

Musica figurata 2

2. Seminar

Institut für Alte Musik
Ruth Bruckner - WS 2024/25

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

Modus und Solmisation

Modus und Solmisation

Modi: spätere Namen (aus dem Griechischen)

Dorisch

Phyrgisch

Lydisch

Mixolydisch

auch jeweils authentisch oder plagal

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

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

1. Ton (Protus)
Dorisch



2. Ton
Hypodorisch



3. Ton (Deuterus)
Phrygisch



4. Ton
Hypophrygisch



5. Ton (Tritus)
Lydisch



6. Ton
Hypolydisch



7. Ton (Tetrardus)
Mixolydisch



8. Ton
Hypo-
mixolydisch



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

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

1. 3. 5. 7.

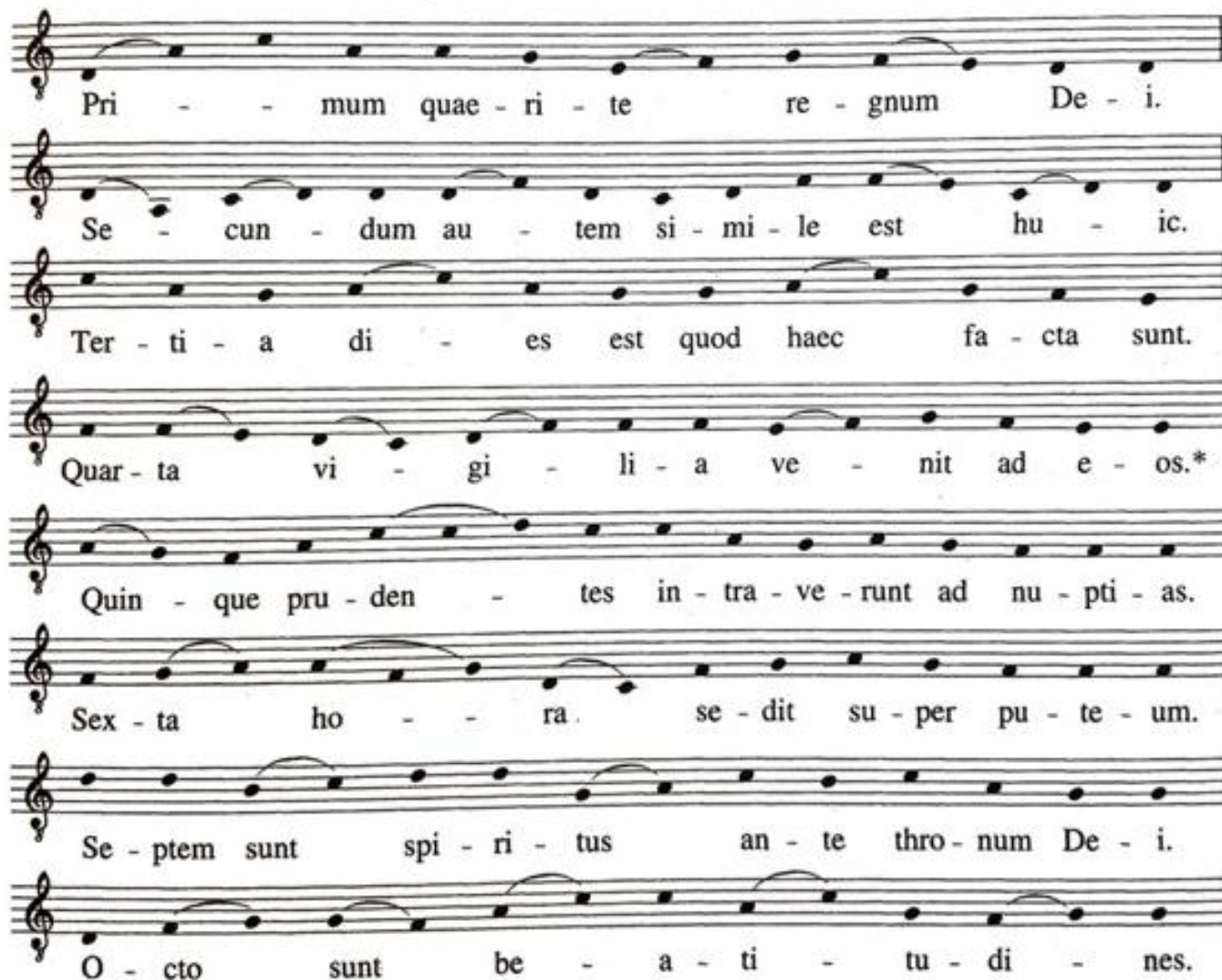
2. 4. 6. 8.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. 3. 5. 7.

