

# Musica figurata 2

## 1. Seminar

Institut für Alte Musik  
Ruth Bruckner - WS 2024/25

# Allgemein

Inhalte:

1400-1600 (Komponisten, Werke,  
Aufführungsarten,...?)

# Allgemein

Inhalte:

1400-1600 (Komponisten, Werke,  
Aufführungsarten,...?)

Rhetorik

Kontrapunkt und Improvisation

Diminution

Seconda prattica

# Allgemein

Anwesenheiten und Prüfungsleistungen

# Musica figurata

Prüfungsimmanente LV:

- 75% Anwesenheit
- Mitarbeit in den Stunden
- Motette/Madrigal analysieren
- Prüfung

# Musica figurata

Motette/Madrigal analysieren

- 10 Minuten pro Studierende/r
- Selber gewähltes Werk
- Analyse nach Rhetorik, Text, Modus, Kadenzen, musikalische Besonderheiten, ev. kulturelles Umfeld
- Bitte bis in 2 Wochen bekanntgeben: Termin und Werk

# Nachbesprechung

Was wurde letztes Semester behandelt?

# Burgundische Schule

Was ist das?

Wann ist das?

Wo?



# Burgundische Schule

1420 - 1470

Burgund als Zentrum

Gebiet von Nordfrankreich, Belgien und Holland  
(Flandern)

Herzöge als Mäzene der Kunst

# Burgundische Schule

Bedeutende Kapelle aus Sängern am Hof, bis 37 Sänger, singen jeden Tag eine Messe mit Polyphonie, u.a. improvisiert

Vorläufer der franko-flämischen Vokalpolyphonie

Menestrels du Duc: Instrumentalisten des Hofes

- trompette de guerre (für Fanfaren, und Signale für Krieg, aber nicht Polyphonie)
- trompette de menestrels: Zugtrompeten (eineinhalb Oktaven)
- bas instruments (joueur de luz, joueur de vielle, harpeur..)
- alta capella = laut (beliebteste bei Herzog)
- bassa capella = leise

# Burgundische Schule

Bis dahin Hauptaugenmerk auf Sänger, aber ab dann auch Musiker sehr angesehen

Bisher große Tradition von Dichter-Musiker in einer Person (Machaut, Vitry), jetzt kommen eigenständige Dichter und professionelle Musiker, welche nicht so stark an Textdichtung interessiert sind; Musiker mögen auch nicht so viel Text, nehmen kürzere Formen und Musik ist im Zentrum

viel mehr Quellen, mehr Musik erhalten

Musik wird auch ganz neu gesammelt, früher wenn Musik gewollt, dann von einem professionellen Schreiber angefordert, jetzt auch privates kopieren

# Burgundische Schule

- Musik hat sich in Burgund entwickelt, aber in ganz Europa ausgebreitet, (Internationaler Stil)
- die meisten Komponisten die Karriere machten kamen aus der selben gegend wie die der Ars subtilior und Ars nova
- unter den berühmtesten Musikern am burg. Hof waren viele ausländische Musiker, Bläser vorwiegend aus Deutschland
- Vierergruppen von gleichen Instrumenten

# Burgundische Schule

## 1. Generation:

- Guillaume du Fay (sein Stil entwickelt sich sehr stark, hat lange gelebt, internationale Karriere, verschieden Höfe besucht um Neues zu bringen, ist burgundisch, aber fast nie dort)
- Gilles Binchois (viel einheitlicher als Du Fay, etwa 45 Chansons, eher konservativ von Texten, innerhalb der höfischen Konvention, keine leichtere Lyrik, alles dreistimmig außer eines, viel geistliche Musik die nicht so bekannt ist, hatte eine Stelle am burgundischen Hof und bleibt da, reist nicht nach Italien oder sonst wohin)
- Nicolas Grenon
- Johannes Brassart
- Pierre Fontaine
- Jacobus Vide

Maistre Guille du Fay de Binchois.



**T**apissier Carmen Cesaris  
Na pas longz teps sy bien chäter  
Quilz esbahirent tout Paris

# Burgundische Schule

- A.+H. de Lantins (ihr Vater war schon mit Ciconia gemeinsam tätig; die Brüder fuhren gemeinsam zum Konstanzer Konzil, dort wurden sie von einem italienischen Hof rekrutiert, waren dann in Pesaro und Venedig tätig)
- Johannes de Lymburgia (nur geistliche Stücke, aber sehr viele)
- Robert Mortin (etwas später, kam aus England in den 1440er bis 60er Jahre)
- Pietro Bono als Komponist so wichtig, dass auf einer Münze auf einer Seite der Herzog ist und auf der anderen der Komponist

# Burgundische Schule

## 2. Generation

- Ockeghem: erste Requiem Messe die man kennt, Missa cuius vis toni, Messe hat keine Schlüssel, man kann es in verschiedenen Modi singen; Missa de prolationes; u.a. ein Stück über Binchois Tod geschrieben; Josquin hat ein Stück über Ockeghems Tod geschrieben
- Busnois
- Agricola
- Caron
- Ghizeghem
- Regis
- Tinctoris
- Walter Frye



# Burgundische Schule

Oltremontani:

- Ausbildung im Norden und dann nach Italien gereist
- Ciconia einer der ersten
- Während der burgundischen Schule sehr üblich

# Burgundische Schule

## Stil

- nach Ars subtilior ist Bruch, relative Einfachheit
- fast homophone Struktur
- klare Kadenzen
- sehr kurze Phrasen
- regelmäßiger Aufbau (4 Takt-Phrasen)
- Kontratenor fängt an unter Tenor zu sein: Contratenor bassus
- Ars subtilior bleibt noch sehr lange, auch bei Komponisten die sonst burgundisch sind. Einige Komponisten haben ein Stück geschrieben im Ars subtilior Stil um zu zeigen, dass man es kann.

# Burgundische Schule

- Stimmung nach Funktion aber eigentlich noch pythagoräisch: wenn Leitton dann hoch, wenn in stehendem Klang, dann Terz reiner
- ab Mitte des Jahrhunderts erst die Hinweise, dass man statt ges spielt fis, dann ist es reiner
- Terz und Sext wird langsam konsonant, als Intervall und als Stimmung
  
- Martin le Franc:
- Beschreibung wie die englische Musik am Konstanzer Konzil die Komponisten am Kontinent beeinflusst: contenance anglaise, Engländer hatten schon fauxbourdon im späten 14.Jh, viel mehr Terzen und Sexten in den Stücken

# Burgundische Schule

Musikalische Änderung in der zweiten Hälfte des 15. Jh

- Es entsteht die 4-stimmigkeit als Standard: Cantus - Contratenor altus (gleiche Lage wie Tenor) - Tenor - Ct bassus
- mehrst. Musik für kirchlichen Gebrauch ab dann immer in dieser Besetzung
- Rückkehr zur diatonischen Modalität
- weniger Chromatik, auch in theor. Schriften genannt (Tinctoris, Gaffurius: so wenig Kreuze wie geht, nur bei Kadenzten), davor war sehr wichtig die Akzidentien (kl 3 zu 1, gr. 6 zu 8), jetzt will man plötzlich lieber modal bleiben

