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, innhalb 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

Tapissier Carmen Cesaris
Na pas long tepes sy bien chãter
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 homphone 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 Kadenzen), 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

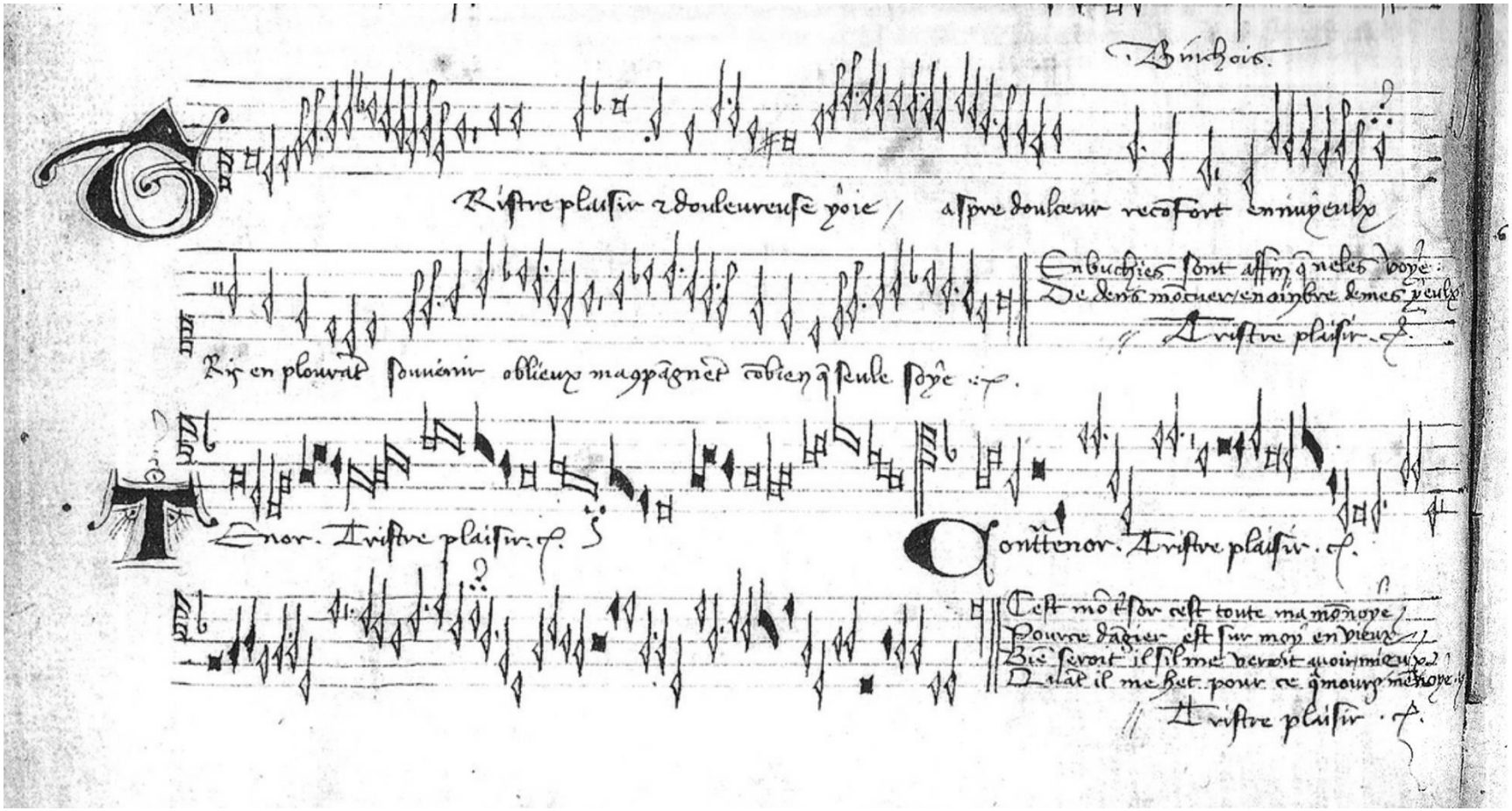
Trienter Codices

- 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



Burgundische Schule

Werke:

Binchois – Triste plaisir

https://open.spotify.com/intl-de/track/66RckhLAPf592kaRHC5cIg?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/0kXaDKTOBfIEPlHFocT8K1?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=6a882638fcdd45f7

Burgundische Schule

Modus und Solmisation

Modus und Solmisation

Modi: spätere Namen (aus dem Griechischen)

Dorisch

Phyrgisch

Lydisch

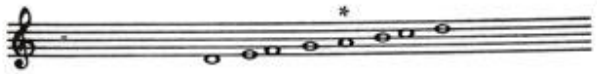
Mixolydisch

auch jeweils authentisch oder plagal

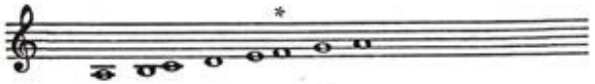
→ welche Töne sind wichtig, nicht Ambitus, Modus als Farbe, kann sich im Verlauf des Stückes ändern (Farbfelder)

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

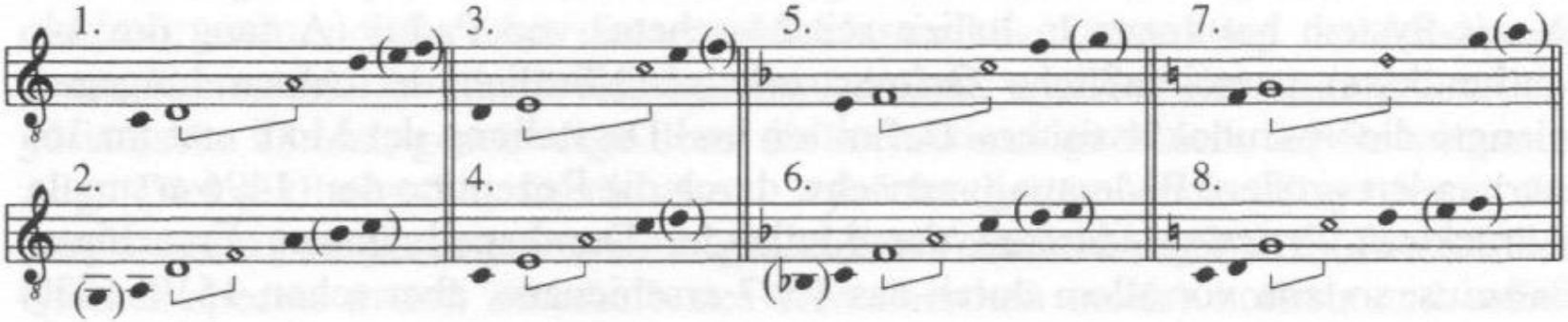
6. Ton
Hypolydisch

7. Ton (Tetrardus)
Mixolydisch

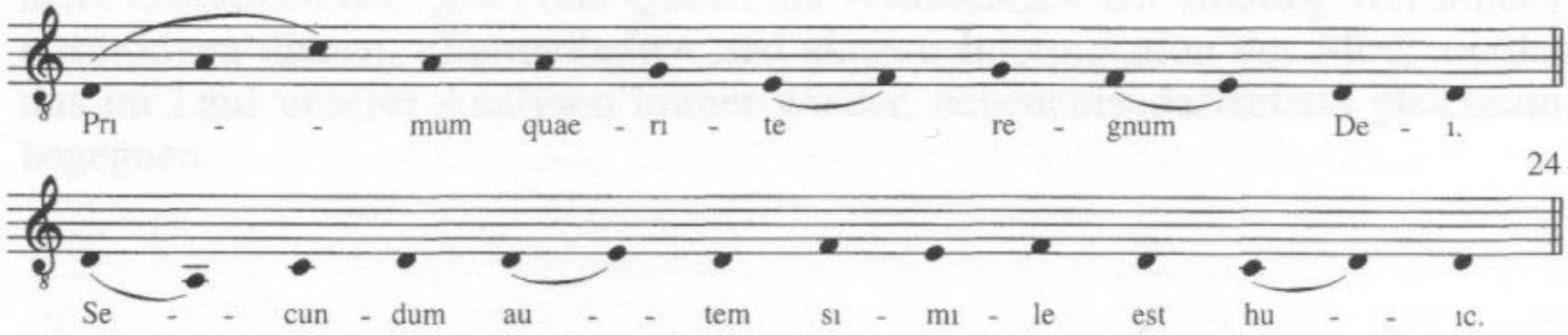
8. Ton
Hypo-
mixolydisch

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

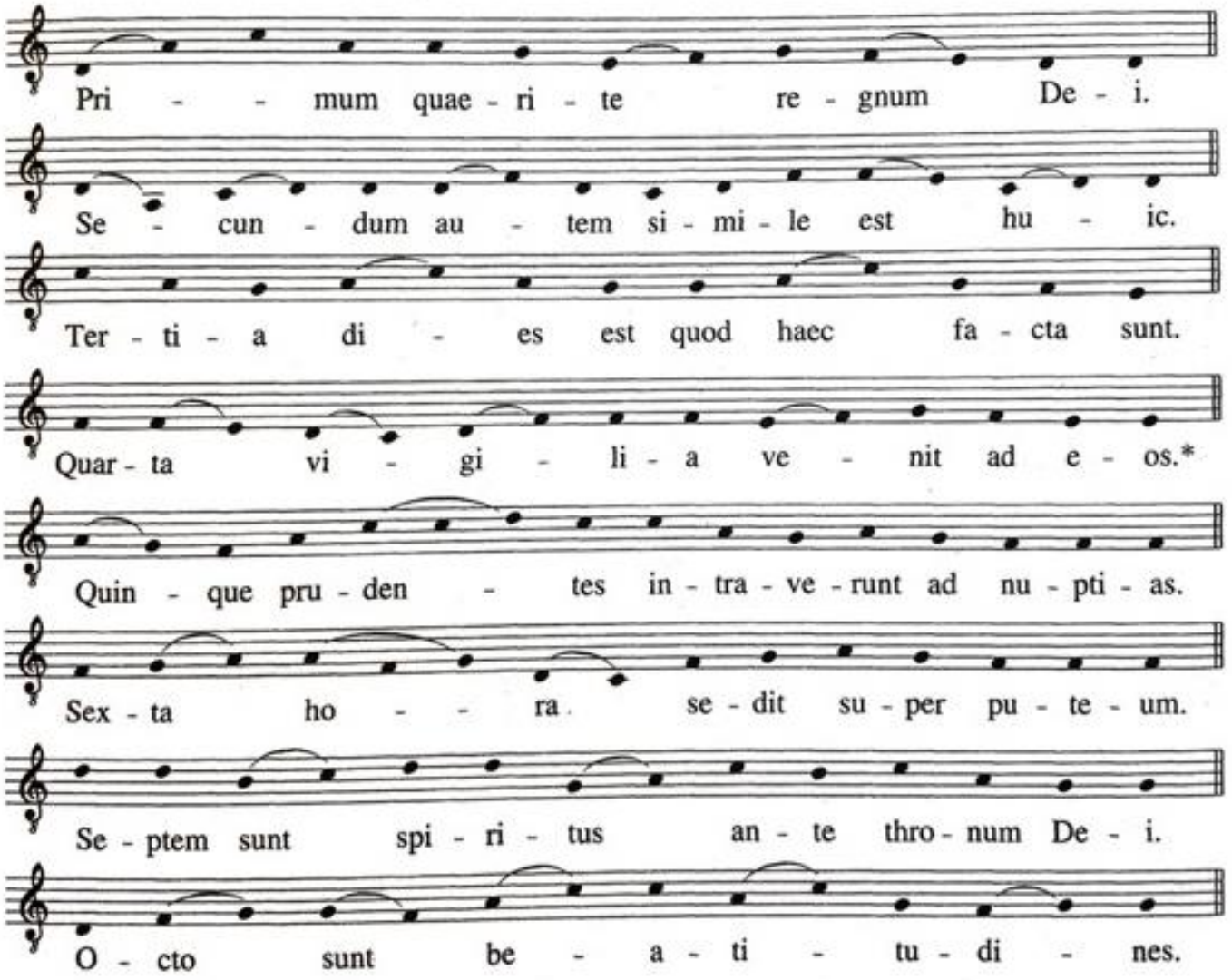
(Finalis = Ganze Note, Repercussa = rhombische Note, dazu der Ambitus, die »Lizenzen«, d. h. mögliche Erweiterungen, in Klammern):

