

Musica figurata 2

9. Seminar

Institut für Alte Musik
Ruth Bruckner - WS 2024/25

Analyse einer Mottete

Nach Martin Ruhnke

Siehe Artikel

Frankoflämische Vokalpolyphonie

= Niederländische Schule
(ca. 1450-1600)

Komponisten hauptsächlich aus den
Regionen Belgien, Niederlande und
Nordfrankreich

In ganz Europa tätig

Frankoflämische Vokalpolyphonie

- Imitationsstil: Stimmen greifen nacheinander dasselbe Motiv auf
- Durchimitierender Kontrapunkt
- Weiterentwicklung von Kanons (z. B. Krebs-, Spiegel-, Mensurationskanon)

Frankoflämische Vokalpolyphonie

- Gleichwertigkeit der Stimmen
- Keine Dominanz der Oberstimme
- Stimmen sind melodisch eigenständig
- Dichte polyphone Satztextur

Frankoflämische Vokalpolyphonie

- Textbezogene Komposition
- Musik dient immer mehr der Affektdarstellung
- Rhetorische und klangmalerische Mittel zur Textausdeutung

Frankoflämische Vokalpolyphonie

1. Generation (ca. 1420–1470)

Übergang von der Burgundischen Schule

- Johannes Ockeghem
- Antoine Busnoys



Frankoflämische Vokalpolyphonie

2. Generation (ca. 1470–1520)

- Jacob Obrecht
- Heinrich Isaac
- Josquin Desprez



Frankoflämische Vokalpolyphonie

3. Generation (ca. 1520–1560)

Übergang zur Hochrenaissance

- Adrian Willaert
- Nicolas Gombert
- Clemens non Papa



Frankoflämische Vokalpolyphonie

4. Generation (ca. 1560–1600)

- Orlando di Lasso
- Philippe de Monte
- Giaches de Wert



Englische Renaissance

Blütezeit unter Tudors und Stuarts

Anglikanische Kirche ab 1534 unter Heinrich VIII.

Protestantische Kirchenmusik eingeführt

Unter Mary I. wieder Katholizismus und lateinische Liturgie

Elizabeth I. Anglikanische Kirche gefestigt (im Amt 1558-1603)

Englische Renaissance

Polyphonie ähnlich der frankoflämischen
Vokalpolyphonie

weicher im Klang mit mehr Terzen/Sexten (auch in Ketten)

Fließender und weniger imitatorischer Kontrapunkt

Instrumentalmusik in Consorts und viel Virginal- und Lautenmusik

Kirchenmusik in ununterbrochener Tradition (z.B. Kings College Cambridge)

Englische Renaissance

John Dunstable (ca. 1390-1453) 

Leonel Power (ca. 1370-1445)

Robert Fayrfax (1464-1521)

Christopher Tye (ca. 1505-1573) 

Thomas Tallis ca. (1505-1585) 

John Sheppard ca. (1515-1558)

Englische Renaissance

William Byrd (ca. 1540-1623) 

Thomas Morley (1557-1602)

John Dowland (1563-1626) 

Orlando Gibbons (1583-1625)

Thomas Tomkins (1572-1656)

John Bull (1562/63 bis 1628) 

