Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 16 (1992)

Heft: [1]

Artikel: Modale "Harmonik" : Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert

Autor: Jans, Markus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869051

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MODALE „HARMONIK“

Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert

von Markus Jans

Der folgende Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage, inwieweit die modale Klanglichkeit auf einzelne Modi hin enger bestimmt werden kann, das heißt, welche Klangprogressionen im Rahmen eines bestimmten Modus allenfalls vorrangig sind und damit diesen Rahmen bestätigen, ihn möglicherweise gar mitbestimmen; oder aber, inwieweit gerade der klangliche Aspekt zu einer Einebnung der charakteristischen Unterschiede zwischen den Modi beiträgt.

Modale Klanglichkeit kann freilich nicht als ein Ding für sich untersucht werden, sie muß, zumindest für den Hauptteil des hier behandelten Repertoires, von ihrem Hauptkorrelat, der Melodie her gesehen und untersucht werden. Es sind primär die Melodien, die bezüglich Tonraum und Tonbedeutung modusspezifische Charakteristika aufweisen. Im Verlaufe der genannten Zeit ist allerdings ein Wandel festzustellen, in dem die Melodiebildung in zunehmendem Maße am (Drei-) Klang orientiert wird. Dieser Faktor, zusammen mit einigen anderen, hat wesentlichen Einfluß auf jene Neuordnung des Klanggefüges, welche in der Oktavregel weitestgehend erfaßt ist. Der Umstand, daß die Oktavregel in theoretischen Werken erst sehr viel später erscheint, ist dabei von geringer Bedeutung, kann doch angenommen werden, daß sie als Spielanweisung für den Generalbaßpieler, im Sinne einer Faustregel, bereits im späten 16. Jahrhundert in Gebrauch war.

Ich möchte der eigentlichen Arbeit am Thema einige Gedanken voranstellen. Es handelt sich dabei um Fragen, die generell das Verhältnis der Theorie zur musikalischen Praxis, in meinem Falle ganz besonders das Verhältnis der Modustheorie zu den untersuchten Kompositionen betreffen. Es sind Fragen, die auch die Theoretiker der damaligen Zeit beschäftigten. Ich denke, daß die Art, wie Theoretiker des Mittelalters und der Renaissance über die acht (beziehungsweise zwölf) Modi reden, von zwei unterschiedlichen konzeptuellen Beweggründen geprägt ist.

Zum einen geht es ihnen um die Versteh-, Lehr- und Lernbarkeit, also um die Aneignung und Vermittelbarkeit von komplexen Sachverhalten. Die Methode dabei ist diejenige der Reduktion und der Systematisierung. Von der Reduktion betroffen sind in besonderem Maße alle Parameter der Ästhetik, des Stils, der Gattungen und Formen. Durch die Systematisierung entfällt weitestgehend die Vielfalt an Bedeutungsmöglichkeiten von Tönen (und Klängen) in ihrem variablen Kontext.

Zum anderen (und dies ist möglicherweise genauso wichtig) geht es ihnen auch um den Erhalt einer seit der griechischen Antike kaum gebrochenen

Tradition, welche den Anspruch in sich trägt, über jedwede Kleinordung auch die Weltordnung darzustellen, oder aber diese zumindest zu bestätigen. Ich sehe dies mit als Grund, weshalb diese theoretischen Gebäude in sich stimmen und aufgehen müssen. (Dieser Zwang eignet freilich auch späteren Theorien, bis hinein ins 20. Jahrhundert, nur ist er dort wieder je anders zu begründen). Theorien erscheinen, in diesem Lichte betrachtet, dem Leser als kunstvolle Gebilde, oft genug als eigenständige Kunstwerke.

Den meisten Theoretikern ist der prinzipielle Unterschied zwischen Lehrgebäude und jeweils aktueller musikalischer Praxis bewußt. Es gibt zudem genügend Theoretiker, die, selber Komponisten und praktische Musiker, zwischen den beiden Bereichen zu vermitteln suchten, etwa, indem sie sich soweit als möglich auf die Seite der „Prattici" schlugen, oder – nicht vermittelnd, aber unterschiedsbewußt – indem sie in ihren Werken einander widersprechende Positionen, wohl als unterschiedlichen Wahrheitskategorien zugehörig, stehenließen.

Hier also die Theoretiker, dort die Komponisten und Musiker, hier die systematisierte Lehre und dort die lebendige Praxis? – Solche Trennung entspricht wohl nicht der Wirklichkeit.[1] Komponisten und praktischen Musikern wird im Verlaufe ihrer Ausbildung das Denken und Fühlen im theoretisch definierten Rahmen der Moduslehre, der Hexachorde und der Solmisation zur Selbstverständlichkeit. Ihr ganzes Schaffen bleibt geprägt von dieser Systematik als einer Grundordnung, innerhalb und überhalb derer sie ihre Werke konzipieren. Manche Komponisten verstehen diese Grundordnung eher als verbindliche Norm, von der sie sich Abweichungen nur da und dort erlauben; anderen wiederum dient sie lediglich als Raster oder Schablone, als Hintergrund, vor dem sich die Phantasie und die Lust an neu zu schaffenden Sinnzusammenhängen frei entfalten kann.[2] Darüber hinaus richtet sich das Maß der Freiheit im Umgang mit dieser Grundordnung auch nach der Gattung und der dafür zu wählenden Satztechnik, beziehungsweise nach den mit diesen Aspekten verbundenen Kriterien der Gestaltung.

Das eben Gesagte ist nicht neu. Ich wiederhole es, weil es mein Vorgehen in dieser Untersuchung mitbestimmt, denn ich bewege mich selbst zwischen Praxis und Theorie hin und her, mache selbst Theorie. Es geht mir dabei allerdings nicht um ein System, sondern lediglich um die Vermittelbarkeit, also um die Möglichkeit, über Aspekte der Komposition zu reden, um deren innere Logik besser zu verstehen und leichter verständlich zu machen.

Ich gehe bei meinen Untersuchungen aus von mehrstimmigen Sätzen von vorwiegend homophoner Struktur. Ich schränke mich darauf ein, weil sich in diesen eine durchgehende melodische Bezugsstimme in der Regel leichter

[1] Untersuchungen über die Wechselwirkung und gegenseitige Beeinflussung der beiden Felder gibt es nur und kann es wohl nur punktuell geben.

[2] Auch bezüglich dem Grad der „Systemtreue" verschiedener Komponisten erscheint eine generelle Untersuchung wenig sinnvoll.

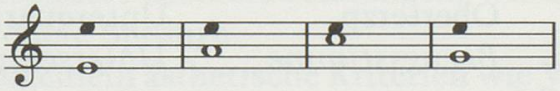
ausmachen läßt als in durchimitierten, polyphonen Sätzen. Für diese Schwierigkeit gibt es mehrere Gründe, es sind vorwiegend Probleme der Analyse. Erstens kann in polyphonen Sätzen die (für den jeweiligen Moment) geltende Haupt- oder Bezugsstimme oft nicht eindeutig genug festgelegt werden, weil häufig zwei oder gar mehr davon auszumachen sind (etwa bei engen Imitationen), bisweilen allerdings auch gar keine. Das liegt freilich geradezu in der Natur dieser Setzweise, indem hier eben die Kombination mehrerer, und darüber hinaus immer wieder wechselnder Zweierbeziehungen Vorrang hat. Will man die Logik der Klangverbindungen aus der (sie generierenden) Gestalt der Melodie herleiten, so gerät man häufig vor schier unlösbare Probleme. In diesem Zusammenhang ist zweitens zu nennen der stellenweise hohe Diminutionsgrad der Stimmen, welcher zur Auswahl von Gerüstklängen zwingt, die satztechnisch zwar begründbar und richtig, beim Hören aber oft nicht abstrahiert wahrnehmbar sind. Hier böte sich das Herausarbeiten und Aufeinanderbeziehen von Klangschwerpunkten als Lösung an. Dabei aber stellt sich drittens das Problem, daß die stiltypische Unregelmäßigkeit der melodischen Akzente und der dazu nicht immer synchrone Verlauf der klanglichen Schwerpunkte eine sinnvolle Reduktion auf einen harmonischen Grobverlauf erschweren. Trotzdem ist, wie sich im Verlaufe dieser Untersuchung zeigen wird, ein Weg, der zwar nicht der Kompositionstechnik, also der Entstehung der Klänge und Klangverbindungen folgt, sondern schlicht vom vorhandenen (Klang-) Resultat ausgeht, gangbar. Homophone Sätze hingegen sind fast durchweg geprägt von den Satzmodellen[3], das heißt, von einer durch strenge Regelmäßigkeit gekennzeichneten Fortschreitungsmechanik. Die Satzmodelle ihrerseits repräsentieren sämtliche möglichen Klangfortschreitungen und sie schöpfen diese Möglichkeiten vollständig aus. Zum besseren Verständnis des eben Gesagten werde ich im folgenden Abschnitt auf die theoretischen Voraussetzungen eingehen.

A. Voraussetzungen:

1. Klänge und ihr Zustandekommen
2. Klangfortschreitungen unter dem Aspekt der Fortschreitungsmechanik
3. Logik der Klangfortschreitungen und die sie bestimmenden Kriterien

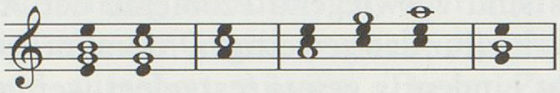
1. Klänge und ihr Zustandekommen

Ein beliebiger Bezugston kann unter (oder über) sich die Terz, die Quinte, die Sexte und die Oktave oder deren oktaverweiterte Varianten haben.

Bsp. 1: 

[3] Dazu vom Autoren: „ ‚Alle gegen Eine'. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts", in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986) 101-120.

Die Füll- beziehungsweise Ergänzungsmöglichkeiten sind folgende:

Bsp. 2: 

Betrachtet man die Resultate unter dem späteren Gesichtspunkt der Fondamentale, so ergeben sich für jeden beliebigen Bezugston drei verschiedene Klänge. Man könnte, ebenfalls in späterer Terminologie, sagen, daß jeder Bezugston entweder Grund-, Quint- oder Terzton eines Akkordes sein kann.

