

Bücher

☞ **Siegfried Gissel:**

Wege zur alten Musik

6 Bde., *Wilhelms-*
haven, Florian Noetzel

I. Die Tonarten in der
Vokalmusik des 16.
und 17. Jahrhunderts

Bd. 1, 2007, ISBN 978-

3-7959-0888-1, 38 €

Bd. 2, 2009, ISBN

978-3-7959-0918-5,

48 €

II. Die Tonarten in
mehrstimmigen

Messen von Ocke-
ghem bis Palestrina

2 Bde. (Text- und

Notenband) 2013,

ISBN 978-3-7959-0964-2, 70 €

III. Die zwölf Tonarten Glareans in Vokal-
werken von Josquin Desprez bis Heinrich
Schütz

2 Bde. (Text- und Notenband) 2015, ISBN 978-

3-7959-0977-2, 70 €



»Wie war das doch gleich mit den Kirchen-tonarten? Dorisch ist *d* bis *d* ohne Ober-tasten, *e* bis *e* ist Phrygisch, dann kommen Lydisch (F-Dur mit *h*) und Mixolydisch (G-Dur mit *f*), Äolisch ist eigentlich a-Moll und Ionisch ist praktisch dasselbe wie C-Dur!« Ob dieser Satz eine boshafte Satire oder eine traurige Beschreibung dessen ist, woran man sich mit entsprechendem Abstand zum Examen als Kirchenmusiker noch erinnert, mag jeder für sich selbst entscheiden. Wie auch immer – die Entlastung folgt unmittelbar: Seit 300 Jahren wird über diese ein unglaublicher Unsinn verbreitet und das, obwohl die Kenntnis der Modi (»Kirchentonarten« ist veraltet) für den Umgang mit Alter Musik genauso wichtig ist wie die heute so heiß diskutierten Fragen der Stimmtonhöhe, der Temperatur, der Besetzung und anderer (primär aufführungspraktischer) Details. Den Auftakt lieferte Johann Mattheson, der 1717 (*Das beschützte Orchestre*) und nochmal 1739 (*Der vollkommene Kapellmeister*) mit aufklärerischer Arroganz zur Jagd auf die

Tonartenlehre älterer Zeiten blies. Glarean, der mit seinem 1547 zu Basel gedruckten *Dodekachordon* eines der bewundernswertesten Werke zur Musiktheorie (und -geschichte) publiziert hatte, galt ihm nur als »gelehrter Pickelhering«, der eher auf einem Esel in den Hörsaal hätte reiten können, als »etwas Tüchtiges in der Tonkunst zu schreiben«. Lang ist die Reihe derer, die zwar weniger diffamierend, aber gleichwohl falsch informierten. Wir übergehen das 19. Jahrhundert und beschränken uns auf drei Namen aus dem 20., nämlich Eduard Lowinsky, Harold Powers und Christle Judd, letztere ist 1992 mit einer fantasievol-len Erfindung neuer »modal types« hervor-getreten. Als Einzelkämpfer gegen diese Phalanx ist Bernhard Meier zu nennen, dessen Bücher über Alte Tonarten 1974 und 1992 erschienen. Er war gleichsam der Prediger in der Wüste: Carl Dahlhaus erteilte ihm schon 1976 eine Abfuhr (oder glaubte es zu tun ...).

Zu I. · Was hier skizziert wurde, wird bei S. Gissel sine ira et studio in Band 1 auf den Seiten 11–43 referiert. Die Bescheidenheit und Gelassenheit, mit der er zu Werke geht, ehrt ihn: Er kennt die musiktheo-retischen Quellen (H. Glarean, H. Finck, S. Calvisius, G. Dressler, J. A. Herbst u. a.) – und er wertet diese Quellen aus! Die Pro-ben auf die Exempla liefert er gleich mit, indem er in umfangreichen Notenteilen (Bd. 1: S. 121–182, Bd. 2: S. 163–463) Werke von Desprez, G. Gabrieli, Lasso, de Monte, Palestrina, Schütz u. a. nicht nur präsentiert, sondern auch analysiert. In vielen Fällen waren die Theoretiker zugleich Komponisten und umgekehrt: Man lese beispielsweise die Vorrede von H. Schütz zu seiner geistlichen Chormusik!