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

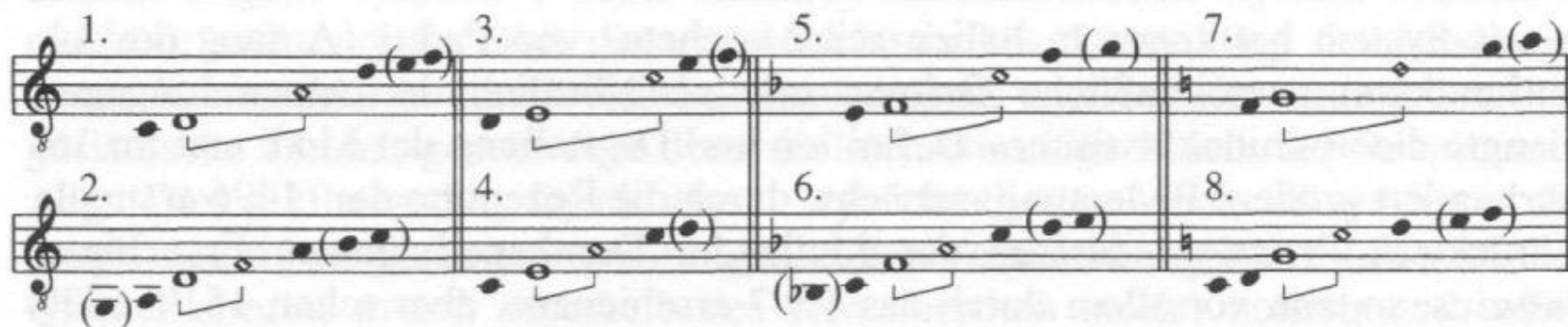


8. Ton
Hypo-
mixolydisch

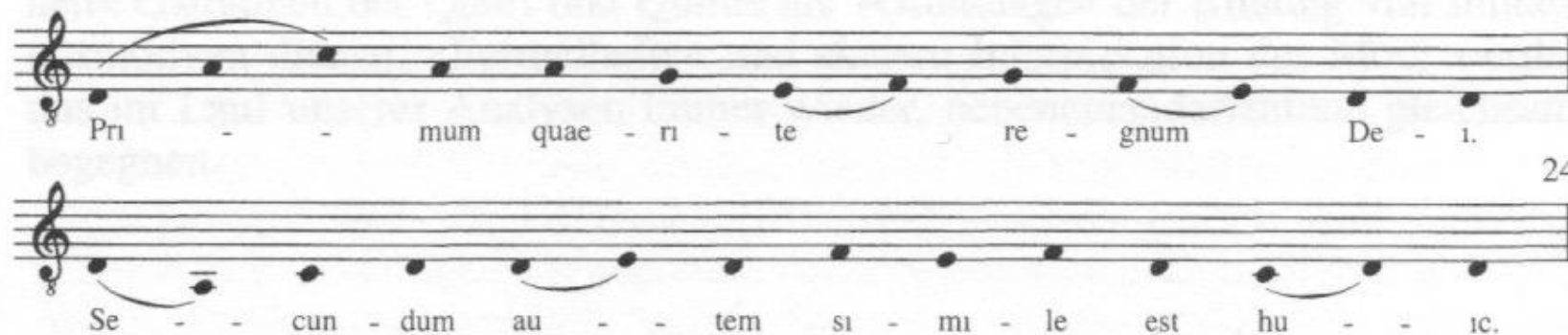


* in der obenstehenden Tabelle bezeichnet den Reperkussions- oder Rezitationston.

