Abstracts

Autor(en): **Powers, Harold / Meier, Bernhard / Berger, Christian**

Objekttyp: **Postface**

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**

Band (Jahr): **16 (1992)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **02.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ABSTRACTS

HAROLD POWERS

Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony

In this essay the design, arguments, and illustrations of Pietro Aron's *Trattato di tutti li tuoni del canto figurato* (Venice [1525]), the first serious attempt to prove a link between polyphonic practice and modal theory, are analyzed in detail. Aron's self-imposed task was to fit modal theory of the Church, in the form in which he inherited it in a line beginning with the *Lucidarium* of Marchetto of Padua, to the polyphonic practice of his day, as represented in a repertory drawn largely from Petrucci and Antico prints of the first quarter of the sixteenth century. It is argued that Aron's work, and also Glarean's, should be respected for what they are: brilliant constructions that propose and document ways to deal with the tonal procedures of polyphony of the Josquin period and slightly later, in the one case scholastically, in the other humanistically. It is argued that they are *ascribing* modes *to* polyphonic compositions, not *discovering* modes *in* polyphony, and it is urged that neither be lowered to the status of mere informant on the current thinking and practice of musicians of their time. Attempts are made to reconstruct the reasoning behind some of Aron's seemingly problematic modal assignments, and with one possible exception, it is shown that the problems are resolved by straightforward reading of Aron's text in terms of its own premises.

Gibt es den Modus? Pietro Aron, die acht Kirchentöne und die Mehrstimmigkeit

In diesem Essay werden Anordnung, Beweisführungen und Erläuterungen von Pietro Arons *Trattato di tutti li tuoni del canto figurato* (Venedig 1525) – dem frühesten ernstzunehmenden Versuch, eine Beziehung zwischen mehrstimmiger Praxis und modaler Theorie nachzuweisen – detailliert analysiert. Aron hatte sich selbst die Aufgabe gestellt, die Modaltheorie der Kirche in der Form, wie er sie durch die mit dem *Lucidarium* des Marchettus von Padua beginnenden Tradition ererbt hatte, an die polyphone Praxis seiner Zeit anzupassen, eine Praxis, die sich in einem Repertoire darstellt, wie es weitgestreut in den Drucken von Petrucci und Antico aus dem ersten Quartal des 16. Jahrhunderts dokumentiert ist. Es wird darauf hingewiesen, daß Arons – und auch Glareans – Werke als das anerkannt werden sollten, was sie sind: als brillante Konstrukte, mit denen Möglichkeiten vorgeschlagen und dargestellt werden, die tonalen Prozesse im Bereich der Mehrstimmigkeit zur Zeit Josquins und etwas später zu handhaben – im einen Fall aus scholastischer, im anderen aus

humanistischer Sicht. Es wird nachgewiesen, daß beide Autoren mehrstimmigen Kompositionen Modi *zuschreiben* und daß sie nicht etwa Modi in der Polyphonie *entdecken*; und es wird betont, daß keiner von beiden zu einem bloßen Informanten über das Denken und das praktische Können der Musiker seiner Zeit herabgewürdigt werden darf. Außerdem wird der Versuch unternommen, die Gedankengänge hinter manchen von Arons scheinbar problematischen modalen Anweisungen zu rekonstruieren, und mit einer möglichen Ausnahme wird gezeigt, daß sich die Probleme durch eine unvoreingenommene Lektüre von Arons Text im Sinne seiner eigenen Prämissen lösen lassen.

Bernhard Meier

Auf der Grenze von modalem und dur-moll-tonalem System

Tonarten- und Klanglehre sind im 16. Jahrhundert prinzipiell getrennte Bereiche. Die Tonarten mehrstimmiger Musik jener Zeit gelten als im Grund identisch mit den melodisch definierten Modi des Gregorianischen Chorals. Auch der Charakter eines Modus als „heiter" oder „traurig" wird prinzipiell durch melodische Qualitäten – authentisch oder plagal – bestimmt. In der Musiklehre des 16. Jahrhunderts, und besonders seit der Mitte desselben, finden sich jedoch Zeugnisse für den Gebrauch von „Dur"- bzw. „Moll"-Klängen als Mittel zur Ausdeutung des Gehalts einzelner Worte. Durch die Vermehrung solcher Episoden werden die Modi zwar allmählich zersetzt; doch fungieren sie, wie an drei Beispielen – einer Motette Lassos und zwei polyphonen Madrigalen Monteverdis – gezeigt wird, auch weiterhin als musikalische Regulative von Abläufen ganzer Werke: Abläufen, deren „Logik" sich nur von der Moduslehre her erschließt.