# Burgundische Schule

- sehr viel Melancholie und Ruhe in der Musik in der Zeit, im 16. Jh. entstehen aber auch leichtere Gattungen der Chanson, Dekameron Geschichten, die höfischen Lieder sind manchmal übertrieben traurig
- Marguerite d'Autriche: es ist fashionable melancholisch zu sein

# Quellen Burgundische Schule

## Escorial A

- im spanischen Kloster El Escorial
- keine Malerei, sehr schlicht, Minibuch, Musik folgen,

## Codex Oxford

- vermutlich Venedig als Entstehungsort; ein Hauptschreiber: Johannes de Qudris, Musiker der es für eigenen Gebrauch anfertigte
- verschiedene datierte Stücke, auch Ars subtilior, wichtigste Quelle für Lieder Binchois und Dufay, weiße Mensuralnotation

## Bologna Q15

- 1420-1425 in Padua entstanden, zweite Phase 1430-35 in Vicenza, auch Musikerhandschrift, privates Projekt, war bestens vertraut mit dem Repertoire, Musik die gerade geschrieben wurde, im Umkreis des Bischofs Pietro Emigliani, Tintenfraß ein Problem, mit digitalen Methoden gescannt

## Trienter Codices

- 7 Papier Handschriften über 75 Jahre in Norditalien entstanden, 1440 die ältesten
- 1585 Stücke, viele Fehler drin, schlecht geschrieben,

## Modena B

- 1440-50 am Hof der Familie Este, 131 Stücke, Motetten, Magnificats, liturgische Werke, auch von engl. Komponisten wie Dunstable, Lionell Power

# Burgundische Schule

*Burgois.*

**G**ristre plaisir & douloureuse poie / a pre doulueur recort enmycable

Enbuchies sont assis a nels boye.  
De dena meue en aibre d'nes yeulx  
Tristre plaisir .f.

Ry en plourat souner oblieux magpagnet cobien q'peule poye .f.

**T**enor. Tristre plaisir .f.

**Q**u'ontenor. Tristre plaisir .f.

C'est mo' flor est toute ma memoire  
Pouvre d'adieu est sur moy en vieux  
Bis seroit il si me deuoit quoin meure  
D'at il me fut pour ce q'mouy memoire  
Tristre plaisir .f.

# Burgundische Schule

Werke:

Binchois – Triste plaisir



<https://open.spotify.com/intl-de/track/66RckhLAPf592kaRHC5clg?si=51b61edaafc547f5>



# Burgundische Schule

## Werke

### Guillaume Dufay: Nuper rosarum flores

1436 anlässlich der Einweihung der Kathedrale Santa Maria del Fiore aufgeführt



<https://open.spotify.com/intl-de/track/0kXaDKTOBfIEPIHFocT8K1?si=ee2363c9bac0498e>

# Burgundische Schule

Werke

Hayne van Ghizeghem: De tous bien playne



<https://open.spotify.com/intl-de/track/4z4sYMcYTp0TSwMjb6oYNb?si=af0d949a46604524>

# Burgundische Schule

Werke

Johannes Ockeghem: Mort tu as navre



<https://open.spotify.com/intl-de/track/2HdmUiQmxo1u4wqgvO7iLT?si=6a882638fcd45f7>

# Burgundische Schule



# Modus und Solmisation

# Modus und Solmisation

Modi: spätere Namen (aus dem Griechischen)

Dorisch

Phyrgisch

Lydisch

Mixolydisch

auch jeweils authentisch oder plagal

→ welche Töne sind wichtig, nicht Ambitus, Modus als Farbe, kann sich im Verlauf des Stückes ändern (Farbfelder)

Modus	Ältere Benennung	Jüngere Benennung	Skalen- ausschnitt	Finalis	Tenor
I	Protus authenticus	dorisch	d-d	d	a
II	Protus plagalis	hypodorisch	a-a	d	f
III	Deuterus authenticus	phrygisch	e-e	e	(h)c
IV	Deuterus plagalis	hypophrygisch	h-h	e	(g)a
V	Tritus authenticus	lydisch	f-f	f	c
VI	Tritus plagalis	hypolydisch	c-c	f	a
VII	Tetrardus authenticus	mixolydisch	g-g	g	d
VIII	Tetrardus plagalis	hypomixolydisch	d-d	g	(h)c

1. Ton (Protus)  
Dorisch



2. Ton  
Hypodorisch



3. Ton (Deuterus)  
Phrygisch



4. Ton  
Hypophrygisch



5. Ton (Tritus)  
Lydisch



6. Ton  
Hypolydisch



7. Ton (Tetrardus)  
Mixolydisch



8. Ton  
Hypo-  
mixolydisch



\* in der obenstehenden Tabelle bezeichnet den Reperkussions- oder Rezitationston.

(Finalis = Ganze Note, Repercussa = rhombische Note, dazu der Ambitus, die »Lizenzen«, d. h. mögliche Erweiterungen, in Klammern):

The image displays eight numbered musical examples arranged in two rows of four. Each example consists of a single staff with a treble clef. The notes are connected by stems and flags, representing a specific rhythmic pattern. Brackets above or below the notes indicate possible extensions or 'lizenzen'.  
 - Example 1: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Extension: (A4, B4).  
 - Example 2: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Extension: (C4, D4).  
 - Example 3: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Extension: (A4, B4).  
 - Example 4: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Extension: (C4, D4).  
 - Example 5: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Extension: (A4, B4).  
 - Example 6: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Extension: (B3, C4).  
 - Example 7: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Extension: (A4, B4).  
 - Example 8: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Extension: (B3, C4).

Als Beispiele für die »gerüstbildende« Funktion der Repercussionen vorgeführt seien überdies die mittelalterlichen Memorierformeln des 1. und des 2. Modus<sup>24</sup>:

The image shows two lines of musical notation on a single staff with a treble clef. The notes are connected by stems and flags, with some notes having long horizontal lines above them, indicating a sustained or 'gerüstbildende' function. The Latin text is written below the notes.  
 - Line 1: Pri - - mum quae - ri - te re - gnum De - i.  
 - Line 2: Se - - cun - dum au - - tem si - mi - le est hu - - ic.



