Musica figurata 2

10. Seminar

Institut für Alte Musik
Ruth Bruckner - WS 2024/25

Venezianische Schule

Venedig als kulturelle Metropole im 15. und 16. Jahrhundert

Vom 10.-17. Jahrhundert als Handelsmacht im Mittelmeer etabliert – Reichtum kumuliert

Venezianische Schule

Markusdom als musikalisches Zentrum

Hat 2 Orgeln auf gegenüberliegenden Emporen

Entwicklung der Mehrchörigkeit (cori spezzati): vokal als auch instrumental

Venezianische Schule

Cori spezzati

2-4 Chöre

Chöre in gleicher Besetzung (hoch bis tief)

oder je Chor eine Lage

Zunehmend genaue Beschreibung der

Instrumente die mitwirken sollen

Dialogisierender Einsatz der Chöre

Venezianische Schule

Besonders ausgeprägt bei Adrian Willaert (Frankoflame), bald aber auch bei italienischen Komponisten sehr beliebt; später Höhepunkt bei Giovanni Gabrieli

Führt zum konzertanten Prinzip im Barock

Polyphonie nicht differenziert hörbar, eher großflächige Klangmassen und zunehmend akkordisches Denken

Auch Abfolge Solo-Tutti

Venezianische Schule

Gesamtzahl der Sänger um 1550 in San Marco um die 40

dazu noch viele Instrumentalisten

Venezianische Schule

In der Musiktheorie gibt es Ansätze, den Beginn des Barock bereits in die Mitte des 16. Jahrhunderts in Venedig zu datieren

Venezianische Schule

Komponisten:

Adrian Willaert — Vespro della beata vergine a 8

Cipriano de Rore — Ave regina a 7

Claudio Merulo

Girolamo Diruta

Giovanni Crove

Gioseffo Zarlino

Andrea Gabrieli

Giovanni Gabrieli — Deus qui beatum Marcum a 10

Römische Schule

- Stärkung der katholischen Kirche und Rom als Zentrum nach dem Konzil von Trient (1545-1563): Sakrale Kunst im Aufschwung
- Nach Rückkehr der Päpste aus Avignon (1417) dauert es eine Weile bis kulturelle Blüte wieder hergestellt ist

Römische Schule

Musikalisches Zentrum:

Päpstliche Kapelle in Rom (capella pontifica)

Stilistische Merkmale:

Strenger Kontrapunkt, konservativer Stil, viel Imitation, „Palestrina Stil“

Römische Schule

„Rettung der Kirchenmusik“

Berichte aus dem Konzil von Trient

Kritik an Musik wegen geringer Textverständlichkeit, zu viele Instrumente, zu exzentrisch,...

Beratung unter Kardinälen und Hinzuziehen von Jacobus de Kerle (Frankoflämischer Komponist)

Beschluss der Beibehaltung von Kirchenmusik und Einführung einer Kommission: Palestrina wird als Vorbild genommen - komponiert 2. Buch der Messen und nimmt darauf Bezug

Siehe Missa Papae Marcelli

Römische Schule

Komponisten

Costanzo Festa Quis dabit oculus

Gasparo Alberti

Giovanni Animuccia

Giovanni Pierluigi da Palestrina Missa papae Marcelli

Ruggiero Giovanelli

Giovanni Andrea Dragoni

Felice Anerio

Diminutionen

auch genannt: Passaggi, glosas, divisions

= melodische Verkleinerung (Unterteilung) längerer Notenwerte durch kürzere, meist virtuose Notenabfolgen

Diminutionen

Wurden über vorhandene Werke (Motteten, Madrigale, Chansons) improvisiert oder ausnotiert

Zeitraum: 16. Jahrhundert bis Mitte 17. Jahrhundert

Diminutionen

Ausführende:

Vokal (eine Stimme oder mehrere diminuieren)

Instrumental (Violine, Blockflöte, Gambe, Laute, Zink, Orgel, Cembalo,...)

Diminutionen

Traktate:

Silvestro Ganassi: Opera intitulata Fontegara (Venedig, 1535)

Diego Ortiz: Trattado de glosas (Rom, 1553)

C. Maffei: Lettere (1562)

Giovanni Battista Bovicelli: Regole, passaggi di musica (Venedig, 1594)

Giovanni Bassano: Ricercate, passaggi et cadentie (Venedig, 1585)

Girolamo Dalla Casa: Il vero modo di diminuir (Venedig, 1584)

Francesco Rognoni Taeggio: Selva de varii passaggi (Mailand, 1620)

Diminutionen

Alle Stimmen diminuieren

Siehe z.B. C. Maffei: Lettere (1562)

Passaggi (i.e. Auszierungen) lassen sich am besten bei Kadenzen anbringen

es sollen nicht mehr als 4-5 Passaggi pro Stimme in einem Madrigal vorkommen

es sollte jeweils vor allem die Paenultima-Silbe diminuiert sein

die Stimmen sollen abwechselnd verzieren - niemals gleichzeitig, weil das die Harmonie zerstören würde

Als Beispiel gibt Maffei ein Madrigal von Francesco de Layolle: Lasciar il velo.

Diminutionen

Aufführung eines Werkes durch eine Sologesangsstimme welche diminuiert

Bereits 1528 erwähnt B. Castiglione die Ausführung eines Werkes durch eine Singstimme und ein Tasteninstrument, welches sogar einer Aufführung durch ein ganzes Vokalensemble vorgezogen werden soll, da der Text dadurch weniger konfus, und wegen der vielen Stimmen unverständlich würde.

Siehe z.B. Bovicelli

Diminutionen

Ausführung einer Stimme durch ein Instrument das diminuert

Die Oberstimme eines ursprünglichen Vokalwerkes wird diminuiert, die anderen Stimmen durch ein Tasteninstrument oder Laute oder ein Consort vorgetragen

Siehe z.B. Ganassi, Ortiz, Bassano, Rognoni,...

Diminutionen

Ausführung durch ein Instrument das durch alle Stimmen diminuert

Ein Instrument mit großem Umfang (Gambe, Violone, Posaune, Tasteninstrument, Laute) diminuiert abwechselnd durch alle Stimmen eines Werkes. Der vollständige Satz wird durch andere Instrumente widergegeben.

Siehe z.B. F. Rognoni Taeggio: Susanne un jour von Orlando di Lasso mit Diminutionen für „Violone over Trombone alla Bastarda“

https://youtu.be/3sBz9GGA3_0?si=J5h5plrIzxUz9MUn

Diminutionen

Regeln:

Die zugrundeliegende Melodie soll gut erkennbar bleiben, man soll nicht die Struktur des Originals zerstören

die Stimmführung des Originals soll beibehalten werden! Ansonsten wären Parallelen oder schlechte Stimmführung möglich

Kadenzen können gut diminuiert werden

Je nach Intervall passen andere Diminutionen

Nicht zu viele Diminutionen anbringen!

Ein Repertoire von Formeln im Kopf haben aus dem man schöpfen kann: Studium der Traktate mit unzähligen Möglichkeiten

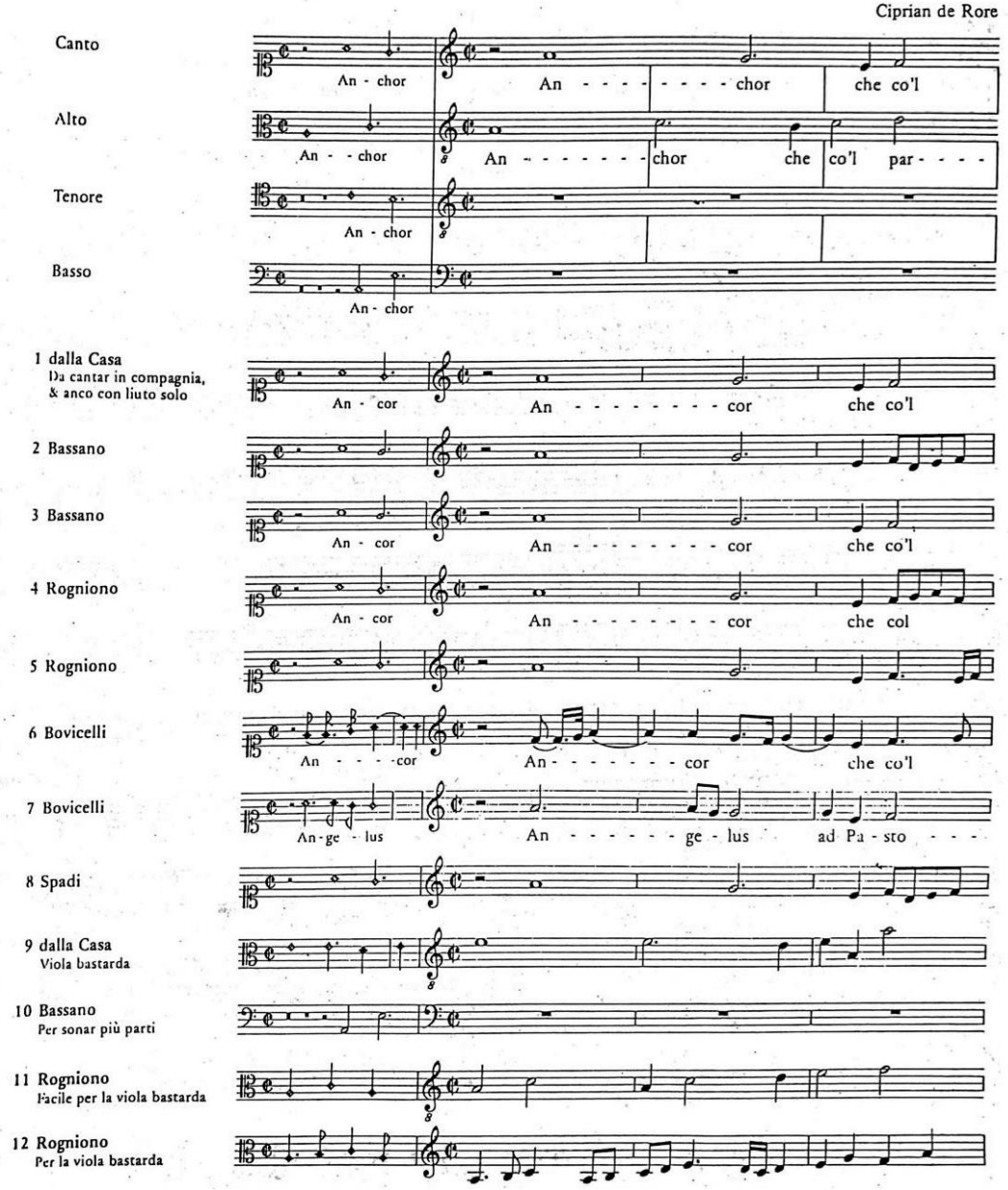
Diminutionen

Fallbeispiel: Ancidetemi pur

Jacques Arcadelt (1507 - 1568)	Ancidetemi pur, aus: „Il Primo Libro di Madrigali“ (Venedig 1539)
Ascanio Mayone (1565 - 1627)	Ancidetemi pur, aus: „Primo libro di diversi capricci“ (Neapel 1603)
Jacques Arcadelt	Ancidetemi pur, mit Diminutionen in allen Stimmen nach Giovanni Camillo Maffei, aus: „Delle lettere...“ (Neapel 1562)
	Ancidetemi pur, mit Diminution für eine Solostimme nach Giovanni Battista Bovicelli, aus: „Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati“ (Venedig 1594)
Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643)	Ancidetemi pur, aus: „Il secondo libro di toccate...“ (Rom 1627)
Jacques Arcadelt	Ancidetemi pur, mit Diminution durch alle Stimmen für „Trombone alla bastarda“ nach Francesco Rognoni Taeggio, aus: „Selva di varii passaggi“ (Mailand 1620)
Gregorio Strozzi (~1615 - nach 1687)	Ancidetemi pur, aus: Capricci da sonare, Op. 4 (Neapel 1687)