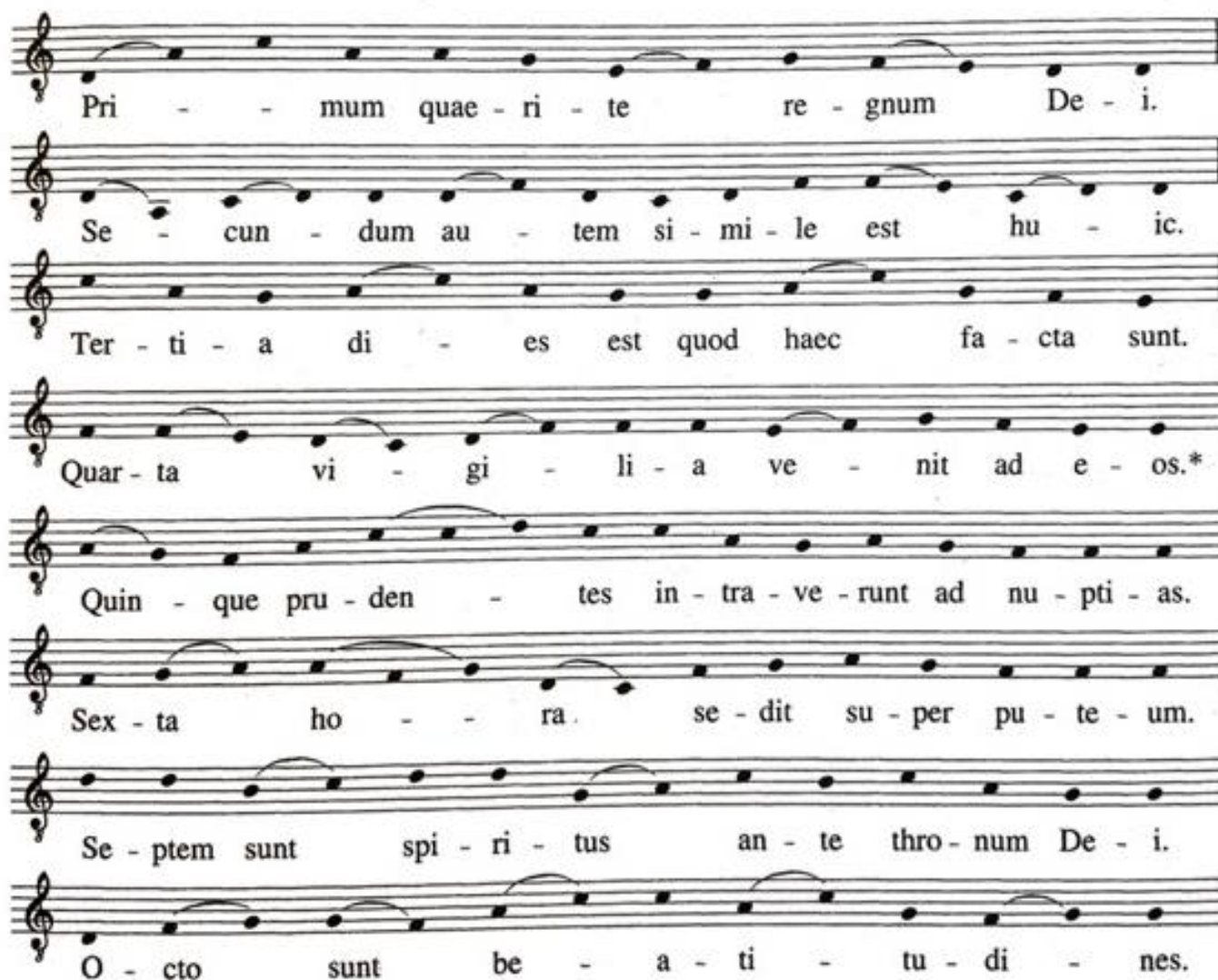
(Finalis = Ganze Note, Repercussa = rhombische Note, dazu der Ambitus, die »Lizenzen«, d. h. mögliche Erweiterungen, in Klammern):



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



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



Pri - - mum quae - ri - te re - gnum De - i.

Se - cun - dum au - tem si - mi - le est hu - ic.

Ter - ti - a di - es est quod haec fa - cta sunt.

Quar - ta vi - gi - li - a ve - nit ad e - os.*

Quin - que pru - den - tes in - tra - ve - runt ad nu - pti - as.

Sex - ta ho - - ra . se - dit su - per pu - te - um.

Se - ptem sunt spi - ri - tus an - te thro - num De - i.

O - cto sunt be - a - ti - tu - di - nes.

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

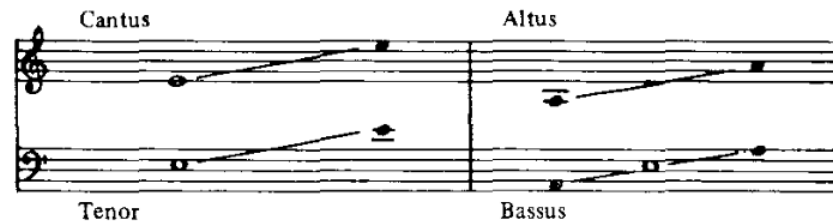
1. 3. 5. 7.
 2. 4. 6. 8.

