

»Ogni sorte de gradi, & di armonia«

Aspekte des Paradoxen in Jacobus Gallus' Motette *Mirabile mysterium*

Markus Roth

›Chromatische‹ Kompositionen bilden einen kleinen, aber interessanten Seitenzweig der mehrstimmigen Musik des 16. Jahrhunderts, insbesondere da sie die Grenzen des musiktheoretischen Systems erkunden oder gar überschreiten. Mit Jacobus Gallus' Motette *Mirabile mysterium* steht ein heute vielfach aufgeführtes, analytisch jedoch bislang kaum beachtetes Stück dieser Art im Zentrum des Artikels, der zudem eine kritische Edition nach den Quellen des Prager Erstdrucks von 1586 enthält. Im Text verbinden sich editorische mit satztechnischen, tonsystematischen und analytischen Überlegungen. Für die Gesamtdeutung werden Parallelstellen in italienischen Madrigalen und die Konzepte des Paradoxen und des Manierismus herangezogen.

›Chromatic compositions from the sixteenth century are few in number, but they are particularly interesting because of the ways they explore and even exceed the boundaries of contemporary theoretical thought. The motet "Mirabile mysterium" by Jakobus Gallus, which is often performed today but has rarely been analyzed, is the chief subject of this article. A critical edition derived from the sources of the first printing (Prague, 1586) is included here; its text combines the discussion of editorial problems with reflections upon the motet's compositional technique and tonal system. The interpretative commentary deals with some parallel cases in *cinquecento* madrigals and concepts of paradoxical rhetoric and mannerism.

Schlagworte/Keywords: ›h-Sphäre‹; ›h-sphere‹; Carlo Gesualdo; chromaticism; Chromatik; Jacobus Gallus; Madrigal; Nicola Vicentino; paradox; Paradoxon

Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass das kompositorische Erbe des 1550 geborenen Jacobus Gallus (alias Jakob Petelin bzw. Handl) gegenwärtig in besonderem Maße mit einem Stück assoziiert wird, das im Kontext seines Œuvres wohl als singuläres Experiment zu betrachten ist. Die 1586 in Prag bei Georg Nigrinus gedruckte Motette *Mirabile mysterium* des aus Slowenien stammenden Komponisten, Teil des Mammutprojekts *Opus musicum* mit vier- bis achttimmigen Motetten für das gesamte Kirchenjahr, fand nach Gallus' frühem Tod im Jahre 1591 »keine weitere Verbreitung«.¹ Die moderne Rezeption des Stückes beginnt mit Hugo Leichtentritt, der es 1908 erstmals in seiner umfassenden *Geschichte der Motette* würdigte.² Hundert Jahre später nimmt seine Besprechung in Richard Taruskins *Oxford History of Western Music* eine prominente Schlüsselstellung im Rahmen einer Darstellung der Kompositionsgeschichte des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts ein.³ In Taruskins Erzählung ist Gallus der Erste, der die im italienischen Madrigal entwickelten chromatischen Techniken auf die Ausdeutung eines liturgischen Texts übertrug – in einem fünfstimmigen Gesang, der ausdrücklich für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt war.

1 Motnik 2012, 290.

2 Leichtentritt 1908, 290 f.

3 Taruskin 2010, 753–796., insbesondere 773–775 (Chapter 18: »Reformations and Counter-Reformations«).

In vielen verstreuten, auf *Mirabile mysterium* bezogenen Äußerungen mischt sich gleichwohl ungläubiges Staunen mit gehöriger Irritation darüber, was dort geschrieben steht. Schon Leichtenritt erblickte »neben wundervollen Zügen [...] auch manche harte, ungelenke Verbindung«,⁴ die Herausgeber der ersten *Opus musicum*-Gesamtausgabe bemerkten »harmonische Rückungen von frappanter Kühnheit« neben Stellen, die ihnen »bizarr und leer« erschienen.⁵ Dieses eigenartig ambivalente ästhetische Urteil zu reflektieren, ist eines der hauptsächlichen Anliegen dieses Textes. Vor diesem Hintergrund wird die Analyse des Stücks von der eingehenden Diskussion zweifelhafter Lesarten, wie sie durch verschiedene Editionen und Tondokumente belegt sind, nicht zu trennen sein: Die Interpretation der Motette, die bis heute regelrechte Verblüffung auszulösen vermag, muss bei der Erörterung der Satztechnik ansetzen. Die mit diesem Vorhaben verbundene Herausforderung besteht in der Schwierigkeit, die eigentümlichen Momente paradoxer Umwertung und Zuspitzung, die *Mirabile mysterium* in besonderer Weise auszeichnen, durch eine übergreifende satztechnische Logik zu begründen. Zu diesem Zwecke werden der Motette im Folgenden zeitgenössische Vergleichsbeispiele zur Seite gestellt, die geeignet sind, die Besonderheiten ihrer Konzeption zu erhellen. Im Rahmen dieser Überlegungen kommt das modale Tonsystem als »kompositorischer Problemraum«⁶ ins Spiel.

Der Text, der Gallus zu alldem inspirierte, bezieht sich auf das weihnachtliche Wunder der Menschwerdung Gottes in Christus: auf das Dogma der hypostatischen Union.⁷ Es existieren Parallelversionen u. a. von Adrian Willaert (1539),⁸ Orlando di Lasso (1556)⁹ und Giovanni Paolo Cima (1610).¹⁰ Die Vorlage lautet:

<i>Mirabile mysterium declaratur hodie: innovantur naturae, Deus homo factus est; id quod fuit permansit, et quod non erat assumpsit: non commixtionem passus, neque divisionem.</i>	Ein wunderbares Geheimnis wird heute verkündet: Die Natur erneuert sich, Gott wurde Mensch. Das, was er war, blieb er, und das, was er nicht war, nahm er auf: Er erfuhr keine Vermischung und keine Teilung.
--	--

Tabelle 1: Text und Übersetzung von *Mirabile Mysterium*

4 Leichtenritt 1908, 294.

5 Emil Bezcny im Kommentar zu Handl 1959, 182.

6 Wald-Fuhrmann 2013.

7 Die vertonten Zeilen stammen nicht aus der Heiligen Schrift, sondern gehören zur Gruppe der lehrhaften Gesangstexte, die ein bestimmtes theologisches Faktum nach der Fixierung kirchlicher Dogmen in die Liturgie »übersetzen«. Der Textautor ist unbekannt. Das liturgiewissenschaftliche Standardwerk *Corpus Antiphonalium Officii* weist die Antiphon in allen relevanten frühen Handschriften (ca. ab dem Jahr 1000) sowohl für die klösterliche Liturgie (*Ordo monasticus*) als auch für die weltpriesterliche Stiftsliturgie (*Ordo romanus*) zwei liturgischen Anlässen zu: a) dem Oktavtag von Weihnachten, b) dem Hochfest Epiphanie (»Dreikönig«, 6.1.). – Die schon früh in den Konzilien von Nikaia 325 und Konstantinopel 381 dogmatisierte »hypostatische Union« begreift Christus als wahren Gott *und* wahren Mensch; und göttliche und menschliche Natur existieren in ihm ungetrennt und zugleich unvermischt. Die bildliche Vergegenwärtigung dieses Lehrsatzes ist die Mandorla, in der Christus häufig thronend dargestellt wird; sie bildet die Schnittfläche zweier Kreise. Ich danke Prof. Dr. Stefan Klöckner für seine hilfreichen Auskünfte. Siehe Hesbert 1968, Nr. 3768.

8 Siehe Beispiel 6.

9 *Il primo libro de mottetti a 5–6 voci*, Nr. 9.

10 *Concerti ecclesiastici*, Nr. 33.

EDITION

An dieser Stelle sei zunächst eine kritische Transkription der zur Diskussion stehenden Motette nach dem Prager Erstdruck vorgelegt. Längst ist *Mirabile mysterium* zu einem wirkungsvollen Repertoirestück verschiedener Spezialensembles geworden; allerdings dokumentieren die derzeit verfügbaren Einspielungen¹¹ eine beharrliche Fortschreibung fragwürdiger, im Laufe der Editions-geschichte entstandener Lesarten, die einer näheren Überprüfung nicht standhalten. Komplette Stimmbücher des von Georg Nigrinus hergestellten *Opus musicum*-Bandes von 1586 sind unter anderem im Bestand der Bibliothèque royale de Belgique, der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Biblioteka Jagiellońska Kraków erhalten. Es gibt keinerlei Hinweise auf abweichende Druckfassungen. Aufgrund der geringen Verbreitung des Werkes sind nur vereinzelte Abschriften und bedauerlicherweise keine Intavolierungen erhalten, die Aufschluss über Aspekte zeitgenössischer Rezeption geben könnten.