2. Klangfortschreitungen unter dem Aspekt der Fortschreitungsmechanik

Die Satzmodelle lassen sich in drei verschiedenen Kombinationsgruppen unterbringen. Solche, die geprägt sind durch

2.1. Terzparallelen
2.2. Sextparallelen
2.3. Dezimparallelen

Die Kombinationen sind hier tabellarisch aufgeführt. Ausgegangen wird in jedem Falle von der Bezugsstimme. Auf sie bezogen bewegen sich die jeweils anderen Stimmen über beziehungsweise unter ihr in Parallelbewegung oder aber im regelmäßigen Intervallwechsel. Es handelt sich dabei um eine systematisierte Darstellung, die jedoch zurückgeht auf die Beschreibung des Guiliemus Monachus[4] und ergänzt wurde durch in komponierten Sätzen vorgefundene Varianten.

2.1. Terzen

Normalfall	1. Derivat	2. Derivat	3. Derivat
Bezugsstimme	*Oberterzp.*	Ober 4-3-4-3	Ober 6-5-6-5
Unterterzp.	*Bezugsstimme*	*Bezugsstimme*	*Oberterzp.*
Unter 6-5-6-5	Unter 4-3-4-3	*Unterterzp.*	*Bezugsstimme*
Unter 10-12-10-12	Unter 8-10-8-10	Unter 10-12-10-12	Unter 10-8-10-8

Bei den Derivaten 2 und 3 kann die untere oder die obere Ergänzungsstimme auch weggelassen werden, ferner sind der Normalfall und sein 1. Derivat sowie die Derivate 2 und 3 im Klangresultat jeweils identisch. Der satztechnische Unterschied liegt in der jeweiligen Lage der Bezugsstimme.

2.2. Sexten

Normalfall	Derivat	Fauxbourdon 1	Fauxbourdon 2
Obersextp.	*Bezugsstimme*	*Obersextp.*	*Bezugsstimme*
Ober 3-4-3-4	Unter 4-3-4-3	Oberterzp.	Unterquartp.
Bezugsstimme	*Untersextp.*	*Bezugsstimme*	*Untersextp.*
Unter 3-5-3-5	Unter 8-10-8-10		

[4] Guilielmus Monachus, *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, Kapitel zu den „regolae contrapuncti anglicorum", Venedig, Bibl.di S.Marco,Lat.336 (Contarini), coll 1581.Vollständig ediert durch Albert Seay in *Corpus scriptorum de musica* = American Institute of Musicology, o. O. 1965.

Der Normalfall und sein Derivat sind, genau wie die beiden Fauxbourdonvarianten, im Klangresultat identisch. Auch hier liegt der satztechnische Unterschied lediglich in der Lage der Bezugsstimme.

Zum Normalfall sind hier ferner noch zwei weitere, allerdings seltene Derivate denkbar:

2. Derivat	3. Derivat
Ober 10-11-10-11	Ober 5-6-5-6
Obersextp.	*Bezugsstimme*
Bezugsstimme	*Untersextp.*
Unter 3-5-3-5	Unter 8-10-8-10

Auch die Derivate 2 und 3 sind im Klangresultat identisch.

2.3. Dezimen

Normalfall	1. Derivat	2. Derivat	3. Derivat
Bezugsstimme	*Obersezimp.*	Ober 6-4-6-4	Ober15-13-15-13
Unter 3-5-3-5	Ober 8-6-8-6	*Bezugsstimme*	*Obersezimp.*
Unter 6-5-6-5	Ober 5-6-5-6	Unter 6-5-6-5	Ober 5-6-5-6
Unterdezimp.	*Bezugsstimme*	*Unterdezimp.*	*Bezugsstimme*

Als Füllmodell dient hier in allen Fällen der regelmäßige Wechsel von Sexten und Quinten. Dezimparallelen können jedoch auch frei gefüllt werden. Alle konsonanten Intervalle kommen dafür in Frage, sei es in regelmäßigem oder unregelmäßigem Wechsel. Der Normalfall und seine Derivate sind bezüglich Fondamentale identisch mit dem Normalfall von 2.1.

3. Logik der Klangfortschreitungen und die sie bestimmenden Kriterien

Solange wir uns innerhalb einer Modellkombination befinden, ist die Logik bestimmt durch die Parallelbewegung und durch den regelmäßigen Intervallwechsel der Füll- beziehungsweise Ergänzungsstimmen. Die Modellkombinationen können jedoch nicht durchweg rein mechanisch angewendet werden. Die folgenden Faktoren können zur Modifikation der Fortschreitungsmechanik führen und sind deshalb für die Logik der Klangfortschreitungen von eminenter Bedeutung.

3.1. Die richtige Ankunft, das heißt, die Fortschreitung zu einem Zielklang

3.2. Die Lage der verminderten Quinte in der verwendeten Skala und die Vermeidung von „Relationes non harmonicae"

3.3. Besondere Melodiewendungen, wie zum Beispiel Tonwiederholung und größere Sprünge.

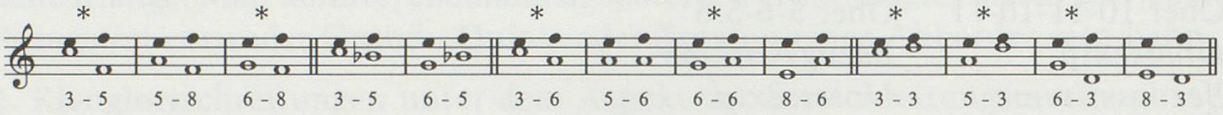
3.4. Allgemein ästhetische Kriterien wie Varietas, Spiel mit der Hörerwartung.

3.1. Die richtige Ankunft

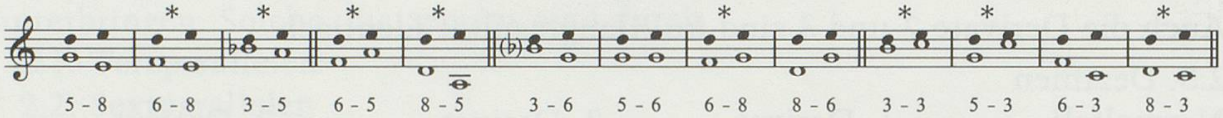
Das nächste Beispiel zeigt alle möglichen Schluß-Fortschreitungen, gegliedert nach den zwei Schlußbewegungen der Bezugsstimme (Cantizans und Tenorizans), nach authentischen und phrygischen bzw. plagalen Varianten

derselben, sowie nach perfekten und imperfekten Schlußintervallen. Die statistisch häufigsten Fälle sind gekennzeichnet. Diese sowie ihre seltener auftretenden Schlußvarianten können rückwirkend die Logik der Klangfortschreitung beeinflussen. In Beispiel 4 wird an einem einfachen Satz diese Möglichkeit der Beeinflussung dargestellt.

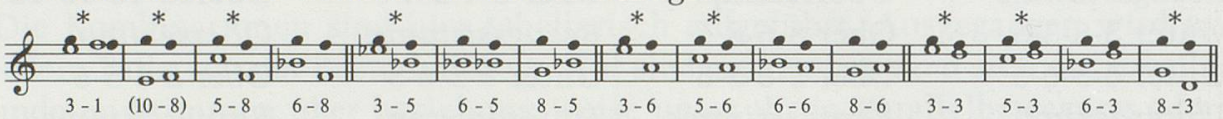
Bei authentischer Cantizans in der Bezugsstimme:



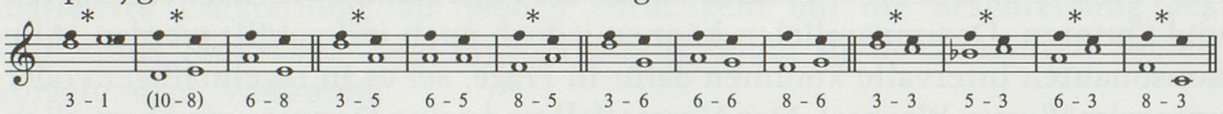
Bei phrygischer Cantizans in der Bezugsstimme:



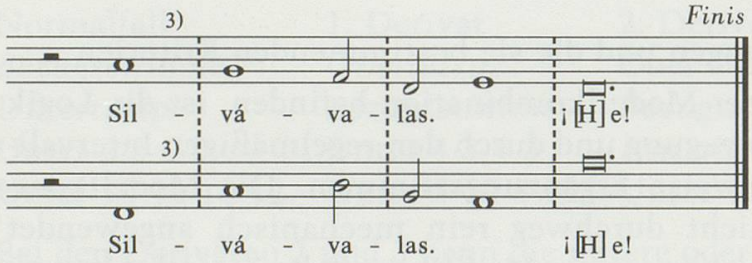
Bei authentischer Tenorizans in der Bezugsstimme:



Bei phrygischer Tenorizans in der Bezugsstimme:



Bsp. 3



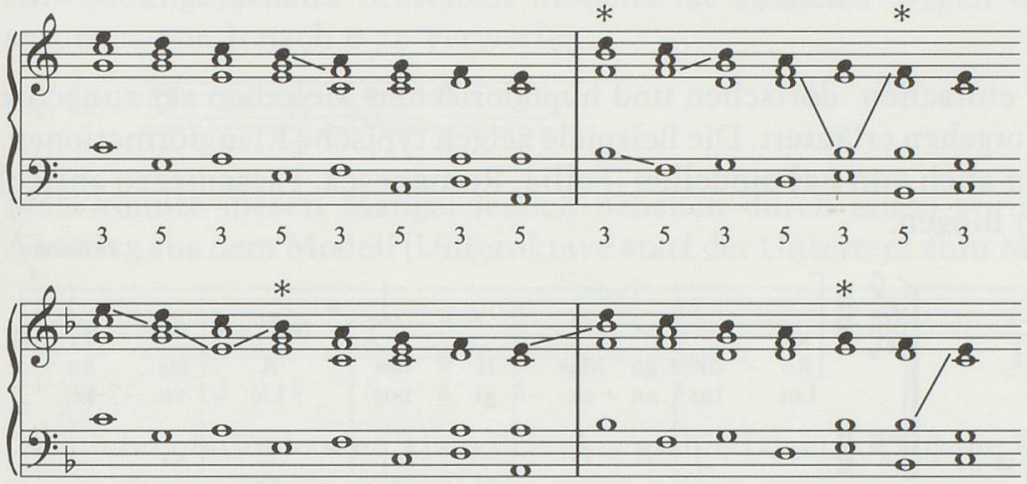
Bsp. 4. aus: Anonimo, „Rodrigo Martinez", aus dem Cancionero de Palacio[5]