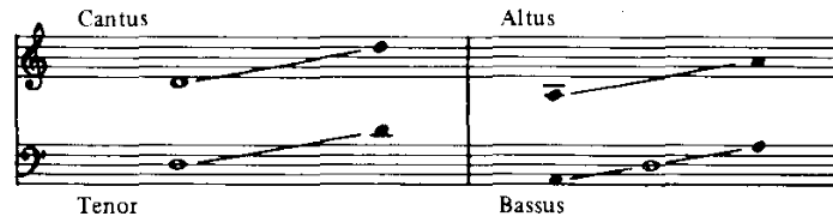
VI. Memorierformeln der acht Modi (nach Johannes  
Affligemensis, De musica cum tonario, Kap. 11)

Pri - - mum quae - ri - te re - gnum De - i.  
Se - cun - dum au - tem si - mi - le est hu - ic.  
Ter - ti - a di - es est quod haec fa - cta sunt.  
Quar - ta vi - gi - li - a ve - nit ad e - os.\*  
Quin - que pru - den - tes in - tra - ve - runt ad nu - pti - as.  
Sex - ta ho - - ra . se - dit su - per pu - te - um.  
Se - ptem sunt spi - ri - tus an - te thro - num De - i.  
O - cto sunt be - a - ti - tu - di - nes.

Pri - - - mum quae - ri - te re - gnum De - i.  
 Se - cun - dum au - tem si - mi - le est hu - ic.  
 Ter - ti - a di - es est quod haec fa - cta sunt.  
 Quar - ta vi - gi - li - a ve - nit ad e - os.\*  
 Quin - que pru - den - tes in - tra - ve - runt ad nu - pti - as.  
 Sex - ta ho - - - ra se - dit su - per pu - te - um.  
 Se - ptem sunt spi - ri - tus an - te thro - num De - i.  
 O - cto sunt be - a - ti - tu - di - nes.

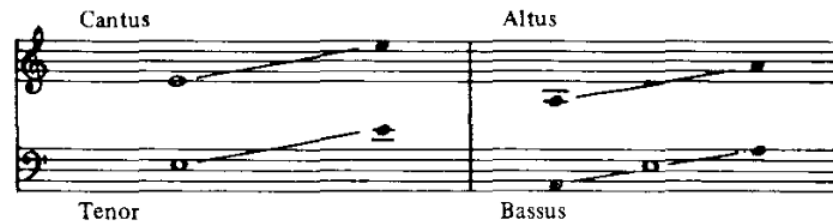
1. 3. 5. 7.  
 2. 4. 6. 8.

1. *Modus* :



2. *Modus* : in originaler Lage (Finalis: d im Tenor, d' im Sopran) nicht gebräuchlich, da besonders die beiden Unterstimmen in zu tiefe Lagen (der Baß etwa bis D) abwärts führten, daher fast immer transponiert. (Siehe unten, Seite 72).

3. *Modus* :



4. *Modus* : Dieser zeigt schon im Gregorianischen Choral den im Vergleich zum zugehörigen Authenticus am wenigsten abweichenden Tonumfang. Für die klassische Polyphonie gilt, wie noch näher auszuführen sein wird, ganz dasselbe. Hier das Ambitus-schema:



5. *Modus* (traditioneller Art):

Musical notation for Modus 5, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in a single system with two staves per voice. The Cantus staff is in the treble clef, and the Tenor and Bassus staves are in the bass clef. The Altus staff is in the treble clef. The notes are: Cantus (G4, A4, B4), Altus (E4, F4, G4), Tenor (C4, D4, E4), and Bassus (G3, A3, B3). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

6. *Modus* (traditioneller Art):

Musical notation for Modus 6, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in a single system with two staves per voice. The Cantus staff is in the treble clef, and the Tenor and Bassus staves are in the bass clef. The Altus staff is in the treble clef. The notes are: Cantus (G4, A4, B4), Altus (E4, F4, G4), Tenor (C4, D4, E4), and Bassus (G3, A3, B3). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

7. *Modus* :

Musical notation for Modus 7, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in a single system with two staves per voice. The Cantus staff is in the treble clef, and the Tenor and Bassus staves are in the bass clef. The Altus staff is in the treble clef. The notes are: Cantus (G4, A4, B4), Altus (E4, F4, G4), Tenor (C4, D4, E4), and Bassus (G3, A3, B3). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

8. *Modus* :

Musical notation for Modus 8, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in a single system with two staves per voice. The Cantus staff is in the treble clef, and the Tenor and Bassus staves are in the bass clef. The Altus staff is in the treble clef. The notes are: Cantus (G4, A4, B4), Altus (E4, F4, G4), Tenor (C4, D4, E4), and Bassus (G3, A3, B3). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

# Transposition

Außer in den bisher skizzierten 'natürlichen' Lagen erscheinen die Modi der mehrstimmigen Musik aber auch in Transpositionen; und gerade in der Vielzahl solcher transponierter Aufzeichnungen sieht die Theorie des 16. Jahrhunderts eines der Haupt-Unterscheidungsmerkmale der Modi der Polyphonie von denen des Chorals.<sup>60</sup> Prinzipiell ist—wohlgemerkt: bei Setzung der dann nötigen Vorzeichen—die Transposition eines Modus auf eine jede Tonstufe möglich. In der Praxis stärker verbreitet sind jedoch lediglich die folgenden Transpositionen.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# Transposition

1. *Modus transpositus* ('per b-molle'):

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is divided into two systems. The first system shows the Cantus and Tenor parts, and the second system shows the Altus and Bassus parts. Each part consists of a single note on a staff, connected by a line to a second note, indicating a transposition. The Cantus part starts on a G4 and moves to an A4. The Altus part starts on a G4 and moves to an A4. The Tenor part starts on a G3 and moves to an A3. The Bassus part starts on a G2 and moves to an A2. The notation includes a treble clef for Cantus and Altus, and a bass clef for Tenor and Bassus. A key signature of one flat (B-flat) is indicated by a flat symbol on the first line of the Cantus staff.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# Transposition

2. *Modus transpositus* ('per b-molle'):

The diagram shows two systems of musical notation. The left system is for the original mode, with four staves labeled Cantus (top), Tenor (middle), Altus (bottom), and Bassus (bottom). The right system is for the transposed mode, with four staves labeled Altus (top), Bassus (middle), Tenor (bottom), and Bassus (bottom). The notes in the transposed system are shifted down by one octave compared to the original system.

2. *Modus*, transponiert um eine Oktave aufwärts (also mit Finalis d' im Tenor, d'' im Sopran):

The diagram shows two systems of musical notation. The left system is for the original mode, with four staves labeled Cantus (top), Tenor (middle), Altus (bottom), and Bassus (bottom). The right system is for the transposed mode, with four staves labeled Cantus (top), Altus (middle), Tenor (bottom), and Bassus (bottom). The notes in the transposed system are shifted up by one octave compared to the original system.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# Transposition

4. *Modus transpositus* ('per b-molle'):

Musical notation for the 4th mode, *Modus transpositus* ('per b-molle'). The notation is presented in two systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'Cantus' and the bottom staff is labeled 'Tenor'. The right system is also labeled 'Altus' above the top staff and 'Bassus' below the bottom staff. The notation shows a melodic line with a finalis on a flat (B-flat) and a range of notes that is transposed down by one step compared to the traditional mode.

