

Gioseffo Zarlino (1517–1590)

LE ISTITUTIONI HARMONICHE

DI M. GIOSEFFO ZARLINO DA CHIOGGIA, NELLE QUALI, OLTRA LE MATERIE APPARTENENTI ALLA MUSICA, SI TROVANO DICHIARATI MOLTI LUOGHI DI POETI, D'HISTORICI, ET DI FILOSOFI

Erste Auflage · Venedig 1558

Vierter Teil

Übersetzung: Christoph Hohlfeld (1922–2010)

Revision: Daniela v. Aretin

hrsg. von Markus Engelhardt und Christoph Hust





HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
»FELIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY«
LEIPZIG



Die Revision der Übersetzung erscheint als Kooperationsprojekt des Deutschen Historischen Instituts Rom – Musikgeschichtliche Abteilung / Istituto Storico Germanico di Roma – Sezione Storia della Musica und des Instituts für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig.

Notensatz: Johannes Tunger

Die Abbildungen sind dem Exemplar US-Bpm (M.388.15) entnommen.

Die Seitenzahlen in spitzen Klammern beziehen sich auf die erste Auflage des Druckes.

Revisionsstand: 15. Mai 2023
Alle Rechte an der Übersetzung vorbehalten.
Rom und Leipzig · 2022

Inhaltsverzeichnis

Kapitel	Titel	Seite
1	Was ein <i>modus</i> ist	7
2	Warum die <i>modi</i> von vielen unterschiedlich bezeichnet wurden	17
3	Namen und Anzahl der <i>modi</i>	19
4	Die Erfinder der Modi	21
5	Die Natur und die Eigenschaften der Modi	23
6	Die Anordnung der <i>modi</i>	28
7	Der hypermixolydische des Ptolemäus ist nicht der, den wir den achten <i>modus</i> nennen	31
8	Wie die Alten die Töne ihrer <i>modi</i> bezeichneten	32
9	Was man unter der harmonischen oder arithmetischen Teilung der Oktave versteht	34
10	Es gibt notwendigerweise zwölf moderne <i>modi</i> und wie sich das zeigen lässt	35
11	Eine andere Art zu zeigen, dass es zwölf <i>modi</i> gibt	37
12	Die Einteilung der <i>modi</i> in authentische und plagale	40
13	Die <i>finales</i> eines jeden <i>modus</i> und wie weit man über und unter die genannten Töne auf- oder absteigen darf	41
14	Der <i>modus communis</i> und der <i>modus mixtus</i>	43
15	Eine andere Einteilung der <i>modi</i> und was man bei jedem zu beachten hat, wenn man einen musikalischen Satz komponiert	44
16	Ob das Ersetzen des <i>tetrachordum diezeugmenon</i> durch das <i>tetrachordum synemmenon</i> ohne weitere Veränderungen einen Wechsel des <i>modus</i> bewirkt	47
17	Die Transposition der <i>modi</i>	48
18	Besondere Abhandlung über den ersten <i>modus</i> , seine Natur, seine Anfangstöne und seine Kadenzen	50
19	Der zweite <i>modus</i>	53
20	Der dritte <i>modus</i>	55

Kapitel	Titel	Seite
21	Der vierte <i>modus</i>	57
22	Der fünfte <i>modus</i>	60
23	Der sechste <i>modus</i>	62
24	Der siebte <i>modus</i>	63
25	Der achte <i>modus</i>	65
26	Der neunte <i>modus</i>	66
27	Der zehnte <i>modus</i>	70
28	Der elfte <i>modus</i>	72
29	Der zwölfte <i>modus</i>	74
30	Was der Komponist beim Komponieren beachten muss, wie man die <i>modi</i> beurteilen soll	76
31	Wie man die Stimmen im musikalischen Satz anordnen soll, von ihren Grenzen und wie weit die höchsten Töne vom tiefsten Ton entfernt sein dürfen	78
32	Wie man die Harmonien an den zugrunde liegenden Text anpassen soll	80
33	Wie man die Noten an den Text anpassen soll	83
34	Die Ligaturen	84
35	Was jeder braucht, der zu einer gewissen Vollkommenheit in der Musik gelangen will	87
36	Die Unzuverlässigkeit der Sinneswahrnehmungen und dass man nicht allein mit ihrer Hilfe ein Urteil treffen, sondern auch den Ver- stand heranziehen sollte	88
	Benutzte Übersetzungen	93

LA QVARTA ET VLTIMA PARTE

Delle Istitutioni harmoniche

DI M. GIOSEFFO ZARLINO
DA CHIOGGIA.

Quello che sia Modo.

Cap. 1.



ED VTO nella Parte precedente, et a sufficienza mostrato il modo, che si hà da tenere nel comporre le cantilene; & in qual maniera, & con quanto bello, & regolato ordine le Consonanze l'vna con l'altra, & etandio con le Dissonanze, si concatennino; verrò hora à ragionar delli Modi. Et benchè tale impresa sia non poco difficile (massimamente volendo io ragionare alcune cose di loro secòdo l'uso de gli Antichi) si perche al presente (come altre volte hò detto) la Musica moderna dall'Antica è variatamète essercitata; come anco per non ritrouarsi alcuno essemplio, o vestigio alcuno di loro, che ne possa cōdurre in vna vera, & perfetta cognitione; tuttauia non voglio restare di discorrere alcune cose; & con quel miglior modo, ch'io potrò, ragionando in vniuersale, & in particolare anco, di toccare alcune delle più notabili, secondo che mi soueniranno alla memoria, & anco mi torneranno in proposito; dalle quali li Studiosi potranno venire alla resolutione di qualunque dubbio, che sopra tal materia li potesse occorrere: Ilche fatto, verrò a mostrar dipoi, in qual maniera li Musici moderni li vsino; & dirò di quante sorti si trouino, l'ordine loro, & in che maniera le Harmonie, che nascono da loro si accomodino al Parlare, cioè alle Parole. Douendo adunque dar principio a tal ragionamento, vedremo prima quello, che sia Modo; acciò possiamo sapere, che cosa sia quello, di cui intendemo ragionare. Ne ciò sarà fatto fuori di proposito; poi che l'Modo è il principal Soggetto di questo nostro vltimo ragionamento. Si debbe adunque auertire, che questa parola Modo, oltra di ogn'altra sua significatione, che sono molte; significa propriamente la Ragione, cioè quella misura, o forma, che adopiamo nel fare alcuna cosa, laqual ne astrenghe poi a non passar più oltra; facendone operare tutte le cose con vna certa mediocrità, o moderatione. Et bene veramente, imperoche (come dice Pindaro) ἔπειτα δ' ἐν ἑκάστῳ μέτρον. In ciascuna cosa è Modo, o misura; Ilche disse anco Horatio dopo lui;
Est modus in rebus, sunt certi deniq; fines;

Quos vltra citraque nequit consistere rectum: Imperoche tal mediocrità, o moderatione non è altro, che vna certa maniera, ouero ordine terminato, & fermo nel procedere, per ilquale la cosa si conserua nel suo essere, per virtù della proportionione, che in essa si ritroua; che non solo ne diletta, ma etandio molto giouamento ne apporta. De qui viene, che se per caso, ouero a studio tal'ordine si allontana da tal proportionione, non si può dire quanto offendi; & quanto il sentimento abhorisca questo tal'ordine. Hauendo adunque li Musici, & li Poeti antichi considerato tal cosa: perche gli vni, & gli altri erano vna cosa istessa (come hò detto altroue) chiamarono le loro compositioni Modi; nelle quali sotto varie materie, per via del Parlare esprimenano, accompagnate l'vna all'altra con proportionione, diuersi Numeri, o Metri, & diuerse Harmonie. Onde nacque dipoi, che posero tre Generi de Modi, non hauendo consideratione al Suono, ouero all'Harmonia, che nasceua: ma solamente alle altre parti agiunte insieme; l'vno de i quali chiamarono Diuhibambico, l'altro Tragico, & il terzo Nomico; de i quali le lor spetie furno molte; si come Epithalamij, Comici, Encomiastici, & altri simili. Considerando dipoi le Harmonie da per sé, che vsciuano da tali congiungimenti, perche riteneuano in in loro vna certa, propria, & terminata forma, le nominarono simigliantemète Modi; aggiungendoli Dorio, o Frigio, ouero altro nome secondo il nome de i popoli, che furno inuētori di quella harmonia, ouero da quelli, che più si

DER VIERTE UND LETZTE TEIL der ISTITUTIONI HARMONICHE

des M. Gioseffo Zarlino aus Chioggia.

Kap. 1

Was ein *modus* ist

<293> Nachdem wir im vorangegangenen Teil gesehen und zur Genüge gezeigt haben, wie man bei der Komposition von musikalischen Sätzen vorgehen soll und auf welche Weise und in welcher schöner und geregelter Folge die Konsonanzen untereinander und mit den Dissonanzen verbunden werden, werde ich nun die *modi* behandeln. Dieses Vorhaben ist – besonders, da ich einiges über ihren Gebrauch bei den Alten sagen möchte – nicht wenig schwierig. Das liegt zum einen daran, dass – wie ich andernorts schon gesagt habe – die moderne Musik heute anders ausgeübt wird als die der Antike, aber auch daran, dass sich kein Beispiel und keine Spur davon finden lässt, die uns zu einer wahren und vollkommenen Erkenntnis führen könnte. Dennoch möchte ich es nicht unterlassen, einige Dinge zu erörtern und so gut ich kann im Allgemeinen und im Besonderen die wichtigsten anzusprechen, je nachdem, wie sie mir ins Gedächtnis kommen und zudem meinem Vorhaben dienlich sind. Hierdurch können die Wissbegierigen zur Auflösung mancher Zweifel gelangen, die bei diesem Gegenstand leicht entstehen können. Ist dies geschehen, werde ich zeigen, wie die modernen Musiker diese [*modi*] gebrauchen, darüber sprechen, wie viele Arten es von ihnen gibt, wie sie angeordnet sind und wie die Harmonien, die aus ihnen hervorgehen, der Sprache, also den Worten angepasst werden.

Wenn wir nun mit der Abhandlung beginnen, müssen wir zunächst sehen, was ein *modus* ist, damit wir wissen, was wir behandeln wollen. Dies geschieht nicht ohne Absicht, denn der *modus* ist der Hauptgegenstand unserer vorliegenden letzten Abhandlung. Es ist jedoch anzumerken, dass das Wort *modus* neben seinen zahlreichen anderen Bedeutungen eigentlich »Maß« heißt, also das Maß oder die Form bezeichnet, die wir anwenden, wenn wir etwas tun, und die uns dann zwingt, sie einzuhalten, damit wir alles mit einer gewissen »Mäßigkeit« oder »Mäßigung« tun. Es ist wohl wahr, dass – wie Pindar [nach Hesiod] sagt – ἔπεται δ' ἐν ἑκάστῳ μέτρον, alles sein Maß hat [Pind. O. 13, 47f.]. Dasselbe hat nach ihm auch Horaz gesagt:

*est modus in rebus, sunt certi denique fines,
quos ultra citraque nequit consistere rectum.*

denn es gibt ein Maß in den Dingen, es gibt doch bestimmte
Grenzen schließlich, in denen allein das Richtige sein kann. [Hor. *sat.* 1.1, 106f.]

Doch diese »Mäßigkeit« oder »Mäßigung« ist nichts anderes als eine bestimmte Art und Weise oder eine abgegrenzte und feste Abfolge im Vorgehen, durch die eine Sache kraft der Proportion das Wesen bewahrt, das ihr innewohnt. Dies erfreut uns nicht nur, sondern bringt uns auch viel Nutzen. Wenn es geschieht, dass sich eine solche Abfolge durch Zufall oder mit Absicht von dieser Proportion entfernt, entsteht etwas unsäglich

Anstößiges, und man kann nicht ausdrücken, wie sehr die Sinneswahrnehmung eine solche Abfolge verabscheut. Die alten Musiker und Dichter haben dies bedacht, denn sie waren – wie ich andernorts schon gesagt habe – beides in einem und nannten ihre Kompositionen *modi*. Darin brachten sie durch die Sprache verschiedene Inhalte zum Ausdruck, wobei diese jeweils von einer Proportion, verschiedenen Rhythmen oder Metren und verschiedenen Harmonien begleitet wurden. So kam es, dass sie drei Gattungen von *modi* festlegten, denn sie zogen die Klänge oder Harmonien, die daraus entstanden, nicht in Betracht, sondern nur die Verbindung der übrigen Bestandteile. Die eine [Gattung] nannten sie Dithyrambus, die zweite Tragödie und die dritte Nomos. Davon gab es viele Erscheinungsformen, wie Epithalamion, Encomion, Encomiasticon und dergleichen. Dann zogen sie davon getrennt die *harmoniae* in Betracht, die aus diesen Verbindungen hervorgingen, denn dabei hielten sie eine bestimmte eigene und abgegrenzte Form ein und nannten sie gleichfalls *modi*. Und sie fügten die Bezeichnung dorisch oder phrygisch hinzu, je nachdem, welches Volk diese *harmonia* erfunden hat oder <294> sich an dieser Art von *harmonia* mehr erfreut hat als an einer anderen. Die dorische Tonart wurde nach den Dorern benannt, die sie erfunden hatten, die phrygische nach den Bewohnern Phrygiens, die lydische nach jenen Lydiens und so weiter der Reihe nach.

Es ist wohl wahr, dass jede davon in ihrem Gesang etwas Eigentümliches hat. Und da sie von verschiedenen Rhythmen begleitet werden, nannte man einige davon schwer und streng, einige bacchantisch und wild, einige sittsam und fromm, und einige andere zügellos und kriegerisch. Aus diesem Grund achteten sie sehr darauf, diese *harmoniae* mit Rhythmen zu verbinden, und dies geschah im Hinblick auf die entsprechenden Inhalte, die sie deren Natur entsprechend durch den Textvortrag oder die Sprache zum Ausdruck brachten. Wenn sie all diese Dinge berücksichtigt hatten, benannten sie ihre Kompositionen nach dem Charakter des Komponierten, wie etwa die klagenden *modi*, also die Elegien. Sie enthalten traurige und klagende Inhalte, was man – abgesehen von den übrigen nahezu unendlich vieler anderer Autoren – in jenen beiden Bänden sehen kann, die Ovid geschrieben hat, nachdem er von Augustus ins Exil geschickt worden war, oder auch daran, was er im Brief Sapphos an Phaon schreibt, wo er uns zeigen will, dass Liebesangelegenheiten ein Anlass zur Klage sind und für Elegien geeignet sind. Er sagt:

*Forsitan et quare mea sint alterna requires
carmina, cum lyricis sim magis apta modis.
flendus amor meus est – elegiae flebile carmen;
non fact ad lacrimas barbitos ulla meas.*

Vielleicht fragst du auch, warum ich im elegischen Wechselgesang schreibe, da mir doch mehr die lyrischen Gedichte liegen. Ich muss weinen vor Liebe – und die Elegie ist das klagende Lied; kein Lautenklang passt zu meinen Tränen.
[Ov. *epist.* 15, 5–9]

Horaz nimmt auf diese *modi* Bezug, indem er sagt:

*tu semper urges flebilibus modis
Mysten ademptum*

Du aber, ständig beschwörst du in trauernden Tönen
Mystes, der dahingerafft ward [Hor. *carm.* 2.9, 9f.]

und ebenso Boethius im dritten Buch der *Consolatio philosophiae*:

*Quondam funere coniugis
Vates Threicius gemens
Postquam flebilibus modis
Silvas currere, mobiles
Amnes stare coegerat.*

Einst beweinte der Gattin Tod
traurig Thrakiens Sängers laut.
Als durch klagender Weisen Macht
Wälder er zu bewegen rasch,
Ströme sich zu verweilen zwang. [Boeth. *cons.*, c 3.12, 5–8]

Auch Cicero hat sie in den *Tusculanae disputationes* erwähnt, wo er – wenn er von den Niedergeschlagenen und Verzweifelten spricht – sagt:

*haec cum pressis et flebilibus modis, qui totis theatris maestitiam inferant,
concinunter*

wenn dies mit gedrückten und weinerlichen Tönen, die ein ganzes Theater mit
Schmerz erfüllen, gesungen wird [Cic. *Tusc.* 1, 106]

Und an anderer Stelle, wenn er von den langsamen [*modi*] spricht:

*solet idem Roscius dicere se, quo plus sibi aetatis accederet, eo tardiores tibicinis
modos et cantus remissiores esse facturum.*

Indessen pflegt gerade [...] Roscius zu sagen [...], je älter er werde, desto langsamer wolle er die Weisen des Flötenspielers und desto verhaltener die gesungenen Verse gestalten. [Cic. *de orat.* 1, 254]

Andere nannte man die jammervollen *modi*, wie man bei Apuleius sehen kann, wenn er sagt:

et sonus tibiae zygiae mutatur in querulum Ludii modum

wandelt sich der Hochzeitsflöte Ton in klagende Lyderweise [Apul. *met.* 4.33, 4]

Wieder andere nannte man die lieblichen *modi*, wie uns derselbe Horaz an anderer Stelle zeigt, wenn er sagt:

*me nunc Thressa Chloe regit,
dulcis docta modos et citharae sciens*

Mich jetzt die Thrakerin Chloe beherrscht,
geübt sie in süßen Weisen, der Kithara kundig [Hor. *carm.* 3.9, 9f.]

Und auch Seneca:

sacrifica dulces tibia effundat modos

Beim Opfer bringt die Flöte süße Weisen hervor. [Sen. *Ag.*, 584]

Einige andere nannte man auch die traurigen *modi*, wie man den Worten des Boethius entnehmen kann:

*Carmina qui quondam studio florente peregi,
Flebilis heu maestos cogor inire modos.*

Der ich einst heitere Lieder in frischem Eifer vollendet,
bin zum Beginne, ach, trauriger Weise gedrängt. [Boeth. *cons.*, c 1.1, 1f.]

Und einige [nannte man] die unzüchtigen *modi*. Diese meint Quintilian, wenn er sagt:

*apertius tamen profitendum puto non hanc a me praecipi quae nunc in scaenis
effeminata et in pudicis modis fracta*

Ich meine, es doch offen aussprechen zu sollen, dass ich nicht solches gelehrt
habe, wie es jetzt im Theater verweichlicht dargestellt und mit unzüchtigen
Weisen besudelt wird. [Quint. *inst.* 1.10, 31]

Andere nannte man die derben oder groben *modi*, wie Ovid zeigt:

*dumque rudem praebente modum tibicine Tusco
ludius aequatam ter pede pulsat humum*

und während zur rohen Melodie des etruskischen Bläfers der Tänzer dreimal
mit dem Fuß auf den geebneten Boden stampfte [Ov. *ars* 1, 111f.]

und andere die misstönenden *modi*, von denen Statius spricht:

*discordesque modos et singultantia verba
molior*

Übelklingende Weisen und schluchzende Worte
bringe ich hervor. [Stat. *silv.* 5, 26f.]

Schließlich nannte man – wenn wir der Kürze halber viele andere beiseitelassen – einige Kompositionen generell die lyrischen *modi*, wie man den oben angeführten Worten des Ovid entnehmen kann.

Diese Inhalte wurden nicht nur mit der Stimme ausgedrückt, sondern man begleitete sie mit einer Harmonie, die von einem Instrument hervorgebracht wurde, einer Kithara, einer Lyra, einer Flöte oder irgendeinem anderen. Nichtsdestoweniger gab es zwischen diesen *modi* große Unterschiede, denn Bewohner der einen Gegend verwendeten die eine Art von Versen und das eine Instrument, die einer anderen ein anderes Instrument und eine andere [Art von Versen]. Und nicht nur darin unterschieden sie sich, sondern auch in der Harmonie: So verwendete ein Volk eine Art von Harmonie und ein anderes eine andere, sodass sie sich auch hinsichtlich des Rhythmus unterschieden, der in den Versen zu finden war. So kam es, dass die *modi* – wie ich oben schon gesagt habe – nach jenen Völkern benannt wurden, die sich am meisten <295> an einer bestimmten Art [des Singens] erfreuten oder deren Erfinder waren. Dem kann man entnehmen, dass ein Volk wie die Phryger, wenn es eine fremde Weise hörte, sagte, der *modus* müsse zu jener Gegend gehören, in der er am häufigsten in Gebrauch stand oder erfunden wurde. Entsprechend benannten sie den äolischen *modus*, der aus einem bestimmten Hymnus im lyrischen *modus* mit verschiedenen Rhythmen be-

stand, nach seinen Erfindern, dem Volk der Äoler. Denn diese Volksgruppen erfreuten sich am meisten an der Lyra oder Kithara, was nach der Meinung einiger – die ich für falsch halte – zu dieser Zeit dasselbe war, und zu deren Klang sangen sie den genannten Hymnus. Die Dorer verwendeten diese Instrumente ebenfalls, auch wenn sie vielleicht die Verse auf andere Weise gesungen und eine stark abweichende Harmonie verwendet haben. Das bezeugt Pindar, wenn er ein ähnliches Instrument *Δωρίαν φόρμιγγα* nennt [Pind. *O.* 1, 17], also dorische Phorminx, und ebenso Horaz:

*sonante mixtum tibiis carmen lyra
hac Dorium, illis Barbarum?*

wenn tönen wird, vermischt mit Flötenschall, ihr Lied die Lyra,
sie dorische Weise, jener fremdländischen Klang? [Hor. *epod.* 9, 5f.]

Aus dem Wort »Barbaren« kann man ersehen, dass er damit den phrygischen *modus* meint, denn auch die Phryger verwendeten Flöten, und dieser *modus* wurde tatsächlich mit derartigen Instrumenten ausgeführt. Ich könnte das mit vielen Beispielen belegen, lasse sie aber der Kürze halber beiseite. Es möge nur eines von Vergil genügen, der Folgendes sagt:

*o vere Phrygiae – neque enim Phryges – ite per alta
Dindyma, ubi adsuetis biformem dat tibia cantum!*

Wahrlich, ihr Phrygierweiber, ihr seid keine Phryger! Schwärmt doch über den hohen Dindymus, wo die Doppelflöte, wie ihr's gewöhnt seid, euch ein Lied spielt. [Verg. *Aen.* 9, 617f.]

Und eines von Ovid:

tibia dat Phrygios, ut dedit ante, modos

Die Flöte spielt dazu wie ehedem phrygische Weisen. [Ov. *fast.* 4, 214]

Dem kann man entnehmen, dass das, was ich gesagt habe, wahr ist.

Mit diesem Instrument ließen auch die in Lydien lebenden Völker ihre Harmonien erklingen, was Horaz bezeugt, wenn er sagt:

*virtute functos more patrum duces
Lydis remixto carmine tibiis
Troiamque et Anchisen et almae
progeniem Veneris canemus.*

werden dann sie, die Tapferkeit bewiesen nach der Weise der Väter, die Führer
im Lied von lydischen Flöten begleitet,
werden Troja, Anchises und der huldreichen
Venus Spross besingen. [Hor. *carm.* 4.15, 29–32]

Und Pindar, der vor ihm Zeus um Fürsprache für Psauis von Kamarina, den Sieger der olympischen Spiele bittet, sagt:

ἰκέτας σέθεν ἔρχομαι Λυδοῖς ἀπύων ἐν αὐλοῖς

als Bittflehender komme ich zu dir und lasse lydische Flötenmusik ertönen

[Pind. O. 6, 19]

Dies bezeugen auch die oben angeführten Worte des Apuleius und viele andere, aber diese mögen genügen.

Dem können wir entnehmen, dass sich die *modi* im Altertum aus Harmonien und Rhythmen zusammensetzten, die von verschiedenartigen Instrumenten hervorgebracht wurden, und dass ihre Unterschiedlichkeit in der Verschiedenheit der Harmonien, der Unterschiedlichkeit der Rhythmen und in der Art, sie durch Instrumente auszudrücken, bestand. Auch wenn die Harmonien einiger Völker mit denen einiger anderer übereinstimmten, unterschieden sie sich hinsichtlich der Rhythmen, und wenn sie hierin übereinstimmten, unterschieden sie sich hinsichtlich der Harmonien und der Instrumente. Wenn sie also in ein oder zwei Dingen übereinstimmten, unterschieden sie sich in den übrigen.

Dasselbe sehen wir auch heute bei verschiedenen Völkern: Die Italiener gebrauchen den Rhythmus, also das Versmaß oder die Silben, so wie die Franzosen oder Spanier, nämlich den Elfsilbler. Dennoch nimmt man, wenn man sie jeweils singen hört, unterschiedliche Harmonien und eine andere Art der Fortschreitung wahr. Denn ein Italiener singt anders als ein Franzose, und ein Spanier singt anders als ein Deutscher, wenn man die barbarischen Völkern der Ungläubigen beiseitelässt, wo dies offensichtlich ist. Die Italiener und Franzosen gebrauchen meist die Laute, die Spanier den Ceterone, der sich allerdings von der Laute wenig unterscheidet, und andere Völker die Flöte. Was die Rhythmen und Versarten betrifft, kann man – hier ansetzend – die großen Unterschiede zwischen den Völkern und ihren Eigenarten erkennen: Außerhalb Italiens ist der gebundene oder ungebundene elfsilbige Vers, der dem lateinischen Hendecasyllabus nachgebildet ist, vielerorts nicht im Gebrauch. Er wird allerdings in Italien, Frankreich und Spanien häufig verwendet. Und das, was in Italien »Reim« heißt, hat seine Bezeichnung glaube ich vom griechischen Wort *ρυθμός*, was – wie ich andernorts schon gesagt habe – Rhythmus oder Klang bedeutet. Denn aus diesen Entsprechungen oder Verbindungen am Versende, die Kadenzen genannt werden, entsteht die Konsonanz oder Harmonie, die man in ihnen findet. Die Italiener verwenden solche Kadenzen nicht nur in der Art von Versen, die man in den *Ottave rime* oder Stanzen, Sonetten, Capitoli und dergleichen findet und die vollständige [Verse] verlangen, sondern auch in Canzonen und Madrigalen, wo man viele Arten von Versen gebraucht, wie Siebensilbler und dergleichen, die entsprechend als verkürzte Verse bezeichnet werden. So sind in Italien, dem Mutterland der guten und seltenen Geistesgrößen, unterschiedliche Zusammensetzungen in Gebrauch, wie man den genannten *Ottave rime* oder Stanzen, wie wir sie nennen wollen, entnehmen kann, den Terzinen, Sestinen, Sonetten und Capitoli, in denen nur eine Versart Anwendung findet, nämlich die vollständigen. In Canzonen, <296> Madrigalen und dergleichen werden in Anlehnung an die Oden des Horaz verschiedene Arten von Versen verwendet, wenngleich die Verse von Horaz nicht die erwähnten Kadenzen haben und die italienischen durch diese Kadenzen zueinander in Verbindung stehen, wie man an den gelehrten und lieblichen Canzonen Petrarcas und vieler anderer hervorragender Männer sehen kann. Ich bin sicher,

dass die gelehrten Geister Italiens ihre Erfinder gewesen sind. Denn ich erinnere mich nicht, jemals bei irgendeinem anderen griechischen oder lateinischen Dichter eine ähnliche Art der Versbildung mit solchen Kadenzen gefunden zu haben, trotz allem, was der hochgelehrte Horaz in ziemlich vielen Oden auf vielfache Weise besungen hat. Es ist wohl wahr, dass die lateinischen Dichter – wenn auch nicht sehr oft – in einigen ihrer Verse solche Kadenzen oder Entsprechungen zwischen den mittleren und letzten Silben verwendet haben, die sie leoninische Hexameter nannten, wie es der [besagte] Dichter in jedem der [folgenden] Verse getan hat:

*[deseruere omnes defessi et] corpora saltu
ad terram misere aut ignibus aegra dedere*

[Verlassen haben mich alle, völlig erschöpft, und] sind entweder in die Tiefe gesprungen oder haben sich lebensmüde ins Feuer gestürzt [Verg. *Aen.* 2, 566]

[Haud mora continuo perfectis ordine votis]

Cornua velatarum obvertimus antemnarum

[Ohne weiteren Aufenthalt] wenden wir [kaum dass das Opfer gehörig vollbracht ist] die Enden der segeltragenden Rahen [Verg. *Aen.* 3, 549]

illum indignanti similem similemque minanti

einem Entrüsteten gleich, gleich einem, der droht [Verg. *Aen.* 8, 649]

*[ille reducta
loricam clipeique ingens onus impendit hasta,
tum caput orantis nequiquam et multa parantis
[dicere deturbat terrae truncumque tepentem
Provolens super haec inimico pectore fatur]*

Dann schlägt er ihm, der vergeblich fleht und noch viel sagen will, den Kopf ab [Verg. *Aen.* 10, 554]

*obiecit sese ad currum et spumantia frenis
[ora citatorum dextra detorsit equorum.]*

Er warf sich dem Streitwagen entgegen und riss mit dem Zaum die schäumenden Mäuler der dahinsprengenden Pferde zur Seite. [Verg. *Aen.* 12, 373]

Auch Ovid hat diese Vorschrift hier beachtet:

Vim licet appelles et culpam nomine veles

Du magst es Gewalt nennen und die Schuld mit einem Wort verhüllen [Ov. *epist.* 5, 131]

und ebenso in vielen anderen [Versen], die ich hier nicht anführe, um den Band nicht zu sehr anwachsen zu lassen. Daher hat Petrarca – so glaube ich – in Nachahmung dieser Art der Versbildung sie auf andere Weise zusammengesetzt und das Ende des vorangehenden Verses mit der Mitte des folgenden auf folgende Weise verbunden:

*Mai non vo' piú cantar com'io soleva,
ch'altri no m'intendeva, ond'ebbi scorno;
et puossi in bel soggiorno esser molesto.*

Niemals will ich mehr dichten, wie ich es gewohnt war,
jemand anderes hörte mir nicht zu, dafür erntete ich Spott;
auch an einem schönen Ort kann man lästig sein. [Petrarca, C., 105]

Und ebenso im Rest dieser Canzone. Gleichermäßen ging er auch in der Canzone mit dem Beginn »*Vergine bella*« vor. Doch auch wenn man bei den griechischen oder römischen Dichtern eine solche Art der Versbildung mit ähnlichen Kadenzen findet, hat das wenig Bedeutung. Denn man könnte den ersten italienischen Erfinder dieser Art der Versbildung ebenso rühmen, auch wenn er die Erfindung von einem griechischen oder römischen Dichter übernommen hat, wie man Horaz dafür gerühmt hat, dass er als Erster einen Weg gefunden hat, in lateinischer Sprache lyrische Verse nach Art der Griechen zu bilden. Man kann das dessen Worten entnehmen, wenn er sagt:

*dicar, quo violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos.*

Nennen wird man mich, wo heftig tost der Aufidus
und wo an Wasser arm Daunus über ländliche
Völker geherrscht hat: aus niederem Stande mächtig
als erster habe ich äolischen Sang hin in italische
Weisen geführt. [Hor. *carm.* 3.30, 10–14]

Ebenso kann man auch [Claudio] Tolomei rühmen, weil er der Erste gewesen ist, der den heroischen Vers, den Hexameter und den Pentameter in der italienischen Dichtung verwendet hat. Einige meinen, der hochgelehrte Dante Alighieri, der florentinische Dichter, habe als erster die Terzinen und Boccaccio die Stanzen erfunden. Wollte man also diesen Arten der Versbildung einen eigenen Namen geben und sie nach der Region benennen, in der sie erfunden wurden, würde man – wie es Horaz mit den oben angeführten Worten anregt – die beiden Arten »italienische Versformen« [*modi*] nennen. Oder sie würden, wenn man sie nach ihrem Ursprungsort bezeichnen möchte, »toskanische Versformen« heißen. Wollte man sie aber nach den jeweiligen Erfindern benennen, würde man die erste Versart – sozusagen – »Dante-Vers« [*modo Dantesco*] nennen und die zweite Versart »Boccaccio-Vers« [*modo Boccacciano*], so wie ja auch die Kithara- und Flötenformeln – wie wir im zweiten Teil gesehen haben – teils nach den Völkern und teils nach den Erfindern benannt wurden. Und wo es in Italien nicht nur eine Versart gibt, sondern, wie ich gezeigt habe, mehrere spezielle Formen, haben die heutigen Griechen unter anderem einen Vers aus fünfzehn Silben, wie jene des großen Philosophen Konstantin Manasses:

ὁ τοῦ θεοῦ παντέλειος καὶ παντοκτίστῳ [κοσμοκτίστῳ] λόγος
τὸν οὐρανὸν τὸν ἀναστρὸν παρήγαγεν ἀρχῇθεν

Das heißt:

Gottes Wort ist vollkommen in allen Dingen und er, der alle Dinge auf der Welt erschaffen hat, schuf am Anfang den Himmel ohne Sterne.

[Manassis, *comp.*, 27f.]

Von solchen Versen ist sein gesamtes *Hexameron* erfüllt, und sie werden auf eine besondere Weise gesungen, nach [griechischem] Brauch, der in Italien nicht üblich ist.

So können wir – auch wenn wir nicht über die übrigen Völker sprechen – diesen beiden [Beispielen] den Unterschied zwischen den Rhythmen und den Harmonien in den *modi* dieser Völker zur Blütezeit der griechischen Musik entnehmen. Denn wenn wir sehen, dass diese beiden Völker auch zu unserer Zeit besondere Versformen und besondere Singweisen haben, müssen wir dasselbe für diese [beiden] Völker in der Antike annehmen.