Die Melodiestimme wird vom 3-5-Modell begleitet. Bei Tenorizans in der Bezugsstimme soll die Modellstimme auf der Paenultima die Unterquinte nehmen. Dies hat zur Folge, daß auf der Antepaenultima die Unterterz genommen werden muß (um Quintparallelen zu vermeiden). Dies wiederum zieht einen vorübergehenden Ausstieg aus dem regelmäßigen Intervallwechsel nach sich: 3-5-3-3-5. (Die Schlußwendung zur Oberquinte der Bezugsstimme auf der Ultima ist im 15. Jahrhundert Standard für einen Contratenor bassus (Oktavsprungkadenz) und wird auch im frühen 16. Jahrhundert in zwei-und dreistimmigen Sätzen noch angetroffen.)

[5] *La Musica en la Corte de los Reyes Catolicos,* ed. H. Anglès,1947, und José Romeu Figueras, Barcelona 1965. Das Beispiel ist ohne Discantstimme überliefert.Zur Erklärung des Problemfalles und seiner Lösung genügen die beiden vorhandenen Stimmen.

3.2. Die Lage der verminderten Quinte und die Vermeidung von relationes non harmonicae

In Beipiel 5 sind anhand der Modellkombination 2.1. (Normalfall) die durch die verminderte Quinte zu umgehenden Klänge systematisch dargestellt nach ihrem Auftreten in den Skalen mit h und mit b. Mit Ausnahme des Fauxbourdon gilt dasselbe für alle anderen Modellkombinationen.



Bsp. 5

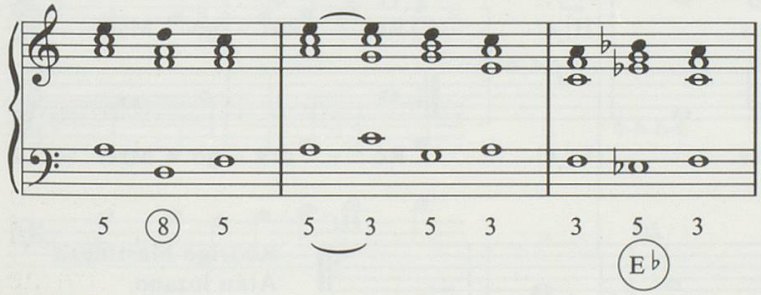
Auswege zur Vermeidung der unerwünschten Klänge bzw. Progressionen sind

3.2.1. Vorübergehender Ausstieg aus der Regelmäßigkeit des Modells.

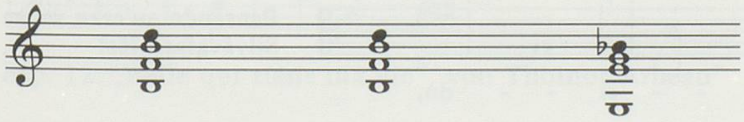
3.2.2. Zweifache Harmonisierung des Bezugstones vor dem zu vermeidenden Klang (eine Art „double emploi").

3.3.3. Klangkorrektur durch Akzidentien.

Die Beispiele 6, 7 und 8 zeigen die genannten drei Auswege



anstatt



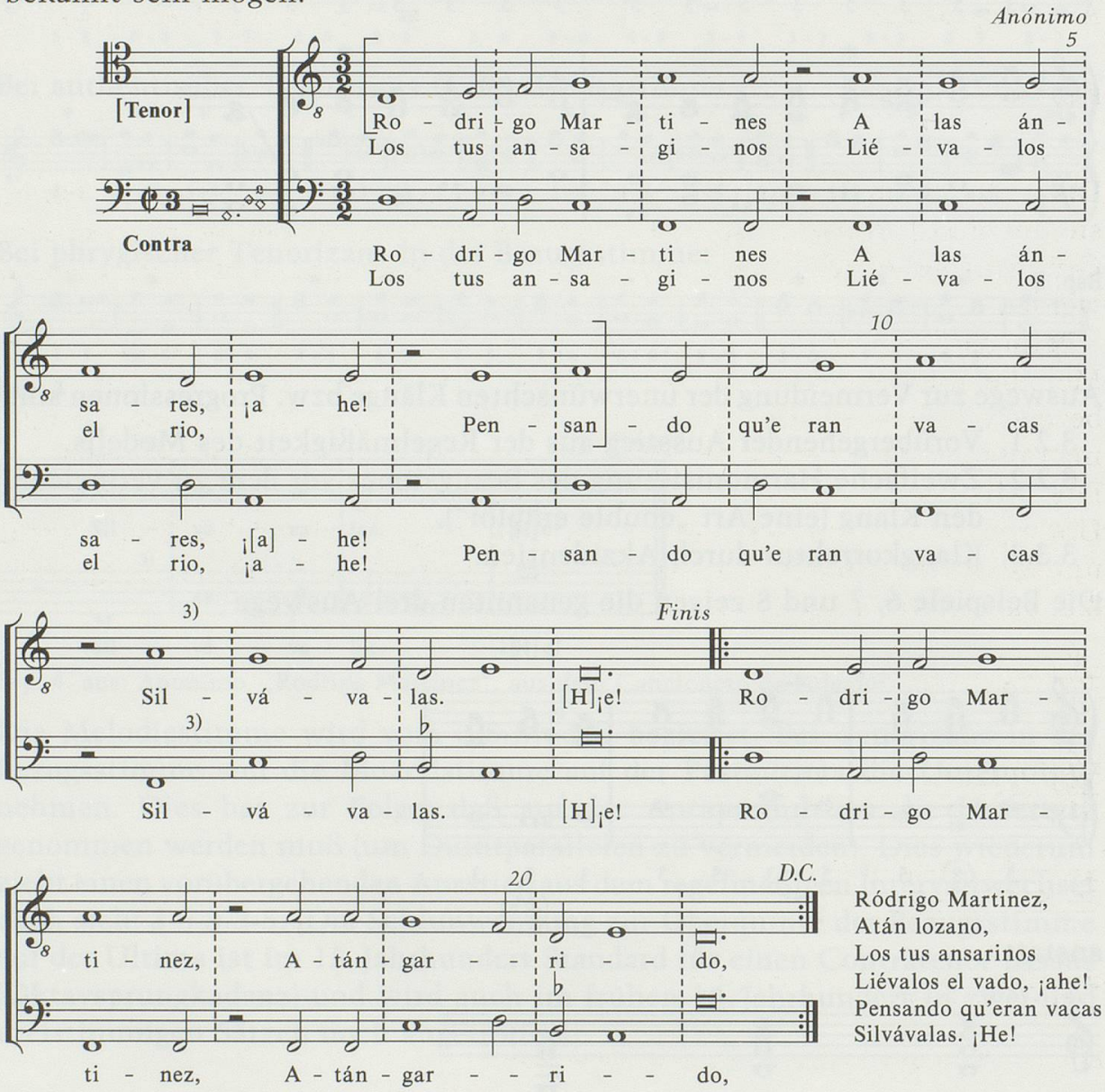
Bsp. 6 Bsp. 7 Bsp. 8

B. Die Klangprogressionen im modalen Rahmen

Die oben ausgeführten theoretischen Voraussetzungen sind insgesamt die handwerklichen Kriterien, mit denen im nun folgenden Teil Harmonisierungen von modalen Melodien untersucht werden. Dabei steht die Frage im Zentrum, ob die modalen Charakteristika der Melodien eine für die jeweiligen Modi ebenfalls charakteristische Klanglichkeit hervorbringen.

Dorisch

Anhand von einfachen dorischen und hypodorischen Melodien sei zunächst einmal das Vorgehen erläutert. Die Beispiele zeigen typische Klangformationen, die dem Leser auch von Baßmodellen (Follia, Romanesca, Passamezzo antico) bekannt sein mögen.

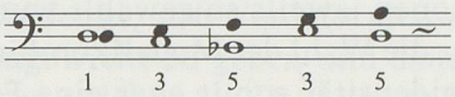


Bsp. 9: „Rodrigo Martinez", aus dem Cancionero de Palacio[6]

[6] Op.cit.

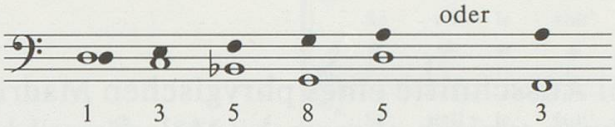
Die dorische Bezugsstimme bewegt sich stufenweise im Bereich der Quinte über d. Die Begleitstimme unterhalb folgt ihr, abgesehen vom Beginn, im regelmäßigen Wechsel von Unterquint und Unterterz (3-5-Modell). Die Anwendung des Modells in der vorliegenden Weise ist für den Modus insofern typisch, als der Melodieton e mit der Unterquinte a, der Melodieton f mit der Unterterz d, das g mit dem c und das a mit dem f erscheint. Die folgende Anwendungsvariante desselben Modells ist zunächst wegen des Tritonussprunges von b nach e zu verwerfen.

