

der ruckhafte Übergang in eine entfernte Tonart als ein Sprung in eine andere geistige Landschaft in Erscheinung treten. Viel hängt sodann von den außertonalen Umständen ab: vom Rhythmus, der Betonung, vom Kontrast mit anderen Stimmen sowie von der Ausdrucksbedeutung z. B. einer kleinen Sekunde als Seufzermotiv.

Schließlich aber werden alle im Wesen der Sache liegenden charakterlichen Grundzüge durch die Besonderheiten der geschichtlichen Stile überformt. Dieselben Charaktere erscheinen je nach der geschichtlichen Situation und den Kontrasten, die diese mit sich bringt, in anderer Stärke und Beleuchtung, z. B. der Dreiklang um 1400, 1600, 1900, 1950 oder die dissonanten Septakkorde bei Weber und seit ihrer Trivialisierung. Symbole entstehen und vergehen, und der Charakter wird zum „Ethos“. Daß die tonalen Charaktere aber nicht in der geschichtlichen Realität gänzlich aufgehen, zeigen Bruckner und andere Meister, welche sich, ähnlich Meistern phänomenologischer Philosophie, mit neuer Ursprünglichkeit in das Wesen der Sache versenkt und Urphänomene wiederum ans Licht gebracht haben. (Wird fortgesetzt)

KIRCHENTONART ALS FORMFAKTOR IN DER MEHRSTIMMIGEN MUSIK DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS

VON GEORG REICHERT

Bedenkt man die entscheidende Bedeutung, die der Tonalität als formbildendem Faktor etwa in einer Beethoven-Sonate zukommt, so muß einen die Frage reizen, wie das Verhältnis von Tonalität und Form beschaffen war in der mehrstimmigen Musik, solange noch die Kirchentonarten deren Gesicht bestimmten. Es soll versucht werden, dieses Verhältnis an einigen charakteristischen Punkten der Entwicklung im 15. und 16. Jahrhundert aufzuzeigen, so einen kleinen Beitrag zur Geschichte der Tonalität zu bieten und zugleich die stilkundliche Einsicht zu fördern¹.

I.

Die Kirchentonarten, soweit sie Gegenstand musiktheoretischer Abhandlungen des Mittelalters bilden, sind bekanntlich das Ergebnis dauernder Wechselwirkung zwischen der Tradition und Umformung der antiken Tonartentheorie und der Einwirkung künstlerischer Praxis, dargestellt durch Bestand und Pflege der einstimmigen Singweisen der

¹ Wertvolle Anregung bot K. Jeppesens „Kontrapunkt“ (insbesondere S. 56 f.) sowie dessen Vorwort zur Ausgabe des Kopenhagener Chansonniers S. LVIII ff. — Für frdl. sachdienliche Hinweise bin ich ferner den Herren Prof. Bessler (Schreiben vom 19. 6. 1948) und Prof. Handschin (Schreiben vom 25. 2. 1950) zu herzl. Dank verpflichtet.

Kirche, des gregorianischen Chorals im weiteren Sinne. Daß bei solcher Sachlage der Begriff der Kirchentonart mehr bedeutet als eine Erfassung abstrakter Tonleiterverhältnisse, ist einleuchtend. Es braucht nur auf die engetheoretische und praktische Beziehung zwischen den Kirchentonarten und dem System der Psalmtöne oder auf die eigentümlichen Phänomene „typischer“ Weisen des Gradualresponsoriums und des Tractus hingewiesen zu werden, um sofort den hohen Anteil modaler Momente am Wesen der Kirchentonarten vor Augen zu führen². Die „modi“ — der Name deutet es an — sind nicht nur Tonleitern, sondern ursprünglich Verlaufsweisen der Melodie, nicht bloße theoretische Abstraktion, sondern zugleich noch produktive melodische Urbilder. Deshalb wird man etwa das Wesen der dorischen Kirchentonart durch Beschreibung unter Feststellung von Finalis, Ambitus, Dominante nie annähernd erfassen können, solange man sich nicht eindringlich mit dorischen Melodien befaßt. Allein schon die konstitutive Wichtigkeit der Begriffe Ambitus und Dominante für die Definition der einzelnen Tonarten beleuchtet deren stark modalen Charakter.

Eine Tonartlichkeit, die ihrem Wesen nach so viel lebendige Formkraft enthält, widerstrebt einer analytischen Herauslösung speziell „formaler“ Funktionen; Tonart und melodische Gestalt sind hier noch eng verbunden. Immerhin kann man eine deutliche Differenzierung der einzelnen Leiterstufen hinsichtlich ihres formalen Gewichts, ihrer Schlußfähigkeit beobachten. Aber schon da zeigt es sich, daß solche Feststellungen viel schwieriger und im Ergebnis verschwommener sind, wenn es sich um die „irrationale“ Melodik z. B. der responsorialen Solopsalmodie handelt, als wenn sie an den mehr liedhaften Bildungen der Chorantiphonen oder Hymnen getroffen werden. Ferner wäre darauf hinzuweisen, daß mit melodischen Kontrastbildungen innerhalb großer Choralformen oft eine deutliche tonale Differenzierung Hand in Hand geht.

Die frühe Mehrstimmigkeit, durch „tropische“ Hinzufügung einer neuen Stimme unmittelbar an die gregorianischen Melodien anknüpfend, ist in tonaler Hinsicht zunächst ganz von diesen abhängig. Von einem selbständigen tonalen Zusammenhang der einzelnen Klänge ist daher hier noch nicht zu sprechen, also auch nicht von einem für die Unterstreichung der formalen Gliederung brauchbaren System funktional abgestufter Zusammenklänge. Wirksam sind allein die dem „Cantus firmus“ eigenen Formordnungen mit ihren Zäsuren und Kadenztönen; die daraus resultierenden Kadenzzusammenklänge gehorchen in erster Linie den Konsonanzregeln, vom Gesichtspunkt eigener tonaler und formaler

² Vergl. hierzu etwa H. Bessler, *Musik d. MA. u. d. Renaiss.* 1931 S. 53. Der Ausdruck „modus“ zur Bezeichnung der Tonart wurde hier den anderen in der ma. Musiktheorie ebenfalls gebräuchlichen „tropus“ und „tonus“ vorgezogen, weil schon das Wort selbst auf mehr hindeutet als nur Tonleiterhaftes; für unser Wort „Tonart“ gilt dasselbe. Eine mißverständliche Vermengung mit dem gleichnamigen notationskundlich-rhythmischen Terminus ist in unserem Zusammenhang nicht möglich.