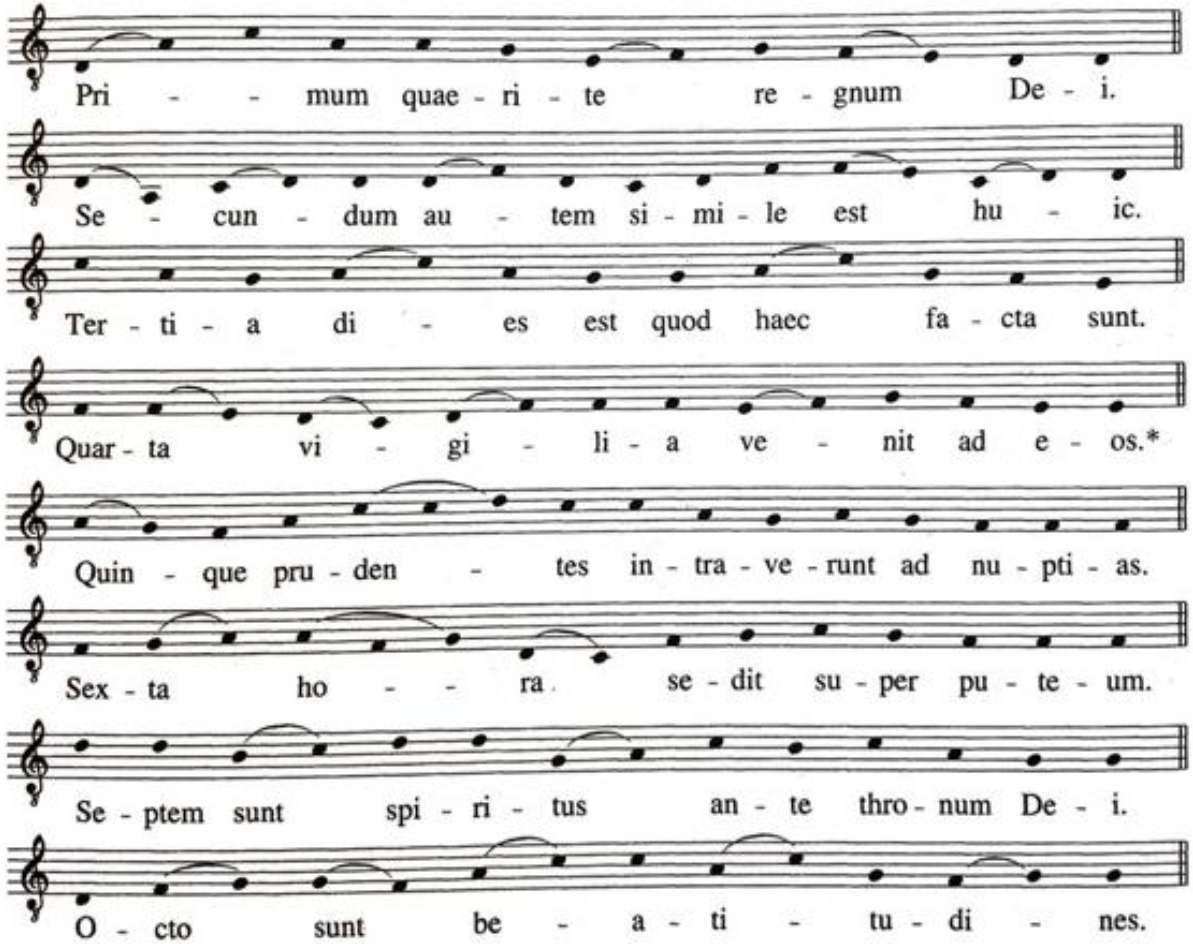


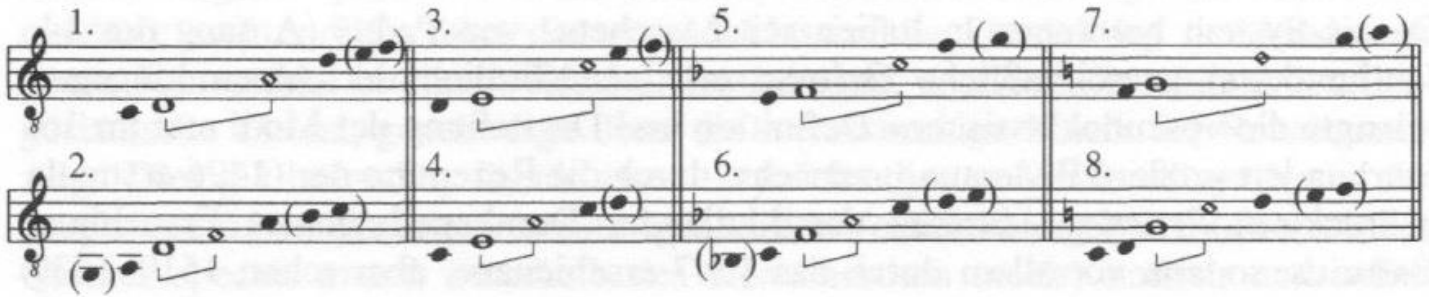
Als Beispiele für die »gerüstbildende« Funktion der Repercussionen vorgeführt seien überdies die mittelalterlichen Memorierformeln des 1. und des 2. Modus[24]:



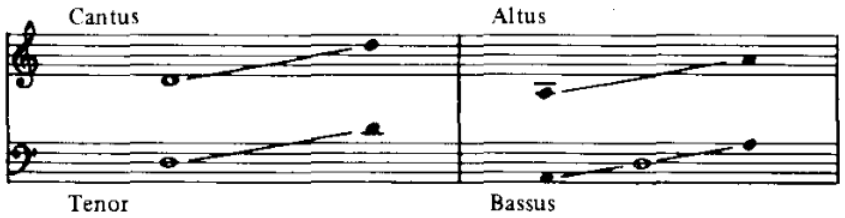
VI. Memorierformeln der acht Modi (nach Johannes Affligemensis, De musica cum tonario, Kap. 11)




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.

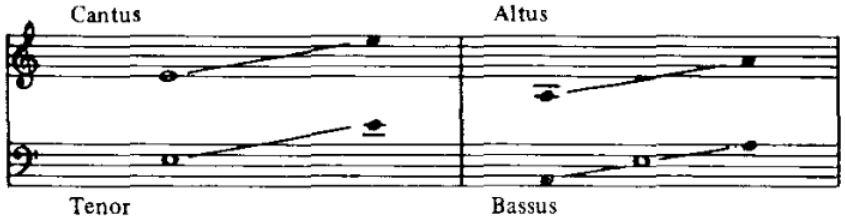

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.

1. Modus:

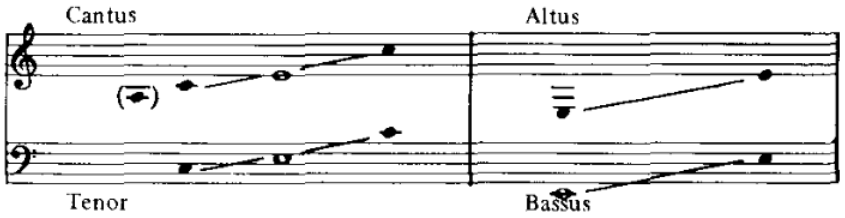


2. Modus: in originaler Lage (Finalis: d im Tenor, d' im Sopran) nicht gebräuchlich, da besonders die beiden Unterstimmen in zu tiefe Lagen (der Baß etwa bis D) abwärts führten, daher fast immer transponiert. (Siehe unten, Seite 72).

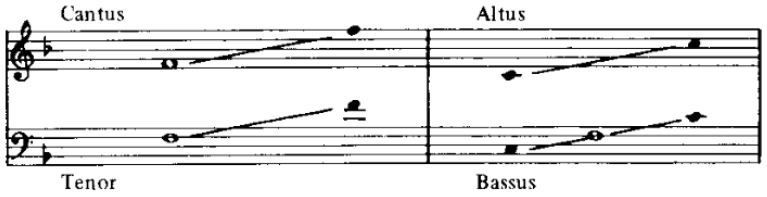
3. Modus:



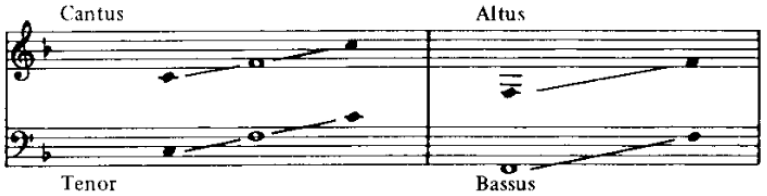
4. Modus: Dieser zeigt schon im Gregorianischen Choral den im Vergleich zum zugehörigen Authenticus am wenigsten abweichenden Tonumfang. Für die klassische Polyphonie gilt, wie noch näher auszuführen sein wird, ganz dasselbe. Hier das Ambitusschema:



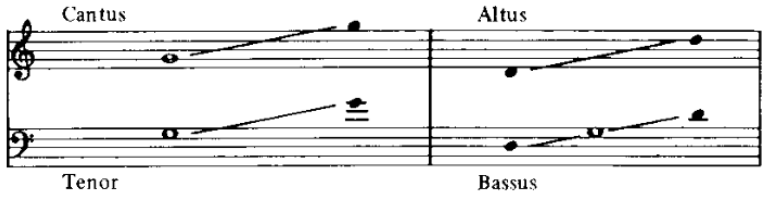
5. *Modus* (traditioneller Art):



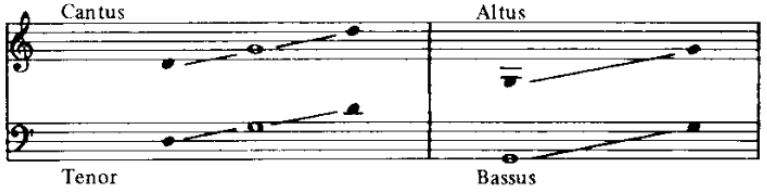
6. *Modus* (traditioneller Art):



