

Christian Berger

Glareans äolischer Modus

und das Kyrie aus Josquins *Missa De beata virgine*

Wohlweislich scheint die Musikforschung den äolischen Modus im Kuriositätenkabinett zu verschließen wie Odysseus die Winde des Äolus »im dichtgenähten Schlauche / Vom neunjährigen Stiere, ... daß auch kein Lüftchen entwehte.«¹ Carl Dahlhaus konstatierte nach viel analytischem Aufwand mit Josquins Motetten: »Der äolische Modus, die Vorform des harmonisch-tonalen Moll, war Josquin fremd.«² Und Harold Powers fragt ganz grundsätzlich, ob der Modus überhaupt ein Bestandteil kompositorischer Realität sein konnte.³ Sarah Fuller ist der Behandlung des äolischen Modus nachgegangen, der bei Glarean durch die Auswahl altehrwürdiger Choralbeispiele geädelt werde.⁴ Immerhin kann sie aufzeigen, dass er dabei durchaus handfeste praktische Motive hatte und auch aus einer grundsoliden handwerklichen Erfahrung als Sänger urteilen konnte. Diesen Faden nimmt Stefano Mengozzi schließlich auf und versucht, sich von den kritischen Vorgaben Dahlhaus' und Powers' nicht allzusehr beeinflussen zu lassen. Insbesondere den Beispielen kommt dabei eine besondere Rolle zu, dienen sie Glarean doch dazu, »to implement the belief that a knowledge of music through direct experience is more valuable than one that is based on speculative or rational arguments. Theory, in other words, becomes an aid to practice, rather than vice versa; the twelve-mode system is useful inasmuch as it should help the listener appreciate the subtleties of music while in direct contact with it.«⁵

Probleme der Bestimmung und Beschreibung von Modi begleiten die gesamte Musiktheorie des Mittelalters. Eindrucksvoll klingen die Ausfälle des Johannes Affligemensis im Ohr, der die »stultorum ignorantia«, die Unwissenheit der Toren beklagt, durch die »saepe cantum depravet«, der Gesang

1 Homer, *Odyssee* X, 20ff.

2 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, ²1988 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 2), S. 239.

3 Harold Powers, »Is mode real? Pietro Aron, the octonary system, and polyphony«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 9–52.

4 Sarah Fuller, »Defending the ›Dodecachordon‹: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 191–224.

5 Stefano Mengozzi, *Between Rational Theory and Historical Change in Glareanus's ›Dodecachordon‹*, PhD diss. Chicago 1998, Bd. 1, S. 80f.

häufig verunstaltet werde.⁶ 450 Jahre später steht bei Glarean weniger der Choral selbst im Vordergrund. Seine Überlieferung lässt sich mittlerweile mit den Möglichkeiten der zeitgenössischen Notation recht eindeutig darstellen. Nunmehr rückt die Komposition der Mehrstimmigkeit, also vor allem das Werk der großen Komponisten seiner Zeit, in den Mittelpunkt des Interesses; denn, so Glarean, die Untersuchung der Modi, sei aufs Höchste dazu geeignet, »multos ... in eximijs authoribus intelligendos locos«,⁷ viele Stellen hervorragender Autoren – darunter in erster Linie Josquin des Prez –, dem Verständnis des modernen Hörers nahe zu bringen.⁸

Zunächst aber, so betont Glarean, sind die Modi »nihil aliud«, »nichts anderes als Konsonanzgattungen der Oktave selbst, welche wiederum aus den verschiedenen Quinten- und Quartengattungen entstehen«. ⁹ Unter dieser Voraussetzung ist die Ausweitung auf zwölf Modi unmittelbar einsichtig. Aber dieser Rückgriff auf anscheinend antike Bestimmungen ist neben der Finalis nur ein Aspekt, wie Glarean kurz darauf selbst eingesteht. Denn neben diesen systematischen Dingen benötige der Schüler auch »gewisse leichtere und durchaus allgemeine Regeln, [die] das Gedächtnis unterstützen und von erfahrenen Lehrern dieser Kunst gegeben worden sind.«¹⁰ Später, im zweiten Buch, wird er dann von der »phrasis« des Gesangs sprechen, die oft deutlicher als die Finalis selbst den Modus zum Ausdruck bringe.¹¹ Mit dem Rückgriff auf die skalaren Modelle der antiken Oktavspezies ist es also offensichtlich nicht getan. Auch Glarean muss auf die Erfahrung bauen, um bestimmten Phänomenen der musikalischen Wirklichkeit nahe kommen zu können.

