

Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

von

WALTER WERBECK

I

Die Schwierigkeiten, aus der Musiktheorie einer Zeit Anhaltspunkte für die Analyse musikalischer Werke zu gewinnen, die im gleichen Zeitraum komponiert wurden, scheinen kaum jemals deutlicher hervorzutreten als beim Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität im 17. Jahrhundert. Denn während wesentliche Elemente der Musik des 16. Jahrhunderts – jedenfalls soweit sie der sogenannten »klassischen Vokalpolyphonie« zugehört – durchaus mit Hilfe der zeitgenössischen Moduslehre verstanden werden können, ja, wie mehrfach gezeigt worden ist¹, ohne deren Kenntnis geradezu unverständlich bleiben, bricht die hier noch stabile Beziehung zwischen Theorie und Praxis im 17. Jahrhundert offenkundig auseinander. In der Musik dieser Zeit, um einen wichtigen Aspekt zu nennen, prägt sich eine Klangstruktur aus, in der die Außenstimmen in den Vordergrund treten und die Mittelstimmen zu Füllstimmen schrumpfen²; das vertikale Element des Satzes gewinnt also deutlich an Interesse. In der Moduslehre bleiben hingegen, wie Bernhard Meier betonte³, auch zu Beginn des für die Modalität so »krisenhaften«⁴ 17. Jahrhunderts die alten Standards erhalten. Noch immer liegt ihr die Vorstellung von einer Mehrstimmigkeit zugrunde, in der alle Stimmen gleichberechtigt am musikalischen Geschehen beteiligt sind, und noch immer ist die korrekte modale Ordnung dieser Stimmen ihr zentraler Gegenstand; mit Fragen der Klangtechnik hingegen hat sie nichts zu tun. Gleichwohl ist in letzter Zeit mehrfach auf Veränderungen der Tonartenlehre hingewiesen worden, die sich in den Werken italienischer und französischer Autoren, allen voran bei Adriano Banchieri, abzeichnen⁵. In seiner *Cartella musicale* beispielsweise unterscheidet Banchieri zwischen dem System der zwölf »modi«, die in erster Linie für die Komposition weltlicher cantus-firmus-freier Werke zuständig sind, und dem System der acht »tuoni«, die geistlichen Kompositionen »alternanti al Canto Fermo« zugrundeliegen, Stücken also (Banchieri nennt »Messe, Salmi, Hinni, Cantici, & altri Concerti«⁶), die abwechselnd mit dem Cantus gregorianus musiziert werden. Offenbar wegen dieser engen

1 Es dürfte genügen, auf die zahlreichen Arbeiten BERNHARD MEIERS zu Theorie und Praxis der Modalität zu verweisen, die in seinem Standardwerk »Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie – Nach den Quellen dargestellt«, Utrecht 1974, gipfeln.

2 Vgl. ROLF DAMMANN, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, 2. Aufl. Laaber 1984, S. 197 f.

3 Vgl. MEIER, *Die Tonarten*, S. 40.

4 Ebenda, S. 402.

5 Vgl. allgemein WALTER TH. ATCHERSON, *Key and Mode in 17-Century Music Theory Books*, in: *Journal of Music Theory* 17 (1973), S. 204-233 pass., zu Banchieri insbesondere HAROLD S. POWERS, *Art. Mode*, in: *New GroveD*, Bd. 12, London 1980, S. 376-450, hier S. 414 ff.

6 ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, 3. Aufl. Venedig 1614 (Faks.-Nachdruck Bologna 1968), S. 88.

Verbindung mit dem Choral hat Banchieri nahezu alle Finales der acht »tuoni« den Schlüssen der Hauptdifferenzen der acht Offiziums-Psalmsformeln angeglichen. Und da er außerdem noch einige Finales transponiert hat, liegen nun insgesamt für die acht »tuoni« acht verschiedene Schlüsse vor. Moduspaare mit gemeinsamer Finalis gibt es nicht mehr; die Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Tonarten wird damit nahezu aufgegeben⁷. Im übrigen wird aus Banchieris Hinweis, »che realmente in ogni compositione, gl'otto overo nove Tuoni Ecclesiastici entrano ne gli dodeci modi, & gli dodeci modi [...] non eccedono gli otto, ò nove Tuoni«⁸ deutlich, daß diese Nivellierung der Trennung authentischer von plagalen Tonarten keineswegs auf die Modi der oben genannten geistlichen Kompositionen beschränkt bleibt.

Von solchen Neuerungen in Italien oder ähnlichen Entwicklungen in Frankreich⁹ hebt sich die deutsche Modustheorie, wie es scheint, deutlich ab. Den Darstellungen von Martin Ruhnke¹⁰ und Joel Lester¹¹ zufolge halten die meisten deutschen Autoren an der Moduslehre des späten 16. Jahrhunderts, d.h. am Zwölf-Tonarten-System Glareans, unverändert fest; Uneinigkeiten hinsichtlich der Reihenfolge der Modi und ihrer Charaktere¹² ändern daran offenbar wenig. Das Nebeneinander zweier Tonartensysteme wie in Italien oder Frankreich, so heißt es, fehle ebenso wie die bei Banchieri erkennbare Schwächung der traditionellen Gemeinsamkeiten authentischer und plagaler Modi¹³.

Einen deutlichen Kontrast zu dieser verbreiteten, eher konservativen Theorie bildet Lester zufolge nur die Tonartenlehre von Johannes Lippius, die von Johann Crüger gleichsam popularisiert übernommen worden sei, verberge sich doch hinter ihr nichts weniger als ein völlig neuartiges »Major-Minor Concept«¹⁴. Charakteristisch für das Tonartenverständnis in Deutschland sei daher, so betonte Lester, eine Dichotomie zwischen der herkömmlichen melodischen Moduslehre und der Entwicklung von Dur- und Moll-Tonarten bei Lippius¹⁵. Ein genauerer Überblick zeigt freilich, daß es neben dieser Dichotomie noch einen weiteren Typ der deutschen Tonartenlehre gibt, der sich allerdings, soweit ich sehe, allein in der *Architectonice Musices Universalis* (Ingolstadt 1631) von Wolfgang Schonsleder findet. Ganz offenbar sind die Vorstellungen von den Kirchentonarten in Deutschland doch vielfältiger, als es zunächst scheinen mag.

7 Vgl. POWERS, *Mode*, S. 415.

8 BANCHIERI, *Cartella musicale*, S. 136. Der neunte »tuono« ist der traditionelle Tonus peregrinus.

9 Vgl. HERBERT SCHNEIDER, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing 1972 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), S. 271-274.

10 Vgl. MARTIN RUHNKE, Joachim Burmeister, Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, Kassel 1955 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5), S. 127-131.

11 Vgl. JOEL LESTER, Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592-1650, in: *JAMS* 30 (1977), S. 208-253, hier vor allem S. 235-253.

12 Vgl. RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 128 f. sowie zuvor S. 121-124.

13 Vgl. POWERS, *Mode*, S. 417: »The 12-mode doctrine [...] was never amalgamated with any other theory of modal or tonal structure; unlike the Italian modal theories it was not gradually transformed and merged into an evolving tonal theory. It survived as an antiquarian anachronism [...]«.

14 Vgl. LESTER, Major-Minor Concepts, S. 222-234.

15 Vgl. LESTER, a. a. O., S. 252.

Bevor wir uns näher mit den Inhalten dieser verschiedenen Typen der deutschen Moduslehre beschäftigen, sollen erst noch einige Beobachtungen zum Stellenwert der Tonartenlehre folgen, wie er sich in den Musiktraktaten, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland publiziert werden, abzeichnet. Die Schriften, in denen die Modi behandelt werden, lassen sich in vier Gruppen aufteilen. Die erste und quantitativ bedeutendste bildet die Gruppe der Gesangslehren¹⁶, die zweite umfaßt Traktate, in welchen einer Gesangslehre Teile der Kompositionslehre eingefügt sind¹⁷, zur dritten zählen die Kompositions-¹⁸ und zur vierten die Modustraktate¹⁹; gerade letztere scheinen ein besonders schlagender Beweis zu sein für die hohe Wertschätzung, die man in dieser Zeit einer Beschäftigung mit den Tonarten entgegenbrachte. Doch müssen wir uns vor vorschnellen Schlußfolgerungen hüten. Denn erstens gibt es nur vier solcher reinen Moduslehren (von Seth Calvisius, Joachim Thuringus, Hieronymus Jordanus und Conrad Matthäi), und zweitens beginnen sie nahezu alle mit ausführlichen Passagen, in denen der Verfall der Moduslehre beklagt und ihr Nutzen hervorgehoben wird²⁰.

In seiner *Exercitatio prior* von 1600 hat Calvisius die Vorteile der Moduslehre wie folgt zusammengefaßt²¹: Zunächst, so schreibt er, diene sie dem Komponisten; er könne ihr entnehmen, mit welcher Clavis er anfangen und schließen müsse und auf welchen Stufen die Klauseln anzubringen seien. Aber auch der Kantor, der beim Anstimmen gleich die richtige Clavis angeben könne und nicht vom Organisten abhängig sei, profitiere von ihr, und das gleiche gelte für den Sänger, der nun von Anfang an wisse, auf welchen Claves die Klauseln zu erwarten

16 Vgl. LESTER, a. a. O., Tabelle 2, Nr. 1-11 (S. 238-241), sowie die Übersicht über die Elementarlehren zwischen 1548 und 1632 bei RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 72 f., Anm. 125.