Bsp. 10:



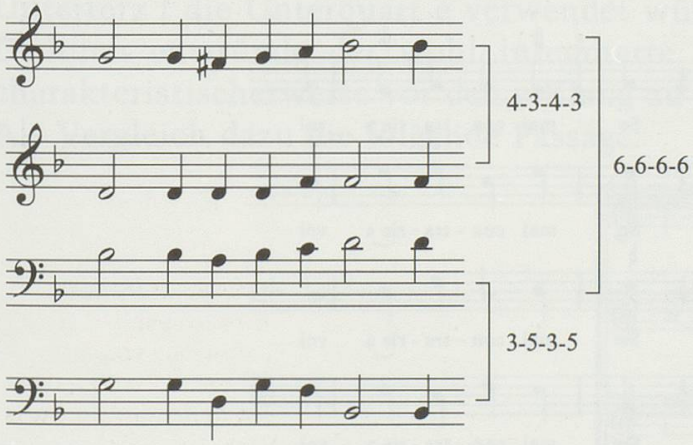
Man könnte diesen Mangel jedoch beheben durch einen vorübergehenden Ausstieg aus dem Modell (Unteroktave statt der Unterterz zum Melodieton g).

Bsp. 11:



Dadurch entstünde eine klanglich akzeptable Lösung. Daß die Komponisten sie in dieser Weise nicht (oder ganz selten und wiederum aus anderen Gründen) verwenden, kann als Hinweis auf Klangpräferenzen genommen werden.

Beim nächsten Beispiel, einem vierstimmigen Satz mit einer g-hypodorischen Melodie, folgt der Tenor der Bezugsstimme in Sextparallelen. Auf den Tenor bezogen kommt im Baß wiederum das 3-5-Model zur Anwendung. Bezieht man ihn auf den Cantus, so ergibt sich eine regelmäßiger Wechsel von 8-10. Die Altstimme folgt der Bezugsstimme im regelmäßigen Wechsel von Unterquart und Unterterz (4-3-Füllmodell). Insgesamt handelt es sich hierbei um die Modellkombination, welche in der systematischen Darstellung unter 2.2. als Derivat aufgeführt wurde.



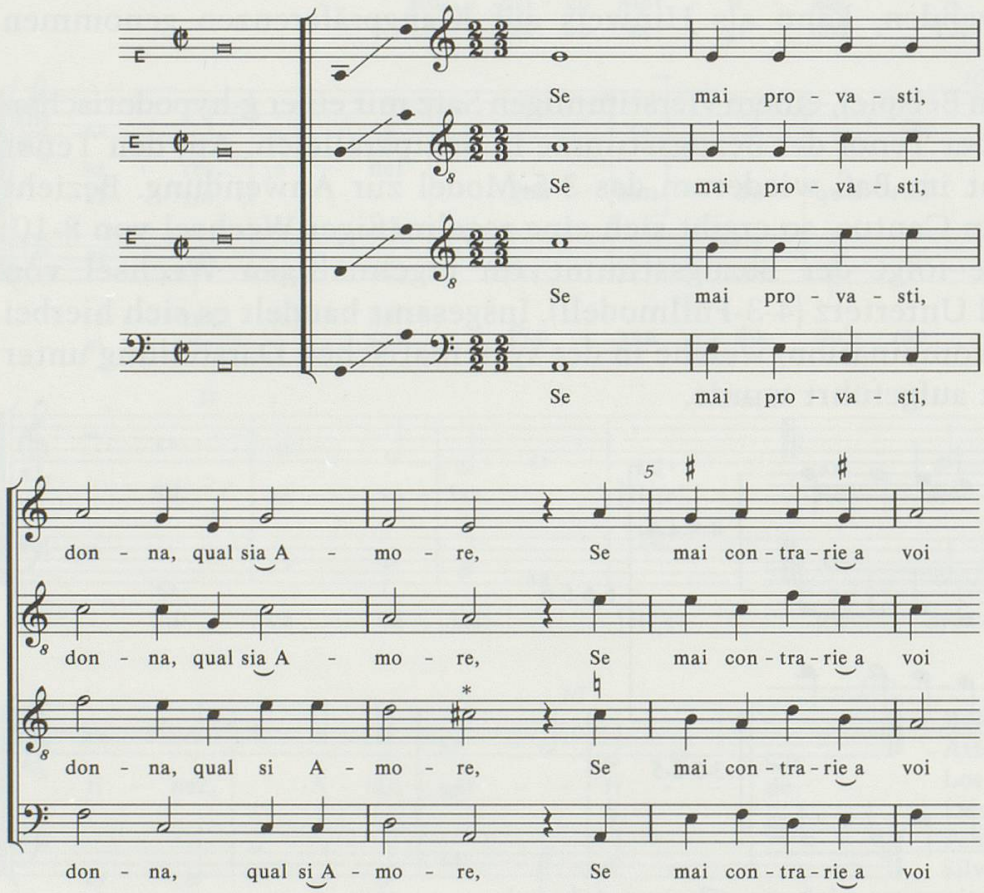
Bsp. 12: „Belle qui tiens ma vie", von Thoinot Arbeau[7]

[7] Thoinot Arbeau, *Orchésographie* 1589, zitiert nach der von Mary Stewart Evans ins Englische übersetzten Ausgabe, Nachdruck mit Ergänzungen = *Dover Publications*, New York, 1967.

Die im Vergleich zum Beispiel 9 etwas komplexere Anlage kommt vor allem bei hypodorischen Melodien zur Anwendung. Sie erzeugt dieselbe Klangordnung, wie die in Beispiel 9 als dorisch erkannte. Satztechnisch gesehen sind für diese Identität der Klanglichkeit die verwendeten Sextparallelen verantwortlich. Sie generieren eine wiederum dorische Zweitmelodie, die, zusammen mit dem auf sie bezogenen 3-5-Modell, notwendigerweise dieselben Klangprogressionen erzeugt, wie wir sie vom Beispiel 9 kennen. Das eben Gesagte kann an einer Großzahl von Beispielen nachgewiesen werden und führt zur Frage, ob die Modellkombinationen jeweils so gewählt wurden, um Klangidentität zu erzeugen, oder ob es für die Wahl der Modellkombinationen eventuell andere Gründe gibt, die Klangidentität somit eher eine Folge von satztechnischen Zwängen ist. Dieser Frage soll erst nach Durchsicht auch der anderen Modi nachgegangen werden.

Phrygisch

Das nächste Beispiel zeigt zwei Ausschnitte eines phrygischen Madrigals. Ich habe sie ausgewählt, weil in ihnen typisch phrygische Melodiewendungen in der Bezugsstimme auftreten.

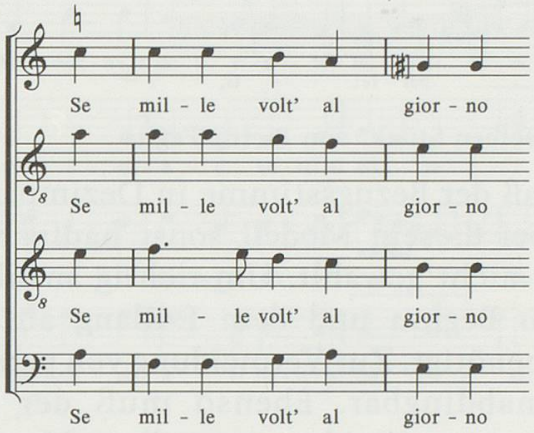


Bsp. 13: „Se mai provasti, donna, qual sia Amore", von Philippe Verdelot[8]

[8] Philippe Verdelot, *22 Madrigals*, ed. Bernard Thomas, London 1980.

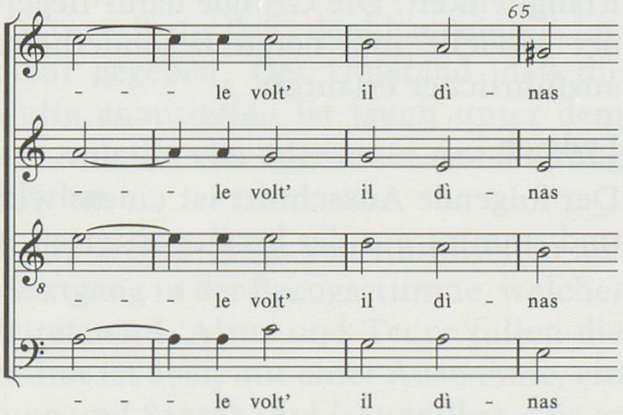
Der Tenor folgt der Bezugsstimme mit Ausnahme des zweiten Klanges in Terzparallelen. Der Altus ist auf sie bezogen im regelmäßigen Wechsel von Unterquinte und Untersexte (Unter-5-6-Füllmodell). Der Baß folgt ihr, ebenfalls mit Ausnahme des zweiten Klanges, im regelmäßigen Wechsel von (oktaverweiterter) Unterquint und Unterterz (3-5-Modell; vgl. 2.1. Normalfall in der systematischen Darstellung). Der einzige, wenngleich signifikante Unterschied in der Klanglichkeit gegenüber den dorischen Beispielen findet sich im zweiten Klang. Würde das Modell eingehalten, stünde dort ein C-Klang. Ich denke, daß Verdelot den e-Klang wählt, um damit dem Finalton sein Eigengewicht zu geben und damit den Modus zu verdeutlichen. (Der e-Klang ist an solcher Stelle in einem dorischen Stück nicht verwendbar.)