Die Häufung von Akzidentien im Druckbild von 1586 kehrt die Besonderheit des Stückes bereits dem Auge unmittelbar hervor. Entgegen den Usancen in den übrigen *Opus musicum*-Teilen schloss sich Georg Nigrinus der in italienischen Sammeldrucken vorherrschenden Notationspraxis chromatischer Madrigale an. Wie aus dem Cantus-Stimmblatt (Bsp. 1) ersichtlich, gelten für den Erstdruck folgende Regularien:

1. Vorzeichen gelten lediglich *in loco*; das Gebot expliziter Akzidentien-Setzung greift selbst bei unmittelbaren Wiederholungen einer erhöhten Tonstufe.
2. Erstgenannte Regel gilt offenbar nicht bei Wiederholungen der ›natürlichen‹ Tonstufe *b-molle* (vgl. Bsp. 1, vorletzte Zeile).
3. *b* wird durch *#* widerrufen; ein entsprechendes Signal für den Widerruf erhöhter Tonstufen steht allerdings nicht zur Verfügung. Eine notationelle Eigenart stellt das eigentlich überflüssige Kreuzvorzeichen vor *h-durum* in Mensur 4 dar, das sich in entsprechender Weise auch im Stimmblatt des Tenor II findet.

Die von Emil Bezecny und Josef Mantuani besorgte Edition der Motette im Rahmen der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* ist aus mehreren Gründen problematisch.¹² Zwar respektieren die Herausgeber die originalen Schlüssel und Notenwerte; gleichwohl bewirkt die stillschweigende Anwendung moderner Notationspraxis zahlreiche Unklarheiten, da etwa zwischen der Wiederholung einer erhöhten Tonstufe und einem fallenden chromatischen Halbton wie beispielsweise *gis-g* orthografisch nicht differenziert wird.¹³ Nur Ausschnitte bietet Taruskins *Oxford History*;¹⁴ mehrere im World Wide Web kursierende Partituren erfüllen nicht die Ansprüche moderner wissenschaftlicher Editionspraxis. Beachtung verdient fraglos die von Simon Biazeck auf der Website ›cpdl.org‹ veröffentlichte, mit erwägenswerten Korrekturen aufwartende Edition, deren abweichende Lesarten im Folgenden dokumentiert sind.¹⁵

11 *Mirabile mysterium* liegt gegenwärtig in Aufnahmen mit dem *Huelgas Ensemble* (Sony Classical 64305, 1994), der *Formation Chanticleer* (Teldec 4509-94563-2, 1995), dem *Netherlands Chamber Choir* (Challenge Classics CC 72135, 2004), dem *Ensemble Stile antico* (Harmonia Mundi HMU 807575, 2015) und dem *Sächsischen Vokalensemble* (cpo 555 318-2/2018) vor. Eine von dem Ensemble *La Main Harmonique* publizierte Videoproduktion aus dem Jahre 2019 ist online verfügbar: https://www.youtube.com/watch?v=w88Fvb_MmcU (6.12.2020).

12 Handl 1959, 161 f.

13 Vgl. z. B. Mensur 19, Tenor II. Auch die unten diskutierten Satzfehler bleiben unkorrigiert.

14 Taruskin 2010, 273–275.

15 Biazeck 2020.

Quinq; Vocum. LIII. Cantus.

Mi-rabi-le my-steri-um, de clararum ho-die, inno-uatur natu-
 ra. Deus homo factus est, id quod fuit per man-
 su, & quod non erat assumpsit, non commixti-
 onem passus, neq; diuisio-nem, neq; diuisio-nem.

Beispiel 1: Gallus 1586, Nr. LIII, 74, Cantus-Stimmblatt (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus.Löb.13,1)

Die nachstehende Revision folgt den beschriebenen Konventionen des sorgfältig und konsistent gearbeiteten Erstdrucks von 1586, dem viele Exegeten im Detail unnötig misstraut haben. Hinzugefügt sind lediglich explizierende Auflösungszeichen in Klammern. Ergänzungen über den Noten verweisen auf abweichende Schreibweisen bei Nigrinus (N) und auf Korrekturen bei Biazeck (B) und Taruskin (T).

Wohlgermerkt bietet Beispiel 2 keine ›praktische Ausgabe‹ der Motette, mag aber immerhin die Spielräume möglicher Lesarten umreißen. Dringender Erklärungsbedarf besteht vor allem hinsichtlich der folgenden Punkte, deren Diskussion unmittelbar ins Zentrum der durch das Stück aufgeworfenen analytischen Probleme führt:

1. In herkömmlichen Bezügen argumentierend, ergeben sich im Prager Druck an drei Stellen unzulässige kontrapunktische Fortschreitungen in Gestalt einer Oktavparallele (Mensur 7–8), einer Einklangsparallele (Mensur 11–12) und einer Folge offener Quinten (Mensur 37); in allen Fällen ist der chromatische Halbton ›im Spiel‹. Da die beiden erstgenannten Fälle an entsprechenden Stellen der eröffnenden Imitationsstruktur und im Zusammenhang mit derselben ungewöhnlichen Sprungkombination auftreten (e^2 - a^1 - fis^1 im Cantus [M. 7–8] bzw. a - d - H im Bassus [M. 11–12]), erscheint ein Versehen höchst unwahrscheinlich; es wird zu hinterfragen sein, ob es sich bei ihnen überhaupt um zu korrigierende ›Satzfehler‹ handelt. Die Plausibilität der Quinte in Mensur 37 wird im übernächsten Textabschnitt erörtert.
2. Wie zu zeigen sein wird, wirft die Überlieferung des Textabschnitts »*innouatur naturae*« u. a. aufgrund der uneinheitlichen Imitationsfolge besonders verwirrende Probleme auf. Biazeck liest das Soggetto in Tenor II und Cantus in der Gestalt *a-a-gis-gis-a-b-a*, in Altus und Bassus jedoch als *e-e-dis-d-e-f-e* und gibt hiermit eine satztechnisch durchaus schlüssige Deutung. Es gibt wenig Evidenz für die Vorstellung, dass zeitgenössischen Sängern vor allem an einer exakten Imitationsstruktur gelegen war.¹⁶ Gewissheit mag immerhin darin bestehen, dass der vierte Soggetto-Ton im Altus auf jeden Fall d^1 lauten muss; der entstehende Intervallschritt große Terz-kleine Sexte mit eingeschalteter *quarta superflua* (M. 20, Altus / Tenor II) stellt um 1580 sicherlich keine Besonderheit mehr dar.¹⁷ Möglicherweise liegt in der Hinzufügung eines doppelten Kreuzvorzeichens im Altus der einzige signifikante Irrtum im Nigrinus-Druck.

16 So auch Biazeck: »In any case, there is insufficient evidence from the time to be certain that identical solmization was expected from performers.« (Biazeck 2000, Editorial notes)

17 Zur Behandlung der *quarta superflua* siehe etwa Artusi 1598, 45.

Musical score for Cantus, Altus, Tenor I/Quinta, Tenor II, and Bassus, measures 1-6. The Cantus part has lyrics: Mi - ra - bi - le mys - te - ri - um, ij. A double bar line with an 'X' is placed above the Cantus staff at the end of measure 6.

Musical score for Cantus, Altus, Tenor I/Quinta, Tenor II, and Bassus, measures 7-13. The Cantus part has lyrics: a) b). A double bar line with an 'X' is placed above the Cantus staff at the end of measure 13.

Musical score for Cantus, Altus, Tenor I/Quinta, Tenor II, and Bassus, measures 14-20. The Cantus part has lyrics: de - cla - ra - tur ho - die, in - no - van - tur na - tu - rae. A double bar line with an 'X' is placed above the Cantus staff at the end of measure 20.

a) f^1 - fis^1 (B), f^1 - dis^1 (T); b) fis^1 - dis^1 (B)

Beispiel 2: Jacobus Gallus, *Mirabile mysterium* (Fortsetzung auf den nächsten beiden Seiten)

22

ho - mo - fac - tus est,
De vs, id, quod fu - it,

30

per-man - sit,
et quod non e - rat as -

37

c)
sump - sit, ij
non com-mix - ti - o - nem

c) *fis-d* (B)

Beispiel 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Beispiel 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Die nachstehenden, an die umrissenen editorischen Probleme anknüpfenden analytischen Ausführungen sind der Idee eines multiperspektivischen Zugangs verpflichtet, der über Aspekte der Satztechnik, des Tonsystems sowie der Figuren- und Proportionenlehre hinaus den gezielt vergleichenden Blick auf entsprechende Beispiele vor allem aus dem Madrigal-Repertoire des Cinquecento einbezieht – und zwar nicht nur vor, sondern ebenso nach Gallus.

›H-SPHÄRE‹ UND WUNDERSAME CHROMATIK

Mirabile mysterium beginnt auf ungemein charakteristische, vom Zusammenklang der Quinte und der melodischen Fortschreitung des chromatischen Halbtons dominierte Weise. Die eröffnende Imitationsfolge, durch die sich die Umrise eines 3. Tons abzeichnen,¹⁸ beruht auf einer aufsteigenden Stufenfolge mit eingeflochtenen chromatischen Tönen; die Harmonie erwächst aus einer initialen Quinte über der Tonstufe *h*, mithin aus einem im phrygischen Kontext eigentlich ›unmöglich‹ und zudem über einen künstlichen Schritt erreichten Klang.