Und auch wenn heutzutage einige Völker verschiedener Nationen hinsichtlich des Rhythmus, der Versfüße oder der Art und Weise, wie sie ihre Musikstücke komponieren, übereinstimmen, so unterscheiden sie sich dennoch in der Art <297> des Singens. Doch solche Unterschiede finden sich nicht nur zwischen verschiedenen Nationen, sondern auch innerhalb ein und derselben Nation und ein und derselben Heimatregion, wie man in Italien sehen kann: So singt man die Lieder, die Villotta heißen, in der Gegend von Venedig auf die eine Weise und in der Toskana und im Königreich Neapel auf eine andere. Ebenso war es auch bei den Alten: Auch wenn die Völker Dorien und Äoliens dieselbe Qualität oder Art von Versen und dieselben Instrumente verwendeten, waren ihre Harmonien in mancher Hinsicht anders. So erklären sich auch die verschiedenartigen Bezeichnungen der *modi*, denn daraus, dass sich Rhythmus, Instrument und Harmonie in einem *modus* vom anderen unterschieden, gingen die verschiedenartigen Bezeichnungen hervor. Daher glaube ich, dass der dorische vom äolischen *modus* und ebenso der phrygische vom lydischen nicht nur hinsichtlich der Harmonie abwich, sondern auch hinsichtlich des Rhythmus, was man an der unterschiedlichen Wirkung erkennen kann, die sie jeweils hervorbrachten, wie wir an geeigneter Stelle noch sehen werden. Wenn wir also lesen, Philoxenos habe versucht ein dithyrambisches Gedicht im dorischen *modus* zu schreiben, und nie das erhoffte Ziel erreichen können, weil er von der Natur des *modus* immer wieder zur phrygischen *harmonia* hingezogen wurde, die dieser Gedichtform entspricht, dann dürfen wir uns nicht wundern. Denn deren Versfuß und Rhythmus sind schneller als in jedem anderen Gedicht, während im Gegensatz dazu der Rhythmus des dorischen *modus* langsam und zurückhaltend [ist]. Da die Rhythmen in der dorischen und phrygischen *harmonia* – wie schon gesagt wurde – voneinander abwichen, war es unmöglich, das Philoxenos irgendetwas Gutes zustande bringen konnte. Ebenso ist es auch unmöglich, den Rhythmus eines Sapphischen Verses, der aus Trochäus, Spondeus, Daktylus und am Ende aus zwei Trochäen oder einem Trochäus und einem Spondeus besteht, wie diese beiden [Verse] von Horaz:

Mercuri, facunde nepos Atlantis

Merkur, du beredter Enkel des Atlas [Hor. *carm.* 1.10, 1]

Persicos odi, puer, adparatus

Persiens Prunk ist mir zuwider, Knabe [Hor. *carm.* 1.38, 1]

als heroischen Vers zu singen oder umzuwandeln, dessen sechs Versfüße sich in unterschiedlicher Weise aus Daktylen und Spondeen zusammensetzt, wie jeder diesen beiden [Versen] von Vergil entnehmen kann:

Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus

Doch flieht indes, es flieht unwiederbringlich die Zeit [Verg. *georg.* 3, 284]

parcere subiectis et debellare superbos

Unterworfenen zu schonen und niederzuringen die Stolzen [Verg. *Aen.* 6, 853]

Diese ganze Abhandlung, die vielleicht länger war als nötig, wollte ich nur anbringen, damit man besser versteht, was in der Musik ein *modus* ist. Wir können also in der Tat sagen: In der Antike war der *modus* eine bestimmte und abgegrenzte Form der Melodie, die mit Bedacht und Kunstverstand gebildet wurde und aus einer festgelegten und proportionierten Folge von Rhythmen und einer Harmonie bestand, die an den Inhalt des Textes angepasst waren.

Die Modernen berücksichtigen in ihren Kompositionen beim Singen nur eine bestimmte Tonordnung sowie eine bestimmte Art von Harmonie und lassen die Berücksichtigung von Rhythmus und Metrum [des Textes] beiseite. Denn sie sagen, das sei Sache der Dichter, zumal die Musik heutzutage von der Dichtung getrennt wird. Dennoch berücksichtigen sie eine solche Ordnung insofern, als sie in den bereits gezeigten harmonisch oder arithmetisch geteilten *species* der Oktave enthalten ist, wir weiter unten noch sehen werden. Hier gibt es eine bestimmte, jeweils unterschiedliche Art zu singen. Und diese zum Gesang gehörige Tonordnung mit einer bestimmten Weise oder Art des Vortrags nennen sie *modus*. Einige nennen sie auch *tropus* und andere *tonus*. Darüber dürfen wir uns nicht wundern, denn sie glauben, dass diese Bezeichnung vom griechischen Wort *τρόπος* kommt, das *modus* oder Methode heißt. Und wenn die Bezeichnung von *τροπή* käme, was Verwandlung oder Veränderung bedeutet, wäre das ebenso gut, da sich ein [*modus*] in einen andern verwandelt oder verändert, wie wir noch sehen werden. Er wird auch *tonus* genannt, was nicht schlecht gesagt ist, denn unter *tonus* kann man – wie Cleonides in seiner Einführung zeigt – vier Dinge verstehen: erstens das, was die Griechen *φθόγγος* nennen und was jeden unartikulierten Klang oder Ton bezeichnet, der sich weder nach unten noch nach oben bewegt. Zweitens eines der beiden Intervalle, die im 18. Kapitel des dritten Teils dargestellt wurden. Dann eine laute und klangvolle Stimme, wie wenn wir sagen: Francesco hat einen guten, klangvollen und kräftigen Ton, also eine gute wohlklingende und kräftige Stimme. Und schließlich kann man darunter das verstehen, was wir oben benannt haben, etwa wenn man von einem dorischen, phrygischen *tonus* und dergleichen spricht, also dem dorischen, phrygischen *modus* und so weiter der Reihe nach. Und weil sich, wie wir gesehen haben, die Bezeichnung *tonus* auf viele Dinge erstreckt, wollte ich, um Missverständnisse zu vermeiden, so weit als möglich die Bezeichnung *modi* anstelle von *toni* verwenden.

Wenn wir also erklären wollen, was ein *modus* ist, sagen wir mit Boethius: Ein *modus* ist ein bestimmtes Gefüge mit verschiedenen Tonfolgen, die sich in der Tiefe und in der Höhe unterscheiden. Dieses Gefüge ist wie ein Corpus an Tonbewegungen, die aus der Verbindung von Konsonanzen wie Oktave, Duodezime oder Doppeloktave hervorgehen. So wird zwischen *proslambanomenos* und *mese* aus den dazwischenliegenden Tönen ein Gefüge gebildet, und ebenso zwischen *mese* und *nete hyperboleon*, immer noch bezogen auf die dazwischenliegenden Tönen. <298> Diese Gefüge sind aber in Wirklichkeit die verschiedenen *species* der Oktave, die zwischen zwei Tonbuchstaben liegen, wie wir im zwölften Kapitel des dritten Teils sehen konnten, wo wir die dazwischenliegenden Töne aufgezählt haben. Daher sagen wir: Ein *modus* ist eine bestimmte Form oder musikalische Qualität, die man in jeder der genannten sieben *species* der Oktave findet. Teilt man sie harmonisch, wie man es heute tut, ergeben sich die sieben *modi principales* oder die authentischen Tonarten. Aus diesen gehen durch arithmetische Teilung ihre Nebenformen, die man – wie wir noch sehen werden – plagal nennt.

Kap. 2

Warum die *modi* von vielen unterschiedlich bezeichnet wurden

Ich habe diese Arten des Singens als *modi* bezeichnet. Sie ist von einigen aber auch *harmonia*, *tropus*, *tonus*, *systema* oder »Gesamtgefüge« genannt worden. Viele haben *harmonia* dazu gesagt, darunter Platon, Plinius und Iulius Pollux. Es ist – meiner Ansicht nach – wohl wahr, dass Pollux einen Unterschied zwischen *harmonia* und *modus* macht. Er begreift Harmonie nur als Übereinstimmung zwischen den Instrumental- oder Gesangstönen und dem Rhythmus sowie *modus* als die Verbindung von Harmonie, Rhythmus und Sprache, die Platon *melos* nennt. Und er zeigt, wie verschieden *modus* und Harmonie sind. Heutzutage wird die Musik – wie ich andernorts schon gezeigt habe – ganz anders gebraucht als im Altertum. Da man den Rhythmus gar nicht berücksichtigt – wenn man jene Harmonien beiseitelässt, die in Tänzen zu hören sind, da sie notwendigerweise mit solchen Rhythmen verbunden sind –, sollte man seiner Meinung nach eher von *harmoniae* als von *modi* sprechen. Aber so ist es gekommen, denn diese Bezeichnung ist bei den Musikern für solche Dinge gebräuchlicher als *harmonia*. Wenn Pollux sie nun *harmoniae* nennt, unterscheidet er sich gar nicht von Platon, der damit die Übereinstimmung zwischen den Instrumental- oder Gesangstönen und dem Rhythmus meint. Wenn er sie aber als *modi* bezeichnet, meint er das *melos*, also die Verbindung der drei genannten Dinge. Wir dürfen uns nicht wundern, dass dieselbe Sache so unterschiedlich bezeichnet wird, denn es ist nicht unpassend, dass dieselbe Sache, wenn man sie auf unterschiedliche Weise betrachtet, unterschiedlich benannt wird. Wenn Platon und die anderen dazu *harmonia* sagen, kann diese Bezeichnung von der harmonischen Beziehung zwischen den vielen verschiedenen Instrumental- und oder Gesangstönen sowie aus der Zusammenführung vieler Konsonanzen in eine herrühren, wie sie zwischen mehreren Stimmen und auch innerhalb einer einzigen vorkommen kann. Denn *ἀρμονία* heißt nach Ansicht des [Aristeides] Quintilianus die harmonische Beziehung zwischen mehreren verschiedenen Dingen.

Wenn einige andere *tropus* gesagt haben, war das auch gut getroffen, denn sie verwandeln sich in der Tiefe und in der Höhe vom einen in den anderen, und durch diese Eigenschaften unterscheiden sich die *modi* voneinander. Denn alle Töne des einen *modus* sind um das Intervall eines Ganz- oder Halbtons tiefer oder höher als die Töne des unmittelbar benachbarten. Im Hinblick auf den Übergang, den die Töne jeweils beim Auf- oder Absteigen zwischen den beiden [*modi*] bilden, wurden sie so bezeichnet, als ob man sagen wollte: von unten nach oben gewendet oder umgekehrt. Wenn wir sie jedoch gemäß dem modernen Gebrauch betrachten, nämlich im Hinblick auf den Positionswechsel der Quarte, die – wie wir noch sehen werden – einmal unterhalb und einmal oberhalb der gemeinsamen Quinte gesetzt werden kann, kann man sie ebenfalls *tropi* nennen. Daher scheint es mir nicht abwegig, wenn einige die beiden genannten Intervalle, also Quinte und Quarte, als Bestandteile oder Glieder der Oktave, und ebenjene Oktave als Körper ansehen. So entsteht eine große Verschiedenheit mit wunderbarer Wirkung. Daher kommt es, dass einige einen Teil dieser *modi*, nämlich die plagalen, als Seitentonarten bezeichnet haben, denn die Quarte wechselt von einer Seite zur anderen.

Auch jene, die *tonus* gesagt haben, taten dies nicht ohne Grund. Einer von ihnen war Ptolemäus, der sagt: Vielleicht wurden sie so genannt, weil die drei wichtigsten *modi*, dorisch, phrygisch und lydisch, wie er im siebten und zehnten Kapitel des zweiten Buches der *Harmonica* zeigt, einen Ganzton voneinander entfernt sind. Einige andere meinen, sie diese Bezeichnung kommt von einem gewissen Übermaß an Intervallen, also wegen der fünf Ganztöne, die es neben den beiden Halbtönen in jeder Oktave gibt, oder – wie wieder andere meinen – wegen des letzten Instrumental- oder Gesangstons. Aus diesem leiten sie eine Regel ab, nach der man anhand der Auf- und Abwärtsbewegung der Tonbewegungen eines beliebigen musikalischen Satzes erkennen und beurteilen kann, in welchem *modus* er komponiert ist. Doch diese letztgenannte Auffassung gefällt mir nicht, denn sie hat keine Begründung, die den Verstand überzeugt.

Die *modi* haben ihren Namen auch vom lateinischen Wort *modus*, das sich vom Verb *modulari* ableiten lässt, was <299> »singen« bedeutet, oder sie werden nach der ausgewogenen [moderaten] Tonordnung *modi* genannt, die man in ihnen erkennen kann. Denn es ist nicht möglich, ihre Grenzen zu überschreiten und die Eigentümlichkeit und Natur eines jeden [*modus*] zu missachten, ohne das Gehör in hohem Maß zu verstimmen.

Diejenigen, welche die Bezeichnung *systema* oder »Gesamtgefüge« verwendet haben, darunter Ptolemäus, wurden von folgender Überlegung dazu veranlasst: *systema* bezeichnet eine Zusammenstellung von Gesangs- oder Instrumentaltönen mit einer bestimmten geordneten und in sich geschlossenen Tonfolge oder Verbindung von Konsonanzen, wie der Quinte, Quarte und noch weiterer [Intervalle]. So fällt jeder *modus* vollständig mit einer der sieben *species* der Oktave zusammen, dem vollkommensten aller möglichen Gefüge.

Kap. 3

Namen und Anzahl der *modi*

Bei allen, die etwas über die *modi* gesagt haben, bemerkt man, wie wir gesehen haben, große Unterschiede hinsichtlich der generellen Bezeichnung. Dasselbe gilt auch für einige der speziellen Namen und für ihre Anzahl. Richten wir uns nach dem, was Platon [in der *Politeia*] über diesen Gegenstand schreibt, stellen wir fest, dass er nur sechs *modi* anführt. Einige dieser *harmoniae* nennt er *lydia mixta*, *lydia acuta*, *ionica* und *lydia* ohne jeden Zusatz. Dann fügt er die dorische und phrygische hinzu, wobei er lediglich die beiden letztgenannten als für ein gut eingerichtetes Staatswesen sehr nützlich lobt und mehr als alle übrigen billigt. An anderer Stelle erwähnt er dann nur die dorische, ionische, phrygische und lydische, und es scheint als würde er von diesen nur die dorische als strenger und besser als alle anderen loben. Aristoxenos führt – Martianus Capella zufolge – 15 *modi* an, nämlich die fünf Haupttonarten lydisch, iastisch, äolisch, phrygisch und dorisch, sowie zusätzlich zehn Nebentonarten, indem er jeder von diesen [Haupttonarten] die beiden griechischen Partikel *ὑπὲρ*, was »darüber« heißt, und *ὑπὸ*, was »darunter« bedeutet, hinzufügt. So lässt er zwei weitere *modi* entstehen, von denen er den einen hyperlydisch und den anderen hypolydisch nennt, und ebenso geht er der Reihe nach bei den übrigen [Haupttonarten] vor. Cassiodor führt in seinem Kompendium der Musik dieselbe Anzahl mit ähnlichen Namen auf, und in seinem Brief an Boethius fünf, nämlich dorisch, phrygisch, äolisch, iastisch und lydisch. Er sagt, dass jeder *modus* eine hohe und eine tiefe [Nebentonart] hat, und dass diese beiden nach der dazwischenliegenden [Haupttonart] benannt ist. Damit will er ausdrücken, dass jede Haupttonart zwei Nebentonarten hat. Er zeigt das anschließend, wenn er sagt: Die kunstfertige Musik besteht aus fünfzehn *modi*. Darin stimmt er mit Martianus [Capella] überein. Cleonides jedoch, der ebenfalls Aristoxenos folgt, führt nur 13 an, ebenso Censorinus. Man sieht also, dass zwei Nachfolger desselben Autors hinsichtlich der Anzahl [der *modi*] stark uneins sind und voneinander abweichen.

Ptolemäus führt, wenn er über diese Dinge spricht, sieben [*modi*] an, nämlich hypodorisch, hypophrygisch, hypolydisch, dorisch, phrygisch, lydisch und mixolydisch. Diesen fügt er einen achten [*modus*] hinzu, den er hypermixolydisch nennt, und den Cleonides als hyperphrygisch bezeichnet. Das tat er, damit [die Töne des] *systema teleion*, also die 15 Töne zwischen *proslambanomenos* und *nete hyperboleon*, von den Tönen dieser *modi* abgedeckt werden. Er wusste sehr wohl, dass es außer diesen sieben *modi* und dem hinzugefügten noch viele weitere gab, was man daran erkennen kann, dass er vom iastischen und vom äolischen spricht, die er *harmoniae* nennt. Aber er wollte die [genannte] Anzahl [der *modi*] nicht überschreiten, vielleicht, weil er den Plan gefasst hatte, jedem Kreis der Himmelssphäre – seiner Vorstellung entsprechend – einen der besagten acht *modi* zuzuordnen, wie man im neunten Kapitel des dritten Buches über die Musik sehen kann. Auf die gleiche Weise haben auch die Alten sie jeweils einer Sphäre zugeordnet, wie Plinius in seiner *Naturalis historia* zeigt.

Iulius Pollux stimmt mit Plato hinsichtlich der Anzahl überein, weicht aber bezüglich der Namen ab. Er führt den dorischen, ionischen und äolischen [*modus*] an und nennt sie die *harmoniae* ersten Ranges. Diesen fügt er die phrygische, lydische, ionische und eine weitere [*harmonia*] hinzu, die er *continua* nennt, wie eine jener *harmoniae*, die

für das Flötenspiel verwendet wurden. Aristeides Quintilianus führt in seinem ersten Buch über die Musik sechs *modi* an, die er *toni* nennt, nämlich lydisch, dorisch, phrygisch, iastisch, mixolydisch und syntonolydisch, was wir auch den hohen lydischen [*modus*] nennen können. Der Philosoph Gaudentius erwähnt dagegen in seiner *Harmonica introductio* mixolydisch, lydisch, phrygisch, dorisch, hypolydisch, hypophrygisch und einen [*modus*], den er *communis* nennt, später aber lokrisch oder hypodorisch. In seinen Beispielen fügt er noch äolisch und hypoäolisch hinzu. Apuleius führt schließlich fünf *modi* an: äolisch, iastisch, lydisch, phrygisch und dorisch, und Lukian vier: phrygisch, lydisch, dorisch und ionisch. Ich übergehe das, was Boethius tut, denn im 14. und 15. Kapitel seines vierten Buches weicht er in keiner Weise von den *modi* ab, die Ptolemäus angeführt hat. Plutarch zufolge gibt es nur drei *modi*, dorisch, phrygisch und lydisch. Doch dies sagt er, weil er von den Haupttonarten spricht, denn anschließend fügt er hinzu, dass alle weiteren *modi* von diesen abhängen oder abzuleiten sind. Er sagt: Es ist nicht ersichtlich, dass es mehr als drei *species* der Quarte gibt, wie [auch] ich im 14. Kapitel des <300> dritten Teils gezeigt habe, aus denen verschiedenartige *modi* hervorgehen.

Es mangelt nicht an jenen – ich lasse die Nennung ihrer Namen beiseite, denn es sind fast unzählige –, die nur den dorischen, äolischen und ionischen als wirkliche griechische [*modi*] erwähnt haben. Denn Griechenland war – wie Cicero zeigt – in drei Teile geteilt, die Doris, Äolien und Ionien. Das zeigt auch Plinius im zweiten Kapitel des sechsten Buches seiner *Naturalis historia*. Andere haben beiläufig einen Teil davon erwähnt, wie Pindar, der den dorischen [*modus*] im Zusammenhang mit der dorischen Kithara erwähnt und ebenso den äolischen. Und Horaz nennt an verschiedenen Stellen den ionischen, äolischen, dorischen und lydischen [*modus*]. Aus der abweichenden Reihenfolge, der unterschiedlichen Anzahl und der Verschiedenheit der Namen, die man bei all diesen Autoren findet, kann man nichts anderes schließen als eine Verwirrung des Geistes. Doch wie sie angeordnet sind oder aufeinanderfolgen, wie viele sie an der Zahl sind und wie sie benannt werden, hat für uns wenig Bedeutung. Uns genügt es einstweilen, folgendes zu wissen: Die Alten haben ihre *modi* so verwendet, wie ich es oben gezeigt habe, und wenn man sie nach dem Gebrauch der Modernen als eine der sieben *species* der harmonisch oder arithmetische geteilten Oktave betrachtet, gibt es zwölf davon. Denn man kann sie in höchstens zwölf Arten auf bequeme Weise unterteilen, und zwar, wie wir noch sehen werden, in sechs Haupt- und sechs Neben-[Tonarten]. Die Alten mögen dann so viele *modi* gehabt haben, wie sie wollen.

Es ist schwierig zu beurteilen, woher diese große Uneinigkeit der Autoren bezüglich der Anzahl und ebenso bezüglich der Namen und ihrer Reihenfolge kommt. Wir könnten als Ursache höchstens anführen, dass zur Zeit einiger von ihnen noch nicht alle *modi* bekannt waren oder dass sie nur jene erwähnt haben, die ihnen je nach Zeit und Ort gelegen kamen. Wir können dem Gesagten also entnehmen, dass es bei den Alten sechs Haupttonarten gab: dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch, äolisch und ionisch. Und wenn Ptolemäus, Apuleius und viele andere den ionischen *modus* den iastischen *modus* nennen, sagt das gar nichts oder wenig. Denn wenn man beides auf Griechisch betrachtet, heißt es dasselbe. Ebenso wird auch der mixolydische *modus* von Iulius Pollux lokrisch oder aus der Lokris kommend genannt, und Athenaios hielt es für sicher, dass der hypodorische [*modus*] der äolische ist. Es ist in der Tat schwierig, hier zu

einer klaren und vollkommenen Erkenntnis zu gelangen und dem Gebrauch der Alten zu folgen. Denn das lässt sich auf keinerlei Weise mehr belegen, da ihr Gebrauch völlig erloschen ist und wir keine Spur mehr davon finden können. Das ist nicht verwunderlich, denn die Zeit verzehrt alles Geschaffene. Wir sollten uns vielmehr über diejenigen wundern, die meinen, dass sie das chromatische oder enharmonische *genus* zur Anwendung bringen, das schon vor so langer Zeit aufgegeben wurde, und von dem sie weder die Erscheinungsform noch irgendeine Spur kennen. Sie sind sich nicht bewusst, dass sie das diatonische *genus* noch nicht vollständig begriffen haben, denn sie wissen in der Tat nicht, wie diese *modi* in der Antike verwendet wurden. Daher glaube ich: Wenn sie die Sache gut untersuchen, sich lange, mit viel Arbeit und Mühsal das Gehirn zermartert und viel Zeit, das kostbarste Gut von allen, vergeudet haben, und wenn sie wie die Alchimisten getäuscht worden sind, die etwas finden wollen, was man niemals finden kann, werden sie zweifellos das finden, was sie die Quintessenz nennen.

Kap. 4

Die Erfinder der Modi

Es wäre – wenn man das könnte – nicht unangebracht, zu erzählen, wer der ursprüngliche Erfinder der modernen *modi* gewesen ist, ich habe aber bislang niemanden gefunden, der darüber spricht. Für alle, die [Bartolomeo] Platina gelesen haben, ist es allerdings offenkundig, dass Papst Gregor I., ein Mann von höchst heiliger Lebensführung, derjenige gewesen ist, der angeordnet hat, dass der Introitus, das neunmalige *κύριε ἐλέησον*, das Halleluja und alle weiteren Gesänge des Messopfers gesungen werden. Desgleichen hat Vitalian I. angeordnet, dass dem Gesang aus Gründen des Wohlklangs die Orgel beigelegt wird. Und Leo II., ein Mann von großer musikalischen Gelehrsamkeit, hat die Psalmmodien komponiert, also ihre Intonation und die Melodieformeln erfunden, und den Hymnen zu mehr Wohlklang verholfen. Zuvor hatte Damasus I. angeordnet, dass die Psalmen in der Kirche im Wechsel vom Chor gesungen werden und dass am Ende das *Gloria patri* hinzugefügt wird. All das ist zum liturgischen Gesang gesagt worden, ohne dass man daraus den ursprünglichen Erfinder ermitteln könnte. Und was die *modi* betrifft, die im *cantus figuratus* und bei unserer heutigen Art des Komponierens gebraucht werden, können wir zweifellos darüber keinerlei Gewissheit erlangen, auch wenn – soweit wir sehen können –, noch nicht viel Zeit vergangen ist, seit die Kompositionsweise des [301](#) *cantus figuratus* erfunden wurde. Und auch wenn sich bezüglich der Erfinder der antiken *modi* fast dieselbe Schwierigkeit ergibt, können wir dennoch einige Erkenntnisse über die Erfinder vieler dieser [*modi*] erhalten. So meint Plinius, dass Amphion, der Sohn des Zeus oder – wie einige glauben – des Hermes und der Antiope, der Erfinder der lydischen *harmonia* gewesen sei. In dieser hat Olympos – nach dem Bericht des Aristoxenos im dritten Buch seiner Musiklehre – bei der Bestattung des Python auf der Flöte gespielt. Dieselbe *harmonia* wurde auch bei der Begräbnisfeier der jungfräulichen Psyche verwendet, wie oben schon erwähnt wurde. Es ist wohl wahr, dass Clemens von Alexandria die Erfindung der lydischen *harmonia* dem Olympos von Mysien zuschreibt, vielleicht jenem, der oben schon erwähnt wurde. Und andere sind der Meinung, dass die lydische Melodie aus keinem anderen Grund erfunden wurde, als um für solche Aufgaben verwendet zu werden,

wie oben schon gesagt wurde. Es heißt außerdem, dass die Bauern diese Melodie an Einmündungen und Wegkreuzungen zu Ehren der Diana gebrauchten und damit Ceres nachahmten, die mit lauten Schreien nach der geraubten Proserpina suchte. Darauf spielt der Dichter [Vergil] an, wenn er sagt:

*non tu in triviis, indocte, solebas
stridenti miserum stipula disperdere carmen?*

Stümper, pflegtest du nicht auf Kreuzwegen ein bedauernswertes Lied auf quietschendem Strohalm zu verhunzen? [Verg. *ecl.* 3, 26f.]

Daran erkennt man: Diese Aufgabe wurde nicht von vielen Instrumenten ausgeführt, sondern nur von einer Flöte, deren Erfinder – Apuleius zufolge – der Phryger Hyagnis ist, der Vater des Marsyas, der von Apollon wegen seines Hochmuts hart bestraft wurde. Dasselbe gilt auch für die Panflöte, deren Erfinder – wie einige meinen, insbesondere Vergil – der Hirtengott Pan war. Er [Vergil] sagt:

*Pan primum calamos cera coniungere pluris
instituit*

Hat doch Pan als erster gelehrt, mehrere Schilfrohre mit Wachs zu verbinden. [Verg. *ecl.* 2, 32f.]

Die dorischen Melodien dagegen wurden, demselben Clemens [von Alexandria] zufolge, wobei Plinius derselben Ansicht war, von Thamyris aus Thrakien erfunden. Die phrygische, mixolydische und mixophrygische wurden – dem erwähnten Clemens zufolge – vom oben genannten Marsyas aus Phrygien erfunden. Einige sind jedoch der Ansicht, die Dichterin Sappho aus Lesbos habe die mixolydischen [Melodien] erfunden. Andere schreiben diese Erfindung dem Terpsander zu und weitere einem Trompetenspieler namens Pythokleides. Plutarch hingegen, der sich auf das Zeugnis eines Lysias beruft, sagt, Lamprokles aus Athen sei der Erfinder dieser Melodien gewesen, und einige meinen, der Pythagoräer Damon habe die hypophrygische und Polymnestros die hypolydische erfunden.

Zu den übrigen *modi* habe ich keine Erfinder ausfindig gemacht. Wenn man in diesem Zusammenhang aber die Worte des Aristoteles im zweiten Buch der *Metaphysik* gelten lässt, könnte man sagen, Timotheos hätte den Rest erfunden, wenngleich Phrynis [von Mytilene], ein hervorragender Musiker jener Zeit, vor ihm da war. Wäre – wie Aristoteles sagt – Timotheos nicht gewesen, hätten wir nicht viele Melodien. Tatsächlich scheint es mir, als seien sie älter als Timotheos, was man auch sehen kann, wenn man viele Schriftsteller liest und sie hinsichtlich der Entstehungszeit untersucht. Welche davon zuerst erfunden wurden, ist, sage ich, nicht nur äußerst schwierig, sondern sogar unmöglich in Erfahrung zu bringen. Einige meinen allerdings, der lydische *modus* sei zuerst erfunden worden. Dieser Ansicht könnten wir uns anschließen, wenn die Reihenfolge der *modi*, die Platon, Plinius, Martianus [Capella] und viele andere anführen, der Reihenfolge ihrer Erfindung entspräche. Aber das ist wirklich ein schwaches Argument. Denn dasselbe könnten wir von jedem anderen *modus* sagen, der in einer beliebigen Aufstellung zuerst angeführt wird, wie der phrygische, der bei Lukian an den Anfang gesetzt wird, und der äolische, der bei Apuleius an der ersten Stelle steht. Nun

wollten wir [aber] aufhören, diese Dinge weiter abzuhandeln, und dazu übergehen, etwas über ihre Natur zu sagen, denn von den Eigenschaften der modernen *modi* werden wir ein andermal noch sprechen.

Kap. 5

Die Natur und die Eigenschaften der Modi

Wie wir andernorts schon gesehen haben, waren die antiken *modi* eine Zusammenstellung von mehreren Dingen. Deren Verschiedenheit führte zu einer gewissen Andersartigkeit der *modi*, an der man erkennen konnte, dass jeder von ihnen eine bestimmte Variante ausbildet, besonders, wenn alle Bestandteile der Zusammensetzung auf proportionierte Weise zusammengefügt waren. Damit hatte sie die Kraft, die Gemüter der Zuhörer zu verschiedenen Gefühlsregungen zu bewegen und in ihnen neue, veränderte Gewohnheiten und Gebräuche zu hervorzurufen. So kam es, dass alle, die etwas darüber geschrieben haben, jedem [*modus*] aufgrund der Wirkung, die sie von ihm ausgehen sahen, eine bestimmte Eigenschaft zugewiesen haben.

So nannten sie den dorischen *modus* »beständig« und meinten, er passe seiner Natur nach sehr gut zu den Gebräuchen und dem Gemüt gesitteter Menschen, wie Aristoteles in seiner *Politik* zeigt. Lukian nennt ihn allerdings »streng«, weil er eine gewisse Strenge an sich hat, und Apuleius bezeichnet ihn als »kriegerisch«. Athenaios hingegen schreibt ihm Strenge, Erhabenheit <302> und Vehemenz zu, und Cassiodor sagt, er sei eine Quelle der Sittsamkeit und ein Bewahrer der Keuschheit. Es heißt auch, er sei ein *modus* voller Würde. Aus diesem Grund vergleicht Laches bei Platon jene, die über gewichtige und ernste Dinge nachdenken oder diskutieren, wie Tugend, Weisheit und dergleichen, mit einem Musiker, der zum Klang der Kithara oder Lyra keine ionische, phrygische oder lydische Melodie singt, sondern eine dorische, die er für die wahre griechische *harmonia* hält, besonders, wenn diese Menschen solcher Worte würdig waren und zwischen ihnen und dem Gesagten eine gewisse Übereinstimmung bestand. Die Dorer verwendeten eine ziemlich gewichtige und ernste *harmonia* mit sehr schnellen Rhythmen, begleitet von einem Text mit gewichtigem und ernstem Inhalt. Daher meinten die Alten, wir könnten mit dem dorischen *modus* Besonnenheit gewinnen und so ein keusches und tugendhaftes Gemüt erlangen. Das war nicht ohne Grund gesagt, wie man [verschiedenen] Ereignissen entnehmen kann: Denn – wie Strabon berichtet – vertraute König Agamemnon, ehe er aus seiner Heimat aufbrach, um in den trojanischen Krieg zu ziehen, seine Frau Klytämnestra einem dorischen Musiker an. Er wusste nämlich, dass sie, solange der Musiker in ihrer Nähe war, von niemandem verführt werden konnte. Als der lasterhafte Ägisth dies bemerkte, sorgte er dafür, dass er sie aus den Augen ließ und gab seiner entfesselten Begierde nach. Das mag manchem sonderbar vorkommen. Doch wenn er bedenkt, was ich im zweiten Teil gesagt habe, wird er feststellen, dass es nicht undenkbar ist. Denn es ist anzunehmen, dass der tüchtige Musiker sie unablässig mit gelehrten Erzählungen, begleitet von passenden *harmoniae*, dazu angeregt hat, sich tugendhaft zu verhalten und die Laster zu verachten. Und er wird ihr viele Beispiele von sehr keuschen und sittsamen Frauen als Vorbild vorgeführt und ihr damit einen Weg gezeigt haben, ihre Keuschheit zu bewahren. Wei-

terhin wird er sie auch mit philosophischen Geschichten und sehr süßen Melodien unterhalten haben, wie sie für eine keusche und sittsame Frau schicklich sind. Auf dieselbe Weise wurde Vergil zufolge auch Dido von dem tüchtigen Musiker Iopas mit gewichtigen und ernsten Gesängen unterhalten, wie man es bei sittsamen und keuschen Frauen tut, nicht aber bei zügellosen und weniger sittsamen. Bei Vergil lesen wir dazu über die Nymphen:

*inter quas curam Clymene narrabat inanem
Vulcani Martisque dolos et dulcia furta*

Eben erzählte ihnen Clymene Vulcas vergebliche Sorge, die Ränke des Mars und den süßen Raub [Verg. georg. 4, 345f.]

Aufgrund dieser Wirkung schrieben die Alten dem dorischen *modus* die hier erwähnten Eigenschaften zu und verwendeten ihn für gewichtige und ernste Themen voller Weisheit. Und wenn sie davon abwichen und zu angenehmen, fröhlichen und leichten Dingen übergingen, verwendeten sie den phrygischen *modus*, denn dessen Rhythmus war rascher als der aller anderen [*modi*] und seine *harmonia* hatte eine höhere Tonlage als die des dorischen. Daher kommt, so meine ich, das Sprichwort »vom Dorischen zum Phrygischen«, das man anbringen kann, wenn ein Gespräch von erhabenen und gewichtigen Dingen zu oberflächlichen, seichten, nicht sehr geistvollen Dingen wechselt, und damit zu fröhlichen, ausgelassenen und nicht sehr sittsamen Dingen.

Clemens von Alexandria folgt der Meinung des Aristoxenos und meint, das enharmonische *genus* passe als verziertes und elegantes *genus* ausgezeichnet zu den dorischen *harmoniae* und das lebhaftere und schärfer klingende diatonische zu den phrygischen. Der dorische [*modus*] stand damals in so hohen Ehren, dass neben ihm selbst und dem phrygischen kein anderer von den beiden weisesten Philosophen, Platon und Aristoteles, gebilligt und zugelassen wurde. Denn sie erkannten den großen Nutzen, den diese beiden [*modi*] einem gut eingerichteten Staatswesen brachten, und schätzten die anderen als wenig nützlich und wertvoll ein. Daher waren sie dafür, dass Kinder von klein auf in der Musik unterwiesen werden. Die Alten waren auch der Ansicht, dass der hypodorische [*modus*] von ganz anderer Natur sei als der dorische: Denn wo der dorische eine gewisse männliche Standhaftigkeit und Bescheidenheit hervorrufe, führe der hypodorische durch die Schwerfälligkeit seiner Bewegungen zu einer gewissen Trägheit und Ruhe. Daher hatten die Pythagoräer – wie Ptolemäus und Quintilian berichten – die Gewohnheit, vom Morgen bis zum Schlafengehen die Mühen und Sorgen des vergangenen Tages mit dem hypodorischen [*modus*] zu lindern und nachts, wenn sie vom Schlaf erwachten, mit dem dorischen den unterbrochenen Studien zuzuwenden. Athenaios meinte – wie ich andernorts schon gesagt habe –, dies sei beim äolischen [*modus*] der Fall, und er schrieb ihm zu, das Gemüt zu beleben und aufblühen zu lassen, da er seiner Natur nach eher sanft ist.

Dem phrygischen [*modus*] schrieben die Alten – wie Plutarch uns zeigt – die Eigenschaft zu, das Gemüt zu erhitzen, Zorn und Wut zu entfachen und Begierde oder Wollust hervorzurufen. Denn sie hielten ihn für einen ziemlich heftigen und wilden *modus* mit einer sehr strengen und grausamen Natur, der die Menschen erschüttert. Daher hat Lukian – wie ich finde – seine Natur mit diesen Worten sehr gut beschrieben: Nicht

alle – so sagt er –, die einer phrygischen Flöte zuhören, werden verrückt, sondern nur jene, die von Rhea berührt wurden. Und diese erinnern sich, wenn sie einen [solchen] Vers gehört haben, an ihre <303> ersten Gefühle oder Leidenschaften und auch an ihre erste Erregung.