17 Vgl. JOHANNES MAGIRUS, *Artis musicae* [...] libri duo, Frankfurt/Main 1596, 2. Aufl. Braunschweig 1611; MARTIN SCHEFFER, *Sylvulae musicae libri duo*, Hildesheim 1603; OTTO SIEGFRIED HARNISCH, *Artis musicae delineatio*, Frankfurt/Main 1608, und MATERNUS BERINGER, *Musicae, das ist der freyen lieblichen Singkunst, Erster vnd Anderer Theil*, Nürnberg 1610, Faks.-Nachdruck Leipzig 1974.

18 Vgl. SETH CALVISIUS, *Melopoia*, Erfurt 1592, 2. Aufl. Magdeburg 1630; JOACHIM BURMEISTER, *Musica poetica*, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck Kassel 1955 (= Documenta musicologica I/10); JOHANNES NUCIUS, *Musices poeticae* [...] praeceptiones, Neisse 1614, Faks.-Nachdruck Leipzig 1976; JOACHIM THURINGUS, *Opusculum bipartitum*, Berlin 1624; JOHANN CRÜGER, *Synopsis Musica*, Berlin 1630, 2. Aufl. ebd. 1654; VOLUPIUS DECORUS MUSAGETES (= WOLFGANG SCHONSLEDER), *Architectonice Musices Universalis*, Ingolstadt 1631; JOHANN ANDREAS IERBST, *Musica poetica*, Nürnberg 1643. JOHANNES LIPPIUS' *Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612, enthält neben einer Kompositionslehre auch Ausführungen zur *Musica theorica* (das gilt übrigens auch für HEINRICH BARYPHONUS' *Pleiades musicae*, die 1615 in Halberstadt und 1630 zusammen mit CALVISIUS' *Melopoia* in Magdeburg herauskamen) sowie zur *Musica practica*. Vgl. dazu BENITO V. RIVERA, *German Music Theory in the Early 17th Century. The Treatises of Johannes Lippius*, Ann Arbor 1980 (= Studies in Musicology 17), S. 23-43 pass.

19 Vgl. SETH CALVISIUS, *Exercitatio Musicae Duae, Quarum Prior est, de modis musicis* [...], Leipzig 1600, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1973, JOACHIM THURINGUS, *Nucleus musicus de modis seu tonis*, Berlin 1622 (der Traktat wurde in erweiterter Fassung in das *Opusculum bipartitum* übernommen), HIERONYMUS JORDANUS, *De Modis musicis* [...] doctrina, Hamburg 1635, CONRAD MATTHÄI, Kurtzer, doch ausführlicher Bericht, von den Modis Musicis, Königsberg 1652.

20 Lediglich Jordanus bildet eine Ausnahme. Calvisius erspart sich zwar die Klagen, doch kann man seine ausführliche Begründung des Nutzens der Modi sicherlich als Indiz für die allgemeine Gleichgültigkeit der Tonartenlehre gegenüber bewerten.

21 Vgl. CALVISIUS, *Exercitatio prior*, S. 1-4.

seien. Außerdem könne er sich durch die Beherrschung der Moduslehre zu höheren Ämtern empfehlen.

Daß ähnliche Argumente (ihnen wäre noch der Hinweis auf die Eignung der Modi für die Vertonung bestimmter Textinhalte hinzuzufügen²²) nicht nur in solchen Modustraktaten, sondern auch sonst immer wieder begegnen, spricht nicht für ihre hohe Überzeugungskraft. Denn um beispielsweise das wichtigste Ziel des Gesangsunterrichts, perfektes Vom-Blatt-Singen, zu erreichen, brauchte man die Kenntnis der Kirchentonarten längst nicht mehr, und auch die sängerische Bewältigung der zunehmenden Zahl von Akzidentien wurde durch das Studium der Moduslehre kaum wesentlich erleichtert. Es ist daher kein Zufall, daß, wie schon Ruhnke bemerkte, vor allem Autoren von Gesangstraktaten in zahlreichen Fällen auf die Behandlung der Modi verzichteten²³.

In den erhaltenen Kompositionslehren hingegen ist die Bedeutung der Modusdoktrin unstrittig²⁴. Nahezu stets finden sich ganze Kapitel oder größere Abschnitte, die den Tonarten und ihrer Funktion in der Mehrstimmigkeit, d.h. in erster Linie der Fundierung von Kadenz- und Imitationspartien sowie der Regulierung der Stimmenambitus, gewidmet sind²⁵.

Man kann also, um diese Beobachtungen zum Stellenwert der Moduslehre zusammenzufassen, den deutschen Musiktraktaten indirekt entnehmen, daß die Kenntnis der Tonartenlehre keinesfalls für alle Musiker als unverzichtbare Bedingung ihrer Tätigkeit angesehen wird; sie zeigen vielmehr, daß diese Kenntnis, wie der noch 1652 publizierte Traktat Matthäis verrät, mit fortschreitender Zeit immer mehr abnimmt²⁶. Dieser Entwicklung setzen die Theoretiker ihre Überzeugung entgegen, daß die Beherrschung der Tonartenlehre zumindest für den Komponisten unentbehrlich sei. Im Gesangsunterricht hingegen gilt sie wohl nur für das »bene canere«, das Singen »cum iudicio et vero intellectu«, wie Johannes Magirus 1596 formulierte²⁷, als wichtige Voraussetzung.

Wenden wir uns nunmehr den Inhalten der deutschen Moduslehre zu. Zunächst soll der bei weitem vorherrschende Typ, die »modal tradition«, wie Lester ihn nannte²⁸, genauer untersucht werden. Anschließend wird es darum gehen, die Neuerungen bei Lippius zu beschreiben und ihre Interpretation durch Lester zu

22 Vgl. etwa die verbreitete Definition der Tonarten bei HARNISCH, *Artis musicae delineatio*, S. 21: »Modi sunt harmoniae genera [...] ad exprimendos et movendos varios affectus, conducentia.«

23 Vgl. RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 71 f.

24 Allerdings brauchte man, wie Calvisius einräumt, auch ohne Moduskenntnisse nicht automatisch ein schlechter Komponist zu sein. Vgl. seine *Exercitatio prior*, S. 1.

25 In BARYPHONUS' *Pleiades musicae* fehlt zwar eine Moduslehre, und in CALVISIUS' *Melopoia* werden die Tonarten nur innerhalb des Kapitels über die Klauseln behandelt (vgl. in der 2. Aufl. fol. F4v-F7r). Doch konnte Calvisius mit Recht auf seine ausführliche Moduslehre in der *Exercitatio prior* verweisen (a. a. O., fol. F4^r), und von Baryphonus wissen wir, daß er eine *Dissertatio de Modis Musicis* verfaßt hat (vgl. MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma Musicum III, Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck Kassel 1978 (= *Documenta musicologica I/15*), S. 227).

26 Hier ist auch an HEINRICH SCHÜTZ' *Monitum* aus der Vorrede der »Geistlichen Chormusik« von 1648 zu erinnern, die »Dispositiones Modorum« nicht zu vernachlässigen.

27 JOHANNES MAGIRUS, *Artis musicae [...] libri duo*, S. 119, abgedruckt in: ECKHARD NOLTE, *Johannes Magirus (1558-1631) und seine Musiktraktate*, Marburg 1971 (= *Studien zur hessischen Musikgeschichte*, Bd. 4), S. 283.

28 LESTER, *Major-Minor Concepts*, S. 235.

kommentieren, und schließlich möchte ich noch kurz die Modusdoktrin Schonsleders skizzieren.

II

Von dem vorherrschenden Typ der deutschen Moduslehre als einer »traditionellen« Doktrin zu sprechen, bedarf der Erläuterung. Denn genau genommen trifft die Kennzeichnung als »traditionell« nur für einen Bestandteil dieser Lehre, und nicht einmal den wichtigsten, zu, nämlich für die althergebrachte Acht-Tonarten-Lehre. Das dominierende Element indessen, die pseudoklassische Lehre²⁹ Glareans, hat in Deutschland zu dieser Zeit noch keine besonders lange Tradition. Sie setzt sich erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts allgemein durch³⁰, zweifellos gefördert durch die von Calvisius vermittelte Moduslehre Zarlinos³¹. »Traditionell« ist dieser Typ der deutschen Tonartenlehre also allein darin, daß er die Lehre des ausgehenden 16. Jahrhunderts übernimmt und wie diese mit der Anknüpfung erstens an Glarean, zweitens an Zarlino und drittens an die Acht-Tonarten-Lehre neuere und ältere Elemente in sich vereinigt.

Zu den wichtigsten von Glarean übernommenen pseudoklassischen Bestandteilen zählen die Konstruktion der authentischen wie plagalen Modi aus den Spezies von Quarte, Quinte und Oktave mit jeweils authentischem bzw. plagalem Ambitus-Finalis-Verhältnis, die Erhöhung der Zahl der Tonarten auf zwölf und ihre Benennung mit den antiken Stammesnamen (Dorius etc.) sowie die alleinige Zulassung der Transposition aus dem Cantus durus in den Cantus mollis, bei der die modale Diatonik unverändert bleibt.