Bsp. 14, aus demselben Stück:



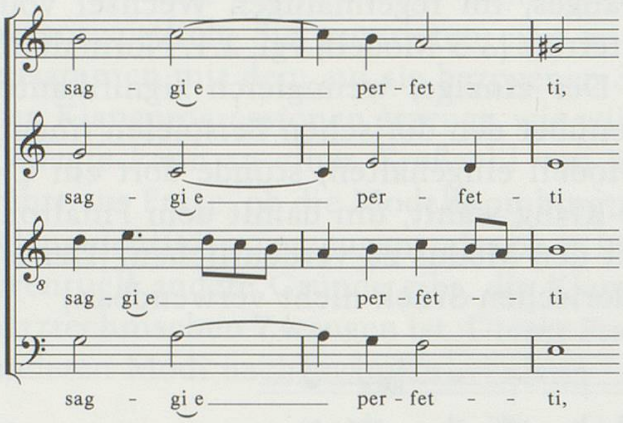
Für den charakteristisch phrygischen Quartgang von c nach g bzw. gis läßt Verdelot den Altus Terzparallelen ausführen. Der Tenor folgt der Bezugsstimme mit einer Ausnahme im 5-6-Füllmodell, während der Baß, ebenfalls mit einer Ausnahme, im 3-5-Modell folgt (2.1. Normalfall). Interessant ist auch hier die Ausnahme. Würden die Modelle eingehalten, so käme dort ein d-Klang zu stehen. Aufgrund von Vergleichen mit anderen Beispielen ist anzunehmen, daß der Alt im Ausnahmefall ebenfalls angepaßt und statt der Unterterz f die Unterquart e verwendet würde (Schreib- oder Druckfehler?). Dadurch entstünde der wohl intendierte a-Klang, der in dieser Machart charakteristischerweise vor den e-Klang zu stehen kommt.
Als Vergleich dazu die folgende Passage:

Bsp. 15. aus:
„Com'esser puo" von Pietro Taglia[9]
(Modellkombination 2.2.Derivat)



[9] Pietro Taglia, *Madrigali I a 4*, 1555, in: *Italian Madrigals*, ed. Jerome Roche, London 1974.

Eine andere Art, denselben Quartgang zu harmonisieren findet sich im nächsten Beispiel



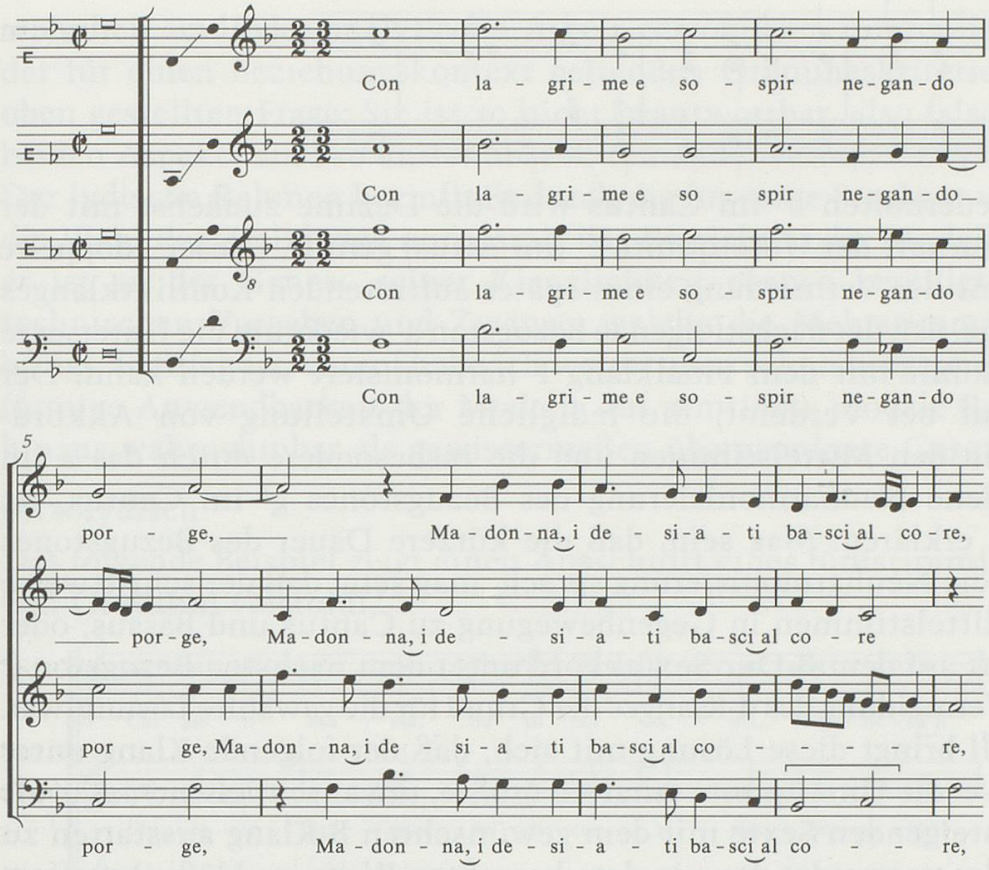
Bsp. 16: aus demselben Stück von Pietro Taglia

Hier folgt der Baß der Bezugsstimme in Dezimparallelen. Interessanterweise wird hier das bei diesem Modell sonst häufig verwendete Füllmodell 6-5 (2.3.Normalfall) nicht gewählt. Um richtig anzukommen, werden zwischen dem a-Klang zu Beginn und dem E-Klang am Schluß zwei Sextakkorde hintereinander benötigt. Zur Vermeidung von parallelen Quinten ist im Altus der Vorhalt unabdingbar. Ebenso muß der frei füllende Tenor, um Oktavparallelen zu vermeiden, im selben Moment ins c gehen, um erst anschließend (und hier dann, aus rhetorischen Gründen, noch über den betonten Durchgang h), ins a zu kommen. Diese besondere Art der Füllung von Dezimparallelen begegnet vor allem bei Quartgängen abwärts in der Bezugsstimme und wird uns später noch im Zusammenhang mit der Heranbildung der Klangordnung der Oktavregel beschäftigen.

Die vier Beispiele zeigen phrygische Charakteristika wohl in ihrem Melodieverlauf, im An- und Umspielen der für die Modusstruktur wichtigen Töne, den Ziel- bzw. Kadenztönen und den damit verbundenen klanglichen Schlußprogressionen. Sie zeigen jedoch, mit Ausnahme der Letzteren, keine typisch phrygische, also etwa von der dorischen signifikant abweichende Klanglichkeit. Die Gründe dafür liegen, so denke ich, in der Klangmechanik der Modelle und deren Besonderheiten und Zwängen. Sie werden später ausführlicher erläutert.

Lydisch

Der folgende Ausschnitt ist einem weiteren Madrigal Verdelots entnommen und stammt aus der bereits zitierten Ausgabe.

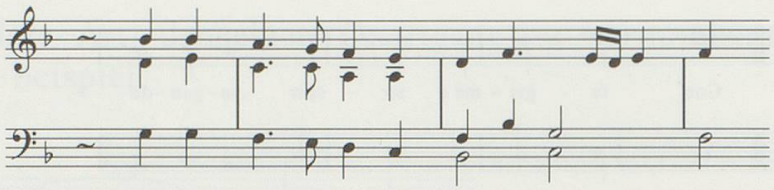


Bsp. 17: „Con lagrime e sospir"

Bis zum Beginn des sechsten Taktes wird die Bezugsstimme im Cantus wiederum mit der Modellkombination 2.1. Normalfall harmonisiert. Eine Ausnahme begegnet in Takt 3, zweite Halbe. Hier wird statt des nach dem Modell zu erwartenden F-Klanges der C-Klang gewählt. Der Grund hierfür liegt in der Varietas, erscheint doch gleich anschließend, unter dem wiederholten c" der Bezugsstimme, der F-Klang. Zudem mag für die Wahl des C-Klanges auch der intendierte harmonische Rhythmus (fälliger Klangwechsel) eine Rolle spielen. Eine Besonderheit, die in lydischen Stücken oft begegnet, stellt der Es-Klang in Takt 4 dar. Er ist zunächst als Folge des b' in der Bezugs- und der nach dem Modell fälligen Unterquinte in der Baßtimme zu sehen. Um die verminderte Quinte zu vermeiden, ist jedoch ein vorübergehender Ausstieg aus dem Modell, etwa mit der Oktave B im Baß, denkbar, eine echte satztechnische Notlage ist mithin nicht gegeben. Der Umstand, daß die Wendung mit dem Es-Klang recht häufig anzutreffen ist (auch unter dem Bezugston g), scheint mir eher mit einer Anleihe von oder einer Annäherung an die mixolydische Klanglichkeit erklärbar.

Die zweite Phrase, eingeleitet durch die dichte Folge von Imitationen auf dem Wort „Madonna", führt zu einem Sextgang in der Bezugsstimme, welcher im Baß durch parallele Dezimen begleitet wird. Altus und Tenor füllen die Dezimen zwar frei, im klanglichen Resultat ist aber, mit einer Ausnahme, ein regelmäßiger Wechsel von Grundstellung und Sextakkord feststellbar, wie er durch das 5-6-Füllmodell auch enstehen würde (siehe folgendes Beispiel).

Bsp. 18:



Unter dem wiederholten b′ im Cantus wird die Dezime zunächst mit der Untersexte, dann mit der Unterquinte e′ (im Altus) gefüllt. Dieser „doppelte Gebrauch" dient der Vermeidung eines später auftretenden Konfliktklanges und hat zur Folge, daß der nächstfolgende Bezugston a′ wiederum die Untersexte erhält, das a′ somit mit dem Finalklang F harmonisiert werden kann. Der weitere Verlauf bei Verdelot, die ledigliche Umstellung von Akkordbestandteilen in den Mittelstimmen und die insbesondere durch das a im Tenor vermiedene Neuharmonisierung des Bezugstones g′ im Cantus, ist schwieriger zu erklären. Mag sein, daß die kürzere Dauer des Bezugstones (Achtel) gegen die Neuharmonisierung sprach, mag sein, daß der schrittweise Aufstieg der Mittelstimmen in Gegenbewegung zu Cantus und Bassus, oder daß die Ankunft auf dem B-Dur-Sextakkord unter dem nächsten Bezugston f′ und damit die Vermeidung des d-Klanges der Grund für die gewählte Lösung war.