Darauf spielt Ovid in den folgenden beiden Versen an, wenn er sagt:

*Attonitusque seces, ut quos Cybeleia mater
Incitat, ad Phrygios vilia membra modos*

Scheide voll Abscheu sie aus, die rohen, barbarischen Rhythmen
womit Mutter Cybeleia die phrygischen Weisen belebt [Ov. *Ib.*, 453f.]

Aristoteles bezeichnet den [phrygischen *modus*] als bacchisch, also wild und bacchantisch, Lukian nennt ihn wild und ungestüm, Apuleius dagegen feierlich. Diesen *modus* spielte man – wie wir gesehen haben – im Altertum auf der Flöte, einem besonders anregenden Instrument. Daher haben die Spartaner – wie einige sagen – ihre Soldaten mit dem Klang der Flöte zum Kampf ermuntert. Und von den äußerst strengen Gesetzen des Lykurg gezwungen, achteten sie – wie Valerius [Maximus] berichtet – darauf, niemals mit dem Heer in den Kampf zu ziehen, ohne dass dieses zuvor durch den Klang der genannten Instrumente und mit dem Versfuß des Anapäst gründlich angespornt und erhitzt worden wäre. Dieser [Anapäst] besteht aus drei Zeiteinheiten, nämlich aus zwei kurzen und einer langen. Den beiden ersten, die den Takt dichter und rascher machen, entnahmen sie, dass sie den Feind mit großer Wucht angreifen sollten, und dem langen, dass sie innehalten und lebhaft Widerstand leisten sollten, wenn sie ihn nicht beim ersten Angriff bezwungen hatten. So machten es auch die Römer, wie [Marcus] Tullius [Cicero] berichtet: Sie pflegten das Gemüt der Soldaten nicht nur mit dem Klang von Trompeten, sondern auch mit von diesem Klang begleitetem Gesang zum tapferem Kampf anzustacheln. Das zeigt uns unter anderem Vergil, wenn er von Misenus spricht:

*[non praestantior alter]
aere ciere viros Martemque accendere cantu*

kein anderer verstand, mit ehernem Klang die Männer zum Kampf zu rufen
[Verg. *Aen.* 6, 164]

Die Italiker verwendeten die Trompete, die Diodorus zufolge eine Erfindung der tyrrenischen Völker ist, und Plinius ist der Ansicht, ein gewisser Pysaeus, ebenfalls ein Tyrrhener, sei der Erfinder gewesen. Über diese Erfindung verliert Vergil ein [kurzes] Wort, wenn er sagt:

Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor

als schmetterten in der Höhe mit lautem Schall Etruskertrompeten
[Verg. *Aen.* 8, 526]

[Flavius] Josephus dagegen nennt im ersten Buch der *Jüdischen Altertümer* Moses als deren Erfinder, Homer nennt Dircaeus, einige andere Tyrtaeus und wieder andere Miletus. Mit dem schrillen, drängenden, kräftigen und lauten Klang dieser [Trompete]

führten sie den phrygischen *modus* aus, wie man den Worten des antiken Dichters Ennius entnehmen kann, der den Charakter dieses Instrumentes so beschreibt:

At tuba terribili sonitu taratantara dixit.

Die Trompete aber gab mit schrecklichem Gedröhn »taratantara« von sich.

[Enn. *ann.*, Fr. 18]

Nachdem sie also mit großer Vehemenz vom Klang des genannten Instruments zum Kampf ermuntert worden waren, wurden sie durch lange Töne, langsame Bewegungen und die Schwerfälligkeit des *modus* aufgefordert, den Kampf zu beenden. Ebenso wurde – wie Suidas berichtet – Alexander der Große von Timotheos mit der *tibia* aufgefordert, die Waffen zu ergreifen, indem dieser die orthische Formel im phrygischen *modus* vortrug. Gleichermäßen wurde – wie Ammonios [Hermeiou] und Boethius überliefern und wie ich schon mehrfach erwähnt habe – ein junger Mann aus Taormina von diesem *modus* aufgestachelt. Daher waren die Alten der Ansicht, dass Themen, die vom Krieg handeln und die bedrohlich und furchteinflößend sind, zum phrygischen *modus* passen, während der hypophrygische die schreckliche und unruhige Natur des phrygischen mäßigt und mindert. Daher sagen manche: Ebenso wie die Spartaner und Kreter ihre Soldaten mit dem phrygischen *modus* zum Kampf angespornt haben, haben sie sie mit dem hypophrygischen zum Klang der Flöte aus der Schlacht zurückgerufen. Sie meinen auch, dass Alexander [der Große] sich von Timotheos mit diesem auf der Kithara gespielten *modus* aus dem Gefecht zurückrufen ließ und dass der junge Mann aus Taormina mit diesem *modus* und dem Gesang im Spondeus besänftigt wurde. Nach Kassiodor liegt es in der Natur des phrygischen [*modus*], zum Kampf anzustacheln und in den Menschen den Zorn zu entflammen, während der lydische ein Heilmittel gegen geistige und ebenso gegen körperliche Ermüdung ist.

Manche meinen dagegen, der lydische [*modus*] sei für klagende und tränenvolle Dinge geeignet, weil es sich, da er höher liegt, von der Schlichtheit des dorischen und von der Schwere des phrygischen unterscheidet. In diesem *modus* sang – wie Plutarch erzählt – Olympos bei der Bestattung des Python zum Klang der Flöten die Epicedien. Das sind bestimmte Verse, die vor dem Grab eines Toten gesungen wurden. Denn im Altertum war es üblich, beim Tod eines Verwandten oder eines teuren Freundes einen Gesang zum Klang der Flöte oder eines anderen Instruments anzuordnen. Durch diesen Gesang wurden die Umstehenden dazu gebracht, den Toten zu beweinen. Damit beauftragte man Frauen in Trauerkleidung, wie man sie auch heute noch in manchen Städten finden kann, besonders in Dalmatien, wenn einer der Honoratioren gestorben ist. Diesen Brauch beschreibt Papinius Statius, indem er sagt:

*Cum signum luctus cornu grave mugit adunco
tibia, cui teneros suetum producere manes,
Lege Phrygum mesta.*

Das Zeichen zur Trauer gab erst das schwertönende Horn und dann die Tibia. Zarte Hände griffen und brachten auf ihr das vertraute Phrygisch als Trauerweise hervor. [Stat. *Theb.* 6, 120–122]

Daran sieht man, dass solche *harmoniae* im phrygischen oder im lydischen *modus* gebildet wurden, was man aus den oben angeführten Worten des Apuleius ersehen kann. Manche haben den lydischen [*modus*] aufgrund seiner Wirkung schrecklich, traurig und jammervoll genannt, Lukian bezeichnet ihn als wild und ungestüm. Es ist wohl wahr, dass Platon drei Erscheinungsformen der lydischen *harmonia* anführt, nämlich *mixta*, *acuta* und [*lydia*] ohne jeden Zusatz.

<304> Einige waren der Ansicht, dass der hypolydische [*modus*] seiner Natur nach zum lydischen unterschiedlich und gegensätzlich sei und eine gewisse natürliche Lieblichkeit und üppige Süße habe. Dass er die Gemüter der Zuhörer mit Fröhlichkeit und Heiterkeit gemischt mit lieblicher Empfindung erfülle und weit entfernt sei von Lüsternheit und allem Laster. Daher ordneten sie ihm harmlose, gängige und gewichtige Themen zu, die tiefgründige, nachdenkliche oder göttliche Dinge enthalten, wie etwa die Herrlichkeit Gottes oder die ewige Glückseligkeit und jene [Dinge], die geeignet sind, die göttliche Gnade zu erleben. Desgleichen meinten sie, dass der mixolydische [*modus*] seiner Natur nach das Gemüt anrege und beruhige. Den äolischen bezeichnet Apuleius als einfach. Und Cassiodor meint, dass er die Kraft habe, das Gemüt zu beruhigen und zu erheitern, wenn es von verschiedenen Gefühlsregungen bedrückt wird, und dass er, wenn diese Gefühlsregungen verjagt sind, die Macht habe, den Schlaf herbeizuführen. Diese Natur und diese Eigenschaft stimmen stark mit dem hypodorischen [*modus*] überein. Es ist also nicht verwunderlich, dass Athenaios, der sich auf die Autorität des Herakleides Pontikos beruft, der Ansicht war, der äolische sei der hypodorische und umgekehrt. Manche meinen, man könne dem äolischen [*modus*] fröhliche, liebliche, süße und gewichtige Themen zuordnen, denn er enthalte – wie sie sagen – eine angenehme Schwere gemischt mit einer gewissen Fröhlichkeit und einer überdurchschnittlichen Süße. Und sie sind der Ansicht, er sei als offener und klarer *modus* besonders für den Vortrag von lyrischen Versen geeignet. Wenn es aber wahr wäre, was Herakleides sich gedacht hat, wäre er in jeder Hinsicht das Gegenteil und hätte eine andere Natur, wie ich oben gezeigt habe.

Apuleius bezeichnet den iastischen oder ionischen [*modus*] – was dasselbe bedeutet – als vielfältig, Lukian nennt ihn heiter, denn er ist – nach Ansicht mancher – für Tänze und Bälle geeignet. So kam es, dass man ihn für unzüchtig hielt, und das Volk, das diesen *modus* erfunden hat, das ionische Volk der Athener, Liebhaber fröhlicher und heiterer Dinge, sehr bewandert in der Beredsamkeit, nannte sie oberflächlich und leichtlebig. Cassiodor meint, dieser [*modus*] würde seiner Natur nach den Verstand derer schärfen, die nicht sehr begabt sind, und bei jenen, die in irdischen und menschlichen Dingen gefangen sind, ein gewisses Verlangen nach den himmlischen wecken.

All diese Dinge werden über die Natur der *modi* gesagt, und man erkennt, dass die Schriftsteller sehr verschieden sind, indem die einen das eine meinen und die anderen etwas anderes. Daher denke ich, dass diese Vielfalt auf die verschiedenen Gebräuche der Regionen zurückzuführen ist. Diese haben sich mit der Zeit verändert und damit auch die *modi*. Und so spricht ein Teil der Schriftsteller von den *modi* in ihrer ersten, reinen und einfachen Form, und der andere von jenen, die ihre ursprüngliche Natur schon verloren haben. Von dorischen [*modus*] lässt sich zum Beispiel sagen, dass er ursprünglich aufrichtig, gewichtig und ernst war, sich durch veränderte Gebräuche

aber gewandelt hat und schließlich für kriegerische Dinge verwendet wurde. Darüber dürfen wir uns nicht wundern. Denn wenn Veränderungen der *harmoniae* einem Wandel der Gebräuche erzeugt, wie andernorts schon gesagt wurde, ist es auch nicht unpassend, dass aus einem Wandel der Gebräuche Veränderungen der *harmoniae* und *modi* hervorgehen. Dies könnte auch darauf zurückzuführen sein, dass die Schriftsteller jener Zeit wenig über diese Dinge wussten. Ebenso geschieht es auch heute, dass mancher über Dinge schreiben möchte, die er nicht versteht, und sich auf das Urteil und die Meinung eines anderen verlässt, der zuweilen auch nicht mehr weiß. So verwechseln sie oft eines mit dem anderen und schreiben einer Sache eine Eigenschaft zu, die sie für richtig halten, die aber von der Wahrheit so weit entfernt und so verschieden ist wie der Himmel von der Erde. Und wir sehen oft, dass sie etwas verwechseln, etwa bei dem, was Dion Chrysostomos in seiner Abhandlung *De regno* über Alexander den Großen schreibt und was als Beispiel von vielen angeführt wird. Dort sagt er, dieser sei mit dem dorischen *modus* dazu gebracht worden, die Waffen zu ergreifen. Doch soweit ich es ermitteln konnte, ist er der Einzige mit dieser Ansicht. Denn Basilius der Große und viele andere vor ihm meinen, er sei mit dem phrygischen *modus* zu einer solchen Handlung gebracht worden. Doch nun sei genug davon gesprochen, denn es ist notwendig, dass wir zur Darstellung der Anordnung [der *modi*] kommen.

Kap. 6

Die Anordnung der *modi*

Es ist anzumerken, dass die Alten hinsichtlich der Namen der *modi* und ihrer Eigenschaften ebenso viele Meinungen hatten, wie sie hinsichtlich ihrer Anordnung und ihrer Lage uneins waren: Einige ordneten die *modi* auf die eine Weise an, andere auf eine andere. Platon setzte vor allen übrigen in seiner Anordnung der *harmoniae* die *lydia mixta* an die erste Stelle und fügte ihr die *lydia acuta* hinzu. An die zweite Stelle setzte er dann die ionischen und jene, die er einfach und ohne jeden Zusatz als *lydia* bezeichnet, und an die dritte die dorische und phrygische *harmonia*. Es ist wohl wahr, dass man sagen kann, er habe diese Anordnung nicht im natürlichen Sinn vorgenommen, sondern zufällig und willkürlich, <305> wie es ihm bei seiner Darlegung gelegen kam. Ebenso machte er es auch in einer anderen Darlegung, in der er zuerst die ionische anführte, dann die phrygische, dieser die lydische zur Seite stellte und schließlich an letzter Stelle die dorische Melodie.

Andere nahmen eine andere Anordnung vor: Sie setzten den hypodorischen [*modus*] allen übrigen voran an das untere Ende ihrer Anordnung und den mixolydischen an das obere, oberhalb davon den hypermixolydischen. Über den hypodorischen [setzten sie] den hypophrygischen und dann den hypolydischen, dem sie den dorischen zur Seite stellten. Danach folgte unmittelbar der phrygische, sodass der lydische über den mittleren vier zu stehen kam. Zu diesen gehörten Ptolemäus und Boethius.

Wieder andere nahmen einer weitere Anordnung vor, wie Apuleius, der zuerst den äolischen [*modus*] anführte, dann den iastischen und die übrigen so, wie man es in seinen Ausführungen sehen kann. Martianus dagegen führte den lydischen zuerst an, stellte ihm dann den iastischen zur Seite und ebenso die übrigen. Noch andere, zu de-

nen Cleonides und Gaudentius zählen, die oben schon erwähnt wurden, führten den mixolydischen zuerst an. Iulius Pollux setzt an zwei Stellen den dorischen allen übrigen voran, ebenso Plutarch und Cassiodor. Aristeidés Quintilianus ordnete den lydischen so an wie Martianus, während Lukian den phrygischen an die erste Stelle setzte.

Diese Verschiedenheit bewirkt nichts anderes als große Verwirrung. Sie entsteht dadurch, dass einige beim Schreiben über diesen Gegenstand die natürliche Anordnung eingehalten und einen *modus* nach dem anderen genannt haben, andere aber – ohne darauf zu achten – eine zufällige Anordnung gewählt haben. Erstere waren jene, die diese Dinge nach der wissenschaftlichen Vorgehensweise behandelt und dargelegt haben, wie Cleonides, Ptolemäus, Gaudentius, Aristeidés [Quintilianus], Cassiodor und Martianus [Capella]. Die anderen dagegen haben darüber beiläufig gesprochen, wie es für ihr Vorhaben dienlich war. Dabei war es nicht notwendig, die [*modi*] in der gebotenen Weise der natürlichen Anordnung folgend anzuführen, sondern so wie es ihnen gelegen kam, darunter Platon, Plutarch, Lukian, [Iulius] Pollux und Apuleius. Es ist also nicht verwunderlich, dass diese [letztgenannten Autoren] verschiedene Anordnungen vorgenommen haben, wir sollten uns jedoch über erstere wundern, welche dieselben Dinge wissenschaftlich behandelt haben und so unterschiedlicher Ansicht waren. Aber diese Verwunderung soll nun ein Ende haben. Denn so wie es in den anderen Wissenschaften üblicherweise viele Lehrmeinungen gab, gab es – wie ich andernorts schon gesagt habe – auch in der Musik zu jener Zeit zwei hauptsächliche Lehrmeinungen, von denen die eine, die der Lehre des Pythagoras folgte, die pythagoräische genannt wurde und die andere, die den Ansichten des Aristoxenos folgte, die aristoxenische. Zwischen ihnen gab es bezüglich derselben Dinge viele Unterschiede und verschiedene Ansichten. Denn die einen betrachteten sie auf die eine Weise und die anderen auf eine andere, und aus ihren unterschiedlichen Grundsätzen ergab sich nichts anderes als unterschiedliche Schlussfolgerungen. So kam es – wie ich an einigen Stellen, wo es mir angebracht erschien, gezeigt habe –, dass sie in verschiedenen Dingen voneinander abwichen, folglich auch bezüglich der Anzahl, der Lage und der Anordnung der *modi*.

Wenn wir berücksichtigen, was Ptolemäus und Boethius über diesen Gegenstand geschrieben haben, sehen wir, dass sie den mixolydischen *modus* in ihren Tonordnungen ganz oben angesetzt haben und dass der tiefste Ton eines jeden *proslambanomenos* heißt, der mittlere *mese* und der höchsten *nete*. Boethius sagt, dass die Abstände und Intervalle in jedem *modus* nur Ganz- und Halbtöne sein sollen. Cleonides jedoch setzt, wenn er die *species* der Oktave aufzählt, die erste *species* auf den tiefsten Tönen der *pyknoi*, die er als *βαρύπυκνοι* bezeichnet, zwischen *hypate hypaton* und *paramese* an. Und er sagt, die Alten hätten sie mixolydisch genannt. Die zweite setzt er auf den mittleren [Tönen] der *pyknoi*, die er als *μεσόπυκνοι* bezeichnet, zwischen *parhypate* und *trite diezeugmenon* an und nennt sie lydisch. Die dritte, auf den *ὀξύπυκνοι*, also den höchsten [Tönen] der *pyknoi*, nennt er phrygisch, die vierte dorisch, die fünfte hypolydisch, die sechste hypophrygisch, und die siebte nennt er nicht nur hypodorisch, sondern auch lokrisch oder *communis*. So geht auch Gaudentius vor, wie man sehen kann. Man erkennt offensichtlich, dass er eines von zwei Dingen macht: Entweder setzt er den mixolydischen *modus* im tiefen Tonbereich seines Monochords an – wie es tatsächlich der Fall ist – und den hypodorischen oder lokrischen höher, oder er ordnet die Saiten des genannten Instruments anders an als die übrigen alten Musiker. Wir sehen

nun, dass sich die Ansicht bewahrheitet, die ich im 29. Kapitel des zweiten Teils zum Ausdruck gebracht habe, als ich darüber gesprochen habe, welche Vorstellung die Alten von der Sphärenharmonie hatten.

Wollte man jedoch die Art und Weise darstellen, auf welche die Alten die genannten *modi* gesungen haben, wäre das eine schwierige Sache. Zunächst gibt es davon kein Beispiel, und außerdem verwenden Ptolemäus und Aristeides [Quintilianus] – obwohl Boethius die Intervalle zwischen den Tönen eines jeden *modus* anführt – andere, abweichende Intervalle. Keiner von beiden stellt die Art und Weise dar, mit der man beim Singen von unten nach oben oder von oben nach unten fortschreitet. Und auch wenn es viele Abschriften von Ptolemäus gibt, die diese Intervalle zeigen, sind die Beispiele und andere Stellen durch den Zahn der Zeit oder Fehler der Schreiber so unvollkommen, dass man wenig Nutzen daraus ziehen kann. Es ist wohl wahr, dass er im ersten Kapitel des dritten Buches offensichtlich die Quarte, also das *tetrachordum diatonon diatonicum* auf den äolischen *modus* anwendet, für die übrigen [*modi*] konnte ich aber keine Erklärung finden.

<306> Diese Tonabstände werden bei Aristeides [Quintilianus] etwas besser dargestellt, so dass man sie versteht. Zwar ist das Exemplar, das mir in die Hände gefallen ist, durch die Ungenauigkeit der Schreiber so fehlerhaft, dass ich ihm kaum die folgenden wenigen Worte entnehmen konnte, ich möchte sie aber dennoch so wiedergeben, wie sie stehen, damit man ein Stück weit die Verschiedenheit der antiken *modi* sieht und wie sehr sie sich von unseren modernen unterscheiden. Es heißt:

Τὸ μὲν γὰρ λυδίον διάστημα σωπετίδεσσαν, ἐκ διέσεως καὶ τόνου καὶ τόνου, καὶ διέσεως καὶ διέσεως, καὶ τόνου καὶ διέσεως. Καὶ τοῦτο μὲν ὡς τέλειον σύστημα. Τὸ δὲ δώριον, ἐκ τόνου καὶ διέσεως, καὶ διέσεως καὶ τόνου καὶ τόνου καὶ διέσεως καὶ διέσεως καὶ διτόνου. ὡς δὲ τοῦτο, τόνου τοῦ δια πασῶν ὑπερέχον. Τὸ δὲ φρύγιον, ἐκ τόνου καὶ διέσεως καὶ διέσεως, καὶ διτόνου καὶ τόνου, καὶ διέσεως καὶ τόνου. ὡς δὲ καὶ τοῦτο τέλειον δια πασῶν. τὸ δὲ ἰατρικόν, σωπετίδεσσαν ἐκ διέσεως καὶ διέσεως καὶ διτόνου, καὶ τριημιτόνου καὶ τόνου. ὡς δὲ τῷτο τῷ δια πασῶν ἐλλείπον τόνου. Τὸ δὲ μιξολυδίον, ἐκ δύο διέσεων κατὰ τὸ ἐξῆς κειμένων, καὶ τόνου καὶ τόνου, καὶ διέσεως καὶ τριῶν τόνων. ὡς δὲ καὶ τῷτο τέλειον σύστημα. τὸ δὲ λεγόμενον σωπετόγον λυδίον, ὡς διέσεως καὶ διέσεως καὶ διτόνου καὶ τριημιτονίου. Διέστιν δὲ νῦν ἐπὶ πασῶν ἀκουσέον, τὴν ἐναρμόνιον.

Demzufolge haben sie den Tonraum des lydischen [*modus*] folgendermaßen gebildet: *diësis*, Ganzton, Ganzton, *diësis*, *diësis*, Ganzton und *diësis*. Das ist ein vollkommener Ausschnitt des Tonsystems. Der dorische dagegen [bestand aus] Ganzton, *diësis*, *diësis*, Ganzton, Ganzton, *diësis*, *diësis* und großer Terz. Er überstieg die Oktave um einen Ganzton. Der phrygische [bestand aus] Ganzton, *diësis*, *diësis*, großer Terz, Ganzton, *diësis* und Ganzton. Das war eine vollkommene Oktave. Den iastischen dagegen setzten sie zusammen aus *diësis*, *diësis*, großer Terz, Trihemitonium und Ganzton. Es fehlte ein Ganzton zur Oktave. Der mixolydische schließlich [bestand aus] zwei *diëses* nacheinander, Ganzton, Ganzton, *diësis* und drei Ganztönen. Das war ein vollkommener Ausschnitt des Tonsystems. Jener [*modus*] aber, welcher der syntonisch lydische genannt wurde, war aus *diësis*, *diësis*, großer Terz und *trihemitonium* zusammengesetzt. Die *diësis* ist immer als [Intervall] des enharmonischen [*genus*] zu verstehen.

Wir können den Worten des Aristeides [Quintilianus] entnehmen, dass die *modi* – seiner Meinung nach – nicht nur hinsichtlich der Intervalle variabel waren, sondern auch hinsichtlich der Anzahl der Töne. Boethius führt allerdings im vierten Kapitel des vierten Buches seiner *Musica* für den lydischen [*modus*] nur elf Töne an und im 14. und 15.

Kapitel für jeden *modus* 15, denen er das *tetrachordum synemmenon* zur Seite stellt. Wie wir aber den Worten von Cleonides und Gaudentius entnehmen können, die oben schon genannt wurden, umfasste jeder *modus*, wenn er vollkommen war, eine *species* der Oktave, also acht Töne.

So ist es auch bei den Modernen der Brauch: Sie setzen auf der vierten *species* der Oktave von D bis d den ersten und den achten *modus* an. Den dritten und den zehnten auf der fünften *species* von E bis e, desgleichen auf der sechsten [*species*] von F bis f den fünften und auf der siebenten von G bis g den siebenten [und den zwölften *modus*]. Auf der ersten [*species* der Oktave] von A bis a jedoch setzen sie den neunten und den zweiten [*modus* an] und auf der zweiten von \flat bis \flat den vierten. Und zuletzt ordnen sie von C bis c oder von c bis cc, auf der dritten *species* der Oktave, den elften und den sechsten *modus* an, wie wir weiter unten noch sehen werden. Insgesamt sind das zwölf an der Zahl, nicht nur bei den Klerikern, sondern auch bei den praktischen Komponisten. Allerdings werden sie von vielen nicht für so zahlreich gehalten. Ich möchte diese [*modi*] nun im Einzelnen abhandeln und zeigen, wie jeder von ihnen gegenwärtig verwendet wird.

Kap. 7

Der hypermixolydische des Ptolemäus ist nicht der, den wir den achten *modus* nennen

Es hat einige moderne Praktiker gegeben, die es für gesichert hielten, dass der achte *modus*, den wir verwenden, der hypermixolydische des [Claudius] Ptolemäus sei, der in dessen Anordnung an achter Stelle steht. Aber in der Tat täuschen sie sich sehr. Denn der achte [*modus*] ist – wie wir noch sehen werden – in der vierten, arithmetisch geteilten *species* der Oktave von D bis d oder zwischen *lichanos*, *hypaton* und *paranete diezeugmenon* enthalten, der hypermixolydische dagegen in der ersten *species* von a bis aa, also zwischen *mese* und *nete hyperboleon*, wie uns Boethius im 17. Kapitel des vierten Buches seiner *Musica* deutlich zeigt. So kann man den Unterschied zwischen den beiden [*modi*] sehen und den Irrtum, dem sie erliegen.

Einige waren der Meinung, dass zwischen dem am tiefsten gelegenen hypodorischen und dem am höchsten gelegenen hypermixolydischen [*modus*] kein Unterschied bestehe außer hinsichtlich ihrer Lage [im Tonsystem], da beide in derselben *species* der Oktave enthalten seien. Doch meinem Urteil nach befinden sie sich in einem großen Irrtum. Denn das wäre, als würde man sagen, Ptolemäus habe das, was in der Tiefe bestanden hat in die Höhe versetzt, ohne einen Unterschied in der *harmonia* zu machen. Aber das ist nicht glaubwürdig. Denn einem so großen Philosophen wie Ptolemäus hätte es niemals so sehr an Urteilsvermögen gefehlt, dass er eine Sache wie diese ohne Grund vervielfältigt hätte, umso mehr, als dies bei Philosophen als sehr ungebührlich galt. Es muss also gesagt werden, dass diese <307> beiden *modi* sich nicht nur hinsichtlich ihrer Lage [im Tonsystem] unterschieden, sondern durch die unterschiedlichen Melodien auch hinsichtlich ihrer Natur. Und dass Ptolemäus dies bei der Darstellung des genannten hypermixolydischen [*modus*] beabsichtigt hat.

Einige andere wollten ihn äolisch nennen, was mir ebenfalls unbegründet erscheint, zumal Ptolemäus im ersten und 15. Kapitel des zweiten Buches seiner *Harmonica* den äolischen [*modus*] erwähnt und als äolische *harmonia* bezeichnet. Es könnte vielleicht jemand fragen, warum Ptolemäus dem hypermixolydischen [*modus*] keine plagale [Tonart] oder Nebentonart zur Seite gestellt hat und warum er in seiner Anordnung weder den äolischen noch den ionischen, den er die iastische *harmonia* nennt, angeführt hat. Da aber jeder, der das dritte Kapitel oben liest, auf diesen Einwand oder diese Frage eine zufriedenstellende Antwort erhält, glaube ich nicht, dass ich etwas wiederholen muss.

Kap. 8

Wie die Alten die Töne ihrer *modi* bezeichneten

Mir scheint, dass ich bei keinem griechischen oder lateinischen Schriftsteller auch nur ein einziges Beispiel gefunden habe, dem man entnehmen könnte, wie die Alten mehrere Stimmen zugleich singen ließen, nur dass sie die Töne ihrer *modi* und Musikstücke getrennt notierten und in welchem Verhältnis sie die Tonabstände zueinander setzten. Das bestärkt mich in der Ansicht, dass sie nie den Brauch hatten, mehrere Stimmen zugleich singen zu lassen, wenn man von der im vierten Kapitel des zweiten und im 79. Kapitel des dritten Teils erwähnten Praxis absieht.

Darüber hinaus ist es offenkundig, dass sie in ihren Musikstücken nicht unsere Noten und Zeichen verwendeten und ebenso wenig die im zweiten Kapitel des dritten Teils gezeigten Linien und Spatien, die wir heutzutage verwenden. Sie hatten – Boethius zufolge – einige Zeichen, die sie über die Silben ihrer Verse setzten. Diesen entnahmen sie, auf welche Weise die Stimme beim Singen nach unten oder nach oben bewegt werden sollte. Es ist wohl wahr, dass diese Zeichen verdoppelt werden konnten, eines über dem anderen. Und Boethius sagt, dass die einen, oben stehenden, die Noten oder Zeichen für den Textvortrag, also die Worte waren, und die anderen, unten stehenden, die für den Rhythmus. Damit möchte er – wie ich meine – ausdrücken, dass erstere die Tonhöhe anzeigen und letztere die Kürze oder Länge des Zeitmaßes, auch wenn man diese Kürze oder Länge auch den Verssilben entnehmen konnte, die kurz oder lang waren. Diese Zeichen unterschieden sich voneinander, denn sie hatten jedem Ton ein besonderes Zeichen zugewiesen, sodass sich das Zeichen für den *proslambanomenos* von dem für die *hypate hypaton* und von den weiteren unterschied, desgleichen das Zeichen für den *proslambanomenos* im dorischen *modus* vom Zeichen für den *proslambanomenos* im phrygischen *modus* und so weiter.

Aber diese Zeichen wurde aufgegeben, denn der heilige Kirchenlehrer Johannes von Damaskus erfand andere, neue Zeichen, die er so an die griechischen liturgischen Gesänge anpasste, dass sie nicht die Töne bezeichneten, wie es die genannten Zeichen taten, sondern das Intervall anzeigten, das gesungen werden sollte. So hat jedes singbare Intervall sein Zeichen, und zwar so, dass sich das für den aufsteigenden Ganzton von dem für den aufsteigenden Halbton unterscheidet, das für die aufsteigende kleine Terz von dem für die aufsteigende große Terz und so weiter. Ebenso unterscheiden sich die Zeichen für den absteigenden Ganzton, Halbton und so weiter von den auf-

steigenden. Jedem von ihnen wurde ein Zeitmaß beigelegt, sodass man jedes Musikstück mit diesen Zeichen auf kürzere Weise darstellen konnte als wir es mit der Anwendung unserer heutigen tun, wie ich in vielen meiner Kompositionen gezeigt habe. Und man kann darin alle Akzidentien anwenden, die in der Komposition vorkommen, egal um welche es sich handelt, denn ich habe viel Sorgfalt darauf verwendet, alles so einzurichten, wie es für mein Vorhaben dienlich ist.

Damit wir keinem Irrtum erliegen, ist jedoch auf folgendes hinzuweisen: Wenn wir die Worte des Boethius im 14. und 16. Kapitel des vierten Buches seiner *Musica* berücksichtigen, welche die *modi* behandeln, können wir zwei Dinge erkennen, aus denen meiner Ansicht nach zwei große Unannehmlichkeiten folgen. Erstens kann man zwischen den *modi* keinerlei Unterschied in den Intervallen feststellen, denn er sagt, dass alle Töne des hypodorischen, so wie sie angeordnet sind, einen Ton nach oben versetzt werden, um den hypophrygischen *modus* zu erhalten. Und ebenso werden alle Töne dieses *modus* um einen weiteren Ton nach oben versetzt, um die – wie er sagt – Melodie des hypolydischen zu erhalten. Wenn dann alle diese Töne um einen Halbton nach oben versetzt werden, entsteht seiner Ansicht nach der dorische, und ebenso fährt er mit den anderen *modi* fort. Wenn man aber auf solche Weise vorgehen muss, um die *modi* zu erhalten, kann ich zwischen ihnen keinen Unterschied erkennen, außer jenem, dass, wenn sie alle der Reihe nach auf demselben Instrument gespielt würden, der eine einen Ganzton oder einen Halbton höher wäre als der andere und mit denselben Intervallen fortschreiten würde. Welchen Unterschied könnte man aber bitte zwischen dem einen <308> und dem anderen *modus* erkennen, wenn man in den tiefen, mittleren und hohen Tönen des einen dieselben Intervalle vorfindet wie in den tiefen, mittleren und hohen Tönen des anderen, auch wenn sie beim einen um einen beliebigen Tonabstand höher oder tiefer gelegen wären als beim anderen? Schließlich sind es die Intervalle, die den *modi* ihre Form verleihen und das, was den Unterschied zwischen ihnen ausmacht, und nicht hohe oder tiefe Lage.

Zweitens können wir den Worten des Boethius und seinen Beispielen, wenn wir sie nicht missverstehen, entnehmen, dass sich die modernen Musiker, wenn sie über diese Angelegenheit sprechen, sehr irren. Sie glauben nämlich, der moderne fünfte *modus* sei der [gleichnamige] antike lydische und setzen ihn um einen Ganzton unterhalb des siebenten *modus* an, den sie mixolydisch nennen. Denn sie nehmen an, dass ihr lydischer [*modus*] in der sechsten *species* der Oktave von F bis f enthalten sei und der mixolydische in der siebten von G bis g. Diese beiden sind einen Ganzton voneinander entfernt, Boethius zeigt jedoch deutlich, dass der antike lydische [*modus*] vom mixolydischen um einen Halbton entfernt ist. Desgleichen meint er, der dorische sei einen Ganzton vom phrygischen entfernt, was auch Ptolemäus sagt, und dieser vom lydischen einen weiteren Ganzton. Dennoch meinen die modernen, der erste *modus* sei der antike dorische, der dritte der phrygische und der fünfte der lydische. Das wäre das völlige Gegenteil von dem, was jene [Alten] behaupten. Denn der erste [*modus*] ist vom dritten einen Ganzton entfernt und dieser vom fünften einen Halbton. Wir können also sagen: Sie befinden sich in einem großen Irrtum, wenn sie den ersten [*modus*] dorisch nennen, den dritten phrygisch und ebenso die anderen in der Reihenfolge, in der sie bei Ptolemäus und Boethius angeführt sind. Wollte man sie mit solchen [griechischen] Namen bezeichnen – und hätten die modernen [*modi*] eine gewisse Ähnlich-

keit mit den antiken – müsste man eher den elften dorisch, den ersten phrygisch und den dritten lydisch nennen, als anders. Denn dann wären sie voneinander um die von Ptolemäus und Boethius angeführten Intervalle entfernt.