7. *Modus :*



8. *Modus :*



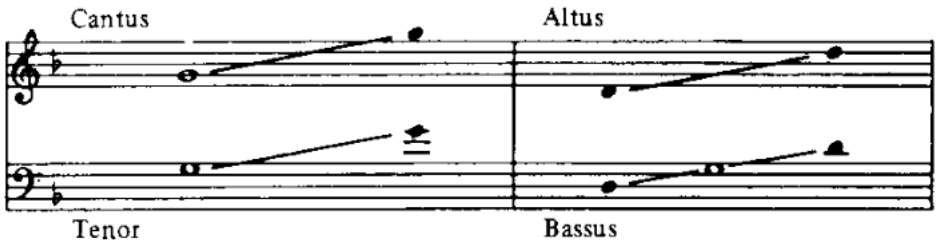
Transposition

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

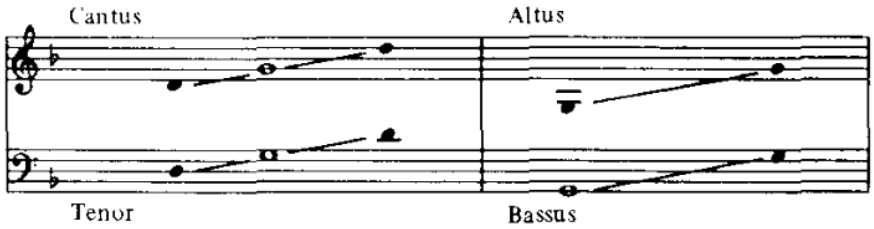
1. *Modus transpositus* ('per b-molle'):



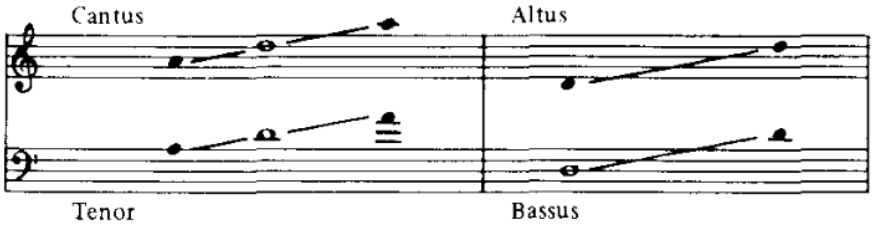
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

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



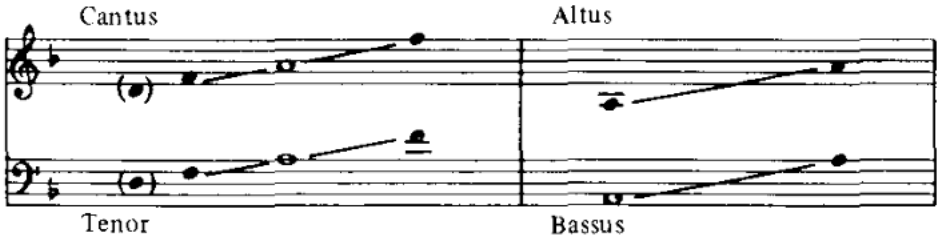
2. *Modus, transponiert um eine Oktave aufwärts* (also mit Finalis d' im Tenor, d'' im Sopran):



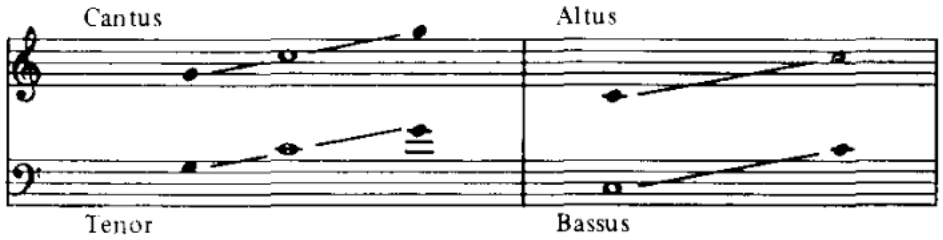
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

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



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



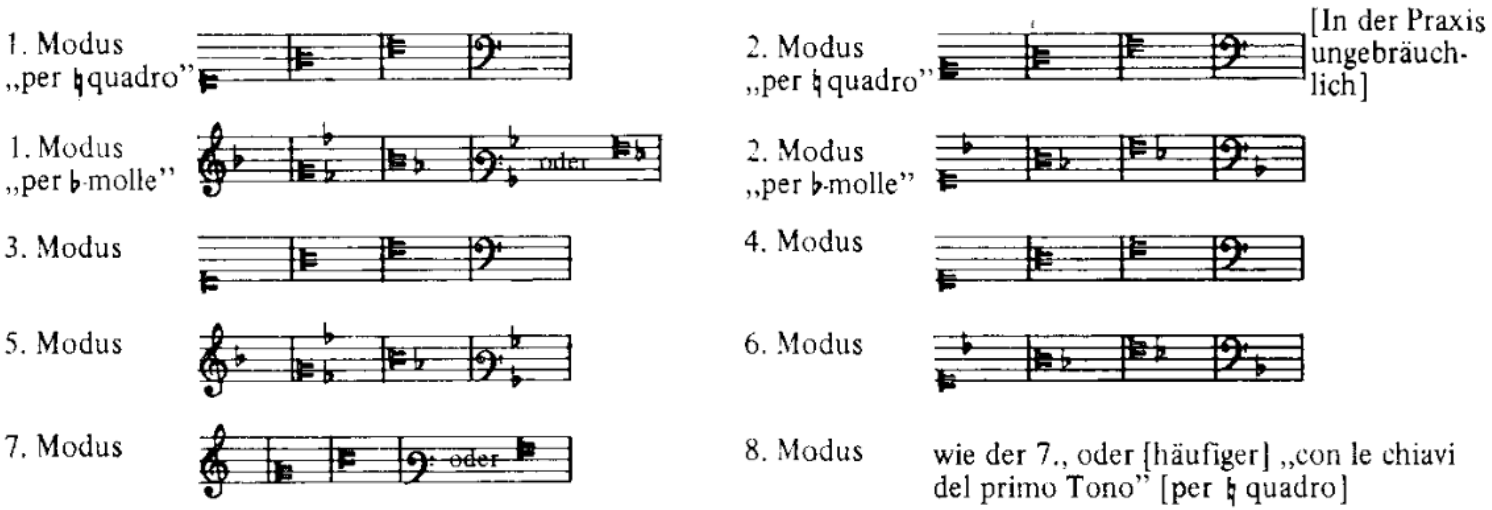
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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



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.

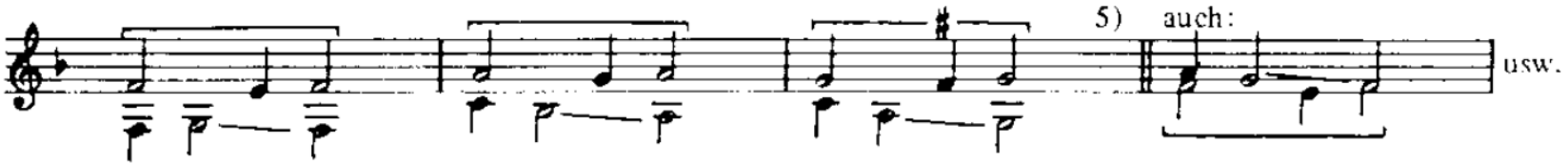
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

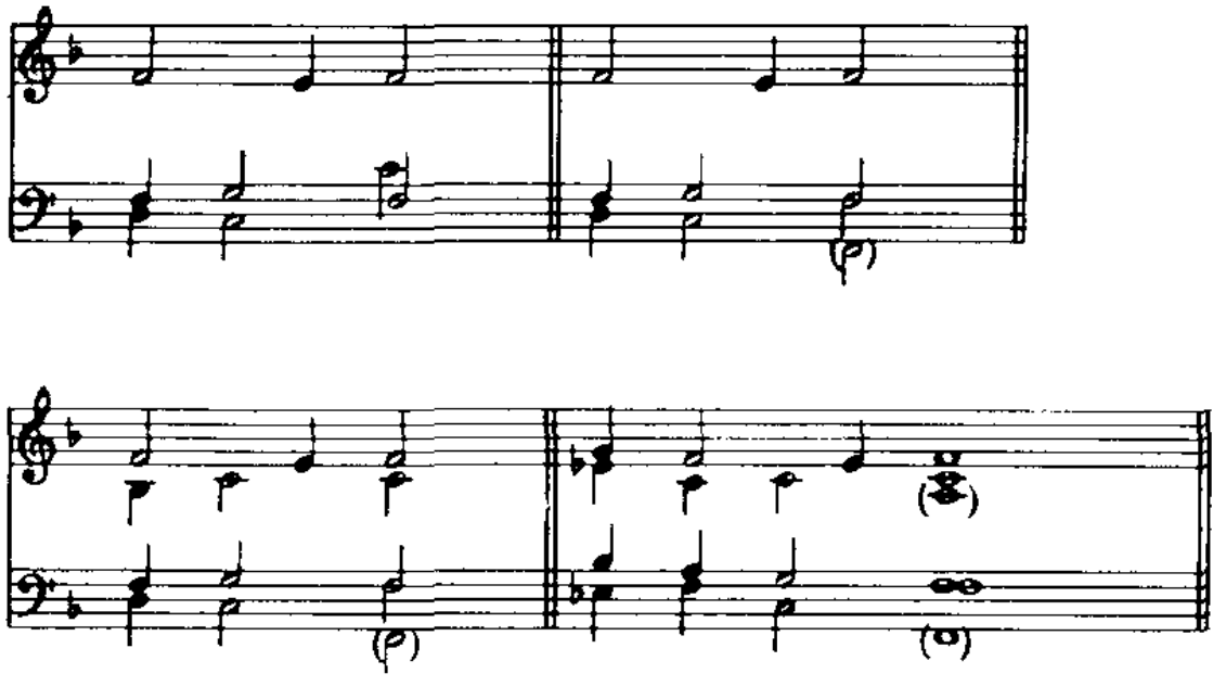
Kadenzen

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

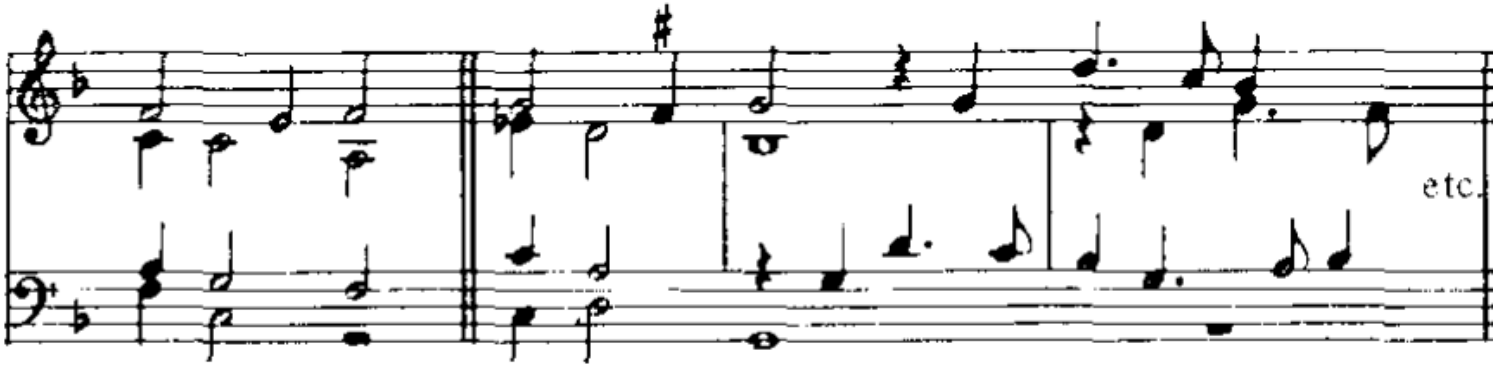
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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 einerneuen Text- und Melodiephrase.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen



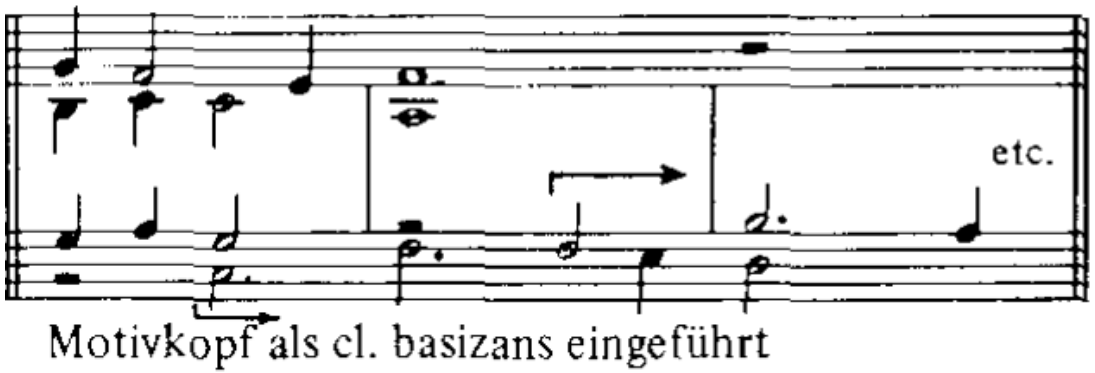
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

2) Ein 'fuggir la cadenza' kann auch erzielt werden dadurch, daß zur Penultima einer Kadenz bereits 'das Fundament einerneuen 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 einerneuen Text- und Melodiephrase über die Kadenz hinaus.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen



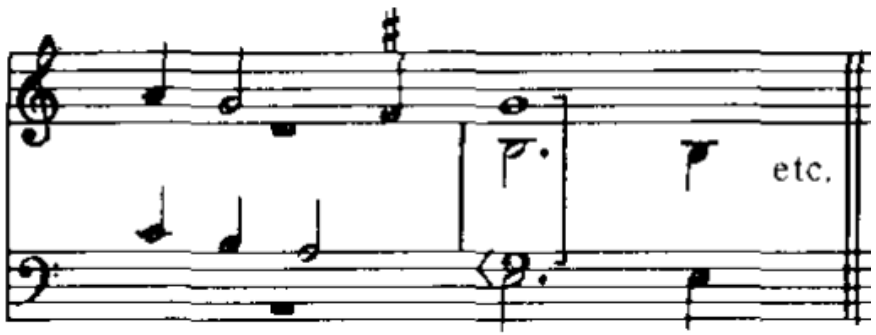
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen



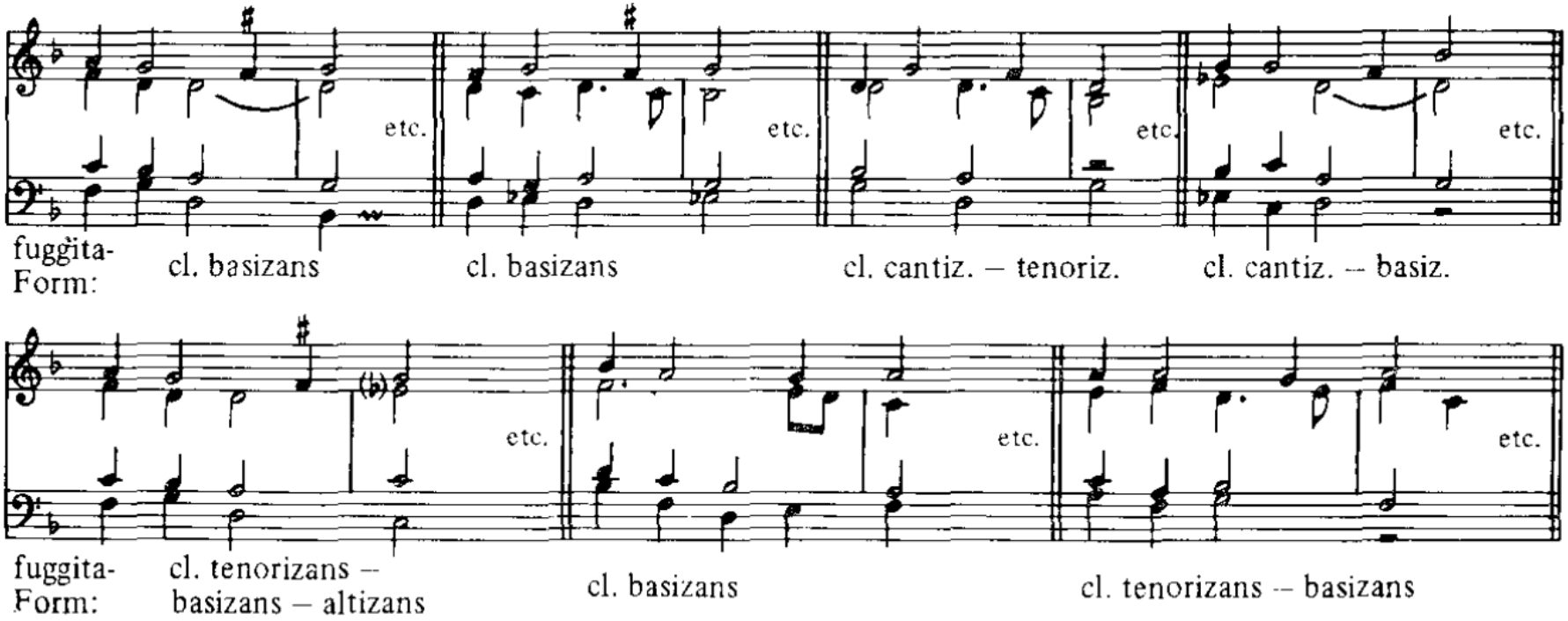
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen



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.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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‘)

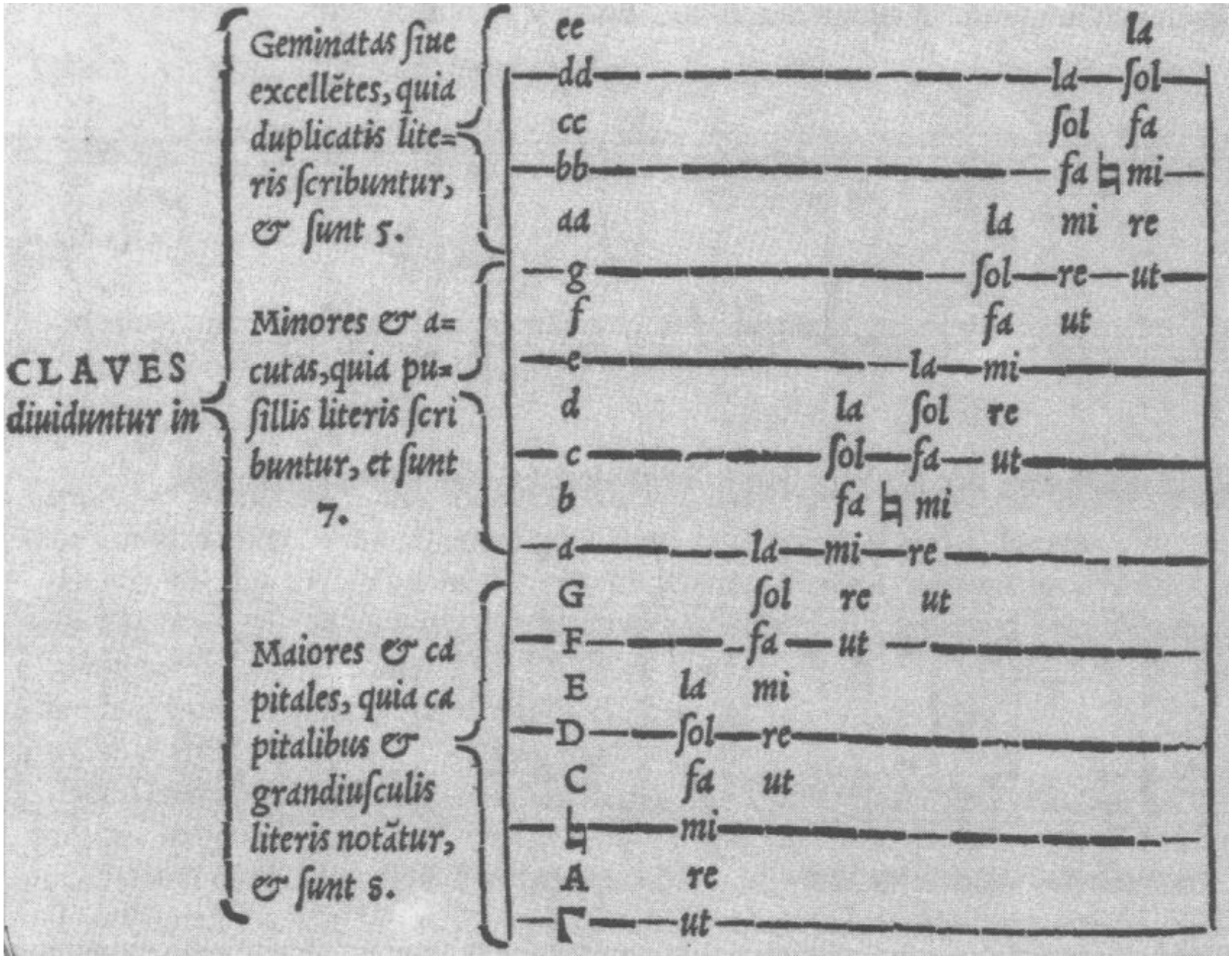
note superacute von aa bia ee (heute a‘ bis e“)

Hexachorde kommen auf folgenden Tonstufen vor:

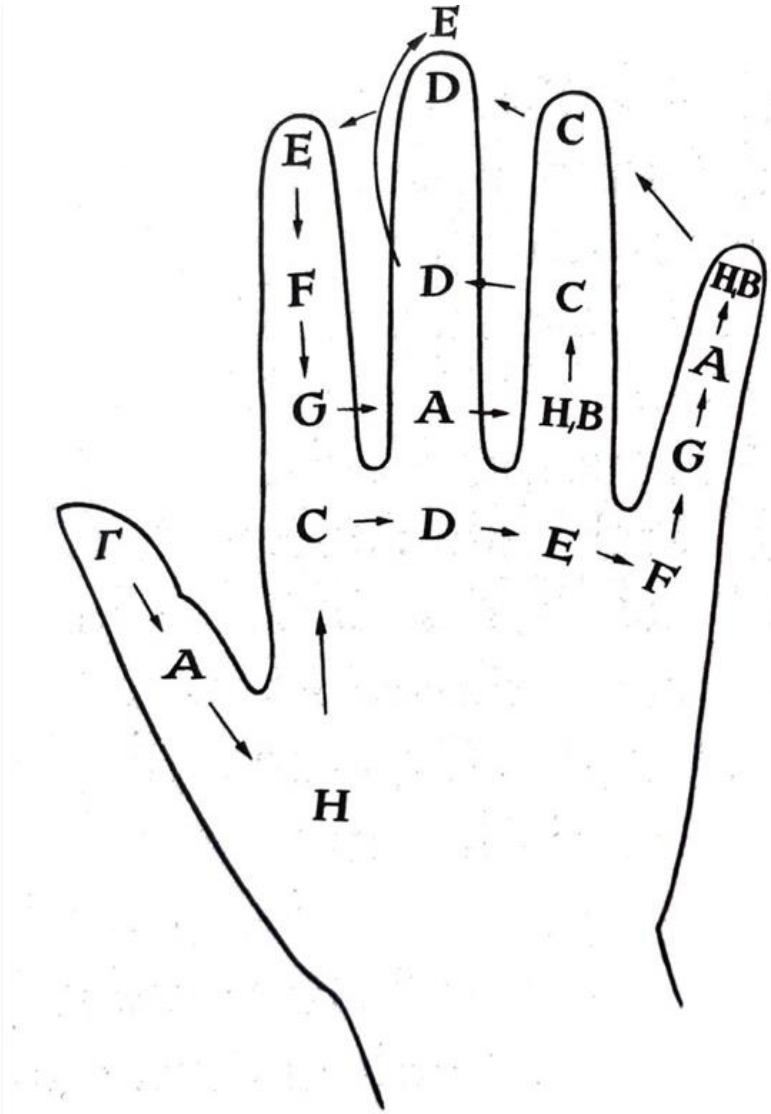
- c (naturale)
- f (molle) mit b quadratum
- g (durum) mit rotundum
- = musica recta