On the border between modal and major-minor tonal systems

Tonal system and sonority (i. e. what would now be called triadic theory) were two fundamentally separate fields in the 16th century. The tonal system underlying polyphonic music of that time was essentially identical with the melodically-defined modes of Gregorian chant, and characterization of a mode as „cheerful" or „sad" was determined fundamentally by melodic – authentic or plagal – qualities. In music teaching of the (later) 16th century, however, evidence can be found that „major" and „minor" „chords" were used to interpret individual words. With increasing frequency, such episodes gradually undermined the modes. Nevertheless, the modes continued to have a regulatory function affecting the course of entire works, works whose logic can be grasped *via* modal teaching alone. This is demonstrated in a motet by Orlando di Lasso and two madrigals by Monteverdi.

Christian Berger

Hexachord und Modus. Drei Rondeaux von Gilles Binchois

Das mittelalterliche Tonsystem beruht auf einer achtstufigen Leiter, die b und h als gleichberechtigte Bestandteile einbezieht. In dieser Vielfalt stellt das System der Hexachorde im Zusammenspiel mit der Lehre von den Kirchentönen ein Hilfsmittel zur Verfügung, mit dem sich ein Sänger im offensichtlich nur schwer überschaubaren Bereich der Töne von *Gamma* bis e'' zurechtfinden konnte. Für uns ergibt sich daraus das Problem, daß die Aufzeichnungen des 14. und auch noch des 15. Jahrhunderts offensichtlich mit einem Sänger rechneten, der das Verfahren der Solmisation beherrschte. Die musiktheoretischen Hintergründe und usuellen Voraussetzungen einer musikalischen Aufzeichnungsweise werden in einem kurzen Überblick dargestellt, um an drei Beispielen aus dem 15. Jahrhundert Konsequenzen aufzuzeigen, die ein solches Verfahren auch noch für die Zeit des Übergangs zwischen Mittelalter und Renaissance nach sich zieht.

Hexachord and mode. Three *rondeaux* by Gilles Binchois

The medieval tonal system was based on an eight-step scale including both b and b-flat. Hexachord system and church-modes offered the singer a means of orientation in the convoluted series of tones reaching from Gamma to e''. Problematic for present-day purposes is the fact that 14th and 15th century musical sources were obviously intended for singers versed in solmization. The theoretical background and practical prerequisites of 15th century notation are briefly explained in order to show their consequences for three Rondeaux by Gilles Binchois – consequences also valid for the transitional period between Middle Ages and Renaissance.

Jean-Pierre Ouvrard

Modality and text expression in 16th-century French chansons: remarks concerning the e mode

As has been observed concerning the organization of Antoine de Bertrand's publications devoted to Pierre Ronsard (1576-1578), the e, or third and fourth modes were particulary apt, in the French repertory, to the expression of sadness. Pierre Attaingnant's publications bear witness to this, and it is confirmed by various collections of the later 16th-century (Regnard, 1579; de Monte, 1575) as well as by sampling of earlier repertories (Josquin Desprez, Margaret of Austria's chanson album, etc.). This e mode ethos, with its own special cadence, permits heightening of expression by insistent use of the melodic semitone, i.e. the rhetorical figure pathopoiia (Burmeister), as well as by „suspensive" or „abating" use of the cadence par demyton (Loys Bourgeois).

Modus und Textausdruck in der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts: Bemerkungen zum e-Modus

Hinsichtlich der Organisation von Pierre Ronsards durch Antoine de Bertrand veröffentlichten Werke (1576-1578) ist bemerkt worden, daß e – oder der dritte und vierte Modus – im französischen Repertoire im besonderen Maße als passend für den Ausdruck der Trauer empfunden wurden. Dies bestätigen auch die Editionen Pierre Attaingnants und andere Sammeldrucke aus dem späteren 16. Jahrhundert (Regnard, 1579; de Monte, 1575) sowie Stichproben aus früheren Repertoires (Josquin Desprez, das Chanson-Album der Margarete von Österreich etc.). Das „e-Modus-Ethos" mit seiner speziellen Kadenz gestattet Ausdruckssteigerungen durch den beharrlichen Gebrauch des melodischen Halbtons – die rhetorische Figur der pathopoiia (Burmeister) – sowie durch die „aufhaltende" oder „abnehmende" Verwendung der Kadenz par demyton (Loys Bourgeois).