Dabei wird in der Diskussion ein wichtiger Punkt sorgfältig außer Acht gelassen. Denn das System der Modi, ob »real« oder nicht, steht nicht für sich allein. Es ist eingebunden in die Systematik der gesamten Musiklehre,

6 Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom 1950 (Corpus Scriptorum de Musica, 1), S. 104.

7 *Dod.*, S. 29; Übs. Bohn, S. 22.

8 Vgl. dazu Andrew Kirkmann, »From Humanism to Enlightenment. Reinventing Josquin«, in: *Journal of Musicology* 17 (1999), S. 441–458.

9 *Dod.*, S. 29; Übs. Bohn, S. 22.

10 *Dod.*, S. 32: »Poterunt & cantus notitia quadam à posteriore, ut Philosophi loquuntur, pernosci, regulis quibusdam leuioribus, ac omnino uulgatis, quae tamen, quod iuuant memoriam, atque à non inductis huius artis praeceptoribus traditae sunt, non omittendae uidentur.« Übs. Bohn, S. 24.

11 *Dod.*, S. 165: »... et quantum ibi phrasis dominetur ...«, Übs. Bohn, S. 122: »... und inwiefern die Phrasis darin herrscht«. Siehe dazu Bernhard Meier, »Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker«, in: *Aufsätze zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte*, Freiburg i. Br. 1960 (*Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte*, 22), S. 93, insbes. Fn. 187.

die mit der *Musica plana*, also dem Tonsystem und seiner Strukturierung durch die sieben »deductiones« der Hexachorde beginnt und über die *Musica mensurabilis* mit der Notationslehre und vor allem der *Contrapunctus*-Lehre schließlich zu den *Modi* führt. Neben kontrapunktischen Erwägungen ist es also insbesondere das enge Zusammenspiel von Hexachord- und *Modus*-Lehre, das bei einer Aufführung und Interpretation auch und gerade eines mehrstimmigen Werkes jener Zeit berücksichtigt werden muss. Bis ins 16. Jahrhundert hinein war dieses Wechselspiel so eng und selbstverständlich, dass es sich häufig nicht in der Notation widerspiegelte. Erst eine moderne Edition dieser Musik muss diese Zusammenhänge neu darstellen, ein Unterfangen, das durch das sorgfältige Einsperren der frischen Winde der Hexachord- und *Modus*lehre in den »Schlauch vom neunjährigen Stiere« bis heute wirkungsvoll verhindert wird. Statt dessen werden die Notentexte mit selten begründeten und meist willkürlich gesetzten sogenannten Akzidentien übersät.

Jeder *Modus* konnte bis zum 16. Jahrhundert mit drei verschiedenen »propriates« von Hexachorden ausgeführt werden, wobei die Auswahl von verschiedensten Faktoren wie *Ambitus*, *Melodieverlauf* und in der Mehrstimmigkeit auch vom *Contrapunctus* abhing. Dass spätestens seit Johannes Tinctoris das Phänomen *Modus* wieder intensiv diskutiert wurde, ist ein klares Zeichen dafür, dass diese Lehre nun nicht mehr selbstverständlich war. Der beste Beweis für das allmählich versiegende Zusammenspiel der beiden Parameter *Modus* und *Hexachord* ist die Reduktion des *Hexachord*-systems auf die beiden *Cantus durus* und *Cantus mollis*. Und auch das System der zwölf *Modi* ist letztlich von dieser »Diatonisierung der *Modi*«¹² bestimmt, um gerade einige Unwägbarkeiten des achtstufigen *Guidonischen Hexachord*-Systems zu beseitigen. Und ein Stück im *d-dorischen Modus*, dessen sechste Stufe, das *b*, häufig zum *b-molle* erniedrigt wurde, sei es mit oder ohne *Akzidenz*, enthielt eben eine solche »Unwägbarkeit«.