1. *Modus* :

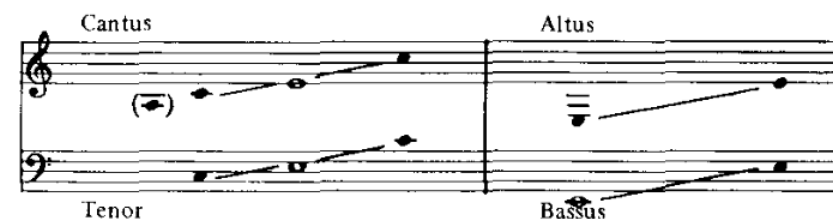


2. *Modus* : in originaler Lage (Finalis: d im Tenor, d' im Sopran) nicht gebräuchlich, da besonders die beiden Unterstimmen in zu tiefe Lagen (der Baß etwa bis D) abwärts führten, daher fast immer transponiert. (Siehe unten, Seite 72).

3. *Modus* :



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



5. *Modus* (traditioneller Art):

Diagram illustrating the traditional *Modus* (5th mode) across four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The notation is presented in two systems, each with a vocal staff (Cantus/Altus) and a lute staff (Tenor/Bassus). The Cantus staff uses a treble clef, and the Tenor/Bassus staves use a bass clef. The Altus staff uses a soprano clef (C1). The notation shows a sequence of notes connected by a line, indicating a melodic progression. The notes are: Cantus (G4, A4, B4), Altus (F4, G4, A4), Tenor (E3, F3, G3), and Bassus (D3, E3, F3).

6. *Modus* (traditioneller Art):

Diagram illustrating the traditional *Modus* (6th mode) across four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The notation is presented in two systems, each with a vocal staff (Cantus/Altus) and a lute staff (Tenor/Bassus). The Cantus staff uses a treble clef, and the Tenor/Bassus staves use a bass clef. The Altus staff uses a soprano clef (C1). The notation shows a sequence of notes connected by a line, indicating a melodic progression. The notes are: Cantus (A4, B4, C5), Altus (G4, A4, B4), Tenor (F3, G3, A3), and Bassus (E3, F3, G3).

7. *Modus* :

Diagram illustrating the *Modus* (7th mode) across four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The notation is presented in two systems, each with a vocal staff (Cantus/Altus) and a lute staff (Tenor/Bassus). The Cantus staff uses a treble clef, and the Tenor/Bassus staves use a bass clef. The Altus staff uses a soprano clef (C1). The notation shows a sequence of notes connected by a line, indicating a melodic progression. The notes are: Cantus (B4, C5, D5), Altus (A4, B4, C5), Tenor (G3, A3, B3), and Bassus (F3, G3, A3).

8. *Modus* :

Diagram illustrating the *Modus* (8th mode) across four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The notation is presented in two systems, each with a vocal staff (Cantus/Altus) and a lute staff (Tenor/Bassus). The Cantus staff uses a treble clef, and the Tenor/Bassus staves use a bass clef. The Altus staff uses a soprano clef (C1). The notation shows a sequence of notes connected by a line, indicating a melodic progression. The notes are: Cantus (C5, D5, E5), Altus (B4, C5, D5), Tenor (A3, B3, C4), and Bassus (G3, A3, B3).

