

Isabelle His

Das *Dodecacorde* von Claude Le Jeune (1598)  
im Kontext der französischen Rezeption der Traktate von  
Glarean und Zarlino

Wenn das *Dodecacorde* von Claude Le Jeune<sup>1</sup> Spuren in der Musikgeschichte hinterlassen hat, wenn diese Sammlung bisweilen im musikwissenschaftlichen Schrifttum angeführt wird, dann vor allem als Zeugnis der französischen Rezeption der Theorie der zwölf Modi, die von Glarean eingeführt und unter anderem von Zarlino 1558 wieder aufgegriffen wurde. Das *Dodecacorde* besteht aus einer Auswahl von zwölf polyphonen Psalmvertonungen in französischer Sprache. Jede beruht dabei auf der entsprechenden Melodie des hugenottischen Psalters, die als Cantus firmus verwendet wird. Die Psalmvertonungen erscheinen jedes Mal mit einer Modus-Angabe («Du premier mode authentique», «Du second mode plagal» etc.), wobei die neue, Zarlinos zweite, seit seinen *Dimostrationsi harmoniche* von 1571 eingeführte Zählung verwendet wurde: Der Zyklus beginnt mit dem ersten und zweiten Modus, den beiden C-Modi (hier auf F transponiert), und endet mit dem elften und zwölften Modus, den A-Modi.

Die Modernität dieser Anordnung steht außer Zweifel. Sie macht es leicht, ihre Herkunft, nämlich von Zarlino, zu bestimmen, und sie gestattet, Zarlinos Einfluss auf andere Komponisten nachzuvollziehen. Doch gerade wegen dieser Anordnung wurde manchmal übersehen, dass der Titel von Le Jeunes Band ebenso zweifelsfrei auf das *Dodekachordon* von Glarean anspielt. Dieser doppelte Bezug in ein und demselben Werk wurde oft als Widerspruch wahrgenommen; aber wollte der Komponist damit möglicherweise auf etwas Bestimmtes verweisen? Es ist offensichtlich, dass er die Schriften des italienischen Theoretikers kannte, und es ist ebenso wahrscheinlich, dass er zuvor oder zur gleichen Zeit diejenigen des Schweizer Theoretikers gelesen hatte.

Der Frage, auf welche modale Anordnung sich die Komponisten der Generation von Claude Le Jeune beziehen, soll im vorliegenden Beitrag nachgegangen werden. Dabei wird man der Frage nicht gerecht, wenn man sich

1 Dieses Werk wurde von Anne H. Heider herausgegeben unter dem Titel *Dodecacorde comprising twelve psalms of David set to music to the twelve modes*, Madison 1989 (Recent researches in the music of the Renaissance, 74–76).

nicht allgemeiner mit dem modalen Denken in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Frankreich und insbesondere mit der Rezeption der Hauptwerke von Glarean und Zarlino auseinandersetzt.

### Modus-Theorie und Glarean- und Zarlino-Rezeption in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Frankreich

Versteht man die Anzahl der nach RISM<sup>2</sup> in Europa erhaltenen Exemplare des *Dodekachordon* als Indiz für die Verbreitung des Werkes, dann ist Frankreich mit 16 Exemplaren nach Deutschland (33 Exemplare) und vor England (12 Exemplare) das Land, wo Glarean am meisten bekannt war. Für Zarlinos Schriften ist die Situation eine andere: Sie wurden zwischen 1558 und 1589 immer wieder neu aufgelegt,<sup>3</sup> manchmal dabei auch überarbeitet, und erschienen überdies über eine längere Zeitspanne hinweg. Dennoch lässt sich beobachten, dass nach Italien und Deutschland Frankreich (und dann England) die meisten Exemplare besitzt. Eines davon, das in der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt wird,<sup>4</sup> hat einen Einband mit dem Wappen von König Heinrich II.

Die Traktate von Glarean und Zarlino unterscheiden sich nicht nur in der Sprache, sondern auch in ihrem Aussehen und ihrer Bestimmung.<sup>5</sup> Mit seinem Traktat in luxuriösem Chorbuchformat, in Latein geschrieben und durch viele Musikbeispiele illustriert, wandte sich Glarean an die Elite seiner Humanisten- und Universitätskollegen, denen er übrigens mehrere seiner Exemplare widmete.<sup>6</sup> Der Geistliche Zarlino, seit 1549 im Bann der zwölf Modi des *Dodekachordon*,<sup>7</sup> verfasste seinen ehrgeizigen, 1558 publizierten

2 *Écrits imprimés concernant la musique*, hrsg. von François Lesure, 2 Bde., München 1971 (Répertoire international des sources musicales, B.6).

3 Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, <sup>2</sup>1561, <sup>3</sup>1562, <sup>4</sup>1572, rev. 1573; ders., *Dimostrazioni harmoniche*, Venedig 1571, <sup>2</sup>1573; ders., *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588; *De tutte l'opere del R. M. Gioseffo Zarlino*, Venedig 1588–89: Neuauflage der drei vorigen Bände mit einem vierten, nicht Musik betreffenden Band). Zur Zarlino-Rezeption in Italien siehe Frans Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, New York 2001, Kap. 7: »Zarlino and Polyphonic Modality in Italy«, S. 159–198.

4 F-Pn, Rés. V 543.

5 Siehe Cristle Collins Judd, »Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 364–406.

6 Siehe Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000, S. 121f., insbes. Anm. 10.

7 Ebda., S. 214–216: Zarlino übernahm in 15 von 19 Motetten, die in jenem Jahr veröffentlicht wurden, die modale Terminologie von Glarean im Tenor. Er ist also der erste, der –

Traktat auf Italienisch. Er stellte dort das Wissen über die *Musica speculativa* und die *Musica practica* zusammen und machte Glareans Neuerung zur seinigen, ohne aber seine Quelle anzugeben. Sollten die Schriften Zarlinos in Frankreich wegen der besonders engen Verbindungen des Landes zu Italien besser aufgenommen worden sein? Bedenken wir doch, dass sich 1574 der künftige König Heinrich III., der wegen der Nachricht vom Tod seines Bruders Karls IX. aus Polen zurückkehrte, auf der Rückreise in Venedig aufhielt, wo gerade Gioseffo Zarlino die Stelle des Maestro di cappella innehatte und seine Kollegen, die Organisten und Komponisten Andrea Gabrieli und Claudio Merulo, ebenfalls anwesend waren.<sup>8</sup> Man kann sich leicht vorstellen, dass der König mit einem oder mehreren Exemplar(en) der *Dimostrazioni harmoniche* (1571 und 1573 neu aufgelegt) oder der frischen Neuauflage der *Istitutioni harmoniche* (1573),<sup>9</sup> in der Glareans modale Anordnung modifiziert ist, nach Paris zurückgekehrt ist.<sup>10</sup>

Aber dies alles sind nur Hypothesen. Um den genauen Einfluss der Theorien Glareans und Zarlinos in Frankreich<sup>11</sup> sowie eine eventuelle Entwicklung in der Auffassung von den Modi in der französischen Theorie zu beurteilen, bietet es sich an, sich auf musikwissenschaftliche Arbeiten zu den Schriften nach 1547 zu stützen und diese eventuell zu vervollständigen. Die Liste der Traktate, die Howard Mayer Brown im Anhang eines posthum erschienenen Artikels gegeben hat,<sup>12</sup> stellt einen guten Ausgangspunkt dar, ebenso Herbert Schneiders Zusammenstellung der wichtigsten Werke des 16. Jahrhunderts, die den Weg für die Änderungen des 17. Jahrhunderts

schon zwei Jahre nach Erscheinen des *Dodekachordon* – den Einfluss des Schweizer Theoretikers sinnfällig macht.

- 8 Siehe Iain Fenlon, »Venice, Theater of the World«, in: *The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century*, hrsg. von Iain Fenlon, London 1989 (Man and Music, 2), S. 123 und Anm. 31.
- 9 Manche nehmen sogar ein Treffen zwischen Le Jeune und Zarlino in Venedig an, siehe A. Heider, *Dodecacorde* (wie Anm. 1), S. XIII.
- 10 Auch die theoretischen Schriften von Nicola Vicentino waren in Frankreich gut bekannt. Siehe Jean-Michel Vaccaro, »Les préfaces d'Anthoine de Bertrand«, in: *Revue de musicologie* 74 (1988), S. 221–236.
- 11 Die Rezeption von Glarean und dessen Einfluss innerhalb Europas (vor allem in Deutschland, Italien und England) wird von Clement Miller untersucht: »The ›Dodecachordon‹: Its Origins and Influence on Renaissance Musical Thought«, in: *Musica Disciplina* 15 (1961), S. 155–166.
- 12 Howard Mayer Brown, »›Ut musica poesis‹: Music and Poetry in France in the Late Sixteenth Century«, in: *Early Music History* 13 (1994), S. 1–63, Appendix I: »Works of French Renaissance Theory«, S. 50–54.

ebnen.<sup>13</sup> Théodora Psychoyou nennt in ihrer Auflistung der in den französischen Traktaten seit Marin Mersenne meistzitierten Namen insgesamt 23 Quellen für den Namen Zarlino gegenüber 12 für den Namen Glarean.<sup>14</sup>

Um hier nun Klarheit zu schaffen, sollen zwei Kriterien verfolgt werden: erstens die Anordnung der Modi, die für den einen bzw. den anderen Theoretiker charakteristisch ist (beginnend mit D für den Schweizer, mit C für den Italiener), und zweitens die Bezeichnungsweise der Modi; ersterer verwendet nämlich die griechische Terminologie, die beim zweiten schon bald zugunsten einer einfachen numerischen Zählung aufgegeben ist.