Schon immer war es befremdlich, wenn ein solcher *dorischer Modus* nicht nur die Ober-, sondern auch die Unterquarte mit dem Halbton über der *Confinalis a* versah, also mit einem *b-molle*. Leeman Perkins betont zwar ausdrücklich, dass »the lowered tone was not seen as altering the mode since the more important species of fifth remained untouched«,¹³ aber es blieb eine

12 Walter Werbeck, *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Kassel 1989 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), S. 166.

13 Leeman L. Perkins, »Mode and Structure in the Masses of Josquin«, in: *Journal of the American Musicological Society* 26 (1973), S. 233.

Hexachord molle

ut re mi fa sol la

Hexachord naturale

ut re mi fa sol la

g-dorisch: re - sol / re - la

d-dorische Variante: re - la / mi - la
Glarean: äolisch

Notenbeispiel 1: Dorischer Modus mit erniedrigter sechster Stufe

Unwägbarkeit, die häufig dem Belieben oder besser der Erfahrung des Sängers überlassen wurde. Offensichtlich drohte im 16. Jahrhundert der Umgang mit diesem System von Modus- und Hexachordlehre, der vor allem auf der Erfahrung, also dem täglichen Umgang mit dieser Musik aufbauen konnte, verloren zu gehen.

Somit ist es nur folgerichtig, wenn Glarean ein solches *b*-molle nur noch als Hinweis auf eine Modus-Transposition ansehen möchte. Ein dorischer Modus auf *d* mit durchgehendem *b*-molle ist also keine Variante mehr des dorischen, sondern ein transponierter Modus, der ursprünglich auf der Finalis *a* endete und nur wegen seines Ambitus eine Quinte abwärts transponiert wurde.

Ist es also keineswegs verwunderlich, dass der äolische Modus häufig, wie Glarean es ausdrückt, mit dem dorischen »verwechselt« wurde, so wurden diese Stücke denn auch von anderen Zeitgenossen manchmal dem dorischen, manchmal auch dem phrygischen Modus zugeordnet. Es sind also ganz praktische Bedürfnisse im Umgang mit der Musik seiner Zeit, die Glarean mit seinem System zu klären versucht, nämlich an das Verständnis der zeitgenössischen Kompositionen heranzuführen, wie ich es nun am Beispiel des Kyrie der *Missa De beata Virgine* von Josquin des Prez zeigen möchte.

Grundform Hypoäolisch (mi – la / re – la) auf a

The diagram illustrates the Grundform Hypoäolisch (mi – la / re – la) on a. It consists of two parts:

- Top part:** Shows the Hexachord naturale (ut, re, mi, fa, sol, la) and the Hexachord durum (ut, re, mi, fa, sol, la). The 're' note in the Hexachord durum is circled, and a line connects it to the 're' note in the Hexachord naturale in the bottom part.
- Bottom part:** Shows the Hexachord molle (ut, re, mi, fa, sol, la) and the Hexachord naturale (ut, re, mi, fa, sol, la). The 're' note in the Hexachord naturale is circled, and a line connects it to the 're' note in the Hexachord durum in the top part. The word 'finalis' is written to the right of the Hexachord molle.

Notenbeispiel 2: Dorischer und äolischer Modus: *mi-la / re-la*

Kyrie IX

Das so genannte Kyrie IX, das dieser Messe als Cantus firmus zugrunde liegt, zitiert Glarean als ein Beispiel für die Verbindung von authentischem und plagalem äolischem Modus: »In diesem Gesange hat das erste *Kyrie* (denn so müssen wir notwendig sagen) die den beiden Modi gemeinsame Quinte mit dem unten zutretenden Tone, das zweite aber steigt mäßig abwärts in die Quarte des Hypoaeolius; das *Christe* jedoch übertrifft in einem sehr lieblichen Aufsteigen die Quinte um einen Halbton, so daß es sich zeigt, daß hier nur die Quarte mi la und nicht re sol paßt; aber das zweite *Christe* verbleibt in der Quinte, wie das erste *Kyrie*; jedoch das letzte *Kyrie* schreitet prächtig in die Quarte des Aeolius hinauf, von wo es endlich in die Quinte zur Finale zurückkehrt.«¹⁵

15 *Dod.*, S. 152f.: »In hac uero cantione primum *Kyrie*, (nam ita cogimur nunc loqui) diapente habet duobus communem Modis, cum consueto inferne tono, Secundum autem in diatessaron Hypoaeolij modeste delabitur. *Χριςτε* uero uno semitonio diapente superat suaui admodum ascensu, ut ostendat la mi diatessaron huic congruere modo, non sol re. At secundum *Χριςτε* in diapente manet, ut primum *Kyrie*. Vltimum autem *Kyrie*, in Aeolij

Ky - ri - e e - le - y - son.