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



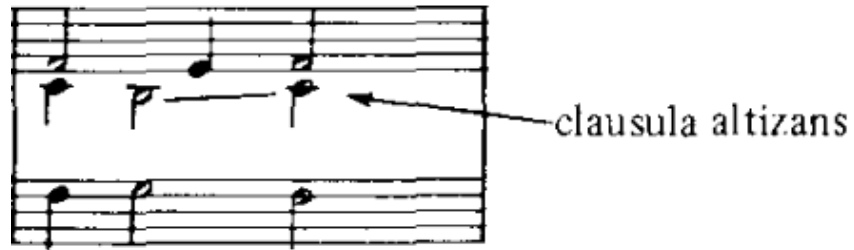
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

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



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

The image displays two systems of musical notation for vocal cadences. Each system consists of four measures, each with a treble and bass staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps and flats). Below each measure, there is a label indicating the instrument or voice part involved. The first system shows a progression of instruments: cl. basizans, cl. basizans, cl. cantiz. – tenoriz., and cl. cantiz. – basiz. The second system shows: cl. tenorizans – basizans – altizans, cl. basizans, and cl. tenorizans – basizans. The word 'fuggita-Form:' is written below the first measure of each system. The word 'etc.' appears at the end of each measure in the first system and at the end of the first and third measures in the second system.

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.

Soprano

Tenore

This musical system contains the first four measures of a piece for Soprano and Tenor. The Soprano part is written in treble clef with a common time signature (C). The Tenor part is written in bass clef with a common time signature (C). Vertical bar lines divide the measures. In measure 1, the Soprano has a half note G4 and the Tenor has a whole note G3. In measure 2, the Soprano has a dotted quarter note A4 and an eighth note B4, while the Tenor has a whole rest. In measure 3, the Soprano has a dotted quarter note C5 and an eighth note B4, while the Tenor has a whole note G3. In measure 4, the Soprano has a dotted quarter note D5 and an eighth note C5, while the Tenor has a whole note A3.

5

This musical system contains measures 5 through 8. The Soprano part continues in treble clef, and the Tenor part continues in bass clef. In measure 5, the Soprano has a dotted quarter note E5 and an eighth note D5, while the Tenor has a whole note B2. In measure 6, the Soprano has a dotted quarter note F5 and an eighth note E5, while the Tenor has a whole note C3. In measure 7, the Soprano has a dotted quarter note G5 and an eighth note F5, while the Tenor has a whole note D3. In measure 8, the Soprano has a dotted quarter note A5 and an eighth note G5, while the Tenor has a whole note E3. A sharp symbol (#) is placed above the Tenor staff in measure 7.



Handwritten musical score, measures 1-5. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music is in common time (C).

Handwritten musical score, measures 6-10. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The music is in common time (C).

Handwritten musical score, measures 11-15. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The music is in common time (C).

Handwritten musical score, measures 16-20. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The music is in common time (C).

First system of a musical score. The treble clef staff contains a sequence of notes: a whole note G4, a half note A4, a dotted half note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a whole note G3, a half note A3, and a dotted half note B3. A sharp sign (#) is placed above the treble staff at the beginning of the system.

6

Second system of a musical score, starting at measure 6. The treble clef staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a dotted half note B4, a half note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The bass clef staff contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a dotted half note B3, a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3.

11

Third system of a musical score, starting at measure 11. The treble clef staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a dotted half note B4, a half note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The bass clef staff contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a dotted half note B3, a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3.

16

Fourth system of a musical score, starting at measure 16. The treble clef staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a dotted half note B4, a half note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The bass clef staff contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a dotted half note B3, a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, using a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piano part begins with a series of chords and single notes, including a prominent F# in the bass. The voice part is in the right hand, using a single staff with a soprano clef. It begins with a series of notes, including a prominent F# in the soprano range. The score is divided into measures by vertical bar lines.