Gesetzlichkeit haben sie einen weitgehend sekundären, zufälligen Charakter. Zwar ist nicht zu übersehen, daß schon in den Werken des Notre-Dame-Kreises streckenweise Klangfolgen mit deutlichen Dominantenbeziehungen und oft ausgesprochen durartiger Natur auftreten, insbesondere in „organalen“ Partien, doch darf man ebensowenig übersehen, daß sich mit einem neuen C.-f.-Ton die Situation sofort gänzlich ändert. Ebenso stehen manchen Motetten etwa des Bamberger Codex, in denen eine in unserem Sinn geschlossene, liedverwandte C.-f.-Gestalt überraschend konzise Harmonieordnungen zur Folge hat, zahlreiche Stücke gegenüber, in denen ein völlig anderes Bild herrscht. Zweifellos fallen seit dem Beginn einer reicheren und geregelten Pflege mehrstimmiger Musik und der theoretischen Beschäftigung mit ihren Problemen allmählich auch neue Gesetzlichkeiten ins Gewicht, die aus dem Bereich des Zusammenklangs selbst stammen, die also eine gewisse autonome (physikalisch-physiologische) Natur besitzen. Wie weit allenfalls eine außerkirchliche, „volkstümliche“ Mehrstimmigkeit fördernden Einfluß gehabt hat, können wir schwer beurteilen, weil sie zu wenig präzise greifbar ist.

Vor einer Überschätzung der Bedeutung solcher harmonisch „autonom“ wirkenden Stücke der Frühzeit muß die Tatsache warnen, daß selbst auf einer so verhältnismäßig späten Entwicklungsstufe der Mehrstimmigkeit wie in den Werken Machauts ausgesprochen durartig und „funktionsharmonisch“ anmutende Balladenmelodien wie Nr. 24 der G. A.³ durch die in der Unterquintregion liegende Begleitstimme für unser Empfinden einen völlig neuen Sinn erhalten, der „Tonika“-Charakter des Schlußtons der Hauptstimme wird durch die begleitende Unterquinte jedenfalls stark umgefärbt, wenn nicht zerstört. Solche Stücke — sie halten unter Machauts zweistimmigen Balladen zahlenmäßig den anderen die Waage, die in der Oktave oder im Einklang enden — sind doch deutlichste Beweise, daß das Primäre noch immer das Konsonanzverhältnis der Stimmen ist, nicht eine autonome Tonalität, die auf festen, formunterstreichenden Beziehungen bestimmter Zusammenklänge beruht. Dieser Befund muß gerade bei Machaut um so mehr auffallen, als die Musik seiner Balladen in melodischer Hinsicht eine so klare Betonung des festen Formgrundrisses (vert-clos-Differenz der beiden Stollen und Abgesang) aufweist: in den „durartigen“ Tonarten (Jonisch C, Lydisch F und B) schließt der 1. Stollen vorzugsweise auf der III. Stufe, in zweiter Linie auf der II. Stufe — die Wahl scheint die Eignung des betreffenden Schlußtons für die Rückleitung zur Stollenwiederholung zu berücksichtigen; in den „mollartigen“ Tonarten (Dorisch auf D, G, C, Phrygisch auf D) überwiegt als Schlußton des 1. Stollens weitaus die II. Stufe, der 2. Stollen endet regelmäßig auf der Finalis. Die Begleitung des 1. Stollenschlusses ist wohl oft ebenfalls von der Rücksicht auf eine geschickte Rückverbindung geleitet.

³ Publik. ält. Mus. . . . 1. Jahrg., 1. Teil. Leipzig 1926.

II.

Von dieser noch weitgehend melodisch bestimmten Situation der Kirchentonarten bei Machaut, wo weder ein fester Habitus der in einer Tonart vorkommenden Klangverbindungen, noch vor allem eine klare formale Funktion, eine Abstufung der einzelnen Zusammenklänge nach ihrer formbetonenden Fähigkeit erkennbar ist, — von dieser Lage heben sich die Kompositionen Dufays in bedeutsamer Weise ab. Nicht nur haben bei ihm die einzelnen Kirchentonarten auch als Mehrstimmigkeitsphänomen eine im allgemeinen klar ausgeprägte Physiognomie, sondern — was wesentlicher ist — diese innere Ordnung der Tonarten steht in einer deutlich wahrnehmbaren Beziehung zur Formbildung.

Die Untersuchung dieser Probleme wurde an den veröffentlichten Chansons durchgeführt. Die Beschränkung auf diese Werkgruppe erfolgte aus mehreren Gründen: 1. weil hier im allgemeinen alle Stimmen als Dufays Werk angesehen werden können, seine tonale und formale Absicht also ungleich eindeutiger zum Ausdruck kommt als in C.-f.-Kompositionen; 2. weil die feste Großform der Texte (es handelt sich bekanntlich mit wenigen Ausnahmen um Rondeaux und Balladen), ihre Zeilenstruktur und Reimordnung von vornherein eine klare Ausprägung der formalen Elemente auch in der Komposition erwarten ließ; 3. weil gerade in den Liedkompositionen Dufays viele und deutliche Zäsuren vorkommen, die für die Statistik der „Nebekadenzen“ greifbare Ergebnisse versprochen. Tatsächlich sind die Feststellungen über den Zusammenhang der einzelnen Kirchentonarten und der in ihnen aufscheinenden harmonischen Ordnungen mit der Form der Chansons so deutlich, daß man sie verhältnismäßig kurz darstellen kann.

Der wichtigste Teilschluß im Rondeau ist die Mittelzäsur, in der Originalnotierung zumeist in allen Stimmen durch die „mora generalis“⁴ gekennzeichnet. Ihr Gewicht innerhalb dieser Form ist bestimmt durch ihre Aufgabe, einestils die erste Rondeauhälfte abzuschließen, zugleich andererseits aber den musikalischen Anschluß nach zwei Seiten zu ermöglichen: an die Wiederkehr des Anfangs (mit Refrain- oder neuem Text) und an die Fortsetzung durch die zweite Hälfte des Rondeaus. Der ausgesprochen „offene“, vermittelnde Charakter dieses Schlusses ist verwandt dem „vert“-Schluß des Balladenstollens und vergleichbar dem Schluß der Exposition eines Sonatensatzes. Gewichtsmäßig an zweiter Stelle steht der Schluß der 1. Zeile, vor den anderen Zeilenzäsuren dadurch hervorgehoben, daß sich in der 1. Zeile wie in einem Titel Charakter und Tonart des Stückes vorstellt.

In Dufays Rondeaux der dorischen Tonart wird die Mittelzäsur in der Regel von der V. Stufe gebildet, selten von der II. Stufe; die 1. Zeile schließt vorwiegend mit dem Finalisakkord, seltener ebenfalls mit V. Die übrigen Stufen sind nur vereinzelt zu Schlüssen verwendet. Bemerkenswert ist, daß die Ballade das Dorische eindeutig bevorzugt. Vielleicht läßt sich dies mit der Tatsache erklären, daß gegenüber ihrer reichen und vielgesichtigen

⁴ Vgl. Tinctoris, Coussemaker Script. IV, S. 75b.

