

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.



Tapissier Carmen Cesaris
Ma 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

Bischois.

Triste plaisir & douloureuse poie / a pre doulueur recort enmyeux
Ry en plourat souvenir oblieux magpaignet cobien q' seule poie . . .

Triste plaisir . . .

Qu' ontteror. Triste plaisir . . .

C'est mo' flor est toute ma memoire /
Pourre d'adieu est sur moy en vieux /
Bis seroit il si me deroit quoin meure /
Qu'il me fut pour ce q' mouy memoire /
Triste plaisir . . .

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 shows a sequence of notes on a staff with a treble clef (examples 1-4) or a bass clef (examples 5-8). Brackets and parentheses are used to indicate specific intervals and 'licenses' (Lizenzen) for the notes. Example 1 shows a sequence of notes with a bracket under the first two and a parenthesis around the last two. Example 2 shows a similar sequence with a bracket under the first two and a parenthesis around the last two. Example 3 shows a sequence of notes with a bracket under the first two and a parenthesis around the last two. Example 4 shows a sequence of notes with a bracket under the first two and a parenthesis around the last two. Example 5 shows a sequence of notes with a bracket under the first two and a parenthesis around the last two. Example 6 shows a sequence of notes with a bracket under the first two and a parenthesis around the last two. Example 7 shows a sequence of notes with a bracket under the first two and a parenthesis around the last two. Example 8 shows a sequence of notes with a bracket under the first two and a parenthesis around the last two.

Als Beispiele für die »gerüstbildende« Funktion der Repercussionen vorgeführt seien überdies die mittelalterlichen Memorierformeln des 1. und des 2. Modus²⁴:

The image shows two lines of musical notation for medieval memory formulas. The first line is in G-clef and contains the text: Pri - - - mum quae - ri - te re - gnum De - i. The second line is in G-clef and contains the text: Se - - - cun - dum au - - - tem si - mi - le est hu - - - ic. The notes are connected by a long slur, and the text is written below the notes.

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* :

The diagram shows four staves representing the vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The Cantus and Tenor staves are on the left, and the Altus and Bassus staves are on the right. Each staff contains a melodic line with a square symbol indicating the finalis. The Cantus line starts on the second line of the staff and ends on the third line. The Tenor line starts on the second space and ends on the third space. The Altus line starts on the second space and ends on the third space. The Bassus line starts on the second space and ends on the third space.

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* :

The diagram shows four staves representing the vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus and Tenor staves are on the left, and the Altus and Bassus staves are on the right. Each staff contains a melodic line with a square symbol indicating the finalis. The Cantus line starts on the second line of the staff and ends on the third line. The Tenor line starts on the second space and ends on the third space. The Altus line starts on the second space and ends on the third space. The Bassus line starts on the second space and ends on the third space.

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:

The diagram shows four staves representing the vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus and Tenor staves are on the left, and the Altus and Bassus staves are on the right. Each staff contains a melodic line with a square symbol indicating the finalis. The Cantus line starts on the second line of the staff and ends on the third line. The Tenor line starts on the second space and ends on the third space. The Altus line starts on the second space and ends on the third space. The Bassus line starts on the second space and ends on the third space.

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 and Bassus parts are in the upper staves, while the Tenor and Altus parts are in the lower staves. The notes are: Cantus (G4, A4, B4), Altus (F4, G4, A4), Tenor (E3, F3, G3), and Bassus (C3, D3, E3). 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 and Bassus parts are in the upper staves, while the Tenor and Altus parts are in the lower staves. The notes are: Cantus (A4, B4, C5), Altus (G4, A4, B4), Tenor (F3, G3, A3), and Bassus (D3, E3, F3). 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 and Bassus parts are in the upper staves, while the Tenor and Altus parts are in the lower staves. The notes are: Cantus (G4, A4, B4), Altus (F4, G4, A4), Tenor (E3, F3, G3), and Bassus (C3, D3, E3). 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 and Bassus parts are in the upper staves, while the Tenor and Altus parts are in the lower staves. The notes are: Cantus (A4, B4, C5), Altus (G4, A4, B4), Tenor (F3, G3, A3), and Bassus (D3, E3, F3). 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.⁶⁰ 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 on a higher staff line, 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 image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus and Tenor parts are written in treble clef, while the Altus and Bassus parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The Cantus part starts on G4 and rises to B4. The Altus part starts on G3 and rises to B3. The Tenor part starts on G3 and rises to B3. The Bassus part starts on G2 and rises to B2. The notes are connected by a line, indicating a melodic line.