Abweichungen von den darin vorkommenden Noten führen zur musica ficta

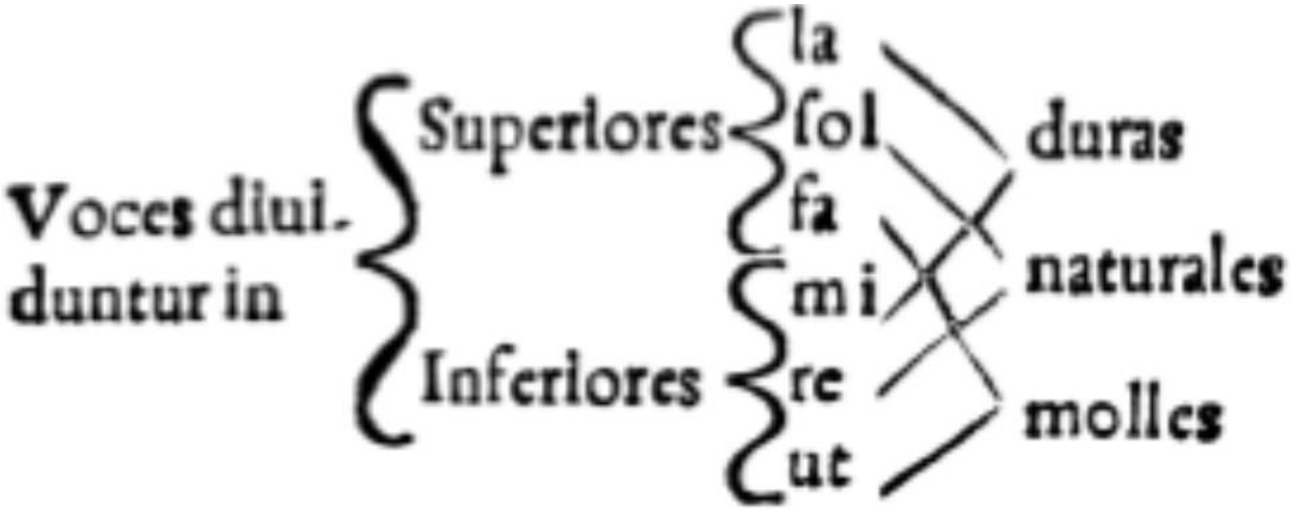
“fa sopra la” gibt es erst im 16. Jh. aber bei früher Musik wenn abwärts eher b und wenn aufwärts dann h


CLAVES diuiduntur in
Geminatas siue excellẽtes, quia duplicatis literis scribuntur, & sunt 5.
Minores & acutas, quia pusillis literis scribuntur, et sunt 7.
Maiores & capitales, quia capitalibus & grandiusculis literis notãtur, & sunt 8.
ee
dd
cc
bb
aa
g
f
e
d
c
b
a
G
F
E
D
C
A
la
sol
fa
mi
re
ut

	Die Hexachorde							
	1	2	3	4	5	6	7	
e''							la	e'' la
d''						la	sol	d'' la sol
c''						sol	fa	c'' sol fa
h'/b'						B fa	H mi	b' fa h' mi
a'					la	mi	re	a' la mi re
g'					sol	re	ut	g' sol re ut
f'					fa	ut		f' fa ut
e'				la	mi			e' la mi
d'			la	sol	re			d' la sol re
c'			sol	fa	ut			c' sol fa ut
h/b			B fa	H mi				b fa h mi
a		la	mi	re				a la mi re
g		sol	re	ut				g sol re ut
f		fa	ut					f fa ut
e	la	mi						e la mi
d	sol	re						d sol re
c	fa	ut						c fa ut
H	mi							H mi
A	re							A re
Γ	ut							Γ ut


E
D
C
E
F
G
D
A
C
H,B
H,B
A
G
C
D
E
F
Г
A
H

Hexachord


Voces diui-
duntur in
Superiores
Inferiores
la
fol
fa
mi
re
ut
duras
naturales
molles

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 melodey 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

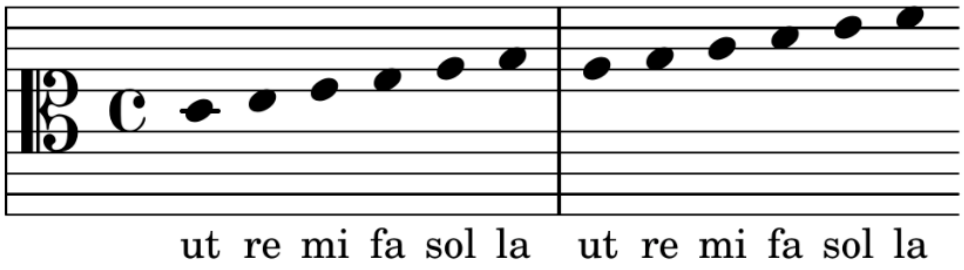
Diese Interpretation war aber nicht unumstritten und andere Autoren haben die Art so zu phrasieren als *inepta et inequalis* verurteilt, also „albern und ungleichmässig“.

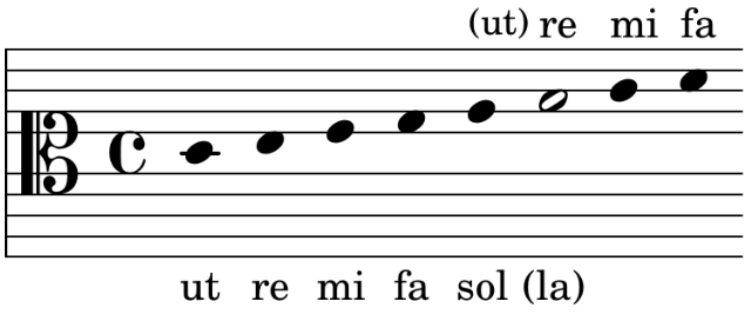
Wir können sagen, dass wahrscheinlich professionelle Musiker mit einer schon abgeschlossenen Ausbildung nicht mehr so schematisch phrasiert haben, wie in J. Cochleus zu lesen ist, wo er 1511 drei Arten beschreibt, ein Lied zu singen :

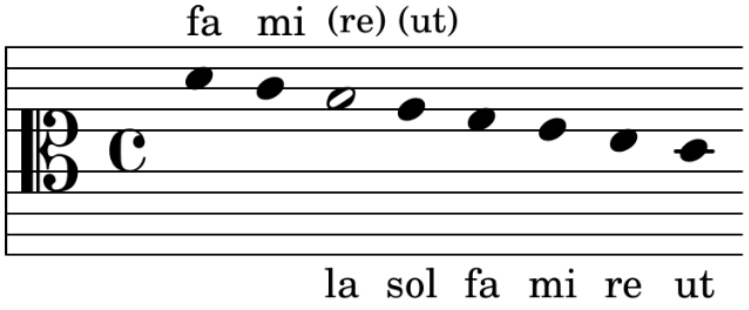
»Erstens durch Solmisieren, d.h. durch Aussprache der Silben oder Namen der voces. Zweitens durch Wiedergabe der Tonhöhen mit unterlegtem Text. Drittens durch Ausstoß der Klänge und Töne ohne Text oder solfa. Die erste Art ist für Anfänger geeignet, da sie sich auf diese Weise durch Differenzierung der 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


(ut) re mi fa
ut re mi fa sol (la)


fa mi (re) (ut)
la sol fa mi re ut

Mutation

Mutiert wird idealerweise zwischen

naturale – durum

naturale – molle

eher nicht zwischen durum – molle

(chromatische Rückung)

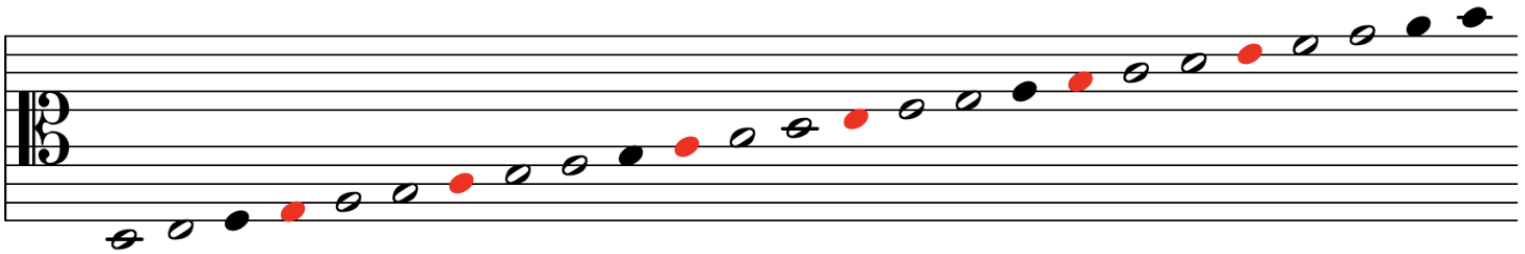
Mutation

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

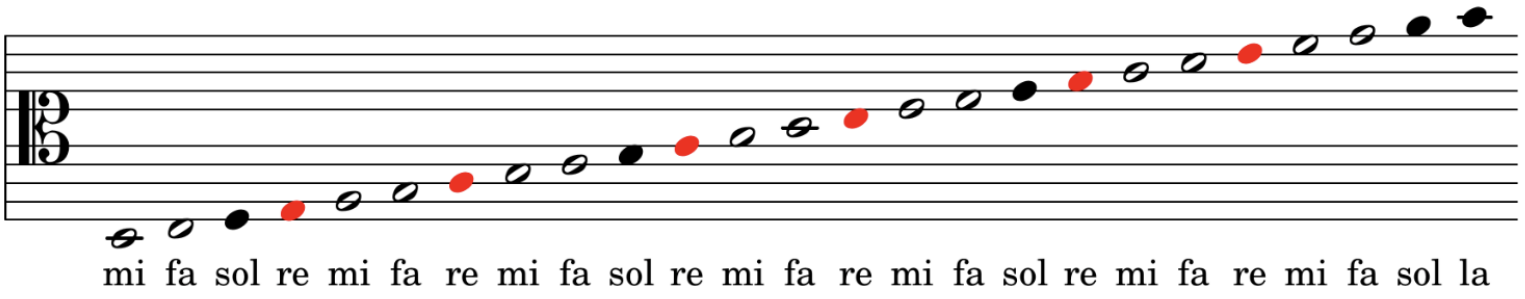
abwärts so schnell wie möglich, auch auf das la