18 Sowohl die beiden Tenorstimmen als auch der Cantus weisen eine authentische Disposition auf; die Unterschreitung des Normumfangs im Cantus (M. 26–27: »Deus, homo factus est«) ist klanglich und rhetorisch motiviert.

Dieser außerordentliche Beginn mag dem Vorbild *Calami sonum ferentes* von Cypriano de Rore nachgebildet sein, einem seinerzeit weit verbreiteten und viel diskutierten Modell des modernen *genere cromatico*.¹⁹ In Beispiel 3 sind die Anfänge beider Stücke einander gegenübergestellt. Es soll nicht behauptet werden, dass Gallus den in ungewöhnlich tiefer Tessitura gesetzten Gesang von de Rore gekannt hätte; der Vergleich beider Anfänge versucht lediglich die Besonderheit eines Phänomens zu greifen, das hier in Ermangelung gängiger Begriffe als Auslotung der ›h-Sphäre‹ beschrieben sei. In beiden Sätzen ist die ausdrucksstarke Überformung traditioneller phrygischer Charakteristika durch den Gebrauch der expliziten Akzidentien *fis* und *dis* zu beobachten. Bei Gallus tritt infolgedessen im Bassus sowohl der steigende als auch der fallende Halbtonschritt in die Finalis *e* in Erscheinung (Bsp. 2, Mensur 8–10); bei de Rore begegnet darüber hinaus sogar das Akzidens *ais*, das Ausgreifen in den Oberquintbereich ermöglicht die Bildung entlegener ›unerhörter‹ Klänge wie *Fis-dis-ais* in Mensur 12 (Bsp. 3). Erstaunlicherweise jedoch setzt Gallus die ›h-Sphäre‹, wie sie von de Rore klanglich geradezu albtraumhaft ausgestaltet wird, in positiver Umwertung als Sinnbild des Wundersamen und Mystischen ein. Die 5-6-Konsequente, die das Gerüst der Imitationsstruktur bildet (Bsp. 2, M. 7–8), bleibt in »schwebendem Gleichgewicht«²⁰ wie die Sequenzstruktur bei de Rore (Bsp. 3, M. 10–12). Bei Gallus entstehen mit dem Einsatz von Tenor I und Bassus harmonische Folgen von berückender Schönheit: Die transitorische Konstellation von großer Terz und kleiner Sexte über *h* beim Übergang zu Mensur 7 bringt eine der seinerzeit modernsten Harmonien mit ins Spiel,²¹ die nachfolgende Modulation verdankt ihre Wirkung vor allem dem plötzlich aufblühenden Hochtönen im Cantus und der sich anschließenden überraschenden melodischen Wendung $e^2-a^1-fis^1$. Das Nebeneinander von ›h-Sphäre‹, archaisierenden Quintklängen, chromatischen Tönen und ausdrucksstarker Klangtechnik²² zeigt Gallus in souveräner Verfügung über avancierte kompositionstechnische Tendenzen in höchst individueller Ausprägung am Werk. Das letzte Auftreten des *dis*-Akzidens (Tenor II, M. 12) im Kontext der eröffnenden *fuga realis* ruft erneut wunderbar entlegene Klänge und eine unerwartete melodische Wendung im Diskant (Cantus, M. 12: $gis^1-a^1-g^1$) hervor, die durch eine synkopiert einsetzende punktierte Minima auch in rhythmischer Hinsicht ausgezeichnet ist.

19 Lowinsky 1989a; siehe zusammenfassend Williams 1997, 12–15.

20 »Einerseits lässt die Textstruktur den chromatischen Halbton als melodisches Intervall hervortreten; die chromatischen Halbtöne erscheinen im Wortinneren, die diatonischen Halbtöne fallen in die Zäsuren zwischen Wortgrenzen. Andererseits liegt dem zweistimmigen Satz das Sequenzmodell H-g / c-e / cis-a / d-fis / dis-h / e-g zugrunde, das die diatonischen Halbtöne als Leittonschritte exponiert. Doch verdeckt Rore das Satzschema durch Verzögerung der Sexten über den Leittönen. Textstruktur, Kontrapunkt und Rhythmus sind gegeneinander verschoben, damit sich die Wirkung des chromatischen und die des diatonischen Halbtons in einem schwebenden Gleichgewicht halten.« (Dahlhaus 1967, 90)

21 Vgl. Brennecke 2020.

22 »Ein eigentümliches Kolorit zeichnet die Harmonik des Gallus in vielen seiner Motetten aus. Merkwürdig leuchtende, satte, dunkle Farben weiß er manchmal zu mischen, zu einem Klange, der ihm allein eigen ist.« (Leichtenritt 1908, 292)

9
Non pel - lunt ge - mi - tus pe - cto - re

Beispiel 3: Cypriano de Rore, *Calami sonum ferentes*, Mensur 1–16 (›Superius‹, CT, T, B; »Calami sonum ferentes siculo levem numero«)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_01.mp3

Audiobeispiel 1: Cypriano de Rore, *Calami sonum ferentes*, Mensur 1–16 (Cypriano de Rore, *Missa Preater rerum seriem, madrigaux et motets*, *Huelgas Ensemble* / Paul van Nevel, Harmonia Mundi HMC90 1760 [2002], Track 10, 0:00–0:42)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_02.mp3

Audiobeispiel 2: Jacobus Gallus, *Mirabile mysterium*, Mensur 1–14 (Jacobus Gallus, *Opus musicum, Missa super »Sancta Maria«*, *Huelgas Ensemble* / Paul van Nevel, Sony Classical SK 64 305 [1994], Track 4, 0:00–0:42)

In der Assoziation des Chromatischen mit dem Wundersamen²³ ist gleich zu Beginn der Motette eine Art ›Inversionsrhetorik‹ greifbar, die herkömmliche Auffassungen aus dieser Epoche ›auf den Kopf stellt‹ und – zur Verblüffung des Hörers – Negatives in Positives verkehrt.²⁴ Es gibt in Gallus' Motettenwerk nur vereinzelte Passagen mit entsprechender chromatischer Färbung; nirgends sonst findet sich freilich eine vergleichbare ›Verkehrung‹ ihrer Konnotationen. Der in Beispiel 4 zitierte Ausschnitt aus seiner kurzen Motette *Versa est in luctum cithara mea* beispielsweise beruht auf dem Modell eines Dezimensatzes mit eingelagerter 5-6-Bewegung im zweiten Tenor, das durch den Gebrauch der Akzidentien *fis*¹ und *gis*¹ im Cantus eine besondere Prägung erhält. An der Assoziation mit Trauer und Totenklage (»Versa est in luctum Cithara mea / et organum meum in vocem flentium«) besteht kein Zweifel.

Das planvolle Einbeziehen der ›h-Sphäre‹, die seit der Jahrhundertmitte im italienischen Madrigal greifbar ist, stellt eine bedeutsame inhaltliche Bereicherung des Phrygischen dar.²⁵ Stilbildend dürfte insbesondere Luca Marenzio mit Madrigalen wie *O voi*

23 Zu Beispielen positiv konnotierter Chromatik und ihrem Widerhall in den zeitgenössischen Quellen siehe Williams 1997, 25 f.

24 Hieran wird im letzten Abschnitt dieses Textes anzuknüpfen sein.

25 Das Phänomen beschrieb bereits Theodor Kroyer 1902 mit Blick auf das chromatische Madrigal *Piango cantan d'ogn' hora* von Cesare Tudino d'Atri (*Li madrigali a note bianche et negre cromaticho, et Napo-*

che sospirate (*Il secondo libro de madrigali à 5 voci*, Venedig 1581) gewirkt haben, in dem sowohl die traditionellen phrygischen als auch die (von Zarlino verfochtenen)²⁶ ›modernen‹ Kadenzstufen (*e, a, c¹; g, h*) deutliche Ausprägung finden. Carlo Gesualdos *Sparge la morte* aus dem vierten, 1596 in Ferrara veröffentlichten Madrigalbuch folgt einem vergleichbaren modalen Konzept. Im 5. Madrigalbuch beginnt *Mercè, grido piangendo* bereits mit einem alterierten Terzquintklang über *h*; der in Beispiel 5 zitierte Ausschnitt mag die späteren Konsequenzen dieser programmatischen Setzung veranschaulichen. Mit dem Aufsuchen der ›h-Sphäre‹ kommt in der Partitursicht zweifellos ein Moment von Augenmusik ins Spiel. Bis zur Alteration *ais* greift Gesualdo hier aus; die Konfrontation der großen Terz über *fis* und der kleinen über *g* evoziert eine enharmonische Klangverbindung, vermittelt lediglich durch die 5-6-Bewegung im Tenor.