Ky - ri - e e - le - y - son.

...

Chri - ste e - le - y - son.

...

Ky - ri - e e - le - y - son.

Notenbeispiel 3: Kyrie IX

Im *Graduale romanum* findet sich das Kyrie mit dem Hinweis auf den ersten Modus auf der Finalis *d*, allerdings mit zahlreichen *b*-molle-Zeichen versehen, die Glareans Einschätzung bestätigen.¹⁶

Josquin Desprez, *Missa De beata virgine*

1. Kyrie I

Es scheint eine allgemeine Übereinkunft zu geben, das Kyrie in Josquins Messe¹⁷ als im g-dorischen Modus komponiert zu betrachten. Dazu passen nicht nur die beiden Hauptschlüsse, sondern schon der Beginn des Kyrie im

diatessaron splendide assurgit, rediens in diapente tandem, ad finale clauem« (Übs. Bohn, S. 114).

¹⁶ *Graduale romanum* S. 32*.

¹⁷ Josquin Desprez, »Missa De beata virgine«, in: Josquin des Prez, *New Edition of the Collected Works*, Bd. 3: *Masses based on Gregorian Chants*, Tl. 1, hrsg. von Willem Elders, Utrecht 2003, S. 32–36. Die Notenbeispiele folgen der Gesamtausgabe, jedoch mit eigener Akzidentiensetzung.

Superius, der ebenfalls auf *g* einsetzt. »Im Kyrie«, so urteilt Dahlhaus kurz und bündig, »ist der Choral von d-Dorisch nach g-Dorisch transponiert«.¹⁸

Notenbeispiel 4: Josquin, Kyrie, Mensur 1–7

Nun wird niemand behaupten wollen, dass Josquin angesichts der Choralvorlage äolisch komponiert hätte. Aber es lohnt sich, dem Hinweis Glareans nachzugehen, inwieweit Aspekte des äolischen Modus, der ja Schwierigkeiten im Umgang mit dem ursprünglichen dorischen Modus aufgreift, in dieser Komposition eine Rolle spielen.

Nimmt man wie Dahlhaus den Beginn des Superius zur Grundlage einer modalen Bestimmung, würde es sich hier um eine g-äolische Fassung des Cantus firmus handeln, also um eine zweite Transposition des Modus mit der kleinen Sexte *es* über der Finalis. Dafür spricht aber in diesem Abschnitt wenig, wie sich gleich in Mensur 9 mit der Quinte *a+e* in Alt und Tenor zeigen lässt. Nur das *b-molle* auf der obersten Linie der Superiusstimme, das sich in der Handschrift I-Rvat, Capella Sistina 45 findet, scheint auf eine solche zweifache Modus-Transposition hinzuweisen. Dadurch wird ein *f'* als »fa supra la« qualifiziert, das somit eindeutig auf die Kombination von Hexachord naturale und molle, also ein *e-mi* verweist.¹⁹

18 Carl Dahlhaus, »Miscellen zu einigen Niederländischen Messen«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 63/64 (1979), S. 6.

19 Im *Kritischen Bericht* zur Edition weist Willem Elders auf die Verwendung eines solchen Zeichens in vier Handschriften hin, ohne es genauer zu spezifizieren (»sometimes«), und deutet es auch ganz richtig als Hinweis auf ein *fa supra la*, ohne jedoch seine Verwendung in I-Rvat, CS 45 zu erwähnen; siehe Josquin des Prez, *New Edition of the Collected Works*, Bd. 3: *Masses based on Gregorian Chants. Critical Commentary*, hrsg. von Willem Elders, Utrecht 2003, S. 116.