Gewisse Autoren, wie zum Beispiel Maximilien Guillaud (*Rudiments de musique pratique*, Paris 1554) oder Michel de Menehou (*Nouvelle instruction familiere*, Paris 1558), belegen, dass der monumentale lateinische Traktat Glareans in Frankreich rasch rezipiert wurde. Doch auch wenn sich beide auf ihn bezogen, dann nicht wegen der Neuerung im Bereich der Modi – denn beide nahmen die vier, dem System neu hinzugefügten Modi nicht an –, sondern blieben bei den traditionellen acht Kirchentönen. Der Humanist Pontus de Tyard war der erste Autor, der auf die zwölf Modi aus Glareans *Dodekachordon* Bezug nahm, und zwar noch bevor Zarlino sie sich 1558 angeignete. Schon 1555 griff er in seinem *Solitaire Second*<sup>15</sup> nicht nur dessen Beschreibungen und Charakterisierungen jener Modi auf, sondern auch überhaupt die Vorstellung, dass die griechischen Modus-Namen auf die Völker zurückzuführen seien, die sie erfunden haben: »Ces noms [des modes] ont travaillé beaucoup de doctes hommes assez vainement jusques à ce que Henry Glarean, amateur et cognoissant de toutes les disciplines, par une louable opiniastrie de vingt ans y despendus laborieusement, a defait (à mon advis) ce neu, s'il le peut estre.«<sup>16</sup> (»Diese Namen [der Modi] haben viele gelehrte Menschen beschäftigt, ohne großen Erfolg, bis Heinrich Glarean, Liebhaber und Kenner aller Disziplinen dank einer über zwanzig Jahre andauernden lobenswerten, arbeitsreichen Hartnäckigkeit diesen Knoten meines Erachtens gelöst hat, insofern dies überhaupt möglich ist.«) Pontus de Tyard stimmt mit Glarean auch in der Auffassung von der größeren Effizienz der Monodie überein.

13 Herbert Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing 1972 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 3).

14 Siehe ihre unveröffentlichte Dissertation *L'évolution de la pensée théorique en France, de Marin Mersenne à Jean-Philippe Rameau*, Université de Tours 2003, Bd. 1, S. 18.

15 Siehe die kritische Ausgabe des *Solitaire second* durch Cathy M. Yandell, Genf 1980 (Textes littéraires français, 282).

16 Ebda., S. 199.

Fast dreißig Jahre nach dem *Solitaire Second* und zehn Jahre, nachdem Zarlino 1571 und dann wieder 1573 die Neuordnung der zwölf Modi Glareans vorgeschlagen hatte, erschienen kurz hintereinander zwei Traktate: der eine von Jean Yssandon (*Traité de la musique pratique*, Paris 1582), der andere von Adrian Le Roy (*Traicté de musique contenant une théorie succincte*, Paris 1583). Beide greifen die Theorie der zwölf Modi auf, aber die von 1547, die älteste, die eine Anordnung von D aus vorsieht und so eine gewisse Kontinuität mit den Kirchentönen wahrte. Für Adrian Le Roy war die Übernahme der zwölf Modi eine vergleichsweise neue Sache, denn noch in seinen *Instructions pour le luth* aus dem Beginn der siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts weist er die Neuerung des Schweizer Theoretikers zurück und beschränkt sich auf acht Modi.<sup>17</sup> Die Neuerung Glareans fing also erst zu Beginn der achtziger Jahre an, sich in Frankreich zu verbreiten, während die Neuordnung der Modi durch Zarlino wohl noch zu jung war, um denselben Erfolg zu erzielen. Noch im Jahre 1602 wird in einer Neuauflage des Traktats von Le Roy auf Glarean verwiesen und 1610 sogar noch einmal in dem berühmten Werk Pierre Maillarts mit dem Titel *Les tons ou discours sur les modes de musique et les tons de l'église et la distinction entre iceux* (Tournai). Maillart bezeugt an mehreren Stellen, dass er Zarlino kennt; er zitiert ihn oft unter den zahlreichen Verweisen, mit denen er seine Schrift übersät, und dennoch bleibt er der Anordnung seines Schweizer Vorgängers treu. Erst in der symptomatisch übertitelten *Institution harmonique* von Salomon de Caus (Frankfurt 1615) – er übersetzt Wort für Wort den Titel des venezianischen Meisters – ist die neue, mit C beginnende Anordnung vertreten. Diesem Traktat folgt eine letzte Neuauflage des alten *Traicté de musique* von Le Roy (Paris 1616–17), wo im Kapitel zu den Modi nun die nötigen Änderungen vorgenommen sind, um der neuen Auffassung der Dinge zu entsprechen. In den Jahren 1636 und 1639 bestätigen Mersenne (*Harmonie universelle*) bzw. Antoine Parran (*Traité de la musique*) die französische Tendenz: sich, was das modale System betrifft, den jüngsten Entscheidungen Zarlinos anzuschließen.

17 »To enter then into the ground of this present Art: all of our Musicke consisteth in eight tunes although *Glavian* and some other would devide them into a greater number, as farre as twelve. The first whereof as consequently of all the rest we will treat of by rules and examples«: englische Übersetzung *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute ... All first written in French by Adrian Le Roy, and now translated into English ...* (London 1574), in: Adrian Le Roy, *Les instructions pour le luth* (1574), hrsg. von Jean Jacquot, Pierre-Yves Sordes und Jean-Michel Vaccaro, Paris 1977, Bd. 2, S. 5 (Corpus des Luthistes français).

Mit seinem *Dodecacorde* von 1598, wo die Modi der Psalmen ganz ausdrücklich nach Zarlinos Anordnung nummeriert sind, erscheint Le Jeune als isolierter Vorläufer. Freilich ist sein Werk kein Traktat, aber es wurde gelegentlich als solches genutzt: Ein gewisser Martin van der Bist, ein aus Antwerpen stammender,<sup>18</sup> dann in La Rochelle lebender Kaufmann, verfasste im Jahre 1622 einen nur handschriftlich überlieferten *Traicté de musique*,<sup>19</sup> worin er sich regelmäßig auf den »gelehrten Glarean« beruft. Zweimal zitiert er auch Claudin Le Jeune und sein *Dodecacorde* und verweist seinen Leser darauf, dort Beispiele für seine eigenen Darstellungen zur Anordnung der zwölf Modi zu finden. Übergang er absichtlich den Theoretiker Zarlino oder wusste er etwa nicht, dass der Komponist Claudin dessen neues System nur übernommen hat? Wie dem auch sei, dieses zyklische Korpus, dessen modal bestimmte Anlage eine stimulierende Rolle gespielt hat, hat zweifellos manchen Komponisten angeregt, so z. B. einen gewissen Didier Poncet, der 1611 seinem Mäzen, dem Prinzen Philippe-Guillaume d'Orange,<sup>20</sup> *Douze pseaumes de David* in derselben Anordnung widmete (dies trotz der sie charakterisierenden modalen Unregelmäßigkeiten),<sup>21</sup> oder etwa Artus Aux-Cousteaux, dessen *Quatrains de Mr. Mathieu* (1643) und *Suite de la première partie des Quatrains de M. Mathieu* (1652) »selon l'ordre des douze modes« (»in der Reihenfolge der zwölf Modi«) in Musik gesetzt sind.<sup>22</sup>

Das *Dodecacorde* scheint also nicht etwa zu einer Reihe von Traktaten, sondern musikalischer Korpora angeregt zu haben, die in der Diskussion zwar eher implizit, dafür aber in konkreter Form Stellung nehmen: Um die

18 Nach Mitteilung von Godelieve Spiessens heißen so gleich zwei antwerpische Cembalobauer, der eine war um 1550 bis 1580 aktiv, der andere war 1584 23 Jahre alt.

19 Martin van der Bist, *Traicté de musique*, 1622, Ms., B–Bc, WQ 9 940; Faksimileausgabe: Brüssel 1979 (Thesaurus Musicus, Nova series A.4).

20 Dieser Mäzen war der Sohn des Prinzen Guillaume d'Orange, der aller Wahrscheinlichkeit nach Le Jeune protegiert hat. Dazu siehe Isabelle His, *Claude Le Jeune (v. 1530–1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*, Arles 2000, S. 45–52.

21 Siehe Marc Desmet, *La paraphrase des pseaumes de Philippe Desportes et ses différentes versions musicales*, unveröffentlichte Doktorarbeit, Université de Tours 1994. Der Autor weist auch auf die *Cinquante pseaumes* von Denis Caignet (1607) hin, die nach den zwölf Modi angeordnet sind, wahrscheinlich aber erst im Nachhinein.

22 Aux-Cousteaux, der die ungeradzahligten Modi »harmoniques« und die geradzahligten »arithmétiques« nennt, klagte 1652: »Et quand on leur dit [aux nouveaux »maîtres«] qu'ils n'imitent pas ces illustres Anciens, Orlande, Claudin le Jeune, du Caurroy, & Bournonville, ils respondent que ce n'est plus la mode, & ainsi la mode du temps nous fait perdre l'usage des douze Modes« (»Und wenn man ihnen sagt [den neuen Meistern], sie imitieren nicht jene berühmten Alten, Orlando, Claudin Le Jeune, Du Caurroy und Bournonville, antworten sie, dass dies unmodern sei, und so geschieht es, dass die Mode der Zeit uns die zwölf Modi außer Gebrauch kommen lässt«): *Suite des Quatrains*, »Avertissement au lecteur«.

französische Rezeption der verschiedenen Theorien zur Modalität zu ermes- sen, ist es daher nötig, sich nicht auf die präskriptiven theoretischen Schrif- ten zu beschränken, sondern den Rahmen der Untersuchung weiter zu span- nen. So erfahren wir bei Mersenne, dass Zarlino einen großen Einfluss auf die Komponisten der Jahrhundertwende ausgeübt hat: »... ce n'est pas mon dessein de copier Zarlin, duquel du Caurroy, et tous les autres, mediatement ou immediatement, ont puisé tout ce qu'ils sçavent de pratique« (»... es liegt nicht in meiner Absicht, Zarlino nachzuahmen, woraus Du Caurroy und alle anderen direkt oder indirekt ihr ganzes praktisches Wissen geschöpft ha- ben«).<sup>23</sup>