6. *Modus* (traditioneller Art), transponiert um eine Quinte aufwärts (also mit Finalis c' im Tenor, c'' im Sopran):

Musical notation for the 6th mode, *Modus* (traditioneller Art), transposed up a fifth. The notation is presented in two systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'Cantus' and the bottom staff is labeled 'Tenor'. The right system is also labeled 'Altus' above the top staff and 'Bassus' below the bottom staff. The notation shows a melodic line with a finalis on C' (middle C) in the Tenor part and C'' (soprano C) in the Cantus part, indicating a transposition up a fifth from the traditional mode.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie



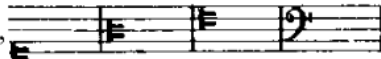
# Transposition

Normale oder transponierte Lage eines Modus führt infolge der dem 16. Jahrhundert eigenen Notierungsgewohnheit—man suchte, wo nur immer möglich, Hilfslinien zu vermeiden—zu jeweils andersartiger Schlüsselung der Stimmen. Da wiederum die Stimmen zueinander in fester Relation der Bewegungsräume stehen, ergeben sich auch stereotype Schlüsselkombinationen; und infolge dieser ihrer stereotypen Art können auch die Schlüsselkombinationen in gewissem Ausmaß als Erkennungszeichen der Modi—wiewohl mehr als ‘pratica che scienza’ und niemals ohne Hinblick auf die Finalis—dienen. Valerio Bona da Brescia, *Regole del Contraponto et Compositione* (Casale 1595), p. 39 ff., führt z.B. für die acht Modi folgende Schlüsselkombinationen an:

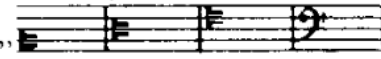
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# Transposition

1. Modus  
„per  $\sharp$  quadro”

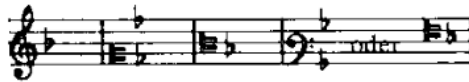


2. Modus  
„per  $\sharp$  quadro”



[In der Praxis  
ungebräuch-  
lich]

1. Modus  
„per  $\flat$  molle”



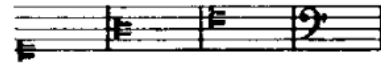
2. Modus  
„per  $\flat$  molle”



3. Modus



4. Modus



5. Modus



6. Modus



7. Modus



8. Modus

wie der 7., oder [häufiger] „con le chiavi  
del primo Tono” [per  $\sharp$  quadro]

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# Kadenzen

Den Namen ‘Kadenz’ finden wir am häufigsten gebraucht in seiner italienischen Form ‘cadenza’; er begegnet in dieser und in der wohl nachträglich latinisierten Gestalt ‘cadentia’ (-ae, fem.) schon im frühen 16. Jahrhundert bei italienischen Autoren wie Pietro Aron und Stefano Vanneo.<sup>2</sup> Unter den synonymen Bezeichnungen—Vanneo nennt und erklärt deren nicht weniger als dreizehn—finden wir am häufigsten verwendet, und so gut wie ausschließlich herrschend bei Autoren deutscher Herkunft, den Namen ‘clausula’. Dieser Begriff ist nicht immer ganz eindeutig, denn zuweilen wird er auch im Sinne von ‘Melodieabschnitt’ verstanden.<sup>3</sup> Aber selbst in zweifellosem Bezug auf musikalische Schlußwendungen schillern ‘clausula’ und ‘cadenza’ in einer für uns merkwürdigen Doppelheit der Bedeutung: beide Begriffe meinen sowohl das Ganze der Kadenz als auch deren Teile; als ‘clausulae’ oder ‘cadenze’ bezeichnet werden auch die stereotypen Melodiewendungen, in welchen die einzelnen Stimmen des Satzes kadenzieren.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# Kadenzen

Die beiden Kadenzformeln tragen die Namen 'clausula cantizans' (Sekundschritt aufwärts) und 'clausula tenorizans' (Sekundschritt abwärts). Sie können ohne weiteres auch untereinander vertauscht werden, wobei die zwei Stimmen nunmehr vom Terzabstand zum Einklang sich aufeinander zu bewegen.

# Kadenzen



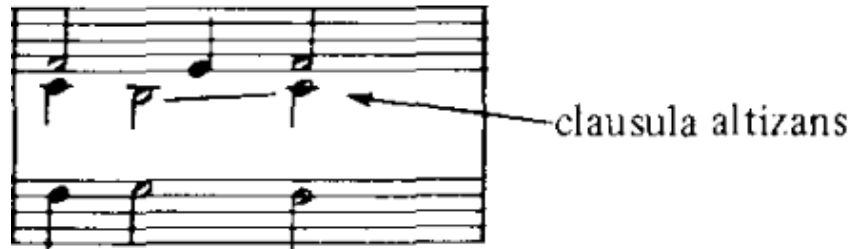
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# Kadenzen

Die Kadenz umfaßt in dieser Form drei Töne, die Antepenultima, Penultima und Ultima. Absolut festgelegt ist in der clausula cantizans die Folge aller dieser Töne, in der clausula tenorizans, ebenso in den Klauseln weiterer Stimmen, allein die Folge von Penultima und Ultima; doch ergeben sich auch für den drittletzten Ton dieser Stimmen praktisch nur wenige, gleichfalls stereotype Führungen.

# Kadenzen

## Clausula altizans



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# Kadenzen

## Clausula basizans



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie



# Kadenzen

Cadenza fuggita

Mehrere Arten

# Kadenzen

1) Eine normale Kadenz kann zur 'cadenza fuggita' abgeschwächt werden, indem eine oder mehrere Stimmen ihre 'clausula' zwar einleiten, an Stelle der Ultima jedoch pausieren. Die erwartete Ultima erscheint zwar oft nach dieser Pause, nun aber schon als Anfang einer neuen Text- und Melodiephrase.



# Kadenzen

2) Ein 'fuggir la cadenza' kann auch erzielt werden dadurch, daß zur Penultima einer Kadenz bereits 'das Fundament einer neuen Imitationsgruppe gelegt wird' (Dreßler, *Praecepta musicae poeticae*, cap. 13). Das heißt: während die bisher tätigen Stimmen sich zu einer Kadenz sammeln und deren Penultima erreicht haben, setzt eine bisher pausierende Stimme eben an diesem Zeitpunkt ein. Der 'Motivkopf' dieser neu einsetzenden Stimme entspricht zwar, rein musikalisch betrachtet, einer der stereotypen 'clausulae', weist aber als Beginn einer neuen Text- und Melodiephrase über die Kadenz hinaus.

# Kadenzen



Motivkopf als cl. basizans eingeführt

etc.

The image shows a musical score with three staves. The top staff contains a melodic line with a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The middle staff contains a bass line with a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The bottom staff contains a bass line with a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. A bracket under the first two notes of the bottom staff is labeled 'Motivkopf als cl. basizans eingeführt'. An arrow points from this bracket to the first two notes of the middle staff. Another arrow points from the first two notes of the middle staff to the first two notes of the top staff. The word 'etc.' is written to the right of the top staff.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# Kadenzen

3) Vermieden wird die volle Kadenzierung ferner, wenn unter der Ultima einer zwei- oder dreistimmig eingeleiteten 'semiperfekten' Kadenz der bisher pausierende Baß mit einer anderen Konsonanz als derjenigen von Einklang oder Oktav einsetzt.