Pflege im 14. Jahrhundert die Ballade zu Dufays Zeit eine im Rückzug befindliche Gattung ist und die in solcher Lage gern auftretende Einengung auf einen bestimmten Ausdruckstypus spüren läßt. Dem Finalisschluß des 2. Stollens steht als „vert“ zumeist ebenfalls die V. Stufe gegenüber, selten II; die erste Zeilenäsur ist regelmäßig durch die Finalis gebildet — also die gleichen tonalen Verhältnisse wie im Rondeau.

Die Stücke in jonischer Tonart mit Finalis C — das einzige hierher gehörige Stück mit Finalis F, „Puisque celle“ DTÖ XI, S. 87, gibt sich schon durch die abweichende Vorzeichnung als Transposition zu erkennen: Superius mit einem, Contra und Tenor mit zwei b anstatt des in C-jonischen Stücken üblichen vorzeichnungslosen Superius bei einem b in den Unterstimmen — unterscheiden sich durch folgende charakteristische Züge sehr deutlich von unserem C-Dur: 1. durch die eben angedeutete regelmäßige Erniedrigung der VII. Stufe in den Unterstimmen, was gelegentlich auch auf die Hauptstimme, den Superius, übergreift und gern zum Akkord der V. Stufe mit kleiner Terz führt (= gbd), nach heutigem Empfinden die Molldominante; 2. durch die Neigung, im Verlauf des Stücks gelegentlich auch die Terz des Finalisakkords zu vertiefen (c, es, g), eine „Molltrübung“ der Tonika⁵. Da dies gewöhnlich an einem Zeilenanfang geschieht, besitzen solche Stellen eine deutliche Kontrastwirkung. Die Zäsuren werden in den jonischen Stücken fast ausschließlich von den Akkorden der I. und V. Stufe gebildet, wobei ein Wechselverhältnis zwischen dem Schluß der 1. Zeile und der Mittelzäsur festzustellen ist.

Die zahlreichen Rondeaux in F-Lydisch beginnen im Gegensatz zu den hierin weniger einheitlichen C-jonischen Stücken in der Regel mit dem Finalisklang und beschließen auch die 1. Zeile regelmäßig mit diesem Akkord. Die Mittelzäsur bevorzugt den Akkord der III. Stufe, seltener ist sie durch die V. Stufe gebildet. Im Vergleich zu der eindeutigen Vorherrschaft von I und V an allen Zäsurstellen in den C-jonischen Stücken zeigen die lydischen Rondeaux mehr Abwechslung, es kommt z. B. auch noch die II. Stufe als Zäsurakkord vor.

Ganz besonders deutlich ist der Zusammenhang zwischen Form und tonaler Ordnung in den mixolydischen Stücken. Die Mittelzäsur wird immer durch die IV. Stufe gebildet, mit der die Stücke auch gern beginnen. Durch diese Bevorzugung gewinnt sie für den Hörer von heute leicht den Charakter einer „Tonika“, so daß man den Schluß in der mixolydischen Finalis als „Halbschluß“ empfindet. Die 1. Zeile endet regelmäßig mit der Finalis. Die scharfe Beachtung der gleichen Kadenzordnung weist eindeutig die zwei C-Stücke „Franc cuer gentil“ (DTÖ XI, 83) und „Cent mille escus“ (Ambros, Gesch. d. Musik Bd. II 1864 Beilage) als mixolydische Transpositionen in die Unterquinte aus; dem entspricht auch die b-Vorzeichnung in den Unterstimmen gegenüber den vorzeichnungslosen untransponierten Stücken auf G. Ähnlich eindeutige Feststellungen für den Kadenzplan von Dufays phrygischen Chansons zu treffen, geht wegen ihrer geringen Anzahl nicht an. Fest steht ihre Vorliebe für die IV. Stufe und daneben noch die Wichtigkeit der III. und VI. Stufe.

⁵ Vgl. die Rondeaux „J'atendray“ (J. F. R. u. C. Stainer, Dufay and his contemporaries. 1898. S. 138), „Donnez l'assault“ (DTÖ VII, S. 82), „Craindre vous vueil“ (DTÖ VII, S. 250) u. „Puisque celle“ (DTÖ VII, S. 87).

Die Charakteristik der Tonalität in Dufays Chansons wäre unvollständig ohne die nachdrückliche Betonung der Tatsache, daß die einzelnen Kirchentonarten bezüglich ihrer Funktion doch einen wesentlich anderen Grundcharakter besitzen als unser Dur-Moll-System mit seiner vorwiegend harmonischen Orientierung. Gegenüber der „Logik“ unserer Dominantenkadenz, die mit ihren Spannungen den Organismus des Musikwerks beherrscht, die Melodik aber weitgehend frei beläßt, besitzt die Kirchentonartlichkeit Dufays noch immer eine ausgesprochen *modale* Natur. Sie 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. So kommt es, daß nicht selten Chansons derselben Kirchentonart überraschende Verwandtschaften und Übereinstimmungen im Gesamtverlauf aufweisen. Zur Veranschaulichung dieser Verhältnisse seien drei lydische Rondeaux bis zum Beginn der 2. Hälfte wiedergegeben, in denen sich die kirchentonartige Tendenz zum Typus und Modus besonders deutlich äußert (Beilage I). Die suggestive Absicht der optischen Gegenüberstellung wird nicht geleugnet, zugleich aber betont, daß die ursprünglichen Beobachtungen nicht vom Auge, sondern vom Ohr ausgingen.

Es ist eine unergiebigere Standpunktfrage, ob Dufay sozusagen aus dem urbildlichen Wesen des lydischen Modus die einzelnen konkreten Gestalten seiner lydischen Rondeaux geschaffen habe, oder ob er beim einzelnen kompositorischen Einfall zu dem diesem wesensgemäßen Modus gegriffen habe. Uns muß es genügen, auf die Tatsache solcher Beziehungen zwischen den typischen, überindividuellen Zügen mancher seiner Kompositionen und der ihnen gemeinsamen Kirchentonart hinzuweisen, ohne ihr eine größere oder andere Bedeutung zuzusprechen, als ihr zukommt. Vor allem soll nicht übersehen werden, daß solche Beobachtungen ausschließlich stilgeschichtlichen und schaffenspsychologischen Sinn haben; für die Beurteilung des künstlerischen Wertes ist es selbstverständlich notwendig, das *Besondere* der konkreten Einzelleistung in Betracht zu ziehen⁶.