7

#

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 bis 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

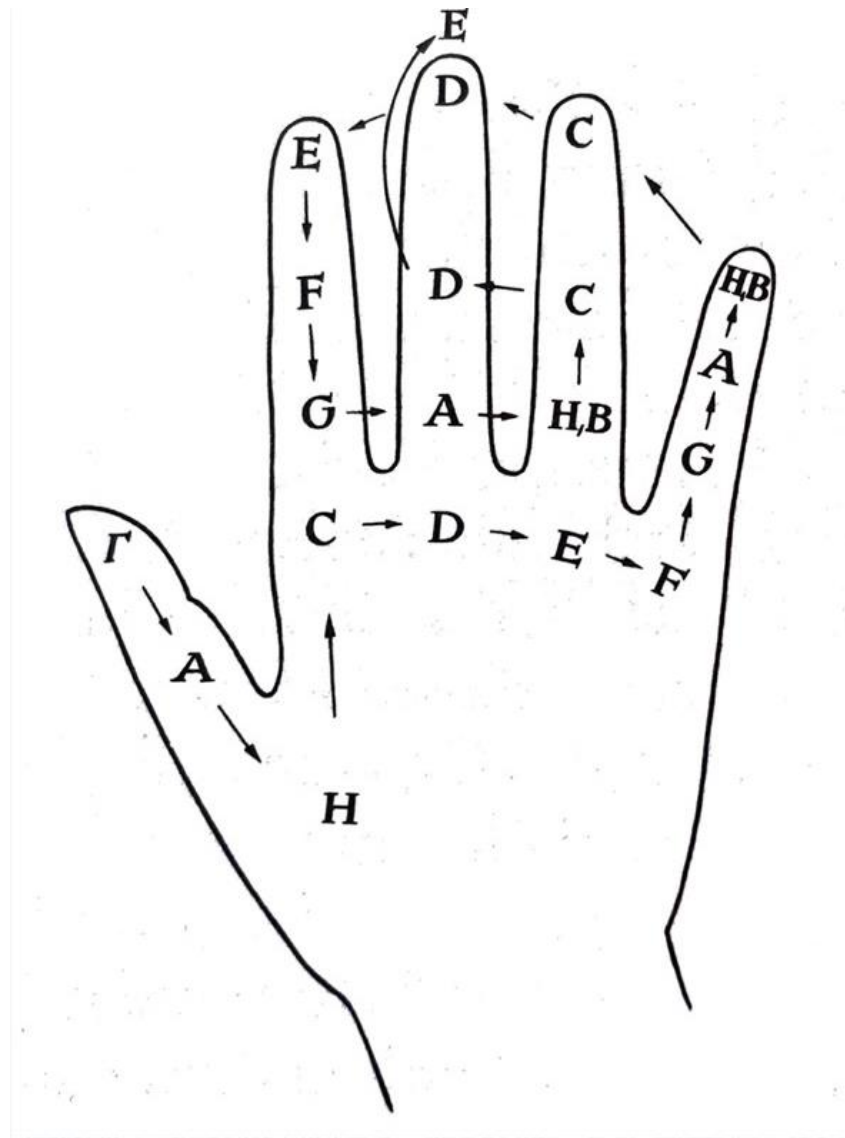
Geminatas siue
excellētes, quia
duplicatis lite-
ris scribuntur,
& sunt 5.