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

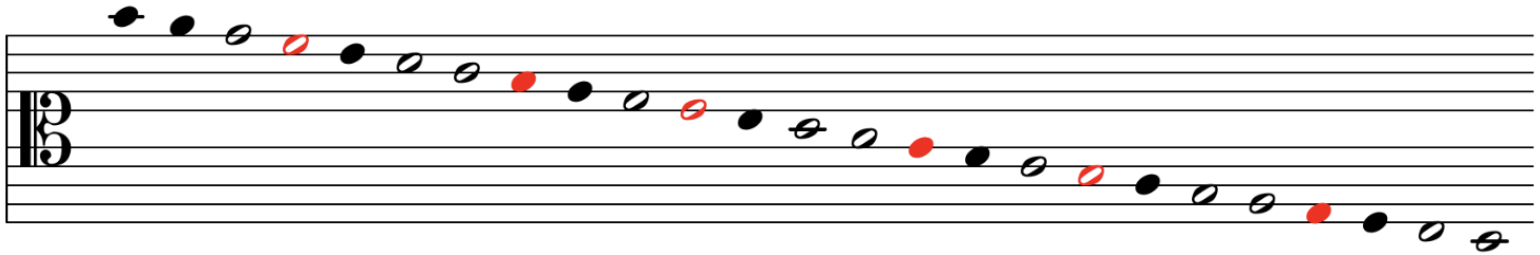
Mutation



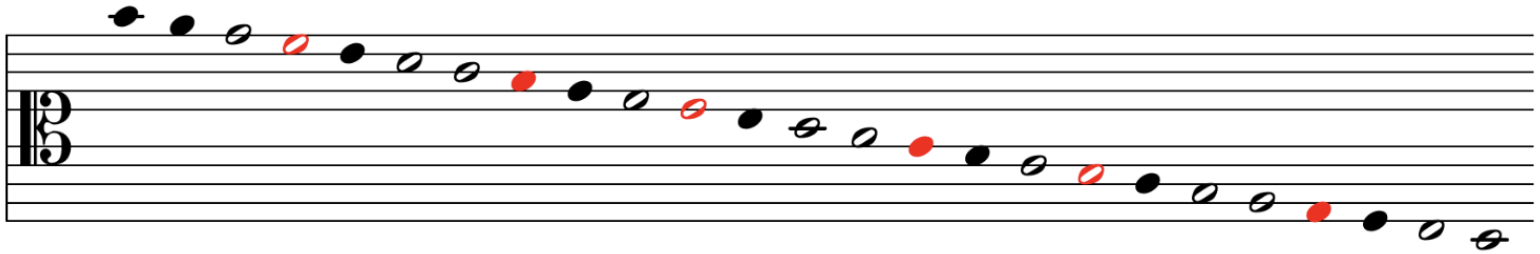
Mutation


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

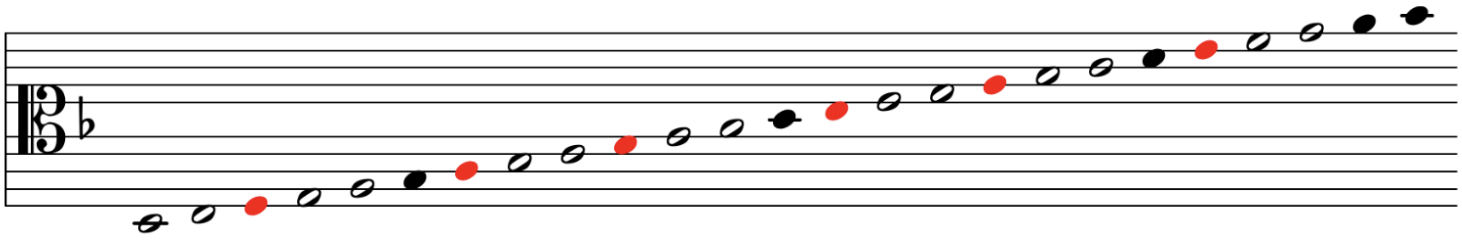


Mutation

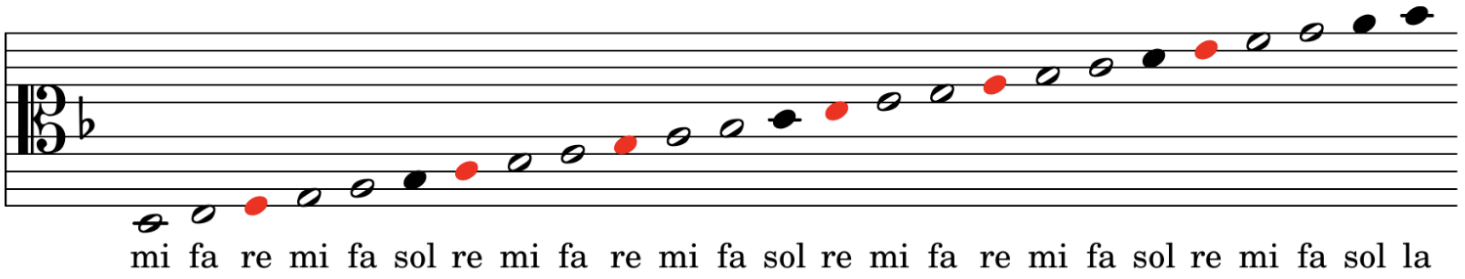


la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa mi

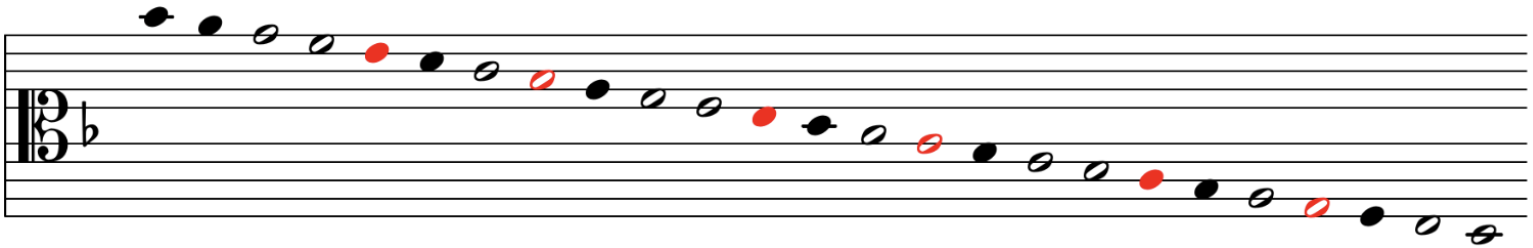