Auf jeden Fall bringt diese Lösung mit sich, daß der folgende Klang unter dem Bezugston e′ die Unterquinte erhalten müßte, um anschließend das d′ als Zielton der absteigenden Sexte mit dem gewünschten B-Klang ausstatten zu können. Verdelot vermeidet das a in dem bewußten Klang und läßt ihn offen, wohl um dem Tenor die expressive Linie auf „core" geben zu können, zudem, um keine Quintparallelen anklingen zu lassen, aber sicher auch, weil nach dem B-Sextakkord ein a-Sextakkord nicht plausibel erscheint, nicht so plausibel jedenfalls, wie dies nach dem d-Klang der Fall wäre und wie ihn die Lösung unter Einhaltung der Modellprogression mit sich brächte (Bsp. 18). Man möchte nach dem B-Sextakkord den C-Klang folgen lassen; der aber verbietet sich, weil am Ziel der B-Klang Vorrang hat. Das Offenlassen gewinnt dadurch einen besonderen Reiz, es ist raffiniert, weil man ein g mithört, weil man den Klang vervollständigt zu der Klangfarbe, die man hören möchte.

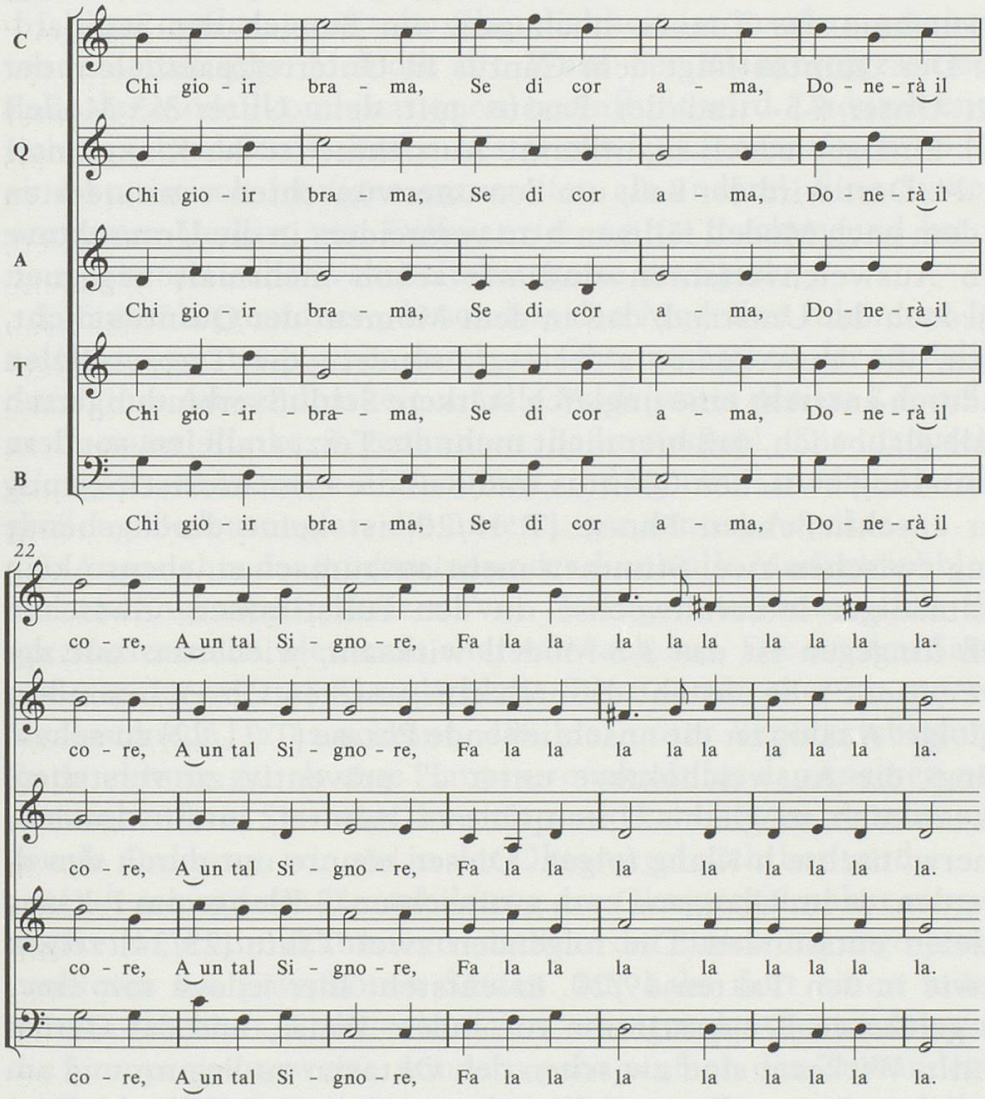
Ist es nun die internalisierte Kenntnis einer spezifisch lydischen Klanglichkeit, oder ist es die internalisierte Kenntnis der klanglichen Gesetzmäßigkeit der Modelle, die uns in die Lage versetzt, Klänge hörend zu ergänzen? Hörerwartung entsteht durch das ständige Reflektieren und Messen von Hörvergangenheit an der Hörgegenwart. Sie kann bestätigt oder enttäuscht werden, sie befähigt, wie im vorliegenden Falle, überdies zu Ergänzungen an offenen, das heißt in ihrer Bedeutung unvollständig definierten Tönen oder Klängen. Der Grad der Deutlichkeit (und nicht notwendigerweise Eindeutigkeit) der Hörerwartung kann als Maßstab genommen werden für den Grad des Verständnisses von Ton- beziehungsweise Klangbedeutungen in einem bestimmten Beziehungskontext.[10] Voraussetzung dazu ist die durch Hörge-

[10] Unter Beziehungskontext verstehe ich nicht nur Tonsystem, Rhythmik, Metrik, Melodik und Harmonik, sondern auch (Zeit- und Personal-) Stil, Gattung, einzelnes Stück.

wohnheit und/oder analytische Arbeit gewonnene, internalisierte Kenntnis der für einen Beziehungskontext geltenden Ordnungskriterien. Zurück zur oben gestellten Frage: Sie ist so nicht beantwortbar, also falsch gestellt. Die beiden Aspekte sind so untrennbar miteinander verbunden wie Huhn und Ei. Der lydische Rahmen beeinflußt durch die für seine Struktur wichtigen Töne die Wahl der Zielklänge und damit das Einrichten der Modellprogressionen, er ist an der Genese seiner Klanglichkeit ebenso beteiligt wie die satztechnischen Vorgaben und Zwänge, welche die Mehrstimmigkeit mit sich bringt. Freilich ist, darauf habe ich weiter oben schon hingewiesen, die gleichförmige Anwendbarkeit der Modelle auf sämtliche modale Rahmen darüber hinaus wahrnehmbar als gewissermaßen übergeordnete Gesetzlichkeit.

Mixolydisch

Das folgende Beispiel zeigt einen Ausschnitt eines fünfstimmigen Tanzliedes von Giovanni Gastoldi.



Bsp. 19, aus: „L'innamorato"[11]

[11] Giovanni Gastoldi, *Balletti*, ed. Michel Sanvoisin, Paris 1968.

Aus Stimmführungsgründen ist in Sätzen mit mehr als vier Stimmen die als Modellbasis erkannte Parallelbewegung nicht durchweg zwischen den selben zwei Stimmen möglich. Sie erscheint, verteilt auf mehrere Stimmen, im Wechsel. Es ist dies deshalb der Moment, wo von den weiter oben systematisch dargestellten Modellkombinationen nicht mehr direkt ausgegangen werden kann, wenngleich ihr bestimmender Einfluß auf die Klangprogressionen nach wie vor nachweisbar ist, etwa als reduziertes Gerüst von Bezugsstimme und Baßmodell. Die Loslösung von der ursprünglich generierenden Parallelbewegung und die damit verbundene Konzentration auf den Baß (bzw. die unterste Stimme) als Harmonieträger kann gleichzeitig als satztechnischer Wendepunkt angesehen werden, als Übergang vom Zusammensetzen mehrerer Zweierbeziehungen zum Akkordsetzen. In diesem Sinne scheint mir Beispiel 19 betrachtet werden zu müssen. Ich habe dabei eine Passage ausgewählt, die den Umgang mit dem für die G-Tonart typischen C-Klangraum zeigt. Die erste Phrase (T 17/18) bildet den Übergang vom G- zum C-Klang. Sie ist, mit Ausnahme des Tenors, noch ganz im Bereich der Standardkombinationen: Der Quintus folgt dem Cantus in Unterterzparallelen, der Altus mit dem Unter-6-5- und der Bassus mit dem Unter-3-5-Modell (2.1. Normalfall). Einzige, jedoch signifikante Ausnahme ist der Klang unter dem Bezugston d''. Dort wird der Baß, um den unerwünschten verminderten Dreiklang über dem nach Modell fälligen h zu vermeiden, in die Unteroktave geführt. Diesem Ausweichverfahren sind wir schon mehrmals begegnet. Interessant ist jedoch der Umstand, daß in dem Moment der Quintus nicht, wie sonst üblich, die Unterquarte a' besetzt, sondern die Terzparallelen weiterführt. Dadurch entsteht eine ungleich stärkere Schlußverbindung nach C. Gerade deshalb glaube ich, daß hier nicht mehr die Terzparallelen, sondern daß die 6-8-Verbindung zwischen Quintus und Baß die Primärfortschreitung darstellt. In der anschließenden Phrase (T 19/20) ist keine durchgehende Parallelbewegung zwischen zwei Stimmen mehr auszumachen, ebenso kein (genügend) regelmäßiger Intervallwechsel in den Füllstimmen. Zwischen Cantus und Baß hingegen ist das 3-5-Modell wirksam, wiederum mit der Ausweichoktave unter f''. Es ensteht dadurch eine unseren Ohren besonders vertraute Klangfolge. Analog ist die anschließende Phrase (T 21/22) zu sehen. Hier ist allerdings die Ausweichoktave unter c'' präventiv zu verstehen: Würde hier die an sich mögliche Unterquinte f benutzt, müßte modellkonform der unerwünschte h-Klang folgen. Dieser könnte nur durch den d-Klang ersetzt werden, da im Übergang zum gwünschten G-Klang vom F-Klang aus Quintparallelen entstünden. Die folgenden zwei Takte (23/24) zeigen denselben Baß wie in den Takten 19/20. Er entsteht hier jedoch mit einer unterschiedlich geführten Bezugsstimme auf andere Weise, und das Gerüst wird anders gefüllt. Wirksam sind zwischen den Oktaven zu Beginn und am Ende Dezimparallelen. Sie werden modellkonform gefüllt (5-6-Füllmodell im Altus), so daß unter dem Bezugston a' ein d-Moll Sextakkord entsteht.