# Kadenzen



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# Kadenzen

4) Die auffälligsten Formen der 'cadenze fuggite' entstehen jedoch dadurch, daß die Ultima einer oder mehrerer clausulae, gemessen am normalen Verlaufe derselben, wider Erwarten verändert wird. Die dem modernen Trugschluß entsprechende 'cadenza fuggita' stellt dabei nur eine Möglichkeit unter verschiedenen, grundsätzlich gleichberechtigten Spielarten 'vermiedener' Kadenzen dar.



# Kadenzen

fuggita-  
Form: cl. basizans      cl. basizans      cl. cantiz. – tenoriz.      cl. cantiz. – basiz.

fuggita-  
Form: cl. tenorizans –  
basizans – altizans      cl. basizans      cl. tenorizans – basizans

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# Kadenzen

1. *Modus*: ‘cadenze proprie, et principali’ (auch genannt ‘principali, et terminate’): d und a;  
‘quasi cadenza principale et terminata’: f;  
dem *Modus* ‘nicht eigene’ und deshalb nur ‘per transito, et con diligenza’ verwendbare Kadenzen: g und c’.
2. *Modus*: dieselben Töne wie im ersten.
3. *Modus*: ‘cadenze principali, et terminate’: e und a;  
‘altre cadenze, ma non terminate’: g, h und c’. Unter diesen kann die letztgenannte, da sie die *Mediatio* des 3. Psalmtons bildet, ‘come propria’ gelten, während die anderen beiden nur ‘per transito’ gebildet werden können.
4. *Modus*: dieselben Töne wie im dritten.

# Kadenzen

5. *Modus*: ‘cadenze proprie’: f und c’;  
‘andere’ Kadenz, geeignet zwar zur Einführung eines neuen Imitationsabschnittes, nicht jedoch zur Beendigung einer Prima pars: a;  
nur ‘per transito’ verwendbare Kadenzen: d’ und g.
6. *Modus*: ‘cadenze principali’: f, c’ und a;  
außerdem auch b;  
nur ‘per transito’ auch ‘andere Kadenzen’, wie z.B. auf g und d.
7. *Modus*: ‘cadenze principali, et terminate’: g und d’;  
‘per transito’: c’, e’ und a; ‘venendo occasione’ auch f, aber auch dies nur ‘per transito’.
8. *Modus*: ‘cadenze principali, et terminate’: dieselben Töne wie im 7. Modus. Pontio schränkt diese Aussage aber sogleich ein und bemerkt, der achtsame Komponist verwende als ‘cadenza principale’ des 8. Modus die Tonstufe c’—die Mediatio des 8. Psalmtons—, damit man den 8. Modus besser vom 7. unterscheiden könne.  
‘per transito’: f und a.

# Hexachord

- Namensherkunft: Hex = Sechs und Chordè = Saiten → sechs Saiten
- Aufbau: 2 Ganztöne, Halbton, 2 Ganztöne
- Tiefster Ton des Systems: Gammut
- Töne werden sowohl mit Tonbuchstaben (clavis, littera) als auch mit Silben (voces, syllabae) versehen.
- Tonbuchstaben geben die Höhe des Tones an, während Silben deren Qualität angeben (Ordnung innerhalb des Hexachords)
- erstmals von Guido von Arezzo beschrieben, stammt aber nicht von ihm

# Hexachord

Aufteilung in Tonhöhenbereiche:

note graves von  $\Gamma$  bis G (heute G bis g)

note acute von a bis g (heute a bis g')

note superacute von aa bia ee (heute a' bis e')

Hexachorde kommen auf folgenden Tonstufen vor:

c (naturale)

f (molle) mit b quadratum

g (durum) mit rotundum

= musica recta

Abweichungen von den darin vorkommenden Noten führen zur musica ficta

“fa sopra la” gibt es erst im 16. Jh. aber bei früher Musik wenn abwärts eher b und wenn aufwärts dann h

**CLAVES**  
diuiduntur in

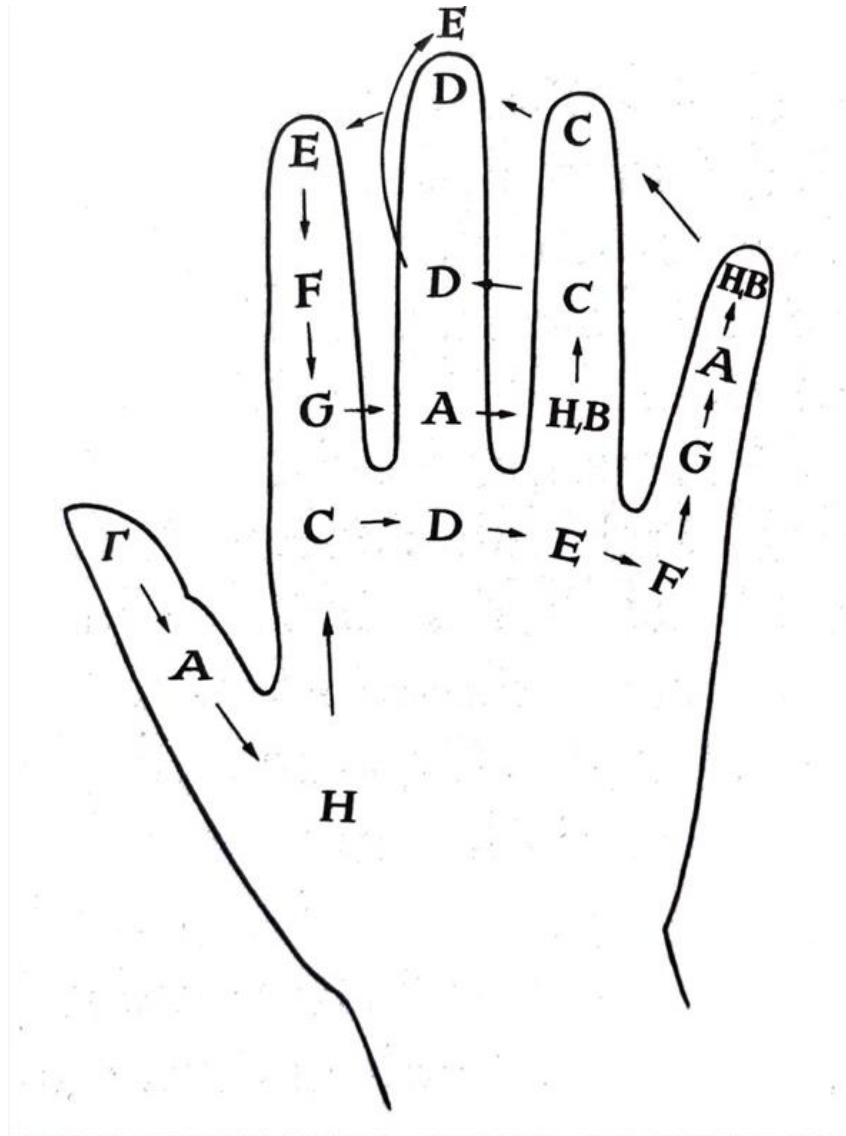
Geminatas siue  
excellētes, quia  
duplicatis lite-  
ris scribuntur,  
& sunt 5.

