigenen Melodieformel – der Repercussio des vierten Modus – hergeleitet. Angesichts dieser Lage drängt sich die Vermutung auf, daß wir in Nr. 12, gleich wie in Nr. 9, ein „Nahtstück“ vor uns haben, das diesmal aber den Übergang in umgekehrter Richtung – vom vierten Modus hin zum dritten – vermittelt. Wie dem auch sei: bestehen bleibt in jedem Fall, daß wir auch hier noch einmal einen aufwärts transponierten  $mi$ -Modus vor uns haben und daß die Stimmen sich, wenn auch bezogen auf eine andere Finalis, auch jetzt noch in ähnlich hoher Lage bewegen wie in den Offertorien Nr. 9–11. – Die nun folgenden Offertorien Nr. 13–16 gehören einer Zeit von liturgisch geringerem Range zu: den Sonntagen zwischen Epiphanie und Septuagesima (einschließlich); hier kann nun der nicht transponierte und somit weniger „heitere“ dritte Modus seinen angemessenen Platz finden.

Modus und liturgischer „Affektcharakter“ werden also – dies das Ergebnis unserer Betrachtungen – bei den in die Zeit von Weihnachten bis Septuagesima fallenden Offertorium-Motetten Palestrinas in zumindest generelle Übereinstimmung gebracht, indem a) den plagalen Modi zwei und vier durch Hoch-Transposition ihr „trauriger“ Affektcharakter genommen wird und indem b) die Modi drei und vier nicht in ihrer „natürlichen“ Reihenfolge, sondern in umgekehrter Folge verwendet werden. Wohl kein Zufall ist auch – dies sei nur mehr kurz erwähnt –, daß in den späteren noch zyklisch angeordneten Offertorien Palestrinas gerade mit dem Ostersonntag, dem höchsten Fest des Kirchenjahres, die Gruppe der im siebten Modus – dem „heitersten“ aller Modi – stehenden Werke beginnt.

<sup>16</sup> Siehe den bereits durch F. X. Haberl (*KmJb* 1, 1886, S. 31) und R. Molitor (*Die Nach-Tridentinische Choral-Reform*, Bd. I, Leipzig 1901, S. 231) mitgeteilten Brief Palestrinas an Herzog Guglielmo Gonzaga. Der uns hier interessierende Satz lautet – in der Übersetzung Molitors: er (sc. Palestrina) habe bei den Choralbearbeitungen, die er anbei übersende, „den Canto fermo bald eine Quinte, bald eine Oktave höher gesetzt, damit er freudiger klinge, was der vierte Ton [= Modus] seiner Natur nach nicht hat“