Beispiel 4: Jacobus Gallus, *Versa est in luctum cithara mea* (Gallus 1586, Nr. XCV), Mensur 11–15 (»et organum meum in vocem flentium«)

Einen höchst merkwürdigen Aspekt der Ausgestaltung der ›h-Sphäre‹ bei Gallus stellen die bereits im editorischen Kommentar erwähnten Klangfortschreitungen in Mensur 7–8 und in 11–12 dar (Bsp. 6a und 6b). Da ein doppeltes Versehen des Druckers (wie oben dargelegt) unwahrscheinlich ist und die von verschiedener Seite vorgeschlagenen Korrekturen zudem wenig überzeugend geraten,²⁷ dürften die beiden Stellen von Gallus genauso beabsichtigt gewesen und innerlich gehört worden sein. Die Aufnahme des *Huelgas Ensemble* unter Paul van Nevel aus dem Jahre 1994 (man vergleiche oben Audiobeispiel 2) gibt auf ungemein reizvolle Weise die entstehende klangliche Wirkung wieder. Es besteht berechtigter Grund zur Annahme, dass Gallus die Anwendung des chromatischen Halbtons als Überführung einer Harmonie in einen neuen ›Aggregatzustand‹, nicht aber als kontrapunktisch relevante Fortschreitung betrachtete – als Färbung eines diatonischen

litane a quatro, Venedig 1554) (Kroyer 1902, 80). Wie der Abschnitt »timor mortis conturbat me« aus Palestrinas Motette *Peccentam me quotidie* belegt (*Motetorum liber secundus*, 1572), tritt diese ausdrucksstarke Überformung des Phrygischen auch in anderen Gattungskontexten auf.

26 Zarlino 1558, Libro IV, Cap. 20 f.

27 In Mensur 7–8 schlägt Simon Biazeck statt $d^1\text{-}dis^1$ im Altus die Korrektur $f^1\text{-}fis^1$, Richard Taruskin gar $f^1\text{-}dis^1$ vor. Während die melodisch unbefriedigende erstgenannte Wendung im gesamten Stück keine Entsprechung findet, ist Taruskins Lösung zweifellos originell und in einem derart experimentellen Kontext nicht undenkbar; allerdings scheint Gallus Quint-Oktav-Klänge im vorliegenden Stück geradezu zu suchen.

Stammtons aufgefasst, kann sie jedenfalls keine Parallelen bilden.²⁸ In ganz ähnlicher Weise demonstrierte Nicola Vicentino bereits 1555 die simultane Anwendung der enharmonischen Diesis als kollektive Intensivierung eines Terz-Quint-Klangs (Bsp. 6c).



Beispiel 5: Carlo Gesualdo, *Mercè, grido piangendo* (*Libro quinto*, Nr. XI), Mensur 12–17

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_03.mp3

Audiobeispiel 3: Carlo Gesualdo, *Mercè, grido piangendo*, Mensur 12–17 (Gesualdo da Venosa, *Quinto Libro di Madrigali*, 1611, *La Venexiana* / Claudio Cavina, Glossa GCD 920935 [2005], Track 11, 0:55–1:25)



Beispiel 6: a) *Mirabile mysterium*, M. 7–8; b) M. 11–12; c) Nicola Vicentino, *Musica prisca*, Klangfolge in M. 44–45 (Vicentino 1555, zit. nach Cordes 2007, 52)

28 Ob Gallus diese Zusammenhänge überhaupt theoretisch reflektiert hat, ist fraglich; möglicherweise standen auch – aufgrund eigener sängerischer Erfahrungen – praktisch-intonatorische Erwägungen im Vordergrund.

Mit gewissem Recht lässt sich Gallus' Motette *Mirabile mysterium*, vom kompositionstechnischen Standpunkt aus betrachtet, als *Fantasia* über den chromatischen Halbton in einem erweiterten phrygischen Kontext, insbesondere *Fantasia* über den Ton *dis* verstehen. (Man beachte, wie der initiale Quinaufstieg im Eingangssoggetto symmetrisch um den chromatischen Halbton *g-gis* bzw. *d-dis* gebaut ist.) Zum Phänomen ›h-Sphäre‹ fehlen weiterführende Forschungen.²⁹

»INNOVANTUR NATURAE« – EIN IMAGINÄRER DISPUT ›JENSEITS ALLER THEORIE‹

Zu den auffälligsten kompositionstechnischen Eigenarten der zur Diskussion stehenden Motette gehört der Umgang mit *falsae*, die in *Mirabile mysterium* sowohl als melodische wie auch als harmonische Intervalle Verwendung finden. So bringt Gallus im Schlussabschnitt (»neque divisionem«, Mensur 55–62) als rhetorisches Stilmittel die verminderte Quarte *gis-c* mehrfach an.³⁰ Die Reminiszenz an die melodischen Wendungen bei »permansit« (M. 30–35) ist offenkundig.³¹

Die Textworte »innovantur naturae« kleidet Gallus in ein siebentöniges Soggetto (Bsp. 7a), in dem sich erneut diatonische und chromatische Sphäre auf eigenartige Weise verbinden: Sowohl der fallende diatonische als auch der fallende chromatische Halbton sind auffällig präsent. (Man kann es als Variante einer halbtönigen Umspielungsformel hören, die bei Gallus keine allzu große Seltenheit darstellt.)³² Gleichwohl wirkt die Imitationsstruktur (Bsp. 7) auf den ersten Blick wie ein Versuch, Unmögliches zusammen zu zwingen. Die Crux besteht darin, dass die gewählten Imitationsstrukturen zwangsläufig *falsae* hervorrufen – im ersten Fall (Bsp. 7a) durch das Aufeinandertreffen von *g* und *dis*¹ (Mensur 19), im zweiten (Bsp. 7b) aufgrund des veränderten Einsatzabstands *gar* von *dis* und *b*¹ (Mensur 22). (Beide Kollisionen ereignen sich beim Übergang zum dritten Soggetto-Ton der Oberquint- bzw. Unterquartimitation – immer wieder ist das Akzidens *dis* ›im Spiel‹.)³³ Den Gedanken der Erneuerung scheint Gallus als Erneuerung der Satztechnik vor allem durch den Einbezug spekulativer Gleichstufigkeit zu demonstrieren: Entsprechende Überlegungen stellten in der zweiten Hälfte des Cinquecento u. a. Francesco Orso, Vincenzo Galilei, Gioseffo Zarlino und Giovanni Maria Artusi an.³⁴

29 Ein frühes, ungemein originelles Beispiel für die Ausprägung der ›h-Sphäre‹ stellt Johannes Ockeghems *Missa caput* dar. Das strukturelle Rückgrat der Messe, das sogenannte Caput-Melisma, ist einem tiefen Tenor als ›Fundament-Stimme‹ übertragen – Ockeghems eigene bevorzugte Stimmelage. Die modale Beschaffenheit des cantus firmus zieht in den hinzutretenden Stimmen häufig die Alteration *fis* nach sich, so dass Quinten über einem tiefen *H* perfiziert werden.

30 Man beachte die Uneinheitlichkeit der Imitationsfolge durch die reinen Quartan in Tenor II (M. 55), Bassus (M. 57) und Altus (M. 58).

31 Zur Diskussion der verminderten Quarte siehe auch Artusi 1603, 15, unter Hinweis auf Stellen in Madrigalen von Cipriano [de Rore] und Giaches [de Wert]. Mit der Tonfolge $es^1-d^1-es^1-h-c^1$ beginnt *O doloso gioia* aus Gesualdos 5. Madrigalbuch (Nr. V).

32 Man beachte exemplarisch die Formel $b^1-a^1-gis^1-a^1$ zu Beginn der Motette *Planxit David* (Diskant, M. 10–12). In der erweiterten ›h-Sphäre‹ lässt sich die Wendung auf die phrygische Tonstufe *e* projizieren.

33 Wie oben ausgeführt, lässt sich im Tenor II auch für die Folge *a-a-gis-gis-a-b-a* plädieren.

34 Es sei in diesem Zusammenhang insbesondere an Zarlinos Konzept einer »musica sferica« erinnert (Zarlino 1588, 158).

Beispiel 7: a) *Mirabile mysterium*, Mensur 18–21 (Tenor II, Altus); b) Mensur 20–24 (Cantus, Bassus)

Man mag den vordergründigen Eindruck gewinnen, dass der im *genere cromatico* wohl weitgehend unerfahrene Gallus hier an die Grenzen seines Handwerks geriet. Die Außenstimmen-Klangfolge $dis-b^1/d-a^1$ (Bsp. 8, Mensur 22–23) entfaltet im Zusammenhang eine höchst befremdliche Wirkung; gleichwohl entspricht die Stelle zweifelsfrei der Intention des Komponisten, zumal das im Hintergrund wirksame diatonische Gerüst intakt ist. Erneut ist eine Art ›Inversionsrhetorik‹ greifbar: Auf wunderbare Weise bewirkt die Imitationsstruktur eine Verbindung entferntester Töne, bilden b und dis doch die ›Ränder‹ des für die Motette maßgeblichen, zwölf Töne umfassenden Systems. Gemeint sind die Ränder der Quintenreihe $b-f-c-g-d-a-e-h-fis-cis-gis-dis$; in ihrem Zentrum stehen die Töne a und e , von denen die Imitationsstruktur ausgeht. Die Interpretation des *Huelgas Ensemble* (Audiobeispiel 4) überzeugt durch das Evozieren einer erratischen, geradezu magischen klanglichen Aura. Der Kontrast zum nachfolgenden Abschnitt »Deus homo factus est« (M. 24–28) mit seinen in tiefste Stimmlagen abstürzenden Sprungkombinationen (Oktave plus Quarte in Superius, Tenor I und Bassus) könnte kaum größer sein.