In der Tat war dies – damit sich niemand wundert – neben anderen einer der Gründe, die mich dazu bewogen haben, die *modi* nicht dorisch, phrygisch, lydisch zu nennen oder mit ähnlichen anderen Namen [zu bezeichnen], sondern erster, zweite, dritter und so weiter, der Reihe nach. Denn ich hatte erkannt, dass diese [erste] Art der Bezeichnung nicht gelungen war. Auch wenn Franchinus Gaffurius in seiner *Theorica* die *modi* auf andere Weise anordnet, den einen höher und den anderen tiefer, verändert er doch die Intervalle der *modi* nicht, sondern versetzt sie nur insgesamt einmal um einen Ganzton und einmal um einen Halbton nach oben, ohne die Tonordnung im Übrigen zu verändern.

Ich wollte das nicht erwähnen, um einem der antiken oder modernen Schriftsteller zu widersprechen, denen ich immer die größte Hochachtung erwiesen habe und erweisen werde, sondern, damit die Leser darauf achten, solche Dinge gewissenhaft erwägen, sich ein Urteil bilden und in musikalischen Dingen stets das Gute vom Schlechten und das Wahre vom Falschen unterscheiden können. Ich glaube auch nicht, dass es sehr unschicklich wäre, zu sagen: Auch wenn Boethius in musiktheoretischen Dingen hochgelehrt war, kann es sein, dass er in praktischen Dingen nicht so kundig gewesen ist. Dies lässt sich in der Tat dadurch bestätigen, was oben gesagt wurde und was ich im 13. Kapitel des dritten Teils gezeigt habe, [nämlich] seine Darstellung der vierten *species* der Quinte. Darüber sollten wir uns nicht wundern, denn jeder kann als Mensch von seiner eigenen Meinung getäuscht werden. Erinnern wir uns stattdessen an das, was Horaz in der *Ars poetica* schreibt, wenn er sagt:

verum operi longo fas est obrepere somnum

doch eine so lange Arbeit darf schon mal der Schlaf überkommen

[Hor. *ars*, 360]

Dies kann eine sehr gute Entschuldigung für diesen hochbedeutenden Autor sein und ebenso für jeden anderen, der viel und ausführlich schreibt.

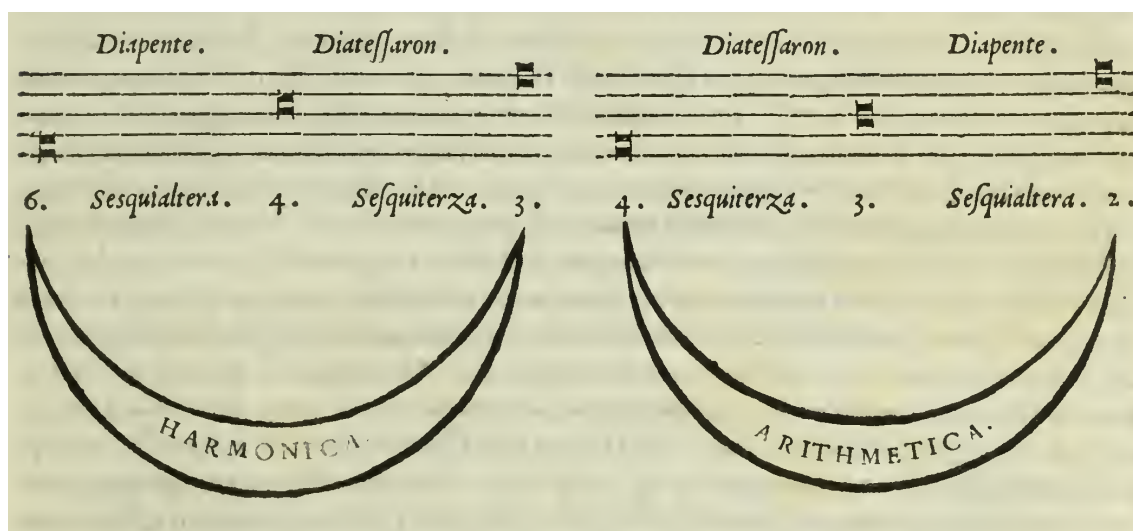
Kap. 9

Was man unter der harmonischen oder arithmetischen Teilung der Oktave versteht

Oben habe ich gesagt, dass die zwölf *modi* aus der Teilung der sieben *species* der Oktave hervorgehen, die einmal harmonisch und einmal arithmetisch vorgenommen wird. Ehe wir nun fortfahren, möchte ich, dass wir sehen, was man unter der Teilung der Oktave auf die eine oder andere Weise versteht. Es ist also zunächst darauf hinzuweisen, dass die Oktave als die erste Konsonanz – wie ich andernorts schon gezeigt habe – durch einen in der Mitte liegenden Ton in ihre hauptsächlichen Bestandteile geteilt wird, die Quinte und die Quarte. Diese Teile ergeben – da sie oftmals so verbunden werden, dass einmal das größere und einmal das kleinere [Intervall] unten liegt – [jeweils] zwei Verbindungen oder Vereinigungen. Eine davon ist nicht unbedingt gut, die andere ist sehr klangvoll und lieblich. Diese Lieblichkeit entsteht, wenn man die Quinte

unter die Quarte setzt, denn wenn [die Intervalle] auf diese Weise verbunden oder vereinigt werden, werden die Außentöne der Oktave von einem Ton durchschnitten, der den oberen Außenton der Quinte und den unteren Außenton der Quarte bildet. Diese Teilung oder vielmehr Verbindung heißt harmonisch, <309> denn die Proportionszahlen von Quinte und Quarte, $6 : 4 : 3$, stehen zueinander in harmonischer Proportionalität, indem der mittlere Ton die Außentöne so unterteilt, wie es hier erforderlich ist und wie ich es im 39. Kapitel des ersten Teils gezeigt habe. Die andere [Teilung] ist weniger gut, denn sie ist in der Tat nicht so klangvoll. Weil die Konsonanzen in ihr nicht an der passenden Stelle stehen, heißt sie arithmetisch. Sie entsteht, wenn die genannten Teile auf gegensätzliche Weise durch einen in der Mitte liegenden Ton verbunden werden, wenn also die Quarte unten liegt und die Quinte oben. Und weil die Proportionszahlen von Quarte und Quinte, $4 : 3 : 2$, eine arithmetische Teilung bilden, indem die mittlere Zahl 3 die äußeren, 4 und 2, so teilt, wie es diese Teilung erfordert und wie es im 36. Kapitel des ersten Teils gezeigt wurde, heißt sie zu Recht arithmetisch.

Die erste Verbindung ist viel besser als die zweite, weil in der darin befindlichen Abfolge der Konsonanzen alle Töne an der passenden und natürlichen Stelle angeordnet sind, so wie es der natürlichen Form der Konsonanzen entspricht, die darin enthalten sind. In der zweiten Abfolge sind die Konsonanzen so angeordnet, dass man sie eher akzidentiell als natürlich nennen könnte. Wir können also jedes Mal, wenn wir eine Oktave vorfinden, die auf die erste Weise geteilt wird, sagen, dass sie harmonisch unterteilt wird. Und wenn wir sie auf die zweite Weise unterteilt wird, kann man – aus den genannten Gründen – sagen, dass sie arithmetisch geteilt wird. Dasselbe kann man auch von der Quinte sagen, wenn sie in eine große und eine kleine Terz geteilt wird. Hier folgen die Beispiele:



Kap. 10

Es gibt notwendigerweise zwölf moderne *modi* und wie sich das zeigen lässt

Aus der Vereinigung oder Zusammenstellung von Quinte und Quarte entstehen nach Ansicht der Praktiker die modernen *modi*. Wir wollen nun zeigen, dass die *modi* not-

wendigerweise die Zahl zwölf erreichen. Es können auch nicht weniger sein, unabhängig davon, wie viele antike *modi* es gegeben hat, denn diese tragen nichts oder wenig zu unserem Vorhaben bei, zumal wir sie heute – wie schon gesagt wurde – auf eine Weise verwenden, die sich von der antiken sehr unterscheidet. Um dies zu zeigen, nehmen wir das, was wir oben vorangestellt haben, als Voraussetzung, nämlich die Vereinigung der vier *species* der Quinte mit den drei *species* der Quarte, die im 13. und 14. Kapitel des dritten Teils dargestellt wurden. Es gibt folglich so viele *modi*, wie es Möglichkeiten gibt, diese Teile [der Oktave] auf passende Weise zu vereinen, indem man die Quarte einmal oberhalb und einmal unterhalb der Quinte anbringt.

Beginnen wir also der Reihe nach: Wenn wir die erste *species* der Quinte von D bis a nehmen und sie oben mit der ersten *species* der Quarte von a bis d vereinigen, erhalten wir aus dieser Vereinigung oder Verbindung zweifellos das, was wir heute den ersten *modus* nennen, der in der vierten *species* der Oktave von D bis d enthalten ist. Desgleichen ergibt sich, wenn wir dieselbe erste *species* der Quinte nehmen und ihr unten die erste *species* der Quarte von D bis A hinzufügen, zweifellos die erste *species* der Oktave von a bis A, die das enthält, <310> was wir den zweiten *modus* nennen. Wenn wir nun die zweite *species* der Quinte von E bis \flat nehmen und ihr oben die zweite *species* der Quarte von \flat bis e hinzufügen, ergibt sich das, was wir als den dritten *modus* bezeichnen, der in der fünften *species* der Oktave von E bis e enthalten ist. Und wenn wir der besagten Quinte die genannte Quarte von E bis \flat unten anfügen, erhalten wir die zweite *species* der Oktave von \flat bis \flat , und es entsteht ein *modus*, der sich von den drei erstgenannten unterscheidet, nämlich der, den wir den vierten nennen. Nehmen wir nun die dritte *species* der Quinte von F bis c und fügen ihr die dritte *species* der Quarte von c bis d hinzu, ergibt sich mit der sechsten *species* der Oktave von F bis f das, was wir den fünften *modus* nennen. Nehmen wir dann dieselbe Quinte und fügen ihr unten die Quarte von F bis C hinzu, erhalten wir die dritte *species* der Oktave und zugleich das, was wir den sechsten *modus* nennen. Auf diese Weise ergeben sich sechs Vereinigungen oder Verbindungen, nämlich die der ersten *species* der Quinte mit der ersten der Quarte, unten und oben, und die der jeweils zweiten [*species*], gleichfalls unten und oben, und ebenso die der dritten *species*, einmal oben und einmal unten. So erhalten wir sechs *modi*. Nun bleibt uns noch, die vierte *species* der Quinte mit der ersten der Quarte zusammenzuführen, was sich bequem bewerkstelligen lässt.

Es ist also festzustellen, dass alle *species* der Quarte erneut auf dreierlei Weise mit der Quinte angeordnet und zusammengeführt werden können. Denn die erste *species* lässt sich mit der vierten *species* der Quinte zusammenführen, die zweite mit der ersten und die dritte mit der vierten *species* der Quinte. Und diese *species* können auf keine andere Weise bequem verbunden werden, wie es für jeden in der Musik durchschnittlich Bewanderten offenkundig ist. Nehmen wir nun die vierte *species* der Quinte von G bis d und führen sie mit der ersten der Quarte von d bis g zusammen, erhalten wir zwischen den Tönen G und g, den Außentönen der siebenten *species* der Oktave sowie den dazwischenliegenden Tönen, den *modus*, welcher der siebente genannt wird. Wenn wir dann noch einmal die Quarte von G bis D nehmen und sie unten mit der [vierten *species* der] Quinte zusammenführen, erhalten wir die Oktave von d bis D, die vierte *species* [der Oktave], und den *modus*, welcher der achte *modus* genannt wird.

Fügen wir nun der zweiten *species* der Quarte von e bis aa oben die erste der Quinte von a bis e hinzu, erhalten wir mit der ersten *species* der Oktave von a bis aa einen weiteren *modus*, den wir, weil er sich von den acht [bereits] vorgestellten *modi* unterscheidet, den neunten *modus* nennen wollen. Wenn wir dann unterhalb dieser Quinte dieselbe Quarte von a bis E anfügen, erhalten wir mit der fünften *species* der Oktave von e bis E das, was wir zu Recht den zehnten *modus* nennen. Wenn wir schließlich die dritte *species* der Quarte von g bis cc oben mit der vierten *species* der Quinte von c bis g zusammenführen, erhalten wir mit der dritten *species* der Oktave von c bis cc den *modus*, welcher der elfte genannt wird. Und wenn wir dann die besagten *species* umgekehrt zusammenführen und die Quarte zwischen den Tönen c und G unten anordnen, erhalten wir den letzten *modus*, welcher der zwölfte genannt wird und in der siebenten *species* der Oktave zwischen G und g enthalten ist, wie man hier im Beispiel sieht:



Auf diese Weise haben wir nicht mehr und nicht weniger als zwölf *modi* erhalten. Denn diese *species* können nur unter großen Unannehmlichkeiten auf andere Art zusammengeführt werden, wie es für jeden mit Urteilsvermögen offenkundig ist.

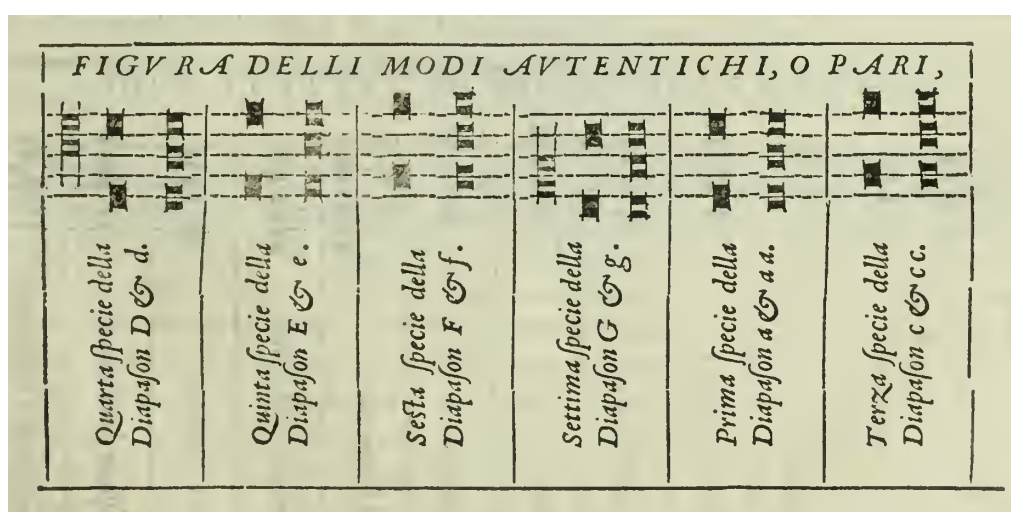
Kap. 11

Eine andere Art zu zeigen, dass es zwölf *modi* gibt

<311> Wir können auch auf einem anderen Weg zeigen, dass die Anzahl der *modi* die Zahl zwölf erreicht, nämlich durch die Teilung der Oktave auf harmonische und arithmetische Weise. Und damit keine Verwirrung entsteht, wollen wir genauso so vorgehen wie die Modernen: Wir beginnen mit der vierten *species* der Oktave und lassen dann die anderen der Reihe nach folgen, indem wir sie zunächst harmonisch und dann arithmetisch teilen.

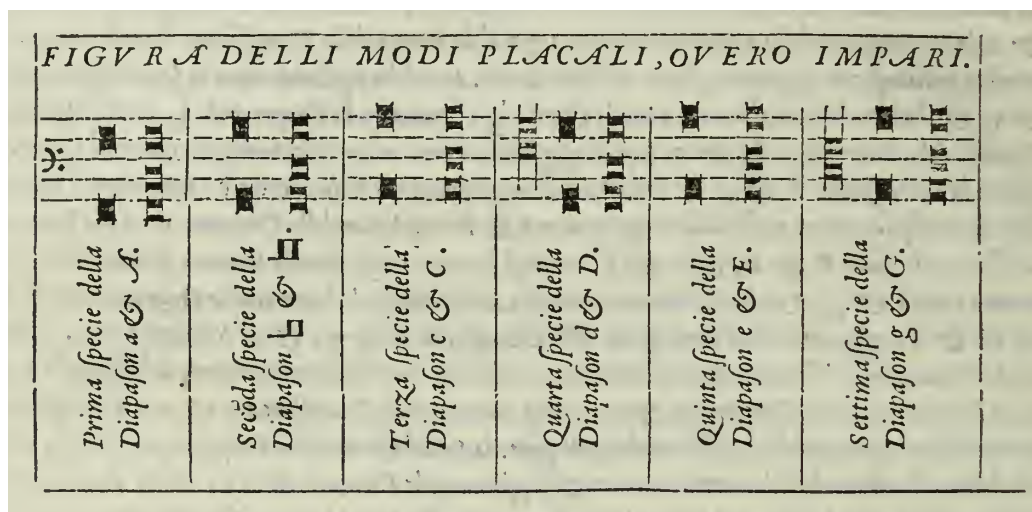
Wenn wir also die vierte *species* der Oktave von D bis d nehmen und sie harmonisch durch den Ton a in zwei Teile teilen, erhalten wir zweifellos unten von D bis a die erste *species* der Quinte und [oben] von a bis d die erste der Quarte. Diese ergeben zusammen, wie wir oben gesehen haben, den ersten *modus*. Wenn wir dann die fünfte *species* [der Oktave] von E bis e herausgreifen und sie in der gleichen Art durch den Ton b teilen, erhalten wir die zweite *species* der Quinte von E bis b und die zweite der Quarte von b bis e, die auf die dargestellte Weise zusammengefügt den dritten [*modus*] ergeben. Nimmt man jedoch die sechste *species* der Oktave von F bis f und teilt sie in der gleichen Art durch den Ton c, erhalten wir den fünften *modus*, der auf dieselbe Weise

aus der Verbindung der dritten *species* der Quinte von F bis c mit der dritten der Quarte von c bis F hervorgeht, wie bereits gesagt wurde. Nimmt man dann die siebte *species* der Oktave von G bis g und teilt sie harmonisch durch den Ton d, erhalten wir die vierte *species* der Quinte von G bis d und zusammen mit der ersten *species* der Quarte von d bis g den siebenten *modus*. Nehmen wir schließlich die durch den Ton e harmonisch geteilte erste *species* der Oktave, erhalten wir die erste *species* der Quinte von a bis e und die zweite [*species*] der Quarte von e bis aa, die zusammen den neunten *modus* bilden. Wir lassen nun die zweite *species* der Oktave ♭ und ♮ beiseite, denn man kann sie nicht harmonisch teilen, nehmen die dritte *species* der Oktave von c bis cc und teilen sie auf die oben genannte Weise durch den Ton g. Aus dieser Teilung entsteht mit der vierten *species* der Quinte von c bis g und der dritten *species* der Quarte von g bis cc der elfte *modus*, wie man hier unten sieht:



Alle diese *modi* entstehen aus der harmonischen Teilung der *species* der Oktave. Aus ihrer arithmetischen Teilung dagegen erhalten wir weitere sechs. Beginnen wir mit der ersten *species* der Oktave von a bis A oder von a bis aa, wobei der Unterscheid nur in der tiefen oder hohen Tonlage besteht. Teilen wir sie im Falle [der Oktave] von A bis a arithmetisch durch den Ton D, erhalten wir unten die erste *species* der Quarte von D bis A und oben die erste *species* der Quinte von a bis D. Werden diese auf die oben gezeigte Weise vereint, ergeben sie den *modus*, den wir den zweiten nennen. Nehmen wir dann die zweite *species* der Oktave von ♭ bis ♭ und teilen sie auf die gezeigte Weise durch den Ton E, erhalten wir von E bis ♭ die zweite *species* der Quarte und von ♭ bis E die zweite *species* der Quinte. Diese ergeben vereint den vierten *modus*. <312> Die dritte *species* der Oktave von c bis C ergibt durch den Ton F geteilt den sechsten *modus*, weil sich die dritte *species* der Quarte von F bis C unten mit der dritten *species* der Quinte von c bis f oben vereint. Wenn wir aber die durch den Ton G arithmetisch geteilte vierte *species* der Oktave von d bis D nehmen, erhalten wir den achten *modus*. Denn die erste *species* der Quarte von G bis D vereinigt sich unten mit der vierten der Quinte. Wenn wir nun die fünfte *species* der Oktave von e bis E nehmen und sie auf die gezeigte Weise durch den Ton a teilen, erhalten wir die zweite der Quarte von a bis E und die erste der Quinte von e bis a, die zusammen den zehnten *modus* bilden. Nehmen wir schließlich die Oktave von g bis G, die siebente *species* – jene von f bis F lassen

wir beiseite, weil man sie nicht auf [arithmetische] Weise teilen kann – und teilen sie durch den Ton c, erhalten wir den zwölften *modus*. Denn aus dieser Teilung entsteht unten die dritte *species* der Quarte von c bis G, vereint mit der vierten *species* der Quinte von g bis c, wie man hier unten sehen kann:



Auf diese Weise erhalten wir zwölf *modi*, sechs aus der harmonischen Teilung und sechs aus der arithmetischen, wie ich gezeigt habe. Die zweite *species* der Oktave von \flat bis \flat kann allerdings nicht harmonisch geteilt werden. <313> Würde sie nämlich durch den Ton F geteilt, würde unten die verminderte Quinte von \flat bis F und oben der Tritonus von F bis \flat entstehen. Ebenso wenig kann die sechste *species* [der Oktave] von F bis f arithmetisch geteilt werden. Denn wenn sie durch den Ton \flat geteilt würde, würde man unten von \flat bis F den Tritonus hören und oben die verminderte Quinte von f bis \flat . Es hat jedoch einige gegeben, die über die zwölf dargestellten *modi* hinaus weitere ausgewiesen haben, etwa aus der ersten [harmonischen] Teilung den dreizehnten und aus der zweiten [arithmetischen] den vierzehnten, aber es können tatsächlich nicht mehr als zwölf sein, wie wir gezeigt haben und wie sie der Reihe nach in der oben stehenden Abbildung angeführt sind.

FIGURA VNIVERSALE DE TVTTI LI MODI.	
Nono modo nato dalla diuisione harmonica.	

Kap. 12

Die Einteilung der *modi* in authentische und plagale

Die dargestellten *modi* werden unmittelbar in zwei Gruppen eingeteilt. Die einen heißen die [*modi*] *principales* oder die authentischen und ungeradzahligen, die anderen nennt man die *laterales* oder die plagalen und geradzahligen. Erstere sind der erste, dritte, fünfte, siebente, neunte und elfte, letztere der zweite, vierte, sechste, achte, zehnte und zwölfte.

Erstere wurden [*modi*] *principales* genannt, weil Ehre und Vorrang immer den vornehmeren Dingen zugebilligt werden. Und weil die Musiker hauptsächlich die harmonisch geteilten Konsonanzen betrachten, die auf vornehmere Weise geteilt werden als jene, bei denen dies andere Weise geschieht, und dann [erst] die übrigen, die auf andere Weise geteilt werden, haben sie diesen Namen zu Recht erhalten. Denn hier findet man zwischen den beiden größten Bestandteilen der Oktave, der Quinte und der Quarte, die harmonische Mitte, wenn erstere unten und letztere oben angesetzt wird, was bei den übrigen *modi* nicht der Fall ist. Einige meinen jedoch, sie würden authentisch genannt, weil sie mehr Ansehen haben als die übrigen oder weil sie weiter in die Höhe gehen, da sie von ihren *finales* aus weiter aufsteigen können als letztere. Sie werden auch ungeradzahlig genannt, denn wenn man sie mit letzteren in einer Reihe anordnet: 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9., 10., 11., 12., nehmen sie den Platz der ungeraden Zahlen ein. Letztere heißen [*modi*] *laterales* nach den »Seiten« der Oktave, und das sind – wie ich andernorts schon gesagt habe – die Quinte und die Quarte. Denn

wenn man die Bestandteile nimmt, die aus der Teilung der authentischen oder *modi principales* entstehen, nämlich die genannten, und sie umgekehrt anordnet – sodass die Quinte gleich und unverändert bleibt –, entstehen die *modi laterales*. Man kann das am Beispiel des ersten und zweiten *modus* sehen: Die Quinte von D bis a bleibt unverändert. Wird die Quarte von a bis d oben angefügt, entsteht der erste authentische *modus*, wird sie unten angefügt, entsteht der zweite, seine Nebentonart. Dasselbe geschieht bei den übrigen, wie man offenkundig an den dargestellten Beispielen sehen kann. Einige nannten sie zu Recht plagal, denn diese Bezeichnung kommt vom griechischen *πλάγιον*, das Seite heißt, oder von *πλάγιος*, das schräg oder verdreht bedeutet, als wären sie schräg, verdreht oder verbogen. Denn sie verlaufen entgegengesetzt zu den jeweiligen authentischen [*modi*]: diese bewegen sich von unten nach oben, die plagalen dagegen von oben nach unten. Es ist wohl wahr, dass einige sie als »placal« bezeichnen, als wollten sie von »placabilis« [besänftigend] sprechen, entweder weil der Gesang und die Harmonie bei ihnen zurückhaltender sind als bei den jeweiligen [*modi*] *principales* oder weil – wie behauptet wird – ihre Natur zu jener der authentischen im Gegensatz steht. Denn während die Harmonie, die aus den authentischen [*modi*] hervorgeht, das Gemüt zur der einen Gefühlsregung bewegt, führt die des plagalen es wieder in die andere Richtung zurück. Sie heißen auch geradzahlig, weil sie in der oben dargestellten natürlichen Anordnung den Platz der geraden [Zahlen] einnehmen.

Aber alles, was natürlich oder künstlich ist und einen Beginn hat, muss auch ein Ende haben, und seine Beurteilung richtet sich auf das Ende als den Abschluss einer Sache. Daher möchte ich zeigen, wie jeder *modus* regelgerecht beendet werden soll. Zugleich zeige ich die Schlusstöne der Haupt- und Nebentonarten und wie weit sie oberhalb und unterhalb ihrer *finalis* auf- und absteigen können, damit wir anschließend unsere Musikstücke mit Urteilsvermögen und in guter Ordnung komponieren können, oder, wenn wir eine Komposition sehen, beurteilen können, in welchem *modus* und in welcher Tonordnung sie komponiert wurden.

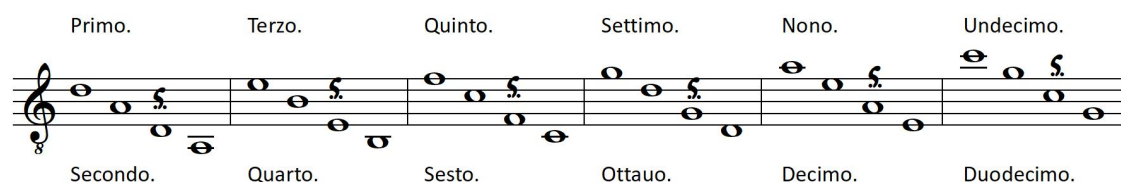
Kap. 13

Die *finalis* eines jeden *modus* und wie weit man über und unter die genannten Töne auf- oder absteigen darf

<314> Es ist einfach, zu erkennen, welche die *finalis* eines jeden *modus* sind, wenn man seine Zusammensetzung betrachtet, nämlich die Vereinigung der Quarte mit der Quinte oder seine Entstehung aus der Teilung der Oktave auf die oben dargestellte Weise. Denn die modernen Musiker fassen den tiefsten Ton jeder Quinte als *finalis* eines jeden *modus* auf, unabhängig davon, ob die Quarte darüber oder darunter gesetzt wird, das macht keinen Unterschied. Und weil der tiefste Ton jeder Quinte zwei *modi* gemeinsam ist, wie auch die Quinten zwei *modi* gemeinsam sind, kann man jeweils zwei von ihnen als Paar auffassen. Da der tiefste Ton der ersten *species* der Quinte im ersten und zweiten *modus* auf den Ton D entfällt und diesen beiden *modi* gemeinsam ist, ist dieser Ton nicht nur die *finalis* des ersten, sondern auch des zweiten [*modus*]. Durch diese Verbindung oder – sozusagen – Verwandtschaft zwischen ihnen

sind sie solchermaßen vereint, dass jemand, der sie trennen wollte, es nicht könnte, so eng ist ihre Verbindung. Wir werden das sehen, wenn wir darüber sprechen, wie man bei der Anordnung der Stimmen im musikalischen Satz vorzugehen hat. Daher fasst man zu Recht den ersten und zweiten *modus* als Paar auf, den dritten und vierten und ebenso die übrigen der Reihe nach, sodass die gemeinsame *finalis* im ersten Fall das D ist und im zweiten das E, der tiefste Ton der zweiten *species* der Quinte, die diesen beiden *modi* gemeinsam ist. Das F, der tiefste [Ton] der dritten *species* der Quinte, wird dann als gemeinsame [*finalis*] für den fünften und sechsten *modus* angesetzt. Und man fasst diese beiden *modi* als Paar auf, weil diese Quinte, wie man sehen kann, beiden gemeinsam ist. Anschließend werden der siebte und achte [*modus*] als Paar aufgefasst, denn diese haben die vierte *species* der Quinte gemeinsam, sodass deren tiefster Ton G die *finalis* der beiden *modi* bildet. Als gemeinsame *finalis* für den neunten und zehnten *modus* wird der Ton a angesetzt, der tiefste Ton der ersten *species* der Quinte. Und die beiden *modi* werden als Paar aufgefasst, denn diese Quinte ist beiden gemeinsam. Das c wird als gemeinsame *finalis* des elften und zwölften *modus* angesetzt, denn dies ist der tiefste Ton der vierten *species* der Quinte. Und die beiden [*modi*] werden im Hinblick darauf, dass diese Quinte beiden gemeinsam ist, als Paar aufgefasst.

Wenn man dies alles verstanden hat, wird es niemanden geben, der bei Beachtung dieser Dinge nicht jeden authentischen *modus* mit seinem plagalen zusammenführen könnte, besonders, wenn er weiß, dass die *finalis* des ersten und zweiten *modus* das D, des dritten und vierten das E, des fünften und sechsten das F, des siebten und achten das G, des neunten und zehnten das a und des elften und zwölften das c ist, wie man hier sieht:



Und nicht nur die *finale*s sind [jeweils zwei *modi*] gemeinsam, sondern auch die Orte der Kadenzen, wie wir noch sehen werden.

Weiterhin ist anzumerken, dass die *modi perfecti* alle acht Töne ihrer Oktave berühren. Es ist allerdings wahr, dass sich die authentischen und plagalen [*modi*] wie folgt unterscheiden: Erstere steigen bis zur Quinte über der *finalis* auf und bis zur Quarte [darunter] ab, letztere dagegen berühren den achten Ton oberhalb [der *finalis*] und überschreiten ihre Oktave zuweilen um einen Ganz- oder Halbton. Desgleichen überschreiten die plagalen [*modi*] ihre Quinte um einen Ganz- oder Halbton, wie man in vielen liturgischen Gesängen sieht. Auf diese Weise besteht ein authentischer *modus* aus acht harmonisch geteilten Tönen und der plagale aus acht arithmetisch geteilten, wie man sie oben in den Beispielen sehen kann. Erstrecken sich die *modi* auf solche Weise oberhalb und unterhalb der *finalis*, kann man sie [*modi*] *perfecti* nennen. So kann man sagen, dass der Introitus *Rorate caeli desuper*, der in der Messe zum vierten Sonntag im Advent gesungen wird, im ersten *modus perfectus* steht, und der [Introitus] *Vultum tuum deprecabuntur*, der in der Messe zum Sonntag nach Weihnachten gesungen wird, im zweiten *modus perfectus*.

Wenn jedoch die plagalen in der Tiefe oder die authentischen in der Höhe darüber hinaus gehen, kann man diese *modi* – wie Franchinus Gaffurius es tut – als [*modi*] *superflui* bezeichnen, ebenso wie man sie auch [*modi*] *imperfecti* oder *diminuti* nennen würde, wenn sie [als authentische *modi*] nicht den achten Ton [über der *finalis*] <315> oder den ersten darunter erreichen. Für erstere ist der Introitus *Iustus es Domine* im ersten *modus* ein Beispiel, der in der Messe zum 17. Sonntag nach Pfingsten gesungen wird. Für letztere gibt es nahezu unzählige Beispiele, darunter dem Introitus *Puer natus est nobis* im siebten *modus*, der zur dritten Messe am hochheiligen Tag der Geburt des Herrn gesungen wird.

Es ist nun aber ein für alle Mal darauf hinzuweisen, dass das, was ich zu den *modi* im *cantus firmus* sage, ebenso für die *modi* der Stimmen im *cantus figuratus* gilt, auch wenn ich dazu keine Beispiele anführe. Ich möchte also, dass diese Ausführungen auf beides bezogen werden. Weil ich aber oben gesagt habe, dass alles von seinem Ende her betrachtet werden soll, weil das die vornehmste Sache ist, muss man von hier aus, also von der *finalis* aus, einen jeden *modus* beurteilen. So bezeichnen wir einen [*modus*], der auf dem Ton D endet und bis zum Ton d aufsteigt, als ersten *modus perfectus*. Und wenn er – wie ich gezeigt habe – diesen [Umfang] nicht erreicht, nennen wir ihn *imperfectus*. Endet ein [*modus*] auf demselben D, steigt bis zum Ton a auf und bis zum A ab, sagen wir dazu entsprechend zweiter *modus perfectus* und ebenso *imperfectus*, wenn er [diesen Umfang] nicht erreicht. Gleichermäßen würde man von einem [*modus*] *superfluus* oder *abundans* sprechen, wenn der erste den achten Ton über der *finalis* überschreitet und der zweite die Quarte darunter. Dies gilt, wenn sie auf ihren eigentlichen *inales* enden und ihre eigentliche Form beibehalten. Denn wenn sie auf den Tönen enden, die *confinales* heißen, oder auf anderen Tönen, gäbe es diese Form bei ihnen nicht. Dann müssten wir sie anders beurteilen, wie ich andernorts noch zeigen werde.

Kap. 14

Der *modus communis* und der *modus mixtus*

Es gibt noch ein anderes Unterscheidungsmerkmal für die *modi*: Wenn die ungeradzahligen wie die geradzahligen [*modi*] bis zum vierten Ton über ihre Oktave hinausgehen, letztere nach oben und erstere nach unten, heißen sie *modi communes*, weil sie sowohl aus der Haupttonart als auch der Nebentonart bestehen. Diese *modi* umfassen insgesamt elf Töne, die des authentischen und des plagalen *modus* zusammen mit derselben gemeinsamen Quinte und Quarte, wie man in den oben gezeigten Beispielen sehen kann.

Für diese *modi communes* gibt es unter den liturgischen Gesängen viele Beispiele: So in der *prosa* oder – wie man sagt – Sequenz *Victimae paschali laudes immolent Christiani*, die am allerheiligsten Tag der Auferstehung JESU CHRISTI des Sohnes Gottes nach der Lesung gesungen wird, in der Antiphon *Salve Regina misericordiae* und in den beiden Responsorien *Duo Seraphim* und *Sint lumbi vestri praecincti*, die zur Matutin gesungen werden. Sie werden sämtlich der Haupttonart, also dem ersten *modus*, zugewiesen, denn er wird – wie es sich gehört – nach seinem vollkommensten, würdigsten und

edelsten Bestandteil benannt. Es ist wohl wahr, dass diese *modi communes* zuweilen [*modi*] *imperfecti* genannt werden können, besonders wenn sie nicht die genannten elf Töne umfassen.