2. 4. 6. 8.

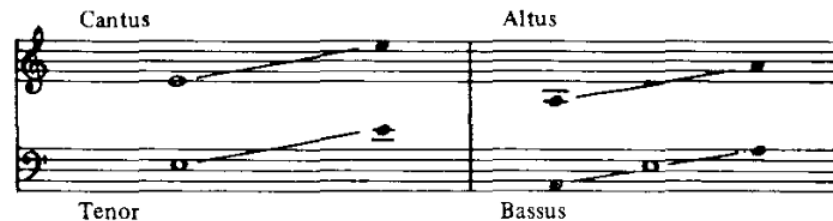
O - cto sunt be - a - ti - tu - di - nes.

1. *Modus* :



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

3. *Modus* :



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



5. *Modus* (traditioneller Art):

Musical notation for Modus 5, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in a single system with two staves per voice. The Cantus staff is in the treble clef, and the Tenor and Bassus staves are in the bass clef. The Altus staff is in the treble clef. The notes are: Cantus (G4, A4, B4), Altus (F4, G4, A4), Tenor (E3, F3, G3), and Bassus (C3, D3, E3). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

6. *Modus* (traditioneller Art):

Musical notation for Modus 6, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in a single system with two staves per voice. The Cantus staff is in the treble clef, and the Tenor and Bassus staves are in the bass clef. The Altus staff is in the treble clef. The notes are: Cantus (A4, B4, C5), Altus (G4, A4, B4), Tenor (F3, G3, A3), and Bassus (D3, E3, F3). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

7. *Modus* :

Musical notation for Modus 7, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in a single system with two staves per voice. The Cantus staff is in the treble clef, and the Tenor and Bassus staves are in the bass clef. The Altus staff is in the treble clef. The notes are: Cantus (G4, A4, B4), Altus (F4, G4, A4), Tenor (E3, F3, G3), and Bassus (C3, D3, E3). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

8. *Modus* :

Musical notation for Modus 8, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in a single system with two staves per voice. The Cantus staff is in the treble clef, and the Tenor and Bassus staves are in the bass clef. The Altus staff is in the treble clef. The notes are: Cantus (A4, B4, C5), Altus (G4, A4, B4), Tenor (F3, G3, A3), and Bassus (D3, E3, F3). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

Transposition

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

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

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

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The notation is arranged in two systems. The first system shows the Cantus and Tenor parts, and the second system shows the Altus and Bassus parts. Each part consists of a single note with a stem and a flag, indicating a specific pitch. The Cantus part is in the treble clef, and the Tenor part is in the bass clef. The Altus part is in the treble clef, and the Bassus part is in the bass clef. The notes are connected by a diagonal line, suggesting a melodic line. The Cantus note is on the second line of the treble clef, the Tenor note is on the second space of the bass clef, the Altus note is on the second space of the treble clef, and the Bassus note is on the second space of the bass clef. The notes are all in the same pitch class, indicating a transposition of the mode.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

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

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

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

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

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

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

Musical notation for the 4th mode, *Modus transpositus* ('per b-molle'). The notation is presented in two systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'Cantus' and the bottom staff is labeled 'Tenor'. The right system is also labeled 'Altus' above and 'Bassus' below. The notation shows a melodic line with a finalis on a flat (B-flat) and a finalis on a natural (C). The notes are connected by a line, indicating a melodic phrase. The finalis on a flat is marked with a flat sign (b) and the finalis on a natural is marked with a natural sign (n).

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

Musical notation for the 6th mode, *Modus* (traditioneller Art), transposed up a fifth. The notation is presented in two systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'Cantus' and the bottom staff is labeled 'Tenor'. The right system is also labeled 'Altus' above and 'Bassus' below. The notation shows a melodic line with a finalis on a natural (C) and a finalis on a natural (C). The notes are connected by a line, indicating a melodic phrase. The finalis on a natural is marked with a natural sign (n) and the finalis on a natural is marked with a natural sign (n).