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

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus and Tenor parts are written in treble clef, while the Altus and Bassus parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The Cantus part starts on G4 and rises to B4. The Altus part starts on G3 and rises to B3. The Tenor part starts on G3 and rises to B3. The Bassus part starts on G2 and rises to B2. The notes are connected by a line, indicating a melodic line.

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' (left) and 'Bassus' (right). The notation shows a melodic line with a finalis note (c') in the Tenor part, indicating a transposition of a fifth upwards from the original 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' (left) and 'Bassus' (right). The notation shows a melodic line with a finalis note (c') in the Tenor part, indicating a transposition of a fifth upwards from the original 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



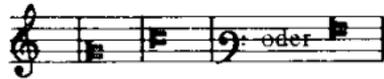
5. Modus



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.² 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.³ 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



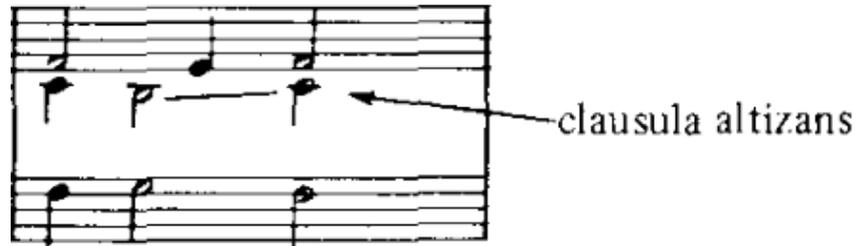
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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 the first two notes of the bottom staff 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 Γ 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