Mutation



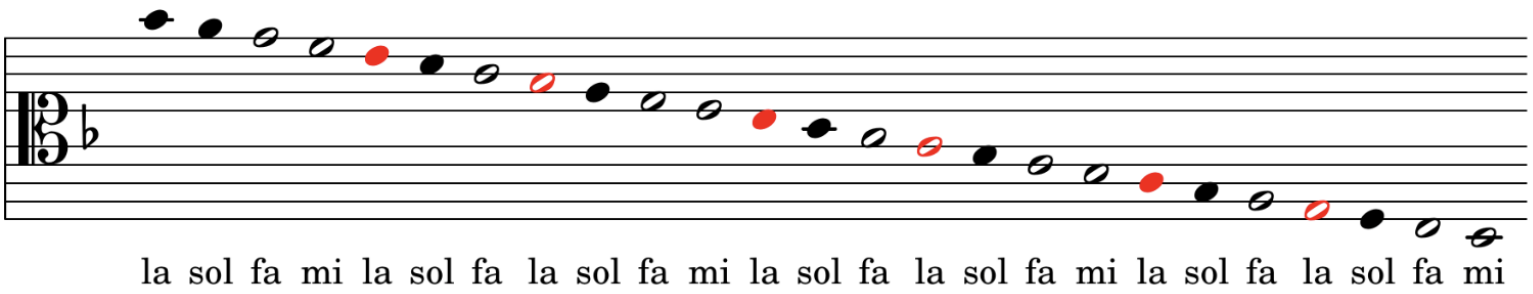
Mutation


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

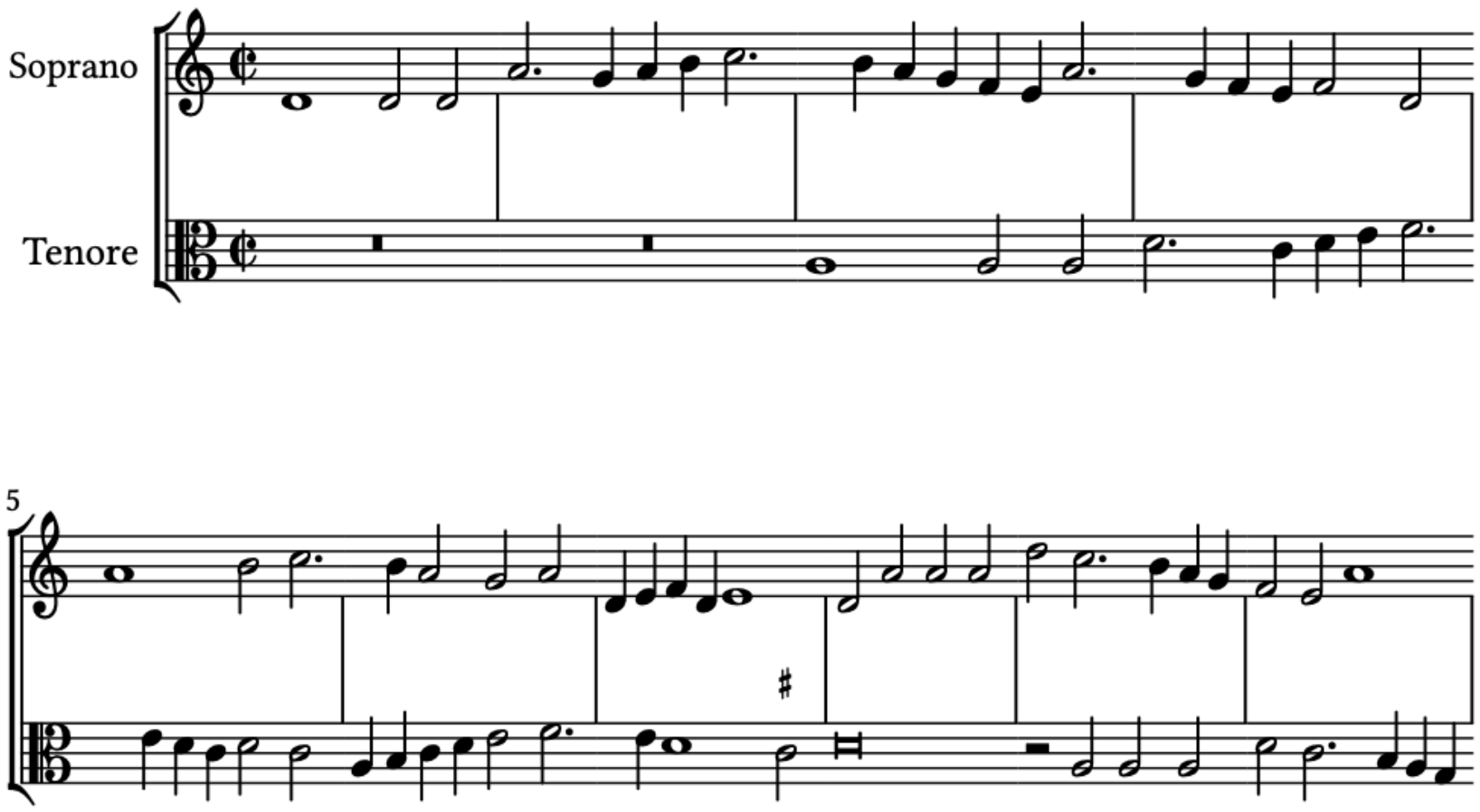

la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi

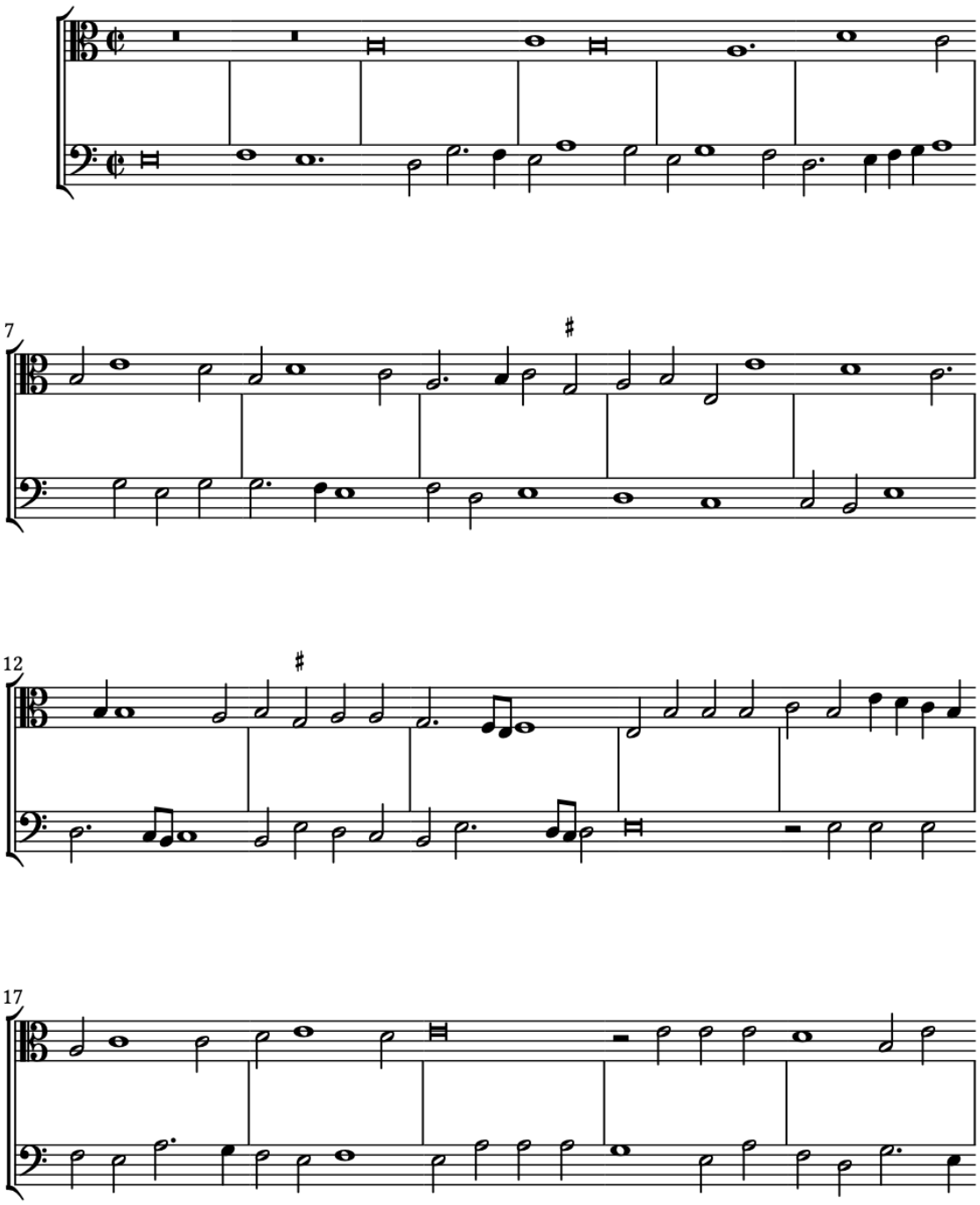
Mutation

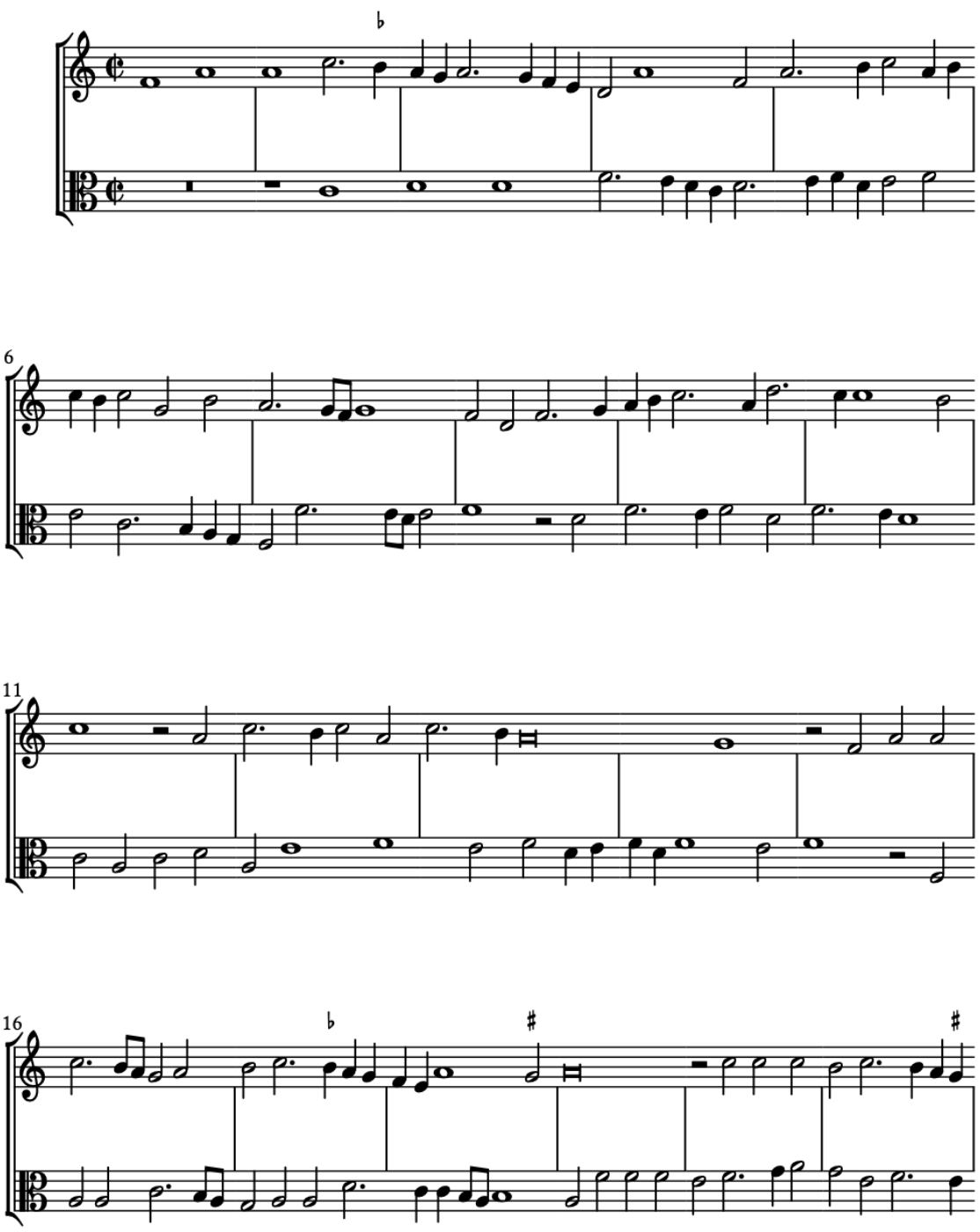
- Bei Sprüngen: wenn möglich mutation mit gleichen silben re – re, oder sol – sol etc.