Minores & a-  
cutas, quia pu-  
sillis literis scri-  
buntur, et sunt  
7.

Maiores & ca-  
pitales, quia ca-  
pitalibus &  
grandiusculis  
literis notātur,  
& sunt 5.

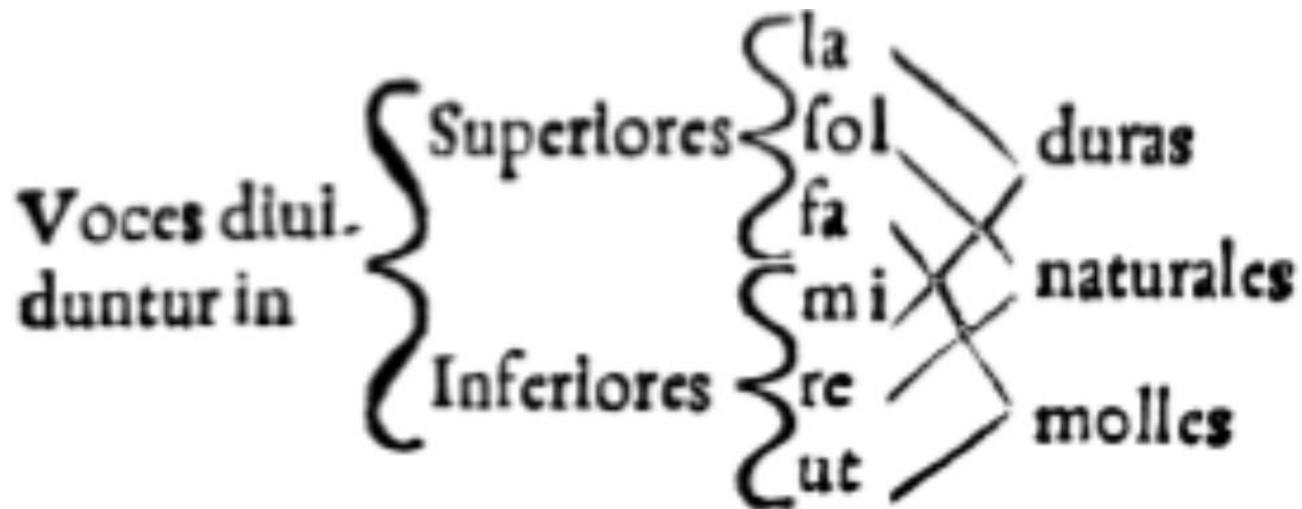
ee					la
dd	-----	-----	-----	-----	la sol
cc					sol fa
bb	-----	-----	-----	-----	fa mi
aa					la mi re
g	-----	-----	-----	-----	sol re ut
f					fa ut
e	-----	-----	-----	-----	la mi
d					la sol re
c	-----	-----	-----	-----	sol fa ut
b					fa mi
a	-----	-----	-----	-----	la mi re
G					sol re ut
F	-----	-----	-----	-----	fa ut
E					la mi
D	-----	-----	-----	-----	sol re
C					fa ut
B	-----	-----	-----	-----	mi
A					re
A	-----	-----	-----	-----	ut







# Hexachord



# Hexachord

- *duras* (harte): *mi, la*
- *naturales* (natürliche): *re, sol*
- *molles* (weiche): *ut, fa*

# Hexachord

## *Musikwissenschaftliche Erklärung:*

Wenn wir uns auf die Position des Halbtones konzentrieren (was, wie wir bisher gesehen haben, ursprünglich das wichtigste Kriterium jeder Einteilung war), sehen wir, dass die weichen Silben *ut* und *fa* einen Halbton darunter und einen ganzen Ton drüber zeigen. Das ist dieselbe Struktur wie die Note *b molle* zeigt.

Das *b molle* gehört zum hexachordum molle, daher gilt die *proprietas molles* für die voces *ut* und *fa*.

(siehe: Luciano Contini, *Musica figurata* 1)

# Hexachord

## *Musikwissenschaftliche Erklärung:*

Analog zeigen die Silben mi und la die gleiche Halbton/Ton Struktur wie das b durum, daher gilt die proprietas duras für diese voces.

re und sol zeigen keine Analogie weder mit b molle noch mit b durum, so wie im hexachordum naturale, wo kein b vorkommt. Daher gilt die proprietas naturales für diese Silben

(siehe: Luciano Contini, Musica figurata 1)

# Hexachord

Eine andere, eher aufführungspraktische Deutung wurde von Martin Agricola 1533 beschrieben:

*Aus den obgemelten sechs stimmen / werden zwo bmolles genant / als / vt und fa / denn sie werden gar fein linde / sanfft / lieblich vnd weich gesungen. Sie sind auch einerley natur vnd eigenschafft / darümb / wo eine gesungen wird / do mag auch die andere gesungen werden. re vnd sol / werden mittelmessige odder natürliche stimmen genennet / drümb das sie einen mittelmessigen laut von sich geben / Nicht zu gar linde / odder zuscharff. Mi vnd la / heissen durales / das ist / scharffe vnd harte syllaben / Denn sie sollen vnd müssen menlicher vnd dapfferer gesungen werden denn die bmolles vnd naturales. Diese vnterscheid / wo sie wol gemerckt / vnd jm gesang recht gehalten wird / macht sie alle melody süsse vnd lieblich*

Nach dieser Auffassung werden die voces im konkreten Gesang so aufgeführt, wie ihre *proprietas* sie beschreibt, nämlich *ut* und *fa* weich, *re* und *sol* natürlich, *mi* und *la* hart. Man kann annehmen, dass diese Auffassung auch in früheren Jahren eine Bedeutung gehabt hat, zumal sie eine erste musikalische Hilfestellung für Anfänger darstellt, die eine konkrete und sinnvolle Phrasierung einer Melodie erzeugt.

(siehe: Luciano Contini, *Musica figurata* 1)

# Hexachord

Diese Interpretation war aber nicht unumstritten und andere Autoren haben die Art so zu phrasieren als *inepta et inequalis* verurteilt, also „albern und ungleichmässig“.