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

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

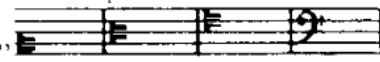
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

1. Modus
„per \sharp quadro”

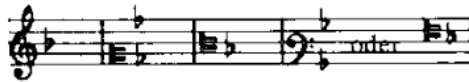


2. Modus
„per \sharp quadro”



[In der Praxis
ungebräuch-
lich]

1. Modus
„per \flat -molle”



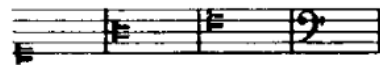
2. Modus
„per \flat -molle”



3. Modus



4. Modus



5. Modus



6. Modus



7. Modus



8. Modus

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

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

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

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

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

Kadenzen



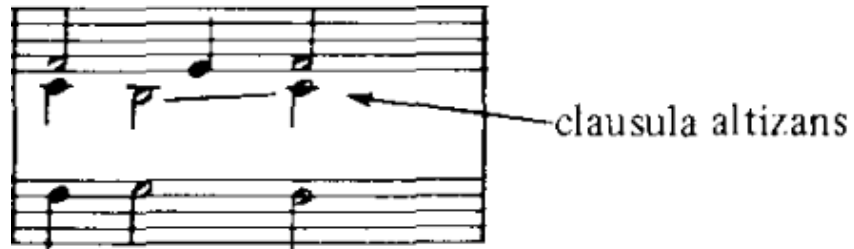
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

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

Kadenzen

Clausula altizans



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

Clausula basizans



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

Cadenza fuggita

Mehrere Arten

Kadenzen

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

Kadenzen



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

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

Kadenzen



Motivkopf als cl. basizans eingeführt

etc.

The image shows a musical score with three staves. The top staff contains a melodic line with a series of notes, followed by a double bar line and a fermata. The middle staff contains a bass line with notes and a fermata. The bottom staff contains a bass line with notes and a fermata. An arrow points from the first measure of the top staff to the first measure of the middle staff. Another arrow points from the first measure of the middle staff to the first measure of the bottom staff. The text 'Motivkopf als cl. basizans eingeführt' is written below the bottom staff, and 'etc.' is written to the right of the top staff.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

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

Kadenzen



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

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

Kadenzen

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

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

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

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

Kadenzen

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

Hexachord

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

Hexachord

Aufteilung in Tonhöhenbereiche:

note graves von Γ bis G (heute G bis g)

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

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

Hexachorde kommen auf folgenden Tonstufen vor:

c (naturale)