In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die Chanson „Cent mille escus“ (leicht zugänglich im erwähnten Neudruck durch Ambros) hingewiesen. Bekanntlich wird Dufays Autorschaft bestritten⁷. Da mag die Feststellung von Interesse sein, daß dieses Stück dieselben Beziehungen zwischen Form und Kadenzplan aufweist wie die übrigen mixolydischen Chansons des Meisters,

⁶ Eine auch heute wohlbekanntete Äußerung des „modalen“ Faktors im Wesen der Tonart ist wohl in den Erscheinungen der „Tonartencharakteristik“ zu erblicken. Den Unterschied im „Charakter“ von A-Dur und As-Dur wird kein Musiker bestreiten, problematisch ist dagegen, ob man dem absoluten Tonhöhenunterschied zu viel Gewicht bei der Begründung beimessen darf. Sicher ist er nicht wichtiger, als — neben anderen Faktoren — ein „modales“ As-Dur-„Urbild“, dessen Entstehung (wenigstens prinzipiell) historisch und biographisch erklärbar ist.

⁷ Ch. van den Borren, G. Dufay 1926, S. 99.

außerdem aber auffallende Übereinstimmungen melodischer Art mit einem anderen mixolydischen Rondeau Dufays besitzt, dessen Echtheit nie angezweifelt wurde, mit „Vostre bruit“ (DTÖ XI, S. 114 bzw. Chorwerk, Heft 19, Nr. 12). Statt einer Erörterung seien die beiden Stücke einander gegenübergestellt (Beilage II). Natürlich kann man annehmen, daß „Cent mille escus“ von einem anderen Komponisten unter Anlehnung an Dufays „Vostre bruit“ geschaffen wurde. In solchem Fall besäße aber mehr Wahrscheinlichkeit die Übernahme einer vollständigen Stimme (z. B. Superius) oder — bei nur „thematischer“ Beeinflussung — ein abweichender Kadenzplan. Das tatsächliche Verhältnis der beiden Stücke erinnert doch sehr stark an die Parallelität der in Beilage I wiedergegebenen lydischen Rondeaux.

Prüft man diese an einer mit Bedacht eng gewählten Werkgruppe des Meisters gewonnenen Ergebnisse an seinen übrigen veröffentlichten Kompositionen, so ergibt sich genügend Bestätigung. Selbst in isorhythmischen Motetten mit ihrer der tonalen Bewegungsfreiheit so enge Grenzen setzenden C.-f.-Technik kann man den skizzierten Habitus der einzelnen Kirchentonarten gut erkennen, freilich mit voller Deutlichkeit nur in den C.-f.-freien Partien⁸. Es darf auch nicht verschwiegen werden, daß z. B. in der Missa „Se la face ay pale“ (DTÖ VII) die jonische Tonalität des als C. f. dienenden Chansontenors sich nicht durchgesetzt hat, sondern in der älteren, uns von Machaut bekannten Art, durch einen Unterquint-Baß nach F-Lydisch umgebogen wird — ohne daß sich die jonische Natur des Tenors ganz unterdrücken ließ: der tonartige Gesamteindruck gewinnt dadurch etwas eigentümlich Zwiespältiges — und Reizvolles. Solche Behandlungsweise, bei Machaut noch durchaus geläufig, ist bei Dufay selten; im Normalfall herrscht die Tonart des C. f. auch im Satzkomplex. Es ist so nicht verwunderlich, daß die in ihrem Wesen viel freieren Kompositionen mit „verzerrtem C. f.“ im Superius (z. B. das „Alma redemptoris mater“ DTÖ XXVII, S. 19 bzw. Chorwerk, Heft 19) wenig Abweichungen von den kirchentonartigen Verhältnissen der Chansons zeigen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß die mehrstimmigen Klangfolgen in Dufays Werken weit darüber hinaus sind, Zufallsergebnisse der kontrapunktischen Begleitung eines Cantus firmus darzustellen. Es prägt sich vielmehr der Charakter der herrschenden Kirchentonart in einer für sie bezeichnenden Rangstufung der Akkorde aus, die sich in den Chansons besonders klar in ihrer Beziehung zur formalen Struktur beobachten läßt. Ist also die Herausbildung eines besonderen kirchentonartigen Wesens in der Region der Mehrstimmigkeit, der Harmonie, unverkennbar, in günstig gelagerten Fällen schon rational erfassbar und durch neue Züge durchaus zu trennen von der Kirchentonartlichkeit in der einstimmigen Sphäre — so ist doch andererseits der ursprünglich melodisch-modale Charakter noch deutlich spürbar in der Tendenz zu „typischen“ Verläufen des Gesamtgeschehens in Stücken gleicher Tonart und gleichen Formrahmens.

⁸ Es muß z. B. festgestellt werden, daß in der mixolydischen Missa „Caput“ (DTÖ XIX, S. 1) die von den mixolydischen Chansons her bekannte starke Betonung der Region der IV. Stufe im Gesamteindruck sehr wichtig ist, daß aber als Zäsurkadenz unter Einwirkung der C.-f.-Struktur die Stufen V und II (neben I) überwiegen.

III.

Auch im 16. Jahrhundert sind weiterhin beide Pole der den klanglichen Verlauf organisierenden Kräfte wirksam und gut zu beobachten. Symptomatisch in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, daß sowohl das theoretische Werk Glareans in dieser Epoche steht wie dasjenige Zarlinos. Glarean, durch den ostentativen Einbau von Äolisch und Ionisch in sein Tonartensystem einen gesunden Sinn für Tatsachen beweisend, gibt allein schon durch die systematisch getrennte Betrachtung der Tonalität der einzelnen Stimmen innerhalb des mehrstimmigen Komplexes deutlich kund, daß die Kirchentonarten hier nach wie vor in ihrem ursprünglichen melodischen Sinn verstanden werden. Zarlino, ohne das festgefügte System der Kirchentonarten irgendwie aufzugeben, trägt dagegen durch die starke Beachtung und systematische Behandlung der Akkordstruktur viel stärker der neueren Tendenz zur Autonomie des klanglich-harmonischen Elements Rechnung. Auch zeichnet sich in seiner Gruppierung der Tonarten nach großer und kleiner Terz, bzw. vom Standpunkt des Ausdruckscharakters in „modi laetiores“ und „modi tristiores“ deutlich die im Heraufkommen befindliche Abschleifung der tonartlichen Differenzen zur Dur-Moll-Zweifelheit ab.