rit

Notenbeispiel 5: I-Rvat, CS 45, fol. 1^v

7
lei son.
Ky ri e
8
c lei son. c lei
Ky ri

Notensbeispiel 6: Josquin, Kyrie, Mensur 7–12

Einer Modus-Bestimmung kommt weit mehr der Altus-Einsatz in Mensur 7 mit dem Cantus firmus auf *d*, der ersten, von Glarean ausdrücklich erwähnten Transposition des äolischen Modus, entgegen, der nur das schon vorgezeichnete *b*-moll benötigt. Dass Josquin mit dem Altus im Verhältnis zum Superius die Unterquint-Imitation der ersten beiden Choralzeilen aufnehme,²⁰ führt in die Irre, denn Josquin hat genau diese zweite Zeile, die als einzige in die Unterquarte führt, weggelassen. Auch bringt der Altus nicht nur das Initium, sondern als einzige Stimme die vollständige Melodie des Kyrie I, wobei das gesamte »eleison« und damit auch die Schlussklausel wiederholt werden. Nur am Ende wird die *d*-Klausel des Cantus firmus zwischen Altus und Bassus durch die den Teil abschließende *g*-Klausel der anderen Stimmen überlagert und so das Stück in den vertrauten Bereich des *g*-dorischen Modus zurückgeführt.

20 Vgl. C. Dahlhaus, *Miszellen* (wie Anm. 17), S. 6: »Die Unterstimmenimitation in T. 7 als »ursprüngliche« Fassung anzusehen, besteht kein Grund, und zwar um so weniger, als die Nachahmung in der Unterquarte im Choral, dessen erste Zeile mit *d-f-g* und dessen zweite mit *A-c-d* beginnt, bereits vorgezeichnet ist.«

20

lei son. lei son. lei son. lei son.

Notenbeispiel 7: Josquin, Kyrie, Schluss des ersten Teils

2. Christe

Die Frage nach dem Modus und der vorrangigen Stimme verschärft sich im Christe, das beide Versionen, die g- wie die d-dorische im realen Quintkannon im Abstand einer Semibrevis zusammenbindet. Ungeachtet dessen bestimmt die Vorlage auch die Solmisation beider Stimmen: Der Anfangston *a* im Tenor ist die Quinte über der Finalis *d*, also ein *a-la*, das nur durch ein einzelnes »fa supra la« überschritten wird: *la la sol fa la la*. Ebenso ist auch der Anfangston des Bassus ein *d-la*, das durch ein »fa supra la«, also ein *es* überschritten wird.²¹

Christe celeyson.
Christe, Christe
Christe, Christe

Notenbeispiel 8: Christe des Kyrie IX und Josquin, Kyrie, Mensur 25–29

21 Nur die Handschrift Jena; Universitätsbibliothek (D-Ju), Ms. 7 zeichnet im Bassus ein *b*-mollie vor die *e-fa*-Töne der Mensuren 27, 38 und 59, was möglicherweise für die Leser der anderen Quellen noch selbstverständlich war.

Erst am Ende des Satzes löst sich die Tenorstimme mit dem »eleison« aus dem Kanon und endet, wie in der Vorlage, auf der Quinte *a-la* des äolischen Modus. Allerdings wird dieses Ende in eine phrygische Klausel eingebunden, deren Basston eine Quinte tiefer auf *d* liegt, wobei auch dieses *d* dank der melodischen Einbindung in die Quarte *b-fa / es-fa* als ein *d-la-mi* erscheint.

Notenbeispiel 9: Josquin, Kyrie, Mensur 55–60

Mit diesem Ende des Christe hat es eine besondere Bewandnis, die ich in einem kleinen Exkurs darstellen möchte. Zählt man die vom Komponisten gesetzten Noten des ganzen Stückes, so fällt auf, dass in den beiden Kyrie-Sätzen die Summe der Noten im Stimmenpaar Superius und Bassus mit der Summe in Altus und Tenor übereinstimmt: 97 Noten im ersten Kyrie²² und 182 Noten im zweiten Kyrie. Nur im Christe kommt es zu einem signifikanten Unterschied von 15 Noten, der sich nur im Schlussteil, also nach den beiden Kanonabschnitten, ergeben kann.