Wir können sagen, dass wahrscheinlich professionelle Musiker mit einer schon abgeschlossenen Ausbildung nicht mehr so schematisch phrasiert haben, wie in J. Cochleus zu lesen ist, wo er 1511 drei Arten beschreibt, ein Lied zu singen :

»Erstens durch Solmisieren, d.h. durch Aussprache der Silben oder Namen der voces. Zweitens durch Wiedergabe der Tonhöhen mit unterlegtem Text. Drittens durch Ausstoß der Klänge und Töne ohne Text oder solfa. Die erste Art ist für Anfänger geeignet, da sie sich auf diese Weise durch Differenzierung der Töne an die richtige Melodie gewöhnen. Die zweite Art eignet sich für solche, die im Chor oder sonstwo singen. Die dritte schickt sich für Instrumente.«

(siehe: Luciano Contini, *Musica figurata* 1)

# Mutation



ut re mi fa sol la ut re mi fa sol la

The first staff of music is written in bass clef with a common time signature (C). It shows a scale starting on C (middle C) and ascending to La (the line below the staff). The notes are quarter notes. A vertical bar line is placed after the sixth note (La).

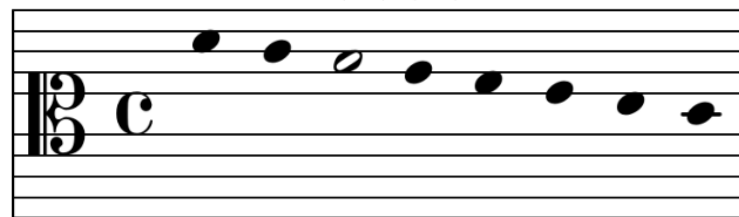
(ut) re mi fa



ut re mi fa sol (la)

The second staff of music is written in bass clef with a common time signature (C). It shows a scale starting on C and ascending to La. The notes are quarter notes. A fermata is placed over the final note, La.

fa mi (re) (ut)



la sol fa mi re ut

The third staff of music is written in bass clef with a common time signature (C). It shows a scale starting on La (the line below the staff) and descending to C (middle C). The notes are quarter notes. A fermata is placed over the second note, Mi.

# Mutation

Mutiert wird idealerweise zwischen

naturale - durum

naturale - molle

eher nicht zwischen durum - molle

(chromatische Rückung)



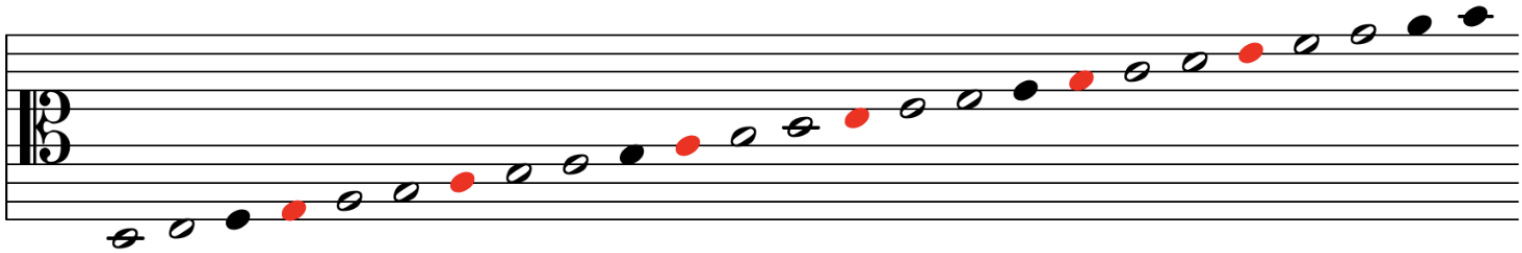
# Mutation

aufwärts zum re des nächsten Hexachords, eher nicht schon bei ut

abwärts so schnell wie möglich, auch auf das la

Glarean 1516: Silben hart mit hart und weich mit weich sind am besten zum mutieren

# Mutation

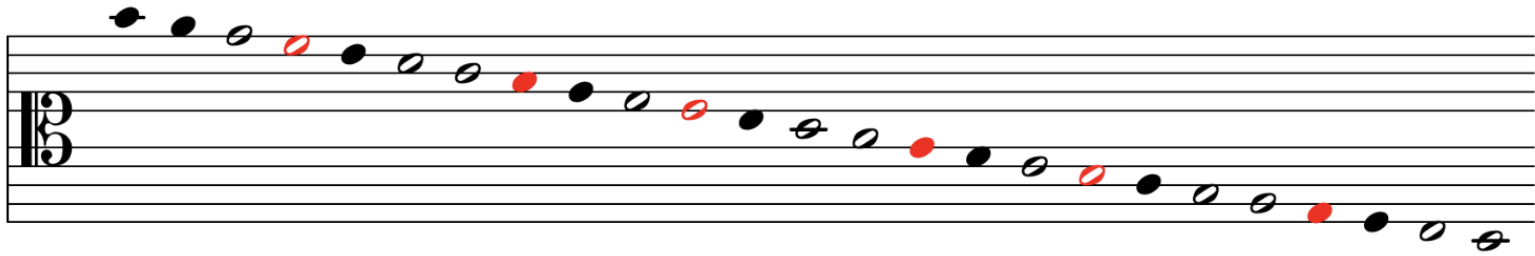


# Mutation

mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol la

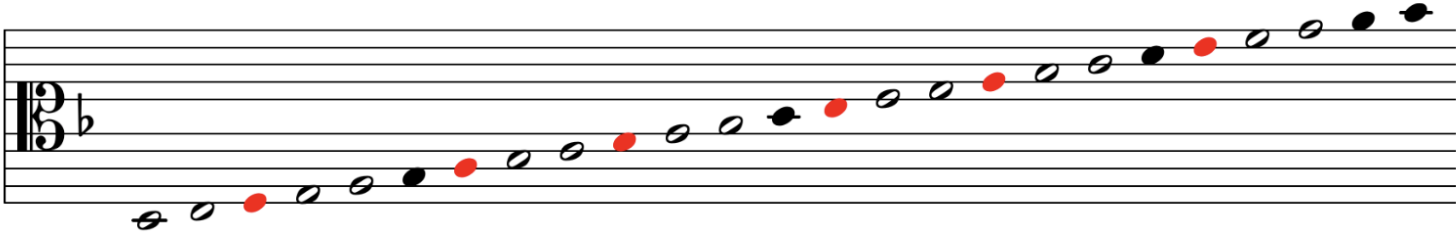


# Mutation



la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa mi

# Mutation



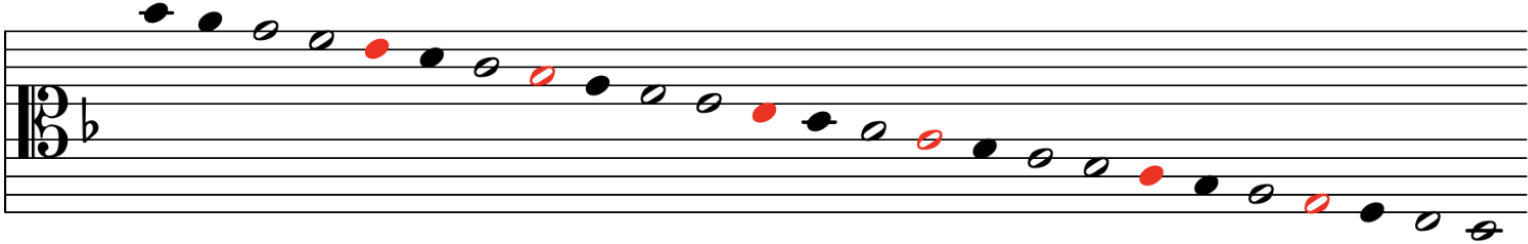
# Mutation



A musical staff in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of 18 eighth notes ascending from G4 to G5. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6, Ab6, Bb6. The notes Bb4, Eb5, F5, Ab5, Bb5, and Eb6 are highlighted in red. The notes G4, A4, C5, D5, G5, C6, D6, F6, G6, and Bb6 are black. The notes Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6, Ab6, and Bb6 are white with black outlines.

mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa sol la

# Mutation





# Mutation



A musical score for a vocal line, likely a soprano or alto part, written on a single staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody consists of a series of eighth notes, with some notes marked in red. The lyrics are: la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi.

la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi

# Mutation

- Bei Sprüngen: wenn möglich mutation mit gleichen silben re – re, oder sol – sol etc.

# Modus und Solmisation

Praktische Beispiele

Soprano

Tenore

This system contains two staves of music. The top staff is labeled 'Soprano' and uses a treble clef with a common time signature. The bottom staff is labeled 'Tenore' and uses a bass clef with a common time signature. Vertical bar lines connect the two staves at regular intervals, indicating a measure-by-measure relationship. The Soprano staff begins with a whole note, followed by quarter notes, and then a series of eighth notes. The Tenore staff begins with a whole rest, followed by quarter notes, and then eighth notes.

5

This system contains two staves of music, starting at measure 5. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. A measure number '5' is written above the first measure of the Soprano staff. Vertical bar lines connect the two staves. The Soprano staff features a sequence of notes including quarter notes, eighth notes, and a dotted quarter note. The Tenore staff features a sequence of notes including quarter notes, eighth notes, and a dotted quarter note. A sharp symbol (#) is placed above the staff in the fourth measure of this system.

Musical notation for measures 1-6. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The treble staff contains a sequence of notes: a whole rest, a half rest, a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note B4, a half note A4, and a half note G4. The bass staff contains a sequence of notes: a half note G2, a half note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

7

Musical notation for measures 7-11. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The treble staff contains a sequence of notes: a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G4, a half note F4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, a half note B3, and a half note A3. A sharp sign (#) is placed above the treble staff between measures 9 and 10. The bass staff contains a sequence of notes: a half note G2, a half note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

12

Musical notation for measures 12-16. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The treble staff contains a sequence of notes: a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G4, a half note F4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, a half note B3, and a half note A3. A sharp sign (#) is placed above the treble staff between measures 12 and 13. The bass staff contains a sequence of notes: a half note G2, a half note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

17

Musical notation for measures 17-21. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The treble staff contains a sequence of notes: a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G4, a half note F4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, a half note B3, and a half note A3. The bass staff contains a sequence of notes: a half note G2, a half note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

1

Musical notation for measures 1-5. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass line in the bass clef features a steady eighth-note accompaniment.

6

Musical notation for measures 6-10. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line maintains its accompaniment.

11

Musical notation for measures 11-15. The melody includes some rests and quarter notes. The bass line continues with eighth notes.

16

Musical notation for measures 16-20. The key signature changes to two sharps (D major). The melody features quarter and eighth notes. The bass line continues with eighth notes.

Musical notation for measures 1-5. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a dotted quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff contains a whole rest for the first two measures, followed by a half note G3, a half note F3, and a whole note E3.

Musical notation for measures 6-10. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a dotted quarter note F5, and a quarter note G5. The bass staff continues with a whole note D3, a whole note C3, a whole note B2, and a whole note A2.

Musical notation for measures 11-15. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff continues with a quarter note A5, a quarter note B5, a dotted quarter note C6, and a quarter note D6. The bass staff continues with a whole note G2, a whole note F2, a whole note E2, and a whole note D2.

Musical notation for measures 16-20. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff continues with a quarter note E6, a quarter note F6, a dotted quarter note G6, and a quarter note A6. The bass staff continues with a whole note C2, a whole note B1, a whole note A1, and a whole note G1.

Musical score system 1, measures 1-6. The system consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, a half note A4 in measure 3, a half note B4 in measure 4, a half note C5 in measure 5, and a half note D5 in measure 6. The bass staff contains a whole note G2 in measure 1, a whole note A2 in measure 2, a whole note B2 in measure 3, a whole note C3 in measure 4, a whole note D3 in measure 5, and a whole note E3 in measure 6. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 6.

Musical score system 2, measures 7-12. The system consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a half note G4 in measure 7, a half note A4 in measure 8, a half note B4 in measure 9, a half note C5 in measure 10, a half note D5 in measure 11, and a half note E5 in measure 12. The bass staff contains a whole note G2 in measure 7, a whole note A2 in measure 8, a whole note B2 in measure 9, a whole note C3 in measure 10, a whole note D3 in measure 11, and a whole note E3 in measure 12. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 11.



# Musica ficta

Ficta = extra Vorzeichen die mit Attraktivität zu tun haben  
von fingere = täuschen

- aus zwei Gründen: Schönheit, oder Notwendigkeit (Kadenzen)
  - causa pulchritudinis
  - causa necessitas
- man muss einen eigenen Weg dafür finden, Geschmack entwickeln

# Musica ficta

- Töne die Guido nicht theoretisiert hat
- entsteht auch aus einem melodischen Geschmack
- schon im 13.Jh hat man Choral gesungen mit # und b um die Attraktivität von manchen Tönen hervorzuheben
- Heute assoziieren wir Gregorianik mit Diatonik, aber gibt schon im 13.Jh Quellen die darauf hinweisen, dass man mehr Attraktivität für bestimmte Töne wollte
- Steht in einem Traktat bei Pseudo-Garlandia (kopiert Text von Garlandia und noch einen Teil dazu geschrieben über melodische Wendungen)
- gibt aber keine Hinweise wann genau man es einsetzt
- manche Theoretiker sagen: lasst uns zurückkehren zu Reinheit der Modi (Johannes de Moravia), es ist zu viel musica ficta

# Repetitorium

1

## Bicinimum: Sinu textu 2

Orlande de Lassus (c.1532-1594)

*Novae aliquot ... cantiones suavissimae* (Munich, 1577)

Cantus


Tenor

5

10

# Repetitorium

Soprano




Dis - ce - - di - te a me om - - - -

Tenor




Dis - ce - - di - te a

5



- - - nes qui o - pe - ra - mi - ni i - ni - qui - ta - - tem,



me om - nes, qui o - pe - ra - mi - ni i - ni - qui - ta - - tem, qui o - pe -

10



qui o - pe - ra - mi - ni i - ni - qui - ta - - tem, quo - ni - am, quo -



ra - mi - ni i - ni - qui - ta - - tem quo - ni - am, quo - ni -