Die Anlehnung an Zarlino ist einerseits an der neuen Reihenfolge der Modi, die nun mit dem Jonicus (Finalis c) anstelle des sonst üblichen Dorius (Finalis d) beginnen³², andererseits aber vor allem an den modalen Klauselstufen auf der Finalis, ihrer Oberquinte und -terz ablesbar, die in den authentischen und plagalen Tonarten gleich sind³³. Eine weitere Anlehnung an die italienische Moduslehre, die allerdings schon kurz vor Calvisius in deutschen Traktaten begegnet, ist die Theorie der Verklammerung von authentischem und plagalem Modus derselben Finalis im vierstimmigen Satz, bei der die beiden Modi auf die beiden Stimmenpaare Diskant/Tenor und Alt/Baß verteilt werden und der Diskant-Tenor-Modus über die Tonart des gesamten Stückes entscheidet³⁴.

29 Zur Unterscheidung zwischen pseudoklassischem und kirchlich-abendländischem System der Kirchentonarten vgl. MEIER, Tonarten, S. 26-35.

30 Zur Glarean-Rezeption in Deutschland vgl. BERNHARD MEIER, Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker, in: Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte 22, Freiburg 1960, S. 65-112, hier S. 99-105.

31 Vgl. dazu schon KURT BENNDORF, Sethus Calvisius als Musiktheoretiker, in: VfMw 10 (1894/95), S. 411-470, hier S. 435 f., 443 ff. sowie 450-456.

32 Vgl. CARL DAHLHAUS, Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel 1968 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), S. 187 f.

33 Daß dieses Schema »spekulativ, nicht empirisch begründet« (DAHLHAUS, a. a. O., S. 198) ist, darauf hat auch MEIER (Tonarten, S. 90 f.) aufmerksam gemacht.

34 Vgl. dazu SIEGFRIED GISSEL, Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550-1650. Eine Quellenstudie, in: Mf 39 (1986), S. 201-217, hier S. 202-205. Die Nennung von

Zur älteren Acht-Tonarten-Tradition gehört natürlich vor allem die Angabe von Beispielen aus dem *Cantus gregorianus*³⁵. Doch nehmen diese Exempel offenkundig nur noch einen untergeordneten Rang ein; sie erscheinen keineswegs in allen Traktaten (auch nicht in allen Gesangstraktaten) und werden innerhalb der ein- wie mehrstimmigen Beispiele für die einzelnen Tonarten nicht selten lediglich an letzter Stelle aufgeführt. Darüber hinaus schließen sich die Verfasser bei ihrer Erwähnung oft an Glarean an: Sie führen Exempel nicht nur für acht, sondern für alle zwölf *Modi* auf³⁶ und kritisieren, daß die Schlüsse der Psalmformeln meistens verderbt seien, da sie nicht immer mit dem *Modusfinalis* übereinstimmen³⁷. Ein weiteres traditionelles *Modusrequisit* sind die *Repercussionsintervalle*. Bekanntlich unterscheiden sie sich in einigen Fällen von den modalen Quint- oder Quartspezies und trennen deutlich authentische von plagalen Tonarten. Zwar werden diese Intervalle noch von Matthäi 1652 als Mittel zur *Moduserkenntnis* aufgelistet. Aber schon zu Jahrhundertbeginn hatten Martin Scheffer und Melchior Vulpus die *Repercussiones* mit den modalen Quart- und Quintspezies identifiziert und sie damit der pseudoklassischen *Moduskonstruktion* angeglichen³⁸; von einer ungebrochenen Tradierung der alten Lehre wird man also erneut kaum sprechen können.

Ungeachtet aber dieser Schwächung der alten Acht-Tonarten-Doktrin in der Theorie gibt es doch deutliche Indizien dafür, daß man in der Praxis nicht selten an ihr festhält. Die Polemik gegen die Anhänger der alten Lehre im *Nucleus musicus* (1622) von Joachim Thuringus³⁹ beispielsweise spricht ebenso für ihre Existenz wie die gelegentliche Benennung etwa des *Jonicus* als »*vulgo quintus*« oder des *Aeolius* als »*vulgo peregrinus*«⁴⁰. Daß überdies die Anwendung der neueren

Diskant und Tenor als »*Judices Modorum*« begegnet in der deutschen Theorie vor Calvisius lediglich bei ANDREAS RASELIUS (1589) und CYRIACUS SCHNEEGASS (1591), sonst jedoch nicht, auch nicht »verschlüsselt«, wie GISSEL (a. a. O., S. 206) meinte.

- 35 Dazu zählen in erster Linie die Schlüsse der Psalmtöne sowie gelegentlich die kompletten Formeln der *Psalmi minores* (Offiziumspalmen) und *maiores* (Canticumspalmen) oder auch von Responsorien- und Introitusversen.
- 36 Z.B. BERINGER (1610), VULPIUS (1610), GESIUS (1615), SARTORIUS (1635), MATTHÄI (1652). RUHNKE'S Aussage (Joachim Burmeister, S. 128), nur Leising habe die Zahl auf zwölf erhöht, trifft also nicht zu.
- 37 Vgl. z.B. THURINGUS, *Nucleus musicus*, fol. E2^v, sowie RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 128. Die einzige deutliche Ausnahme bildet LAURENTIUS RIBOVIVUS' 1638 erschienenenes *Enchiridion Musicum*. Denn dort werden nur acht *Modi* ausschließlich anhand von Beispielen aus dem *Cantus gregorianus* behandelt.
- 38 Bei der Beschreibung der einzelnen Tonarten nennt Scheffer als authentische *Repercussio* die jeweilige Quintgattung, als plagale hingegen die jeweilige Quartgattung. Doch gestattet er für den 2. und 3. Ton auch noch die traditionellen Intervalle (*re-fa* bzw. *mi-fa per sextam*). Darüber hinaus läßt er nach der Abhandlung aller zwölf *Modi* eine Tabelle folgen, die außer Namen, *Proprietas* und *Ordo* jedes *Modus* auch dessen *Repercussio* – nun aber wieder stets das traditionelle Intervall – enthält. War also etwa die *Repercussio* des 8. Tons zuvor mit der Quartspezies *re-sol* angegeben, so steht hier wieder die traditionelle Quarte *ut-fa*. Vgl. MARTIN SCHEFFER, *Sylvulae musicae libri duo*, Hildesheim 1603, fol. F1^r-7^v. – Vulpus zufolge besitzt jede Tonart zwei *Repercussiones*: ihre aus der jeweiligen Oktavteilung resultierende Quinte und Quarte. Vgl. *Musicae Compendium latino-germanicum M. Henrici Fabri [...] cum facili brevique de Modis tractatu Per Melchiorum Vulpium*, Jena 1610, S. 83-103.
- 39 Vgl. im *Nucleus* vor allem fol. C8^v ff. Thuringus stützt sich hier auf EUCHARIUS HOFFMANN'S *Doctrina de Tonis seu Modis Musicis* von 1582.
- 40 Wie z.B. in CALVISIUS' *Exercitatio prior*.

Zwölf-Tonarten-Lehre auf die Praxis selbst den Theoretikern noch Schwierigkeiten bereiten konnte, belegen die von Ruhnke erwähnten divergierenden Modusbestimmungen protestantischer Choralmelodien, in die wohl nicht zufällig stets die neuen glareanischen Tonarten verwickelt sind⁴¹. Es bestätigt sich also – um diese Untersuchung der verschiedenen Elemente der traditionellen deutschen Lehre abzuschließen –, daß erstens die Anknüpfung an Glarean eine dominierende Rolle spielt – nicht selten werden auch Elemente der älteren Lehre im Sinne der glareanischen Doktrin umgeformt –, und daß zweitens seine Lehre (und das gilt erst recht für diejenige Zarlinos) keineswegs veraltet ist und außerhalb jeder Diskussion steht. Gerade aber die Auseinandersetzung mit den Anschauungen Glareans – immerhin hatte er mit einer jahrhundertealten Tradition radikal gebrochen – und den Neuerungen Zarlinos erweist sich, so scheint es, für manche deutsche Autoren als ein Anlaß, ihrerseits ebenfalls alte Gebräuche in Frage zu stellen. Typisch dafür ist zum Beispiel die nicht zuletzt durch Glarean ausgelöste Diskussion um die Reihenfolge der Modi, die durch die Neuordnung bei Zarlino weiteren Auftrieb erhält.