Beispiel 8: *Mirabile mysterium*, Mensur 18–24



https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_04.mp3

Audiobeispiel 4: *Mirabile mysterium*, Mensur 18–24 (Jacobus Gallus, *Opus musicum, Missa super »Sancta Maria«*, *Huelgas Ensemble* / Paul van Nevel, Sony Classical SK 64 305 [1994], Track 4, 0:41–0:57)

Die Übertragung der bisherigen Einsichten auf die Imitationsfolge bei »et quod non erat, assumpsit« (Bsp. 9, Mensur 35–43) wirft weitere Fragen in einem gleichsam ›theoriefreien Raum‹ auf.

Der Ausschnitt gehört unter Aspekten der Klangtechnik zu den merkwürdigsten im Stück: Leichtentritts Charakterisierung »bizarrr und leer«³⁵ trifft auf ihn in besonderem Maße zu. Die ungewöhnliche Kopplung von Tenor II, Bassus und Diskant in zunächst tiefer Lage lässt sich sicherlich mit der Vokabel ›assumere‹ (›assumpsit‹) in Verbindung

35 Leichtentritt 1908 (vgl. Anm. 2).

bringen, die das Aufnehmen einer tieferen Sache durch eine höhere Instanz bezeichnet – im Textzusammenhang die von Gott (mit Christi Geburt) angenommene Menschlichkeit. Deutungsprobleme werfen vor allem die Mensuren 37–38 auf: zum einen aufgrund der ins Auge springenden melodischen Intervalle der verminderten Terz (*dis*¹-*f*¹, Cantus) und der übermäßigen Sekunde (*B-cis*, Bassus), zum anderen aufgrund der oben erwähnten, im Nigrinus-Druck überlieferten Quinten zwischen Bassus und Tenor II. Paul van Nevel, unter dessen Leitung bislang bereits zwei Aufnahmen von *Mirabile mysterium* entstanden – 1994 mit dem *Huelgas Ensemble*, zehn Jahre später mit dem *Niederländischen Kammerchor* –, hält diese Folge perfekter Konsonanzen über einem fallenden chromatischen Halbton offenkundig für beabsichtigt; seiner fraglosen Autorität folgen die meisten jüngeren Interpretationen, ausgenommen Matthias Jung mit dem *Sächsischen Vokalensemble*, der die verminderte Terz im Cantus korrigiert und den Tenor *fis* repetieren lässt. Beispiel 9 stellt die Lesarten von van Nevel und Jung der von Biazeck vorgeschlagenen Korrektur gegenüber.

a)

b)

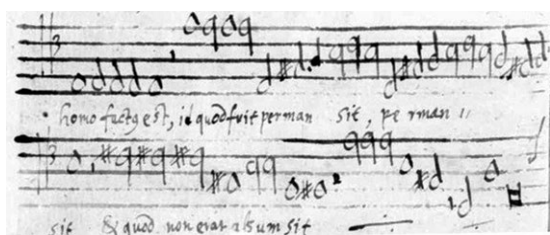
c)

The image displays three musical staves (a, b, and c) for the piece *Mirabile mysterium*, measures 35–38. Each staff set consists of five staves: Cantus (top), Bassus, Tenor I, Tenor II, and Bass (bottom). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, naturals, and flats). The Cantus part in all three versions shows a melodic line with a diminished third interval between *dis* and *f*. The Bassus part shows an augmented second interval between *B* and *cis*. The Tenor I and Tenor II parts show a perfect fifth interval. The Bass part shows a descending chromatic half-tone. The three versions (a, b, and c) represent different editorial readings of these intervals.

Beispiel 9: Drei Lesarten (*Mirabile mysterium*, M. 35–38)

Ein fingierter Disput über die angemessene Ausführung der Passage könnte sich folgender Argumente bedienen:

Variante A, pro: Exponierte Quint- und Quint-Oktavklänge erklingen an entscheidenden Stellen der Motette, so zu Beginn des Exordiums und in Mensur 22, 26 und 40; die offenen Quinten zwischen Bassus und Tenor II bilden lediglich eine weitere Zuspitzung der Situation in Mensur 22–23. Der die Quintparallele verursachende fallende chromatische Halbton im zweiten Tenor begegnet auch in der sorgsam ausgeführten, ca. 1593–96 entstandenen Kopie des Schreibers Urban Birck, die im Bestand der Meißener Fürstenschule St. Afra überliefert ist (siehe Bsp. 10).³⁶ Schließlich: Ob die Parallele überhaupt als solche zu verstehen ist, ist keineswegs geklärt. **contra:** Die Variante besitzt wenig Evidenz, zumal mehrere Möglichkeiten offen stehen, die problematische Fortschreitung zu vermeiden.



Beispiel 10: *Mirabile mysterium*, Tenor II, Mensur 27–41, Abschrift Urban Birck

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_05.mp3

Audiobeispiel 5: Variante A (*A Wondrous Mystery: Renaissance Choral Music for Christmas*, Stile antico, Harmonia Mundi HMU 807575 [2015], Track 9, 2:07–2:39)

Variante B, pro: Die hier vorgenommene diatonische Korrektur im Cantus stellt – ergänzt durch die Anpassung im Tenor II – eine so naheliegende wie natürliche Lösung aller satztechnischen Probleme dar. **contra:** Gallus hätte in diesem Falle im Bassus das innerhalb der Linie völlig natürliche Akzidens *Ais* notiert und nicht *B*; auch dann fiel allerdings der entstehende Zusammenklang aus Sexte und Tredezime klanglich wenig überzeugend aus. Zudem bedeutet die Korrektur der verminderten Terz dis^1-f^1 im Cantus eine Minderung der Charakteristik: Die Verwendung melodischer *falsae* ist im Cinquecento-Madrigal nichts allzu Ungewöhnliches.³⁷

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_06.mp3

Audiobeispiel 6: Variante B (*Mirabile Mysterium: Choral Music for Christmas from different countries & eras*, Sächsisches Vokalensemble / Matthias Jung, cpo 555 318-2 [2019], Track 10, 1:38–2:02)

Variante C, pro: Die fallende Terz *fis-d* im Tenor bietet eine naheliegende wie schlüssige Lösung aller satztechnischen Ungereimtheiten, zumal sich mit ihr eine Korrespondenz zur Klangfolge in Mensur 45–46 ergibt. (Der Tenor-Tiefton *d* begegnet drei Mensuren später erneut.) Die entstehende Klangfolge weist bereits auf das zentrale ›harmonische Ereignis‹ der Motette in Mensur 45–46 voraus, so dass die vorgeschlagene Lösung einen hohen Grad an satztechnischer Plausibilität und Kohärenz beanspruchen kann. **contra:** Die vorgeschlagene Lösung ist zwar satztechnisch korrekt, aber klanglich heikel: Denn der ›Terz-Quint-Klang‹ $B-d-f^1$ in Mensur 37 – als Kombination einer tiefen, ›flatternden‹ großen Terz und einer fragilen, über einen verminderten Schritt erreichten Duodezime – wäre im späten 16. Jahrhundert als unangenehmer Missklang empfunden worden.³⁸

36 Das zu *fis* gehörige Kreuz ist hier nachgestellt. <https://digital.slub-dresden.de/id489413714/167> (6.12.2020)

37 So beginnt der zweite Teil eines 1567 veröffentlichten Madrigals von Francesco Orso (*Così mi sveglia*, siehe Owens 1996, 245) mit dem Soggetto *d-eis*, das in regulärer Oberquinttransposition (*a-his*) beantwortet wird.

38 Vgl. Lowinsky 1989a, 595 f.

Das virtuelle Streitgespräch über die tatsächlich von Gallus intendierte klangliche Gestalt der zweifellos ungewöhnlichen Passage braucht an dieser Stelle nicht im Detail ausgeführt zu werden. Es bleibt hervorzuheben, dass Gallus wie zuvor eine Imitation ersinnt, die nicht ohne weitreichende Komplikationen gelingen kann: Zu labil ist der Punkt, an dem das im Tenor II exponierte, mit einer fallenden Quarte (*cis*¹-*gis*) anhebende Soggetto ›aufgehängt‹ ist. Mit der Imitation in der Oberquinte (Cantus, Mensur 36) löst erneut der neuralgische Ton *dis*¹ eine wundersame Wendung (in Mensur 37) aus.