9. Anchor che co'l partire

Ciprian de Rore



Modus und Solmisation

Modi: spätere Namen (aus dem Griechischen)

Dorisch

Phyrgisch

Lydisch

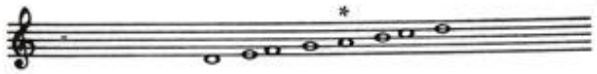
Mixolydisch

auch jeweils authentisch oder plagal

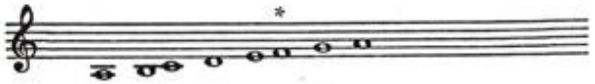
→ welche Töne sind wichtig, nicht Ambitus, Modus als Farbe, kann sich im Verlauf des Stückes ändern (Farbfelder)

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

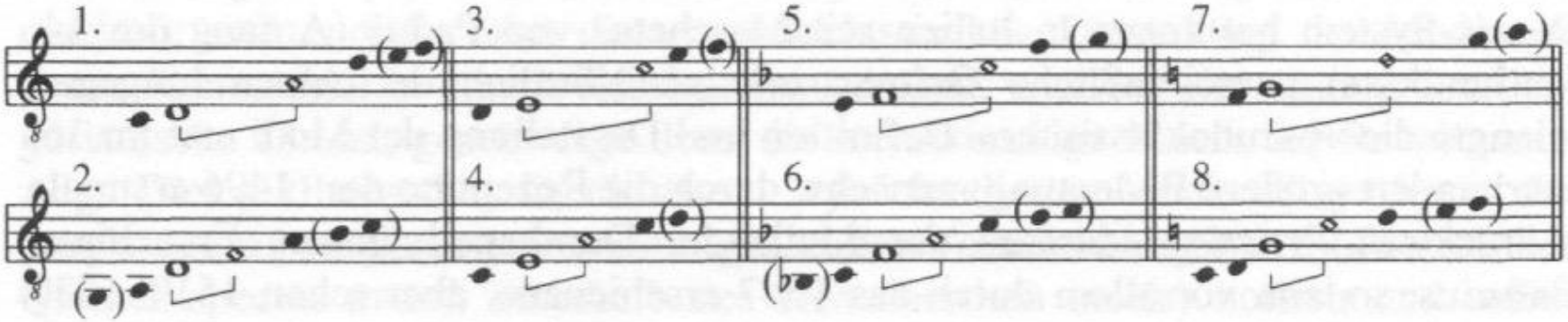
6. Ton
Hypolydisch

7. Ton (Tetrardus)
Mixolydisch

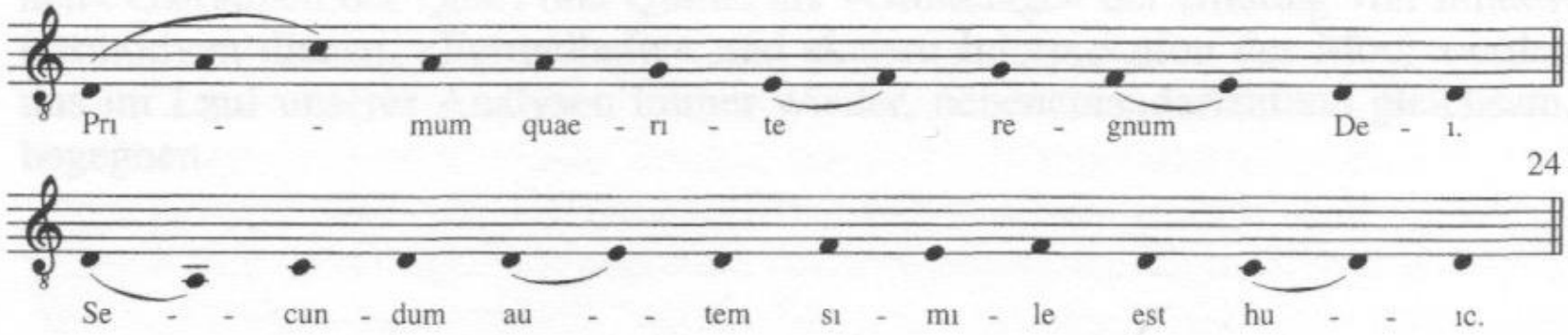
8. Ton
Hypo-
mixolydisch

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

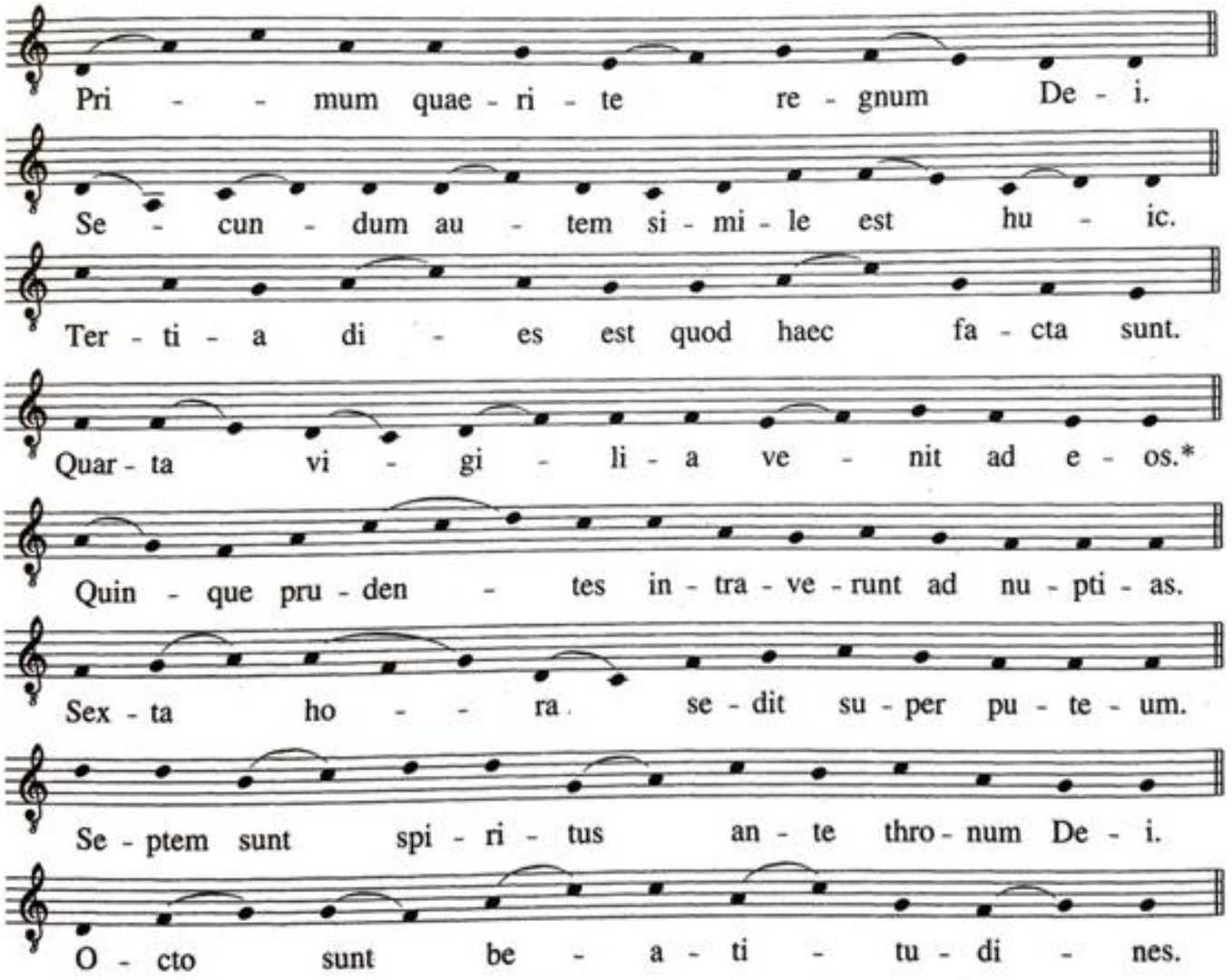
(Finalis = Ganze Note, Repercussa = rhombische Note, dazu der Ambitus, die »Lizenzen«, d. h. mögliche Erweiterungen, in Klammern):