Johannes Magirus etwa präsentiert in seinen *Artis musicae [...] libri duo* von 1596 nach einer Darstellung der verschiedenen Modusreihenfolgen (von A, d oder c aus), die er alle, zum Teil mit recht scharfen Worten⁴², verwirft, eine eigene Ordnung, die sich ausschließlich nach der Position des Halbtons in den Quint- und Quartgattungen richtet. Sie beginnt mit dem traditionellen 3. und 4. Modus, bei denen das Semitonium jeweils an unterster Stelle steht, und führt schließlich zu einer völlig neuen Reihenfolge aller zwölf Tonarten⁴³. So kurios dies erscheinen mag, so verdient es doch Beachtung. Denn erstens wird Magirus' Reihenfolge später von Maternus Beringer⁴⁴ und modifiziert auch von Erasmus Sartorius⁴⁵ übernommen. Zweitens darf nicht übersehen werden, daß die Akzentuierung der Halbtonschritte die Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Modi, die ja schon durch Zarlinos Kadenzlehre und die Veränderungen der Repercussionen geschwächt war, weiter untergräbt. Drittens endlich bildet eine derart traditionsfreie Gliederung der Modi offensichtlich bloß den Ausgangspunkt für wieder andere Anordnungen: Beringer z. B. stellt die Tonarten unter anderem auch nach ihrer Quint- und Quartverwandtschaft zusammen⁴⁶. Daß dabei die quintverwandten Modi, modern gesprochen, eine »mollare« und eine »durale« Gruppe bilden, will zunächst nichts besagen. Doch ist immerhin bemerkenswert, daß sich bei Magirus in der Neuauflage seines Traktats von 1611 ebenfalls solche »duralen« und »mollaren« Gruppen finden⁴⁷. Auch dies darf isoliert nicht überbewertet werden. Aber

41 Vgl. RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 130, Anm. 256 ff.

42 Vgl. NOLTE, Johannes Magirus, S. 293.

43 Es beginnen die sechs Modi »pares« (sie haben den Halbtonschritt in Quarte und Quinte an gleicher Stelle): Phrygius und Hypophrygius, Dorius und Hypodorius sowie Jonicus und Hypojonicus. Dann folgen die sechs Modi »impares«: Aeolius und Hypoaeolius, Mixolydius und Hypomixolydius (Magirus spricht von Mixoaeolius und Hypomixoaeolius) sowie Lydius und Hypolydius. Vgl. dazu NOLTE, a. a. O., S. 132 f.

44 Vgl. BERINGERs Musica, fol. E1r.

45 Vgl. ERASMUS SARTORIUS, Institutionum musicarum tractatio nova et brevis, Hamburg 1635, fol. G5^v f. Die Gliederung der Modi in pares und impares hindert Sartorius allerdings nicht daran, sie in der traditionellen Reihenfolge abzuhandeln.

46 Vgl. BERINGER, Musica, fol. H1^v.

47 Vgl. NOLTE, Johannes Magirus, S. 135f., sowie LESTER, Major-Minor Concepts, S. 244 f.

mit Blick auf die Traktate in der direkten Zarlino-Nachfolge, in denen ebenfalls solche Gruppierungen begegnen (von Lippius' Dur- und Moll-Modi war schon kurz die Rede), fällt es schwer, von einer zufälligen Koinzidenz der Ereignisse zu sprechen.

Die Resultate solcher Experimente mit verschiedenen Modusreihenfolgen – die Schwächung des Unterschieds zwischen authentisch und plagal, die Beachtung der Quint- und Quartverwandtschaft der Modi und ihre Anordnung zu einer »duralen« und einer »mollaren« Gruppe – sowie überhaupt die Tatsache, daß eine bislang unangetastete Selbstverständlichkeit wie die mit dem authentischen d-Modus beginnende Reihenfolge der Tonarten jetzt zur Disposition steht: all dies zeigt, daß die Auseinandersetzung mit Glarean und Zarlino in der traditionellen deutschen Moduslehre dazu führen konnte, daß grundlegende Bestandteile dieser Lehre ins Wanken gerieten.

Auch bei der Untersuchung anderer Bereiche der Tonartenlehre lassen sich Veränderungen beobachten, die einerseits erneut der Beschäftigung mit den Ansichten Glareans oder Zarlinos entspringen, andererseits aber auch die sich wandelnden musikalischen Verhältnisse widerspiegeln, und die gleichfalls gravierende Konsequenzen nach sich ziehen. Zu nennen sind hier vor allem die Aussagen zu den Moduscharakteren und zu den Modustranspositionen sowie die Reaktionen der Theoretiker auf Veränderungen der Stimmenambitus, auf wachsende Stimmenzahlen sowie auf die Mehrchörigkeit.

Zunächst zu den Moduscharakteren. Ursprünglich ordnete man jedem Modus, authentisch wie plagal, individuelle Eigenschaften zu. Der siebte Ton etwa galt als »severus«, der 8. hingegen als »placabilis« oder »suavis«. Und während der Jonicus als »laetus« oder auch »iucundus« eingestuft wurde, war der Hypojonicus besonders zur Vertonung trauriger Texte geeignet⁴⁸. Natürlich griff man auch in der Mehrstimmigkeit auf diese Eigenschaften zurück (weshalb man auch hier authentische und plagale Tonarten brauchte⁴⁹), und nach wie vor empfehlen Autoren wie Calvisius, Joachim Burmeister oder auch Johann Andreas Herbst dem Komponisten von Vokalstücken, zu allererst sich einen dem Text entsprechenden Modus auszuwählen⁵⁰.

Andererseits ist es gerade Calvisius, dessen verschiedene, stets anderslautende Aussagen über die Moduscharaktere den besten Beweis dafür liefern, daß auch in diesem Bereich die überkommenen Vorstellungen zur Disposition stehen. In seiner *Melopoiia* von 1592 listet er im Rahmen der Moduslehre noch weitgehend die traditionellen Adjektive auf⁵¹, später jedoch im Kapitel »De oratione sive textu«, in welchem es um die Vertonung bestimmter Textinhalte geht, teilt Calvisius, Zarlino

48 Vgl. beispielsweise die Moduscharaktere, die PETER EICHMANN in seinen »Praecepta musicae practicae«, Stettin 1604, nennt (fol. G4^r-H3^r). Vgl. dazu auch RIVERA, German Music Theory, S.203 ff.

49 POWERS hat das große Interesse an den Moduscharakteren als einen der Hauptgründe für die Ausbildung einer mehrstimmigen Moduslehre, in welcher authentische und plagale Gesamtmodi voneinander unterschieden werden, angeführt. Vgl. seinen Aufsatz »Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony«, in: JAMS 34 (1981), S. 428-470, hier S. 430 ff.

50 Vgl. CALVISIUS, *Melopoiia*, fol. G5^r, BURMEISTER, *Musica autoschediastike*, Rostock 1601, fol. M4^r, und HERBST, *Musica poetica*, S. 83, 101 und 113.

51 Vgl. CALVISIUS, *Melopoiia*, fol. F7^r.

folgend⁵², die sechs authentischen Modi in drei »laetiores« (wegen der »süßeren« harmonisch geteilten Quinte) und drei »tristiores« (wegen der arithmetisch geteilten Quinte) ein⁵³.

Doch bleibt er dabei nicht stehen. In der *Exercitatio prior* von 1600 gruppiert er die Tonarten erneut in »laetiores« und »tristiores«, nur sind jetzt mit den laetiores sämtliche authenti und mit den tristiores sämtliche plagales gemeint⁵⁴. Von einer solchen Gliederung aber, die zweifellos auf der verbreiteten Vorstellung beruht, tiefere Klänge produzierten traurigere, höhere dagegen fröhlichere Affekte⁵⁵, ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zu der Überzeugung, ein geschickter Komponist könne in j e d e m Modus j e d e n Affekt hervorrufen, die Moduscharaktere seien also letztendlich belanglos. Calvisius, dem sich darin übrigens Magirus anschließt⁵⁶, äußert sich denn auch unumwunden in diesem Sinne: Nicht der Modus, sondern die Komposition errege die Affekte, die Tonart hingegen sei in erster Linie für den Zusammenhalt der Musik zuständig⁵⁷.

Die Konsequenzen einer solchen, freilich in Deutschland nahezu singulären Haltung sind nicht schwer zu ziehen. Zum einen entfällt ein weiteres Argument für die Beibehaltung der Trennung zwischen authentisch und plagal. Und zum anderen dürfte sich durch die Konzentration auf die rein musikalischen Funktionen des Modus allmählich die Vorstellung verfestigen, die Tonart sei ein konstitutives Merkmal eines mehrstimmigen Satzes. Eine solche Überzeugung aber, so betonte Carl Dahlhaus, gehört zu den gedanklichen Voraussetzungen für die Entstehung der harmonischen Tonalität, in der tatsächlich die Tonart Grundlage des inneren Zusammenhalts der Musik wurde⁵⁸.

Neben Calvisius' wechselnden Ansichten über die Moduscharaktere, die in den deutschen Traktaten weiterhin diskutiert werden⁵⁹, sind noch die Aussagen Bur-

52 Vgl. LESTER, Major-Minor Concepts, S. 220 f. Bemerkenswert ist allerdings, daß Calvisius im Gegensatz zu Zarlino als »durale« und »mollare« Modi nur die authentischen Tonarten aufzählt.

53 Vgl. CALVISIUS, Melopoiia, fol. G6^r.

54 Vgl. CALVISIUS, Exercitatio prior, S. 13. Ruhnkes Ansicht, Calvisius habe »nur die Unterteilung in laetiores und tristiores« (Joachim Burmeister, S. 123), d.h. in »durale« und »mollare« Modi gelten lassen, ist also zweifellos übertrieben.