RHETORISCHE PERSPEKTIVEN: DIE PARADOXE KONSTELLATION *DIS* GEGEN *B*

Für eine nähere inhaltliche Betrachtung der Motette bietet Joachim Burmeisters Figurenlehre ein griffiges Vokabular: Viele der satztechnischen Phänomene, auf die Burmeisters Begriffe zielen, finden sich bei Gallus in anschaulicher und prägnanter Ausführung.

	Textabschnitte	satztechnische Besonderheiten	figurae
Ex.	<i>Mirabile mysterium declaratur hodie</i>	5–6 <i>congeries</i>	<i>fuga realis, congeries</i>
I	<i>innovantur naturae,</i>	›diatonisch-chromatisch‹	<i>pathopoeía</i>
II	<i>Deus homo factus est; id quod fuit, permansit</i>	›Absturz‹ ins tiefste Register	<i>hypobolé</i>
III	<i>et quod non erat assumpsit:</i>	Häufung melodischer <i>falsae</i>	
IV	<i>non commixtionem passus</i>	<i>contrapunctus simplex</i>	<i>noema, climax, mimesis, hypotýposis</i>
V	<i>neque divisonem.</i>		<i>pleonasmus</i>

Tabelle 2: Abschnitte und Figuren

Die für die Gestalt des Exordiums maßgebliche Figur der *congeries*, verstanden als schematische Folge perfekter und imperfekter Konsonanzen, scheint direkt einen Topos des ›Wunderbaren‹ zu bilden und lohnt eine eigene Studie.³⁹ Die *congeries* prägt z. B. auch das Exordium von Adrian Willaerts »Mirabile mysterium«-Motette (*Musica quatuor vocum quae vulgo motecta nuncupatur liber primus* [1539], Nr. 15, Mensur 1–11), die Gallus durchaus gekannt haben könnte. Joachim Burmeister definiert sie wie folgt:

›Congeries in tribus saltem vocibus tam perfectas, quam imperfectas concordantiarum species, vel in ascensum vel in descensum coacervat, & per vices commutat.«⁴⁰ (›Die *congeries* häuft perfekte wie auch imperfekte Konsonanzen in einer mindestens dreistimmigen Komposition zusammen. Die Stimmen bewegen sich entweder auf- oder absteigend und verändern durch diesen Wechsel die harmonia.«)

39 Vgl. Williams 1997, 12–15. Williams untersucht im Kapitel „Madrigals, Songs, and Sacred Music“ vergleichbare musikalische Phänomene, allerdings aus größerer Distanz und aus der analytischen Perspektive der *chromatic fourth*, d.h. des chromatisierten Tetrachords.

40 Burmeister 1599, Übersetzung nach Bartel 2010, 124 f.

Exkurs: Figuren & Proportionen

Die im dritten Ton disponierte Motette weist folgende rhetorische und interpunktische Anlage auf:

Exordium: M. 1–18 (zweigeteilt: 13+4)

Corpus: M. 18–62, fünfgeteilt (I: 18–23; II: 24–34 ; III: 35–42; IV: 43–54; V: 55–62)

Kadenzfolge:⁴¹ *clausula perfecta viciniora* nach *a* (M. 14); *clausula perfecta longinqua* nach *a* (M. 18); *clausula in mi* nach *e* (M. 24); *clausula perfecta longinqua* nach *a* (M. 35); *clausula semiperfecta* nach *c*¹ (M. 43); Quartfall *a-e* (M. 55);⁴² *clausula perfecta longinqua* nach *a* (M. 62).

Sowohl die übergreifende Disposition und die durch sie ausgedrückten Proportionen als auch manches satztechnische Detail belegen, auf welcher selbstverständlichen wie phantasievollen Weise ein Komponist wie Gallus mit der Zahl komponiert – im vorliegenden Beispiel ganz offenkundig mit den Gliedern der Fibonacci-Reihe. Insgesamt umfasst die Motette 55+8 Brevis-Einheiten; fasst man die letzten Messuren als Epilog auf, so fällt der Goldene Schnitt der Rede-Hauptteile (I–IV) auf den Beginn des oben ausführlich erläuterten »et quod erat, assumpsit«-Abschnitts. Acht Messuren regiert zuvor der Ton *e* im Bassus (Mensur 27–34). 13 Messuren umfasst der eröffnende Abschnitt »Mirabile mysterium«, acht Töne und fünf Messuren das initiale Soggetto. Acht Silben weist die zentrale Textstelle »non commixtionem passus« auf, acht Töne infolgedessen ihre streng syllabische Deklamation in Tenor II und Cantus – erneut im Raum von fünf Messuren (43–47). Die Anführung kann hier abbrechen – es dürfte hinlänglich deutlich geworden sein, wie sich die Zahl auf ganz verschiedenen strukturellen Ebenen der Komposition »erfüllt«.

Den Beginn des vierten Abschnitts markiert ein Wechsel der Satzstruktur: Über mehrere Messuren herrscht der *contrapunctus simplex* vor.⁴³ Zudem kommt erneut die »h-Sphäre« ins Spiel. In rhetorischen Begriffen gedacht, bilden die Messuren 43–47 ein *noema* – in den Worten Burmeisters »eine Periode der Harmonie, deren Gestalt miteinander verbundene Stimmen von der gleichen Anzahl Töne hat, was die Ohren und das Herz im innersten lieblich anrührt und wunderbar schmeichelt, wenn es zur rechten Zeit eingeführt wird.«⁴⁴ Es wird zweimal auf verschiedenen Stufen wiederholt – im Cantus zunächst mit *b*¹, dann mit *gis*¹ anhebend (Bsp. 11). Somit ist übergreifend Burmeisters Figur der *mimesis* realisiert.⁴⁵

Die wirkungsvolle »schmeichelnde« Vereinigung der Stimmen lässt die vierstimmige Verbindung von Terzquintklängen über dem fallenden chromatischen Halbton *H-B* beim Übergang zu Mensur 46 in plastischer Weise als klangliches »Wunder« hervortreten. (Der Zusammenhang mit Mensur 22 und 37 ist evident.) Richard Taruskin hat mit Recht hervorgehoben, dass ein großer Teil der Wirkung, welche diese auserlesene Klangfolge hervorruft, auf der Besonderheit der Stimmführung beruht: »What makes it marvelous and

41 Terminologie in pragmatischer Anlehnung an Gallus Dresslers *Præcepta musicæ poëticae* (1563/64), in: Forgács 2007, 136–153.

42 Daniel 1997, 317–320.

43 In Gallus' *Opus musicum* sind zuweilen ganze Stücke im *contrapunctus simplex* gearbeitet; ein instruktives Modell bietet die Motette *Planxit David* (Handl 1959, XXIX).

44 Burmeister 1606, 143.

45 Burmeister 1606, 59 bzw. 144. Burmeisters Beschreibung lässt zunächst an ein in doppelchörigen Kontexten beheimatetes Phänomen denken: »Von einer Mimesis spricht man, wenn in einer mehrstimmigen Verbindung einige Stimmen ein Noema einführen, während andere unmittelbar daneben schweigen, und dieses diejenigen Stimmen, die schweigen und den anderen benachbart und nahe sind, tiefer oder höher nachahmen«. (Ebd., 144). Die angeführten Beispiele, u. a. die Textstelle »misericordiam tuam« in Lassos Motette *Omnia quae fecisti nobis Domine*, beziehen sich allerdings ebenso auf fünfstimmige Sätze, in denen jeweils nur eine Stimme pausiert.

uncanny is the way in which the voices all exchange their positions in passing between those two mutually exclusive harmonies.«⁴⁶ Über dem chromatischen Bassus-Schritt und der steigenden kleinen Terz im Tenor ergeben sich verminderte Terz und verminderte Quarte – zwei *falsae*, die an anderer Stelle im Stück eine prominente Rolle spielen. Zweifellos liegt der inhaltliche Schlüssel zum Verständnis der gesamten Motette in der Bewertung der hier exponierten Klangfolge.

Beispiel 11: *Mirabile mysterium*, Mensur 43–55 (»non commixtionem passus«)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_07.mp3

Audiobeispiel 7: *Mirabile mysterium*, Mensur 43–55 (Jacobus Gallus, *Opus musicum, Missa super »Sancta Maria«*, *Huelgas Ensemble* / Paul van Nevel, Sony Classical SK 64 305 [1994], Track 4, 1:53–2:26)

Aus der in Mensur 45–46 exponierten Klangfortschreitung – Sigel der Motette: Sinnbild des Wunderbaren und Unerklärlichen, Sinnbild auch der Verbindung der Extreme – resultieren ›mi contra fa‹-Relationen verschiedener Ordnung: *h* gegen *f*, *fis* gegen *b*, schließlich *dis* gegen *b*. Während der Terzquintklang über *H* die ›h-Sphäre‹ repräsentiert, gemahnt die Harmonie über *B* an die Durchlässigkeit des Phrygischen zur Sphäre um *b-molle*.