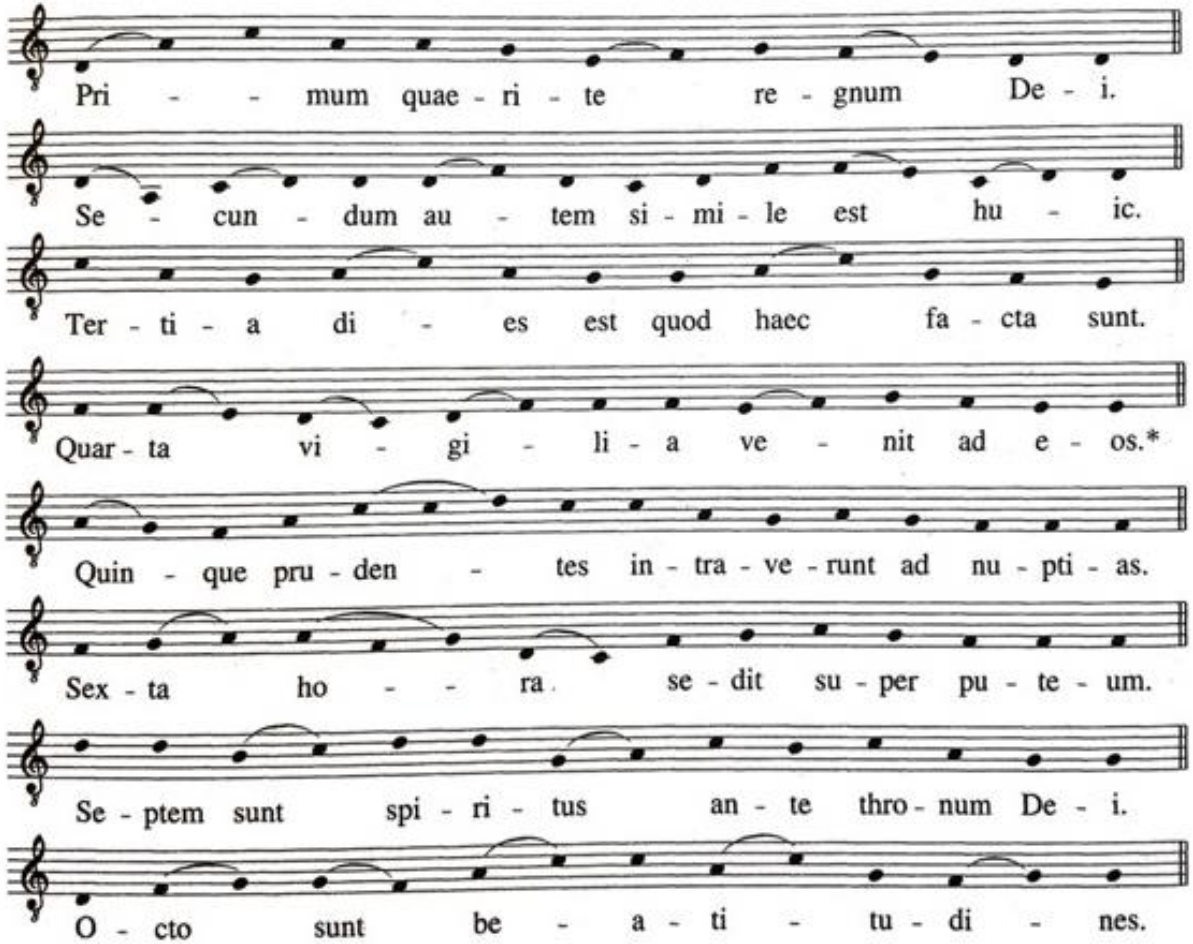


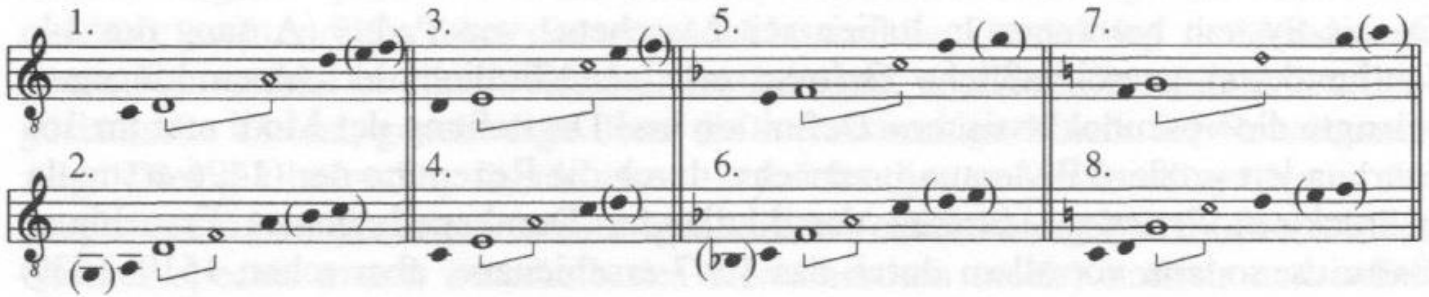
Als Beispiele für die »gerüstbildende« Funktion der Repercussionen vorgeführt seien überdies die mittelalterlichen Memorierformeln des 1. und des 2. Modus[24]:



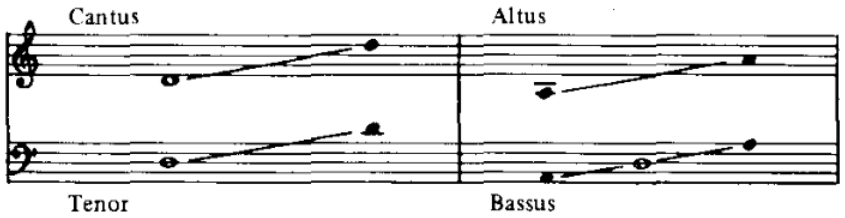
VI. Memorierformeln der acht Modi (nach Johannes Affligemensis, De musica cum tonario, Kap. 11)




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.

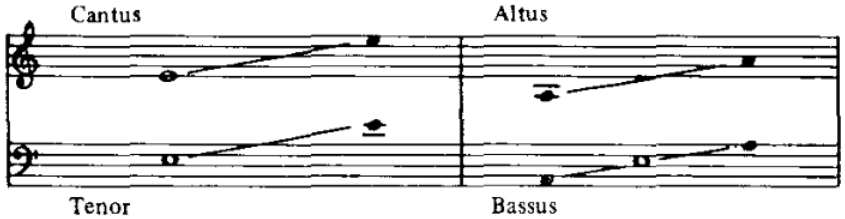

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.

1. Modus:

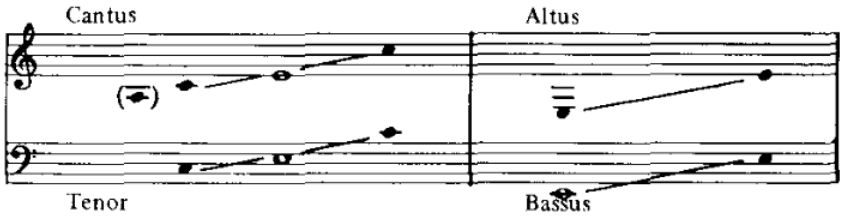


2. Modus: in originaler Lage (Finalis: d im Tenor, d' im Sopran) nicht gebräuchlich, da besonders die beiden Unterstimmen in zu tiefe Lagen (der Baß etwa bis D) abwärts führten, daher fast immer transponiert. (Siehe unten, Seite 72).

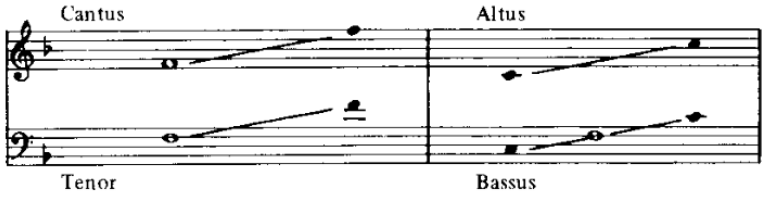
3. Modus:



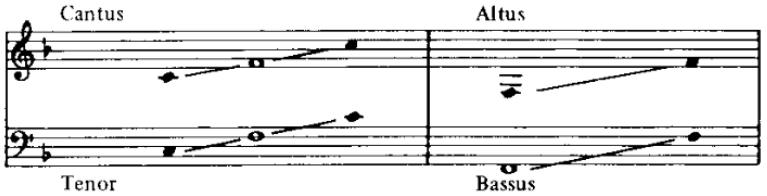
4. Modus: Dieser zeigt schon im Gregorianischen Choral den im Vergleich zum zugehörigen Authenticus am wenigsten abweichenden Tonumfang. Für die klassische Polyphonie gilt, wie noch näher auszuführen sein wird, ganz dasselbe. Hier das Ambitusschema:



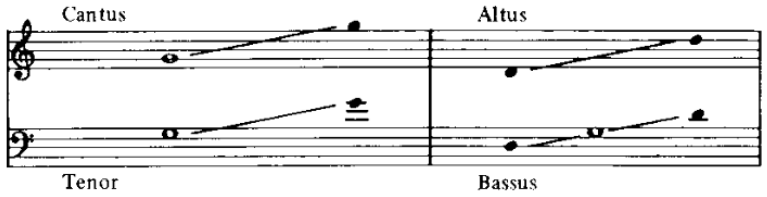
5. *Modus* (traditioneller Art):



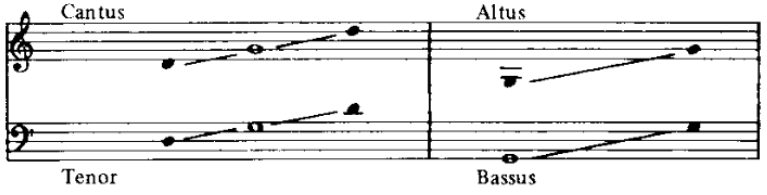
6. *Modus* (traditioneller Art):



7. *Modus :*



8. *Modus :*



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.