Wenn es aber in einem der dargestellten *modi*, sei er authentisch oder plagal, ein [*modus*] *perfectus* oder *imperfectus*, *superfluous* oder *diminutus* oder auch ein [*modus*] *communis*, vorkommt, dass er wie ein bestimmter *modus* aufgebaut ist, wie etwa der erste, der zweite oder wie ein anderer, man aber hört, dass eine Quinte oder Quarte oft wiederholt wird, die einem anderen *modus* zugewiesen ist, wie dem dritten, dem vierten oder einem anderen, nennt man dies *modus mixtus*. Denn hier werden die Quinten und Quarten des eines *modus* mit dem Melodieverlauf eines anderen vermischt, wie man im Introitus *Spiritus Domini replevit orbem terrarum* sehen kann, der zur feierlichen Pfingstmesse gesungen wird. Dieser steht im achten *modus*, hat aber am Anfang die erste *species* der Quinte, die dem ersten *modus* zugewiesen ist, und wiederholt in der Mitte oftmals die dritte *species* der Quinte, die nur dem fünften und sechsten *modus* zugewiesen ist, wie man dort sehen kann.

Kap. 15

Eine andere Einteilung der *modi* und was man bei jedem zu beachten hat, wenn man einen musikalischen Satz komponiert

Es ist darauf hinzuweisen, dass man zwei Arten von *modi* unterscheidet: Es gibt *modi* für den Gesang der Psalmen Davids und die Cantica des Evangeliums sowie andere für den Gesang von Antiphonen, Responsorien, Introitus, Gradualien und dergleichen. Letztere können wir veränderliche *modi* nennen. Denn sie haben keine alleinige Singweise oder festgelegte Form für jeden *modus*, in der alle Antiphonen, Responsorien und dergleichen des ersten *modus* gesungen werden müssen, etwa – um ein Beispiel zu geben – mit einem *tenor* oder einer Singweise, wie beim <316> Gesang der Psalmen und der Cantica. Für den zweiten [*modus*] gibt es andere [*tenores* oder Singweisen] und ebenso für alle übrigen *modi*. Der [*modus*] ist stattdessen variabel, wie man in vielen Gesängen sehen kann. Denn der Introitus *Gaudete in Domino* zum dritten Sonntag im Advent wird mit einem anderen *tenor* oder einer anderen Singweise gesungen als [der Introitus] *Suscepimus Deus misericordiam tuam* zum achten Sonntag nach Pfingsten, auch wenn beide im ersten *modus* stehen.

Doch das gilt nicht für erstere, die wir unveränderlich nennen können. Denn alle Psalmen mit ihren Versen werden im ersten *modus* und ebenso in den übrigen *modi* mit einem bestimmten *tenor* oder einer bestimmten Singweise gesungen, ohne jede Abwandlung. Und es ist nicht erlaubt, diesen *tenor* zu verändern, sonst würde Verwirrung entstehen. Obgleich es viele verschiedene Formen solcher Intonationen oder *modi* gibt, etwa jene für den Gebrauch im Patriarchat [von Venedig] oder im Kloster, werden doch in jeder Kirche allgemein nicht mehr als acht davon verwendet. Sie werden die regulären genannt und sind auf die Antiphonen der ersten acht der zwölf dargestellten *modi* reduziert, deren Intonationen – wie es offenkundig ist – zu den Offizien gesungen werden. Wenn aber Psalmodien auf eine andere Weise gesungen werden, die nicht in den acht hauptsächlichen *modi* enthalten sind, spricht man von irregulären *modi*. Die-

se Intonationen sind für jeden *modus* verschieden, allerdings unterscheidet sich der *tenor* nicht von einem gesungenen Psalm zum anderen, wenn beide im ersten *modus* stehen.

Auch wenn diese Unterschiede beim Gesang verschiedener Psalmen in demselben *modus* nicht hörbar sind, gibt es ein weiteres Unterscheidungsmerkmal, denn in der liturgischen Musik gibt es zwei Arten der Psalmodie, eine für Festtage und eine für Werkstage. Das kommt daher, dass die Psalmen an Werktagen auf andere, kürzere Weise gesungen werden als an Festtagen, auch wenn sich beide nicht stark unterscheiden. Ebenso gibt es keine Unterschiede zwischen den *modi* für Fest- und Werkstage, nach denen die Cantica gesungen werden, und jenen, nach denen die Psalmen gesungen werden. Es wird lediglich in einigen *modi*, nach denen an Festtagen das Canticum *Magnificat anima mea Dominum* gesungen wird, der Beginn variiert, etwa beim zweiten, siebenten und achten. Dies ist aus dem ersten Buch der *Practica [musice]* von Franchinus Gaffurius vom achten Kapitel bis zum Ende ersichtlich sowie aus dem *Recanetum de musica* [von Stefano Vanneo] im 59. und 60. Kapitel [des ersten Buches]. Dort kann man auch sehen, auf wie viele Arten diese *modi* in der liturgischen Musik üblicherweise beendet werden. Unter den *modi*, nach denen die Psalmverse und ihr *Gloria patri* in den Introiten der Messe gesungen werden, findet man einige Formen oder *tenores*, die von jenen abweichen, nach denen die Psalmen zur Vesper oder zu den übrigen Horen gesungen werden, wie aus dem [62. Kapitel des ersten Buches im] in besagten *Recanetum* ersichtlich ist. Doch werden auch sie stets auf demselben *tenor* gesungen, ohne jede Veränderung.

All dies wollte ich sagen, damit ein Komponist, der einen musikalischen Satz komponiert, weiß, was er zu tun hat. Will er die Worte des oben genannten Canticum für die Vesper vertonen, muss er dem *modus* oder der Intonation folgen, nach denen das besagte Canticum im *cantus firmus* gesungen wird. So muss er auch vorgehen, wenn er die Worte eines Psalms für die Vesper oder eine andere Hore vertont, unabhängig davon, ob dieser Psalm so komponiert ist, dass seine Verse im Wechsel von zwei Chören gesungen werden, wie in den Kompositionen von Jachet [de Mantua] und vielen anderen, oder ob alle [Verse] einheitlich sind, wie in den von [Johannes] Lupo komponierten vierstimmigen Psalmen *In convertendo Dominus captivitatem Sion* und *Beati omnes qui timent Dominum* im achten *modus*, oder ob sie für zwei Chöre komponiert sind, wie die Psalmen *Laudate pueri Dominum*, *Lauda Ierusalem Dominum* und viele andere von Adrian [Willaert], deren [Vortragsweise] man *coro spezzato* nennt. Wenn er aber einen anderen musikalischen Satz zu komponieren hat, wie eine Motette oder dergleichen, muss er die Singweise oder den *tenor* dieser Psalmodien nicht befolgen, denn er ist nicht dazu verpflichtet. Im Gegenteil würde man dies, wenn er es täte, als Fehler oder Mangel an Erfindungsgabe auslegen. Er soll auch keinesfalls das tun, was einige Komponisten machen, die – beispielsweise – einen musikalischen Satz im achten *modus* komponieren und dann nicht wissen, wie sie vom Ende seiner Psalmodie wegkommen. Dasselbe tun sie auch in den übrigen *modi*, sodass es scheint, als wollten sie, dass das *saeculorum Amen*, das im Antiphonale steht, am Schluss einer jeden Antiphon gesungen wird. Wenn er also ein Musikstück außerhalb der Psalmtöne komponieren möchte, ist er frei und kann den Einfall verwenden, der ihm am günstigsten erscheint. Doch innerhalb der *modi* sollte er häufig die Glieder der Oktave erklingen lassen, die

den *modus* bilden, nämlich die Quinte und die Quarte. Ich meine damit die jeweiligen und nicht die eines anderen *modus*, wie es einige tun. Denn sie lassen vom Anfang bis zum Ende ihrer Kompositionen Fortschreitungen in dem einen *modus* erklingen, indem sie in jeder Stimme häufig dessen Quinte und Quarte berühren, wenn sie aber am Schluss angelangt sind, gehen sie ohne Grund in einen anderen [*modus*] über, was eine sehr unschöne Wirkung hat.

Doch ich sehe, dass manche kaum einen Unterschied zwischen den Tonfortschreitungen in einem *modus principalis* und seinem [*modus*] *collateralis* machen. Sie verwenden im einen wie im anderen dieselben Tonbewegungen, sodass man keinen klanglichen Wechsel und keine Verschiedenheit wahrnimmt. <317> Ein Komponist, der alles mit Vernunft machen möchte, sollte aber darauf achten, in den *principales* Tonbewegungen zu verwenden, die möglichst aufwärts gerichtet sind, besonders Quinten und Quartan, und sie – wenn es günstig erscheint – immer wieder in die Tiefe zurückzuführen. Und in den *collaterales* [soll er] im Gegensatz dazu [Tonbewegungen verwenden], die möglichst abwärts gerichtet sind, besonders wenn es sich um eine Fortschreitung in den beiden genannten Intervallen handelt. So gehört es sich auch, da sie in der Tat in den *modi* auf gegensätzliche Weise angeordnet sind: Im *principalis* liegt die Quinte unten und darüber, wenn man sie überschreitet, die Quarte. In seinem *collateralis* dagegen liegt die Quinte oben und die Quarte unten.

Dies ist in der Tat gerechtfertigt, denn die Natur eines [*modus*] *collateralis* steht – wie ich schon gesagt habe – zu dem seines *principalis* im Gegensatz. Da sie von Natur aus unterschiedlich sind, müssen auch ihre Tonbewegungen unterschiedlich sein, denn diese Unterschiede gehen auf die entsprechenden Glieder zurück und auf schnelle oder langsame Tonbewegungen. Wenn wir also dem *principalis* die aufwärts gerichteten Tonbewegungen zuweisen und seinem *collateralis* die abwärts gerichteten, ist alles mit Vernunft gemacht. Erstens, weil der *modus principalis* um eine Quarte höher liegt als sein *collateralis*. Daher sind für diesen langsame Tonbewegungen passend, die – wie andernorts schon gesagt wurde – tiefe [Töne] erzeugen, und für jenen schnelle, die hohe [Töne] erzeugen. Und zweitens, weil wir, wenn wir im *collateralis* langsame Tonbewegungen verwenden und im *principalis* schnelle, alles an der rechten Stelle anordnen. Doch es scheint mir, dass manche in ihren Kompositionen zuweilen ohne jeden Grund in den tiefen Stimmen Tonbewegungen verwenden, die zu schnell und stark diminuiert sind, und in den hohen [solche], die zu langsam sind, also sehr wenige Tonbewegungen. Ich tadle es aber nicht, wenn man zuweilen in der Höhe eine langsame Tonbewegung setzt und in der Tiefe eine schnelle, falls der Inhalt es erfordert. Doch in jedem Fall ist Urteilsvermögen erforderlich, ohne das man wenig Gutes erreichen kann.

Damit sei genug über diese Dinge gesagt. Denn bevor ich weiter fortfahre, möchte ich, dass wir einen Fehler betrachten, den man bei manchen findet, die in der Musik wenig bewandert sind. Im Anschluss an diese Darstellung schreiten wir dann zur gesonderten Betrachtung eines jeden der genannten zwölf *modi* fort.

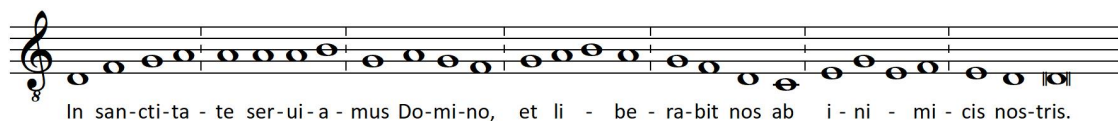
Weise zu setzen, um den Melodieverlauf zu lenken, ist er dennoch akzidentiell und verändert die Form des *modus* nicht solchermaßen, dass man ihn nicht als den siebenten erkennt, wie man an diesem Beispiel sehen kann:



Wenn wir jedoch an den Beginn dieses *tenor* das Zeichen \flat setzen, das anzeigt, dass wir im ganzen Musikstück die Töne des *tetrachordum synemmenon* verwenden sollen, dann sage ich, dass dieser Ton natürlich und nicht akzidentiell ist und dass er die Kraft hat, den siebenten *modus* in den ersten zu verwandeln. Denn er verändert die *species* der Quinte, die zuvor zwischen G und d die vierte war und nun zwischen denselben Tönen zur ersten wird, wie man hier sieht:



Es ist wohl wahr, dass in diesem *modus* nicht die natürlichen Tonstufen verwendet werden, weil er um eine Quarte nach oben transponiert wurde. Wollte man ihn an seine eigentliche Stelle setzen, so würde er so aussehen:



Es ist also nicht ganz wahr, dass das Ersetzen des *tetrachordum diezeugmenon* durch das *tetrachordum synemmenon* in einem musikalischen Satz nicht die Kraft hat, den *modus*, in dem dies geschieht, in einen anderen zu verwandeln. Aber es ist wahr, wenn dies auf die dargestellte Weise geschieht. Wir halten also fest: Wenn die Veränderung eines Tetrachords eine Veränderung der Oktave bewirkt und die Veränderung der Oktave vom Anfang bis zum Ende eine Veränderung des *modus*, sagen wir, dass dieses Tetrachord, wenn es auf die zweite Weise verwendet wird, einen *modus* in einen anderen verwandelt. So hat Jean Mouton in der Messe über die Antiphon *Argentum et aurum non est mihi*, die im siebten *modus* steht, den *modus* durch die Versetzung oder Verwandlung des Tetrachords zum elften gemacht. Wir schließen daraus: Wann immer wir in einem Musikstück [generell] den Ton \flat anstelle des \sharp setzen, führt dieser Ton zu einer Veränderung des *modus*, und ebenso umgekehrt, wenn wir das \sharp anstelle des \flat setzen, wie uns die Erfahrung zeigt.

Kap. 17

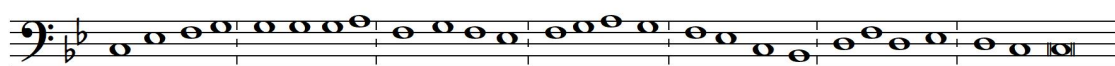
Die Transposition der *modi*

<319> Es ist also – wie gezeigt wurde – möglich, durch das Vertauschen von zwei Tönen, indem man also den Ton \flat anstelle des Tons \sharp setzt, oder besser gesagt durch die Versetzung des Halbtons, einen *modus* in einen anderen zu verwandeln und aus dem

ersten den siebenten und den siebenten zum ersten zu machen. Es besteht folglich kein Zweifel, dass wir jeden beliebigen *modus*, sei es der erste, zweite, dritte, vierte oder einer der übrigen, mit Hilfe eines Tons, der eine [*species* der] Oktave in eine andere verwandelt, nach Belieben auf- oder abwärts transponieren können. Inwieweit sich das als günstig erweist, überlasse ich der Einschätzung eines jeden, der Urteilsvermögen hat. Solche Transpositionen sind nützlich und für jeden kundigen Organisten, der den Chorgesang oder andere Musiker, die andere Instrumente spielen, begleitet, auch sehr notwendig, um die Töne an die Gesangsstimmen anzupassen, die zuweilen nicht so weit auf- oder absteigen können wie es die eigentliche Tonlage der *modi* verlangt, wenn sie auf den genannten Instrumenten ausgeführt werden. Solche Transpositionen sind heute bei den modernen Musikern ebenso in Gebrauch wie bei den alten, [etwa bei Johannes] Ockeghem, seinem Schüler Josquin und unzähligen anderen, wie man ihren Kompositionen entnehmen kann.

Wenn es also geschieht, dass aus Notwendigkeit oder irgendeinem anderen Grund der *modus* eines Musikstücks transponiert werden muss, ist vor allem darauf zu achten, dass er auf eine Weise und an einer Stelle eingerichtet wird, dass man beim Auf- und Absteigen alle Töne erhält, die für die Bildung dieses *modus* erforderlich sind, dass sich also alle Ganz- und Halbtöne ergeben, die für seine wesentliche Form notwendig sind. Dies müssen die Komponisten vor allem beachten, wenn sie Musikstücke komponieren, die auf einem Instrument gespielt werden sollen. Denn wenn sie nur für Singstimmen komponieren, wäre es kein großer Fehler, wenn sie einige Töne mit Akzidentien versehen würden, die auf [manchen] Instrumenten, besonders dem Cembalo, nicht existieren. Dazu gehören die enharmonischen [Töne], die man auf wenigen Instrumenten findet. Ich sage das, weil sich die Stimme nach dem Willen des Sängers höher oder tiefer machen oder auf andere Weise verwenden lässt, was auf Instrumenten nicht so einfach möglich ist.

Um nun zu zeigen, wie man ein beliebiges Musikstück auf bequeme Weise von seinen natürlichen Tönen weg transponieren kann, nehmen wir das dritte und vierte Beispiel aus dem vorangegangenen Kapitel. Denn damit lässt sich hervorragend zeigen, wie man jedes Musikstück, das den Ton \flat enthält, mit Hilfe des Tons \sharp eine Quarte aufwärts transponieren kann oder wie man es umgekehrt, wenn der Gesang den Ton \sharp enthält, mit Hilfe des \flat bequem um dieses Intervall abwärts transponieren kann. Zuweilen pflegen die Musiker aber, nicht aus Notwendigkeit, sondern eher aus Spaß und Laune oder vielleicht, um – sozusagen – den Kopf der Sänger zu verwirren, die *modi* zusätzlich um einen Ganzton oder ein anderes Intervall auf- oder abwärts zu transponieren und dabei nicht nur chromatische, sondern auch enharmonische Töne zu verwenden, damit die Ganz- und Halbtöne nötigenfalls gemäß der eigentlichen Form des *modus* an die richtige Stelle versetzt werden können. Ich möchte aber zeigen, wie sie üblicherweise transponiert werden: Auch wenn die Musiker die *modi* auf mehrere Arten transponieren, stelle ich hier nur die beiden gebräuchlichsten im ersten *modus* vor, nämlich die unten stehenden. Ihnen kann jeder entnehmen, wie man bei den übrigen vorzugehen hat. Die eine [Transposition] erfolgt wird mit Hilfe der Töne, die mit dem \flat versehen sind, die andere mit Hilfe derer, die mit dem \sharp versehen sind.



In san-cti-ta - te ser-ui-a - mus Do-mi-no, et li - be - ra-bit nos ab in - i - mi - cis nos-tris.



In san-cti-ta - te ser-ui-a - mus Do-mi-no, et li - be - ra-bit nos ab in - i - mi - cis nos-tris.

Es ist darauf hinzuweisen, dass die Modernen <320> diese Transpositionen »durch *musica ficta* transponierte *modi*« nennen. Sie sagen, dies sei – so wie sie es erklären – eine Transposition von Gebilden – und sie meinen die gesamte Tonordnung eines jeden *modus* – von ihrer eigentlichen Lage in eine andere. Ich überlasse es nun einem jeden Musikkundigen, zu beurteilen, inwieweit diese Kenntnis für einen musikalisch nicht sehr gut ausgebildeten Organisten nützlich sein kann. Denn aus den gezeigten Beispielen ist ersichtlich und erkennbar, was er zu tun hat, wenn er beim Dienst in der Kapelle, wo viel Chormusik gesungen wird, nicht nur zur Messe und zu den Vespers, sondern auch zu den übrigen Horen, tagsüber und nachts, Musikstücke transponieren muss. Vor allem aber sollte man folgendes wissen: Auch wenn ich nur Beispiele im ersten *modus* gegeben habe, kann man solche Transpositionen in anderen Musikstücken [und] in anderen *modi* vornehmen, die ich der Kürze halber nicht dargestellt habe.

Kap. 18

Besondere Abhandlung über den ersten *modus*, seine Natur, seine Anfangstöne und seine Kadenzen

Ich komme nunmehr dazu, jeden einzelnen *modus* für sich abzuhandeln, und beginne mit dem ersten, um dann der Reihe nach weiterzugehen. Zunächst werde ich darlegen, dass er nicht nur in der liturgischen Musik, sondern bei der ganzen Gemeinschaft der Musiker im Gebrauch ist. Dann werde ich zeigen, wo man diesen *modus* regulär beginnen kann und wo – in diesem wie auch in jedem anderen *modus* – Kadenzen gebildet werden können. Danach werde ich etwas über seine Natur sagen.

Ich sage also: Der erste *modus* ist, wie ich gezeigt habe, in der vierten, harmonisch geteilten *species* der Oktave mit den Außentönen D und d enthalten. Die Praktiker sagen, dass diese Teilung [der Oktave] aus der ersten *species* der Quinte von D bis a und der ersten *species* der Quarte von a nach d oberhalb der Quinte besteht. In diesem *modus* findet man unzählige liturgische Gesänge, wie Introiten, Gradualien, Antiphonen, Responsorien und dergleichen. Und bei den übrigen Musikern gibt es fast unzählige Kompositionen im ersten *modus*, wie Messen, Motetten, Hymnen, Madrigale und andere Gesänge. Darunter findet man die sechsstimmigen Motetten *Veni sancte spiritus* und *Victimae paschali laudes* oder das fünfstimmige Madrigal *Giunto m'ha Amor* von Adrian [Willaert]. Auch ich habe viele Musikstücke in diesem *modus* komponiert, darunter die zwei Motetten *O beatum pontificem* und *Nigra sum sed formosa*. Und es gibt noch viele weitere Kompositionen von vielen hervorragenden Musikern, die ich der Kürze halber nicht nenne.

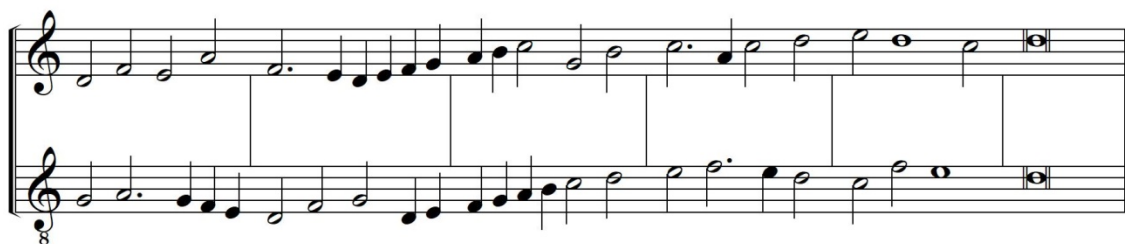
Die wahren und natürlichen Anfangstöne sind, nicht nur für diesen, sondern auch für jeden anderen *modus*, die Außentönen ihrer Quinte und Quarte sowie der Mittelton, der die Quinte in eine große und eine kleine Terz teilt. Dennoch gibt es viele Musikstücke, die auf anderen Tönen beginnen und die ich der Kürze halber nicht erwähne. In der liturgischen Musik werden in den Gesängen am Ende eines Abschnitts oder einer Satzperiode und einer jeden abgeschlossenen Äußerung Einschnitte gemacht, die von manchen Kadenzen genannt wurden. Diese sind für die Gliederung der Worte sehr notwendig sind und stellen den Abschluss einer Sinneinheit im Text dar. Wer mehr darüber wissen möchte, kann, um alles gänzlich zu verstehen, das 53. Kapitel des dritten Teils lesen, wo ich diesen Gegenstand zur Genüge behandelt habe.

Daher soll es hier genügen, ein für alle Mal zu sagen: Es gibt zwei Arten von Kadenzen, reguläre und irreguläre. Die regulären sind jene, die stets auf den Außentönen der *modi* gebildet werden sowie dort, wo die Oktave eines jeden *modus* von einem dazwischen liegenden Ton harmonisch oder arithmetisch geteilt oder durchschnitten wird, also auf den Außentönen von Quarte und Quinte. Desgleichen dort, wo die Quinte von einem Mittelton in eine große und eine kleine Terz geteilt wird, oder um es besser auszudrücken dort, wo die wahren und natürlichen Anfangstöne eines jeden *modus* sind. Die übrigen, die an beliebiger Stelle gebildet werden, heißen irregulär. Die regulären Kadenzen des ersten *modus* sind also jene, die auf den Tönen D, F, a und d gebildet werden, und die irregulären sind jene, die auf den übrigen Tönen gebildet werden.

Damit man aber das, was gesagt wurde besser versteht, gebe ich ein zweistimmiges Beispiel, dem man die charakteristischen Orte für die regulären Kadenzen entnehmen und sehen kann, wie bei den zugehörigen Tonbewegungen vorzugehen ist, nämlich das unten stehende. So werden wir nicht nur beim vorliegenden ersten *modus* vorgehen, sondern auch bei den übrigen, wie wir noch sehen werden.

The image shows a musical score for two voices, Soprano and Tenor, in the first mode. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'SOPRANO.' and 'TENORE.' with a small '8' below the Tenor staff. The second system continues the musical notation. The score illustrates the construction of regular cadences in the first mode, showing how the octave is divided into thirds and fourths, and how the fifth is divided into thirds.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is in a historical style, likely representing the six-part vocal or instrumental exercises described in Zarlino's *Le istituzioni harmoniche*. The exercises are organized into six systems, each showing a different harmonic progression or exercise. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and bar lines, illustrating the harmonic principles discussed in the text. The first system shows a progression starting with a half note G, followed by a half note A, then a half note B, and a half note C, with various rests and accidentals. The second system shows a progression starting with a half note G, followed by a half note A, then a half note B, and a half note C, with various rests and accidentals. The third system shows a progression starting with a half note G, followed by a half note A, then a half note B, and a half note C, with various rests and accidentals. The fourth system shows a progression starting with a half note G, followed by a half note A, then a half note B, and a half note C, with various rests and accidentals. The fifth system shows a progression starting with a half note G, followed by a half note A, then a half note B, and a half note C, with various rests and accidentals. The sixth system shows a progression starting with a half note G, followed by a half note A, then a half note B, and a half note C, with various rests and accidentals.



<321> Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass die Kadenzen der Psalmodien stets [auf dem Ton] gebildet werden, auf den die Mittelkadenz ihrer Singweise fällt. Die Mittelkadenz oder Mittelzäsur der Psalmodie wird also beim ersten, vierten und sechsten *modus* auf a gebildet, beim zweiten auf F, beim dritten, fünften und achten auf c und beim siebten auf e. Denn dort enden die Mittelkadenzen oder Mittelzäsuren, wie man im *Recanetum* [von Stefano Vanneo], im *Thoscanello* [*de la musica* von Pietro Aaron] und in vielen anderen Büchern sehen kann, die solche Psalmodien oder Singweisen, wie wir sie nennen wollen, enthalten. Die abschließende [Kadenz] wird immer [auf dem Ton] gebildet, auf dem die jeweilige Psalmodie oder der jeweilige Psalm endet. Wir sollten auch immer darauf achten, Kadenzen hauptsächlich im Tenor zu bilden. Denn dieser ist die Hauptstimme der *modi*, in denen ein Musikstück komponiert wird, und von ihr ausgehend erfindet der Komponist die übrigen Stimmen. In den anderen Stimmen des musikalischen Satzes werden Kadenzen dort gebildet, wo es günstig erscheint.

Dieser [erste] *modus* ist auf das Engste mit dem neunten *modus* verwandt. Denn die Musiker komponierten in seiner Lage im neunten *modus*, außerhalb von dessen eigentlichen Lage, indem sie ihn um eine Quarte aufwärts oder um eine Quinte abwärts transponieren <322> und den Ton \flat durch das \sharp ersetzen. So verfuhr der Spanier [Cristóbal de] Morales in seiner vierstimmigen Motette *Sancta et immaculata virginitas*. Der erste *modus* hat eine Wirkung, die zwischen traurig und fröhlich liegt, denn über den Außentönen der Quinte und der Quarte hört man im Zusammenklang die kleine Terz. Da er andererseits in der Tiefe keine große Terz aufweist, ist er seiner Natur nach etwas traurig. Er eignet sich sehr gut für [die Vertonung von] Texten, die gewichtig sind und von gehobenen und geistvollen Dingen handeln. Auf diese Weise entspricht die Harmonie dem Gegenstand des Inhalts.

Kap. 19

Der zweite *modus*

Einige waren der Ansicht, dass der zweite *modus* eine nicht einschmeichelnde gewisse strenge Schwere an sich hat und dass er seiner Natur nach weinerlich und demütig ist. Also nannten sie ihn, von dieser Ansicht geleitet, den weinerlichen, demütigen und flehenden *modus*. Dass man im Bereich der liturgischen Musik davon überzeugt war, ist daraus ersichtlich, dass er für traurige und tränenreiche Anlässe verwendet wurde, etwa in der Fastenzeit und an anderen Fastentagen. <323> Es heißt, er sei für Texte geeignet, die von Weinen, Traurigkeit, Leid, Bosheit, Unglück und jeder Art von Elend handeln, und er ist in Gesängen sehr gebräuchlich.

Seine Haupt- oder regulären Kadenzen werden – nachdem sich dieser *modus* vom ersten wenig unterscheidet, da beide aus denselben *species* [der Quinte und der Quarte] bestehen – auf den oben genannten Tönen a, F, D und A gebildet, die man im Beispiel sieht. Die übrigen, die auf den anderen Tönen gebildet werden, sind alle irregulär.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a Soprano (SOPRANO.) and Tenor (TENORE.) part. The notation is in a historical style, likely from the 16th century, and is written on a four-line staff. The Soprano part is in the upper register, and the Tenor part is in the lower register. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, with some notes beamed together. The systems show different cadential patterns, with some featuring a final cadence (double bar line) and others showing a continuation of the melody. The first system has a Soprano part starting with a whole note and a Tenor part starting with a whole note. The second system has a Soprano part starting with a half note and a Tenor part starting with a half note. The third system has a Soprano part starting with a half note and a Tenor part starting with a half note. The fourth system has a Soprano part starting with a half note and a Tenor part starting with a half note. The fifth system has a Soprano part starting with a half note and a Tenor part starting with a half note. The sixth system has a Soprano part starting with a half note and a Tenor part starting with a half note.



Die Praktiker sagen, dass der *modus* aus der ersten *species* der Quinte von a bis D oben und der ersten *species* der Quarte von D bis A unten besteht, und sie nennen ihn den [*modus*] *collateralis* oder *plagalis* des ersten *modus*.

Es gibt im zweiten *modus* viele Kompositionen von vielen alten und modernen Musikern, darunter die Motette *Praeter rerum seriem*, die von Josquin sechsstimmig und von Adrian [Willlaert] siebenstimmig vertont wurde, ebenso dessen gleichfalls siebenstimmiges Madrigal *Che fai alma*, seine Motette *Avertatur obsecro Domine* und sein Madrigal *Ove ch'i posi gli occhi*, beide zu sechs Stimmen, sowie viele weitere. Auch ich habe in diesem *modus* das Gebet des Herrn *Pater noster* und den englischen Gruß *Ave Maria* für sechs Stimmen komponiert sowie die fünfstimmigen Motetten *Ego rosa Saron* und *Capite nobis vulpes parvulas*. Es gibt noch viele weitere Kompositionen verschiedener Komponisten, die ich beiseitelasse, da es fast unendlich viele sind. Diesen *modus* findet man im *cantus figuratus* selten auf seinen eigentlichen Tonstufen vor, sondern meist um eine Quarte [aufwärts] transponiert, wie man in den genannten Motetten sehen kann. Denn man kann ihn wie den ersten *modus* mit Hilfe der *trite synemmenon* aufwärts transponieren. Und ebenso wie der erste [*modus*] viele Übereinstimmungen mit dem neunten *modus* hat, hat dieser [zweite *modus*] sie in der Tat mit dem zehnten.

Kap. 20

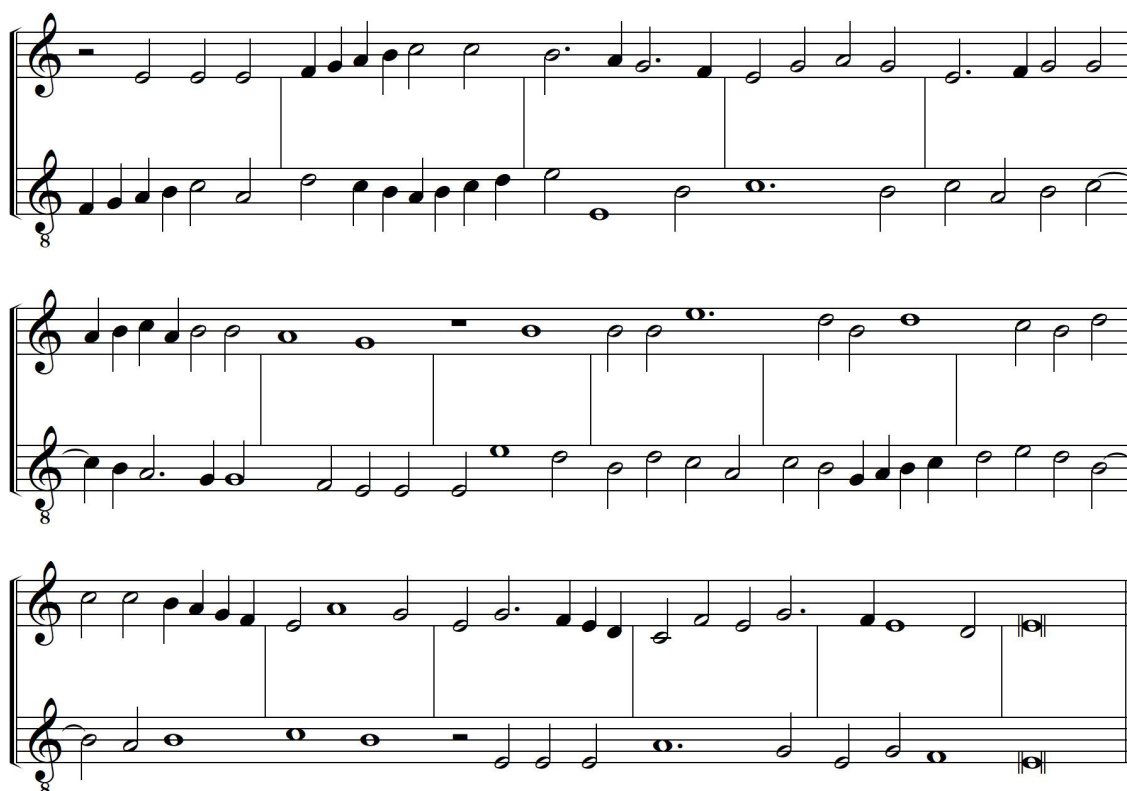
Der dritte *modus*

Man sagt, dass der dritte *modus* aus der harmonischen Teilung der fünften *species* der Oktave durch den Ton ♭ entsteht oder aus der Vereinigung der zweiten *species* der

Quinte von E bis \flat unten mit der zweiten *species* der Quarte von \flat bis e oben. Dieser *modus* hat die *finalis* E mit dem vierten *modus* gemeinsam. In der liturgischen Musik gibt es unzählige Musikstücke in diesem *modus*, wie man in den entsprechenden Büchern sehen kann.