Exkurs: *b* gegen *dis*, *dis* gegen *b*. Taruskins Feststellung, dass die angesprochene Klangfolge eine Verbindung von sich gegenseitig ausschließenden Harmonien (»mutual exclusive harmonies«) realisiere, schließt eine latente Rückübertragung späterer harmonischer Denkweisen ein: Denn im ausgehenden

46 Taruskin 2010, 775.

16. Jahrhundert kann die Wahrnehmung harmonischer ›Distanzen‹ ebenso wenig vorausgesetzt werden wie die grundtonbezogener klanglicher Entitäten, sehr wohl hingegen eine erhebliche Empfindlichkeit gegenüber unharmonischen Relationen beim Fortschreiten von einem Klang zum nächsten. Es sei deshalb im Folgenden versucht, der harmonischen Auffassung eine primär kontrapunktische entgegenzusetzen.

Die Konfliktsituation ›b gegen dis‹ bzw. ›dis gegen b‹ stellt im chromatischen Cinquecento-Madrigal keine außerordentliche Seltenheit dar – ungeachtet gewisser Probleme der Stimmführung, die durch sie aufgeworfen werden. Während b-molle die fa-Stufe im hexachordum molle repräsentiert, bildet dis die mi-Stufe im transponierten Hexachord h-cis-dis-e-fis-gis – eine Transposition, die für die Solmisation der ersten Töne der Motette im Altus von unmittelbar praktischer Relevanz ist. Vergleichsweise häufig begegnet b gegen dis, im einfachsten kontrapunktischen Fall durch die chromatische Alteration einer großen Terz respektive Dezime (b-d1) wie in Beispiel 12.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The score consists of several measures with various chromatic alterations, including a prominent b-d1 interval.

Beispiel 12: Francesco Orso, Madrigal *Così mi svegla* (*Il primo libro de' Madrigali ... con due madrigali chromatici nel fine*, Venedig 1567), Mensur 11–13 (»E'1 sol ch'è seco«) (Owens 1996, 245–252)

Mit vertauschten Stimmen bei gleicher Bassus-Fortschreitung findet sich die identische Konstellation in Gesualdos Madrigal *Sparge la morte* aus dem 4. Madrigalbuch, eindeutig konnotiert mit der Extremsphäre des Seufzens und Stöhnens.^{47 48}

The image shows a musical score for four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The score consists of several measures with various chromatic alterations, including a prominent b-d1 interval.

Beispiel 13: Carlo Gesualdo di Venosa, Madrigal *Sparge la morte* (Quarto libro, Nr. XI), Mensur 18–20 (»Geme, sospira«)⁴⁸

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_08.mp3

Audiobeispiel 8: Carlo Gesualdo di Venosa, Madrigal *Sparge la morte*, Mensur 18–20 (Gesualdo da Venosa, *Quarto Libro di Madrigali*, 1596, *La Venexiana* / Claudio Cavina, Glossa GCD 920934 [2010], Track 10, 1:14–1:32)

47 Man vergleiche ferner im 5. Buch die Nr. 18 (Mensur 6–7) sowie die Verkehrung der Klangfolge (mit Bassus-Fortschreitung *d-dis*) in der Nr. 11 (Mensur 32).

48 Spartierung und Konventionen der Notation nach dem Partitur-Druck von Simone Molinaro (Gesualdo 1618), hier und in Beispiel 14.

Im folgenden Beispiel (M. 40–41) schließlich begegnet auch *dis* gegen *b*, vorbereitet durch eine ausgeklügelte Dramaturgie der hintergründigen Anspielung.⁴⁹ Heutige Ohren können sich nur schwer der anachronistischen Assoziation erwehren, den Terz-Sext-Klang über *d* als ›neapolitanischen Sextakkord‹ aufzufassen.

Beispiel 14: Carlo Gesualdo di Venosa, Madrigal *Occhi del mio cor vita* (Quinto libro, Nr. IX), Mensur 40–45 (»Mirate almen ch'io moro«)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_09.mp3

Audiobeispiel 9: Carlo Gesualdo di Venosa, Madrigal *Occhi del mio cor vita*, Mensur 40–45; (Gesualdo da Venosa, *Quinto Libro di Madrigali, 1611, La Venexiana* / Claudio Cavina, Glossa GCD 920935 [2005], Track 9, 2:20–Ende)

Gesualdo geht im 6. Buch noch weiter und setzt sogar *dis* gegen *as*.⁵⁰

Abschließend ein frappantes Fundstück *vor* Gallus: vier Messuren aus Nicola Vicentinos Beispielkomposition *Musica prisca*, einer Demonstration der Anwendung sämtlicher Tongeschlechter. (In ihr gipfelt Manfred Cordes zufolge »das Werk [gemeint ist *L'antica musica*] als Ganzes«.)⁵¹ Diese Messuren bilden das Ende des chromatischen Abschnitts. Man beachte die Vorwegnahme der Stimmführung bei Gallus durch melodische Anschlüsse mit der verminderten Quarte und verminderten Terz.

Beispiel 15: Nicola Vicentino, *Musica prisca*, Mensur 26–28 (»priscis certantia factis«) (Vicentino 1555, zit. nach Cordes 2007, 52)

49 Die Tonstufe *b-molle* erscheint zuvor nur beiläufig in Mensur 5 und 16, gespenstisch ausgeleuchtet in Mensur 18–19 und erneut flüchtig in Mensur 38. Man beachte auch die enharmonische Korrelation *b¹-ais¹* im zitierten Schlussabschnitt.

50 VI. Buch, Nr. III, Mensur 28.

51 Cordes 2007, 50.

Gallus wird die Vorstellung einer wundersamen Verbindung entlegener ›Grenzklänge‹ geleitet haben, die eine verblüffende, scheinbar widersinnige Beziehung eingehen; und er mag die Wendung, im Gebiet der humanistischen Rhetorik sicherlich hochgebildet, mit der Figur des Paradoxons assoziiert haben. In vielen Bereichen der Kultur der Spätrenaissance stand die Auseinandersetzung mit Aspekten des Paradoxons in hoher Blüte.⁵² In seiner Figurenrhetorik *The Garden of Eloquence* (London 1577/93) umreißt Henry Peacham diese Figur folgendermaßen:

»Paradoxon, is a forme of speech by which the Orator affirmeth some things to be true, by saying he would not haue belieued it, or that it is so straunge, so great, or so wonderfull, that it may appeare to be incredible. [...] This figure is then to be vsed, when the thing which is to be taught is new, straunge, incredible, and repugnant to the opinion of the hearer, which this exornation confirmeth by the formes of speech before rehearsed.«⁵³

Viele der von Peacham genannten Aspekte lassen sich zwanglos auf die Idee der ›Klangrede‹ übertragen. Die Figur dient in erster Linie der Verblüffung, ja Überwältigung des Hörers; zugleich verbürgt ihre relative Unschärfe einen kreativen Freiraum der Anwendung. Da das Wirkungspotential des Paradoxons in einer »argumentativen und einer stilistischen Inversionsrhetorik« begründet liegt, »die etablierte Denk- und Sprachgewohnheiten destabilisiert«,⁵⁴ impliziert seine Transformation in musikalische Zusammenhänge eine weitgehende Suspendierung des Regelhaften, das Musik – jeglicher ›licenza poetica‹ zum Trotz – gemeinhin auszeichnet. Vieles, was Gallus in *Mirabile mysterium* kompositorisch vollführt, scheint nur vor dem Hintergrund dieser Denkfigur verständlich. Paradox ist die wundersame Umwertung der chromatischen Sphäre im Exordium, paradox die Imitationsstruktur in den Corpus-Abschnitten I und III; paradox das simultane Zusammenzwingen der Tonstufen dis^1 und b^1 in Mensur 22, paradox die Stimmführung in Mensur 45–46. Man kann *Mirabile mysterium* als so kühne wie originelle intellektuelle Demonstration verstehen: Als Demonstration der Verwendung uneigentlicher Konsonanzen (*consonantiae impropriae*), als gelehrte Demonstration der neuralgischen Punkte des überkommenen Tonsystems, die Gallus durch seine rhetorischen ›Argumente‹ gleichsam offen legt. In der wundersam-paradoxen Welt von *Mirabile mysterium* gilt auch eine Fortschreitung wie $dis-b^1/d-a^1$ (Mensur 22–23, siehe rückblickend Bsp. 7b) als ›zulässig‹ – eben als Verbindung einer Sexte mit einer Quinte ›in Seitenbewegung‹. Dieses wundersame Argument dient der Vergegenwärtigung eines Glaubenssatzes, der selbst ein Paradoxon beinhaltet: Indem Gott menschliche Natur annahm, ohne seine göttliche abzulegen, fallen in Jesus Christus zwei Naturen – ungetrennt und unvermischt – zusammen. Vor diesem Hintergrund verbinden sich in *Mirabile mysterium* intellektuelle Spekulation und religiöse Emphase auf höchst eigentümliche Weise. Gallus' Manierismus ist weder ein Mittel der Affektdarstellung wie bei Gesualdo, noch indiziert er eine allgemeine Krise