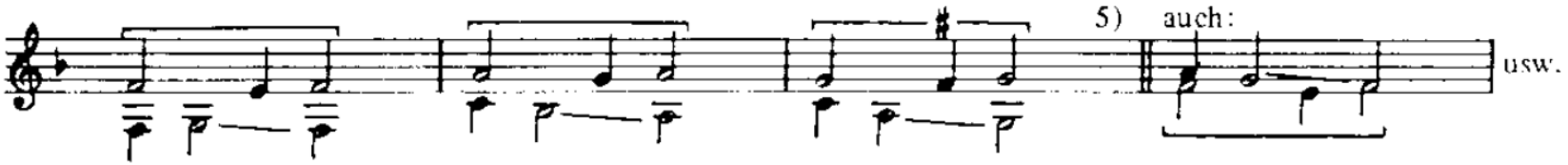
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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

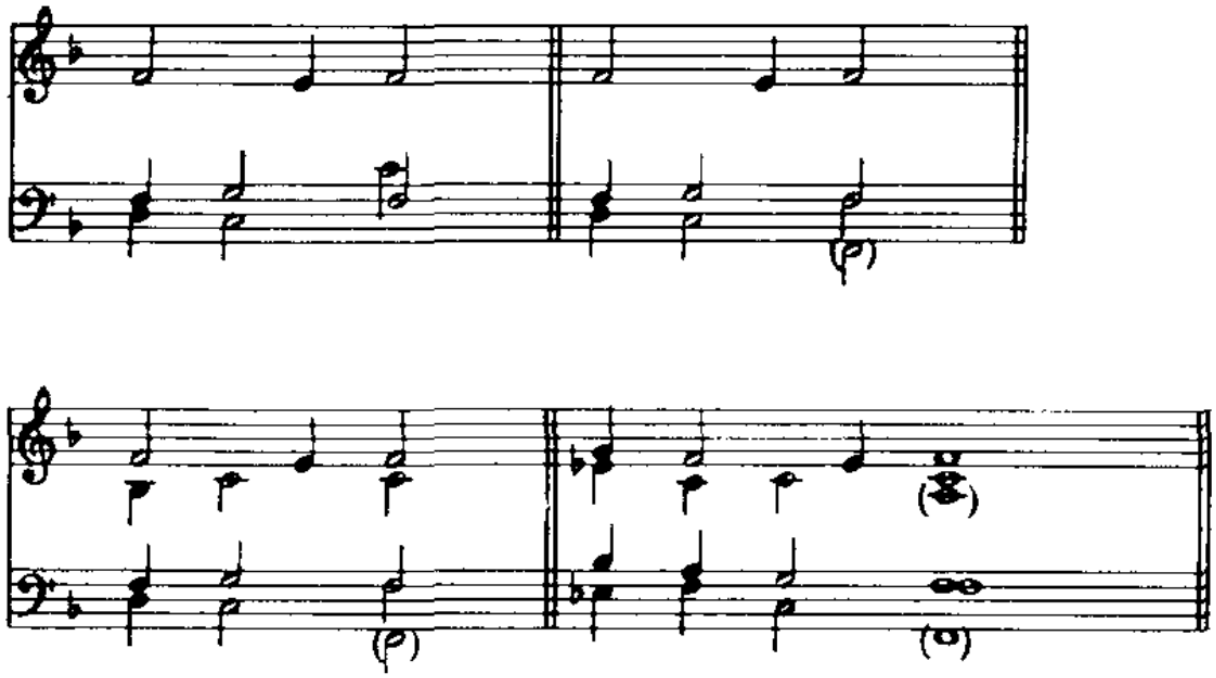
Kadenzen

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

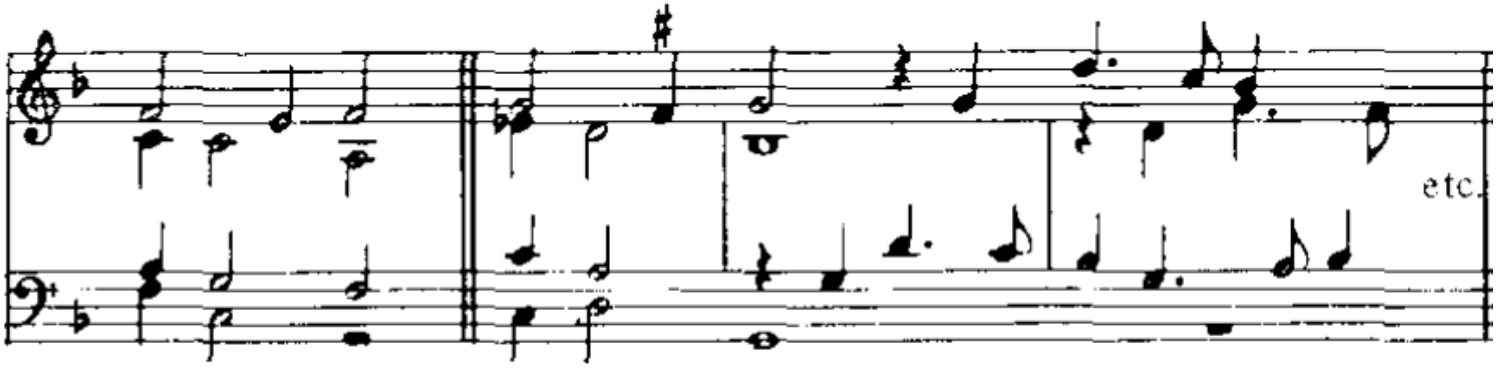
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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



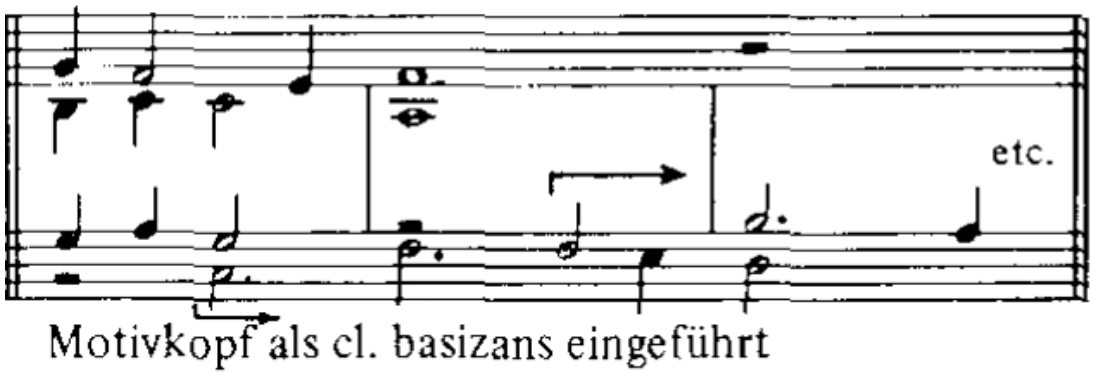
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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



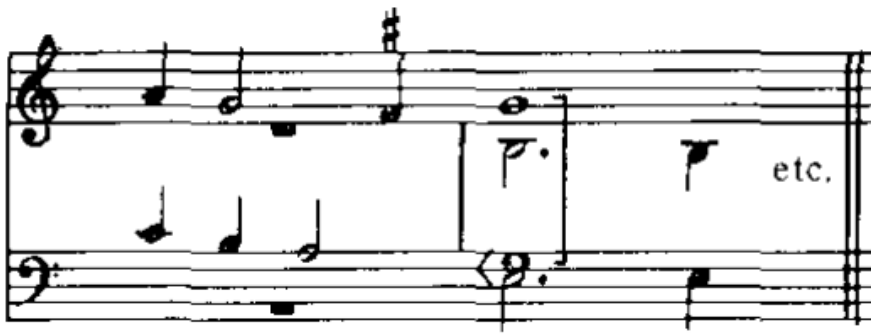
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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



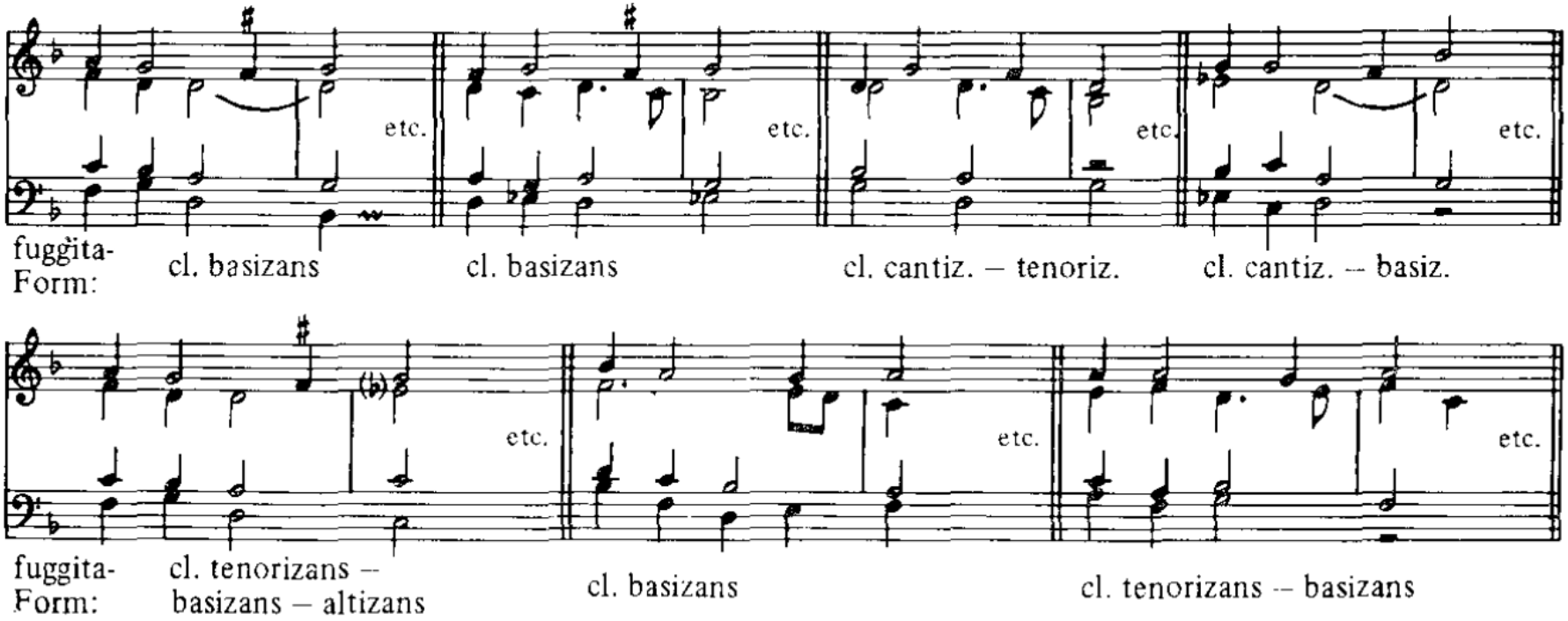
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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