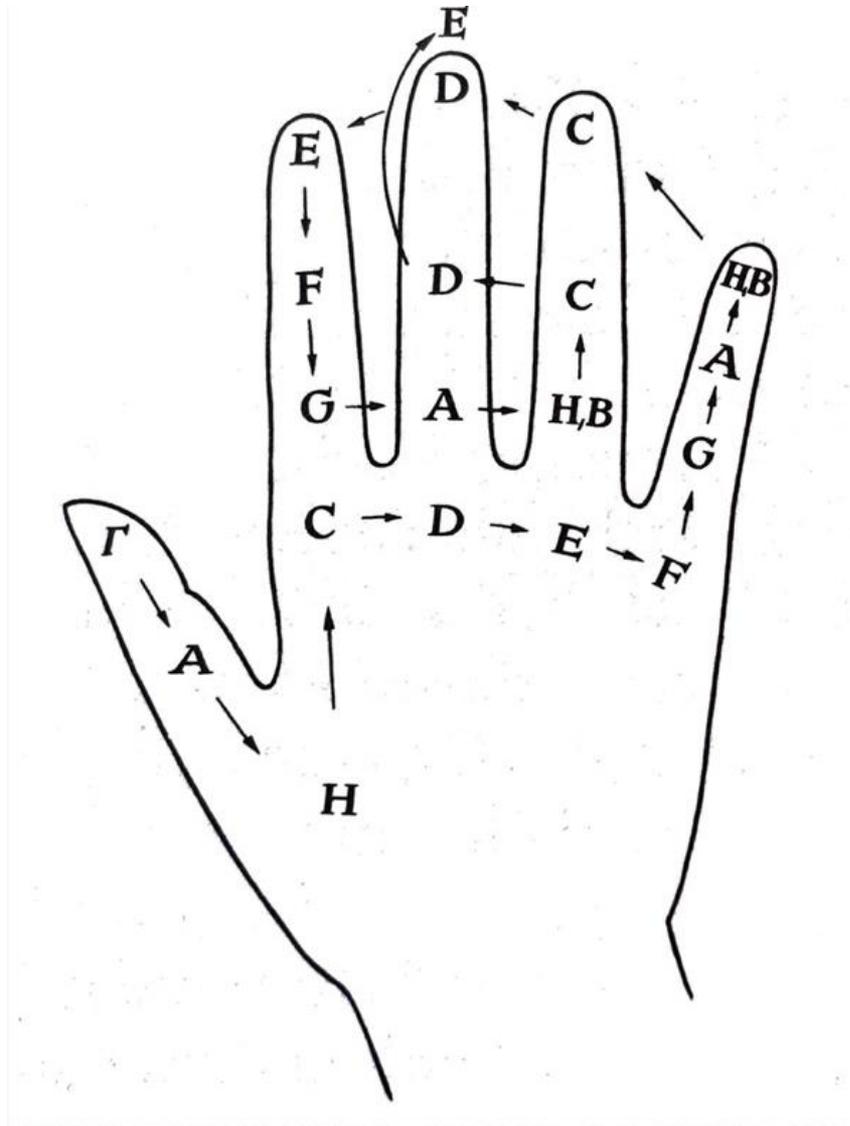
CLAVES
diuiduntur in

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

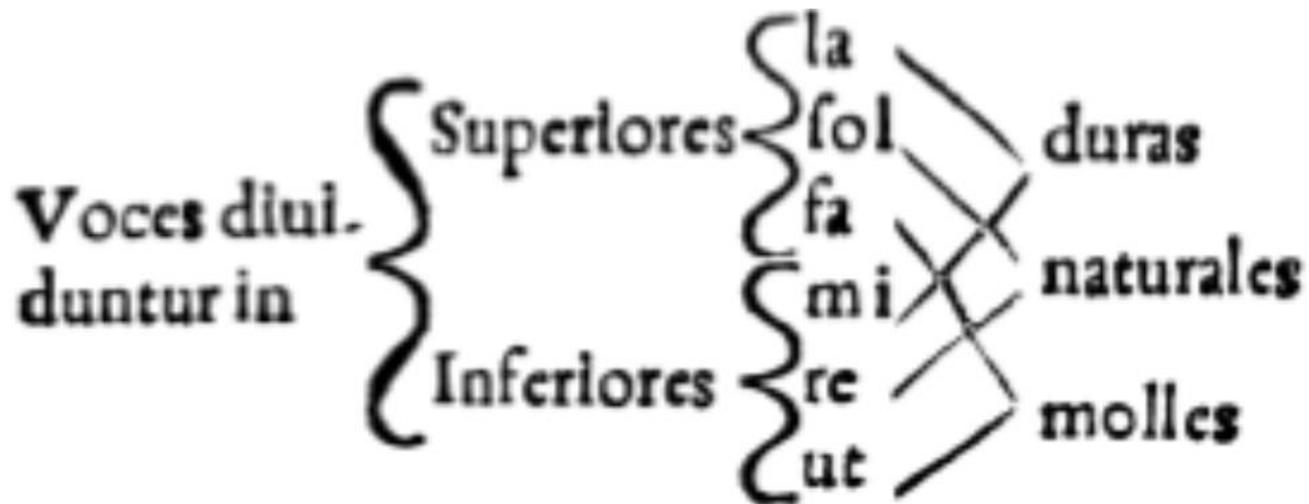
Minores & a-
cutas, quia pu-
sillis literis scri-
buntur, et sunt
7.

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
Γ	-----	-----	-----	-----	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

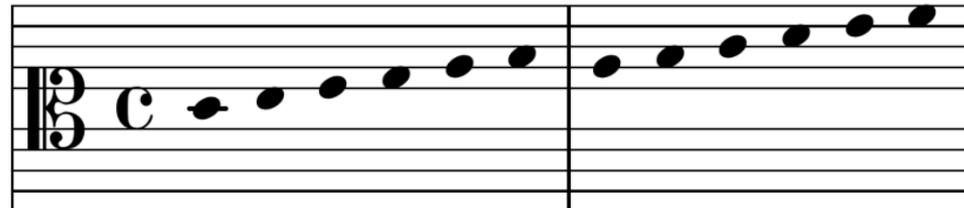
Diese Interpretation war aber nicht unumstritten und andere Autoren haben die Art so zu phrasieren als *inepta et inequalis* verurteilt, also „albern und ungleichmässig“.