55 Vgl. HEINRICH WEBER, Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners, Diss. phil. Hamburg 1961, S. 139.

56 Vgl. NOLTE, Johannes Magirus, S. 295.

57 Vgl. CALVISIUS, Exercitatio Musica Tertia, Leipzig 1611, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1973. Gegen die Ansicht seines Kontrahenten Hubmeier (und damit zugleich gegen die der meisten seiner Theoretikerkollegen) stellt Calvisius fest (S. 76 f.): »[...] quod Modus instituat ad movendum animum, arbitror male ad doctrinam Modorum torqueri, cum pertineat ad cantum definiendum. Finis enim cantilenae est, movere animum et ideo instituitur. Modorum nulla peculiaris vis ad affectus movendos, quod usus et experientia te docere potuerant.« Und kurz darauf (S. 80) bekräftigt er erneut: »Cantus est modulatio ad affectum. Modulatio inflectit sonos ad certum modum et formam.« Zur »forma« hatte er schon zuvor (S. 27) geschrieben: »Forma cantilenae consistit in certo modo, qui consideratur ratione deductionis sonorum, item ratione intervallorum, specierum diapente et diatessaron, clausularum, ambitus et finis.« Vgl. hierzu auch RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 123.

58 CARL DAHLHAUS, Was heißt »Geschichte der Musiktheorie?«, in: Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie, Darmstadt 1985 (= Geschichte der Musiktheorie 1), S. 8-39, hier S. 31 f.

59 Die Teilung in »durale« und »mollare« Modi findet sich bei Crüger sowie erheblich konsequenter bei Lippius (vgl. LESTER, Major-Minor Concepts, S. 227 und 231). Und die Einschätzung der

meisters und Lambert Alards zu dieser Angelegenheit erwähnenswert. Burmeister nennt nur noch Moduscharaktere, die jeweils für den authentischen wie den plagalen Modus derselben Finalis gleich sind⁶⁰; damit wird erneut ein Unterschied zwischen authentisch und plagal aufgehoben. Alard schließlich überrascht mit einer bemerkenswerten Variante der an Zarlino orientierten »Dur-Moll«-Gruppierung bei Calvisius, Lippius und Crüger. In seinem *De veterum musica liber singularis* von 1636 schreibt er: »Ex modis alius est vegetus et hilaris, ut Jonicus valde, Lydius devote, Mixolydius moderate: alius mollis et lenis ut Dorius mediocriter, Aeolius minus: alius incitatus et gravis ut Phrygius«⁶¹. Damit gliedert Alard, offenbar als erster deutscher Theoretiker überhaupt, die Tonarten in – kurz gesagt – Dur, Moll und Phrygisch: ein frühes Zeugnis für eine charakteristische Zwischenstufe⁶² auf dem Weg von der Modalität zur Tonalität.

Kommen wir nun zur Modustransposition. Die ausführlichen Aussagen dazu von Calvisius und Burmeister hat Ruhnke bereits mitgeteilt⁶³. Calvisius, daran sei nur erinnert, konzidiert abweichend von der üblichen Regel, allein vom Cantus durus in den Cantus mollis zu transponieren, bei einer Begleitung durch die Orgel nicht nur zusätzliche Transpositionsstufen, er gestattet darüber hinaus in bestimmten Fällen Veränderungen der Quart- sowie auch der Quintspezies⁶⁴. Resultat solcher Transpositionen oder besser Transformationen sind übereinstimmende Quint- und Quartgattungen von Aeolius, Hypodorius und Phrygius sowie von Jonicus und Mixolydius, d.h. erneut von »mollaren« Modi auf der einen und »duralen« (hier fehlt lediglich der Lydius bzw. Hypolydius) auf der anderen Seite.

Als Ergebnis von Versetzungen scheint eine solche Gruppierung zunächst nicht weiter überraschend. Denn sie spiegelt eine Zusammengehörigkeit bestimmter Modi wieder, die schon die Acht-Tonarten-Lehre kannte: Dort galten – grob zusammengefaßt – die a-Modi als Varianten der e-Modi bzw. als Transpositionen der d-Modi, und ähnlich interpretierte man c-Modi als Varianten von g-Modi bzw. als Versetzungen von f-Modi⁶⁵. Zwar sind die Unterschiede dieser älteren Anschauung zu Calvisius' Transpositionsergebnissen deutlich genug. In der alten Lehre bestand die Gemeinsamkeit zwischen den »mollaren« d- und e-Modi in nichts anderem als in ihren jeweiligen Verbindungen zu den irregulären a-Modi, und das gleiche galt für die »duralen« g- und f-Modi mit ihren Beziehungen zu den irregulären c-Modi. Jetzt hingegen rücken die Ähnlichkeiten zwischen den »mollaren« Tonarten ebenso wie zwischen den »duralen« viel stärker in den Vordergrund, denn erstere sind sämtlich durch eine »mollare« und letztere durch eine »durale« Quintgattung fundiert.

authentisch als eher für fröhlichere, der plagale hingegen als für ernstere Texte geeignete Modi begegnet bei Sartorius.

60 Vgl. BURMEISTER, *Musica poetica*, fol. F3^r.

61 LAMBERT ALARD, *De veterum musica liber singularis*, Schleusingen 1636, S. 89.

62 Vgl. dazu RUHNKE, Joachim Burmeister, S. 122, und SCHNEIDER, *Die französische Kompositionslehre*, S. 273 f.

63 Vgl. RUHNKE, a. a. O., S. 90-94.

64 Vgl. CALVISIUS, *Exercitatio prior*, S. 67 f.

65 Vgl. dazu u.a. BERNHARD MEIER, *Tonale Ordnungen der sogenannten klassischen Vokalpolyphonie*, in: *Kongreß-Bericht Berkeley 1977, Kassel 1981*, S. 509-517, hier S. 513-516, sowie POWERS, *Mode*, S. 404 f. (zur Lehre Pietro Aarons).

Trotz dieser Unterschiede aber scheint es nicht ausgeschlossen, daß die alte und die neue Lehre beim Prozeß der Modustransformation, wie er sich bei Calvisius abzeichnet, zusammenwirken. In der deutschen Theorie, in der ja die älteren Modusanschauungen eine nur noch geringere Rolle spielen, wird dieser Prozeß offenbar eher langsam vorangetrieben, während in Italien und Frankreich, wo die alte Acht-Tonarten- und die neue Zwölf-Tonarten-Lehre gleichsam offiziell nebeneinander existieren, die Transformation der Modi zu Dur- und Moll-Skalen wohl nicht zufällig sehr viel zügiger erfolgt.

Was schließlich die Reaktionen der deutschen Theoretiker auf Veränderungen der Stimmenambitus, wachsende Stimmenzahlen sowie auf die Mehrchörigkeit, insgesamt also auf sich wandelnde musikalische Verhältnisse, betrifft, so spielt auch hier Calvisius wieder eine Vorreiterrolle. Seiner Ansicht nach muß solchen Kompositionen, deren Gesamtambitus drei Oktaven umfaßt und die mehrchörig besetzt sind, ein authentisch-plagaler Gesamtmodus zugesprochen werden, wenn im ersten Chor ein authentischer Tenor, im zweiten aber ein plagaler steht⁶⁶. Sind also die eingangs erläuterten Regeln der Verklammerung von authentischer und plagaler Tonart gleicher Finalis, die auf der Norm des vierstimmigen Satzes »a voce piena« beruhen, außer Kraft gesetzt, dann fällt auch die Unterscheidung zwischen einem authentischen und einem plagalen Gesamtmodus fort⁶⁷. Gestört wird die exakte Modusbestimmung aber nicht erst in der Mehrchörigkeit, sondern auch schon durch zunehmende Stimmenzahlen einchöriger Werke und eine daraus folgende Tendenz zur Klangerweiterung. In den Moduslehren von Vulpius und Thuringus⁶⁸ finden sich dafür deutliche Belege. Wenn etwa Thuringus im plagalen zweiten Ton als unterste von sechs Stimmen einen plagalen Baß vorsieht⁶⁹, obwohl theoretisch Baß und Alt im authentischen Modus und nur Diskant und Tenor im plagalen stehen müßten, dann ist die Festlegung eines authentischen oder plagalen Gesamtmodus auch hier fragwürdig geworden.

Dennoch halten die Autoren – von der Mehrchörigkeit abgesehen – starr an ihr fest, und zwar, wie es scheint, nicht zuletzt mit Hilfe eines schon längst existierenden⁷⁰, nun aber offenbar für die Modustheorie erst richtig entdeckten⁷¹ Phäno-

66 Vgl. CALVISIUS, *Exercitatio prior*, S. 40 f., sowie GISSEL, *Zur Modusbestimmung*, S. 213 ff., und neuerdings ders., *Tonartenbestimmungen vielstimmiger Kompositionen um 1600*, in: *KmJb* 71 (1987), S. 1-11. Calvisius' Ansicht haben sich später DANIEL FRIDERICI (vgl. dessen *Musica figuralis*, 4. Aufl. Rostock 1649, abgedruckt in: ERNST LANGELÜTJE, *Die Musica figuralis des Magisters Daniel Friderici*, Berlin 1901, S. 21) sowie ERASMUS SARTORIUS (vgl. dessen *Tractatio*, Kap. 7) angeschlossen.

67 Friderici zufolge (vgl. ebenda) gilt dies übrigens auch, wenn »Instrumenta und Orgeln« zum Einsatz kommen.

68 VULPIUS gibt für jeden Modus (im Cantus durus wie mollis, also insgesamt 24mal) Quint-Quart-Schemata der einzelnen Stimmen an. Die Zahl der Stimmen beträgt vier (neunmal), fünf (13mal) und sechs (zweimal). Außerdem weist in 16 Fällen wenigstens eine Stimme einen Modus connexus auf, umfaßt also einen authentisch-plagalen Gesamtambitus von einer Undezime. Bei Thuringus herrschen ganz ähnliche Verhältnisse.