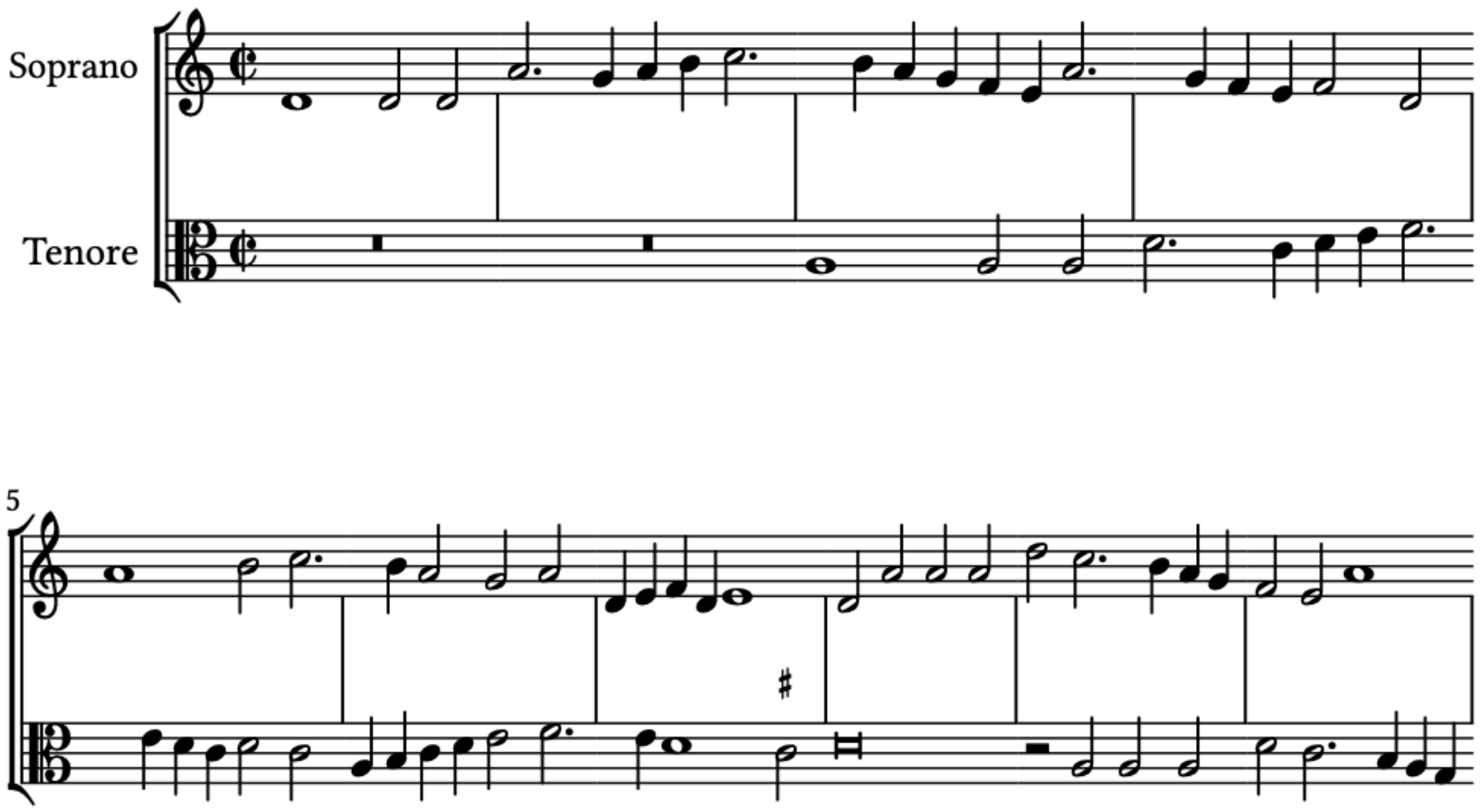
1. *Modus*: 'cadenze proprie, et principali' (auch genannt 'principali, et terminate'): d und a;
   'quasi cadenza principale et terminata': f;
   dem Modus 'nicht eigene' und deshalb nur 'per transito, et con diligenza' verwendbare Kadenzen: g und c'.
2. *Modus*: dieselben Töne wie im ersten.
3. *Modus*: '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.

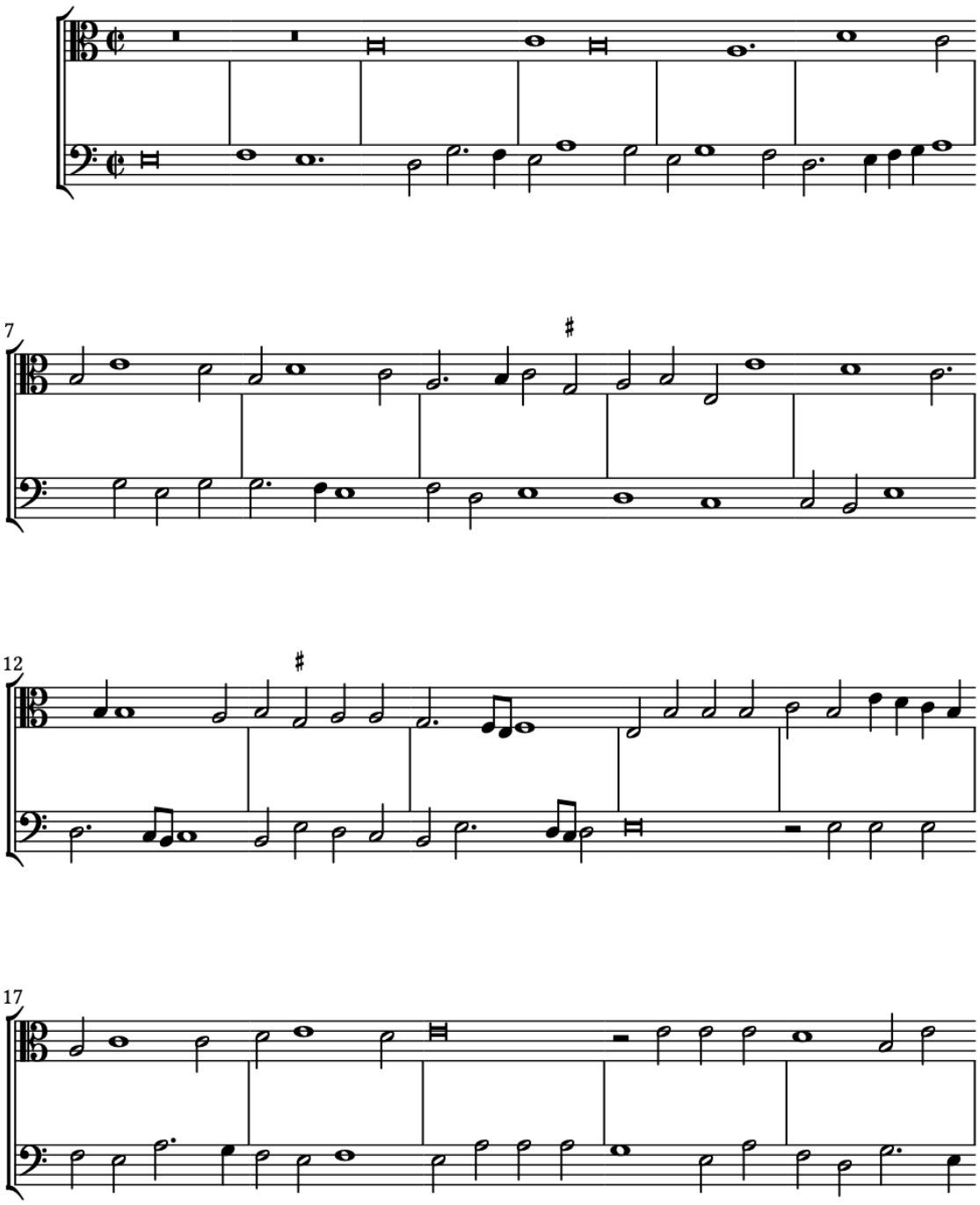
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