Zarlino wird hier also als Wissensquelle von Eustache Du Caurroy vorge- stellt; unter den Büchern seiner Bibliothek nennt das Nachlassinventar tat- sächlich die »*Istitutione Harmonicae Zarlinii* italien en deux volumes«, da- neben auch die »*Istitutione Harmonicae et supplimentum musicale* en deux vo- lumes« und eine »musicque de dodecacorde de Claudin le jeune en six par- ties«. <sup>24</sup> Wir wissen außerdem aus der Korrespondenz von Mersenne, dass sein Freund Jacques Mauduit die Einteilung von Zarlino übernommen hat,<sup>25</sup> und dass Abraham Blondet, der stellvertretende Kantor von Notre-Dame von Paris die zwölf Modi nach derselben Klassifizierung mittels einer »tabu- la« und unter Angabe einer exemplarischen Melodie für jeden Modus unter- richtet hat.<sup>26</sup> Der Organist Charles Guillet ist Autor einer in Wien als Auto- graph aufbewahrten Handschrift mit dem Titel *Institution harmonique*,<sup>27</sup> wel- che die Klassifizierung Zarlinos übernimmt, zugleich aber auch Glarean zi- tiert; Guillet veröffentlichte 1610 einen Band unter dem Titel, wo der be- treffende doppelte Bezug gut illustriert ist. Jedem Stück geht eine Identifi- zierung des Modus mit zweifacher Zählung voraus: der der »Modernen« (al- so Zarlinos und seiner Schüler) und der der »Alten«, also der antiken Auto- ren (also Glareans und seiner Schüler). Für das Anfangsstück in C ergibt das einen Titel wie »Mode dorien authentique ... Premier des modernes, Un- ziesme des anciens« (»Authentischer dorischer Modus ... Erster der Moder- nen, Elfter der Alten«). Die Zahl 24 erklärt sich dadurch, dass hier zwei

23 Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris 1636. Reprint Paris 1965, Bd. 2, S. 283.

24 Siehe Norbert Dufourcq, »A propos d'Eustache Du Caurroy«, in: *Revue de musicologie* 32 (1995–96), S. 105 (das Nachlassinventar ist in seiner Gesamtheit im Anhang übertragen).

25 Siehe H. Schneider, *Die französische Kompositionslehre* (wie Anm. 13), S. 78.

26 Siehe Marin Mersenne, *Quaestiones in genesim*, Paris 1680 (vgl. nach H. Schneider, *Die französische Kompositionslehre*, wie Anm. 13, S. 78).

27 Charles Guillet, *Institution harmonique*, Ms., A–Wn, 1642.

Zyklen von jeweils zwölf Modi aufeinanderfolgen: zuerst in der natürlichen, dann in der mit einem  $\flat$  transponierten Form. Die Konzeption seiner Sammlung begründet er folgendermaßen:

Or d'autant que ces Modes se trouvent au nombre de douze naturellement, & que chacun d'iceux se peut transposer par le moyen du B mol, j'ay reduit ces Fantasies au nombre de vingt-quatre, à sçavoir une de chasque Mode en son naturel, & une de chasque Mode transposé. Quant à la disposition des rangs que je leur fais tenir, & à l'application du nom propre à chacun Mode, j'ay suivi en cela ce qu'en dit Zerlin Italien, en son volume des Demonstrations Harmoniques, au cinquiesme Arraionnement, Definition quatorsiesme, confirmé par Salinas Espagnol, en son quatriesme livre de la Musique, Chapitre treisiesme; Autheurs recognus d'un chacun tres-experimentez en ceste science, & qui pour le regard de l'application de ces noms propres, ont pour leur garant les raisons des doctes Ptolomée & Boece, & de plusieurs autres anciens.<sup>28</sup>

Da es in der natürlichen Form 12 Modi sind, und da jeder von ihnen mithilfe des Vorzeichens  $\flat$  transponiert werden kann, habe ich 24 Fantasien erhalten, d. h. jeweils eine pro Modus in der natürlichen Form und eine pro transponiertem Modus. Was die Reihenfolge, die ich ihnen gebe, und den Namen jedes Modus betrifft, so bin ich den Worten des Italieners Zarlino aus den *Dimostrazioni harmoniche*, fünftes *Ragionamento*, vierzehnte Definition, bestätigt durch den Spanier Salinas in seinem vierzehnten Buch über die Musik, Kapitel dreizehn; Autoren, die von jedermann in dieser Wissenschaft als sehr erfahren anerkannt werden und die für die Verwendung der Namen die Überlegungen der Gelehrten Ptolemäus und Boethius und mehrerer anderer antiker Autoren als Garant haben.

Auch wenn Guillet mit der Stadt Brügge in Verbindung stand, scheint er einige Zeit in Frankreich gelebt<sup>29</sup> und vor allem mit Du Caurroy Kontakte gehabt zu haben.<sup>30</sup> Um 1616/17 verspürte der Überarbeiter von Adrian Le Roys Traktat, dessen Originalausgabe von 1583 datiert, die Notwendigkeit, beim Modifizieren der Abfolge der Modi auch das alte Vorwort abzuändern und zu präzisieren: Dieser kurze Abriss – von dem es früher geheißen hat, er sei »sommairement extrait de plusieurs Traictez«<sup>31</sup> (»zusammenfassend aus mehreren Traktaten gezogen«) – sei »sommairement extrait de Zarlin, &

28 Ch. Guillet, *Vingt quatre fantasies à quatre parties disposées selon l'ordre des douze modes*, Paris 1610, »Avertissement« Aux amateurs de la musique: «.

29 Er widmete seinen Band dem Baron von Surgères, Hofrat des Königs.

30 Er unterzeichnete einleitende Verse zu den *Meslanges* von Eustache Du Caurroy (Paris, 1610).

31 Vorwort (»Avertissement«) der Originalausgabe, Abdruck siehe François Lesure und Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551–1598)*, Paris 1955 (Publications de la Société Française de Musicologie, 2.9), S. 45: »Introduction«, Doc. 36.

autres« (»zusammenfassend aus Zarlino und anderen gezogen«). Diese aufschlussreiche Änderung geht auf die Zeit zwischen 1602 (dem Jahr der ersten unveränderten Wiederauflage) und 1616 zurück.

Mehrere Handschriften dieser Umbruchszeit bestätigen die zunehmende Verbreitung der Schriften Zarlinos. Michel Brenet hat zwei unveröffentlichte Übersetzungen der Edition von 1573 der *Istitutioni harmoniche* bekannt gemacht, die in Paris aufbewahrt werden:<sup>32</sup> die eine von Claude Hardy,<sup>33</sup> einem musikinteressierten Gelehrten, der diese in Form einer Zusammenfassung zum persönlichen Gebrauch erstellt hat; die andere, sorgfältigere, in die Jahre 1620 bis 1625 zu datierende,<sup>34</sup> wurde in Hoffnung auf eine Publikation durch den Kantor und Lautenisten Jehan Le Fort Jakob I. von England gewidmet. Eine dritte, nur partielle, anonyme Übersetzung<sup>35</sup> datiert ebenfalls vom Beginn des 17. Jahrhunderts.

Eine andere, weniger bekannte Handschrift spiegelt die weite Verbreitung des Traktats wider: Es handelt sich um die Handschrift Ms. n.a.fr. 4679 der Bibliothèque nationale in Paris, bei der besonders der komposite Charakter interessant ist. So exponiert der Autor im ersten Teil unter dem Titel »Reigle generale, et fort familiere pour cognoistre la situation des principales cadences de tous les modes ou tons tam par b mol que par ♯ quarre« (»Allgemeines und durchaus gebräuchliches System zum Erkennen der Position der Hauptkadenz aller Modi oder Töne, sei es mit b mollis oder b durum«) die zwölf Modi, wie sie Glarean eingeführt hatte, in der Anordnung mit D beginnend, wobei er jedes Mal die offenbar entscheidenden Orientierungselemente, nämlich die Schlüssel, die Binnenkadenz und die Schlusskadenz, angibt (siehe Tabelle 1 auf der folgenden Seite).

Auf fol. 5 folgt dann ein neuer Teil, diesmal mit dem Titel »Reigle des douzes Modes approuvez des meilleurs autheurs anciens et modernes, et mis en pratique par Claude Le Jeune Compositeur de la musique de la Chambre du Roy, en ses Pseaumes de david / Lan 1598« (»System der zwölf Modi, wie sie die besten antiken und modernen Autoren gutheißen und praktisch umgesetzt von Claude Le Jeune, königlichem Kammermusikkomponisten«),

32 Siehe Michel Brenet [= Marie Bobillier], »Deux traductions françaises inédites des *Institutions harmoniques* de Zarlino«, in: *L'année musicale* 1 (1911), S. 125–144.

33 F–Pn, Ms. fr. 1361.

34 F–Pn, Ms. fr. 19101. Siehe Laure Barraud, *Une approche de la relation texte-musique par le Chapitre XXXII du IV<sup>e</sup> Livre des »Institutions harmoniques« de Zarlino*, unveröffentlichte Diplomarbeit, Centre de Musique Ancienne Genf 1996.

35 F–Pn, Ms. n.a.fr. 4671. Diese nur sehr schwer zu lesende Handschrift führt H. Schneider, *Die französische Kompositionslehre* (wie Anm. 13), S. 185, auf.

Nr. bei Glarean	Schlüssel	Binnenkadenz	Schlusskadenz
1	C4-F4	A (V)	D (I)
D	C3-F3	bD (V)	bG (I)
2	C4-F4	F (III)	D (I)
D	C3-F3	bB (III)	bG (I)
3	C4-F4	bC (VI)	bA-E phryg. (I, IV im Bass)
E	C3-F3	bA-E phryg. (I)	bD-A phryg. (I, IV im Bass)
4	C4-F4	A (IV)	E (I)
E			
5	C4-F4	C (V)	A (I)
F			
6	C4-F4	bD-A (III, VI im Bass)	bF (I)
F			
7	C3-F3	D (V)	G (I)
G	C3-F3	bG (V)	bC (I)
8	C3-F3	C (IV)	G (I)
G	C4-F4	bG (V)	bC (I)
9	C3-F4	E (V)	A (I)
A	C4-F4	bB (VI)	bD (I)
10	C4-F4	C (III)	A (I)
A			
11	C3-F3	A-E phryg. (III, VI im Bass); G (V)	C (I)
C			
12	C4-F4	G (V)	C (I)
C			

Tabelle 1: »Reigle generale« (nach F-Pn, Ms. n.a.fr. 4679)

wo die wichtigsten modalen Parameter von jedem der zwölf Psalmen des *Dodecacorde* von Le Jeune zusammengefasst sind, auf die wir noch zurückkommen werden (siehe Tabelle 2 auf der nächsten Seite).