Seine Hauptkadenzen <324> werden auf den Tonstufen seiner regulären Anfangstöne gebildet, nämlich auf den erwähnten Tönen E, G, \flat und e, den Außentönen seiner Quinte und seiner Quarte sowie dem Mittelton der Quinte. Die anderen, irregulären, können auf den übrigen Tönen gebildet werden. Weil man aber, wenn man die regulären [Kadenzen] kennt, die irregulären leicht erkennen kann, geben wir erstere an, sodass man zur Kenntnis von letzteren gelangt. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass in diesem wie auch im vierten, siebenten und achten *modus* Kadenzen regulär auf dem Ton \flat gebildet werden. Weil es zu diesem Ton aber keine entsprechende Quinte aufwärts und keine Quarte abwärts gibt, klingen sie etwas hart. Diese Härte ist jedoch in mehr als zweistimmigen musikalischen Sätzen erträglich, denn in dieser Anordnung haben sie eine gute Wirkung, wie man in den Kadenzen, die im 61. Kapitel des dritten Teils dargestellt wurden, sehen kann.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a Soprano (SOPRANO.) and Tenor (TENORE.) part. The notation is in a historical style, likely from the 16th century, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Soprano part is written on a five-line staff, and the Tenor part is written on a four-line staff with a 'C' time signature. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, illustrating different cadential patterns. The first system shows a cadence on E, the second on G, the third on B-flat, and the fourth on e. The notation is in a historical style, likely from the 16th century, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Soprano part is written on a five-line staff, and the Tenor part is written on a four-line staff with a 'C' time signature. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, illustrating different cadential patterns. The first system shows a cadence on E, the second on G, the third on B-flat, and the fourth on e.



Es gibt in diesem *modus* viele Kompositionen, darunter die vierstimmige Motette *O Maria mater Christi* von [Heinrich] Isaac, die siebenstimmigen Motetten *Te Deum patrem*, *Huc me sidereo* und *Haec est domus Domini* von Adrian [Willaert] sowie das fünfstimmige Madrigal *Io mi rivolgo indietro* desselben Adrian [Willaert]. Diesen wollen wir die Motette *Ferculum fecit sibi rex Salomon* hinzufügen, die ich früher einmal neben vielen anderen ebenfalls für fünf Stimmen komponiert habe. Würde dieser *modus* nicht mit dem neunten vermischt, sondern in seiner reinen Form erklingen, wäre seine Harmonie etwas hart. Weil sie jedoch durch die Quinte des neunten [*modus*] und durch die Kadenz auf a, die hier häufig verwendet wird, gemäßig wird, waren manche der Ansicht, er würde seiner Natur nach zum Weinen verleiten. Daher ordneten sie ihm gerne weinerliche und klagevolle Texte zu. Er hat viele Übereinstimmungen mit besagtem neunten [*modus*], denn beide haben die zweite *species* der Quarte gemeinsam. Die modernen Musiker transponieren ihn oftmals mit Hilfe des Tons \flat außerhalb seiner natürlichen Lage um eine Quarte aufwärts, man findet ihn jedoch überwiegend in seiner eigentlichen und natürlichen Lage.

Kap. 21

Der vierte *modus*

Hierauf folgt der vierte *modus*, der in der zweiten *species* der Oktave von \flat bis \sharp enthalten ist und durch die *finalis* E arithmetisch geteilt wird. Er besteht – wie die Praktiker sagen – aus der zweiten *species* der Quinte von \flat bis E oben und der zweiten *species* der Quarte von E bis \sharp , die unten an die Quinte angefügt wird. Er ist ihrer Ansicht nach

wunderbar für klagende Texte oder Inhalte geeignet, die wie Liebesangelegenheiten von Traurigkeit oder bittender Klage handeln sowie von Muße, Ruhe, Beschaulichkeit, Schmeichelei, Betrug und Verleumdung. Aufgrund dieser Wirkung nannten manche ihn den schmeichlerischen *modus*. Er ist etwas trauriger als sein [*modus*] *principalis*, besonders wenn er in langsamen Bewegungen mit [gegenüber dem dritten *modus*] gegensätzlichen Bewegungen abwärts fortschreitet. Ich glaube, dass er, wenn man ihn in seiner reinen Form verwenden würde, ohne die Quinte und die auf a gebildete Kadenz des zehnten *modus* einzustreuen, etwas männlicher wirken würde als ohne diese Vermischung. Doch er wird häufig mit diesem Zusatz verwendet.

Und so gibt es viele Musikstücke in diesem *modus*, darunter die vierstimmige Motette *De profundis clamavi ad te Domine* von Josquin, die Motette *Peccata mea Domine* und das Madrigal *Rompi dell'empio cor il duro scoglio* für jeweils sechs Stimmen von Adrian [Willart] sowie dessen fünfstimmiges Madrigal *L'aura mia sacra*. Auch ich habe viele Musikstücke in diesem *modus* komponiert, darunter die sechsstimmige Motette *Miserere mei Deus miserere mei* und eine Messe, ohne dabei das zu beachten, was im dritten Teil dargelegt wurde. Ich habe das nur getan, um zu zeigen, dass jeder, der etwas komponieren möchte und sich dabei nicht von den vorgegebenen Regeln entfernt, auch ohne diese Hinweise ganz leicht komponieren kann, und zwar viel besser als manche, die sie nicht kennen, wenn sie es wollen.

Es gibt in diesem *modus* fast unzählige liturgische Gesänge, in denen der Ton \flat sehr selten – wenn ich »nie« sagen würde, würde ich nicht irren – Anwendung findet. Es ist allerdings wahr, dass man dafür in der hohen Lage den Ton c verwendet, sodass der Halbton statt in der tiefen Lage in der hohen Lage zu hören ist. Auf diese Weise werden die Töne c und C zu den Außentönen dieses *modus*. In der liturgischen Musik gibt es viele irreguläre Anfangstöne, die regulären sind jedoch nur die Töne \flat , E, G und \flat . Dort werden auch die unten stehenden regulären Kadenzen gebildet, daneben gibt es aber viele irreguläre. Meist transponieren die Praktiker diesen [*modus*] um eine Quarte aufwärts und setzen den Ton \flat anstelle des \flat , wie man in unzähligen musikalischen Sätzen sehen kann. Doch das tun sie – wie ich schon gesagt habe – auch in den übrigen *modi*.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'SOPRANO.' and the bottom staff is labeled 'TENORE.' Both staves are in G-clef (soprano) and F-clef (tenor) positions. The music is written in a style consistent with 16th-century notation, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, with some notes beamed together. The piece appears to be a setting of a liturgical text, given the context of the surrounding text.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The notation is in a historical style, likely from the 16th century. The first system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff with a key signature of one flat (Bb). The subsequent systems show various harmonic exercises, including scales, arpeggios, and chords, demonstrating the principles of harmony discussed in the text. The notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating a structured approach to teaching harmony.

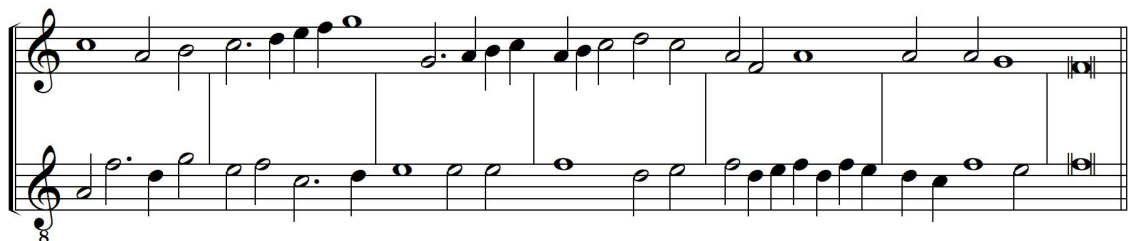
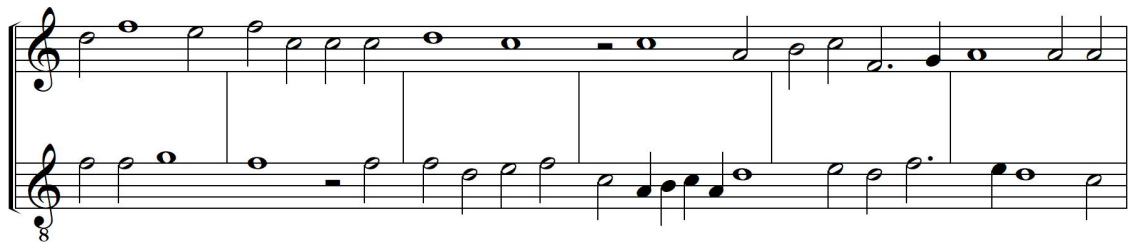
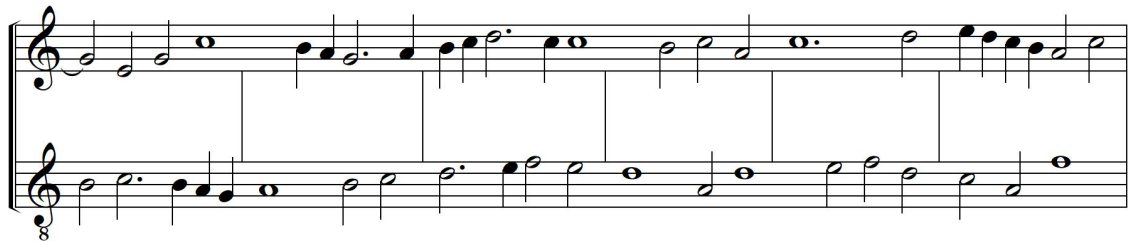
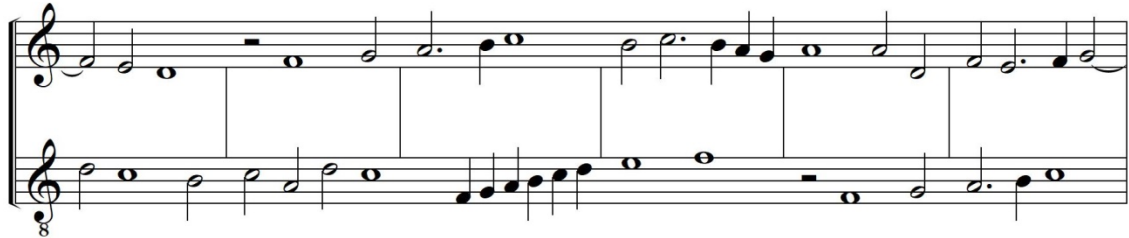
Kap. 22

Der fünfte *modus*

<325> Der fünfte *modus* ist in der durch den Ton c harmonisch geteilten sechsten *species* der Oktave enthalten. Die Praktiker sagen, dass er aus der dritten *species* der Quinte von F bis c und der dritten *species* der Quarte von c bis f besteht, die oberhalb der Quinte gesetzt wird. Er hat die *finalis* F mit dem sechsten *modus*, seinem [*modus*] *collateralis*, gemeinsam. Aus dieser *species* der Oktave gewinnen wir nur diesen *modus*, denn hier ist nur die harmonische Teilung möglich. Manche meinen, dass das Singen in diesem *modus* zu Mäßigung und Fröhlichkeit führt und die Gemüter von lästigen Sorgen befreit. Die Alten verwendeten ihn dagegen für Texte oder Inhalte, die von einem Sieg handelten. Aus diesem Grund nannten ihn manche den heiteren, bescheidenen und gefälligen *modus*.

Seine natürlichen Anfänge werden auf den Tönen F, a, c, und f, den regulären [Anfangs-]Tönen angesetzt. Doch im liturgischen Bereich gibt es [auch] andere Anfänge auf verschiedenen anderen Tonstufen, wie man in den entsprechenden Büchern sieht. Die regulären Kadenzen dieses *modus* werden auf den genannten vier Tönen gebildet, wie man im Beispiel sieht. Die irregulären werden, falls man sie verwenden möchte – auf den übrigen gebildet.

The image displays three musical examples for the fifth mode (modus) in Soprano and Tenor staves. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'SOPRANO.' and the bottom staff is labeled 'TENORE.' with an '8' below it, indicating an octave shift. The notes are written in a simple, early modern style, using a C-clef for Soprano and an F-clef for Tenor. The examples show various melodic lines and rests, illustrating the mode's structure and cadences.



In den liturgischen Büchern gibt es viele Melodien in diesem *modus*. Bei den modernen Komponisten ist er allerdings nicht sehr gebräuchlich, denn dieser *modus* scheint ihnen härter und weniger lieblich zu sein als jeder andere. Dennoch gibt es viele Musikstücke, die in diesem [*modus*] komponiert wurden, wie der Hymnus [zum Fest] des Heiligen Franziskus *Spoliatis aegyptiis* von Adrian [Willart] und die beiden Madrigale *Di tempo in tempo mi si fa men dura* und *Donna ch'ornata sete* von Cipriano di Rore sowie [das Madrigal] *Fra quanti amor* von Francesco Viola, die alle für vier Stimmen komponiert wurden, sowie noch viele weitere, <326> die meinem Gedächtnis entfallen sind. Man kann diesen [*modus*] mit Hilfe des Tons \flat , der das \natural ersetzt, um eine Quinte

abwärts transponieren, wie es bei den anderen Aufwärts[-Transpositionen] gemacht wurde. Seine *finalis* ist dann \flat , wie jeder sehen kann.

Kap. 23

Der sechste *modus*

Auf den fünften folgt der sechste *modus*, der in der dritten, arithmetisch geteilten *species* der Oktave von c bis C enthalten ist. Die Praktiker sagen, dass dieser *modus* aus der Verbindung der dritten *species* der Quinte von c bis F oben mit der ihr unten zur Seite gestellten dritten *species* der Quarte von F bis C gebildet wird und entsteht. Der Ton F ist seine *finalis*. Er wurde in der liturgischen Musik sehr häufig verwendet, ebenso wie sein [*modus*] *principalis*. Man findet in den entsprechenden Büchern viele Musikstücke in diesem *modus*, von dem es heißt, dass er nicht sehr fröhlich und elegant ist. Er wurde für gewichtige und andachtsvolle Gesänge verwendet, die von Mitleid handeln, und mit Inhalten verbunden, in denen es um Tränen geht. Daher nannte man ihn den andachtsvollen und tränenreichen [*modus*], um ihn vom zweiten zu unterscheiden, der eher trauer- und unheilvoll ist.

Die regulären Anfangstöne dieses *modus* und seine regulären Kadenzen <327> werden auf den Tönen c, a, F und C gebildet, auf den übrigen die irregulären. Wenn man erstere kennt, kann man letztere leicht erkennen. Daher ist es nicht unangebracht, hierzu ein Beispiel zu bringen, nämlich das unten stehende, damit das Ganze leichter nachzuvollziehen ist.

The image displays three staves of musical notation, each representing a different voice part. The first staff is labeled 'SOPRANO.' and the second 'TENORE.' below it. The notation shows a sequence of notes and rests for both voices, demonstrating the mode's structure and cadences. The third staff continues the musical example. The notation is in a historical style, using a C-clef for the soprano and an F-clef for the tenor.



Ich erinnere mich, viele Musikstücke in diesem *modus* gesehen zu haben, aber im Moment kommen mir nur die folgenden ins Gedächtnis: Die vierstimmige Motette *Ecce Maria genuit nobis salvatorem* von Jean Mouton und der achtestimmige Psalm *In convertendo Dominus captivitatem Sion* für zwei Chöre von Adrian [Willaert].

Man kann diesen [*modus*] wie auch die übrigen mit Hilfe des Tons \flat um eine Quarte aufwärts transponieren. Wie einfach das ist, kann jeder in den genannten Musikstücken sehen.

Kap. 24

Der siebte *modus*

In der siebten, harmonisch geteilten *species* der Oktave von G bis g, ist der siebte *modus* enthalten. Er entsteht – wie die Modernen sagen – aus der Verbindung der ersten *species* der Quarte von d bis g mit der vierten *species* der Quinte von G bis d, wobei letztere unten und erstere oben angesetzt wird. Er ist – nach dem, was sie sagen – für Texte oder Inhalte geeignet, die unzüchtig sind oder von Unzüchtigkeit handeln, die fröhlich sind und maßvoll vorgetragen werden und für solche, die Drohungen, Erregung und Zorn enthalten.

Seine regulären Anfangstöne sowie seine Haupt- oder regulären Kadenzen werden auf den Tönen G, \flat , d und g angesetzt, wie man hier sieht:

The image displays a musical score for two voices, Soprano and Tenor, in a six-part setting. The score is written on six systems, each with a Soprano staff (treble clef) and a Tenor staff (treble clef, with an '8' below the staff indicating an octave shift). The Soprano part begins with a rest, followed by a series of notes, including a dotted half note. The Tenor part begins with a dotted half note, followed by a series of notes, including a dotted half note. The music is in a modal style, with a mix of whole, half, and quarter notes, and some rests. The Soprano part has a final cadence with a double bar line and a repeat sign. The Tenor part also has a final cadence with a double bar line and a repeat sign.

<328> Die irregulären werden dagegen auf den übrigen [Tönen] angesetzt.

Die Musiker haben in diesem *modus* viele Musikstücke komponiert, darunter *Pater peccavi* und *I piansi hor canto* von Adrian [Willaert] für sechs Stimmen. Dieser *modus*

ist im liturgischen Bereich sehr gebräuchlich. In den Musikstücken der übrigen Komponisten findet man ihn meist in seiner natürlichen Lage, zuweilen aber auch mit Hilfe des Tons \flat , ohne jede Unannehmlichkeit um eine Quinte abwärts transponiert.

Kap. 25

Der achte *modus*

Auf den siebten folgt der achte *modus*, der in der vierten, durch den Ton G arithmetisch geteilten *species* der Oktave von d bis D enthalten ist. Er entsteht – wie [die Praktiker] sagen – aus der Verbindung der vierten *species* der Quinte von d bis G oben mit der ersten *species* der Quarte D bis G unten. Er hat mit dem siebten [*modus*] die *finalis* G gemeinsam. Die Praktiker sagen, dass dieser *modus* seiner Natur nach eine gewisse natürliche Lieblichkeit und üppige Süße hat, welche die Gemüter der Zuhörer mit Fröhlichkeit gemischt mit Heiterkeit und lieblicher Empfindung erfüllt. Und sie meinen, dass er von Unzüchtigkeit und allen Lastern ganz weit entfernt ist. Daher verbanden sie ihn mit harmlosen, gängigen und gewichtigen Texten und Inhalten, die von tiefgründigen, nachdenklichen oder göttlichen Dinge handeln, wie jene, die geeignet sind, die göttliche Gnade zu erleben.

Es gibt in den liturgischen Büchern viele Melodien in diesem *modus*, dessen reguläre Anfangstöne d, \flat G und D sind. Die irregulären Anfangstöne sind dagegen die übrigen Töne. Seine regulären Kadenzen werden auf denselben vier Tönen angesetzt, wie man im unten stehenden Beispiel sehen kann, <329> die irregulären dagegen auf den übrigen.

The image displays three musical examples for the eighth mode, each consisting of a Soprano (SOPRANO.) and Tenor (TENORE.) part. The first example shows a regular cadence on G. The second and third examples show irregular cadences on other notes.



Bei den anderen Musikern gibt es viele Kompositionen [in diesem *modus*], darunter die Motette *Benedicta es coelorum regina* von Josquin sowie [die Motetten] *Audite insulae* und *Verbum supernum prodiens* sowie das Madrigal *Liete e pensose accompagnate e sole donne* von Adrian [Willaert] für sechs Stimmen, dazu fast unendlich viele weitere. Man kann diesen *modus* wie die übrigen außerhalb seiner natürlichen Lage transponieren, indem man ihn um eine Quarte nach oben versetzt, [und zwar] mit Hilfe des Tons \flat . Anders wäre es nicht möglich.

Kap. 26

Der neunte *modus*

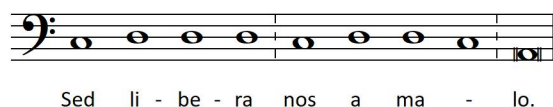
Der neunte *modus* entsteht – wie die Praktiker sagen – aus der Verbindung der ersten *species* der Quinte von A bis e beziehungsweise – je nachdem wie es beliebt – von a bis e mit der zweiten *species* der Quarte von E bis a beziehungsweise von e bis aa. Oder besser gesagt: Er ist in der ersten *species* der Oktave von A bis a beziehungsweise von a bis aa enthalten, die durch die Töne E oder e harmonisch geteilt wird.

Man kann nicht wirklich sagen, dass er ein neuer *modus* ist. Er ist sogar sehr alt. Bis heute wurden ihm aber sein Name und seine eigentliche Lage vorenthalten. Denn einige haben ihn unter jene *modi* eingereiht, die sie als irregulär bezeichnet haben, als wäre er nicht derselben Gesetzmäßigkeit unterworfen wie die übrigen und seine Oktave nicht harmonisch geteilt wie die der übrigen *modi*, sondern auf eine andere, sonderbare Weise. Es ist – wie ich andernorts schon gesagt habe – wohl wahr, dass man <330> im liturgischen Bereich nur den ersten acht *modi* Psalmtöne zugewiesen hat,

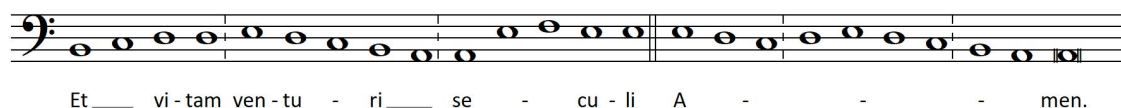
wie man in den entsprechenden Büchern sehen kann. Doch deshalb kann man nicht sagen, dass [dieser neunte *modus*] irregulär ist. Denn die Psalmtöne sind etwas anderes als die Melodiebewegungen, die man in den verschiedenen *modi* findet, sei es im *cantus firmus* oder im *cantus figuratus*. Ich will auch nicht glauben, dass man bei einer beliebigen Antiphon in einem der letzten vier *modi* [vom neunten bis zum zwölften] nicht einen der acht genannten Psalmtöne anwenden könnte, besonders da jeder von ihnen verschiedene Schlussbildungen [Differenzen] aufweist. Das ist für alle offenkundig, die darin praktische Erfahrung haben.

Manche haben diesen *modus* offen und rein genannt, sehr geeignet für lyrische Verse. Man kann ihn also für Texte verwenden, die von fröhlichen, lieblichen, süßen und klangvollen Inhalten handeln, denn er hat – wie sie sagen – eine angenehme Schwere, gemischt mit einer gewissen Fröhlichkeit und einer überdurchschnittlichen Süße. Es ist allen Musikkundigen wohlbekannt, dass dieser *modus* und der erste miteinander viele Übereinstimmungen haben. Denn beide haben die erste *species* der Quinte gemeinsam, und man kann leicht von einem zum anderen übergehen, was man auch vom dritten und elften *modus* sagen kann.

Es gibt in diesem *modus* so viele liturgische Gesänge, dass ihre Aufzählung viel Zeit in Anspruch nehmen würde, darunter das Gebet des Herrn *Pater noster*, das auf folgende Weise auf der *finalis* A des neunten *modus* schließt, wie man in einigen alten, richtig notierten Exemplaren sehen kann:



In diesem *modus* steht auch *Symbolum Nicaenum Credo in unum Deum*, dessen Singweise auf dem Ton D beginnt und das – wie man in den korrekt notierten Exemplaren sieht – ebenfalls auf dem Ton A endet, nicht auf \flat oder mit Hilfe des Tons \flat um eine Quarte aufwärts transponiert auf E, wie es [heute] geschieht.



Transponiert sollte dieser Gesang auf dem Ton D enden, wie es sich gehört, wurde aber durch die Unwissenheit der Schreiber verdorben und verfälscht, wie es auch bei anderen Dingen von größerer Bedeutung der Fall ist. Und es sind nicht nur die Abschlüsse der [eben] dargestellten Gesänge, die außerhalb ihrer eigentlichen und natürlichen Tonstufen stehen, sondern noch weitere, die auf derartige Weise verdorben und verunreinigt sind, sodass es zu lange dauern würde, zu jedem ein eigenes Beispiel anzuführen. Wie leicht es aber ist, in liturgischen Gesängen einen *modus* in einen anderen zu verwandeln, indem man lediglich die *finalis* ändert oder ihn ohne die Hilfe des Tons \flat auf- oder abwärts transponiert, ist für alle, die praktische Erfahrung in der Musik haben, leicht zu erkennen, wenn man die entsprechenden Tonbewegungen und Melodiefortschreitungen genau untersucht. Das ist nicht schwierig zu zeigen, wenn man sich dafür etwas Zeit nimmt.

In diesem *modus* steht [auch] die Antiphon *Ave Maria gratia plena*, die in den alten Büchern in folgender Weise auf ihrer natürlichen *finalis* endet, in den modernen dagegen eine Quinte tiefer notiert ist:



Dass dies wahr ist, können wir der Tatsache entnehmen, dass Pierre de la Rue über diese Antiphon eine vierstimmige Messe komponiert und dabei die wahren und wesenstypischen Töne dieses *modus* verwendet hat, in dem auch der Introitus *Gaudeamus omnes in Domino* steht. Darüber sollte sich niemand wundern, zumal die Psalmode des darauf folgenden Psalms diesem ersten *modus* angehört. Denn es ist – wie ich andernorts schon gesagt habe – nicht unpassend, in jedem der vier letzten *modi* die Intonationen einen der genannten acht Psalmtöne zu verwenden. Und wenn der Ton \flat , wenn man ihn anstelle des \sharp setzt, die Kraft hat, einen *modus* in einen anderen zu verwandeln, <331> besteht kein Zweifel, dass der genannte Introitus, der die vierte *species* der Oktave aufweist und nach dem Hexachord auf F mit \flat gesungen wird, ebenfalls im neunten *modus* steht, wie man offenkundig erkennen kann, wenn man alles sowie das, was ich dazu im 16. Kapitel gesagt habe, genau untersucht. Will man ihn aber in seine wahre und natürliche Lage zurückführen, indem man ihn um eine Quinte aufwärts transponiert, wird man bemerken, dass er die erste *species* der Oktave zwischen a und aa aufweist. Dies hat der gelehrte Josquin getan, der bei der Komposition der vierstimmigen Messe über diesen Introitus selbigen, wie man sehen kann, zu seinen natürlichen Tonstufen zurückgeführt hat. Daher scheint es mir nicht schlecht gesagt, wenn einige geurteilt haben, dass die Intonation des unten stehenden Psalms *In exitu Israel de Aegypto* im neunten *modus* steht:



Denn sie meinen, dass die [zugehörige] Antiphon *Nos qui vivimus benedicimus Dominum* von irgendeinem Schreiber, der zeigen wollte, dass er klüger ist als die anderen, verdorben und außerhalb ihrer [eigentlichen] Lage versetzt wurde, wie es auch bei anderen geschehen ist. Dieser *modus* hat, wie auch die übrigen, reguläre und irreguläre Anfangstöne und Kadenzen. Die regulären werden auf den Tönen A, C, E und a angesetzt, wie man in diesem Beispiel sieht:

The image displays a musical score for two voices, Soprano and Tenor, from Gioseffo Zarlino's *Le istituzioni harmoniche*, Part IV. The score is organized into six systems, each containing a Soprano staff and a Tenor staff. The Soprano staff is labeled 'SOPRANO.' and the Tenor staff is labeled 'TENORE.' with a '8' below it. The music is written in a style typical of the 16th century, with a focus on harmonic structure and irregular beginnings and endings. The notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating the flow of the music and the placement of cadences.

<332> Die irregulären Anfänge und Kadenzen werden dagegen auf den übrigen Tönen angesetzt.

Es gibt in diesem *modus* verschiedene Musikstücke, darunter die Motetten *Spem in alium nunquam habui* von Jachet [de Mantua] und *Sancta et immaculata virginitas* des Spaniers [Cristóbal de] Morales, die beide für vier Stimmen komponiert sind, sowie die beiden oben genannten Messen [von Pierre de La Rue und Josquin]. Ich selbst habe früher einmal die Motette *Si bona suscepimus de manu Domini* und das Madrigal *I' vo piangendo il mio passato tempo* in diesem *modus* komponiert, jeweils für fünf Stimmen, und noch weitere Stücke, die ich nicht nenne. Man kann diesen *modus* wie auch die übrigen mit Hilfe des Tons \flat um eine Quinte abwärts transponieren.

Kap. 27

Der zehnte *modus*

Es wäre eine sehr langwierige Angelegenheit, alle Gesänge vorstellen zu wollen, die in den liturgischen Büchern im neunten und zehnten *modus* stehen, sowie in den beiden übrigen, die noch folgen. Meist sind dies Gradualien, Offertorien, Postcommuniones und dergleichen. Und sie sind von denen, die in der Musik nicht gut unterrichtet sind, nicht so leicht zu erkennen wie jene, auf welche die Intonation eines Psalmverses oder ein *Gloria Patri* folgt. Dazu gehören Antiphonen, Responsorien oder Introiten. Denn an deren Ende und am Beginn einiger Noten, die über dem Wort SEUOUAE gesetzt sind, den Vokalen von *Saeculorum Amen*, kann man leicht erkennen, in welchem *modus* sie stehen.

Denn hier gilt folgende Regel: Wenn ein Gesang auf D endet und das zugehörige *Saeculorum Amen* auf a beginnt, weiß man, dass dieser Gesang im ersten *modus* steht. Wenn das Ende des einen auf das D fällt und der Beginn des anderen auf das F, heißt das, dass es sich um den zweiten *modus* handelt. Wenn aber das Ende des einen auf das E fällt und der Beginn des anderen auf das c, spricht man vom dritten *modus*. Desgleichen heißt es, dass ein Gesang im vierten *modus* steht, wenn er auf E endet und das *Saeculorum Amen* auf a beginnt. Ebenso erkennt man, dass [ein Gesang] im fünften *modus* steht, wenn er auf dem Ton F endet und das *Saeculorum Amen* auf dem Ton c beginnt. Desgleichen erkennt man, dass [ein Gesang] im sechsten *modus* steht, wenn er auf dem Ton F endet und [das *Saeculorum Amen*] auf demselben [Ton] oder auf a beginnt. Weiterhin heißt es, dass [ein Gesang], der auf dem Ton G endet und dessen *Saeculorum Amen* auf d beginnt, im siebenten *modus* steht. Und einer, der auf G endet und bei dem der Abschluss des Psalmverses – denn das genannte *Saeculorum Amen* ist nichts anderes – auf c beginnt, steht im achten *modus*. So kann man anhand dieser Regeln die *modi* leicht erkennen und weiß dann, wie der Vers oder Psalm, der auf eine solche Antiphon folgt, intoniert werden muss, denn diese Gesänge unterliegen einem der acht ersten *modi*. Ohne diese Intonationen sind sie dagegen frei, können in einem beliebigen *modus* stehen und sind nicht so leicht zu erkennen wie die bereits genannten. Es ist also kein Wunder, dass manche keine vollkommene Kenntnis der letzten vier *modi* hatten, denn man kann sie nicht auf solche Weise erkennen.

Will man nun eine vollkommene Kenntnis [davon] haben, ist darauf hinzuweisen – und damit kehren wir zur Abhandlung über den zehnten *modus* zurück –, dass dieser in der fünften, durch den Ton a arithmetisch geteilten *species* der Oktave von E bis e enthal-

ten ist. Daher sagen einige, dass der genannte *modus* aus der ersten *species* der Quinte von e bis a oben und der zweiten *species* der Quarte von a bis E unten besteht, die [beide] durch den Ton a, die *finalis* dieses *modus*, miteinander verbunden sind.

Wir können sagen, dass die Natur dieses *modus* von der des zweiten und vierten nicht weit entfernt ist, wenn man ein solches Urteil aufgrund der Harmonie treffen kann, die von ihm ausgeht. Denn er bedient sich der Quinte, die er mit dem zweiten gemeinsam hat, und der Quarte, die auch dem vierten dient. Seine regulären Anfänge stehen auf den Tönen e, c, a und E, desgleichen seine Kadenzen. Weil man aber, wenn man die regulären Kadenzen kennt, leicht erkennen kann, auf welchen Tönen die irregulären gebildet werden, gebe ich nur zu ersteren ein Beispiel, nämlich das unten stehende:

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a Soprano (SOPRANO.) and Tenor (TENORE.) part. The notation is in a historical style, likely from the 16th century, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Soprano part is written on a five-line staff, and the Tenor part is written on a four-line staff with a 'C' time signature. The first system shows a Soprano part starting with a whole note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and a Tenor part starting with a whole note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second system shows a Soprano part starting with a whole note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and a Tenor part starting with a whole note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The third system shows a Soprano part starting with a whole note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and a Tenor part starting with a whole note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The fourth system shows a Soprano part starting with a whole note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and a Tenor part starting with a whole note, followed by a series of eighth and sixteenth notes.



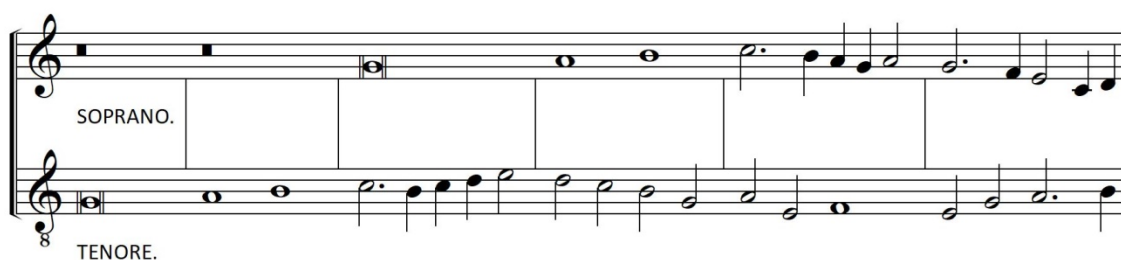
Es gibt in diesem *modus* viele Musikstücke, etwa *Gabriel archangelus locutus est Zachariae* von [Philippe] Verdelot oder *Flete oculi, rorate genas* von Adrian [Williaert], beide für vier Stimmen, sowie viele weitere. Dieser *modus* wird mit Hilfe des Tons \flat , ohne den man wenig Gutes ausrichten könnte, um eine Quinte abwärts transponiert.

Kap. 28

Der elfte *modus*

<333> Aus der dritten, durch den Ton G harmonisch geteilten *species* der Oktave von C bis c entsteht der elfte *modus*. Die Praktiker sagen, dass er aus der vierten *species* der Quinte von C bis G unten und der dritten *species* der Quarte von G bis c oben zusammengesetzt ist. Seiner Natur nach ist er für Tänze und Bälle sehr geeignet, was man daran sieht, dass die meisten Tänze, die man in Italien hören kann, in diesem *modus* stehen. Daher kommt es, dass manche ihn den unzüchtigen *modus* nennen.

Es gibt in den liturgischen Büchern viele Gesänge in diesem [*modus*], wie die sogenannte *Missa de Angelis* sowie die Antiphonen *Alma redemptoris mater* und *Regina coeli laetare alleluia*. Dieser *modus* ist bei den Modernen so gebräuchlich und so beliebt, dass sie von seiner Süße und Schönheit dazu bewogen wurden, in vielen Gesängen den fünften *modus* durch das Hinzufügen des Tons \flat anstelle des \natural in den elften zu verwandeln. Seine Anfänge werden regulär auf den Tönen C, E, G und c angesetzt, ebenso seine Kadenzen. Seine irregulären Anfänge und Kadenzen werden auf den übrigen Tönen angesetzt.