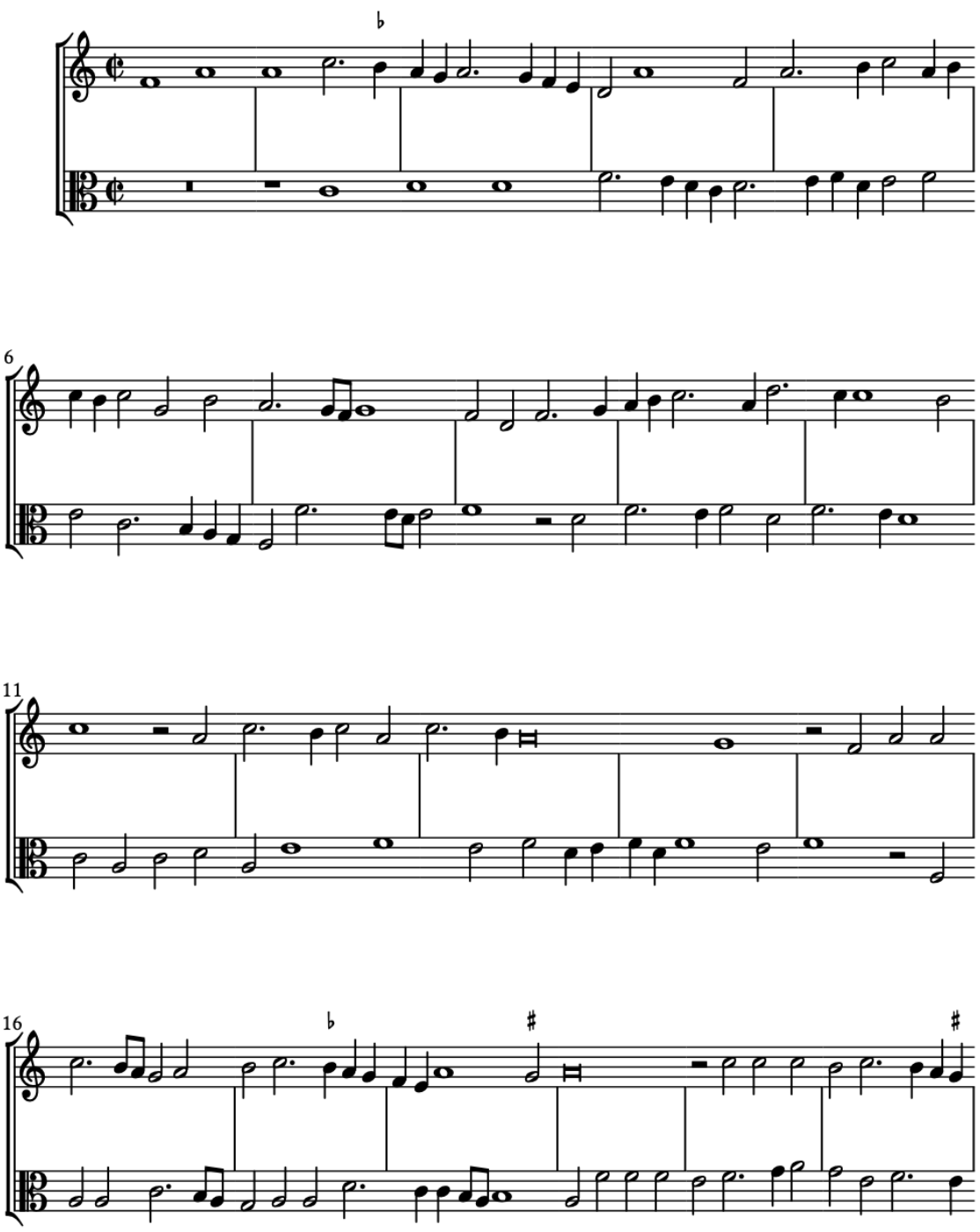
Kadenzen

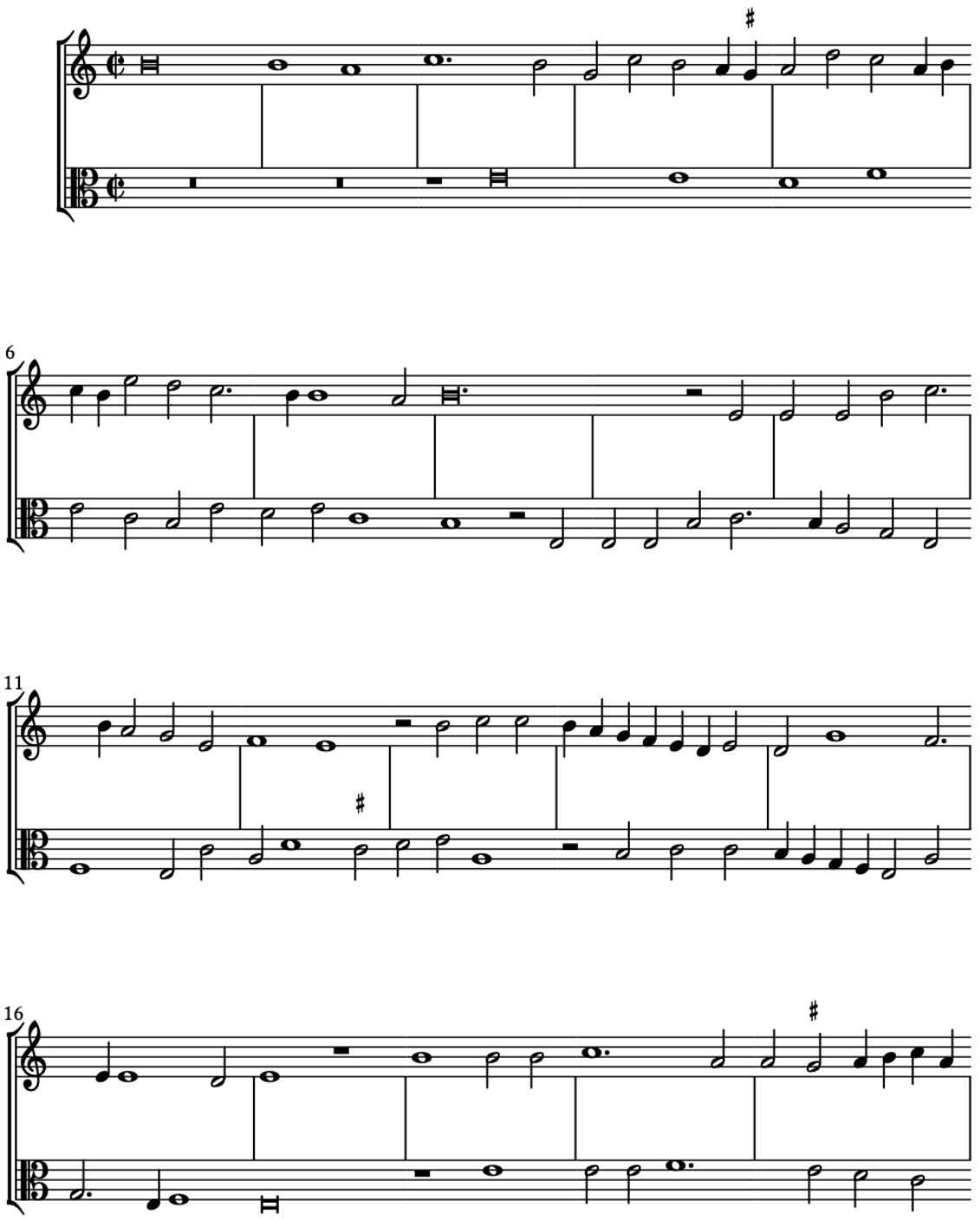
5. *Modus*: 'cadenze proprie': f und c';
'andere' Kadenz, geeignet zwar zur Einführung eines neuen Imitationsabschnittes, nicht jedoch zur Beendigung einer Prima pars: a;
nur 'per transito' verwendbare Kadenzen: d' und g.
6. *Modus*: 'cadenze principali': f, c' und a;
außerdem auch b;
nur 'per transito' 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.

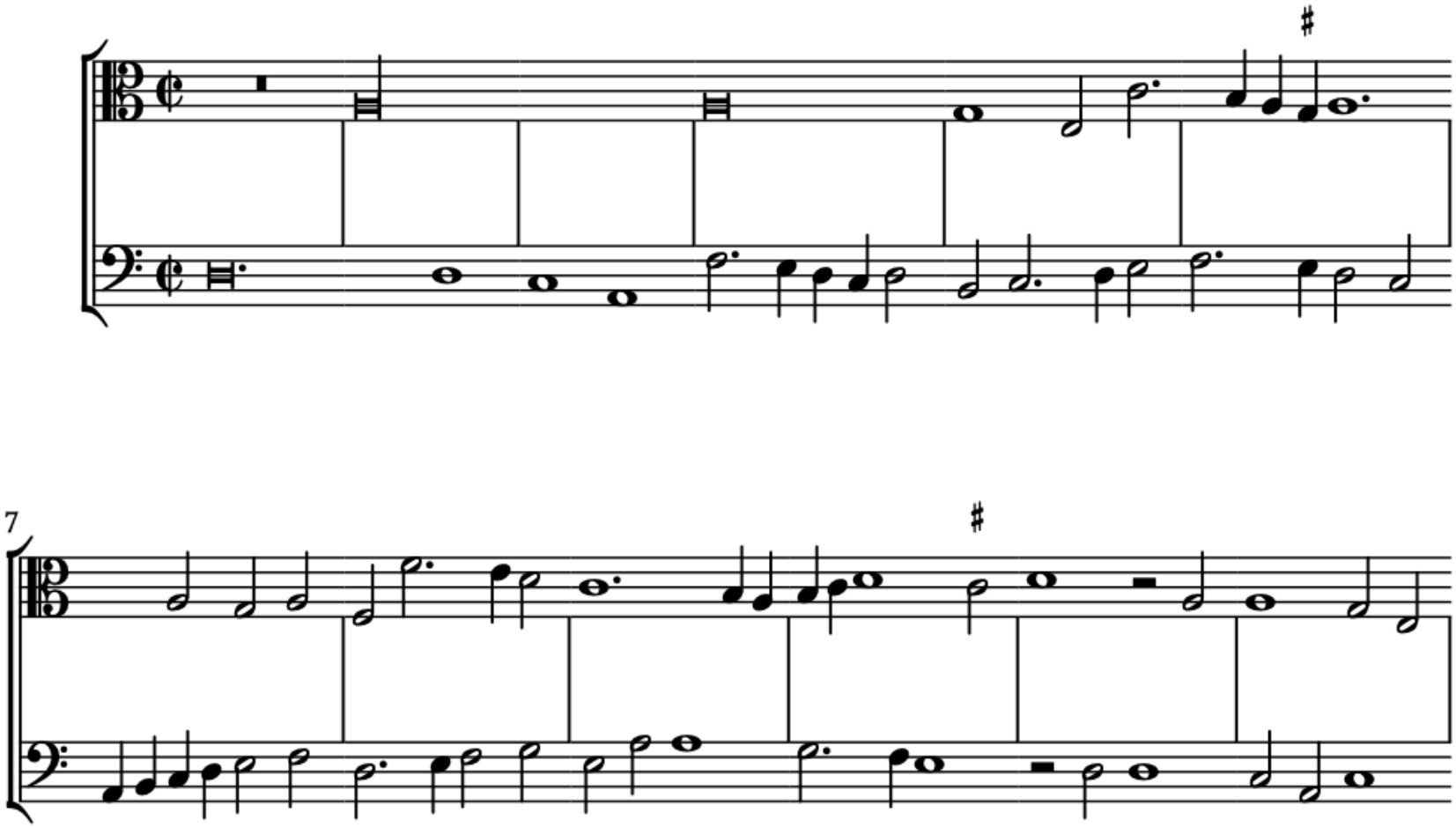
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie


Soprano
Tenore
5









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‘)

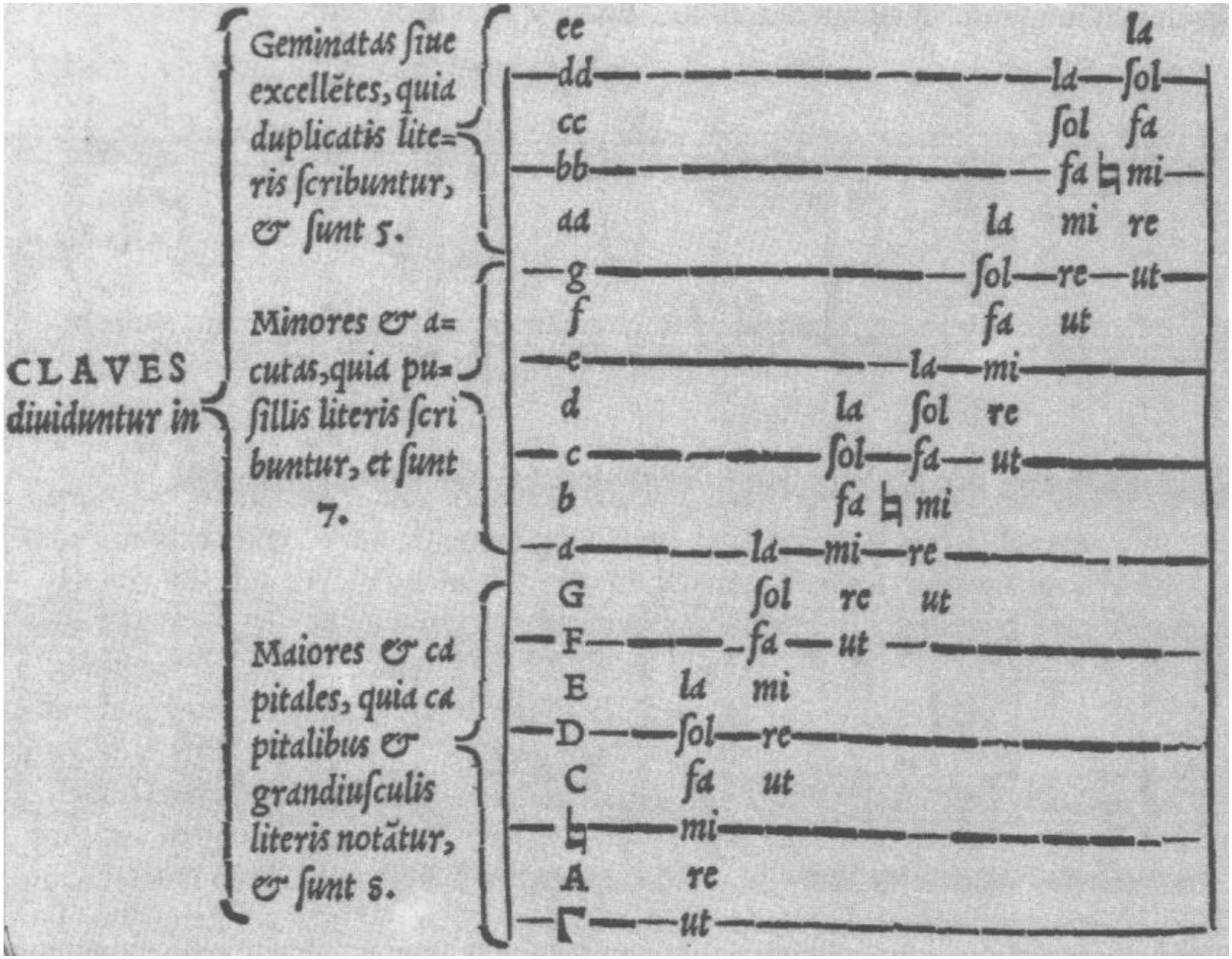
note superacute von aa bia ee (heute a‘ bis e“)