Die praktischen Musikdenkmäler des Jahrhunderts zeigen je nach der vorliegenden Gattung hinsichtlich der vorwiegenden Grundtendenz (Linearität, Melodie — Akkordik, Harmonie) stärkste Unterschiede; man denke nur an die Extreme Frottola, Strambotto, Villanesca usw. einerseits, Motette, Messe, Madrigal andererseits (selbstverständlich haben solche vergrößernden Schlagwortgegenüberstellungen nur verdeutlichenden Wert und sollen nicht die zahllosen feineren Übergänge und Mischungen verheimlichen). Die Unterscheidung äußert sich sehr sinnfällig in der Gliederung der Kompositionen durch Zäsuren. Während in der einen großen Werkgruppe die allzu deutlichen häufigen Einschnitte geradezu bewußt vermieden, Abschnitte überbrückt, Kadenzten von neueintretenden Stimmen durchkreuzt und in Trugschlüsse umgebogen werden („fuggir la cadenza“), bildet die deutlichste Absetzung der einzelnen Abschnitte einen hervorstechenden Wesenszug der anderen Gruppe. Eine Motette Gomberts⁹ und eine Chanson von Sandrin¹⁰ können als charakteristische Vertreter der beiden Gruppen dienen. In der einen Gruppe ist das Bestreben maßgebend, das Klanggeschehen dauernd im Fluß zu halten, das harmonisch-tonale Gesicht befindet sich dementsprechend in fortwährender Veränderung, deren tonale Zielstrebigkeit nicht immer leicht zugänglich ist — in der anderen Gruppe, gekennzeichnet durch klar gliedernde Zäsuren, zumeist auch kompakteren akkordischen Satz, ist dagegen alles dazu angetan, die tonale

⁹ Leicht zugängliche Beispiele im Anhang zu J. Schmidt-Görigs Gombert-Monographie 1938.

¹⁰ Mehrere Stücke veröffentlicht u. a. in Eitners „Publikationen . . .“ Bd. 23.

Ordnung deutlich ins Bewußtsein treten zu lassen. Wir werden wieder vor allem an Werken letzterer Art versuchen, die charakteristischen Züge des tonalen Verhaltens abzulesen.

Von entscheidender Wichtigkeit ist die zunehmende Selbständigkeit des *h a r m o n i s c h e n* Elements, das immer mehr der beherrschende Faktor im tektonischen Bereich wird. Praktisch äußert sich dies in einem System fester Stütz Pfeiler der Harmonik, über die der tonale Gesamtverlauf eines Werks ausgespannt ist. Zwar ist auch das uns geläufige System der Dominantenbeziehungen zu einem tonalen Zentrum im 16. Jahrhundert schon deutlich greifbar, im allgemeinen aber erst als Verlaufsform kleinster Gestalten wirksam — besonders sinnfällig im venezianischen mehrhörigen Stil, wo die kurzen, zwischen den respondierenden Chorgruppen hin- und hergehenden Klangblöcke in sich oft durch Dominantenbeziehungen organisiert sind und unsere I-IV-V-I-Kadenz häufig in klarster Form auftritt. Während aber diese Dominantenbeziehungen (etwa bei Beethoven oder Brahms) mit ihren Spannungen das gesamte Werk als tektonisches Grundprinzip durchdringen, folgt in der Musik des 16. Jahrhunderts die Gesamtanlage im allgemeinen noch ausschließlich der kirchentonartigen Ordnung. Man sollte die Dur-Moll-Tendenzen im 16. Jahrhundert selbst nicht überschätzen. Sie haben hier ihren rechten Platz *i n n e r h a l b* des kirchentonartigen Systems, das die gesamte Kunstmusik beherrscht. Zur Stützung dieser Auffassung sei daran erinnert, daß 1. der ganze Kreis der Kirchentonarten unter Einschluß des Äolischen und Jonischen reich gepflegt und die jeweilige Tonart im Einzelwerk sehr deutlich ausgeprägt wird — im Gegensatz zu dem manchmal schwankenden Charakter in älteren Werken; 2. das System der Kirchentonarten gern als Ordnungsgrundsatz von Werksammlungen auftritt — neben anderen, wie z. B. der Kirchenjahrordnung für liturgische Kompositionen; 3. zyklisch zusammenhängende Werkfolgen manchmal ebenfalls den gleichen Ordnungsgrundsatz aufweisen und 4. selbst extrem „chromatische“ Kompositionen in ihrer Gesamtanlage im allgemeinen durchaus kirchentonartig geregelt sind.

Geradezu einen Musterfall stellen die Kompositionen *L a s s o s* dar, in dessen Schaffen die Bedeutung des klanglich-harmonischen Elements doch evident ist. Zunächst ist die Anordnung nach dem Kreis der Kirchentonarten in seinen Druckwerken häufig zu beobachten, besonders deutlich in der repräsentativen Pariser Chansonausgabe bei Le Roy und Ballard 1576, die den Bänden XII und XIV der Gesamtausgabe zugrunde liegt. An der Gesamtverteilung fällt das große Übergewicht der *d o r i s c h e n* Stücke in dieser Sammlung auf (37 gegenüber 17 phrygischen, 19 jonischen, 13 mixolydischen und 7 äolischen Stücken). Bemerkenswert daran ist ferner, daß offenbar kein Unterschied zwischen der Originallage der Tonarten und ihrer Unterquinttransposition gemacht wird: die dorischen Chansons auf D und G werden bei der im übrigen peinlichen Trennung ebenso vermischt wie die seltenen transponierten phrygischen

(A) und äolischen (D) Stücke zwischen den nichttransponierten (auf E bzw. A) stehen. Die Trennung ist dagegen noch erkennbar, wenn auch nicht streng durchgeführt, bei den jonischen Chansons auf F und C, was man vielleicht als einen Rest von Eigenleben des Lydischen ansehen könnte — einen tieferen Unterschied zwischen den C- und F-Stücken kann ich, zumal in der Kadenzordnung, nicht finden.

Die besondere Eignung der Chansons für die Beobachtung der kirchentonartigen Verhältnisse bei Lasso in ihrem Zusammenhang mit der Form ergibt sich wie bei Dufay daraus, daß die Texte — wenngleich schon weit entfernt von so festen Formgrundrissen wie Rondeau und Ballade — immerhin eine durch Reime unterstrichene klare Zeilenordnung aufweisen, daß ferner dieses Zeilenschema vom Komponisten im allgemeinen genau beachtet und zumeist durch deutliche Zäsuren betont wird und daß endlich freie Erfindung aller Stimmen angenommen werden kann.

Das Verhalten der einzelnen Tonarten hinsichtlich der Zäsurkadenzen ist gegenüber Dufay wesentlich verändert. Im Dorischen steht Dufays Rangstufung I, V, II Lasso's I, V, III gegenüber, eine Betonung der III. Stufe, in der sich deutlich die Wichtigkeit der Tonikaparallele in der Molltonart ankündigt. In den dorischen Madrigalen Lasso's besitzt daneben noch die IV. Stufe ein gewisses Gewicht. Überraschend konstant erweist sich dagegen die Zäsurkadenzdisposition im Phrygischen: auch bei Lasso ist IV neben der Finalis die wichtigste Stufe, neben welcher wie bei Dufay nur noch VI und III eine Rolle spielen. Äolisch, bei Dufay noch nicht greifbar, zeigt ein etwas schwankendes Gebaren: die meisten Stücke verwenden in der Hauptsache die gleichen Kadenzen wie die der Transposition nach entsprechenden phrygischen Stücke (Äolisch-A: Phrygisch-E), also a, C, G, — hier freilich nicht auf Finalis E, sondern auf A bezogen; ihnen steht eine kleine Gruppe von anderen Stücken gegenüber, welche nachdrücklich die IV. Stufe betonen und so fast wie eine phrygische Transposition wirken. Auffällig in den äolischen Chansons ist die Seltenheit von Zäsuren auf der V. Stufe, obwohl deren tektonische Bedeutung einwandfrei ablesbar ist an der Tatsache, daß bei Teilung äolischer Kompositionen in zwei oder mehrere „partes“ nur diese Stufe neben der Finalis teilschlußfähig ist.