	Kyrie I	Christe	Kyrie II
Superius/Bassus	98	63	182
Altus/Tenor	97	78	182
Differenz	1	15	0

Tabelle 1

²² Allerdings hat im Kyrie I das Paar Superius/Bassus 98 Noten. Die Zählung der Noten folgt der alten Gesamtausgabe (*Missen 2*, hg. von A. Smijers [= Werken 16,3], Amsterdam 1952) und damit den Vorgaben des Petrucci-Drucks von 1514.

Hier scheint die Proportion des Goldenen Schnitts eine Rolle gespielt zu haben, denn die Zahl der Noten im ersten Kanon des Christe (54) steht zur Gesamtzahl der Noten des Christe (141) in eben diesem Verhältnis. Dabei lässt sich leicht ermitteln, dass – ausgehend von der Zahl 54 – die Gesamtzahl 141 errechnet werden kann, woraus sich als Differenz zwischen Gesamtzahl (141) und zweimaligem Kanon (108) die Zahl von 34 Noten für den Schlussabschnitt ergibt. Damit erhalten wir eine Reihe, die mit kleinen Ungenauigkeiten der Fibonacci-Reihe entspricht. Und viele diese Zahlen finden wir im Schlussabschnitt des Christe wieder aufgenommen.

Christe:	1. Kanon	2. Kanon	Schlussabschnitt	Summe
			Tenor: 13	
			Bassus: 5	
	54	54	34	141

Fibonacci-Reihe: (1 2 3) 5 (8) 13 (21) 34 55 (89) 144

Tabelle 2

Geht man davon aus, dass der Kanon mit seinen 54 Tönen zuerst konzipiert wurde, ergibt sich daraus die Zahl 141 als Gesamtzahl. Daraus folgt, dass nach der Wiederholung des Kanons, die übrigens nur 53 Töne umfasst,²³ 34 Töne für den Schluss des Christe-Teils übrig sind. Und von diesen 34 Tönen nutzt allein der Tenor genau 13 Töne, die von den 5 Tönen des Bassus kontrapunktisch zur Klausel geführt werden. Damit bestätigt auch diese Rechnung den Vorrang des Tenors mit seiner modalen Einbindung in den äolischen Modus auf *d* gegenüber allen anderen Stimmen, insbesondere hier gegenüber dem Bassus.

3. Kyrie II

Im zweiten Kyrie ändert sich die Situation. Im Oktavkanon im Abstand dreier Breven bringen zunächst der Altus, dann der Superius den zweiten Kyrieteil, nun von *d* aus.

23 In Mensur 51 kann der Superius den Schlussston *a* nicht wie der Tenor in Mensur 39 vorwegnehmen, weil der Altus schon mit der Vorimitation des Schlussmotivs auf dem tiefen *b-fa* eingesetzt hat.

84

e - lei - son. e -

e - lei - son. e -

e - lei - lei -

son.

Notenbeispiel 11: Josquin, Kyrie, Mensur 84–88

Danach, in Mensur 89, wird der modale Zusammenhang in geradezu dramatischer Weise verändert. Die beiden Oberstimmen nehmen das *mi* des Schlusstons *d* im Quintsprung als *a-mi* auf. Der Altus zitiert somit von diesem *a-mi* aus über vier Mensuren die ursprüngliche d-äolische Fassung des Cantus firmus, die unmittelbar darauf vom Unterstimmenpaar in der Unterquinte aufgenommen wird.

87

son. e - lei - son.

e - lei - son.

lei - e - lei -

e - lei -

Notenbeispiel 12: Josquin, Kyrie, Mensur 87–92

Aber nun ist es kein Kanon der Stimmpaare, sondern nur einer der den Cantus firmus tragenden Stimmen. Wird der Altus vom Superius in der Oberquarte begleitet, wechselt in M. 90 der Cantus firmus in den Tenor und wird nun vom Bassus in der Unterquinte (!) begleitet. Der Tenor nimmt also das *d-re* des Altus als ein *d-re-la* auf und nicht als ein *d-la-mi*. Konsequenterweise führt der Bassus mit dem Sprung zum tiefen *c* in Mensur 92 aus dem Be-

reich der modalen Unterquarte heraus zum *c-ut* und begleitet den Tenor letztendlich zu einem g-dorischen Schluss.