69 Vgl. *Nucleus musicus*, fol. E5^r. Die sechs Stimmen werden durch folgende Quint-Quart-Schemata dargestellt: a'-d"-a"/a-d'-a'/a-d'-a'-d"/d-a-d'/A-d-a/A-d-a-d'. Die vorletzte Stimme ist die tiefste, sie wird als einzige im Baßschlüssel notiert.

70 Vgl. POWERS, *Mode*, S. 401.

71 Erst am Ende des 16. Jahrhunderts beginnen die Theoretiker damit, verstärkt Schlüsselkombinationen als Modusindizien zu nennen. Die einzige Quelle beispielsweise, die MEIER (Tonarten,

mens: der Schlüsselkombination. Anhand der Hoch- oder Tiefschlüsselung, die zahlreiche Theoretiker jetzt für jede der zwölf Tonarten, und zwar in regulärer wie transponierter Position, genau festlegen, kann ein authentischer von einem plagalen Gesamtmodus auch dann noch unterschieden werden, wenn beispielsweise der hochgeschlüsselt notierte authentische Modus über eine genauso tiefe Baßregion wie der tiefgeschlüsselt notierte plagale Modus verfügt, wenn also die Ambitus der Stimmen von der Wahl des Schlüssels immer unabhängiger werden.

Daß die Modusbestimmung bei einem die Oktavnorm überschreitenden Stimmenumfang nicht mehr wie früher allein von der melodischen Struktur der betreffenden Stimme, sondern mehr und mehr von einer in der älteren Tonartentheorie weitgehend unbeachteten Äußerlichkeit wie ihrer Schlüsselung abhängt, belegt ein Hinweis Daniel Fridericis in seiner *Musica figuralis*. Der Autor läßt dort eine hochgeschlüsselte Diskantstimme mit einem Umfang von eineinhalb Oktaven abdrucken und bemerkt dazu, hier liege zwar der Ambitus des 1. und 2. Modus vor, der Schlüssel aber zeige, daß der 1. Modus gemeint sei⁷². Von der Melodik der Diskantstimme als Moduskriterium ist keine Rede (übrigens aber auch nicht von irgendwelchen Transpositionen, die die Schlüsselung bewirke).

Der »Entdeckung« der Schlüsselkombinationen als Modusindizien korrespondiert also eine wachsende modale Mehrdeutigkeit, sei es durch zusätzliche Stimmen, sei es durch Veränderungen der Stimmenambitus⁷³. Wenn aber, wie im letzteren Fall, der Moduslehre als Melodielehre zusehends das Fundament entzogen wird, dann könnte sich die Frage stellen, ob nicht Lippius mit seinem eingangs schon erwähnten, von Lester beschriebenen harmonischen »Major-Minor Concept« (auch wenn er damit keine neue Tradition der deutschen Moduslehre begründet⁷⁴) aus solchen veränderten musikalischen Verhältnissen, aber ebenso aus den zuvor geschilderten Modifizierungen der traditionellen deutschen Modustheorie die richtigen Konsequenzen zieht.

III

Lippius' *Synopsis musicae novae* enthält insofern eine außergewöhnliche Tonartenlehre, als bei der Definition der Modi und ihrer weiteren Beschreibung die jeweilige moduseigene Trias harmonica eine wichtige Rolle spielt.

Schon in den der Kompositionslehre gewidmeten Abschnitten seines Traktats hatte Lippius der Trias, die er als aus Grundton, Quinte und Terz bestehenden Zusammenklang und damit als Akkord dargestellt hatte, eine herausragende Position

S. 73) dazu zitierte, die »Regole del Contraponto et Compositione« von Bona da Brescia, erschien bezeichnenderweise erst 1595. Auch die von ANNE SMITH in diesem Zusammenhang angeführten Traktate stammen überwiegend aus dem Ende des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Vgl. ihren Aufsatz »Über Modus und Transposition um 1600«, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 6 (1982), S. 9-43, hier S. 26 f.

72 Vgl. LANGELÜTJE, Die Musica figuralis, S. 21.

73 Neben einer Vergrößerung der Umfänge begegnen – vor allem in den Mittelstimmen akkordisch konzipierter Kompositionen – auch Ambitusreduktionen.

74 Vgl. LESTER, Major-Minor Concepts, S. 229.

bei der Verfertigung eines mehrstimmigen Satzes eingeräumt⁷⁵. Jetzt, in der Moduslehre, kommt erneut immer wieder die Trias ins Spiel. Jeder Modus, so schreibt Lippius, »certis continetur Triados Harmonicae limitibus in octavae [...] Harmonice et Arithmetice mediatae ambitu circulari«⁷⁶. Auch die Zugehörigkeit einer Tonart zur Gruppe der »modi naturaliores« (Jonicus, Lydius und Mixolydius) oder »molliores« (Dorius, Phrygius und Aeolius) hängt von der in ihr enthaltenen Trias naturalior oder mollior ab⁷⁷, und selbst bei der Einzelabhandlung aller Modi beschränkt Lippius sich darauf, die Trias mit ihrer authentischen Ober- sowie ihrer plagalen Unterquarte anzugeben. Von Dorius und Hypodorius etwa heißt es: »Dorius est Triadis, d. f. a., ce, ga, ma, cum Hypodorio.« Als Notenbeispiel folgt⁷⁸:



Schließlich liegt auch den »praecipua Ornamenta«, den Fugae und Clausulae, die jeweilige Trias zugrunde: »Primaria Fuga et Clausula est a Prima Triadis Propriae: Secundaria a Suprema: Tertiaria a Media«⁷⁹. Daß zuletzt die Modi auch hinsichtlich ihrer Charaktere in »durale« und »mollare« gegliedert werden⁸⁰, ist nach alledem wenig überraschend.

Lester nun interpretierte diese Tonartenlehre wie folgt: Weil das Fundament jeder Tonart für Lippius ausschließlich der über ihrer Finalis befindliche Akkord sei – entweder die Trias harmonica naturalior oder mollior –, nicht aber eine der sieben Oktavgattungen, teile er von Anfang an alle Tonarten in lediglich zwei Gruppen auf, eine »durale« und eine »mollare«. Seine Moduskonzeption müsse man deshalb nicht eigentlich als melodische, sondern eher als harmonische bezeichnen⁸¹.

Wenn auch Lesters These auf den ersten Blick einleuchten mag, so erscheint es dennoch zweifelhaft, ob sie Lippius' Intentionen wirklich gerecht wird.

1. Um Lippius richtig zu verstehen, ist es wichtig zu beachten, daß die Bedeutung der Trias harmonica, ungeachtet Lippius' vereinheitlichenden Sprachgebrauchs, in der Kompositionslehre der *Synopsis* von derjenigen in der Moduslehre abweicht. Dort ist sie unstrittig der Zusammenklang, der Akkord. Hier jedoch meint sie einen Zusammenklang nur insoweit, als sie wegen ihrer klanglichen Wirkung zur Gruppierung der Modi in »durale« und »mollare« anregt. Ansonsten re-

75 Vgl. LIPPIUS, *Synopsis*, fol. F4r-7v (Konzeption der Trias) sowie fol. G7^v-H1^r (Rolle der Trias bei der Verfertigung eines mehrstimmigen Satzes). Zur Moduslehre Lippius' vgl. auch RIVERA, *German Music Theory*, Kap. 8.

76 LIPPIUS, *Synopsis*, fol. H8^f f.

77 Vgl. ebenda, fol. I1^r f.

78 Vgl. ebenda, fol. I1^v. Die Silben ce, ga und ma erklären sich aus der Bacedisation, die Lippius in Anlehnung an Calvisius vertritt, und in der die traditionellen sechs Solmisationssilben durch die von c aus gezählten sieben Silben bo, ce, di, ga, lo, ma, ni ersetzt werden.

79 Lippius, a. a. O., fol. I3^r.

80 Vgl. a. a. O., fol. I3^v.

81 Vgl. LESTER, *Major-Minor Concepts*, S. 227 f. Seine Ausführungen gipfeln in folgendem Satz: »In substance, Lippius's conception of mode is harmonic, whereas the traditional theory of mode as an octave species is basically a melodic theory.« (S. 227)

präsentiert sie in der Moduslehre nicht den Akkord – was bedeuten würde, daß auch der Modus als Akkord verstanden werden müßte –, sondern, freilich in besonders ausgezeichneter Art und Weise, lediglich die Zarlino zufolge jeden Modus prägenden drei Hauptstufen: Finalis, Oberquinte und -terz. Deutlich wird dieser Sachverhalt vor allem dort, wo die drei Trias-Töne als Basis von Fugae und Clausulae, von Imitationspartien und Kadenzzen also, erwähnt werden: Hier weicht Lippius allein darin vom Text beispielsweise aus Calvisius' *Exercitatio prior* ab, daß er – wie oben zitiert – von der prima, media und suprema der moduseigenen Trias spricht, wo Calvisius noch die infima, media und suprema der moduseigenen Quinte gemeint hatte⁸². Am Inhalt, um den es geht, ändert sich indessen nichts; die Übernahme des Trias-Begriffs aus der Kompositions- in die Moduslehre bleibt ohne nachhaltige musikalische Konsequenzen. (Möglicherweise ist diese Übernahme nicht zuletzt durch Lippius' Wunsch motiviert, das Wirken der göttlichen Dreieinigkeit, die durch die Trias symbolisiert wird, auch in den Kirchentönen offenzulegen.)