Die Musiker haben in diesem *modus* viele Musikstücke komponiert, darunter das fünfstimmige *Stabat mater dolorosa* von Josquin sowie die sechsstimmigen *O salutaris hostia*, *Alma redemptoris mater* und *Pien d'un vago pensier* von Adrian [Willaert] und

Descendi in ortum meum von Jachet [de Mantua]. Ebenso die fünfstimmigen Motetten *Audi filia et vide* von [Nicolas] Gombert und mein *Ego veni in hortum meum*, das ich selbst vor vielen Jahren komponiert habe, sowie unzählige weitere, sodass es zu lange dauern würde, sie aufzuzählen. Dieser *modus* wird mit Hilfe des Tons \flat außerhalb seiner natürlichen Lage um eine Quarte aufwärts oder um eine Quinte abwärts transponiert, indem man die Töne des *tetrachordum synemmenon* verwendet.

Kap. 29

Der zwölfte *modus*

<334> Der letzte der zwölf *modi* ist der zwölfte, der in der siebenten, durch den Ton c, seine *finalis*, harmonisch geteilten *species* der Oktave von g bis G enthalten ist. Er entsteht – wie es heißt – aus der Verbindung der vierten *species* der Quinte von g bis c oben mit der dritten *species* der Quarte von c bis G unten. Dieser *modus* war früher im liturgischen Bereich wenig in Gebrauch, aber die Moderneren haben mit Hilfe des *tetrachordum synemmenon*, also des Tons \flat , die meisten Gesänge im sechsten *modus* in den zwölften verwandelt. Und sie haben auch viele neue Gesänge in diesem *modus* eingeführt, darunter die Antiphon *Ave regina caelorum* und viele weitere. Dieser *modus* ist für Liebesangelegenheiten geeignet, die von klagenden Dingen handeln, denn als *cantus firmus* ist er ein klagender *modus* und hat ihrer Ansicht nach etwas trauriges an sich. Dennoch kommt jeder Komponist, der ein fröhliches Musikstück komponieren möchte, nicht an ihm vorbei. Seine regulären Anfänge und Kadenzen werden, wie man im Beispiel sieht, auf den Tönen g, e, c und G angesetzt:

The image displays three systems of musical notation for Soprano and Tenor voices. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'SOPRANO.' and the bottom staff is labeled 'TENORE.' with an '8' below it, indicating an octave lower. The notation is in mensural style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The first system shows a melodic line in the Soprano part and a corresponding line in the Tenor part. The second system continues the melodic development. The third system shows a more complex passage with many sixteenth notes in both parts. The notation is in black ink on a white background.



Die irregulären Anfänge und Kadenzen werden dann auf den übrigen Tönen angesetzt.

In diesem *modus* gibt es unzählige Musikstücke von vielen praktischen Musikern, darunter die Motette *Inviolata et casta es Maria*, die von Josquin für fünf und von Adrian [Willaert] für sechs Stimmen [komponiert wurde], die sechsstimmige Motette *Mittit ad virginem* und an Madrigalen das siebenstimmige *Quando nascesti Amor*, das sechsstimmige *I vidi in terra angelici costumi* und das fünfstimmige *Quando fra l'altre donne*, alle von Adrian [Willaert]. Diesen kann man die fünfstimmigen Motetten *Decantabat populus* von Jachet [de Mantua] hinzufügen sowie die Motetten [335](#) *Nemo venit ad me* und *O quam gloriosum est regnum*, die ich vor langer Zeit für fünf beziehungsweise sechs Stimmen komponiert habe, sowie viele weitere. Auch wenn die natürlichen Töne dieses *modus* die oben dargestellten sind, transponieren ihn die Musiker mit Hilfe des Tons \flat um eine Quinte abwärts.

Doch damit sei genug über die Natur und die Eigenschaften der *modi* sowie über den Gebrauch, die Anfangstöne und die Kadenzen eines jeden von ihnen gesagt. Denn [nun] ist es notwendig, dass wir zunächst zeigen, was bei der Komposition und bei ihrer Beurteilung zu beachten ist, sowie weiterhin wie die Stimmen darin anzuordnen

sind und wie weit sie jeweils auf- und absteigen können, damit ihre Außentöne festgelegt sind und jede Verwirrung vermieden wird.

Kap. 30

Was der Komponist beim Komponieren beachten muss, wie man die *modi* beurteilen soll

<336> Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass es zwar in jedem der dargestellten *modi* unendlich viele Musikstücke gibt, man darunter aber viele findet, die nicht in einem reinen *modus* komponiert sind, sondern in Mischformen. Wir finden den dritten *modus* mit dem zehnten vermischt, den achten mit dem elften und so weiter der Reihe nach. Das kann man erkennen, wenn man die genannten Musikstücke genau untersucht, besonders jene im dritten *modus*, die unten anstelle der zweiten *species* der Quinte von E bis \flat die zweite *species* der Quarte von E bis a haben und bei denen man oben anstelle der zweiten *species* der Quarte von \flat bis e die erste *species* der Quinte von a bis e findet. Auch wenn die genannten *species* [von Quinte und Quarte] in derselben *species* der Oktave von E bis e enthalten sind, wird diese einmal harmonisch geteilt, sodass sie die Form des dritten *modus* erhält, und einmal arithmetisch, sodass sie die Form des zehnten *modus* erhält. Wenn man diese *species* folglich sehr oft wiederholt hört, hat nicht nur der größere Teil der Komposition scheinbar nichts mehr vom dritten *modus* an sich, sondern das ganze Musikstück steht scheinbar im zehnten *modus*.

Dass dies wahr ist, können wir erkennen, wenn wir beiden *species*, also die Quarte von E bis a und die Quinte von a bis e, verbinden und letztere oben und erstere unten anordnen. Es besteht kein Zweifel, dass wir die Form des zehnten *modus* erhalten, der in der arithmetisch geteilten fünften *species* der Oktave enthalten ist. So kommt es, dass eine Komposition, die unserem Urteil nach im dritten *modus* steht, scheinbar nichts an sich hat, nach dem wir beurteilen können, dass sie in diesem *modus* steht, abgesehen vom Schluss, denn sie endet auf dem Ton E. Und es ist der Schlusston eines *modus*, nach dem wir – ebenso wie an der Schlussbildung – ein Musikstück beurteilen müssen, nicht nach dem, was vorangeht, wie viele meinten. Denn alles wird richtigerweise vom Schluss her beurteilt.

Das bedeutet aber nicht, dass wir den *modus*, der einem musikalischen Satz zugrunde liegt, einfach an diesem Ton erkennen können, denn man darf nicht glauben, dass man ihn danach beurteilen kann. Stattdessen müssen wir abwarten, bis das Musikstück zu Ende geführt ist, und [den *modus*] von dort aus richtig beurteilen. Dann ist das Musikstück abgeschlossen und hat seine wahre Form, nach der wir die Beurteilung vornehmen dürfen. Es ist jedoch anzumerken, dass man dies aufgrund von zwei Dingen tun kann: Zum einen aufgrund der Form des gesamten musikalischen Satzes, zum anderen aufgrund seines Schlusses, also seiner *finalis*. Da es die Form ist, die das Wesen einer Sache ausmacht, halte ich es für vernünftig, die Beurteilung nicht einfach aufgrund der *finalis* vorzunehmen, wie einige wollten, sondern aufgrund der Form des gesamten musikalischen Satzes. Ich sage also: Wenn ich ein Musikstück, wie es sich gehört, aufgrund der Form, also der Fortschreitungen zu beurteilen hätte, würde ich es nicht für

unangebracht halten, wenn der *modus principalis* auf dem Ton endet, der seine Oktave harmonisch teilt, desgleichen der *modus collateralis* auf den Außentönen seiner arithmetisch geteilten Oktave, von der *finalis* einmal abgesehen. Wie geschmeidig das umgesetzt werden kann, lässt sich der fünfstimmigen Motette *Si bona suscepimus de manu Domini* von [Philippe] Verdelot und dem ebenfalls fünfstimmigen Madrigal *O invidia nemica di virtute* von Adrian [Willaert] entnehmen. Diese haben vom Anfang bis zum Ende den Verlauf des neunten beziehungsweise des zweiten *modus*. Dennoch enden sie nicht auf ihrer wahren *finalis*, sondern auf dem Mittelton [der Oktave]. Und was ich zum dritten und zum zehnten *modus* sage, könnte man auch für die übrigen [*modi*] zeigen, die ich der Kürze halber beiseitelasse.

Man sollte sich daher nicht wundern, wenn oftmals kein Unterschied zwischen einem *modus*, der auf dem Ton E endet und einem, der auf a endet zu hören ist, denn diese sind auf besagte Weise vermischt. Würde man sie jedoch in ihrer reinen Form, ohne Vermischung verwenden, bestünde kein Zweifel, dass man in beiden eine sehr unterschiedliche Harmonie hören würde. Wenn wir also ein beliebiges Musikstück beurteilen sollen, müssen wir es vom Anfang bis zum Ende gut untersuchen und sehen, welche Form der Komposition zugrunde liegt, ob es die des ersten, des zweiten oder irgendeines anderen *modus* ist, und die Kadenzen berücksichtigen, die viel Licht auf diese Sache werfen. Dann [können] wir beurteilen, in welchem *modus* es steht, auch wenn es nicht auf der eigentlichen *finalis* endet, sondern auf dem Mittelton [der Oktave] oder einem anderen, je nachdem wie es für das Vorhaben dienlich ist.

Es ist <337> nicht unangebracht, einen solchen Schluss zu verwenden. Denn diese Vorgehensweise gibt es auch in liturgischen Gesängen, wie man in denjenigen *κύριε ἐλέησον* sehen kann, die den Beinamen *in minoribus duplicibus* oder *de Apostolis* haben und die – wie es offenkundig ist – im ersten *modus* stehen. Nichtsdestoweniger endet die letzte [Anrufung] auf dem Ton a, der *confinalis* genannt wird. Es ist der Mittelton der Oktave von D bis d, die den ersten *modus* bildet. Darüber hinaus gibt es das Offertorium *Domine fac mecum secundum misericordiam tuam*, das am vierten Tag nach dem dritten Sonntag der Fastenzeit gesungen wird und als Außentöne F und e hat, sowie zwei [weitere] Gesänge: erstens die Postcommunio *Tollite hostias* mit denselben Außentönen, die am 18. Sonntag nach Pfingsten gesungen wird, zweitens *Per signum crucis* mit den Außentönen F und g, das an den Festtagen zur Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung gesungen wird. Diese Gesänge haben die Form des siebten *modus*, denn man findet in ihnen die Tonbewegungen seiner Quinte von G bis d sowie seiner Quarte von d bis g, und sie enden auf dem Ton ♭, dem Mittelton der genannten Quinte.

Es ist wohl wahr, dass einige der Modernen solche Gesänge dem, wie sie sagen, vierzehnten *modus* zugewiesen haben, doch das überlasse ich der Einschätzung eines jeden Verständigen. In einigen modernen Büchern findet man diese Gesänge ohne die Hilfe des Tons ♭ außerhalb ihrer natürlichen Tonstufen um eine Quinte abwärts transponiert. Das mag an der Unwissenheit oder Nachlässigkeit der Schreiber liegen oder an der Anmaßung einiger anderer wenig Verständiger. In den guten und korrekt notierten Exemplaren, von denen ich bis jetzt ein altes handgeschriebenes bei mir habe, kann man aber noch sehen und feststellen, dass sie zwischen den oben genannten Tönen zu finden sind.

Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass ich als »Form des *modus*« die durch Quinte und Quarte geteilte Oktave bezeichne, desgleichen die beiden Teile, die aus der harmonischen und arithmetischen Teilung hervorgehen und die man in den jeweiligen *modi* oft wiederholt hört. Wenn wir also etwas komponieren wollen, können wir dem, was gesagt wurde, entnehmen, wie wir vorgehen müssen, um die Stimmen eines Musikstücks zum Klingen zu bringen und die Kadenzen an den geeigneten Stellen zu setzen, damit der Text gegliedert wird. Und ebenso wissen wir, wie wir vorgehen müssen, wenn wir ein Musikstück beurteilen sollen, unabhängig davon, ob sie es sich um einen *cantus firmus* oder einen *cantus figuratus* handelt.

Kap. 31

Wie man die Stimmen im musikalischen Satz anordnen soll, von ihren Grenzen und wie weit die höchsten Töne vom tiefsten Ton entfernt sein dürfen

Zuweilen gibt es [Musiker], die beim Komponieren und beim Anordnen der Stimmen im musikalischen Satz so ungehobelt sind und so wenig Urteilsvermögen haben, dass sie diese zuweilen übermäßig in die Tiefe oder in die Höhe führen, sodass man sie kaum singen kann. Um in dieser Kunst jedoch alle denkbaren Unannehmlichkeiten zu beseitigen, soll man so komponieren, dass jedes Musikstück auf bequeme Weise gesungen werden kann. Daher zeige ich nun, wie Stimmen zueinander angeordnet sein sollen, desgleichen wie weit sie auf- oder absteigen dürfen und wie weit die Außentöne eines jeden musikalischen Satzes voneinander entfernt sein dürfen.

Ich sage also: Immer, wenn ein Musiker vorhat, eine Motette, ein Madrigal oder eine andere Art von Musikstück zu komponieren, soll er zunächst den Inhalt, also den zugrunde liegenden Text betrachten und dann den *modus* wählen, der für dessen Natur geeignet ist. Danach soll er darauf achten, dass der Tenor regelgerecht in den Tönen dieses *modus* fortschreitet und die Kadenzen so bildet, wie es der Abschluss von Äußerungen und Satzperioden erfordert. Insbesondere soll er sich mit aller Sorgfalt darum bemühen, dass der Tenor umso geregelter, schöner, lieblicher und voller Süße ist, je mehr der musikalische Satz auf ihm beruht. So wird er zur Sehne und zum Bindeglied aller Stimmen. Diese sollen folgendermaßen miteinander verbunden sein: Nimmt der Tenor die Töne eines <338> authentischen oder eines plagalen *modus* ein, soll der Bass die Töne des jeweils anderen umfassen. Und wenn der Tenor den Tonbereich der Oktave, in welcher der *modus* enthalten ist, nach unten oder oben um einen oder zwei Töne überschreitet, hat das wenig Bedeutung. Denn die Musiker kümmert es nicht, ob der Tenor oder die übrigen Stimmen einen *modus perfectus*, *imperfectus* oder *superabundans* bilden, wenn die Stimmen gut an die Tonbewegungen angepasst sind und so eine gute Harmonie bilden. Es wäre gut, wenn jede [Stimme den Umfang] von acht Tönen nicht überschreiten und auf die Töne der entsprechenden Oktave beschränkt bleiben würde. Doch diese [Grenzen] werden überschritten, und dies erscheint den Komponisten zuweilen sehr günstig. Aber das wollen wir eher einer gewissen Freiheit zuschreiben, die sie sich herausnehmen, als der Vervollkommnung der Sache.

In der Tat sollen die Stimmen so eingerichtet sein, dass der *modus*, in dem der musikalische Satz steht, dem Tenor zugrunde liegt. Wenn diese Stimme die Töne des authen-

tischen *modus* einnimmt, soll, wie ich gesagt habe, der Bass die des *modus collateralis* oder des plagalen [*modus*] enthalten. Ebenso soll, wenn der Tenor die Töne des plagalen *modus* einnimmt, der Bass die des authentischen enthalten. Wenn diese [Stimmen] so zueinander stehen, lassen sich die übrigen sehr gut und ohne jede Unannehmlichkeit im musikalischen Satz anordnen. Man muss also darauf achten, dass die Außentöne des Basses nicht weiter als eine Quarte oder Quinte von den Außentönen des Tenors entfernt sind, es wäre aber auch kein Fehler, [diesen Abstand] um einen weiteren Ton zu vergrößern. Denn wenn sie so gesetzt werden, nimmt der eine, wie oben gesagt wurde, die Töne des authentischen *modus* ein und der andere die des zugehörigen plagalen. Wenn Bass und Tenor auf diese Weise verbunden sind, ist es ganz einfach, die übrigen Stimmen an ihren Platz zu setzen und im musikalischen Satz einzuordnen: Die Außentöne des Soprans werden im Abstand einer Oktave zu den Außentönen des Tenors gesetzt, sodass Tenor und Sopran in den Tönen des authentischen *modus* singen. Desgleichen werden die [Töne] von Alt und Bass im Abstand einer Oktave gesetzt, und wenn diese Stimmen so angeordnet sind, nehmen sie die Töne des plagalen *modus* ein. Sind diese Stimmen alle so angeordnet, nimmt der Sopran die höchste Lage im musikalischen Satz ein und der Bass die tiefste. Tenor und Alt werden dann zu den Mittelstimmen, allerdings mit dem Unterschied, dass die Töne im Alt mehr oder weniger um eine Quarte höher liegen als die im Tenor. Die Außentöne im Sopran sind [dann] so weit von denen im Alt entfernt wie die des Tenors von denen im Bass. Und auch wenn sich diese Stimmen – wie ich gesagt habe – zuweilen um einen oder zwei Töne oder, wenn es notwendig ist, auch mehr über ihre Oktave hinaus erstrecken können, sollte man dennoch versuchen, dass die Stimmen bequem gesungen werden können und mit ihren Außentönen die Dezime oder Undezime nicht überschreiten, denn so wären sie aufgrund des Auf- und Abstiegs anstrengend, mühsam und schwierig zu singen.

Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, dass der Bass in der Tiefe nicht weit über die Töne der Oktave hinausgehen sollte, die seinen *modus* enthalten, desgleichen der Sopran in der Höhe. Denn dies würde den musikalischen Satz extrem machen, was für die Sänger sehr unbequem wäre. Der Komponist soll also darauf achten, dass der tiefste Ton im Bass vom höchsten im Sopran nicht mehr als 19 Tonstufen entfernt ist. Es wäre zwar nicht sehr unbequem, bis zur 20. zu gehen, aber keinesfalls darüber hinaus. Denn wenn man dies beachtet, bleiben die Stimmen innerhalb ihrer Grenzen ohne jede Mühe sangbar. Zuweilen wird ohne Sopran komponiert, und diese Kompositionsart nennen die Praktiker *a voci mutate* [mit vertauschten Stimmen]. Oder es wird nur für mehrere Tenöre und Bass komponiert, was sie *a voci pari* [zu gleichen Stimmen] nennen. Dabei ist zu wissen, dass in den erstgenannten Kompositionen der Kontra-Alt an die Stelle des Soprans tritt und eine andere Stimme die Tonlage von Alt oder Tenor einnimmt, sodass ein solcher musikalischer Satz zwei Altstimmen oder drei Tenorstimmen hat. Es ist wohl wahr, dass man die Stimme, die an die Stelle des Soprans tritt, berücksichtigen muss. Sie liegt immer etwas höher als jene, die an die Stelle des Alts tritt, denn diese schreitet etwas zurückhaltender fort. Doch sei es wie es wolle: Die Stimmen im musikalischen Satz müssen so komponiert sein, dass ihre Außentöne, wenn man den tiefsten und den höchsten Ton mitzählt, nicht über die 15. Tonstufe hinausgehen.

Über die genannten vier hinaus können weitere Stimmen nur hinzugefügt werden, wenn eine von ihnen verdoppelt würde und Tenor II, Bass II oder dergleichen hieße. Und man kann die Stimme, die weiterhin mehr in der Höhe als in der Tiefe bleibt und höher reicht als die übrigen, tatsächlich mit Recht Sopran nennen. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass die Notenschlüssel für die Soprane und Tenöre in allen *modi* so geschrieben werden sollen, wie es in den Beispielen zu jedem *modus* dargestellt wurde. Und die für die Bässe sollen so angepasst werden, dass ihre Töne – wie ich gesagt habe – im Abstand einer Quarte oder Quinte zu jenen der Tenöre stehen. Dasselbe gilt auch für die Soprane <339> und Alte. Und es ist darauf hinzuweisen, dass die Stimmen, die am Beginn des zweiten Teils eines Musikstücks alleine zu singen beginnen, ihre Tonbewegungen auf einem der regulären Anfangstöne des *modus* wiederaufnehmen sollen, der dem musikalischen Satz zugrunde liegt, oder auf einem beliebigen anderen Ton, sofern dieser ein natürlicher Ton dieses *modus* ist. Denn es ist nicht löblich, wenn am Schluss des ersten Teils der Kontra-Alt, Tenor oder Sopran mit einem Ton wie dem \flat endet und den zweiten Teil mit dem Ton \flat beginnt oder umgekehrt. Der Komponist sei auf diese Sache hingewiesen, damit sein musikalischer Satz von allen Fehlern und Unannehmlichkeiten frei ist und er als guter und vollkommener Musiker gilt.

Kap. 32

Wie man die Harmonien an den zugrunde liegenden Text anpassen soll

Nun bleibt – da Zeit und Ort es erfordern – zu sehen, wie man die Harmonien an den zugrunde liegenden Text anpassen soll. Ich sage aus folgendem Grund, »die Harmonien an den Text anpassen«: Im zweiten Teil wurde – als ich erklärt habe, was Platon unter *melos* versteht – gesagt, dass es sich dabei um eine Verbindung von Sprache, Harmonie und Rhythmus handelt und ebenso, dass in einer solchen Zusammensetzung keines dieser Dinge den Vorrang vor den anderen hat. Und doch nennt [Platon] den Text als die Hauptsache zuerst und die beiden anderen Teile als jene, die ihr untergeordnet sind. Denn nachdem er das Ganze durch die Teile ausgedrückt hat, sagt er: Harmonie und Rhythmus müssen dem Text folgen und nicht der Text dem Rhythmus oder der Harmonie. Und so soll es sein: Man kann durch den Text, sei es durch eine Nacherzählung oder durch Nachahmung – diese Dinge findet man darin –, Inhalte ausdrücken, die fröhlich oder traurig sind, ernsthaft oder ohne jede Schwere und ebenso sittsame oder zügellose Inhalte. Daher ist es notwendig, dass wir für die Harmonie und den Rhythmus eine Wahl treffen, die zur Natur des Textinhalts passt, damit aus der verhältnismäßigen Zusammensetzung dieser Dinge eine Melodie entsteht, die dem Vorhaben entspricht. In der Tat müssen wir beachten, was Horaz in der *Ars poetica* sagt:

versibus exponi tragicis res comica non volt

Ein Komödienstoff mag nicht in Tragödienversen dargestellt werden.

[Hor. *ars*, 89]

Denn ebenso wie es den Dichtern nicht erlaubt ist, eine Komödie mit tragischen Versen zu verfassen, ist es den Musikern nicht erlaubt, Harmonie und Text auf unpassende Weise zu verbinden. Es ist also nicht angebracht, für einen fröhlichen Inhalt eine trau-

rige Harmonie und schwere Rhythmen zu verwenden, und ebenso wenig ist es erlaubt, wenn es sich um traurige und tränenreiche Inhalte handelt, eine fröhliche Harmonie und leichte oder, wie wir sagen wollen, rasche Rhythmen zu verwenden. Im Gegenteil müssen wir fröhliche Harmonien und rasche Rhythmen für fröhliche Inhalten verwenden und für traurige Inhalte traurige Harmonien und schwere Rhythmen, damit alles verhältnismäßig ist. Ich denke, dass jeder dies sehr gut zustande bringt, wenn er beachtet, was ich im dritten Teil geschrieben habe, und wenn er die Natur des *modus* berücksichtigt, in dem er ein Musikstück komponieren will.

Er soll darauf achten, alle Worte auf diese Weise zu behandeln, sodass die Harmonie dort, wo sie Herbheit, Härte, Grausamkeit, Bitterkeit und dergleichen anzeigen, ähnlich ist, also etwas rau und herb, aber so, dass sie nicht verletzt. Desgleichen soll die Harmonie, wenn ein Wort Weinen, Schmerz, Gram, Seufzer, Tränen und dergleichen anzeigt, voller Traurigkeit sein. Wenn [der Komponist] die erstgenannte Wirkung erzielen will, bringt er dies sehr gut zustande, wenn er die Stimmen im musikalischen Satz so setzt, dass sie in Tonbewegungen fortschreiten, die keine Halbtöne enthalten, etwa in Ganztönen oder großen Terzen. Dabei soll er über dem tiefsten Ton im Zusammenklang häufig die große Sexte oder die große Tredezime erklingen lassen, die von Natur aus etwas herb sind. Gleichzeitig soll er über dieser Stimme die Quarte oder Undezime in ziemlich langsamen Bewegungen als Synkope setzen, für die man auch die Septime als Synkope verwenden kann. Will er aber die zweitgenannte Wirkung erzielen, wird er – unter Beachtung der vorgegebenen Regeln – Tonbewegungen verwenden, die Halbtöne enthalten, etwa Halbtöne, kleine Terzen und ähnliche Intervalle, und über dem tiefsten Ton im musikalischen Satz häufig die kleine Sexte oder die kleine Tredezime verwenden, die von Natur aus lieblich und süß sind, besonders, wenn sie auf die gebührende Weise mit Umsicht und Urteilsvermögen gesetzt werden. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass nicht nur die genannten und auf solche Weise gesetzten Konsonanzen die Ursache dafür sind, dass diese Wirkungen hervorgebracht werden, sondern auch die Tonbewegungen, welche die Stimmen beim Gesang bilden. Es gibt zwei Arten von Tonbewegungen, die natürlichen und die akzidentiellen. Die natürlichen sind jene, die aus den natürlichen Tönen des musikalischen Satzes gebildet werden und in denen kein Akzidens oder ein <340> mit einem Akzidens versehener Ton vorkommt. Diese Tonbewegungen sind männlicher als jene, die mit Hilfe von akzidentiellen Tönen gebildet werden. Sie sind im eigentlichen Wortsinn akzidentuell und haben etwas Schmachthendes an sich. Aus ihnen geht eine Art von Intervallen hervor, die man akzidentuell nennt. Aus den erstgenannten gehen dagegen die Intervalle hervor, die man natürlich nennt. Es ist also anzumerken, dass die erstgenannten Tonbewegungen den musikalischen Satz etwas klangvoller und männlicher machen, die zweitgenannten süßer und etwas schmachthender. Daher können die erstgenannten dazu dienen, die erstgenannten Wirkungen zu erzielen, und die zweitgenannten Tonbewegungen die anderen. Wenn wir also die Intervalle der großen und kleinen Konsonanzen mit den natürlichen und akzidentiellen Tonbewegungen der Stimmen verbinden, können wir mit etwas Urteilsvermögen den Text mit einer gut durchdachten Harmonie nachahmen.

Was nun die Beachtung des Rhythmus betrifft, ist zunächst der Textinhalt zu betrachten. Ist dieser fröhlich, soll man mit lebhaften und raschen Tonbewegungen fortschrei-

ten, also mit Noten, die ein rasches Tempo mit sich bringen, wie die Minima und die Semiminima. Ist der Inhalt dagegen traurig, soll man mit langsamen und schleppenden Tonbewegungen fortschreiten. Adrian [Willaert] hat uns in mehreren Musikstücken gelehrt, wie diese beiden [musikalischen] Ausdrucksweisen zu verwenden sind, unter anderem in den sechsstimmigen [Madrigalen] *I vidi in terra angeli costumi, Aspro core e selvaggio* und *Ove ch'ì posi gli occhi* oder in den fünfstimmigen [Madrigalen] *Quando fra l'altre donne* und *Giunto m'ha Amor* sowie in unzähligen weiteren [Madrigalen] und in unzähligen Motetten, die ich der Kürze halber nicht nenne. In Bezug auf den Rhythmus ist [allerdings] nicht nur dies zu beachten, auch wenn die Alten darunter etwas anderes verstanden haben als die Modernen, wie man an vielen Stellen bei Platon deutlich sieht. Es ist auch darauf zu achten, dass die Worte im Text so mit den Notenwerten und dem Rhythmus übereinstimmen, dass keine Barbarismen zu hören sind, dass also im Gesang keine lange Silbe hervorgebracht wird, die kurz sein sollte oder umgekehrt eine kurze, die lang sein sollte, wie man es jeden Tag in unzähligen Musikstücken hört, was wirklich eine Schande ist.

Man begegnet dieser Unsitte nicht nur im *cantus figuratus*, sondern auch im *cantus firmus*, wie es für alle offensichtlich ist, die hiervon etwas verstehen. Denn es gibt wenige [Gesänge], die nicht voll von solchen Barbarismen sind. In ihnen hört man unzählige Male die kurze vorletzte Silbe in den Wörtern *Dominus, Angelus, Filius, Miraculum, Gloria* und in vielen anderen mit langer Tondauer. Es wäre sehr löblich und sehr einfach, dies zu korrigieren, denn der Gesang ließe sich durch eine sehr kleine Veränderung anpassen. Das würde seine ursprüngliche Form nicht verändern, denn diese [Veränderung] bezieht sich nur auf eine Verbindung von mehreren Noten oder Tönen, denen die genannten kurzen Silben unterlegt sind und die sie ohne jeden Zweck lang machen, wo eine einzige Note genügen würde.

Desgleichen ist darauf zu achten, dass man keinen Teil des Textes von einem anderen durch Pausen trennt, wie es einige wenig Verständige tun, bevor der Abschnitt oder ein Teil davon beendet und eine Sinneinheit im Text abgeschlossen ist. Und ebenso soll man keine Kadenzen bilden, insbesondere keine Hauptkadenzen, oder Pausen setzen, die größer sind als die Minima, bevor eine Satzperiode beendet oder eine Sinneinheit im Text abgeschlossen ist. Minima-Pausen sollen nicht in der Mitte [einer Sinneinheit] gesetzt werden, denn das ist in der Tat ein Laster. Wie wenig sich [aber] einige wenig umsichtige Praktiker danach richten, kann jeder, der sich damit auseinandersetzen möchte, leicht sehen und erkennen. Der Komponist soll also in solchen Dingen die Augen öffnen und nicht geschlossen halten. Denn das ist sehr wichtig, damit man ihn nicht für jemanden hält, der etwas so Wesentliches nicht weiß. Und man soll darauf achten, dass die Minima- und Semiminima-Pausen, je nachdem, wie es günstig erscheint, am Beginn einer Binnenzäsur im Text zu setzen, denn dann dienen sie als Komma. Am Beginn einer Satzperiode kann man dagegen Pausen in der Quantität setzen, die einem günstig erscheint. Denn es scheint mir, dass man, wenn sie auf solche Weise gesetzt werden, die Glieder der Satzperioden sehr gut unterscheiden und den vollkommenen Sinn des Textes ohne jede Unannehmlichkeit hören kann.

Kap. 33

Wie man die Noten an den Text anpassen soll

Wer könnte jemals beschreiben, mit welcher Unordnung und mit wie wenig Anmut viele Praktiker damals und heute die Noten an den vorgegebenen Text angepasst haben und wie viel Verwirrung sie dabei angerichtet haben? Sicher könnte man das tun, aber nur mit großen Schwierigkeiten. Wenn ich bedenke, dass eine Wissenschaft, die für andere Wissenschaften Gesetzmäßigkeiten und eine gute Ordnung entwickelt hat, zuweilen im manchen Dingen so verworren ist, dass es kaum zu ertragen ist, kann ich nicht anders, als traurig zu werden. Es ist wirklich erstaunlich, Musikstücke zu hören und zu sehen, in denen man verworrene Satzperioden beim Textvortrag hört, unvollkommene Abschnittsbildungen, sinnlose Kadenzen, ungeordneten Gesang, unzählige Fehler bei der Anpassung der Harmonien an den Text, <341> wenig Beachtung der *modi*, schlecht geführte Stimmen, Wendungen ohne jede Anmut, unproportionierte Rhythmen und planlose Melodien. Außerdem gibt es darin Noten, die so mit dem Text verbunden sind, dass der Sänger sie nicht zuordnen kann und keinen bequemen Weg findet, sie hervorzubringen. Einmal sieht er unter vielen Noten zwei Silben unterlegt und einmal unter zwei Noten viele Silben. Mal hört er eine Stimme, die beim Singen an einer Stelle Vokale auslässt oder zusammenzieht, je nachdem, wie es der Text erfordert. Und wenn er beim Singen seiner Stimme dasselbe tun will, geht das Schöne und Elegante des Gesangs verloren, weil ein Ton, der zu einem langen Notenwert gehört, auf eine kurze Silbe fällt und umgekehrt. Und mal hört er in den anderen Stimmen eine lange Silbe, die er in der seinen notwendigerweise kurz hervorbringen muss. So geschieht es, dass er einen großen Unterschied bemerkt und nicht weiß, was er tun soll. Stattdessen bleibt er ganz erstaunt und verwirrt zurück.

Weil die ganze [Kunst] darin besteht, die Noten an den zugrunde liegenden Text anzupassen, soll man im musikalischen Satz versuchen, ihn mit den Noten so zu beschreiben und zu notieren, dass alle Tonbewegungen durch Instrumental- oder Gesangstöne hervorgebracht werden können. Denn mit Hilfe dieser Noten wird der Rhythmus hervorgebracht, also die Länge und Kürze der Silben im Text. Diesen Silben werden dabei oftmals nicht nur eine, sondern zwei, drei oder mehr Noten zugeordnet. Damit aber bei der Anpassung an die zugrunde liegenden Silben des Textes keine Verwirrung entsteht, möchte ich diese Unordnung, soweit ich kann, beseitigen. Daher werde ich nun über die vielen Regeln hinaus, die ich an verschiedenen Stellen gegeben habe und die den dem [jeweiligen] Vorhaben entsprochen haben, einige weitere aufstellen, die nicht nur den Komponisten dienlich sind, sondern auch den Sängern, und die unserem Vorhaben entsprechen.