Jedoch bilden diese beiden kleinen Teile, die »Reigle generale« und dann die »Reigle des douzes Modes«, nur eine rund zehn Blätter lange Art Einleitung zu dem, was den größten Teil dieser Handschrift von 54 Blättern ausmacht: Ab fol. 10<sup>v</sup> folgt unter dem Titel »De la propriété du nombre senaire, et de ses parties: Et que lon trouve en iceluy la forme de toutes les consonances musicales. 2<sup>e</sup> partie. Chap. XV – Zarlino« (»Über das Wesen des Se-

Nr. bei Zarlino (Glarean)	Finalis	Vor- zeichen	Binnenkadenz	Finalis des c. f.
1 (11)	F	b	III und V	I
2 (12)	F	b	V	I
3 (1)	G	b	III und V	I
4 (2)	G	b	V	I
5 (3)	E	-	III, IV und V	I
6 (4)	E	-	IV und V	I
7 (5)	F	-	/	V [!]
8 (6)	F	-	/	V [!]
9 (7)	G	-	IV und V	I
10 (8)	G	-	II und IV	I
11 (9)	A	-	II, III und IV	I
12 (10)	A	-	III und V	I

Tabelle 2: »Reigle des douzes modes« (nach F-Pn, Ms. n.a.fr. 4679)

nario und seiner Teile, und wie man darin alle musikalischen Konsonanzen findet. 2. Teil, Kap. XV – Zarlino«) eine größere Anzahl von Kapiteln, die aus den *Istitutioni harmoniche* übersetzt sind, jeweils unter Angabe der ursprünglichen Lokalisierung des Textes, denn die originale Reihenfolge ist nicht beibehalten.

Manche komplexen und platzraubenden Abbildungen und Diagramme gaben Anlass zu ausgeklügelten Falttechniken. Es scheint daher, dass der Schreiber versuchte, der umfangreichen Zusammenfassung von Zarlinos Traktat zwei einführende kurze Erinnerungstexte vorzuschicken, die an den Verdienst der beiden anderen mit-rezipierten Autoren erinnern sollen: den des *Dodekachordon* und den des *Dodecacorde*. Damit ist nochmals der theoretische Wert der zwölf Psalmen von Le Jeune dokumentiert. Das heißt, Glarean ist hier durchaus präsent, selbst wenn Zarlino im Zentrum der Handschrift steht und auch wenn er (anders als Le Jeune) namentlich nicht genannt ist: Seine Anordnung der Modi nimmt hier sogar eine Schlüsselstellung ein und das *Dodecacorde* hat eigenartigerweise eine Zwischenstellung zwischen den beiden großen Theoretikern.<sup>36</sup>

36 Man bedenke jedoch, dass es vom *Dodekachordon* keine zeitgenössische französische Übersetzung gibt.

## Die besondere Stellung von Claude Le Jeune

Was weiß man von Claude Le Jeunes musiktheoretischen Kenntnissen? Im traditionellen Komponisten-Milieu stellt er eine atypische Figur dar, dies allein schon aus dem Grund, weil er sich seit seiner Jugend zu dem Glauben der reformierten Kirche bekannte, was ihn daran hinderte, die Stelle eines Kapellmeisters zu bekommen.

Man weiß leider fast nichts über seine Ausbildungsjahre,<sup>37</sup> die er wahrscheinlich in seiner Geburtsstadt Valenciennes oder deren Umgebung, also in den damaligen Niederlanden verbrachte. Sollte er den gregorianischen Choral und die acht Kirchentonarten ›von innen heraus‹, d. h. als Chorknabe von Valenciennes, kennen gelernt oder sollte er wegen des hugenottischen Milieus nicht die traditionelle Ausbildung erhalten haben? Im Zusammenhang mit der Stadt Valenciennes, die seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts von der Reform ›angesteckt‹ war – in den sechziger Jahren nannte man sie sogar das »Genf des Nordens« – sind mehrere Hypothesen möglich, die zur Zeit noch offen sind. Die acht Modi jedenfalls waren Le Jeune sicher nicht unbekannt; denn unter den zwölf lateinischen Motetten, die uns von ihm überliefert sind, bauen einige auf gregorianischen Chorälen auf und verwenden traditionelle Kompositionstechniken, so Kanon, Paraphrase und Cantus firmus. In diesen lässt sich eine irritierende Beobachtung machen: Die Motetten »Sancti Spiritus«, »Veni sancte Spiritus« und »Emendemus in melius« greifen auf die Melodien zurück, die Glarean in seinem *Dodekachordon* als Beispiele für seine Modus-Erörterungen gewählt hatte, und zwar für den Hypomixolydius, den Hypodorius und den Hyperastius.

Sollten diese Stücke, angesichts von Le Jeunes Religionszugehörigkeit, etwa als modale Experimente komponiert worden sein? Der Gedanke wäre verlockend, aber offenbar liefert das königliche Privileg des *Livre de melanges*, worin von Aufträgen an den Komponisten durch Heinrich III. die Rede ist, eine plausiblere Erklärung. Diese Motetten entsprechen nämlich auch der besonderen Devotion an den Heiligen Geist, die dieser Herrscher pflegte, und seinen demonstrativen Bußübungen.<sup>38</sup>

Le Jeunes Publikationen erlauben offenbar, die Entwicklung seiner Auffassung von der Modalität zu verfolgen. Wie ich bereits früher nachweisen konnte,<sup>39</sup> ist Le Jeunes erster Individualdruck (*Dix pseaumes de David*, Paris

37 Vgl. I. His, Claude Le Jeune (wie Anm. 20), S. 19–30 und 107–113.

38 Ebda., S. 125–127.

39 Isabelle His, »Plantin et l'organisation modale des *Melanges* de Claude Le Jeune (1585)«, in: *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries. Alta Capella. Music Printing in Ant-*

1564) nach der Ordnung der Kirchentönen aufgebaut: Die kleine Auswahl von zehn Psalmen folgt keiner numerischen Anordnung nach der Bibelzählung, sondern einer Anordnung in Anlehnung an die Theorie der acht Kirchentönen. Mehr als zwanzig Jahre später erschien sein zweiter Individualdruck (*Livre de melanges*, Anvers, 1585), der offensichtlich von einer Änderung in seiner Auffassung zeugt. In diesem extrem heterogenen Band der »mélanges« ordnet er die Stücke nach der jeweiligen Sprache (Französisch, Italienisch, Latein). Die Gruppen sind dabei nicht nach denselben Kriterien angeordnet. Die Gruppe der französischen Chansons beginnt mit den Stücken im D- und endet mit denen im C-Modus (bF). Die der italienischen »canzonette« beginnt mit dem C- (bF) und endet mit dem A-Modus. Die lateinischen Motetten – ihre Anzahl ist für eine klare Einschätzung zu gering – könnten in Verbindung mit der Theorie der acht Kirchentönen stehen. Dieses Nebeneinander von zwei verschiedenen modalen Bezugsmodellen im Jahre 1585 kann freilich als Hinweis auf ein Zögern gewertet werden, das allmählich verschwinden sollte; es lässt sich allerdings auch als neutrale Haltung interpretieren, bei der die Frage nach der Anordnung letztendlich keine entscheidende Rolle spielt, bei der zwei Möglichkeiten koexistieren, die gemäß der Sprache des Repertoires gewählt werden.<sup>40</sup>

Jedenfalls kennt Claude Le Jeune offensichtlich zu Beginn der achtziger Jahre wohl das *Dodekachordon* wie auch das Werk Zarlinos aus den 1570er-Jahren (1571 oder 1573). Es ist sehr wahrscheinlich, dass der humanistische Komponist, der in der 1570 durch den Dichter Jean-Antoine de Baïf gegründeten *Académie de poésie et de musique* sehr aktiv mitwirkte, Pontus de Tyard regelmäßig getroffen oder zumindest dessen oben genannte Abhandlung *Solitaire Second* von 1555 gelesen hat, worin Glarean die Ehre erwiesen wird. Man kann sogar in Pontus das wahrscheinlichste Verbindungselement für diesen Text sehen. Der Glaubensunterschied zwischen dem Schweizer Gelehrten und dem hugenottischen Komponisten bleibt dabei im Hintergrund, hinter der gemeinsamen Leidenschaft für Theoriefragen.

*werp and Europe in the 16th Century. Colloquium Proceedings ... 1995*, hrsg. von Eugene Schreurs und Henri Vanhulst, Peer 1997 (Yearbook of the Alamire Foundation, 2), S. 353–364. Siehe auch meine Ausgabe von Claude le Jeune, *Livre de melanges – 1585*, Turnhout 2003 (Collection »Épitome musical«).

<sup>40</sup> Auch Michael Praetorius exponiert in seinem *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, Reprint Kassel 1958, S. 36, die »vulgata opinio« (Glarean) einerseits und die »Italarum opinio« (Zarlino) andererseits.