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)

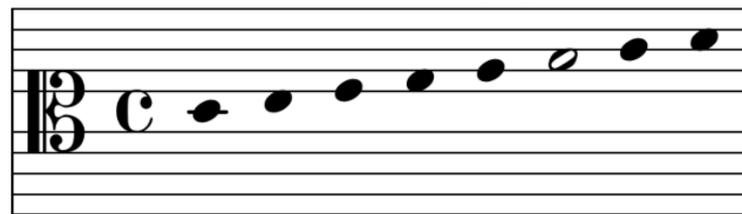
Mutation



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

The first musical staff shows a scale starting on C (middle C) and ascending to La (the line above the staff). The first measure contains the notes C, D, E, F, G, and A. The second measure contains the notes B, C, D, E, F, and G. The notes are quarter notes in a common time signature.

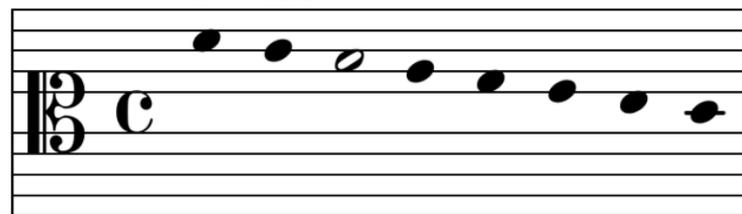
(ut) re mi fa



ut re mi fa sol (la)

The second musical staff shows a scale starting on C and ascending to La. The notes are C, D, E, F, G, and A. The note A has a fermata above it. The notes are quarter notes in a common time signature.

fa mi (re) (ut)



la sol fa mi re ut

The third musical staff shows a scale starting on La and descending to C. The notes are G, F, E, D, C, B, and A. The notes are quarter notes in a common time signature.

Mutation

Mutiert wird idealerweise zwischen

naturale - durum

naturale - molle

eher nicht zwischen durum - molle

(chromatische Rückung)