Als außergewöhnlich und (zumindest für diese Art von Sätzen) zukunftsweisend ist der Einstieg in die nächste Phrase (T25-28) zu verstehen. Anstelle der Unteroktave wird hier im Baß die Untersexte gewählt. Ob die Linearisierung des Basses oder ob die Schwächung des C-Klanges als Vorbereitung für den Rückgang in die G-Region plausible Begründungen darstellen, mag der Leser selbst entscheiden. In der Folge ist zwischen Cantus und Baß wiederum das 3-5-Modell anzutreffen. Die Oktave unter g′ im Takt 27 ist kein Ausweichmanöver, sie ist logische Antwort auf den vorhergehenden D-Klang und dient gleichzeitig der Vervollständigung der Schluß-Formulierung (vgl. T 19/20 und 23/24 im Baß).

Man möge mir die Ausführlichkeit verzeihen. Sie ist unvermeidlich, wenn die komplexe Wechselwirkung zwischen modal strukturierten Melodien einerseits und den satztechnischen Zwängen der Harmonisierung anderseits gezeigt und verständlich gemacht werden sollen. Als Fazit der gemachten Beobachtungen kann festgehalten werden:

1. Eine modusspezifische Klanglichkeit ist insofern gegeben, als durch die modusspezifische Melodik die Wahl der Klangprogressionen (in unserem Falle der Modellkombinationen) beeinflußt wird. Dadurch entstehen tatsächlich den modalen Rahmen bestätigende *Klangpräferenzen*.(Gewisse Klänge sind statistisch häufiger anzutreffen als andere). Eine Systematisierung ist nur unter Verlust von Differenzierung zu machen und brächte damit eine neue, theoretische Wahrheitskategorie ins Spiel.

2. Eine übergeordnete, besonders den Modellen inhärente Logik der Klangverbindungen ist gegeben durch die Übertragbarkeit der Modellkombinationen, durch ihre Anwendbarkeit auf alle Modi (unter den im Kapitel „Voraussetzungen" unter Punkt 3 genannten Bedingungen). Die dadurch entstehenden *Klangfortschreitungs-Präferenzen* sind für eine „modale Harmonik" wohl von größerer Bedeutung als die unter 1. genannten Aspekte.

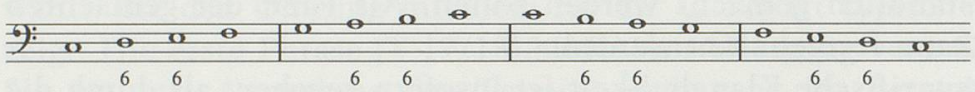
3. Angesichts der Prädominanz der durch alle Modi gleichbleibenden Grundverbindungsmöglichkeiten von Klängen nehmen sich die den Modus spezifizierenden Elemente eher schwach aus. Die (in den Satzmodellen optimal repräsentierte) Klanglichkeit führt somit eher zu einer Einebnung der Unterschiede, ja es scheint, daß sie, unter Berücksichtigung der weiteren Entwicklung, gar als eine Hauptsprengkraft für den engeren modalen Rahmen anzusehen ist. Sie trägt in sich und etabliert in zunehmendem Maße die tonale Ordnung, wie sie in der Oktavregel sichtbar wird.

Bevor ich auf die Heranbildung der Oktavregel näher eingehe, möchte ich noch einmal zurückkommen auf die in der Einleitung angesprochenen Analyseprobleme bei polyphonen Sätzen. Ich habe dort einen möglichen Ausweg bereits skizziert. Er besteht darin, weniger das Zustandekommen, das heißt die Kompositionsweise, sondern ganz einfach das Zustandegekommene, das heißt das Klangresultat, zu untersuchen. Dies ist möglich mit einem (in unserem Verständnis jedenfalls) etwas späteren Verfahren: mit der Bezifferung

der jeweils tiefsten Stimme als Harmonieträgerin. Es ist hier nicht der Ort, die Problematik dieses Vorgehens zu diskutieren. Von Interesse scheint mir jedoch, daß sich dabei dieselben Klang- und Klanfortschreitungspräferenzen ergeben, wie sie in homophonen Sätzen vor dem Hintergrund der Modellfortschreitungen nachweisbar sind.

C. Auf dem Weg zur Oktavregel

Als Hauptmerkmal bringt die Oktavregel im Vergleich zur modalen Klanglichkeit eine Reduktion und Straffung des Klangspektrums. Von der Reduktion betroffen sind allen voran die Stufe III, aber auch die Stufen II und VI, sowie VII in Grundstellung (wie sie etwa im Dorischen, Phrygischen und Mixolydischen begegnete). Übrig bleiben die Stufen I, IV und V (bzw. VII6) als bevorzugte Klangregionen.



Bsp. 20: einfache Oktavregel[12]

Der Hintergrund dieser Entwicklung ist mehrschichtig, die verschiedenen Entwicklungselemente greifen zudem ineinander. Als wichtigste sind dabei zu nennen:

1. die durch die zunehmende Chromatisierung[13] entstehende Angleichung der modalen Leiterstrukturen und die als Konsequenz sich daraus ergebende (fast) beliebige Transponierbarkeit, ferner die Variabilität der Finaltöne, und damit schließlich die Möglichkeit zur Modulation im modernen Sinne.
2. die unter dem Einfluß der Diminutionspraxis, insbesondere der Improvisation von Linien über Klangfolgen (Bässen, Intabulaturen) sich verändernde, sich immer stärker an den Klangbestandteilen orientierende Melodiebildung.
3. die (auch unter dem Einfluß gewisser Modellfortschreitungen) sich herausbildenden idiomatischen Wendungen.

Im Zusammenhang mit dieser Untersuchung interessiert vor allem der letzte der genannten Punkte. Die Frage, der dabei nachgegangen werden muß, ist, wie die Präferenz der Sextakkorde über den Baßtönen 2, 3, 6 und 7 zustandekommt. Dazu die nun folgenden Beobachtungen und Erklärungen:

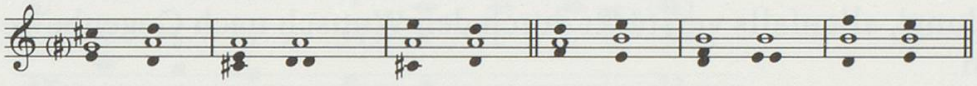
[12] So zum Beispiel bei Gasparini in *L'armonico prattico al cimbalo*, 1708.

[13] Der Begriff ist hier generell verwendet und schließt die bereits lange Tradition der „musica ficta" ebenso ein wie die im späten 15. Jh eingeführte große Terz in Schlußklängen und natürlich und vor allem die Ausdruckschromatik seit dem frühen 16. Jh.

Die Sextakkorde über den Baßtönen 2 und 7 und, als Folge davon, 3 und 6

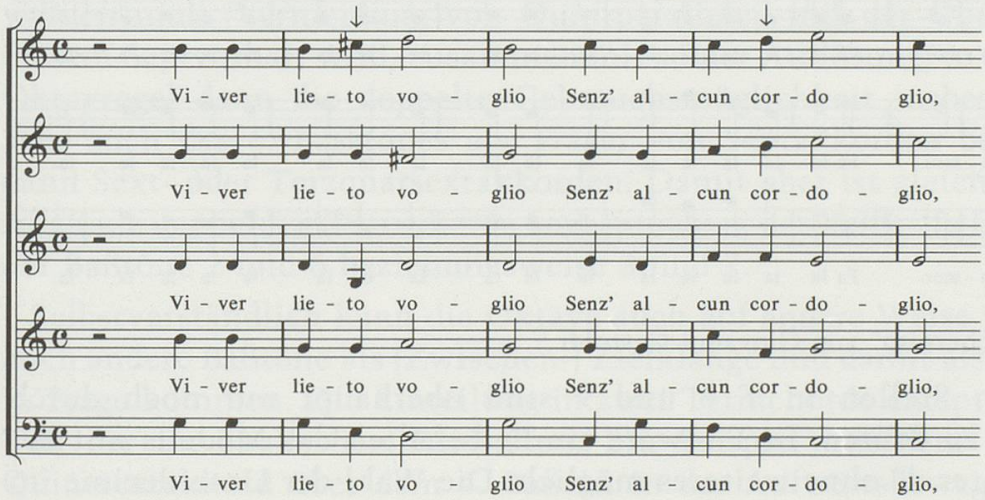
Sie sind zunächst zu erklären durch die seit dem 14. Jh bekannten (und in jenem, wie auch im 15. Jh wohl wichtigsten) 6-8- bzw. 3-1-Schlußfortschreitungen zwischen den Hauptstimmen, den Primärkombinationen von Cantizans und Tenorizans. Dabei wird, um das „Tendere"[14], das ist die Spannung auf den Zielklang hin, zu verstärken, in einer der beiden Stimmen ein Halbtonanschluß gefordert (im Falle der authentischen Fortschreitung in der Cantizans, im Falle der phrygischen in der Tenorizans), so daß zur Oktave aus der großen Sexte, zum Einklang aus der kleinen Terz (bzw. zur Oktave aus der kleinen Dezime) geschritten wird. Wo dies diatonisch nicht gegeben ist, muß durch Alterationen (musica ficta) nachgeholfen werden. Die Erweiterung dieser zweistimmigen Gerüstprogressionen zur Dreistimmigkeit mit einem Contratenor altus ergibt die folgenden Möglichkeiten:

Bsp. 21:



Aus Gründen des Konsananzgebotes kommt in der 6-8-Fortschreitung für einen Contratenor altus nur die Terz über der Unterstimme, für die 3-1- (bzw. 10-8-) Fortschreitung nur die Sexte über der Unterstimme in Frage.[15]

Die folgenden Beispiele belegen das Auftreten der gezeigten Fortschreitungen auch in mehrstimmigen Sätzen der hier vor allem untersuchten Machart.