Das *Dodecacorde* (1598): die Anordnung der Modi ... und Weiteres

Um die möglichen Bezüge zu Glarean zu erfassen, bietet es sich schließlich an, das Korpus des *Dodecacorde* im Detail zu betrachten. Mersenne zufolge wurde es wohl schon lange vor seiner Veröffentlichung im Jahre 1598 geschrieben, denn Le Jeune soll es 1590 auf seiner Flucht aus Paris mit sich genommen haben.<sup>41</sup> War der Zyklus zu diesem Zeitpunkt wirklich bereits vollständig? Sein außergewöhnliches Format und die Tatsache, dass er im selben Jahr wie das Edikt von Nantes veröffentlicht wurde, könnten allerdings auch ein Gelegenheitswerk nahelegen, dies umso mehr, als das Vorwort, das offenbar durch Theodore Agrippa d'Aubigné oder zumindest unter seiner Mithilfe geschrieben wurde,<sup>42</sup> eine nachdrückliche Lobesrede auf König Heinrich IV. darstellt. Das überaus interessante Vorwort verdient aufgrund der Äußerungen zu den Modi und der Querverweise unsere besondere Aufmerksamkeit.<sup>43</sup>

Auch wenn die zwölf veröffentlichten Psalmvertonungen nur nummeriert sind, verwendet Le Jeune im Vorwort die griechische Terminologie, um die legendäre Macht der dorischen und phrygischen Modi zu evozieren. Paradoxerweise aber tut er das, indem er seine Zweifel über sie zum Ausdruck bringt: Um die Religionskriege zum Halten zu bringen, vertraue er mehr dem kriegerischen oder Frieden stiftenden Handeln des Königs als der

41 M. Mersenne, *Harmonie universelle* (wie Anm. 23), Bd. 3, S. 64f.: »... durant le siege de Paris il [le compositeur Jacques Mauduit] sauva les douze Modes de Claudin Le Jeune, qui s'enfuyoit par la porte de saint Denis, et les autres œuvres qui n'estoient pas encore imprimees, de sorte que tous ceux qui s'en servent maintenant dans leurs Concerts, en sont entierement redevables à nostre Mauduit, qui arresta le bras du Sergent, qui les jettoit au feu du corps de garde ...« (»... während der Belagerung von Paris rettete er [der Komponist Jacques Mauduit] die zwölf Modi von Claude Le Jeune, der durch das Stadttor von Saint Denis entflo, sowie die anderen Werke, die noch nicht gedruckt waren, so dass alle diejenigen, die sich derer jetzt in ihren Konzerten bedienen, ganz in der Schuld von unserem Mauduit stehen, der den Arm des Unteroffiziers festhielt, der sie sonst ins Feuer der Wache geworfen hätte«).

42 Es findet sich in den Unterlagen des Dichters als »Lettre à M. de Bouillon«. Siehe Theodore Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, hrsg. von Henri Weber, Paris 1969 (Bibliothèque de la Pléiade, 206), S. 863–865. Siehe auch unten Anhang 2.

43 Mein Dank geht hier an Annie Bélis für ihre Hilfe beim Textverständnis in den wahrscheinlichen Lesarten von Le Jeune und/oder Agrippa d'Aubigné. Der erwähnte Possidonius ist nur schwer zu identifizieren. Der »Damon Milezien« (wahrscheinlich irrtümlicherweise für Damon von Athen) wird tatsächlich in Verbindung gebracht mit dem Gegensatzpaar dorisch-phrygisch, das man bei Platon findet. Die Geschichte von Timotheus und Alexander, ebenfalls ein Topos in den Vorworten der Renaissance, geht auf Boethius zurück und wurde unter anderen von Pontus de Tyard wieder aufgegriffen (siehe die in Anm. 15 genannte Edition, S. 191).



Macht »[de] tous les Tons du monde« (»aller Modi der Welt«). Le Jeune scheint ziemlich zurückhaltend bei seiner Einschätzung der Macht der Musik. Er wagte es nicht, sich vorzustellen, dass sie einen starken Einfluss auf den Menschen ausübe und beschränkte sich auf den Glauben, dass Modi und Rhythmen, indem sie den Geschmack und Charakter von denjenigen widerspiegeln, die sie verwenden, dazu in der Lage sind, eben denselben Charakter zu reproduzieren. Er ermahnt also seine Zeitgenossen, vor dem Komponieren diese Gegebenheit zu berücksichtigen. Die Vorstellung, dass die Musik die menschliche Seele nachahmen und auf diese zugleich einwirken könne, geht dabei auf Platon<sup>44</sup> und Aristoteles<sup>45</sup> zurück.

Warum nummerierte Le Jeune die Modi seiner zwölf Psalmen? Er gibt dafür abschließend eine Erklärung: zur Vermeidung von zu gelehrten Bezeichnungen (»vocables recherche«), aber auch, weil er seine Neutralität gegenüber den antiken Autoren, die in der Bezeichnungsfrage unterschiedlicher Meinung waren und denen gegenüber er sich eher als Schüler denn als Richter verstehe, wahren wolle.<sup>46</sup> Der Exkurs über den ionischen Modus illustriert seine vorausgehenden Worte: Infolge eines asiatischen Einflusses soll dieser denaturiert worden sein, was zur Notwendigkeit geführt habe, zwischen dem ersten Ionischen (älter als der Einfluss, lobenswert) und dem zweiten (tadelnswert) zu unterscheiden. Plutarchs *De musica* ist wahrscheinlich die Quelle seiner Äußerungen über das Lydische und über dessen Ableitung, das Mixolydische:<sup>47</sup> Damon ist dort der Erfinder des »entspannten« Lydischen (»Lydien relâché«), das dann zum eigentlichen Lydischen wurde, während das »gespannte« Lydische (»Lydien tendu«) Mixolydisch wurde.

Der »Meinungsunterschied zwischen Olymp und Pindar« ist eine Vorstellung, die von den Stellen, an denen Plutarch Aristoxenos zitiert, ausgeht:

44 Platon, *Pol.*, III/398b–399d.

45 Aristoteles, *Pol.*, VIII/3.

46 M. van der Bist, *Traicté* (wie Anm. 19), S. 60, ist ähnlicher Meinung und zitiert dabei Namen: »Entre les Anciens ceux qui tenoyent mi pour la premiere note, disposoyent le mode Phrygien au premier lieu, tesmoing Plutarque: Et ceux qui tenoyent re pour la premiere mettoyent le Dorien pour le premier rang, tesmoing Glarean; Et maintenant que l'on tient depuis un si long temps par l'Invention et ordonnance de Guido, ut pour la premiere note, le mode Ionien ne merite il pas de tenir le premier lieu ...?« (»Unter den Alten setzten die, welche *mi* für die erste Note hielten, den phrygischen Modus an erster Stelle, was Plutarch bezeugt; und die, welche *re* für die erste [Note] hielten, setzten das Dorische an erste Stelle, was Glarean bezeugt; und nun, wo man seit so langer Zeit dank der Erfindung und Anordnung durch Guido *ut* für die erste Note hält, läßt *da* etwa nicht der ionische Modus dazu ein, den ersten Platz einzunehmen ...?«).

47 Plutarch, *De musica*, c.16, 1136 E; siehe Plutarque, *De la musique*, hrsg. von François Lasserre, Olten 1954 (Bibliotheca Helvetica Romana, 1) S. 60.

Olymp sei der erste gewesen, der ein Trauerlied im Lydischen spielte, Pindar habe hingegen geschrieben, dass das Lydische bei der Hochzeitsfeier der Niobe verwendet wurde. Die beiden gegensätzlichen Auffassungen über ein und denselben Modus veranlassten Le Jeune dazu, sich einen Streit zwischen dem Musiker und dem Dichter vorzustellen.

Unter all den Werken, auf die sich dieses Vorwort immer wieder bezieht, ist Glarean nicht ausdrücklich genannt. Man bedauert hier vor allem das Fehlen einer Erklärung für die Wahl der modalen Anordnung; Le Jeune hob sich diese Diskussion wohl für den »traitté à part«, einen besonderen Traktat, auf, den er zu schreiben plante, der aber, soweit wir wissen, nie entstanden ist. Die zwölf nachfolgend präsentierten Psalmen sind wie folgt angeordnet:

Psalm Nr.	Schlüssel	Vorzeichen	Finalis	Modus
138	G2	b	F	1
35	C1	b	F	2
45	G2	b	G	3
23	C1	b	G	4
102	C1	-	E	5
51	C2	-	E	6
124	G2	-	F	7
60	C1	-	F	8
46	G2	-	G	9
76	C1	-	G	10
72	G2	-	A	11
110	C1	-	A	12

Tabelle 3: Die zwölf Modi im *Dodecacorde* von Claude Le Jeune

Die vier ersten Modi sind hier in transponierter Form dargestellt, was verdeutlicht, dass die Transposition ein durchaus fester Bestandteil des Systems ist. Diese Anordnung unterscheidet sich allerdings von derjenigen eines Guillet mit seiner Doppelserie der zwölf Modi (einmal untransponiert, einmal transponiert). Le Jeune, der sich an Sänger und nicht an Instrumentalisten richtete, bringt die für diese Modi geläufigsten polyphonen Formen. Die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal ist klar beibehalten, wie sich an der Schlüsselung erkennen lässt: hohe Schlüssel für die authentischen und tiefe für die plagalen Modi, dies sogar für die beiden E-Modi, die sich oft nur schwer unterscheiden lassen.