Lasso's Jonisch (auf C oder F) ist unserem Dur bedeutend näher als das Dufays, da die charakteristischen „fremden“ Züge hier fehlen: die Neigung zur Erniedrigung der VII. Stufe macht sich nur noch in gelegentlichem Auftreten von B-Klängen zumeist in tonmalerischem Zusammenhang bemerkbar, findet aber in der Generalvorzeichnung keinen Niederschlag mehr; die Vertiefung der Finalterz als Systemeigenart ist überhaupt nicht mehr festzustellen. Gleichgeblieben ist die Beschränkung auf die Stufen I und V; selten kommen daneben noch IV und II zur Verwendung.

Etwas verändert ist das Gesicht des Mixolydischen. Allein auf Grund der Chansons urteilend könnte man meinen, die ausschließliche Vorherrschaft der IV. Stufe bei Dufay sei nun einem ebenso ausschließlichen Übergewicht der V. Stufe gewichen, die IV. und II. Stufe aber kämen nur in bescheidenem Umfang als Zäsurchlüsse zur Verwendung. Die Nachprüfung speziell dieser Frage an den Madrigalen und Motetten hat aber ergeben, daß die IV. und

V. Stufe nun etwa gleiches Gewicht besitzen, was nachdrücklich durch die Tatsache bestätigt wird, daß beide Stufen auch als „pars“-Schlüsse in mehrteiligen Kompositionen mixolydischer Tonart auftreten. So kann für Lassos Mixolydisch die gewichtsmäßige Abstufung I, IV, V, II als charakteristisch gelten; ein Ergebnis übrigens, das weitgehend übereinstimmt mit dem mixolydischen Habitus der französischen Chanson in der 1. Jahrhunderthälfte, soweit es sich an den von Eitner veröffentlichten 60 Stücken ablesen läßt¹¹; auch Marenzios mixolydische Madrigale zeigen ein ganz ähnliches Bild. Lassos Mixolydisch hebt sich noch auf das Deutlichste von unserem G-Dur ab, trotz der üblichen Erhöhung der Terz in den V-Schlüssen: im „inneren“ Verlauf bewahrt die kleine Septime (f) ihr volles Gewicht, sowohl als Terz im Akkord der V. Stufe, wie als Grundton eines F-Klangs, der gelegentlich sogar als Zäurschluß auftritt.

Obgleich es sich bei den aufgezeigten Tonartordnungen nur um „statistische“ Regeln handelt, sind Abweichungen zumeist durch die „imitazione delle parole“ begründet, etwa die Verwendung des B-Klangs im Phrygischen, veranlaßt durch Worte wie „malheur“ (G. A. Bd. XIV, Nr. 75, Takt 39) oder „J'ai perdu de mes yeux le soulas“ bzw. „dire hélas“ bzw. „triste fortune“ in der Chanson Nr. 88 Bd. XIV. Beispiele solcher Art sind in allen Tonarten sehr häufig. Zum vollen und nachdrücklichen Erlebnis ihrer beabsichtigten Wirkung ist vorzusetzen, daß einem der Normalhabitus der jeweiligen Tonart vertraut ist. Dieselbe Voraussetzung gilt für das „Verständnis“ so seltener Fälle wie des schon von H. Osthoff bemerkten irregulären A-Schlusses (statt G) in einem mixolydischen deutschen Lied „Frölich zu sein“ (G. A. Bd. XVIII).

Auch bei Lasso ist es so, daß die an einer engbegrenzten Werkgruppe gewonnenen Ergebnisse allgemeine Bedeutung besitzen und durch Vergleiche mit anderen Komponisten (z. B. Palestrina und L. Marenzio) sogar über die Grenzen des Personalstils hinausführen. Doch ist andererseits eine „gattungsmäßige“ Modifikation insofern nötig, als z. B. die Madrigale im allgemeinen ein etwas abwechslungsreicheres harmonisches Gesicht zeigen als die Chansons; es kommen — bei Vorherrschaft der genannten Stufen — öfters auch Schlüsse auf anderen Stufen vor, abgesehen von einer viel stärkeren Färbung durch „systemfremde“ Akkorde, veranlaßt durch die bekannten ausdrucksbetonten Wörter.

Insbesondere treffen diese Ergebnisse auch für einen Bereich von Lassos Schaffen zu, wo man dies zunächst nicht erwartet: für seine Kompositionen chromatischen Stils. Legt man an solche Stücke, die oft fast an Experiment gemahnen, den Maßstab unserer Funktionsharmonik an und analysiert sie z. B. mit dem methodischen Apparat der Riemannschen Funktionssymbole¹², so zeigt sich bald — allein schon an der komplizierten Erscheinungsform des analytischen Ergebnisses —, daß dieses System solchen Werken nicht entspricht. Sie sind ebenfalls von kirchentonartlichen Ordnungen beherrscht.

Als Beispiel seien Lassos „Prophetiae Sibyllarum“ (gedruckt 1600) näher betrachtet¹³. Die Einsicht in kirchentonartige Zusammenhänge macht den

¹¹ Publ. ält. theor. u. prakt. Musikwerke . . . Bd. 23.

¹² Wie z. B. in F. Keiners Leipziger Diss. über G. da Venosa (1914).