Die erste Regel ist also: Jeder langen oder kurzen Silbe soll immer eine entsprechende Note zugeordnet werden, sodass keine Barbarismen zu hören sind. Denn im *cantus figuratus* trägt jede Note, die einzeln und nicht in einer Ligatur notiert ist – mit Ausnahme der Semiminima und aller kleineren [Notenwerte] –, ihre eigene Silbe. Dasselbe gilt auch für den *cantus firmus*, in dem jedes quadratische Notenzeichen einer Silbe zugeordnet ist, wobei zuweilen die mittleren Noten [einer Ligatur] ausgenommen sind, die wie Minimen oder Semiminimen behandelt werden. Man kann das vielen Gesängen entnehmen, besonders dem *Credo in unum Deum*, das den Beinamen *cardinalis*

hat. Die zweite Regel ist: Jeder Ligatur mit mehreren Noten oder Tönen soll im *cantus figuratus* wie im *cantus planus* am Beginn nicht mehr als eine Silbe zugeordnet werden. Die dritte: Dem Punkt, der im *cantus figuratus* neben eine Note gesetzt wird, soll, auch wenn er gesungen wird, keine Silbe zugeordnet werden. Die vierte: Die Semiminima erhält üblicherweise nur selten eine Silbe, ebenso die kleineren Notenwerte und die unmittelbar darauf folgende Note. Die fünfte: Die Noten, die unmittelbar auf eine punktierte Semibrevis oder Minima folgen und nicht den Wert dieser Punkte haben, wie die Semiminima nach einer punktierten Semibrevis oder die *chroma* nach einer punktierten Minima, erhalten üblicherweise keine Silbe, ebenso jene, die diesen Noten unmittelbar folgen. Die sechste: Wenn die Semiminima eine Silbe erhält, kann die nachfolgende Note ebenfalls eine Silbe erhalten. Die siebte: Jede beliebige Note, die am Beginn des Musikstücks oder in der Mitte nach einer Pause steht, muss notwendigerweise eine Silbe tragen. Die achte: Im *cantus planus* wird niemals ein Wort oder eine Silbe wiederholt, auch wenn man zuweilen hört, dass manche dies tun, was wirklich tadelnswert ist. Im *figuratus* aber sind solche Wiederholungen erträglich. Ich spreche nicht von einer Silbe oder einem Wort, sondern von einem Teil des Textvortrags, wenn eine Sinneinheit abgeschlossen ist. Das kann man tun, wenn es so viele Noten sind, dass sie bequem wiederholt werden können, auch wenn es – meinem Urteil nach – nicht sehr gut ist, eine Sache oftmals zu wiederholen, es sei denn es geschieht, um den Worten mehr Ausdruck zu verleihen, die eine wichtige Bedeutung haben und einer Betrachtung wert sind. Die neunte: Wenn man alle Silben in einer Satzperiode oder in einem Textabschnitt den Noten zugeordnet hat und nur noch die vorletzte und letzte Silbe übrig bleiben, kann die vorletzte mehrere kleinere Noten erhalten, etwa zwei oder drei oder eine andere Anzahl, sofern die genannte vorletzte Silbe lang und nicht kurz ist. Wenn sie kurz wäre, würde man dagegen einen Barbarismus begehen, denn diese Art des Singens ergibt das, was viele eine Neume nennen, und was entsteht, wenn man auf einer Silbe viele Töne hervorbringt. Allerdings verstößt man mit den so gesetzten Noten gegen die erste der vorgegebenen Regeln. Die zehnte und letzte Regel ist: Die letzte Silbe des Textes muss im Einklang mit den vorgegebenen Regeln auf die letzte Note des musikalischen Satzes fallen. Weil man für [alle Regeln] aber unzählige Beispiele finden kann, wenn man die gelehrten Kompositionen von Adrian [Willaert] und von jenen, die wirklich seine Schüler waren und sind, genau untersucht, gehe ich, ohne weitere Beispiele zu geben, zur Abhandlung der Ligaturen über, die aus manchen Noten gebildet werden und die für unser Vorhaben dienlich sind.

Kap. 34

Die Ligaturen

<342> Ligaturen sind im *cantus figuratus* in vielerlei Hinsicht tatsächlich notwendig. Sie sind für die Komponisten nicht nur günstig, wenn sie die Noten oder Töne dem zugrunde liegenden Text zuordnen, sondern auch, weil sie zuweilen eine Antiphon, die ein *cantus firmus* ist und in der es viele in einer Ligatur notierte Noten gibt, als *soggetto* wählen und ihrem musikalischen Satz zugrunde legen wollen. Wollen sie diese [Antiphon] imitieren, ist es notwendig, dass sie die genannten Ligaturen auf dieselbe Weise verwenden. Nicht alle, denn das führt zuweilen zu Unannehmlichkeiten, wohl aber

einige. Und auch nicht die mit gleichen Notenwerten, sondern die mit verschiedenen, je nachdem, wie es der Komponist für richtig hält. Damit man dies gänzlich versteht und weiß, wie sie gebildet werden, welche Noten in einer Ligatur notiert werden und welchen Notenwert sie haben, behandeln wir sie nun. Doch zuvor müssen wir sehen, was eine Ligatur ist.

Die Praktiker sagen: Eine Ligatur ist eine bestimmte Verbindung oder Zusammenfügung von Einzelnoten durch geeignete Striche oder Linien. Darin wird jede Note, die man [mit einer anderen] verbinden kann, mit einem quadratischen oder obliquen Notenkörper dargestellt. Diese Ligaturen werden mit drei Arten von Noten gebildet, nämlich Maxima, Longa und Brevis. Die beiden äußeren, Maxima und Brevis, wechseln den Wert, je nachdem, wie man sie auf verschiedene Weise [mit einer anderen Note] verbindet. Die Maxima ist eine passive Note. Sie wird also geteilt, kann aber nie vergrößert werden. Die Brevis ist ebenfalls passiv. Sie kann, je nachdem sie notiert ist und welchen Platz sie in der Ligatur einnimmt, vergrößert und verkleinert werden. Die Longa wird weder vergrößert noch verkleinert und in Ligaturen ohne Veränderung ihrer Gestalt notiert, unabhängig davon, an welcher Position sie steht.

Jede Ligatur lässt sich auf zweierlei Weise betrachten: Zum einen, wenn die zweite Note höher ist als die erste und zum anderen umgekehrt, wenn die erste höher ist als die zweite. Wenn die Noten auf die erste Art angeordnet sind, wird die Ligatur aufsteigend genannt, wenn sie dagegen auf die zweite Art angeordnet sind, heißt sie absteigend. Es ist allerdings wahr, dass, wie wir noch sehen werden, auch Ligaturen gebildet werden, deren Noten sowohl auf- als auch absteigend miteinander verbunden sind.

Es ist nun darauf hinzuweisen, dass die Maxima in Ligaturen auf zweierlei Weise gesetzt wird: Erstens in ihrer wahren Form, also mit langgezogenem, geradem Notenkörper, und zweitens mit langgezogenem, obliquem oder, wie wir sagen wollen, schrägen Notenkörper. Als nicht oblique [Note] wird sie auf zweierlei Weise gesetzt: Mit Notenhals oder, wie wir sagen wollen, Notenstiel an der rechten Seite oder ohne. Wenn sie auf solche Weise gesetzt ist, sei es in einer Ligatur oder als Einzelnote, sei es am Anfang, in der Mitte oder am Ende einer Ligatur, behält sie immer ihren Wert, hat also den Wert von vier Breven. Als Obliqua wird sie auf zweierlei Weise gesetzt: Entweder steigt sie vom ersten Teil auf der linken Seite zum sogenannten zweiten Teil auf der rechten Seite auf oder von links in der Höhe nach rechts in der Tiefe ab. Das geschieht auf zweierlei Weise, indem sie einen Notenstiel an der linken Seite hat oder keinen. Hat sie einen Notenstiel, ist er entweder nach oben oder nach unten gerichtet. Wenn der Notenstiel nach unten zeigt und es sich um eine abwärts gerichtete Obliqua handelt, hat sowohl der erste als auch der zweite Teil den Wert einer Brevis, ebenso, wenn es sich um eine aufwärts gerichtete Obliqua handelt. Allerdings wird letztere nicht verwendet. Wenn der Notenstiel dagegen nach oben zeigt und es sich um eine Obliqua handelt, unabhängig davon, ob sie abwärts oder aufwärts gerichtet ist – auch wenn letztere nicht verwendet wird –, hat sowohl der erste als auch der zweite Teil jeweils immer den Wert einer Semibrevis. Wenn solche obliquen [Noten] keinen Notenstiel haben und abwärts gerichtet sind, dann hat der erste Teil den Wert einer Longa und der zweite den einer Brevis. Ist sie dagegen aufwärts gerichtet – was die Musiker nicht mehr zu tun pflegen –, hat sowohl der erste als auch der zweite Teil jeweils den Wert

einer Brevis. Und das gilt, wenn sie nicht mit weiteren Noten zusammengefügt oder verbunden sind, denn wenn man sie zusammenfügt oder verbindet, werden sie anders behandelt.

Was die Brevis betrifft, sage ich, dass sie in den genannten Ligaturen auf zwei Arten gesetzt wird, nämlich ohne Notenstiel und mit Notenstiel. Mit Notenstiel existiert sie auf zweierlei Weise, nämlich mit einem Notenstiel, der auf der linken Seite nach unten zeigt, und mit einem Notenstiel, der [auf der linken Seite] nach oben zeigt.

Ligaturen werden noch auf andere Weise behandelt: Jede Note, die man [mit einer anderen] verbinden kann, kann in Ligaturen auf dreierlei Art gesetzt werden, nämlich am Anfang, in der Mitte und am Schluss. Und ebenso erkennt man [an ihrer Position] am Anfang, in der Mitte und am Schluss den Wert der Teile einer jeden Ligatur.

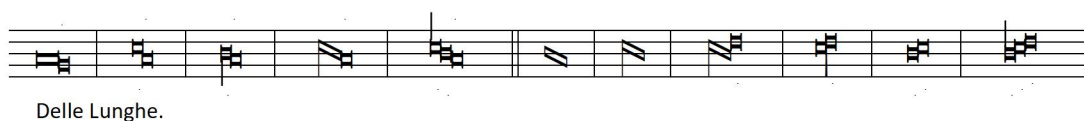
Will man nun eine vollkommene Kenntnis vom Wert einer jeden [Note in einer Ligatur] haben, gibt es viele Regeln. Die erste ist: Jede Note ohne Notenstiel am Beginn einer Ligatur hat, unabhängig davon ob sie eine quadratische oder oblique [Note] ist, <343> als Note oder Teil einer Note immer den Wert einer Longa. Davon ausgenommen ist die Maxima mit oder ohne Notenstiel, wenn sie keine Obliqua ist und die zweite Note nicht absteigt. Die zweite Regel ist: Jede erste Note oder jeder erste Teil einer Note mit einem Notenstiel, der auf der linken Seite nach unten zeigt, hat, unabhängig davon, ob sie eine quadratische oder oblique [Note] ist, immer den Wert einer Brevis. Die dritte: Wenn am Anfang eine Note ohne Notenstiel steht und die zweite aufsteigt, hat die [erste] Note immer den Wert einer Brevis. Die vierte: Wenn eine Note am Anfang einer beliebigen Ligatur an der linken Seite einen Notenstiel hat, der nach oben zeigt, hat diese ebenso wie die folgende Note, unabhängig davon, ob die zweite auf- oder absteigt und ob es eine quadratische oder oblique [Note] ist, den Wert einer Semibrevis, wie man sehen kann:



Diese Regeln gelten für die erste Note. Die mittleren werden anders behandelt, denn alle mittleren Noten haben, unabhängig davon, ob sie quadratische oder oblique sind, immer den Wert einer Brevis. Davon ausgenommen ist die erwähnte Semibrevis:



Die letzten Noten haben schließlich, wenn sie quadratisch sind und absteigen, alle den Wert einer Longa. Und wenn sie den zweiten Teil einer beliebigen auf- oder absteigenden Obliqua bilden, haben sie aufsteigend immer den Wert einer Brevis und absteigend den einer Longa:



Es ist jedoch auf zwei Dinge hinzuweisen: Erstens hat die Abhandlung dieser Noten nur die Form ihrer Notenkörper berücksichtigt und keine weiteren Dinge. Und zweitens ist jede in den genannten Ligaturen notierte Note denselben Umständen unterworfen wie die nicht in einer Ligatur notierten Einzelnoten, auch wenn manche das Gegenteil behaupten. Diese Ligaturen sind – wie ich glaube – von ihrem ersten Erfinder so angeordnet und, gemäß der unterschiedlichen Weise, in der die Notenzeichen darin angeordnet sind und gemäß ihrer unterschiedlichen Position, mit einer bestimmten Quantität versehen worden, wie es ihm [günstig] erschien. Es kann sich aber jeder mit dem zufrieden geben, was ich über sie gesagt habe, und [muss] nicht nachforschen, warum dieser [Erfinder] der einen [Note] mehr an Wert zugewiesen hat als der anderen und [warum er] die Ligaturen eher so und nicht anderes angeordnet hat, denn das wäre eine unnütze Mühe.

Kap. 35

Was jeder braucht, der zu einer gewissen Vollkommenheit in der Musik gelangen will

Ich werde nun gewahr, dass ich mit Gottes Hilfe zum ersehnten Ende meiner Mühen komme. Doch bevor ich diese Abhandlung beschließe, möchte ich, dass wir zwei Dinge betrachten. Zum einen, was für jemanden erforderlich ist, der in dieser Wissenschaft zum höchsten Grad gelangen will. Und zum anderen, dass wir uns bei der Beurteilung von musikalischen Dingen nicht allein auf die unzuverlässige Sinneswahrnehmung verlassen, sondern auch den Verstand heranziehen sollten. Denn wenn diese beiden Teile übereinstimmend zusammenwirken, besteht kein Zweifel, dass man keinen Irrtum begehen kann und ein vollkommenes Urteil trifft.

Ich beginne also mit Ersterem und sage: Wer in der Musik zur größtmöglichen Vollkommenheit gelangen und alles sehen möchte, was in dieser Wissenschaft erlaubt ist, muss viele Dinge mitbringen, damit er mit Leichtigkeit und ohne weitere Hilfe zur Kenntnis dessen gelangt, was vielen in dieser Disziplin verborgen bleibt. Fehlt eines davon, kann er nicht hoffen, zu dem Ziel zu gelangen, das er sich vorgenommen hat. Man muss dazu wissen, dass die Musik als Wissenschaft der Arithmetik untergeordnet ist, wie ich im 20. Kapitel des ersten Teils erklärt habe. Denn die Formen der Konsonanzen <344> werden aus bestimmten Proportionen gebildet, die aus Zahlen bestehen. Wenn er eine Begründung für alle Umstände haben möchte, die hier auftreten können, ist es notwendig, dass er in der Arithmetik sowie im Umgang mit Zahlen und Proportionen gut ausgebildet ist. Wenn er aber meinen Bemühungen nur das entnehmen möchte, was für die Beschäftigung notwendig ist, sollte er wenigstens im Umgang mit der Gittermultiplikation geübt sein, damit er, wenn er beim Gebrauch der Proportionen angekommen ist, das Gewünschte leicht erreicht.

Die Proportionen der Töne kann man nur mit Hilfe der *corpora sonora* in Erfahrung bringen, teilbaren Quantitäten, die tatsächlich das sind, was den Konsonanzen Stofflichkeit verleiht. Daher ist es notwendig, dass er in der Geometrie ausgebildet ist oder zumindest den Zirkel gut benutzen kann, um eine Strecke zu teilen, und weiß, was ein Punkt oder eine Linie ist, eine Gerade oder eine Kurve, eine Fläche, ein Körper und andere ähnliche Dinge, die in den Bereich der *quantitas continua* gehören. Daher kann

ihm diese Wissenschaft bei seinen Überlegungen wertvolle Hilfe leisten, wenn er eine beliebige *quantitas sonora* teilen möchte.

Er sollte auch, zwar nicht perfekt, aber zumindest mittelmäßig, das Monochord oder Spinett spielen können. Letzteres, weil es stabilere und vollkommene Zusammenklänge erzeugt als alle anderen Instrumente. Und ersteres, weil er damit zur Kenntnis der klangvollen und misstönenden Intervalle gelangen, sie zuweilen umsetzen und jene Dinge prüfen kann, die er täglich neu vorfindet. Zudem kann er eigenhändig die Auswirkungen der *numeri sonori* untersuchen. Das setzt jedoch voraus, dass er dieses Instrument auf vollkommene Weise zu stimmen weiß und dass er ein vollkommenes Gehör hat. So kann er, wenn er – wie es zuweilen vorkommt – die vielen Unterschiede zwischen den Intervallen untersuchen möchte, sie auf vollkommene Weise beurteilen, ohne einen Fehler zu begehen. Und wenn er ein anderes Instrument stimmen möchte, weiß er ebenfalls, was zu tun ist.

Weiterhin ist es notwendig, dass er insbesondere in der Kunst des Singens und in der Kunst des Kontrapunkts oder des Komponierens ausgebildet ist und dass er ein gutes Verständnis davon hat, damit er alles umsetzen kann, was in der Musik vorkommt, und ein Urteil darüber treffen kann, ob es umsetzbar ist oder nicht. Denn das Umsetzen von musikalischen Dingen in die Wirklichkeit ist nichts anderes als ihren eigentlichen Zweck zu erfüllen und sie zur Vollkommenheit zu führen, so wie es auch in anderen Wissenschaften der Fall ist, die wie die Medizin aus zwei Teilen bestehen, nämlich Theorie und Praxis.

Der Kürze halber spreche ich nicht darüber, wie nützlich die Kenntnis der übrigen Wissenschaften für ihn sein kann. Allen voran die der Grammatik, durch die wir zu einer vollkommenen Kenntnis der Sprachen gelangen. So können wir die Autoren, welche [die Musik] behandeln, genau verstehen, selbst etwas darüber schreiben und zuweilen einige Geschichten lesen, in denen man viel Hilfreiches findet und die sehr erhellend sind, wenn man eine genaue Kenntnis von dieser Wissenschaft haben möchte. Die Dialektik schließlich ist von großem Vorteil, um auf einer guten Grundlage argumentieren und diskutieren zu können. Inwieweit die Rhetorik für jene, welche die Wissenschaft [der Musik] studieren und ihre Vorstellungen geordnet ausdrücken möchten nützlich ist, sowie die Ausbildung in den Naturwissenschaften, überlasse ich der Einschätzung eines jeden, der Urteilsvermögen hat. Denn [die Musik] ist nicht nur der Mathematik unterworfen, sondern auch der Naturphilosophie, wie ich andernorts erklärt habe. Desgleichen [sollte er] in den übrigen Wissenschaften [ausgebildet sein], denn das kann ihm nur von Nutzen sein.

Sein Ziel ist jedoch die Ausübung [der Musik], also die Umsetzung in die Praxis, und ein feines Gehör kann nicht leicht vom Klang getäuscht werden. Dennoch kann zuweilen einiges vorkommen, bei dem der Mensch – wenn er in einer der genannten Wissenschaften, die für das Erkennen der Hintergründe nützlich sind, nicht bewandert ist – schwer getäuscht wird. Wenn er also eine vollkommene Kenntnis der Musik haben möchte, ist es notwendig, dass er in allen diesen Dingen bewandert ist. Denn wann immer er etwas [an Wissen] benötigt, kann er den gewünschten Grad [an Vollkommenheit] umso weniger und mit umso größeren Schwierigkeiten erreichen, je größer

seine Unkenntnis der wichtigen Dinge in den genannten Wissenschaften ist und je notwendiger diese sind.

Kap. 36

Die Unzuverlässigkeit der Sinneswahrnehmungen und dass man nicht allein mit ihrer Hilfe ein Urteil treffen, sondern auch den Verstand heranziehen sollte

Bei den Philosophen ist die These sehr beliebt, dass die Sinne bezüglich der eigenen Wahrnehmung oder des zugehörigen Gegenstandes nie irren. Und doch ist diese These, wenn man sie einfach und wörtlich nimmt, zuweilen falsch. Denn man kann den zugehörigen Gegenstand auf zweierlei Art auffassen: Erstens als das, was nicht von einer anderen Sinneswahrnehmung erfasst wird, von sich aus einen Sinn anspricht und alles einschließt, was von sich aus <345> nur von diesem Sinn erfasst wird, wie etwa Farben oder sichtbare Dinge als Gegenstand des Sehsinns, Töne als Gegenstand des Gehörs und dergleichen, wie ich im 71. Kapitel des dritten Teils erklärt habe. Und zweitens als das, was von sich aus einen Sinn anspricht und von keinem anderen Sinn wahrgenommen und erfasst werden kann. So wird das, was man im erstgenannten Fall unter einem zugehörigen Gegenstand versteht, »im eigentlichen Sinn wahrnehmbar« genannt, wie zum Beispiel die Tatsache, dass etwas weiß oder schwarz ist. Denn dies spricht den Seh Sinn an, indem es ihm sein Abbild einprägt und von sich aus von keinem anderen Sinn als dem Seh Sinn erfasst wird. Dasselbe gilt auch für Töne und andere Dinge. Wenngleich also die Sinne bezüglich des zugehörigen Gegenstandes im erstgenannten Fall nicht irren, können sie wohl im zweitgenannten Fall irren, besonders, wenn die gewünschten Umstände nicht vorliegen, also die Sinne nicht die gebotene Nähe zum Gegenstand haben, das Sinnesorgan nicht auf die gebotene Weise vorbereitet ist und die Übertragung [vom Gegenstand zum Sinnesorgan] nicht rein und unverdorben ist. Auch wenn man – dem Verständnis des Philosophen [Aristoteles] folgend – im zweitgenannten Fall hinsichtlich des zugehörigen Gegenstandes nicht irrt, wenn die genannten Umstände vorliegen, kann man doch hinsichtlich der subjektiven Merkmale des im eigentlichen Sinn wahrnehmbaren Gegenstandes irren, also hinsichtlich seiner Position und Lage. Denn dies gehört nicht zum äußeren Sinneseindruck, sondern zum inneren, wie etwa die Tugend oder die Denkfähigkeit, welche die vornehmste Fähigkeit der Sinneswahrnehmung ist, weil sie dem Intellekt näher steht als alle anderen.

Ich wollte das sagen, weil viele glauben, dass wir, da die Wissenschaften ihren Ursprung in der Sinneswahrnehmung haben, dieser mehr Vertrauen schenken sollten als allen anderen Dingen, zumal man sich hinsichtlich des zugehörigen Gegenstandes nicht irren kann. Doch in Wirklichkeit sind sie sehr weit von der Wahrheit entfernt, wenn sie glauben, dass man nicht irren kann. Denn auch wenn es wahr ist, dass jede Wissenschaft ihren Ursprung in [der Sinneswahrnehmung] hat, rührt die Bezeichnung Wissenschaft nicht davon her, und ebenso wenig die Bestimmtheit dessen, was die Wissenschaft erfordert, sondern vielmehr vom Verstand und von den Nachweisen, die durch die innere Sinneswahrnehmung erfolgen, also durch den Intellekt und den Diskurs. Und wenn der Intellekt zuweilen im Diskurs irren kann, wie es tatsächlich geschieht, wie viel mehr kann dann die Sinneswahrnehmung irren? Daher sage ich: Weder die

Sinne ohne den Verstand noch der Verstand ohne die Sinne können einen beliebigen wissenschaftlichen Gegenstand gut beurteilen, sehr wohl aber beide zusammen.

Dass dies wahr ist, können wir leicht erkennen: Wenn wir – um ein Beispiel zu geben – etwas allein mit Hilfe der Sinneswahrnehmung in zwei gleiche Teile teilen wollten, könnten wir das niemals auf vollkommene Weise tun. Und sollte es dennoch geschehen, dass die [Teile] nach der Teilung gleich sind, wäre das ein Zufall und wir könnten dessen niemals gewiss sein, wenn wir nicht einen anderen Nachweis erbringen würden. Eine solche Teilung wird umso schwieriger, je mehr Teile wir aus der zu teilenden Sache bilden wollen. Und auch wenn – wie ich andernorts schon gesagt habe – solche Teilungen dem Vorhaben entsprechend vorgenommen wurden, kann sich doch der Intellekt so lange nicht beruhigen, bis der Verstand ihm zeigt, dass sie richtig sind. Das kommt daher, dass die Sinneswahrnehmung sehr kleine Unterschiede zwischen Dingen nicht wahrnehmen kann, da sie vom Zuviel wie vom Zuwenig verwirrt und verdorben wird. Man kann das bezüglich der Töne anhand des Gehörsinns erkennen, der von großen Lautstärken, also von großem Lärm, verletzt wird und kleine oder sehr kleine Lautstärken nicht wahrnimmt. Man braucht also einen kritischen Verstand, um solche Unterschiede auszumachen. Das ist so, als würde man von einem großen Berg Getreide 25 oder 50 Körner wegnehmen. Der Sehsinn wäre nicht in der Lage, diese Quantität, die bezogen auf den Berg fast nicht wahrnehmbar ist, zu erfassen. Ebenso könnte er auch kein Urteil treffen, wenn man dem Berg die genannte Anzahl von Körnern hinzufügen würde. Wenn wir so etwas erkennen wollen, müssen wir anders vorgehen als mit den Sinnen. Dasselbe gilt auch für Töne: Das Gehör kann im zuerst genannten Fall bei der Beurteilung von Konsonanzen und Dissonanzen nicht irren, es ist aber nicht seine Aufgabe, zu beurteilen, wie weit sie in der Tiefe und in der Höhe voneinander entfernt sind und um welche Quantität die eine die andere übertrifft oder von ihr übertroffen wird. Denn wenn man in diesen Dingen nicht irren könnte, würde man die erfundenen Maße, Gewichte und dergleichen in der Tat vergeblich anwenden. Tatsächlich wurden sie nicht umsonst erfunden, denn die alten Philosophen wussten sehr wohl, dass die Sinneswahrnehmung sich hier täuschen kann.

Wir wollen also sagen: Auch wenn die Wissenschaft von der Musik ihren Ursprung im Gehörsinn hatte, wie im ersten Kapitel des ersten Teils gesagt wurde, auch wenn ihre eigentliche Vollendung und ihre letztgültige Bestimmung die Umsetzung in die Praxis und die Ausübung ist und auch wenn der Ton der im eigentlichen Sinn wahrnehmbare [Gegenstand] des Gehörs ist, sollte man die Beurteilung von Instrumental- und Gesangstönen nicht allein der Sinneswahrnehmung überlassen, sondern stets auch den Verstand heranziehen. Ebenso wenig sollte man dieses Urteil ganz mit dem Verstand treffen und die Sinne beiseitelassen, denn beides kann immer die Ursache für einen Irrtum sein. Wenn wir also eine vollkommene Kenntnis von musikalischen Dingen haben wollen, genügt es nicht, sich auf die Sinne zu verlassen, auch wenn jemand ein ausgezeichnetes Urteilsvermögen hat. Man sollte sich vielmehr bemühen, das Ganze zu untersuchen und zu erkennen, damit weder der Verstand vom Sinneseindruck abweicht noch der Sinneseindruck vom Verstand. Dann wird das Ganze gut sein. <346> Und ebenso wie es notwendig ist, dass diese beiden Dinge übereinstimmen, wenn man ein wissenschaftliches Urteil trifft, ist es notwendig, dass jemand, der etwas in der Kunst beurteilen möchte, zwei Voraussetzungen erfüllt: Er sollte in der Wissenschaft

bewandert sein, also in der Theorie, und auch in der Praxis, also komponieren können. Denn niemand kann jemals etwas richtig beurteilen, worüber er nichts weiß. Im Gegenteil wird er, wenn er nichts darüber weiß, notwendigerweise ein falsches Urteil fällen.

So kann jemand, der nur in der sogenannten theoretischen Medizin bewandert ist, niemals ein vollkommenes Urteil über eine Krankheit treffen, wenn er nicht Hand an die praktische gelegt hat, oder er wird stets irren, wenn er nur auf die Wissenschaft vertraut. Ebenso [ergeht es] dem praktischen Musiker ohne die Theorie oder dem Theoretiker ohne die Praxis: Er wird in musikalischen Dingen stets einen Irrtum begehen und ein falsches Urteil treffen. So wie es also eine Torheit wäre, einem Arzt zu vertrauen, der nicht beide der genannten Voraussetzungen mitbringt, wäre man wirklich dumm und verrückt, wenn man dem Urteil eines [Musikers] vertrauen wollte, der nur Praktiker ist oder sich nur mit der Theorie beschäftigt hat.

Das wollte ich sagen, weil es einige [Menschen] gibt, die so wenig Urteilsvermögen haben und so tollkühn und anmaßend sind, dass sie, obwohl sie keine dieser Voraussetzungen mitbringen, etwas beurteilen wollen, wovon sie nichts verstehen. Und es gibt einige andere mit schlechtem Charakter, die beweisen wollen, dass sie nicht unkundig sind, und so die guten wie die schlechten Bemühungen von jedermann tadeln. Wieder andere, die weder Urteilsvermögen noch Kenntnisse haben, folgen dem, was dem unwissenden Volk gefällt, und beurteilen die Eignung von jemandem nach seinem Namen, seiner Herkunft, seiner Heimat, seines Dienstherrn und seiner Person. Wenn aber das Vortreffliche und das Einzigartige bei einer Profession aus dem Namen, der Herkunft, der Heimat, dem Dienstherrn, der Person und dergleichen bestünde, glaube ich mit Sicherheit, dass es nach wenigen Jahren keinen Unkundigen mehr geben würde. Denn jeder Vater würde hier seine Augen offenhalten und alles Mögliche tun, damit seine Söhne in einer Profession als ausgezeichnet gelten. Es gibt nämlich – wie mir scheint – keinen Vater, der nicht das natürliche Bestreben hat, dass seine Söhne in irgendeiner Profession oder in irgendeiner Wissenschaft allen anderen überlegen sind.

Doch in Wahrheit ist das Gegenteil zu bemerken: Wo eine kleine Zahl großer und in einer Profession berühmter Männer geboren wurden, wurden Tausende und Abertausende von ahnungslosen, unwissenden, unbeholfenen und verrückten Menschen geboren, wie man im Austausch sehen kann. Das wollte ich sagen, weil zuweilen ein öffentlicher Aufschrei und eine öffentliche Meinung nicht nur bei Menschen mit Urteilsvermögen so viel gilt, dass niemand es wagt, etwas gegen die allgemeine Ansicht zu sagen – auch wenn er zuweilen erkennt, dass sie offenkundig falsch ist – und stattdessen schweigt, sich zurückhält und stumm bleibt. Um dazu ein passendes Beispiel zu geben: Ich erinnere mich, einmal im zweiten Buch des *Cortegiano* des Grafen Baldassare Castiglione gelesen zu haben, dass, als am Hof der Herzogin von Urbino einige [Jacopo] Sannazaro zugeschriebene Verse vorgetragen wurden, jedermann sie ganz vorzüglich fand und auf das Höchste lobte. Als dann aber bekannt wurde, dass sie von einem anderem verfasst worden waren, verloren sie sofort ihr gutes Ansehen und wurden für weniger als mittelmäßig gehalten. In ähnlicher Weise habe ich festgestellt, dass in Gegenwart der genannten Dame eine Motette gesungen wurde, die so lange nicht gefiel und nicht zu den guten [Motetten] gezählt wurde, bis bekannt wurde, dass

es eine Komposition von Josquin war. Um aber zu zeigen, was die Bosheit und die Unwissenheit der Menschen zuweilen vermögen, kommt mir nun etwas ins Gedächtnis, das ich den hochberühmten Adrian Willaert oftmals habe sagen hören: In der päpstlichen Kapelle in Rom wurde an fast jedem Fest der Muttergottes die sechsstimmige, Josquin zugeschriebene Motette *Verbum bonum et suave* gesungen und für eine der schönsten Kompositionen gehalten, die damals gesungen wurden. Als [Willaert] zur Zeit von Leo X. aus Flandern nach Italien kam und sich an den Ort wiederfand, an dem diese Motette gesungen wurde, sah er, dass sie mit [dem Namen] Josquins überschrieben war. Und als er sagte, es sei seine, was die Wahrheit war, war die Bosheit oder – um es maßvoller auszudrücken – die Unwissenheit [der Sänger] so groß, dass sie diese nie mehr singen wollten. Für Menschen ohne jedes Urteilsvermögen führt Graf Baldassare an derselben Stelle ein weiteres Beispiel von jemandem an, der denselben Wein trinkt und ihn einmal für absolut vollkommen und einmal für völlig schal hält, weil man ihn davon überzeugt hat, es seien zwei verschiedene Sorten Wein gewesen.

So kann nun jeder sehen, dass nicht allen ein Urteilsvermögen gegeben ist. Daraus sollte man lernen, nicht voreilig zu sein, wenn man eine Sache lobt oder tadelt, in der Musik wie in jeder anderen Wissenschaft oder Kunst. Denn es ist aufgrund vieler möglicher Hindernisse und vieler Dinge, deren Hintergründe nicht erkennbar sind, eine sehr <347> schwierige und gefährliche Sache, ein Urteil zu treffen. Umso mehr, als es unterschiedliche Geschmäcker gibt, sodass etwas, das dem einen gefällt, dem anderen nicht gefällt. Und wo sich dieser an einer süßen und lieblichen Harmonie erfreut, wünscht sich jener eine rauere und herbere. Die Musiker sollten, wenn sie solche Urteile hören, nicht verzweifeln, auch nicht, wenn sie hören, dass jemand sie tadelt und nur Schlechtes über ihre Kompositionen sagt. Vielmehr sollten sie Mut fassen und sich damit trösten, dass die Zahl jener, die kein Urteilsvermögen haben, fast unendlich ist und es nur wenige gibt, die nicht glauben, dass sie zu den klugen und urteilsfähigen Menschen zählen.

Viele Dinge gäbe es darüber hinaus noch zu sagen. Doch ich werde gewahr,
dass ich nun schon mehr gesagt habe als vielleicht angebracht war.

Daher danke ich Gott, dem überreichen Geber aller Gaben,
und setze dieser Abhandlung ein

ENDE.

Benutzte Übersetzungen

Auf folgende Übersetzungen antiker und frühneuzeitlicher Schriften wurde zurückgegriffen:

Apul.	<i>met.</i>	<i>Der goldene Esel. Metamorphosen</i> , hrsg. und übers. von Edward Brandt, Berlin 2014
Boethius	<i>cons.</i>	<i>Trost der Philosophie</i> , übers. und hrsg. von Karl Büchner, Stuttgart 1971
Cicero	<i>de orat.</i>	<i>De oratore. Über den Redner</i> , hrsg. und übers. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007
	<i>Tusc.</i>	<i>Gespräche in Tusculum. Tusculanae disputationes</i> , hrsg. von Olof Gigon, Düsseldorf und Zürich 1992
Horaz	<i>ars</i>	<i>De arte poetica – An die Pisonen über die Dichtkunst</i> , übers. von Eckart Schäfer, in: <i>Sämtliche Werke</i> , hrsg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 2018
	<i>carm.</i>	<i>Carmina libri quattuor – Die vier Bücher der Oden</i> , übers. von Bernhard Kytzler, in: ebd.
	<i>epod.</i>	<i>Epoden liber – Das Buch der Epoden</i> , übers. von Bernhard Kytzler, ebd.
	<i>sat.</i>	<i>Sermonum libri duo – Die zwei Bücher der Satiren</i> , übers. von Karl Büchner, in: ebd.
Manassis	<i>comp.</i>	<i>Compendium chronicum ab exordio mundi</i> , hrsg. von Immanuel Becker, Bonn 1837
Ovid	<i>epist.</i>	<i>Heroides – Briefe der Heroinnen</i> , übers. und hrsg. von Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker, Stuttgart 2000
	<i>fast.</i>	<i>Fasti – Der römische Festkalender</i> , übers. und hrsg. von Gerhard Binder, Stuttgart 2014
Petrarca	<i>C.</i>	<i>Canzoniere</i> , übers. und hrsg. von Peter Brockmeier, Stuttgart 2006
Pindar	<i>O.</i>	<i>Olympische Oden</i> , in: <i>Oden</i> , übers. und hrsg. von Eugen Dönt, Stuttgart 1986

Vergil	<i>Aen.</i>	<i>Aeneis</i> , übers. und hrsg. von Gerhard Fink, Düsseldorf und Zürich 2005
	<i>bucol. (ecl.)</i>	<i>Bucolica – Hirtengedichte</i> , übers. und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2001
	<i>georg.</i>	<i>Georgica – Vom Landbau</i> , übers. und hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1994