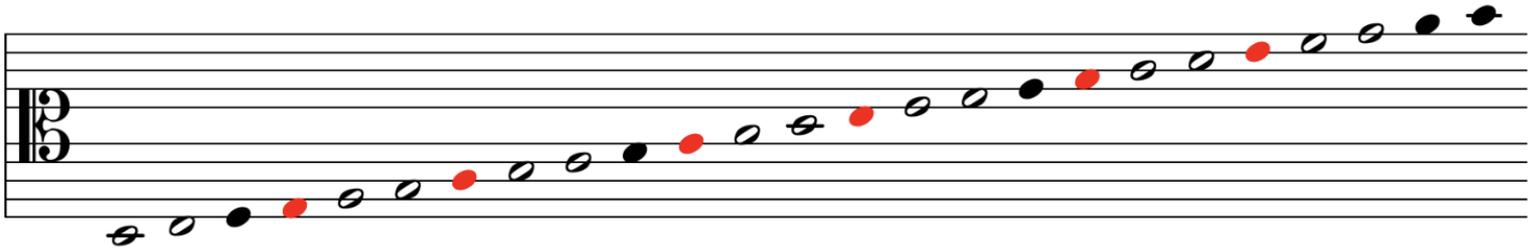
Mutation

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

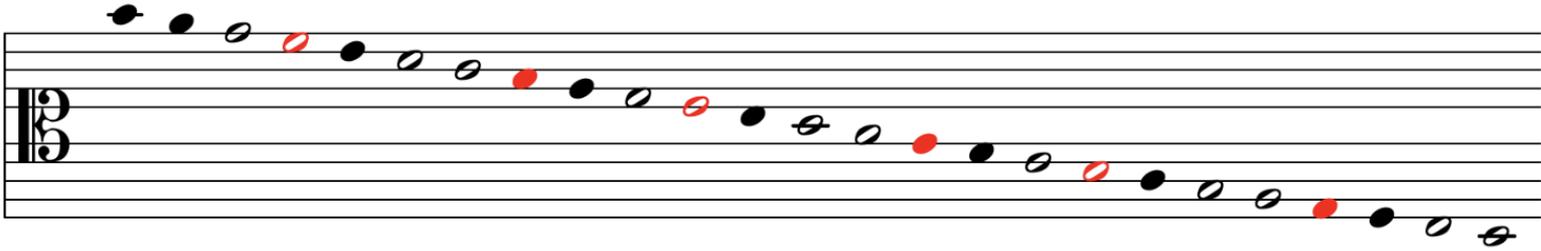
Mutation



Mutation

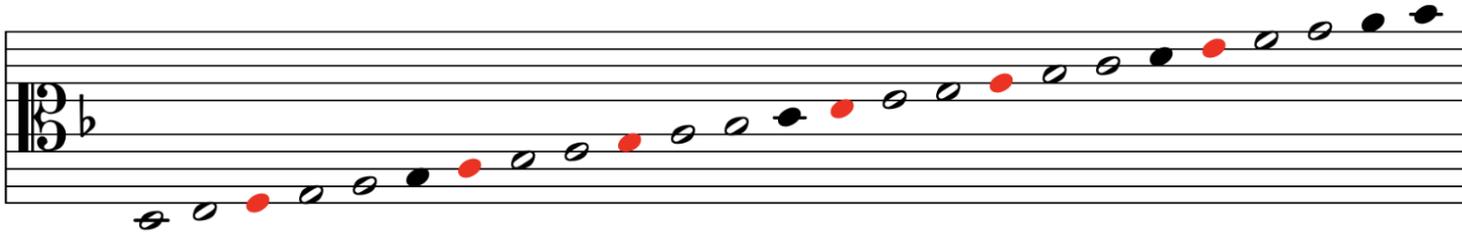
mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol la

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 notes, each with a solfège label below it. The notes are: mi (red), fa (white), re (white), mi (white), fa (white), sol (red), re (white), mi (white), fa (white), re (white), mi (white), fa (white), sol (red), re (white), mi (white), fa (white), sol (red), and la (black). The notes are arranged in an ascending scale, with the final note 'la' being a half note and the others quarter notes.

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

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 sharp sign (#) above a note. The Tenore staff features a sequence of notes including quarter notes, eighth notes, and a double bar line (||) indicating a section change.

Musical notation for measures 1-6. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a whole note chord in the first measure, followed by a whole note chord in the second measure, and then a sequence of eighth notes in the third, fourth, fifth, and sixth measures. The bass staff contains a sequence of eighth notes in the first measure, followed by a sequence of eighth notes in the second measure, and then a sequence of eighth notes in the third, fourth, fifth, and sixth measures.

7

Musical notation for measures 7-11. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes in the seventh measure, followed by a sequence of eighth notes in the eighth measure, and then a sequence of eighth notes in the ninth, tenth, and eleventh measures. A sharp sign (#) is placed above the eighth measure. The bass staff contains a sequence of eighth notes in the seventh measure, followed by a sequence of eighth notes in the eighth measure, and then a sequence of eighth notes in the ninth, tenth, and eleventh measures.

12

Musical notation for measures 12-16. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes in the twelfth measure, followed by a sequence of eighth notes in the thirteenth measure, and then a sequence of eighth notes in the fourteenth, fifteenth, and sixteenth measures. A sharp sign (#) is placed above the thirteenth measure. The bass staff contains a sequence of eighth notes in the twelfth measure, followed by a sequence of eighth notes in the thirteenth measure, and then a sequence of eighth notes in the fourteenth, fifteenth, and sixteenth measures.

17

Musical notation for measures 17-21. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes in the seventeenth measure, followed by a sequence of eighth notes in the eighteenth measure, and then a sequence of eighth notes in the nineteenth, twentieth, and twenty-first measures. The bass staff contains a sequence of eighth notes in the seventeenth measure, followed by a sequence of eighth notes in the eighteenth measure, and then a sequence of eighth notes in the nineteenth, twentieth, and twenty-first measures.

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

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 -