tonalen Aufbau der einzelnen Stücke durchsichtig und zeigt darüber hinaus, daß auch die Gesamtfolge der 13 Kompositionen (= 12 Prophetien und ein Einleitungsstück) keine beziehungslose oder bloß durch den textbedingten einheitlichen Grundcharakter verbundene Reihung darstellt, sondern daß ein klarer musikalischer Plan der Konzeption zugrundeliegt. An die mixolydische Einleitung schließen sich die beiden in gleicher Tonart verlaufenden Prophetien der persischen und lesbischen Sibylle an (Nr. 1 und 2). Die Prophetien Nr. 3, 4, 5 und 6 (Sibylla Delphica, Cimmeria, Samia und Cumana) stehen in G-Dorisch. Nr. 5 und 6 sind außerdem — ohne daß dies in der Überschrift angedeutet wäre — nach Art einer „prima pars“ und „secunda pars“ noch enger zusammengeschlossen: die „I. pars“ schließt, wie dies bei zweiteiligen dorischen Kompositionen die Regel ist, auf der V. Stufe (= d), die „II. pars“ auf der Finalis (= g); im übrigen aber haben beide Stücke dieselben Vorzeichen und die gleichen für G-Dorisch charakteristischen Zäsurkadenzen. Die sechs Prophetien der zweiten Hälfte des Gesamtwerks sind alle in dieser Art paarweise verbunden: sie beginnen wieder mit zwei mixolydischen Stücken (Nr. 7 Sibylla Hellespontica und Nr. 8 Sibylla Phrygica), das erste auf D, das zweite auf der Finalis G schließend. Nr. 9 (Sibylla Europaea) und Nr. 10 (Sibylla Tiburtina) sind zwei zusammengehörige phrygische Stücke (Schluß auf A bzw. E); endlich Nr. 11 (Sibylla Erythraea) und Nr. 12 (Sibylla Agrippa) zwei ebenso verbundene jonische Stücke in F-Transposition, Nr. 11 auf C, Nr. 12 auf F abschließend. Bemerkenswert an dieser Anlage ist 1. der musikalisch einleuchtende Wechsel zwischen „modi laetiores“ und „tristiores“ (mixolydisch — dorisch — mixolydisch — phrygisch — jonisch) und 2. die paarweise Zusammenfassung der meisten Stücke zu einer durch Halb- und Ganzschluß¹⁴ verbundenen Einheit, eine Tatsache, die nicht übersehen werden darf, will man nicht am tektonischen Sinn der Stücke vorbeigehen. Praktisch: würde man bei einer fragmentarischen Aufführung (die bei solcher Sachlage von vornherein nicht empfehlenswert wäre) z. B. nur die Prophetie der „Sibylla Europaea“ (Nr. 9) singen lassen, so wäre das etwa so, wie wenn man den Vortrag eines Sonatensatzes mit dem Dominantschluß der Exposition abbrechen wollte (— in wieviel Punkten der Vergleich nicht zutrifft, braucht nicht betont zu werden).

Die tonale Innenstruktur dieser chromatischen Stücke ist ebenso wie in den diatonischen getragen von den Stützpfeilern der für die betreffende Kirchen-tonart charakteristischen Akkorde. Das heißt also, daß z. B. die phrygischen Prophetien Nr. 9 und 10 an den Hauptzäsuren in die Akkorde der IV., VI. oder III. Stufe bzw. die Finalis einmünden, oder daß die dorischen Stücke Nr. 3, 4, 5 und 6 in ähnlicher Weise neben der Finalis G die Stufen V, III und IV bevorzugen. Um eine willkürliche Auswahl der Zäsuren zu vermeiden, ist zu beachten, daß Lasso sich im allgemeinen an den Zeilenbau des Textes hält, allerdings in diesen reimlosen metrischen Dichtungen, wo logisch-grammatikalische Einheit und Zeile sich öfter überschneiden, nicht mit der gleichen Strenge wie in den einfachen gereimten französischen Chansontexten.

¹³ Neudruck im Chorwerk, Heft 48 durch H. J. Therstappen (1937).

¹⁴ Die Konstanz und Regelmäßigkeit der Pars-Schlüsse in mehrteiligen Kompositionen Lassos geht aus einem Vergleich zahlreicher Fälle aller Gattungen, Chansons, deutscher Lieder, Madrigale, Motetten, einwandfrei hervor: im Phrygischen ist es die IV. Stufe, im Mixolydischen die V. und IV. Stufe, in allen anderen Tonarten mit ganz vereinzelt Ausnahmen ausschließlich die V. Stufe, die neben der Finalis genügend formales Gewicht besitzt, eine „pars“ abzuschließen.

Das Verhältnis der chromatischen zu den diatonischen Stücken läßt sich *mutatis mutandis* vergleichen mit dem Verhältnis der Harmonik von Brahms oder Reger zu der Beethovens: wie hier die formale Struktur auf den Dominantenbeziehungen der Kadenz beruht, diese Beziehungen aber bei Brahms und Reger oft durch Zwischendominanten, Chromatik u. a. kompliziert werden, so bleibt auch in der Chromatik des 16. Jahrhunderts das tonale Grundgerüst, das System der Kirchentonart, im allgemeinen unangetastet, nur ist die „Füllung“, das harmonische Geschehen von Stütze zu Stütze, komplizierter, farbenreicher. Zur sinn-gemäßen Erfassung solcher Werke durch das Gehör ist natürlich die Vertrautheit mit dem Wesen der Kirchentonarten ebenso notwendig wie die Fähigkeit zum Verfolgen weiterer harmonisch-tektonischer Spannungen. Sind diese Voraussetzungen nicht erfüllt, so muß einem das Geschehen irgendwie „atonal“, d. h. ohne Beziehung zu einem tonalen Zentrum erscheinen und man kann höchstens das dann kaleidoskophaft-planlos wirkende Farbenspiel des harmonischen Elements als interessante Impressionenfolge erleben.

Mag man der Tatsache, daß Werksammlungen im 16. Jahrh. gern nach Kirchentonarten geordnet sind, geringe Bedeutung beilegen, mögen dabei die schematisch ordnende Hand des Verlegers und Rücksichten auf-führungspraktischer Art mitgewirkt haben — es geht daraus jedenfalls klar hervor, daß dieses System im Bewußtsein der musikalischen Welt bis an das Ende des Jahrhunderts (und weit darüber hinaus!) noch fest verankert ist. In diesem Zusammenhang ist die Feststellung aufschluß-reich, daß z. B. die Reihe der großen Madrigalbücher eines so fortschritt-lichen Komponisten wie L u c a M a r e n z i o¹⁵ zwar ein Übergewicht an dorischen (26) und jonischen (25) Stücken aufweist, immerhin aber den g e s a m t e n Umkreis der Kirchentonarten pflegt Phrygisch mit 12, Mixolydisch mit 16 und Äolisch mit 11 Madrigalen vertreten ist, ja sogar das Lydische in 3 Stücken nach alter Art ohne Vorzeichen auftritt.

Bedeutsamer ist freilich die unmittelbar in die Werkstatt des Kompo-nisten führende Beobachtung, daß zyklisch zusammenhängende Werk-folgen ebenfalls solche Tonartpläne erkennen lassen. Neben den besprochenen „Prophetien“ Lassos sei auf den Zyklus der Hoheliedmotetten hingewiesen, die Palestrina 1584 als IV. Motettenbuch veröffentlichte¹⁶. Ebenso läßt das I. Buch der Offertorien von 1593¹⁷ eine überraschende Zuordnung von Festkreisen und Kirchentonarten erkennen, die an den Wechsel der liturgischen Paramentfarben im Verlauf des Kirchenjahrs erinnert: alle Offertorien für die Adventssonntage stehen in Äolisch-A, die der Weihnachtstage einschließlich der Feste S. Joannis Ap. und SS. Innocentium Mart. in Dorisch-D, vom 29. Dezember (Thomas) bis

¹⁵ Publ. *ält. Mus.* IV. Jg. I. Teil und VI. Jg. (1929, 1931).