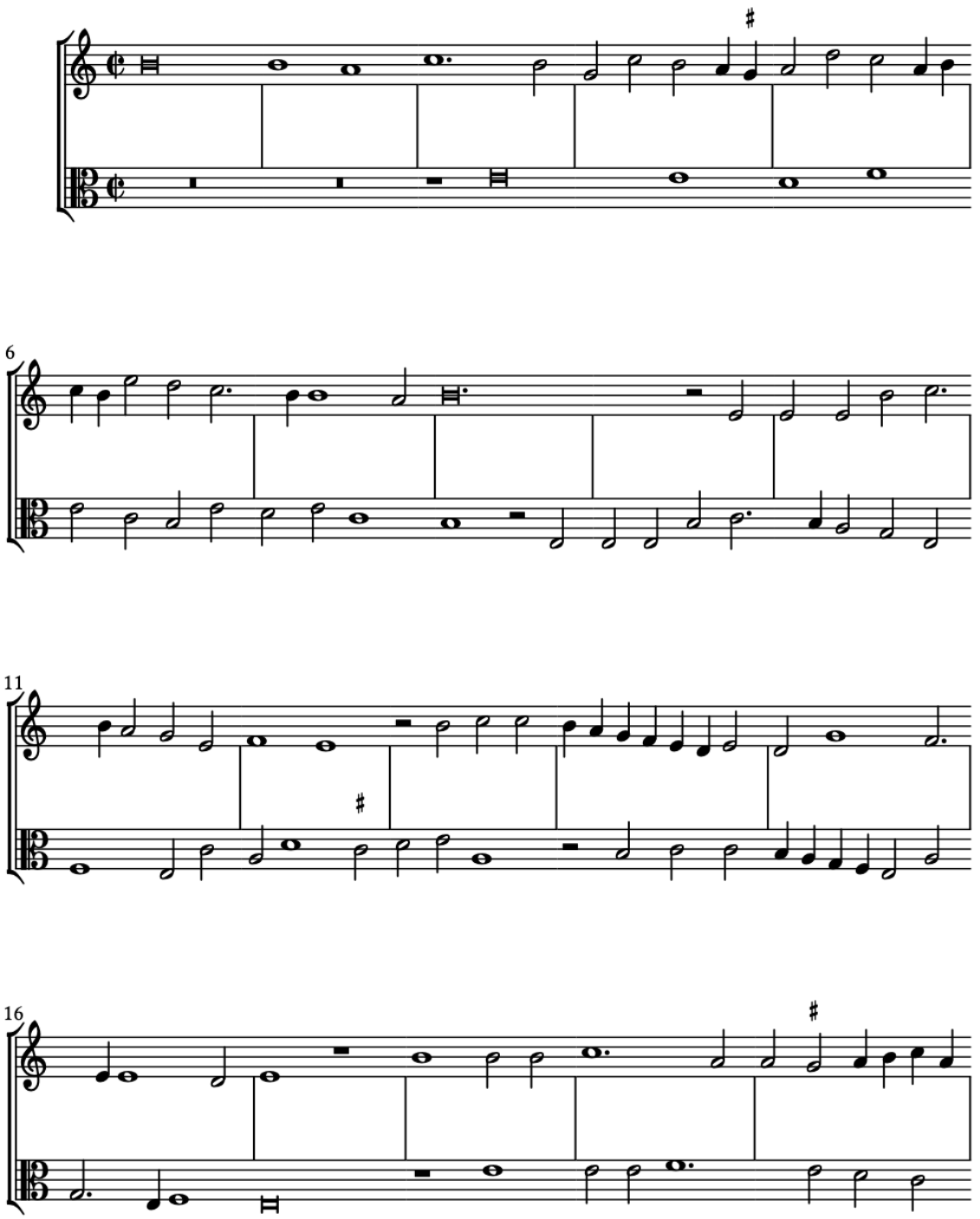
Modus und Solmisation

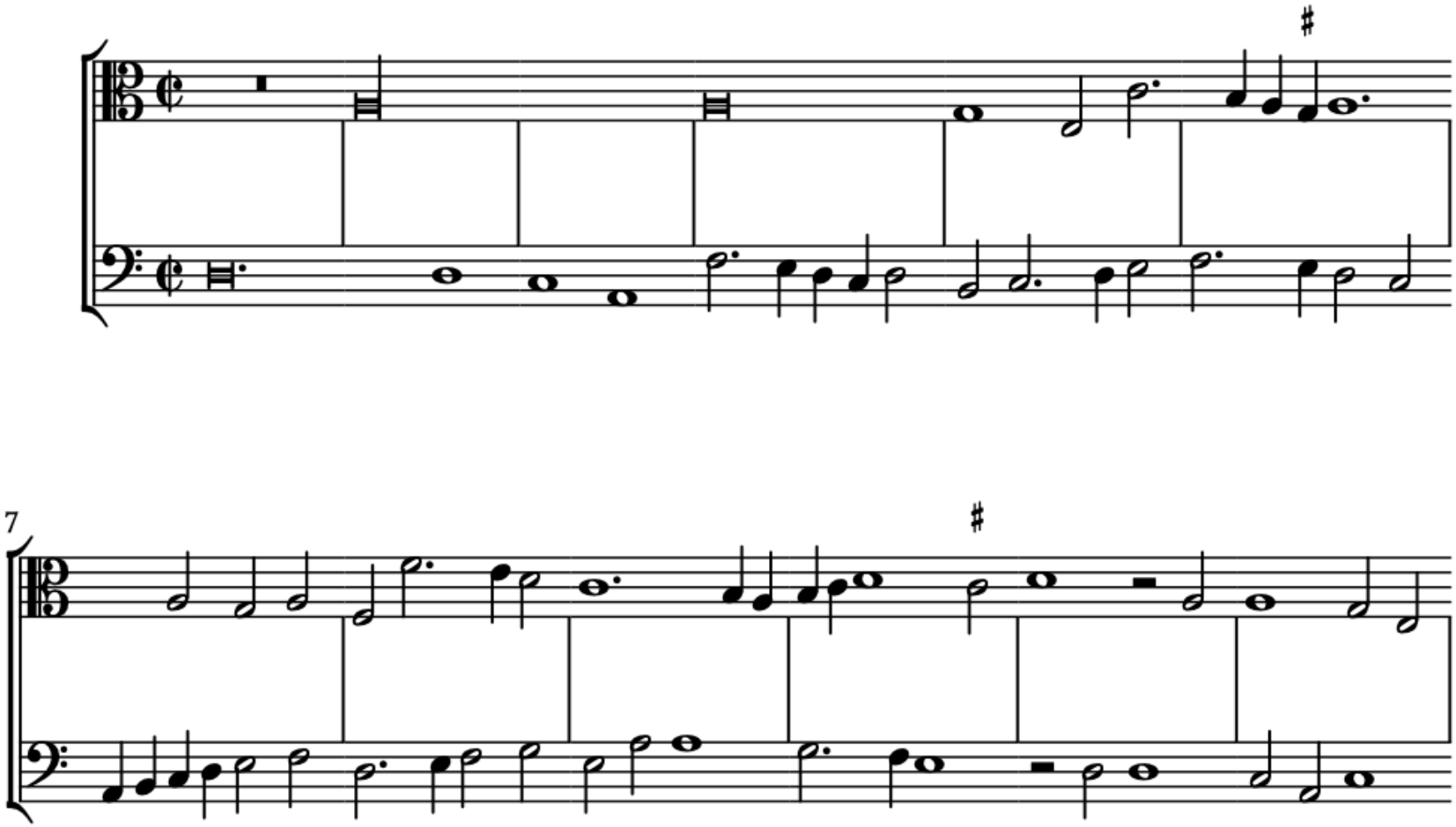
Praktische Beispiele


Soprano
Tenore
5









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

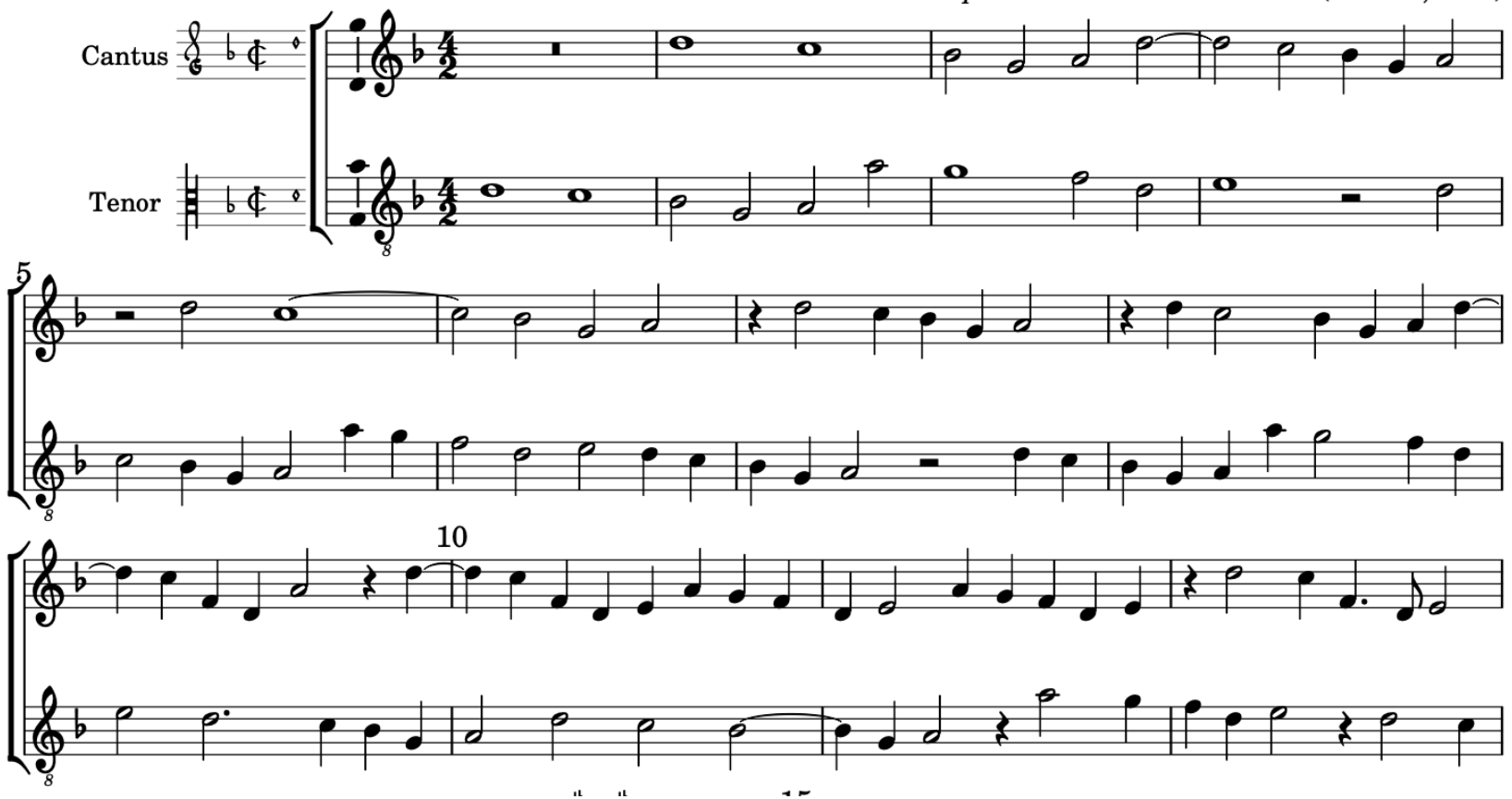
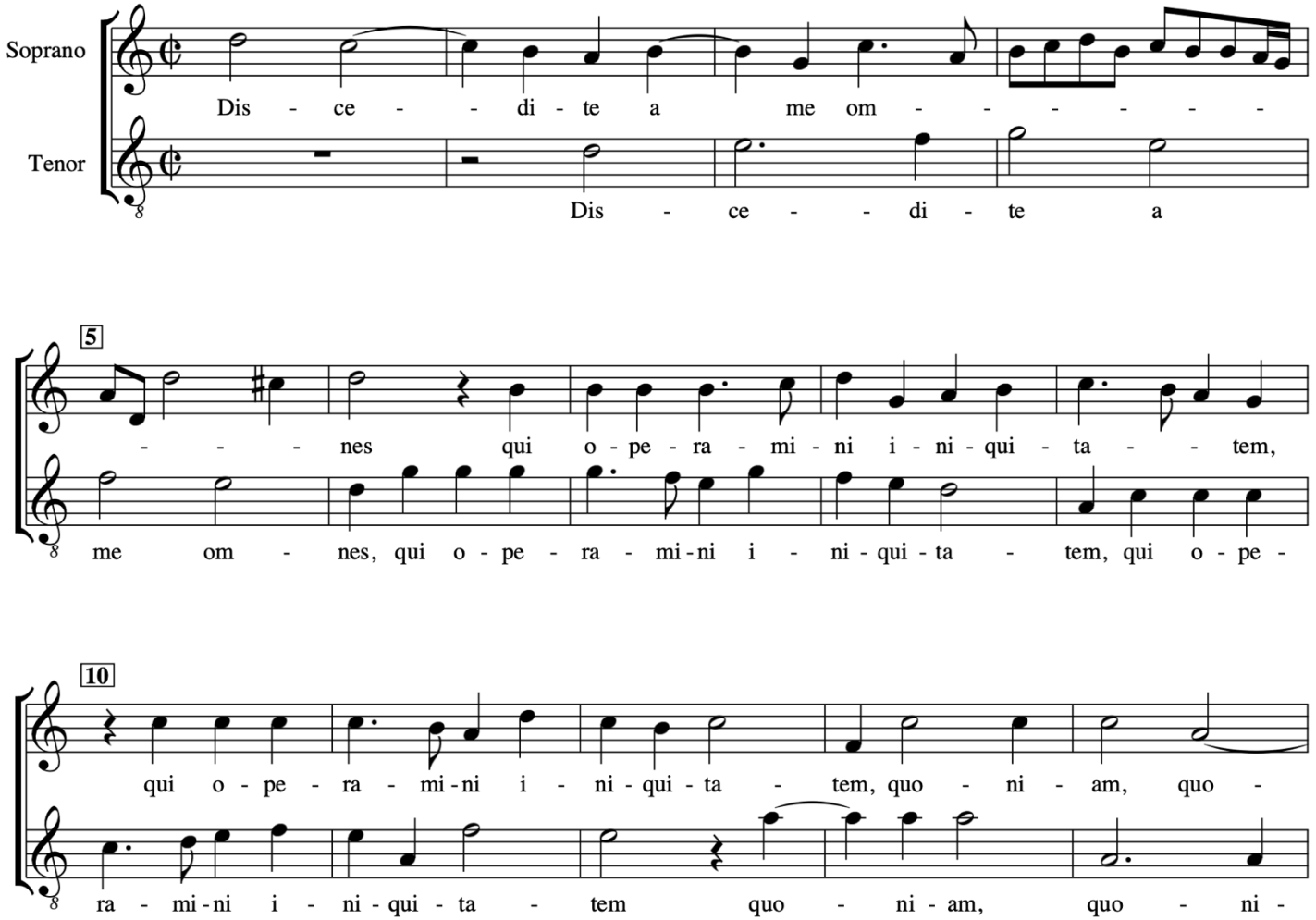
- Töne die Guido nicht theoretisiert hat
- entsteht auch aus einem melodischen Geschmack
- schon im 13.Jh hat man Choral gesungen mit # und b um die Attraktivität von manchen Tönen hervorzuheben
- Heute assoziieren wir Gregorianik mit Diatonik, aber gibt schon im 13.Jh Quellen die darauf hinweisen, dass man mehr Attraktivität für bestimme 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)



Repetitorium