2. Nimmt man den Begriff einer »harmonischen« Moduskonzeption im Gegensatz zu einer melodischen beim Wort, dann müßte die Tonart zumindest den Aufbau, wenn nicht sogar die Abfolge der Klänge einer Komposition regeln. Die Verknüpfung der Klänge aber richtet sich für Lippius nach den Erfordernissen des Textes⁸³ (bzw., so kann man ergänzen, nach den Regeln des Kontrapunkts), und den Aufbau der Klänge regelt die Trias. Vom Modus ist in diesem Zusammenhang keine Rede, er hat mit alledem nichts zu tun. Zwar stiftet auch er einen Zusammenhang. Doch erfüllt er diese Funktion in traditioneller Manier allein darin, daß er mit den Tönen seiner Trias für die Gestaltung von Fugae und Clausulae zuständig ist. Erneut zeigt sich, daß die Trias, im Unterschied zu ihrer Bedeutung in der Kompositionslehre, innerhalb der Moduslehre nicht wesentlich mehr ist als das, was seit Zarlino und Calvisius die Finalis mit Oberquinte und -terz war; das grundsätzliche Merkmal der Tonarten, ihre Zuständigkeit für die Melodik der Einzelstimmen, bleibt offensichtlich erhalten⁸⁴.

3. Die Tatsache, daß die Trias mit ihren drei Tönen im Rahmen der Moduslehre offenbar nicht ausschließlich als Akkord verstanden werden darf, macht den Weg frei für eine Interpretation des Lippiusschen Textes, die dessen Zugehörigkeit zur deutschen Tradition in den Vordergrund rückt. Beispielsweise leitet Lippius wie seine Zeitgenossen die authentischen und plagalen Tonarten aus der harmonischen und arithmetischen Oktavteilung ab (vgl. das erste Lippius-Zitat dieses Kapitels). Ebenfalls nicht ungewöhnlich – zieht man erneut Calvisius' *Exercitatio prior* zum Vergleich heran – ist seine Methode, die Tonarten nur mit ihren Haupttönen dar-

82 Vgl. CALVISIUS, *Exercitatio prior*, S. 10.

83 LIPPIUS, *Synopsis*, fol. F7^v: »Forma Cantilenae Harmonicae in Materiae eius seu partium, Monadum, Dyadum, Triadumque iuxta Textum connexarum sive Compositarum dispositione Artificiosa atque Prudente consistit.«

84 Auch LESTER scheint zunächst diese Absicht zu teilen, wenn er am Beginn seiner Ausführungen zu Lippius' Moduslehre schreibt (*Major-Minor Concepts*, S. 225): »Lippius's definition of mode is that which controls melodies at their beginnings, middles, and ends; it is related to the harmonic triad and limited to the range of an octave: [...]«.

zustellen⁸⁵. Daß die Gruppierung der Modi in »durale« und »mollare« – die für Lippius allerdings besonders nahe liegt – auch bei anderen Autoren begegnet und auch dort klangliche Ursachen haben kann, wurde schon erwähnt. Schließlich zeigt sich spätestens bei der Abhandlung der Moduscharaktere, daß Lippius trotz der äußerlichen Trias-Dominanz auch die Skalenstruktur der Tonarten nicht vergessen hat. Es heißt dort: »Quilibet Modus Effectu et Affectu sequitur suae Radicis Harmonicae Unitrisonae et Intervallorum, Tonorum, atque Semitoniorum in eadem et Octavae ambitu cyclico ordine Craßitudinis dispositorum in Scala comprimis Syntona, quibus a se invicem differunt Modi«⁸⁶. Nach alledem spricht wenig gegen die Annahme, daß Lippius unter den Modi wie üblich Oktavskalen versteht (freilich solche, in denen die drei Hauptstufen eine Trias bilden), und daß die Einzelstimmen, die, wie er an anderer Stelle schreibt, den Ambitus der Oktave einhalten sollen⁸⁷, durch diese Skalen reguliert werden.

Daß jedoch der Modus die Klanglichkeit einer Komposition beeinflusst – und sei es nur dadurch, daß, wie nachgewiesen wurde, die Wahl eines »duralen« oder »mollaren« Modus zu einem Übergewicht von Dur- oder Mollklängen führt⁸⁸ – ist unbestreitbar. Konkret zeigt sich dieser Einfluß vor allem in den Ausführungen der Autoren über die Gestaltung von Kadenzabschnitten und Exordien. Den mehrstimmigen Klauselbeispielen in einigen Traktaten etwa⁸⁹ ist zu entnehmen, daß die ältere Betonung der kadenzierenden Stimmführungen allmählich durch die Beachtung der typischen Klangfolgen ersetzt wird⁹⁰. Dementsprechend ist es nicht die Ultima des Tenors, der modalen Hauptstimme, sondern die des Basses, die die entscheidende Klauselstufe markiert. Auch bei einem Exordium mit gleichzeitigem Einsatz aller Stimmen muß, wie Calvisius fordert, die modale Hauptstufe auf jeden Fall im Baß erscheinen⁹¹. Gerade an klanglich besonders herausgehobenen Stellen einer Komposition verliert also, so könnte man sagen, der Tenor seine Funktion an den Baß bzw. an Klänge oder Klangfolgen. Für deren modale Deutung über Exordien und Kadenzen hinaus freilich finden sich in den Traktaten der deutschen Autoren keine Anhaltspunkte.

85 Lippius stellt die Haupttöne allerdings übereinander – wodurch sie wie ein Akkord erscheinen –, während Calvisius sie nacheinander notierte. Aus Lippius' Schreibweise aber abzulesen, der Modus sei ein aus vier Tönen bestehender Akkord, wäre zweifellos verfehlt.

86 LIPPIUS, *Synopsis*, fol. 13^r f.

87 Ebenda, fol. G 6^r: »[...] unaquaque Melodia in sua eleganter ambulando maneat Regione unius plerunque diapason: [...]«.

88 Vgl. MEIER, *Tonarten*, S. 391.

89 Solche Klauseln findet man bei Harnisch, Herbst und Crüger.

90 Vgl. MEIER, *Tonarten*, S. 83 f.

91 Vgl. CALVISIUS, *Melopoia*, fol. G3^r f. Beginne z.B. ein Tenor-cantus-firmus mit der propria clavis des Modus, dann müsse der Baß mit ihr den Einklang oder die Oktave bilden, andernfalls komme es zur Einmischung eines fremden Modus. Ein Stück also im 1. Ton, dessen Tenor mit d einsetzt, muß auch mit einem Akkord auf d beginnen: die Tonart wird durch die auf dem Baß aufgebaute Anfangstrias, weniger durch den Anfangston des Tenors, der modalen Hauptstimme, fixiert.

IV

Anders als Lippius' Moduslehre, die sich trotz der Akzentuierung der Trias harmonica noch weitgehend in den durch Calvisius vorgezeichneten Bahnen der Zarlino-Rezeption bewegt und somit durchaus noch der traditionellen deutschen Modusdoktrin (deren Inhalte allerdings, wie gezeigt wurde, bisweilen alles andere als traditionell sind) zugerechnet werden kann, weicht die Tonartenlehre Wolfgang Schonsleders in einigen Punkten deutlich von dieser Tradition ab. Nicht, daß Schonsleder nun etwa statt Lippius eine harmonische Moduslehre konzipiert hätte. Auch er hält daran fest, daß die Tonarten für die Melodik der Einzelstimmen zuständig sind. Die Besonderheiten seiner Modusdoktrin liegen vielmehr darin, daß er als einziger deutscher Autor wie Banchieri und französische Theoretiker in dieser Zeit zwischen einem System von acht »toni ecclesiastici« und einem von zwölf »toni seu modi musici« trennt.

Bei der Abhandlung der zwölf Tonarten zieht Schonsleder vor allem gegen die von ihm beklagte zunehmende Verwischung des Gegensatzes zwischen authentischen und plagalen Modi zu Felde⁹². Dazu bemüht er aber nicht nur die traditionellen Moduscharaktere, sondern greift zu noch drastischeren Mitteln: Während seine vierstimmigen Beispiele für die authentischen Modi alle mit der üblichen (modern gesprochen) authentischen Kadenz auf der Finalis schließen, enden die plagalen Exempel ausnahmslos mit einer plagalen Kadenz zur Unterquart bzw. Oberquinte⁹³, und es gibt keinen Zweifel daran, daß Schonsleder damit einen Ganzschluß meint⁹⁴.

An Schonsleders Beschreibung der acht Tonarten fallen vor allem die Abschnitte auf, die von den Schlüssen in den mehrstimmigen acht »toni ecclesiastici figurati« handeln⁹⁵.