Einer der interessantesten Aspekte dieses Korpus liegt darin, dass Melodien aus dem hugenottischen Psalter zur Illustrierung der zwölf Modi ausgesucht und diese als Cantus firmus den mehrstimmigen Sätzen zugrunde gelegt wurden. Le Jeune traf seine Wahl innerhalb eines bestehenden Korpus, das nach den Nummern der Psalmen aufgebaut und keineswegs nach dem Kriterium des Modus entworfen oder geordnet ist. Der Psalter bietet im Unterschied zum gregorianischen Choral den immensen Vorteil, von jeglicher Theorie oder modalen Klassifizierung unabhängig zu sein. Mit Sicherheit fiel es dem Hugenotten Le Jeune daher umso leichter, sich von den acht Kirchentönen der katholischen Kirche zu lösen. Dennoch dürfte er beim Durchblättern des Psalters wohl davon enttäuscht gewesen sein, dort nicht alle idealen Melodien zu finden, die ihm bei der Realisierung seines fast schon didaktischen Vorhabens hätten dienen können. Vor allem bei den E- und F-Modi musste er die Dinge arrangieren. Weil er fand, dass die Melodie, die er für seinen 5. Modus (den authentischen E-Modus) ausgewählt hatte, den ›vorschriftsmäßigen‹ Ambitus nicht ausreichend ausfüllt, musste er sie abändern, um sie konformer zu gestalten und deutlicher gegen die Melodie abzugrenzen, die für den 6. Modus (seinen plagalen E-Modus) steht.<sup>48</sup> Diese Art, in die Gegebenheiten einzugreifen, erinnert an Glarean, der in derselben Art ›für die gute Sache‹ Notkers Sequenzmelodie »Sancti Spiritus« abgeändert hatte:<sup>49</sup> Indem er einige Passagen transponierte, wollte er sie für einen hypomixolydischen Modus ›beispielhafter‹ machen.<sup>50</sup>

Für den ›echten‹ F-Modus, den ohne *b*-Vorzeichen, ist die Lage noch komplizierter: Da er keinen Psalm dieses Typs fand, musste er einen Kompromiss eingehen, zwei Melodien des C-Modus aussuchen und diese in einen mehrstimmigen Kontext im F-Modus einbinden. Dieser 7. und 8. Modus (5. und 6. bei Glarean) stehen im Zentrum der neuen Logik der zwölf Modi, weil sie nämlich kein *b*-Vorzeichen mehr zugesetzt bekommen dürfen, um nicht mit dem transponierten C-Modus verwechselt zu werden.<sup>51</sup> Gla-

48 Siehe A. Heider, *Dodecacorde* (wie Anm. 1), S. XIV.

49 Wie wir oben bereits gesehen haben, handelt es sich tatsächlich um eine Melodie, derer sich Le Jeune für eine Motettenkomposition bedient hatte.

50 *Doct.*, Buch II, Kap. XXII, S. 120–122: »De Hypomixolydio sive Hyperiaſtio«.

51 Genau dieses Zugeständnis (die Verschmelzung zwischen dem C- und dem F-Modus, von D aus angeordnet, führte dazu, dass Le Roy in seinen *Quatrains du Sieur de Pybrac* von Guillaume Boni (1582) auf insgesamt 10 Modi kam. Siehe die Edition Guillaume Boni, *Les Quatrains du Sieur de Pybrac*, hrsg. von Marie-Alexis Colin, Tours 2000 (Le verger de musique). Salomon de Caus, *Institution harmonique*, Frankfurt 1615, S. 25, toleriert die Alteration des *b*, ohne das Zwölf-Modi-System in Frage zu stellen, und präzisiert einfach in Bezug auf den plagalen F-Modus: »Ceste mode aussy (comme la precedente) a besoing

rean legt Wert auf die Unterscheidungsnotwendigkeit, auf die Implikationen dieses einfachen  $\flat$  («... quod uno dúntaxat semitonio, quo Lydius ac Ionicus à seinvicem distant»;<sup>52</sup> »ein Halbton genügt, um zwischen dem Lydischen und dem Jonischen zu unterscheiden«), wobei er allerdings ein einziges Beispiel von Gregor Meyer anführt, das die Nähe der beiden Modi belegt («Qui mihi ministrat»).<sup>53</sup> Die Psalmen von Claude Le Jeune, die zwar in F stehen, aber auf einem Cantus firmus in C beruhen, stiften Verwirrung bei den Leuten, die sie analysieren. In der Handschrift Ms. n.a.fr. 4679 («Reigle des douzes modes«, siehe oben S. 249, Tabelle 2) beweist dies das ungewöhnliche Fehlen eines jeglichen Kommentars an den beiden entsprechenden Stellen, was durch für sich sprechende weiße Stellen zum Ausdruck kommt. Van der Bist geht auch auf diesen Sonderfall des *Dodecacorde* ein, und zwar zitiert er es dort, wo er von einer »certaine faculté d'allier un mode avecq un autre«<sup>54</sup> (»gewissen Fähigkeit, einen Modus mit einem anderen zu kombinieren«) spricht.

Was die Kadenzstufen in den einzelnen Psalmen angeht, könnte man erwarten, Zarlinos Regeln mit der Reduzierung des typischen Verlaufs auf die Stufen I, V und dann III seien angewendet worden. Doch die Notizen aus der Handschrift Ms. n.a.fr. 4679 (siehe oben S. 249, Tabelle 2) zeigen deutlich, dass dies sich zwar bei den C-, D- und F-Modi verifizieren lässt, es sich aber bei den E- und G-Modi, wo die vierte Stufe eine wesentliche Rolle spielt, anders verhält. Das ergibt sich manchmal aus den Kadenzen der ursprünglichen Melodie. Es ist allerdings bemerkenswert, dass Le Jeune in seiner Vertonung des Psalms 102 eine Kadenz auf der fünften Stufe (H) anstelle einer Kadenz auf der vierten (A) setzt.

Der eigene Charakter eines jeden Modus (darunter auch der »echten« F-Modi) ist daher relativ gut erhalten;<sup>55</sup> dies kommt den Verallgemeinerungen von Zarlino entgegen, die wohl eher einen systematisch denkenden Geist als eine Kompositionspraxis zufrieden stellen.

\*

d'estre composée par le b. mol, à cause du Triton qui se trouve encore enclos en la Diapente« (»Auch dieser Modus (wie der vorangehende) muss mit einem  $\flat$  komponiert werden wegen des Tritonus, der sich noch innerhalb der Quinte befindet«).

52 *Dod.*, S. 336 (Buch III, Kap. XXI).

53 *Dod.*, S. 337–340.

54 M. van der Bist, *Traicté* (wie Anm. 19), S. 56f.

55 Ich stimme hier mit den Bemerkungen von A. Heider, *Dodecacorde* (wie Anm. 1), S. XVI, überein.

Das *Dodecacorde* wurde oft aus unterschiedlicher Perspektive angeführt: Abgesehen davon, dass es eine Darstellung über die Modi ist, verleiht es den hugenottischen Psalmen, die dort den Cantus firmus bilden, die Stellung eines Modells, die mit derjenigen der gregorianischen Melodien im katholischen Repertoire vergleichbar ist. Diese Psalmen sind hier deswegen interessant, weil sie dank ihrer Neuheit frei von jeglichem Bezug auf die traditionelle Modalität sind und so zu Vermittlern der neuen Theorie der zwölf Modi werden können. Richard Freedman hat betont, dass diese modale Konstruktion auch dazu dient, der neuen calvinistischen Tradition Autorität zu verschaffen.<sup>56</sup> Diese Bearbeitungen eines Cantus firmus, die sich zu einem eindrucksvollen durchgeplanten Zyklus fügen, gestatten, einen Vergleich mit anderen Sammlungen derselben Art, die im Allgemeinen mit der katholischen Religion in Verbindung gebracht werden, anzustellen; so zum Beispiel mit denen von Le Jeunes Zeitgenossen Pierluigi da Palestrina (*Canticum canticorum* oder *Vergine* nach den acht Kirchentonarten) und Orlando di Lasso (*Psalmi Davidis poenitentiales*). Im Zusammenhang mit dem *Dodecacorde* verweist Freedman sogar auf die typisch calvinistische Taktik, bei der existente Formen mit neuem Inhalt gefüllt werden.<sup>57</sup> Salomon de Caus wird 1615 zum würdigen Nachfolger von Claude Le Jeune, indem er in seinem Traktat, so wie Glarean (der gregorianische Melodien zitierte) für jeden der zwölf Modi, in geordneter Folge mit C beginnend, eine existente oder nachempfundene Melodie des hugenottischen Psalters<sup>58</sup> zitiert.

Auch über diese Merkmale hinaus scheint es unbedingt nötig, die Sammlung in ihrem französischen Kontext im Ausgang des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu betrachten, d. h. mit Blick auf die Verbreitung der zwei wichtigsten Theorien. Offenbar kann man sich nämlich nicht damit begnügen, den *Dodecacorde* allein mit Zarlinos Traktaten in Verbindung zu bringen. Die Situation scheint viel differenzierter, denn in vielen zeitgenössischen

56 Richard Freedman, »Le Jeune's *Dodecacorde* as a site for spiritual meaning«, in: *Revue de musicologie* 89 (2003), S. 297–309.

57 Ebda., S. 306.

58 Auch er stellte sich mit dem Psalter zufrieden, legte aber ganz explizit dessen Mängel dar; so erklärt er zum Beispiel bezüglich des 6. Modus (S. de Caus, Institution, wie Anm. 51, S. 24): »Je n'ay point trouvé aus pseumes Françoises, que ladite Mode y aye esté employée correctement. J'ay prins le subiect du 88<sup>eme</sup> Pseume, lequel est assez melancholique, sur lequel i'ay fait le chant suivant« (»Ich habe unter den französischen Psalmen keinen gefunden, wo der genannte Modus korrekt angewendet worden wäre. Ich habe das ziemlich melancholische Thema des 88. Psalms genommen und dazu die nachfolgende Melodie gesetzt«). Bis auf den 72. Psalm (Modus 11) traf er eine andere Auswahl als Le Jeune in seinem *Dodecacorde*.

schen Schriften scheinen sich die Musiker nur zögerlich gegen Glarean entschieden zu haben, d. h. gegen ein System, das sich mit der Zeit bereits etablieren konnte und den Vorteil hatte, in der Kontinuität mit den acht mittelalterlichen Kirchentonarten zu stehen – dies selbst, obwohl die neue Anordnung den Vorteil aufweist, der (ebenfalls mittelalterlichen) Abfolge der Solmisationssilben zu entsprechen. Das Nebeneinander der verschiedenen Anordnungen im *Livre de melanges* von Le Jeune zeugt davon, dass dieser bereits in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts die zwölf Modi Glareans und Zarlinos kannte. Der Werktitel *Dodecacorde* und die 1598 gewählte modale Anordnungsweise, die unvereinbar scheinen mögen, sollen zweifelsohne die doppelte Schuldigkeit des Autors gegenüber den beiden großen Männern zum Ausdruck bringen. Aus dieser Sicht wäre Le Jeune der erste der Musiker, die sich noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts weiterhin auf Glarean beziehen, obwohl sie mehr und mehr für Zarlino schwärmten.<sup>59</sup> Bei Parran etwa ist es bezeichnend, dass Le Jeunes Name, je nach behandeltem Thema, mit dem einen oder anderen in Verbindung gebracht wird:

... me semble que Claudin, du Caurroy, Glarean, & plusieurs autres, ont eu raison d'en constituer douze [modes], puis qu'il y a de la difference entre les Authentiques & les Plagaux.