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

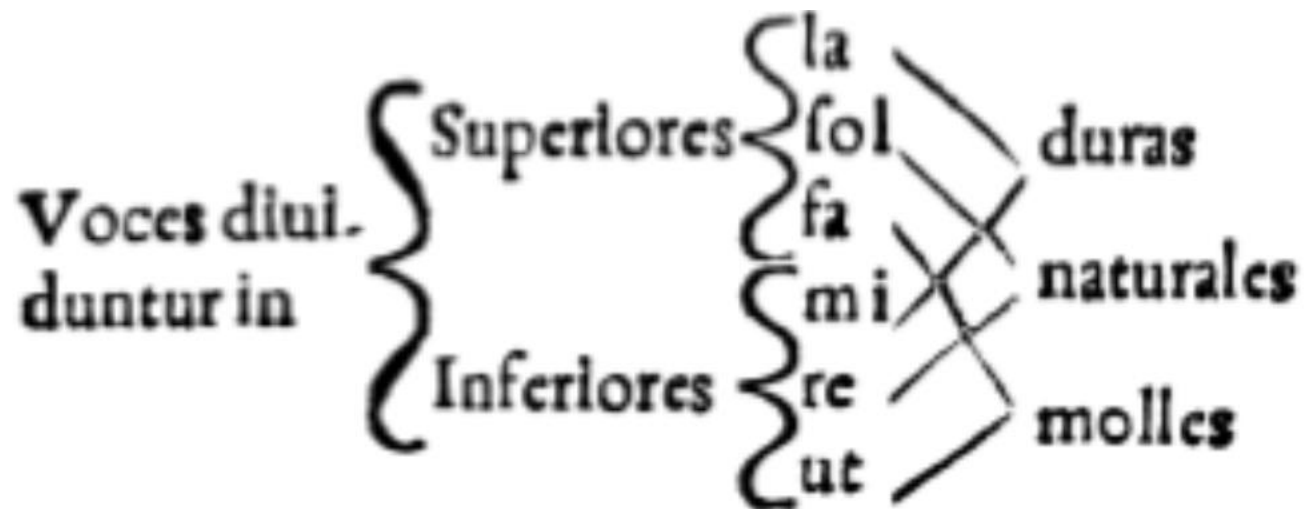
Maiores & ca-
pitales, quia ca-
pitalibus &
grandiusculis
literis notatur,
& sunt 5.

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
♭	—	—	—	mi
A				re
♮	—	—	—	ut

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



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

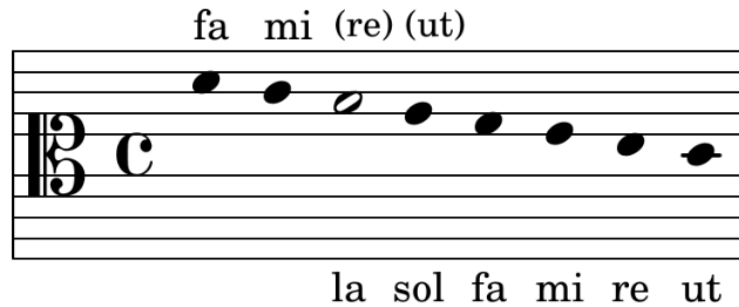
Diese Interpretation war aber nicht unumstritten und andere Autoren haben die Art so zu phrasieren als *inepta et inequalis* verurteilt, also „albern und ungleichmässig“.

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



Mutation

Mutiert wird idealerweise zwischen

naturale - durum

naturale - molle

eher nicht zwischen durum - molle

(chromatische Rückung)