1. Ähnlich wie bei Banchieri ändert sich die traditionelle Vierzahl der Finalis (d, e, f, g) durch abweichende Psalmtonschlüsse und Transpositionen derart, daß letztlich nicht mehr nur vier, sondern acht nach Clavis und Cantus (oder nur einem von beiden) differierende Finales vorliegen: d (Cantus durus [= \natural], 1.Ton), g (Cantus mollis [= \flat], 2.Ton), a (\natural , 3.Ton), e (\natural , 4.Ton), a (b, 5.Ton), f (\natural oder b, 6.Ton), d (b, 7.Ton) und g (\natural , 8.Ton). Wie bei Banchieri besitzt damit jede Tonart ihre eigene Finalis und zudem noch meistens ihren eigenen Cantus durus oder mollis; die traditionellen Moduspaare mit gemeinsamer Finalis und gemeinsamem Cantus fehlen. Eine Unterscheidung zwischen authentisch und plagal (an der Schonsleder in seiner Zwölf-Tonarten-Lehre so sehr gelegen war) hat hier völlig ihren Sinn verloren. Denn diese Unterscheidung – die differierende Ambitus-Finalis-Relation – war ja stets durch zwei essentielle Gemeinsamkeiten fundiert, näm-

92 SCHONSLEDER, *Architectonice Musices*, S. 48: »[...] de tonis Musicis agamus, qui [...] non videntur praetereundi, praesertim cum eos ab aliis obscure ambigueque tractatos esse videamus. Nam semper duos tonos consequentes faciunt in eundem clavem desinere, unde nullum inter hunc et illum discrimen appareat, cum re vera satis magnum discrimen admittant [...]«.

93 Vgl. a. a. O., S. 51-55.

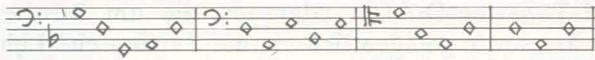
94 A. a. O., S. 56. Die plagales, so heißt es, »sunt fere tristiores, quia finiuntur in quartam deorsum, seu quintam sursum.« Und später: »[...] cum primus ex quinta desinit in D, tum secundus ex D finitur in A, & sic deinceps.«

95 Vgl. hierzu und zum folgenden SCHONSLEDER, a. a. O., S. 44-48 pass.

lich dieselbe Finalis und denselben Cantus. Gerade diese Gemeinsamkeiten aber sind bei Schonsleder beseitigt; es spricht somit nichts dagegen, seine acht »toni ecclesiastici figurati« als acht individuelle und gleichrangige Tonarten zu verstehen, bei denen die Bezeichnung als authentisch oder plagal obsolet geworden ist.

2. Die Zuordnung von acht Finales zu den acht Tonarten – möglicherweise nach dem Vorbild Banchieris – erfolgt jedoch keineswegs so eindeutig, wie es zunächst scheinen könnte. Denn Schonsleder gibt für jeden Tonus nicht nur eine Finalis, sondern gleich mehrere mögliche Schlüsse an, bei deren Bestimmung sich offenbar nicht nur das alte System der Finales d, e, f, g und das der Psalmtonschlüsse, sondern auch die traditionelle und die spätere Transpositionslehre durchdringen. Am Beispiel des 7. Tonus sei dies genauer erläutert.

Die verschiedenen Schlüsse dieser Tonart demonstriert Schonsleder mit folgenden Baßklauseln⁹⁶:



Sein Kommentar dazu lautet: »Clave f in basso supra posita cum b molli si cantus in d finitur, faciet septimum tonum. [...] Aliqui terminant hunc tonum in elami, seu la,mi.la. [...] Idem septimus tonus in alamire desinit in clavi c b duri: sed translatus seu transpositus in quintam facit finem in d, vt principio dictum, aut in quartam, et terminat in elami.«⁹⁷

Hatte Schonsleder noch zuvor, bei der Besprechung der acht einstimmigen Toni, den 7. traditionsgemäß mit g enden lassen⁹⁸, so fehlt hier, in der Mehrstimmigkeit, diese Finalclavis vollständig. Stattdessen nennt er mit den Claves a (Cantus durus) und d (Cantus mollis) zwei Finales, die als regulärer und transponierter Schluß der 7. Psalmformel zu verstehen sind, während die mögliche Finalis e (Cantus durus) als Versetzung von a noch den Einfluß der älteren Transpositionslehre verrät, in der Versetzungen auch innerhalb des Cantus durus erlaubt waren.

3. Weicht Schonsleder mit der Vielzahl von Finales pro Tonart von Banchieri ab, so stimmt er darin wieder mit ihm überein, daß er den Kreis der für solche Schlüsse und damit für die acht Tonarten in Frage kommenden Werke keineswegs auf Stücke »alternanti al Canto fermo« (um mit Banchieri zu sprechen) beschränkt. Ausdrücklich schreibt er: »[...] omnes cantiones ex his octo tonis ordinarie formare, iudicare et metiri consuevimus«⁹⁹. Beispiele für solche »cantiones« führt Schonsleder leider nicht an; immerhin aber gibt zu denken, daß seiner Ansicht nach die zwölf »modi« nur selten, die acht »toni« demzufolge offenbar häufiger verwendet würden¹⁰⁰. Auch damit, wie mit seiner ganzen Tonartenlehre, rückt er von seinen deutschen Zeitgenossen entschieden ab.

96 A. a. O., S. 46.

97 Ebenda.

98 A. a. O., S. 42: »[Cantus] Desinens in G, et incipiens a d, est septimi.«

99 A. a. O., S. 46.

100 Vgl. a. a. O., S. 48.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so läßt sich abschließend zusammenfassen, ist die Moduslehre bei den deutschen Musiktheoretikern eine zwar nicht immer unumstrittene, aber zumindest innerhalb der Kompositionslehre unentbehrliche Doktrin. Die Tonart garantiert nach allgemeiner Anschauung einen musikalischen Zusammenhang, der dem Komponisten bei seinen Bemühungen um eine angemessene Textvertonung alle Freiheiten läßt. Darüber hinaus sorgt sie nach Meinung der meisten Autoren schon durch ihren spezifischen Charakter, den der Komponist bei der Moduswahl zu berücksichtigen hat, für eine grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Text und Musik. Mit diesem Tonartenverständnis knüpfen die Autoren nahtlos an Überzeugungen an, die schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dominierten, und auch in den Einzelheiten der Modusdarstellung stützt man sich in der Regel auf die am Ende des 16. Jahrhunderts weithin akzeptierte Zwölf-Tonarten-Doktrin Glareans, die um Restbestände der alten Acht-Tonarten-Lehre sowie gelegentlich um die Zarlinosche Lehre von den Klauselpositionen ergänzt wird.

Von dieser relativ einheitlichen, auch von Lippius nicht entscheidend veränderten Doktrin weicht lediglich Schonsleder ab, der nach italienischem und französischem Vorbild¹⁰¹ nicht nur strikt zwischen acht »toni« und zwölf »modi« trennt, sondern darüber hinaus jene in vielen Fällen mit von der deutschen Tradition abweichenden Finales ausstattet.

So unspektakulär indessen das soeben skizzierte Bild der traditionellen deutschen Modusdoktrin anmutet – und so unspektakulär und traditionsverhaftet diese Lehre bei vielen Autoren tatsächlich auch erscheint –, so ist doch, wie gezeigt wurde, manches in Bewegung geraten. Man entwirft neue Modusgruppierungen und -reihenfolgen, man streitet über die Bedeutung der Moduscharaktere, man erlaubt Transpositionen, die zu Veränderungen der Modusskalen führen, man gibt für mehrchörige Stücke die bislang uneingeschränkt gültige Trennung zwischen authentischen und plagalen Modi auf und macht die Schlüsselkombinationen zu neuen Modusindizien, und man entdeckt neben der modalen Quintverwandtschaft die modale Triasverwandtschaft.

Die Schlüsse, die wir aus solchen Aktivitäten ziehen können, sind beachtlich. Zum einen – und in erster Linie – ist es die alte Unterscheidung zwischen authentisch und plagal, deren Realisierung in der Mehrstimmigkeit offensichtlich immer schwieriger wird, und die auch die Theoretiker, wenngleich nur bei mehrchörigen Werken *expressis verbis*, zunehmend in Frage stellen.

Dieser Prozeß verläuft, wie es scheint, innerhalb des Zwölf-Tonarten-Systems anders als innerhalb des Acht-Tonarten-Systems. Im ersteren Fall nehmen die Gemeinsamkeiten der authentischen und der plagalen Tonart mit gleicher Finalis so sehr überhand, daß die bisherigen sechs Moduspaare faktisch zu sechs Modi schrumpfen. Im letzteren Fall, im Acht-Tonarten-System also – das in Deutschland freilich in dieser Form nur Schonsleder vertritt –, gibt man die Gemeinsamkeiten weitgehend auf; aus vier Moduspaaren entwickeln sich acht individuelle Tonarten mit je eigener Finalis

101 An welche italienischen oder französischen Vorbilder Schonsleder anknüpft, steht allerdings nicht fest.

und eigenem Cantus. (Hierbei spielen die acht Psalmtöne, die ja gleichfalls niemals Tonartenpaare waren, eine beträchtliche Rolle.)

Zum anderen, so lassen die neuen Aktivitäten erkennen, rücken die Ähnlichkeiten der »duralen« und der »mollaren« Modi immer mehr in den Vordergrund; und wenn schließlich selbst die modalen Ambitus nicht mehr garantiert sind, dann hat auch für die deutsche Tonartenlehre endgültig das »krisenhafte« 17. Jahrhundert begonnen.