... pour parler avec plus de raison, j'estime avec plusieurs modernes, comme sont, Zarlino, Claudin, du Caurroy, & autres, qu'il est plus à propos de commencer par ut.<sup>60</sup>

... scheint mir, dass Claudin, du Caurroy, Glarean und noch andere zurecht 12 [Modi] daraus gebildet haben, denn die authentischen und die plagalen sind verschieden.

... um mit noch mehr Vernunft zu reden, denke ich wie auch andere Moderne, so Zarlino, Claudin, du Caurroy und andere, dass es besser ist, mit c zu beginnen.

Trotz seines Schweigens über dieses Thema hat Zarlino es offenbar nicht geschafft, die wahrhafte Vaterschaft des Zwölf-Modi-Systems in Vergessenheit geraten zu lassen, und Parran unterscheidet bewusst zwischen der Frage nach der Anzahl der Modi und derjenigen nach deren Anordnung.

59 H. Schneider, *Die französische Kompositionslehre* (wie Anm. 13), S. 262, gibt eine Zusammenfassung, wobei er Mauduit, die Le Roy-Überarbeitung (1616–17), Mersenne, Du Caurroy, Aux-Cousteaux, de Caus und Charles Racquet zitiert.

60 Antoine Parran, *Traité de la musique*, Paris 1639, S. 114f. und 119.

Charles Guillet reagiert 1610 zweifelsohne polemischer, wenn er von dem Konservatismus der Anhänger Glareans spricht und die Alternative karikiert:

... la concurrence des opinions diverses sur ce sujet, entre ceux qui, portez sur l'aisle de la raison, ont donné un meilleur ordre à l'arrangement des Modes qu'ils n'avoient auparavant, & ceux qui, fuyans toutes nouveautez, ne veulent en rien démordre de leurs premieres conceptions.<sup>61</sup>

... die Konkurrenz der unterschiedlichen Meinungen zu diesem Thema zwischen denjenigen, die von der Vernunft beflügelt sind, haben eine bessere Reihenfolge in der Anordnung der Modi als zuvor gefunden, und diejenigen, die jegliche Neuerung fliehen, wollen sich in keinem Punkt von ihren ersten Vorstellungen abbringen lassen.

Aber dass er diese Stellung bezog, hinderte Guillet nicht daran, die griechische Namensgebung, die von Glarean verteidigt und von Zarlino wohlweislich aufgegeben wurde, mit der Reihenfolge des Letzteren zu kombinieren, wodurch er ein noch größeres Durcheinander stiftete. Ohne mit einer solchen Verknüpfung ebensoweit zu gehen, verwandte Mersenne gleichfalls die griechischen Begriffe und verteidigte dabei die mit C beginnende Anordnung. In der Handschrift, die er 1622 redigierte, macht Martin van der Bist dasselbe: Er stellt die Modi mit ihren griechischen Namen gemäß Glarean vor, sieht sich schlussfolgernd aber auf der Seite der von Le Jeune in seinem *Dodecacorde* verwendeten modalen Anordnung, der er eine nur relative Wichtigkeit einräumt:

Cet ordre bien que fort Ancien [celui de Glarean], n'a pas esté suivi de tous, ains quelques Modernes et entre autres Claudin le Jeune en son Dodecacorde, Octonaires, & autres œuvres, à mis l'Ionien pour le premier mode, le sous-Ionien pour le second, le Dorien pour le troisieme, le sous-Dorien pour le quatriesme, et continuant selon l'ordre ci dessus finit par l'Eolien pour l'onzieme et dernier mode principal, et par le sous-Eolien pour le dousiesme et dernier mode subiect.

Or d'autant que j'ay prins un singulier contentement en ce dernier ordre [L'ordre & rang des XII Modes, selon les Modernes.], nous l'avons tenu aux Exemples des modes ci apres adioustez, estimant n'en pouvoir estre blasmé ayant pour patron un si excellent personnage et docte musicien: Jugeant aussi qu'il est licite a un chascun de disposer lordre des modes a sa volonté, veu qu'ils n'ont Jamais eu aucun ordre certain: non toutesfois sans fonder cette volonté sur quelques raisons et fondemens solides.<sup>62</sup>

Diese alte Anordnung [die von Glarean] wurde nicht von allen angenommen, so haben einige Moderne, und darunter Claudin le Jeune in seinem Dodeca-

61 Ch. Guillet, *Vingtquatre fantasies* (wie Anm. 28).

62 M. van der Bist, *Traicté* (wie Anm. 19), S. 59f.

corde, in den Octonaires und anderen Werken das Ionische zum ersten Modus gemacht, das Hypoionische zum zweiten, das Dorische zum dritten, das Hypodorische zum vierten, und, indem er der oben genannten Folge gemäß fortfährt, endet er mit dem Äolischen als elftem und letztem Hauptmodus und mit dem Hypoäolischen als zwölftem und letztem ihm untergeordneten Modus.

Umso mehr, als letztere Anordnung [die der 12 Modi durch die Modernen] mich besonders zufrieden gestellt hat, haben wir sie uns angeeignet für die Beispiele zu den Modi, die hiernach angefügt sind, in der Meinung, dass wir mit einer so exzellenten Person und einem so gelehrten Musiker als Meister nicht dafür getadelt werden können: Wir sind ebenfalls der Meinung, jeder könne die Modi nach seinem Belieben in eine Folge bringen, da sie noch nie eine feste Folge gebildet haben: dies allerdings nicht, ohne seinen Willen mit einigen Überlegungen und soliden Grundlagen zu begründen.

Um seine Wahl zu rechtfertigen, verweist van der Bist auf die Solmisation, »ce solide fondement de Guido« (»diese solide Grundlage von Guido«), die bei C beginnt, außerdem auf die Tatsache, dass die nicht ausführbare Oktave über  $\flat f a \natural m i$ , die sich nun auf der siebten Stufe befindet, »peut estre laissée sans rompre l'ordre des autres« (»ausgelassen werden kann und so die Reihenfolge der anderen nicht unterbrochen wird«).<sup>63</sup>

Die Handschrift Ms. n.a.fr. 4679, die, wie wir gesehen haben, eine Übersetzung von Zarlino mit vorangehender Zusammenfassung der zwölf Modi gemäß Glarean bietet, ist für die Situation symptomatisch: Nur selten ist ein Verweis auf Zarlino nicht von einer Ehrerbietung an Glarean begleitet, dessen erster Bewunderer der italienische Meister war, was man zu oft vergisst.<sup>64</sup> Was die Anordnung der Modi betrifft, scheinen die Musiker lange gebraucht zu haben, um auf die Neuerung von Glarean, die bis 1571 konkurrenzlos blieb, verzichten zu können. Die Assoziation des Titels *Dodecaccorde* mit der bei C beginnenden Ordnung der Modi lässt diese Situation greifbar werden. Bis zu einem gewissen Grad hilft oder zwingt Claude Le Jeune Zarlino sogar dazu, seine Schuldigkeit Glarean gegenüber einzugestehen, auch wenn jener in seinem Vorwort keinen der beiden Theoretiker erwähnt. Die außergewöhnliche Freiheit, die der hugenottische Musiker der Kirche und dem katholischen Repertoire gegenüber genoss, mag erklären, dass er zwischen zwei Vorteilen – entweder der Anlehnung an die acht Kirchentonarten (Anordnung bei Glarean) oder an die Solmisationssilben (Anordnung bei Zarlino) – den zweiten wählte. Was die Musiker der Kapelle betrifft, wofür Maillart das beste Beispiel bietet, müssen diese, um die

63 Ebda., S. 60.

64 Siehe C. Judd, Reading (wie Anm. 6), S. 214f., und Edward E. Lowinsky, *Tonality and Atonality*, Berkeley 1961, S. 34f.

Neuerungen von Zarlino ohne Probleme mit der Praxis des gregorianischen Chorals auf einen Nenner zu bringen, zwischen acht Kirchentönen und zwölf alten Modi unterscheiden.<sup>65</sup> Die bei C beginnende Anordnung sollte schließlich so zur neuen Ordnung werden und in Verbindung mit der reformierten Kirche gesehen werden.<sup>66</sup> In dieser Beziehung ist das Unternehmen von Le Jeune bis zu einem gewissen Grad von Erfolg gekrönt;<sup>67</sup> sein *Dodecacorde* vermittelt aber ebenso die Lehre Glareans, wobei er nicht vergisst, dass dieser der wirkliche Vater der zwölf Modi ist.

Übersetzung: Carola Hertel

Anhang 1: Verweise auf Glarean und Zarlino in französischen, nach dem *Dodekachordon* publizierten Traktaten

- 1547 **GLAREAN**  
 1554 Guillaud, Maximilien, *Rudiments*: Verweise auf GLAREAN  
 1555 Tyard, Pontus de, *Solitaire second*: **12 Modi gemäß GLAREAN**  
 1557 Le Roy, Adrian, *Instruction de partir*: Verweis auf 8 Modi  
 1558 **ZARLINO: 12 Modi, mit D beginnend**  
 1558 Menhou, Michel de, *Nouvelle instruction*: Verweise auf GLAREAN  
 1571 **ZARLINO: 12 Modi, mit C beginnend**  
 1582 Yssandon, *Traité de la musique pratique*: Verweise auf GLAREAN  
 1583 Le Roy, Adrian, *Traicté de musique*: **12 Modi gemäß GLAREAN**  
 1598 **Le Jeune, Claude, *Dodecacorde*: 12 Modi gemäß ZARLINO**  
 1602 Le Roy, Adrian, *Traicté de musique* (Neuauf.): **12 Modi gemäß GLAREAN**  
 1606 **Le Jeune, Claude, *Octonaires*: 12 Modi gemäß ZARLINO**  
 1610 Maillart, Pierre, *Les tons ou discours*: **12 Modi gemäß GLAREAN, Verweise auf ZARLINO**  
 1615 Caus, Salomon de, *Institution harmonique*: **12 Modi gemäß ZARLINO**  
 1616–17 Le Roy, Adrian, *Traicté de musique* (Neuauf.): **12 Modi gemäß ZARLINO**

65 H. Schneider, Die französische Kompositionslehre (wie Anm. 13), S. 39f., präzisiert, dass diese letztere Unterscheidung in Deutschland eher anhand des Kriteriums der Besetzung, nämlich einstimmig (8 Modi) oder mehrstimmig (12 Modi), getroffen wurde.