In II. · konzentriert sich Gissel auf folgende Messen: Ockeghem (*Missa cuiusvis toni*), Desprez (*Pange lingua*), Senfl (*per signum Crucis*), Willaert (*Quaeramus cum pasto-ribus*), Cl. non Papa (*Or combien est*), de Rore (*Douce memoire*), Merulo (*Oncques amour*), Gallus (*Transeante Domino*), Las-so (*Pilons pilons lorge*), Palestrina (*de beata Virgine*). Da Gissel diese zehn Messen als erster Autor mit dem Instrumentarium der damaligen Tonartentheorie analysiert, betritt er durchaus Neuland. Und er macht deutlich, dass ein Modus (oder Tonus)

nicht eine Art archaische Tonleiter ist, son-dern eine Melodienlehre, die übrigens für einstimmige und mehrstimmige Musik Gül-tigkeit hat, mit G. Dressler zu reden »eine bestimmte Regel nach der der Verlauf und die Melodie eines Gesanges am An-fang, in der Mitte und am Schluss gestal-tet werden«. Schon der Anfang klärt, ob es sich um einen »authentischen« Modus handelt (wenn er von der *finalis*, also dem Grundton, zur Quinte aufsteigt) oder um einen »plagalen« (also um einen hypo-Mo-dus: Hypodorisch etc., wenn er einen ab-wärtsgerichteten Melodieverlauf nimmt). Ebenfalls geregelt sind in der Mitte eines Gesanges der Ambitus (Tonumfang), die Repercussa (die für jede Tonart bevorzugte Stufe) und schließlich die Clausulae (am ehesten mit »Zeilenschlüsse« zu beschrei-ben). Um verständlich zu bleiben, zeigen wir das am Adventslied GL 231 *O Heiland, reiß die Himmel auf*: Der Melodieumfang reicht von *d*¹ bis *d*²; die erste Zeile steigt auf von *d* nach *a* (»O Heiland, reiß«) – es han-delt sich also um eine dorische Weise. Die Repercussa ist *a*, die leitereigenen (= pro-priae) Clausulae sind *d* (Ende der 1. Zeile), *f* (Ende der 2.) und *a*. Das allerdings fehlt, wieso endet die 3. Zeile auf *c*, also auf einer fremden Klausel (clausula peregrina)? Weil im Text von »Tor und Tür« die Rede ist, die uns den Zugang zum Himmel sperren und deshalb abgerissen werden sollen. Modus-lehre und Textbezogenheit verschränken sich hier!

Ich entsinne mich auch an gewisse Exerzi-tien aus fernen Kirchenmusikschul-Tagen, bei denen man z. B. »dorisch *h*« bilden sollte, womit dann also *h-cis-d-e-fis-gis-a-h* gemeint war. Zur Entwicklung der Tonvorstellung mochte das nützlich sein, historisch aber war es vollkommener Un-sinn (was wir Studenten nicht wussten, unsere Dozenten aber auch nicht)! Der-artige Transpositionen hat es nie gegeben: Dorisch wurde nur nach *g* transponiert (*g-a-b-c-d-e-f-g*) und Hypojonisch (*g-a-h-c-d-e-f-g*) nur eine Quinte tiefer (*c-c* mit *b*) zum hypoionicus transpositus.

Zu III. · Hier widerfährt Glarean und sei-nem »Dodeka=chordon« Gerechtigkeit. Dodeka bedeutet zwölf, und auf zwölf Modi (oder toni) brachte Glarean das Ton-artensystem. Es hatte zuvor nur acht Modi

gekannt, nämlich Dorisch, Phrygisch, Ly-disch und Mixolydisch nebst ihren plagalen Ableitungen. Glarean fügte (9. und 10.) den Aeolius und Hypoaeolius hinzu sowie (11. und 12.) Ionicus und Hypoionicus. Lan-ge Zeit hat man geglaubt, dies sei nur aus Pedanterie geschehen und Modi wie etwa der Hypophrygius oder der Lydius spielten in der kompositorischen Praxis keine Rol-le. Gissel benennt indessen durchaus Wer-ke in diesen Tonarten. Man verband mit ihnen bestimmte Charakteristika (Lydius sei »hart, scharff, heftig ...«). Wenn der Text es nahelegte, waren diese Eigenheiten eine willkommene Möglichkeit zur musi-kalischen Verdeutlichung. – Wie weit die »Alten Meister« gehen konnten, mag zum Schluss ein fünfstimmiger Liedsatz von Lasso, *Fröhlich zu sein ist mein manier* be-legen: Das Lied ist im Hypolydius regularis geschrieben und überrascht am Schluss durch ein regelwidriges Ausweichen nach *A* statt *G*. Der Grund: »dazu wünsch ich ein trunckne nacht / darzu ein vollen morgen«. Zuviel Alkohol bringt selbst die Modi aus dem Gleis!

Die Lektüre – nein, das Studium – wenigs-tens eines der drei Werke von Gissel ist ein gewinnbringendes Muss. Und wer eines gelesen hat, wird auch die anderen beiden kennenlernen wollen ...

mw