¹⁶ G. A. Bd. 4.

¹⁷ G. A. Bd. 9.

einschließlich Septuagesima-Sonntag in E-Phrygisch, von Dominica Sexagesima bis einschließlich Palmsonntag in F-Jonisch, von Ostern bis einschließlich Fronleichnam in G-Mixolydisch; die lange Reihe der Sonntage nach Pfingsten beginnt zunächst wie die Adventssonntage mit Äolisch, verläßt aber bald den Grundsatz strenger Ordnung — es darf daran erinnert werden, daß diese Sonntage ja auch in liturgischer Beziehung einen weniger einheitlichen Charakter aufweisen als die geschlossenen Festkreise.

Sind solche Zuordnungen unmittelbar einleuchtend, so werden sie problematisch dort, wo es sich um Reihungen von einheitlicher Grundstimmung handelt, wie in Palestrinas Hoheliedzyklus. Die Tonartwahl für das einzelne Stück erfolgte hier offenbar allein vom tonartlichen Gesamtplan aus. Ein klassischer Fall dieser Art sei zum Abschluß noch erwähnt: Lassos „Lagrima di San Pietro a 7“, das große zyklische Werk aus dem letzten Lebensjahr des Meisters nach der italienischen Dichtung von Tansillo. Die Stimmung der Texte bleibt im Grunde einheitlich, alle Stücke gehen aus vom Bild des weinenden Petrus und dessen symbolischer Beziehung auf die reuig büßende Menschenseele; Abwechslung bringen nur die immer neuen Vergleiche. Die 20 Kompositionen des Gesamtwerks, zusammen mit der abschließenden lateinischen Motette, sind in einen geradezu schematischen Tonartplan eingespannt: 1—4 D-Dorisch, 5—8 G-Dorisch, 9—12 E-Phrygisch, 13—18 F-Jonisch, 19—20 G-Mixolydisch und 21 A-Äolisch. Die Erkenntnis dieses Anlageplans¹⁸ mag vielleicht nicht auf der Hand liegen, wenn man nicht bemerkt, daß wieder die Mehrzahl der Stücke paarweise als I. und II. pars zusammengehören, d. h. durch Halb- und Ganzschluß differenziert sind.

*

Diese Beobachtungen zeigen 1. daß die Kirchentonarten im Rahmen der Mehrstimmigkeit nicht ohne weiteres von ihrem einstimmigen Habitus aus zu erfassen sind, sondern daß aus der Region der Klanglichkeit, der Harmonie, neue Qualitäten hinzukommen und die Herausbildung einer eigenen „Harmoniegesetzlichkeit“ bewirken; 2. daß diese Gesetzmäßigkeiten sich im Verlauf des betrachteten Zeitraums in allmählicher Veränderung befinden, deren allgemeine Richtung von „melodischer Modalität“ zu „harmonischer Logik“ zu führen scheint; endlich 3. daß an allen Punkten des Weges eine deutliche Beziehung der kirchentonartlichen Elemente zur formalen Struktur der Komposition festzustellen ist.

Aus solchen Beobachtungen geht hervor, daß die gründliche Kenntnis der kirchentonartlichen Verhältnisse eine wichtige Voraussetzung für das wirkliche Verständnis älterer Musik ist, u. zw. muß diese Kenntnis auf Anschauung („Anhörung“!) und Werkvergleiche beruhen. Dann hilft sie zugleich bei der Erforschung von Personal- und Zeitstil.

¹⁸ Im Vorwort der Neuauflage durch H. J. Therstappen (Chorwerk Heft 34, 37, 41) vermißt man einen Hinweis darauf ebenso wie bei den Prophetiae Sibyllarum.

Notentafel zu dem Beitrag von Georg Reichert / Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts

Dufay: „Je n'ai doute” (DTÖ XI. S. 84)

Je n'ai doub-te fors que des en-vieux qui de le-gier sont tou-dis mes-di-sant. Qu'a ma da-me ne facht...

This musical score is for Dufay's 'Je n'ai doute' (DTÖ XI. S. 84). It features a vocal line and two lute lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked with a common time signature (C) and a note value of a quarter note. The lyrics are: 'Je n'ai doub-te fors que des en-vieux qui de le-gier sont tou-dis mes-di-sant. Qu'a ma da-me ne facht...'. The score shows a complex polyphonic texture with various rhythmic patterns and accidentals.

Dufay: „Belle que vous” (DTÖ XI. S. 77)

Belle que vous ai je mes-fait que de moi vous fu-es si fort et que me-tes tout ve-istre!

This musical score is for Dufay's 'Belle que vous' (DTÖ XI. S. 77). It features a vocal line and two lute lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked with a common time signature (C) and a note value of a quarter note. The lyrics are: 'Belle que vous ai je mes-fait que de moi vous fu-es si fort et que me-tes tout ve-istre!'. The score shows a complex polyphonic texture with various rhythmic patterns and accidentals.

Dufay: „Ce mois de may” (J. F. R. u. C. Stamer, Dufay and his contemporaries S. 105)

Ce mois de may soy-ons lies et jou-eus Et de no-cuer os-tons méran-co-ly-c Chantons dan-sons et me-nons die-(re)

This musical score is for Dufay's 'Ce mois de may' (J. F. R. u. C. Stamer, Dufay and his contemporaries S. 105). It features a vocal line and two lute lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked with a common time signature (C) and a note value of a quarter note. The lyrics are: 'Ce mois de may soy-ons lies et jou-eus Et de no-cuer os-tons méran-co-ly-c Chantons dan-sons et me-nons die-(re)'. The score shows a complex polyphonic texture with various rhythmic patterns and accidentals. There are first, second, and third endings marked at the bottom of the score.

(Dufay?); „Cent mille escus“ (Ambros: Gesch. d. Musik. Bd. II 1864 Beilage¹)

Musical score for 'Cent mille escus' (Ambros: Gesch. d. Musik. Bd. II 1864 Beilage¹). The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is in 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The second system shows the continuation of the piece, with a key signature change to two flats. The third system shows the end of the piece, with a key signature change to one flat. The score is marked with 'Dufay?' and 'Vostre bruit'.

Dufay? „Vostre bruit“ DTQ XI, S. 114 bzw. Chowwek, Heft 19 Nr. 121

Musical score for 'Vostre bruit' (DTQ XI, S. 114 bzw. Chowwek, Heft 19 Nr. 121). The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is in 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The second system shows the continuation of the piece, with a key signature change to two flats. The third system shows the end of the piece, with a key signature change to one flat. The score is marked with 'Dufay?' and 'Vostre bruit'.