52 Rosalie L. Colie (1966/77) hat – mit Blick auf Philosophie und Theologie in der Renaissance, sogar eine »Epidemie des Paradoxen« diagnostiziert. (Colie 1966/1977)

53 Peacham 1577, zit. nach Plett 2004, 98 (»exornation« bedeutet Ausschmückung, Ornament). »Daraus geht hervor, daß das Paradoxon 1. ein Ausdruck höchster Verwunderung des Redners ist und 2. etwas Neues, Seltsames, Unglaubliches und der Hörermeinung Widersprechendes lehrt und bestätigt.«

54 »Das Wirkungspotential des Paradoxons entfaltet sich vor allem in Inventio und Elocutio. Es ist fundiert in einer argumentativen und einer stilistischen Inversionsrhetorik, die etablierte Denk- und Sprachgewohnheiten destabilisiert. Dies geschieht in einer Weise, die verwundert und verblüfft, ja schockiert.« Plett 2002, 101.

des Komponierens vor dem Hintergrund einer umwälzenden, überkommene Sicherheiten in Frage stellenden Epochenschwelle.⁵⁵ Gallus' kapriziöse Artistik erscheint als Ergebnis eines so originellen wie unvoreingenommenen Gedankenexperiments: intellektuelle Spekulation zur Ehre Gottes.

In seiner Schrift *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, die Edward Lowinsky als »manieristisches Manifest« charakterisiert hat,⁵⁶ postulierte Nicola Vicentino 1555:

»Anchora saranno [...] altre [compositioni] Volgari le quali havranno molte diversità di trattare molte & diverse passioni, come saranno sonetti, Madrigali, ò Canzoni, che nel principio, intraranno con allegrezza nel dire le sue passioni, & poi nel fine saranno piene di mestitia, & di morte, & poi il medesimo verrà per il contrario; all' hora sopra tali, il Compositore potrà uscire fuore dell'ordine del Modo, & intrerà in un'altro [...], ma sarà solamente obligato à dar' l'anima, à quelle parole, & con l'Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro soggetto; & da qui si caverà la ragione, che ogni mal grado, con cattiva consonanza, sopra le parole si potrà usare, secondo i loro effetti, adunque sopra tali parole si potrà comporre ogni sorte de gradi, & di armonia, & andar fuore di Tono & reggersi secondo il soggetto delle parole volgari [...].«⁵⁷

»Auch gibt es [...] andere weltliche Kompositionen, die große Unterschiedlichkeit zeigen in der Behandlung vielfältiger Leidenschaften, wie Sonette, Madrigale, oder Canzonen, die mit freudigem Gesang beginnen und voller Traurigkeit und Todesgedanken enden, oder auch umgekehrt. In solchen Zusammenhängen kann der Komponist die Grenzen des Modus übertreten und einen anderen aufsuchen [...] und ist lediglich verpflichtet, dem Text Leben zu verleihen [dar' l'anima, à quelle parole], und mit der Harmonie dessen Affekte zu verdeutlichen, hier rau, dort lieblich, hier heiter, dort traurig, [...] und mag jede schlechte Fortschreitung und falsche Konsonanz gebrauchen [...], zu solchen Texten lassen sich demnach alle Schritte und Zusammenklänge setzen, und die Grenzen des Modus überschreiten, geleitet vom Inhalt der Worte [...].«

Es gibt nur wenige vergleichbare Kompositionen des späten 16. Jahrhunderts, die ein manieristisches Programm im Sinne Vicentinos so radikal umsetzen wie *Mirabile mysterium*. Über die Jahrhunderte hinweg scheint uns Gallus' »madrigalisierte Motette« herausfordernd anzuschauen.

Noten

Gallus, Jacobus (1586), *TOMVS PRIMVS OPERIS MVSICI, CANTIONVM QUATOUR, QVINQVE, SEX, OCTO ET PLVRIVM VOCVM, QVAE EX SANCTO CATHOLICAE ECCLESIAE VSV ITA SVNT DISPOSITAE*, Prag: Georg Nigrinus. <http://digital.slub-dresden.de/id1670295079> (5.12.2020)

Handl (Gallus), Jacob (1959), *Opus Musicum. Motettenwerk für das ganze Kirchjahr, 1. Teil: Vom 1. Adventssonntag bis zum Sonntag Septuagesima* (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. VI/1, Bd. 12), hg. von Emil Bezecny und Josef Mantuani, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

55 Vgl. Hauser 1978.

56 Lowinsky 1989b, 141.

57 Vicentino 1555, Libro III, Cap. 15, fol. 48.

- Handl (Gallus), Jacob (2020), *Mirabile mysterium* à 5, hg. von Simon Biazeck. https://www.cpd.org/wiki/images/0/03/Mirabile_mysterium_%28Handl%29_original_pitc_h_-_Full_Score.pdf (5.12.2020)
- Gesualdo, Carlo (1618): *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci, dell'illustrissimo, et eccellentissimo Prencipe di Venosa*, Genua: Simone Molinaro.

Literatur

- Artusi, Giovanni Maria (1598), *L'Arte del contraponto*, Venedig: Giacomo Vincenzi.
- Artusi, Giovanni Maria (1603), *Seconda parte dell'Artusi overo delle Imperfettioni della Moderna Musica*, Venedig: Giacomo Vincenzi.
- Bartel, Dietrich (2010), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 6. Auflage, Laaber: Laaber.
- Brennecke, Friedemann (2020), »Schreiende Klänge« – zur Frühgeschichte des übermäßigen Dreiklangs. Detailstudien zu den Geistlichen Konzerten Samuel Scheidts«, in: »Klang: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) Hannover 2016 (GMTH Proceedings 2016)«, hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 69–88. <https://doi.org/10.31751/p.6> (10. 1. 2020)
- Burmeister, Joachim (1599), *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock: Myliander.
- Burmeister, Joachim (1606), *Musica poetica*, Rostock: Myliander. Reprint Laaber: Laaber 2007.
- Cordes, Manfred (2007), *Nicola Vicentinos Enharmonik: Musik mit 31 Tönen*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Dahlhaus, Carl (1967), »Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos«, *Analecta Musicologica* 4, 77–96.
- Daniel, Thomas (1997), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln: Dohr.
- Forgács, Robert (2007), *Gallus Dressler's »Praecepta musicae poëticae«*, Urbana: University of Illinois Press.
- Hauser, Arnold (1978), *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: Beck.
- Hesbert, René-Jean (Hg.) (1968), *Corpus Antiphonarium Officii*, Bd. III, Rom: Herder.
- Kroyer, Theodor (1902), *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Leichtentritt, Hugo (1908), *Geschichte der Motette*, Reprint Hildesheim: Olms 1967.
- Lowinsky, Edward Elias (1989a), »Calami sonum ferentes: A New Interpretation«, in: ders., *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, hg. von Bonnie J. Blackburn, Chicago: University of Chicago Press, Bd. 2, 595–626.
- Lowinsky, Edward Elias (1989b), »The Problem of Mannerism in Music: An Attempt at a Definition«, in: ders., *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, hg. von Bonnie J. Blackburn, Chicago: University of Chicago Press, Bd. 1, 106–153.
- Motnik, Marko (2012), *Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption, mit thematischem Katalog*, Tutzing: Schneider.

- Owens, Jessie Ann (1996), *Francesco Orso. Il primo libro de' Madrigali ... con due madrigali chromatici nel fine: Venice, 1567*, New York: Garland Publishing.
- Peacham, Henry (1577), *The Garden of Eloquence*, London: H. Jackson.
- Plett, Heinrich F. (2002), »Das Paradoxon als rhetorische Kategorie«, in: *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, hg. von Roland Hagenbüchle und Paul Geyer, Würzburg: Königshausen & Neumann, 89–104.
- Taruskin, Richard (2010), *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, New York: Oxford University Press.
- Vicentino, Nicola (1555), *L' antica musica ridotta alle moderna prattica*, Rom: Antonio Barre.
- Wald-Fuhrmann, Melanie (2013), »Entfremdung vom Vertrauten – das Tonsystem als kompositorischer Problemraum und Herausforderung für die Theorie«, in: *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber, 65–103.
- Williams, Peter (1997), *The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Zarlino, Gioseffo (1588), *Sopplimenti musicali*, Venedig: Francesco dei Franceschi Senese.

© 2020 Markus Roth (markus.roth@folkwang-uni.de)

Roth, Markus (2020), »Ogni sorte de gradi, & di armonia«. Aspekte des Paradoxen in Jacobus Gallus' Motette *Mirabile mysterium* [»Ogni sorte de gradi, & di armonia« - Aspects of Paradox in Jacobus Gallus' Motet *Mirabile mysterium*], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 27–50. <https://doi.org/10.31751/1066>

Folkwang Universität der Künste [Folkwang University of the Arts]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 27/08/2020

angenommen / accepted: 28/08/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 17/01/2021