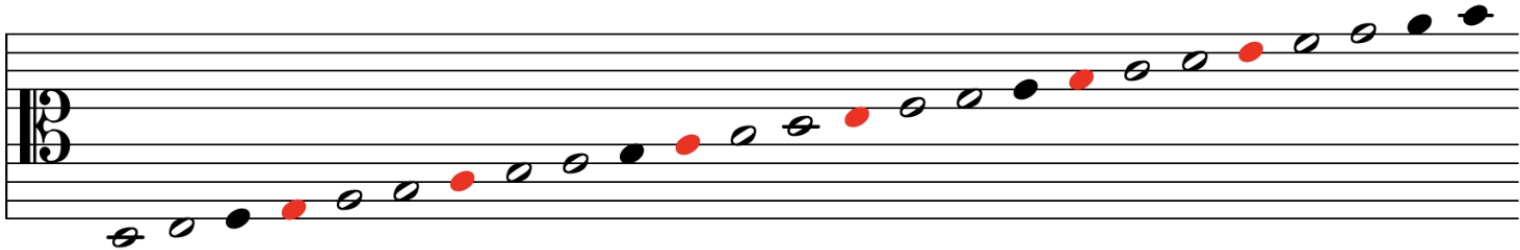
Mutation

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

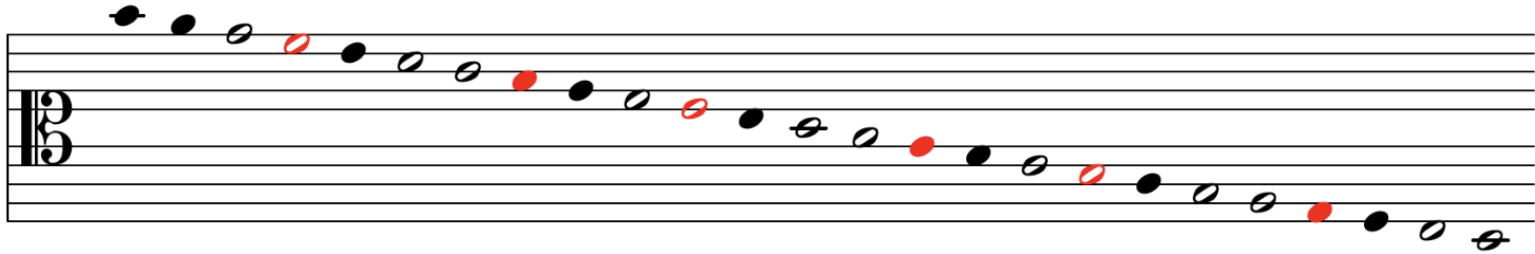
Mutation



Mutation



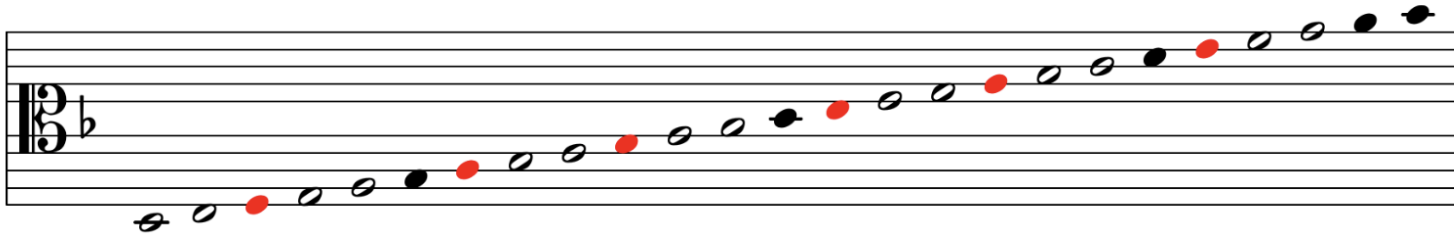
Mutation



Mutation



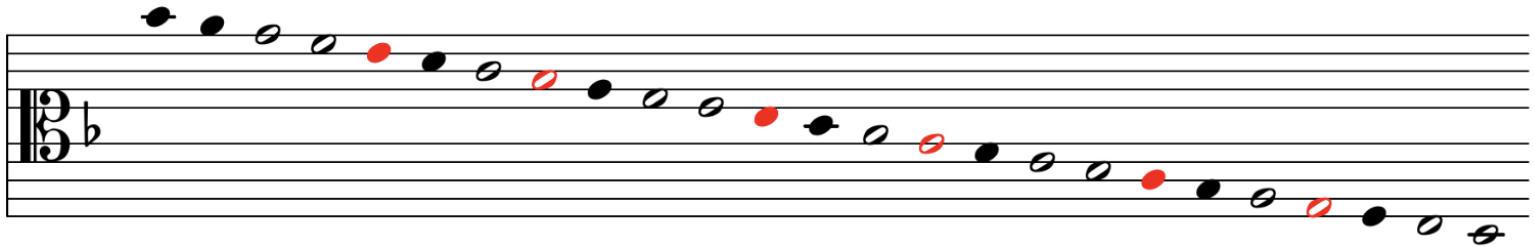
Mutation



Mutation



Mutation



Mutation



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 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

Guidonische Solmisation

Repetitorium

Palestrina Ricercare

Siehe Noten