Notenbeispiel 13: Josquin, Kyrie, Mensur 105–108

Die besondere Bedeutung der Mensuren 88–91 bestätigt noch einmal ein kurzer Exkurs zu den Zahlen. Obwohl die Anzahl der Noten in den beiden Stimmpaaren Superius/Bassus und Altus/Tenor genau gleich ist, nämlich 182 Noten, ist die Verteilung auf die einzelnen Abschnitte des Kyrie doch recht unterschiedlich. In den ersten beiden Abschnitten haben die Stimmen Altus/Tenor insgesamt 22 Töne mehr als die beiden anderen Stimmen, während im Schlussabschnitt das Paar Superius/Bassus 22 Töne mehr zählt. Und genau 22 Töne umfassen die entscheidenden Mensuren 88–91 in den Stimmen Superius/Altus.

	M. 62–88	M. 88–108	Summe
Superius/Bassus	76	106	182
Altus/Tenor	98	84	182
Differenz	-22	+22	0

Tabelle 3: Kyrie II

Zusammenfassung

Josquin scheint also den besonderen Charakter des Cantus firmus mit seiner Oberquarte *mi-la* ernst zu nehmen. So beginnt er zunächst im Kyrie I mit der d-äolischen Fassung, die die gleiche Oktavspezies wie der g-dorische Modus aufweist, der unbestrittenermaßen dem Stück als Ganzem zugrunde liegt. Erst die Schlussklausel offenbart die Spannung zwischen den beiden Momenten, der einstimmigen Vorlage und ihrer polyphonen Einbindung. Diese Spannung bleibt auch im Christe unaufgelöst, das wiederum die gleiche Oktave *d+d'* nutzt, nun aber in einer eigentlich arithmetischen Teilung mit der Unterquarte *d-mi/g-la* und der g-dorischen Quinte *g-re+d-la*. Das Kyrie spitzt zunächst die Situation zu, indem es den *Cantus firmus* in der äolischen Oberquarte *d-mi/g-la* der Oktave *g+g'* aufnimmt, also in einer harmonischen Teilung dieser g-dorischen Oktave, die erst mit dem Zitat des ursprünglichen Kyrie-Schlusses in Mensur 88-91 in den Bereich zunächst der harmonisch geteilten Oktave *d-re+a-la-mi+d-la* zurückgeholt wird, die dann ihrerseits sehr schnell in die plagale Teilung der Oktave *d-re+g-sol-re+d-la* verwandelt wird.

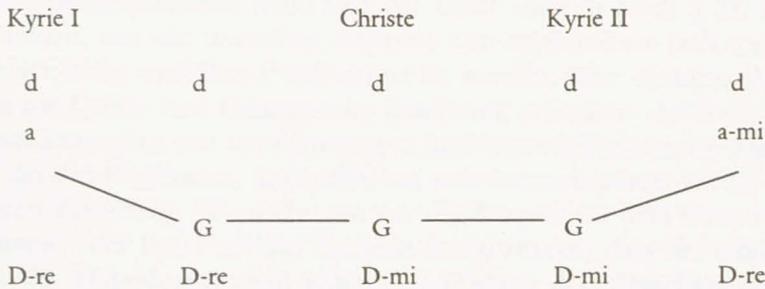


Tabelle 4: Modus-Varianten

Ohne die Einschätzung Glareans wäre eine solche Interpretation kaum, jedenfalls nicht mit dieser Sicherheit, durchführbar – und die Literatur, die seinen Hinweis überhaupt nicht zur Kenntnis genommen hat, ihn gut »im dichtgenähten Schlauche« verpackt hat, zeigt das deutlich. Damit erweist sich Glareans Analyse wirklich als ein Weg »in eximijs authoribus ... locos«,²⁵ ein Weg zu den verborgenen Geheimnissen der großen Komponisten seiner Zeit. Sicher war Glarean, so die Einschränkung Bernhard Meiers,

²⁵ *Dod.*, S. 29; Übs. Bohn, S. 22.

nicht der »offizielle« Theoretiker der Epoche Josquins,²⁶ gleichwohl kann er uns aber – vielleicht gerade deshalb – so manchen Schlüssel für das Verständnis der Werke seiner Zeit liefern.

26 B. Meier, Heinrich Loriti (wie Anm. 11), S. 95.