Hexachorde kommen auf folgenden Tonstufen vor:

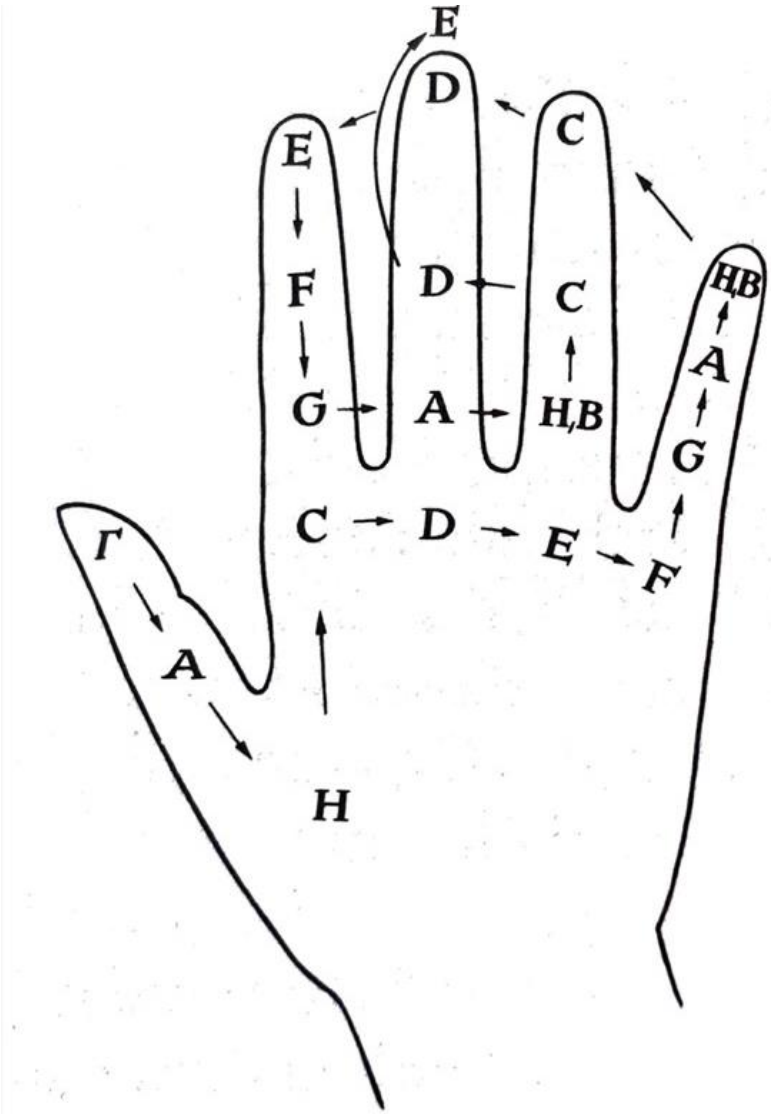
- c (naturale)
- f (molle) mit b rotundum
- g (durum) mit quadratum
- = musica recta

Abweichungen von den darin vorkommenden Noten führen zur musica ficta

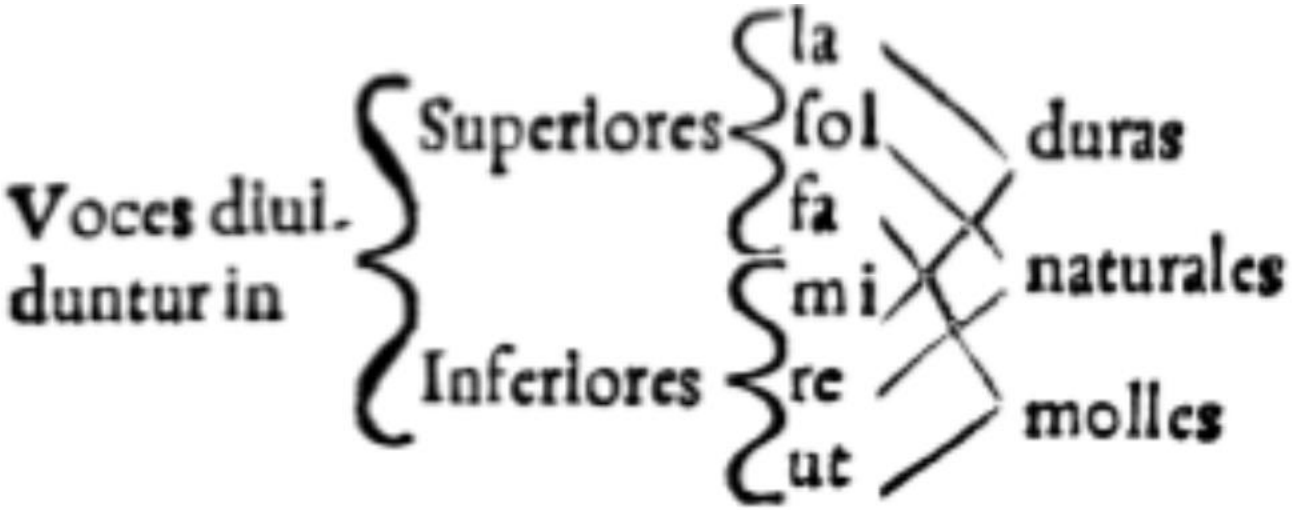
“fa sopra la” gibt es erst im 16. Jh. aber bei früher Musik wenn abwärts eher b und wenn aufwärts dann h


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

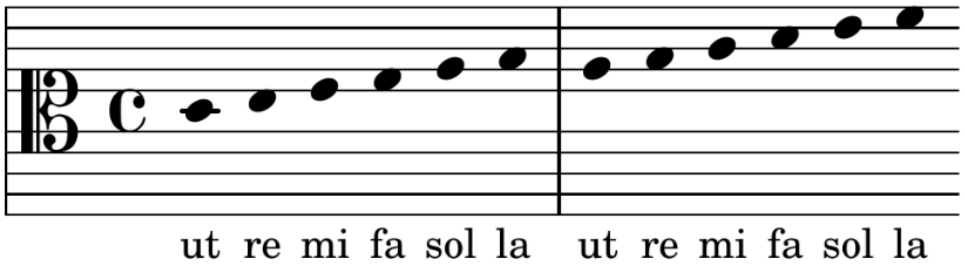
Diese Interpretation war aber nicht unumstritten und andere Autoren haben die Art so zu phrasieren als *inepta et inequalis* verurteilt, also „albern und ungleichmässig“.

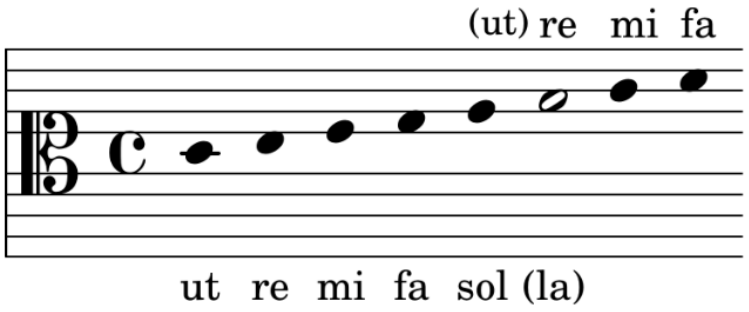
Wir können sagen, dass wahrscheinlich professionelle Musiker mit einer schon abgeschlossenen Ausbildung nicht mehr so schematisch phrasiert haben, wie in J. Cochleus zu lesen ist, wo er 1511 drei Arten beschreibt, ein Lied zu singen :

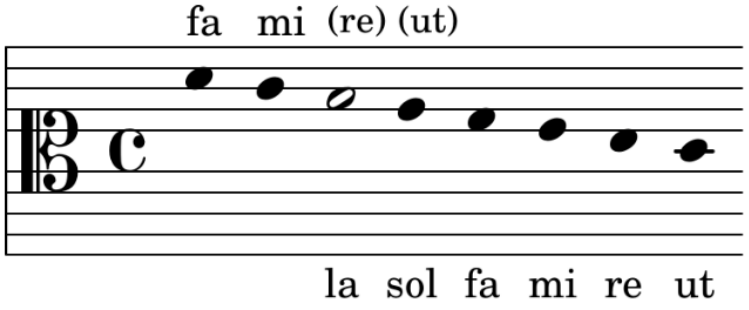
»Erstens durch Solmisieren, d.h. durch Aussprache der Silben oder Namen der voces. Zweitens durch Wiedergabe der Tonhöhen mit unterlegtem Text. Drittens durch Ausstoß der Klänge und Töne ohne Text oder solfa. Die erste Art ist für Anfänger geeignet, da sie sich auf diese Weise durch Differenzierung der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