Anne Smith

Willaert motets and mode

This paper shows how mode was used in ordering the works in two Gardano prints of Willaert motets, and also where discrepancies arise between a 16th- and a 20th-century approach towards modal classification. A detailed analysis of *Mirabile mysterium* and *Ave Regina coelorum* follows. Mode plays a radically different function in each of these motets. In one it is used structurally as a means of illustrating the text while in the other it is overshadowed by contrapuntal considerations. Thus in these works, mode is seen to be just one of several structurally important factors in 16th-century polyphony.

Die Motetten Willaerts und der Modus

In diesem Beitrag wird die Rolle dargestellt, die das Moduskonzept bei der Anordnung der Werke in zwei Drucken Gardanos von Willaerts Motetten spielt. Bei der modalen Klassifikation zeigen sich Unterschiede zwischen dem Ansatz des 16. und dem des 20. Jahrhunderts. Es folgt eine ausführliche Analyse von *Mirabile mysterium* sowie von *Ave Regina coelorum*. In jeder dieser beiden Motetten erfüllt der Modus eine grundverschiedene Funktion. In der ersten wird das Moduskonzept strukturell verwendet mit dem Ziel, den Text zu illustrieren, während es im zweiten den kontrapunktischen Momenten untergeordnet erscheint. In diesen Werken zeigt sich, daß der Modus nur *einer* der strukturell wichtigen Faktoren der Polyphonie des 16. Jahrhunderts ist.

Markus Jans

Modale „Harmonik"

Eine Untersuchung zu den Fragen, inwieweit die Klanglichkeit in Kompositionen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts modusspezifisch erfaßt werden kann, welche Kriterien die Logik der Klangverbindungen bestimmen und welche Faktoren sie im Verlaufe der untersuchten Zeit verändern, Faktoren, die somit ausschlaggebend sind für die Entwicklung der tonalen Harmonik.

Modal „harmony"

An investigation of the following questions: to what extent can the sonority of 16th and 17th century compositions be comprehended in modal terms? What logical criteria govern the joining of sounds and which factors change the manner in which sounds are joined during the period in question? Those are the decisive factors in the development of tonal harmony.

Wolfgang Horn

Tonalität und Geschichte. – Vallottis Kritik an Fuxens Darstellung der Modi.

Der Streit um das rechte Verständnis von „Tonalität" wird von jeher mit besonderer Schärfe geführt. Denn dabei geht es letztlich um die Frage, was die Musik im Innersten zusammenhält. Ein besonderes Charakteristikum dieser Kontroversen besteht darin, daß man die theoretische oder metaphysische Tiefendimension des Dissenses in der Regel nicht thematisiert, sondern den Streit an der Oberfläche, im Bereich der Satzregeln austrägt. J. J. Fux vertrat noch in der Zeit des Barock ein Tonalitätskonzept, das auf den Grundgedanken der alten, melodisch determinierten Moduslehre beruhte. Dabei mußte er wesentliche Bestimmungen dieser Lehre preisgeben, wollte er nicht in einen offenen Widerspruch zur Kompositionspraxis seiner eigenen Zeit geraten. Fr. Vallotti setzte sich in den 1730er Jahren intensiv mit Fux auseinander und formulierte eine Position, die in Grundzügen noch heute aktuell ist: Im Bereich der Mehrstimmigkeit sah er zwei Bezirke mit je eigenen und grundverschiedenen Regeln, den Bezirk der „mehrstimmigen Modi" und den der „modernen harmonischen Tonarten".

Tonality and history: Vallotti's critique of Fux's modal theory.

Dispute about the proper understanding of „tonality" has been long and vehement, for ultimately it is a question of what holds music together. A special feature of this controversy is that deeper theoretical or metaphysical

dimensions are rarely touched upon; rather, it is conducted on the rather more superficial level of compositional rules. Well into the Baroque period, J.J.Fux advocated a system of tonality based on old, melodically-determined modal precepts. In doing so he had to sacrifice important modal stipulations to avoid openly contradicting the compositional practice of his own time. In the 1730s Fr.Vallotti applied himself to Fux's theory and formulated a position which, in essence, is valid today. He distinguished two types of polyphony, each with its own fundamentally different rules: modal polyphony and that characterized by „modern harmonic keys". Vallotti's excellent but not always adequately appreciated reasoning differs remarkably from the one-sided dogmatism found not only in Fux but also in Fux's opponents such as Mattheson.