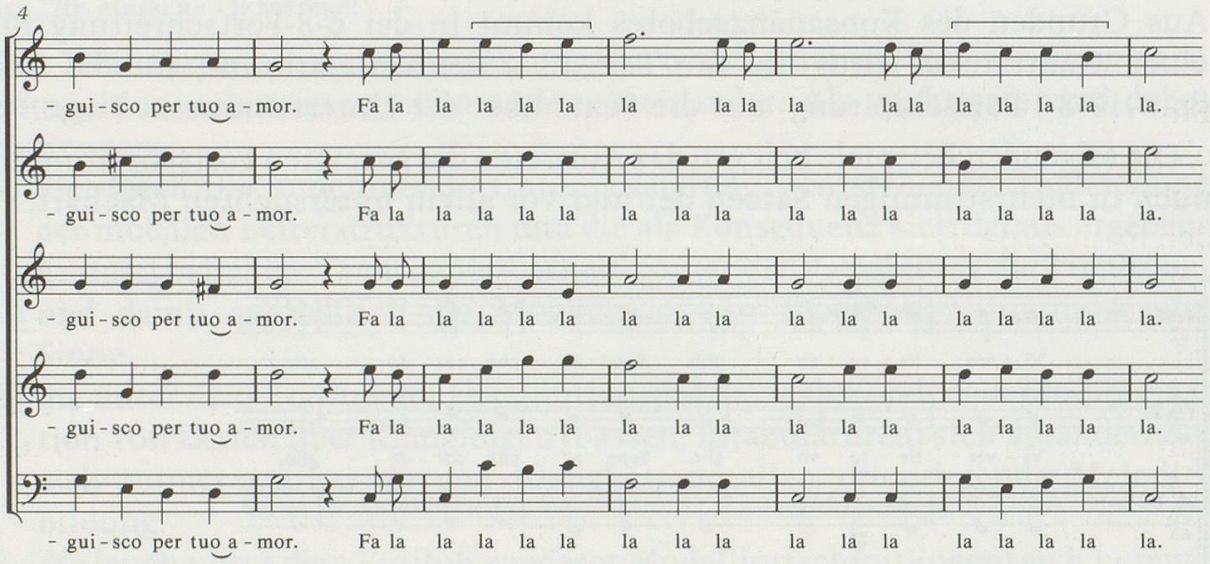
Bsp. 22: „Il bell'humore" von Giovanni Gastoldi[16]

[14] Cf. Petrus dictus Palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili*, 1336, Deutsche Übersetzung von Ernst Apfel in: *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts*, Saarbrücken 1986.

[15] Die Möglichkeit des Gebrauches von musica ficta innerhalb der 6-8-Fortschreitung, mithin die Doppelleittonkadenz, ist selbstverständlich und ändert die Klangstruktur nicht wesentlich.

[16] Op. cit.

Die markierten Progressionen sind grundsätzlich so zu verstehen wie diejenige in Bsp. 19, Takte 17 /18: Für die Abweichungen vom Modell sind zunächst wiederum satztechnische Gründe anzuführen. Für die Stelle in T 2 käme für den Baß als Alternative nur a in Frage. Die Unterquinte ist wegen der Alteration im Cantus (cis"), die Unteroktave aus demselben Grund und zusätzlich wegen des gewünschten nachfogenden d ausgeschlossen (Oktavparallelen). In T 4 kann die im Modell fällige Unterterz wegen des dadurch enstehenden Tritonussprunges im Baß nicht verwendet werden (sie müßte dann zudem mit der Sexte g' ergänzt werden, um den verminderten Dreiklang zu vermeiden), eine weitere Unterquinte ist ausgeschlossen (Quintparallelen). In T 2 ist durch die Sexte zwischen Cantus und Bassus nur die Füllmöglichkeit g gegeben, in T4 hingegen wäre auch ein a als Ergänzung denkbar. Der Umstand, daß in T 2 e als Baßton, in T 4 h' als Ergänzung gewählt werden, ist meines Erachtens nur durch die Klangfortschreitungspräferenz (eben die 6-8-Verbindung), allenfalls verstärkt durch den Wunsch nach Gegenbewegung, zu erklären.



Bsp. 23, aus: „Lo schernito" von Giovanni Gastoldi [17]

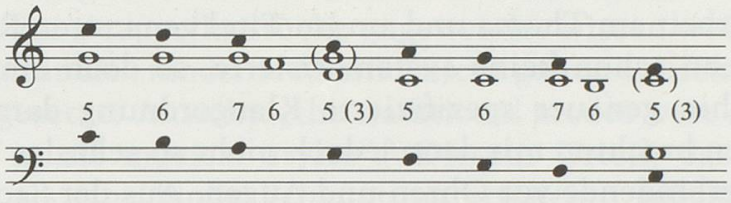
Die markierten Stellen in T 6 und 9 sind überhaupt nur noch durch Klangpräferenz zu deuten. In T 6 wäre ein Beibehalten des Modells mit der Unterquinte unter d" ohne weiteres möglich. Die Wahl der Unterdezime im Baß hat selbstverständlich die Ergänzung g' zur Folge. In T 9 könnte das Modell mit a im Baß ebenfalls durchgehalten werden (die Klangfolge begegnet auch so recht häufig). Das e im Baß kann wiederum nur durch g ergänzt werden, hingegen führt die Füllung des nachfolgenden F-Klanges mit dem d' im Tenor, erklärbar mit der Vorhaltsbildung des c" im Sopran, zum bemerkenswerten Quintsextakkord. Er ist in genau dieser Folge gerade bei Gastoldi ab und zu anzutreffen.

[17] Op.cit.

Die bis dahin dargestellten Phänomene sind freilich nur als Entwicklungselemente anzusehen. Sie haben primär mit der gewünschten Art des Ankommens zu tun, sie sind anwendbar auf alle möglichen (Zwischen-) Zielfortschreitungen und lassen noch keine direkte Ableitung der Oktavregel zu. Eine systematische Ableitung ist wiederum leichter möglich anhand von Modellfortschreitungen.

Teilt man die Oktave im Baß beispielsweise in zwei Tetrachorde und verwendet man darüber das Dezimparallelmodell (cf. 2.3., 1. Derivat), harmonisiert man überdies jeweils den Ausgangs- und Zielton jedes Tetrachordes mit einem Grundklang, so ergibt sich für die die restlichen Klänge definierende Füllstimme die folgende Möglichkeit:

Bsp. 24:



Ein regelmäßiger Wechsel von Oberquinte und Obersexte ist unter den obgenannten Bedingungen nicht möglich: um richtig zu beginnen und um richtig anzukommen ist nur der Gebrauch zweier Obersexten möglich, von denen jeweils die zweite mit dem charakteristischen Septvorhalt versehen werden muß (Vermeidung von Quintparallelen mit der Oberstimme). Aus diesem Septvorhalt wird, zusammen mit seiner Auflösung, in der erweiterten Oktavregel dann die doppelte Gebrauchsmöglichkeit insbesondere des 2., aber auch des 6. Basstones als Träger von Septakkorden beziehungsweise dann Sext- oder Terzquarsextakkorden. Damit aber ist gleichzeitig auch die Analogie der beiden Tetrachorde angesprochen, das heißt die Entsprechungen der Baßtöne 2 und 6 beziehungsweise 3 und 7.

Selbstverständlich kann die Oktave auch auf andere Weise geteilt, können auch andere Baßtöne als (Zwischen-) Zielklänge und damit als Grundakkorde in Frage kommen. Die Einteilung in zwei Tetrachorde entspricht nur einem Teil der musikalischen Realitäten. Ein Beispiel mit dem Sext-, ja sogar Quintsextakkord über dem 4. Baßton in der Aufwärtsbewegung zum Zielklang auf dem 5. Baßton wurde bereits gezeigt (Bsp. 23). Ebenso ist die Aufwärtsbewegung zum Zielklang auf dem 6. Baßton häufig (Trugschluß), signifikanterweise dann aber kaum je mit der Sexte über dem vorausgehenden 5. Baßton. Für diesen Umstand und auch dafür, daß der dritte Baßton (zumindest in der Durleiter) kaum je als Zielklang mit Grundakkord benutzt wird, sehe ich allerdings nur in der Positionsanalogie zum 7. Baßton eine hinreichende Erklärung.

Conclusio

Ich habe versucht zu zeigen, mit welchen Kriterien modale Harmonik erfaßt und verstanden werden kann. Ich denke, daß ihre Wurzeln zurückreichen ins frühe 14. Jahrhundert, wo begonnen wurde, mit der unterschiedlichen Qualität von perfekten und imperfekten Konsonanzen als unterschiedlichen Bedeutungsträgern im Satz kontrolliert umzugehen. Den perfekten Konsonanzen kommt dabei als Anfangs- und Zielintervallen die Bedeutung der Stabilität, den imperfekten jene des bewegungsverursachenden „Tendere" zu. Satztechnische Zwänge (z. B. Konsonanzgebote und Parallelenverbote), die in dieser Untersuchung häufig genug zur Erklärung von Fortschreitungen dienten, stammen ebenfalls aus dieser Zeit und sind logische Folge dieses Konzeptes.

Zu Beginn meiner Arbeit am Thema und am im Titel genannten Repertoire stand die Absicht, wenn schon keine systematisierte, so doch eine auf die verschiedenen Modi hin genauer spezifizierte Klangordnung darzustellen. Meine Untersuchungen brachten mir dann jedoch nicht so sehr das Trennende als vielmehr das Verbindende vor Ohren und Augen. Aus der Sache selbst ergaben sich mehr und mehr Hinweise auf Tendenzen, die sich schließlich zur deutlich sichtbaren Entwicklungslinie aneinanderreihen ließen, einer Linie, die direkt hinführt zur tonalen Harmonik.