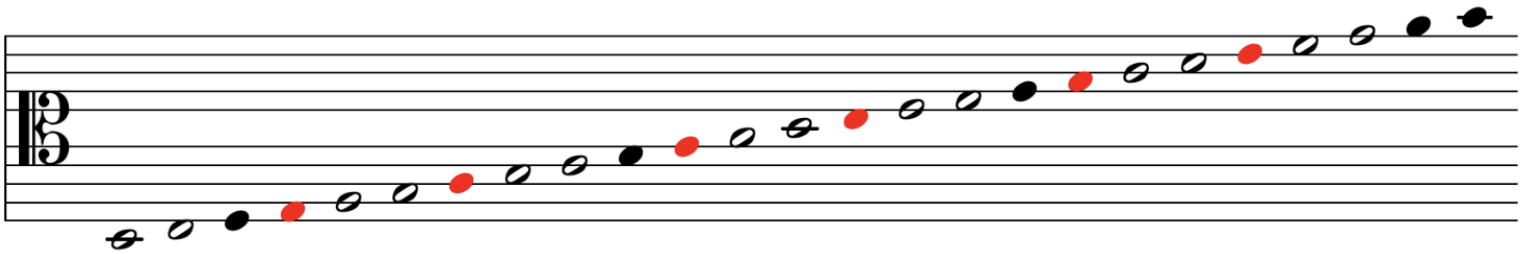
Mutation

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

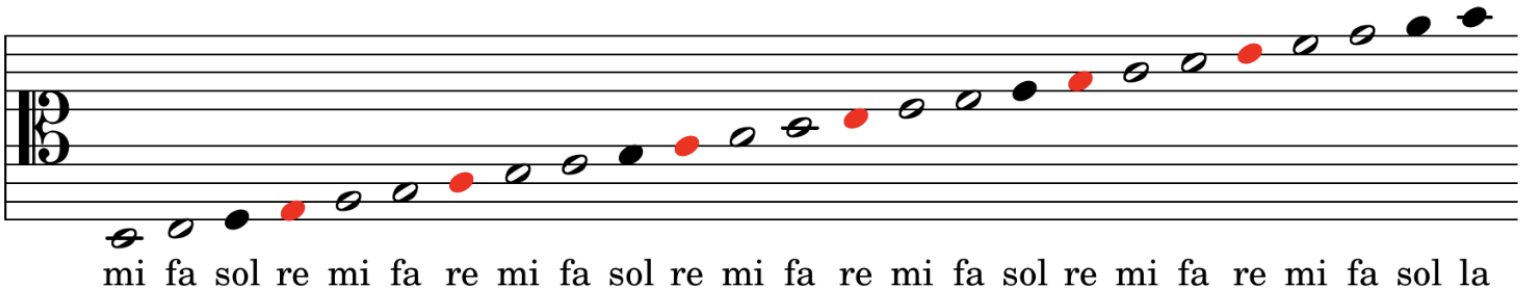
abwärts so schnell wie möglich, auch auf das la

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

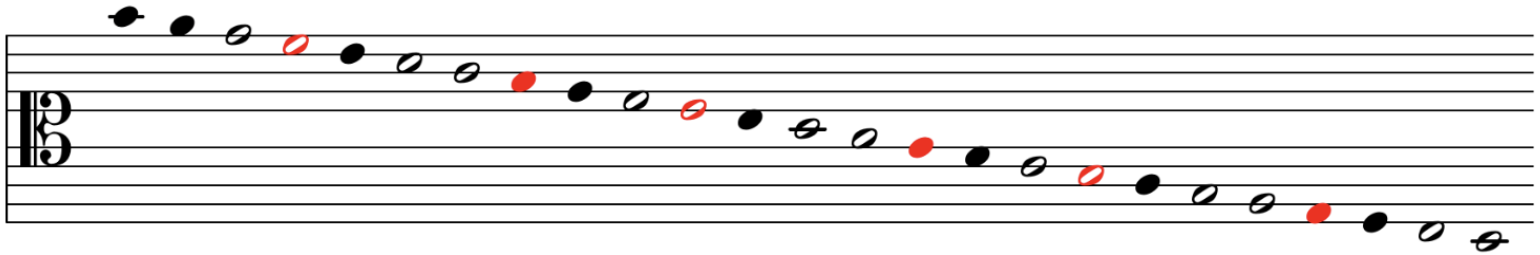
Mutation



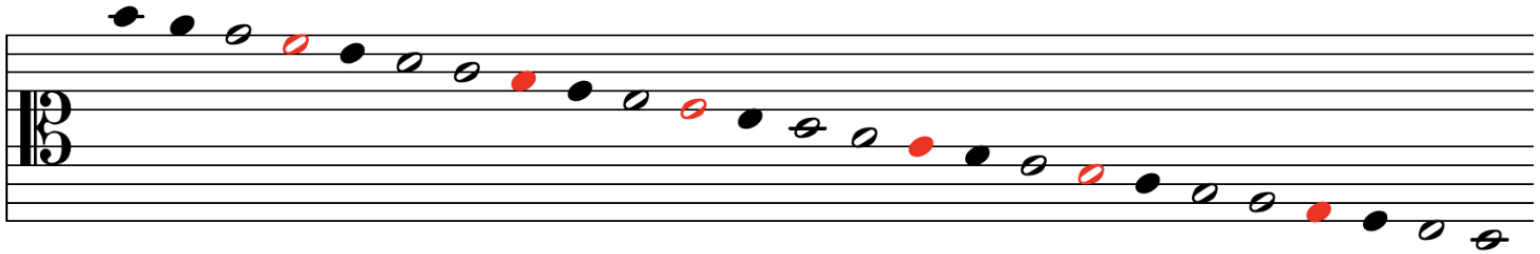
Mutation


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

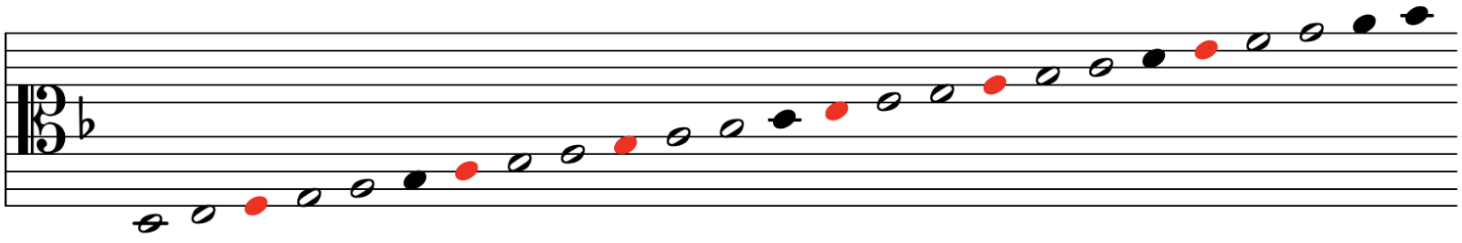


Mutation

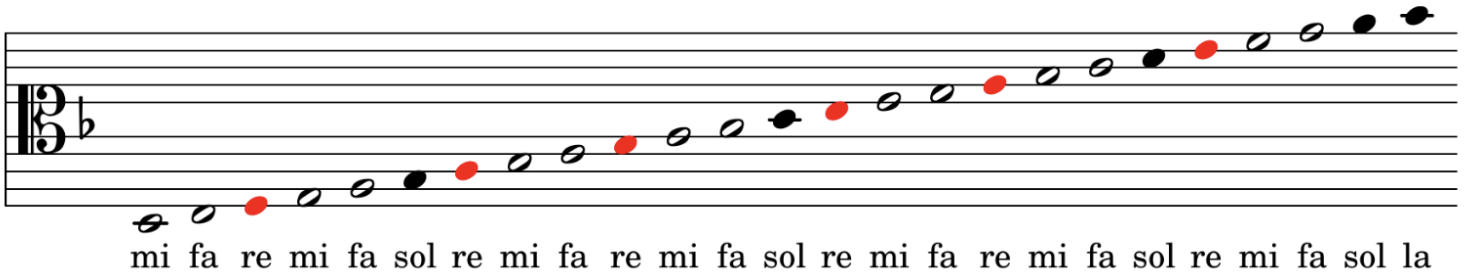


la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa mi

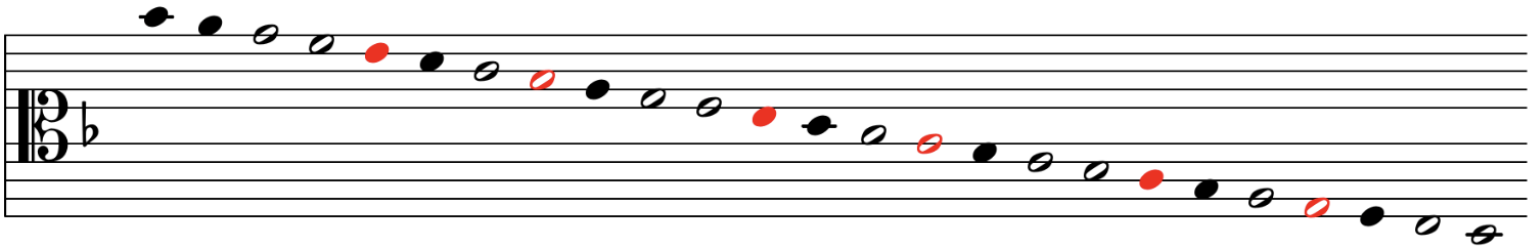
Mutation



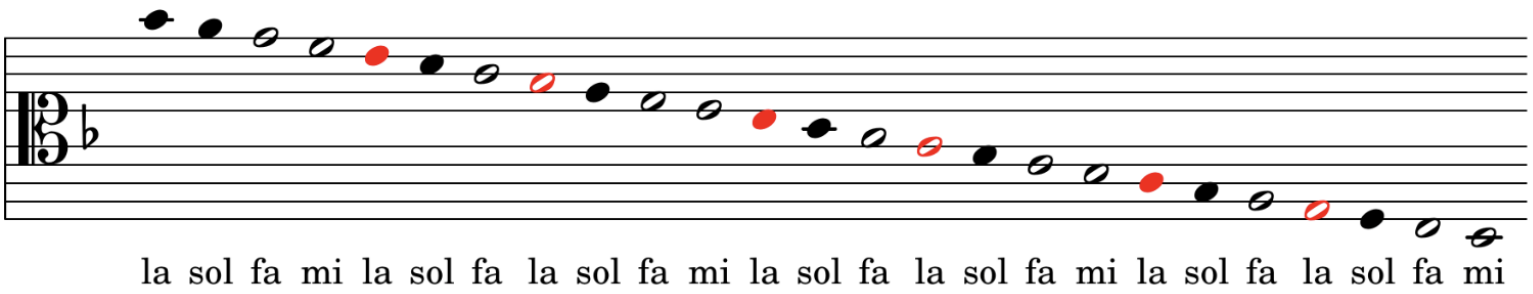
Mutation


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

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