66 Wahrscheinlich stieß sich Ballard 1618 bei der Neuauflage des *Dodecacorde* genau daran, so dass er parallel dazu eine Kontrafaktur auf moralische Texte vorschlug. Vgl. Isabelle His, »Sous lesquels ont esté mises des paroles morales: un cas de *contrafactum* de psaumes entre 1598 et 1618«, in: *Revue de musicologie* 85 (1999), S. 189–225.

67 Zur Frage des Nachlebens des *Dodecacorde* vgl. I. His, Claude Le Jeune (wie Anm. 20), S. 385–393.

- 1618 Le Jeune, Claude, *Dodecacorde* (2. Neuaufl.): 12 Modi gemäß ZARLINO  
1622 Bist, Martin van der, *Traicté de musique* (Ms.): 12 Modi gemäß CLAUDIN  
1636 Mersenne, Marin, *L'harmonie universelle*: 12 Modi gemäß ZARLINO  
1639 Parran, Antoine, *Traité de la musique*: 12 Modi gemäß ZARLINO

Anhang 2: Vorwort zum *Dodécacorde*

A MONSEIGNEUR  
MONSEIGNEUR LE DUC DE  
BOUILLON, VICOMTE DE  
TURENNE,  
MARESCHAL DE FRANCE, CON-  
SEILLER DU

*Roy en ses Conseils d'Etat et Privé, et  
Premier gentilhomme  
de la chambre de sa Majesté.*

MONSEIGNEUR,

Je ne pourroi' vous faire don de ce qui est né sous vous et les vostres; Seulement veux-je l'honneur d'estre presentateur, pour recognoistre celuy que j'ay d'estre vostre domestique. J'ay pensé estre à propos en un temps où tant de discords sont accordez, donner aux François dequoy unir les tons comme les pensees, et les voix aussi bien que les coeurs. Si ceste Musique est pesante et grave, j'ay estimé que nous devons estre lassez, et de nos modulations legeres, et de nos legeres mutations. Pleust à Dieu pouvoir par le Mode Dorien esteindre les fureurs, que le Phrigien peut avoir esmeuës, et estre aussi puissant aux effects de mon harmonie, comme Possidonius tesmoigne avoir esté Damon Milezien. Aussi faut-il d'autres mouvements plus energiques, pour esteindre les Phrigiennes fureurs des François: A tels effects ont eu plus de puissance l'heur et la vertu du Roy, que tous les Tons du monde: Sa magnanimité n'a point

AN DEN HOCHWÜRDIGSTEN  
HERRN HERZOG VON  
BOUILLON, VIZEGRAFEN VON  
TURENNE,  
MARSCHALL VON FRANKREICH,  
RAT DES

*Königs in seinem Staats- und privaten Rat  
und erster Kammerjuncker  
seiner Majestät.*

HOCHWÜRDIGSTER HERR,

Ich kann Ihnen nicht schenken, was unter Ihnen und den Ihrigen entstanden ist; doch will ich die Ehre haben, etwas darzubieten, um mich dafür dankbar zu erweisen, in Ihrem Dienste zu sein. In einer Zeit, wo so viele Missklänge in Einklang gebracht sind, scheint es mir trefflich, den Franzosen etwas zu geben, womit die Modi wie auch die Gedanken, die Stimmen wie die Herzen in Einklang gebracht werden können. Diese Musik ist schwermütig und ernst, denn ich denke, wir haben genug von den leichten Melodien und dem leichtfertigen Wandel. So Gott will, soll durch den dorischen Modus die Wut beruhigt werden, die der phrygische geweckt haben kann, und soll man durch die Effekte meiner Harmonie ebenso mächtig sein, wie Possidonius es für Damon von Milet bezeugt. Um die phrygische Wut der Franzosen zu beruhigen, sind andere, energischere Regungen nötig: Dazu sind das Geschick und die Tugend des Königs mächtiger als alle Modi der Welt: seine Großherzigkeit braucht nicht die Modi, welcher

eu besoin des Modes, desquels Timothée resveilloit le coeur d'Alexandre: Sa patience et probité ont été naturelles, sans que les mesures Doriennes aient fomenté ses esprits: Et pour l'advenir, je ne voudroy pas tant de force à la Musique, comme luy en ont attribué les Anciens: Mesmement je n'oseroy dire d'elle, ce qu'on dit des Astres, asçavoir, que si elle ne violente, pour le moins elle incline. Je me contenteray de remarquer, que les appetits des peuples, en l'election des Modes et mesures, sont eschantillons certains de l'affection dominante en eux. Et pource que l'affection engendre les effects, ces mesmes marques en sont les presages. J'oseray donques convier mes compagnons, à honorer nostre Musique d'argumens, de Tons, et de Mesures serieuses, pour donner opinion aux plus advisez des nations voisines, que nos legeretez et mutations ont achevé leurs cours: qu'une constante harmonie est établie en nos coeurs, et que la paix qui est appuyée sur nos constances, est une tranquillité de duree, et non pas un nic d'Alcions. Pour toucher un mot du particulier de mon ouvrage, deux raisons m'ont empesché de coter tous les Modes par leurs noms:<sup>68</sup> Premierement, j'ay voulu fuir l'ostentation des vocables recherchez, puis apres[,] la dissention des Anciens, et leurs diversitez d'opinions sur tels noms, requiert un plus curieux esprit que moy, qui ay mieux aimé estre leur disciple, que leur juge: Je diray en passant, que les diversitez d'opinions sur l'Ionien, s'appointent par la difference du premier Ionien et du dernier, estant le premier louable, avant le passage des Ioniens en Asie: lesquels depuis ont

sich Thimotheus bediente, um Alexanders Leidenschaften zu wecken. Seine Geduld und Ehrlichkeit waren natürlich, ohne dass die dorischen Rhythmen sein Gemüt gelenkt hätten. Auch für die Zukunft sehe ich nicht so viel Macht in der Musik liegen, wie die Alten ihr zugeschrieben haben. Ebenso wage ich auch nicht, von ihr das zu behaupten, was man von den Sternen sagt; dass sie nämlich jemandem Gewalt antut oder zumindest Neigungen hervorruft. Ich werde mich mit der Bemerkung begnügen, dass die Begierden der Völker bei der Wahl der Modi und der Rhythmen ein sicheres Zeugnis von den sie bestimmenden Regungen ablegen. Und da diese Regungen Auswirkungen haben, sind eben diese Auswirkungen Vorzeichen dafür. Ich möchte meine Kollegen dazu auffordern, unsere Musik mit ernstesten Themen, Modi und Rythmen auszuzeichnen, um die klügsten benachbarten Nationen davon zu überzeugen, dass unsere Leichtfertigkeiten und unsere Wechselhaftigkeit ein Ende haben; dass eine konstante Harmonie in unseren Herzen herrscht, und dass der Friede, der auf unserer Beständigkeit beruht, eine Ruhe von Dauer ist und nicht ein Halcyonen-Nest.<sup>69</sup> Eine besondere Bemerkung zu meinem Werk: Zwei Gründe haben mich davon abgehalten, jedem Modus einen eigenen Namen zu geben. Zum einen wollte ich vermeiden, gewählte Wörter vorzuführen, zum andern benötigt die Uneinigkeit der Alten und deren uneinheitliche Meinung über die Namen einen neugierigeren Geist als mich, der ich lieber ihr Schüler als ihr Richter gewesen bin. Beiläufig möchte ich sagen, dass der Auffassungsunterschied zum Ionischen auf dem Unterschied zwischen dem frühen und dem späteren Ionischen beruht. Dabei ist der erstere – aus der Zeit, bevor die Ionier durch Asien gekommen

68 Die Version bei d'Aubigné fügt hier hinzu: »m'estant contenté de distinguer l'autentique du plagal« (»ich habe mich dabei damit begnügt, das Authentische vom Plagalen zu unterscheiden«).

chanté comme vescu avec mollesse et lasciveté de moeurs. Quant au Lidien, on l'a departi en Mixolidien, pour appaiser le different d'Olimpe, et de Pindare. Le premier et le plus ancien desquels s'en est servi aux chants funebres, et aux Epicedies: Le second plus nouveau, aux Epithalames. Et pource que ceste matiere meritoit un traité à part, que je prendray courage de faire, selon le traitement que recevra des françois ce mien premier part, lequel s'en va se jeter à vos pieds, avec assurance que pour l'amour de son pere, vous l'honorerez tant  
MONSEIGNEUR, Que de luy mettre la main sur la teste, et me tenir à jamais  
Vostre tres-humble et tres-obeissant  
Serviteur,

C. LE JEUNE

sind – lobenswert; danach haben diese gesungen, als hätten sie in Verweichlichung und sittlicher Zügellosigkeit gelebt. Was das Lydische betrifft, so hat man es vom Mixolydischen unterschieden, um die Meinungsverschiedenheit zwischen Olymp und Pindar zu klären. Der erstere und ältere hat sich dessen für Grab- und Leichengesänge bedient. Der zweite, jüngere, für Hochzeitsgesänge. Und da dieses Thema eine gesonderte Abhandlung verdient, die ich – je nachdem wie dieser mein erster Teil von den Franzosen aufgenommen wird – in Angriff nehmen werde, legt sich dieser Ihnen zu Füßen mit der Gewissheit, dass Ihr ihn aus Liebe zu seinem [geistigen] Vater so ehrt, Hochwürdigster Herr, dass Ihr die Hände über ihn haltet und dass Ihr mich für immer als Euren sehr demütigen und sehr gehorsamen Diener haltet.

C. LE JEUNE