f (molle) mit b quadratum

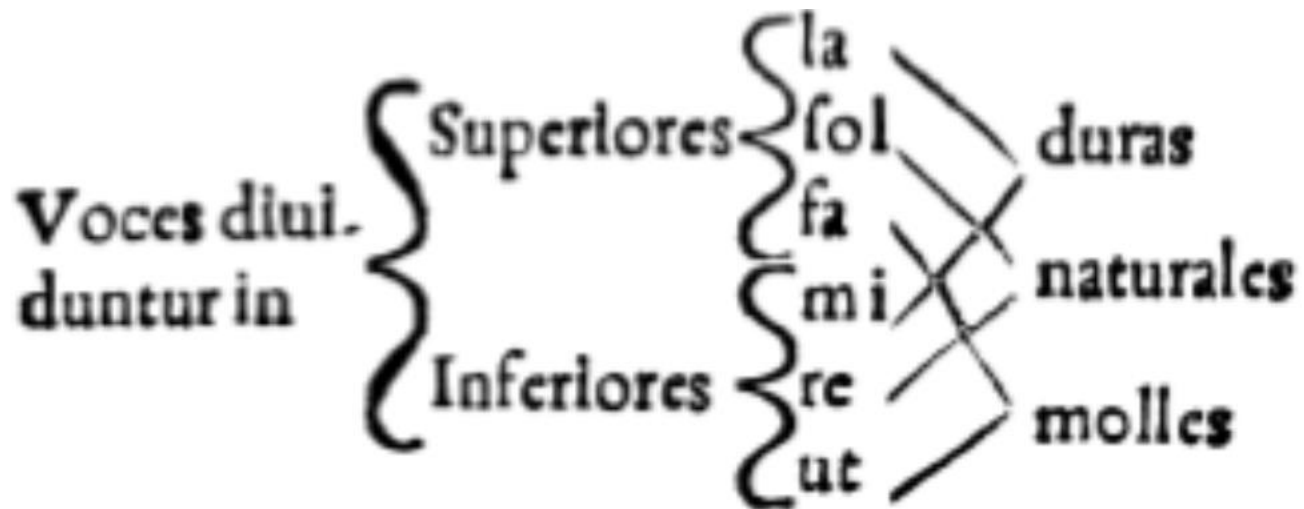
g (durum) mit rotundum

= musica recta

Abweichungen von den darin vorkommenden Noten führen zur musica ficta

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

Hexachord



Hexachord

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

Hexachord

Musikwissenschaftliche Erklärung:

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

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

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

Hexachord

Musikwissenschaftliche Erklärung:

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

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

(siehe: Luciano Contini, Musica figurata 1)

Hexachord

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

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

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

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

Hexachord

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

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

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

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

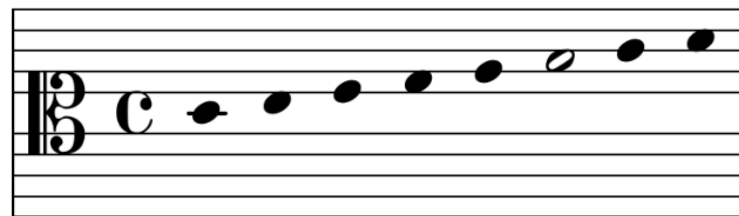
Mutation



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

The first staff of music is written in bass clef with a common time signature (C). It shows a scale starting on C (middle C) and ascending to La (the line below the staff). The notes are C, D, E, F, G, and A. The second measure repeats the same scale starting on C and ascending to La.

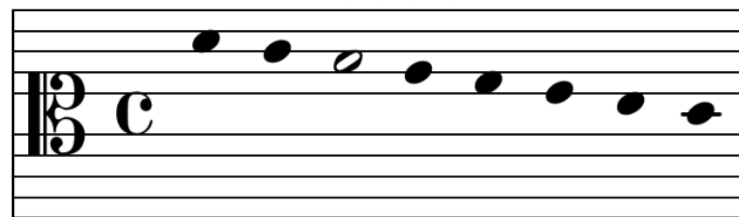
(ut) re mi fa



ut re mi fa sol (la)

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

fa mi (re) (ut)



la sol fa mi re ut

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

Mutation

Mutiert wird idealerweise zwischen

naturale - durum

naturale - molle

eher nicht zwischen durum - molle

(chromatische Rückung)

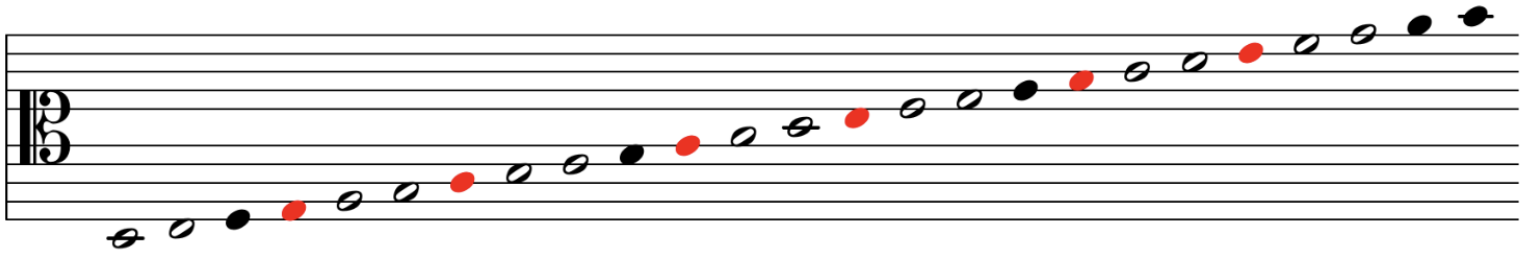
Mutation

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

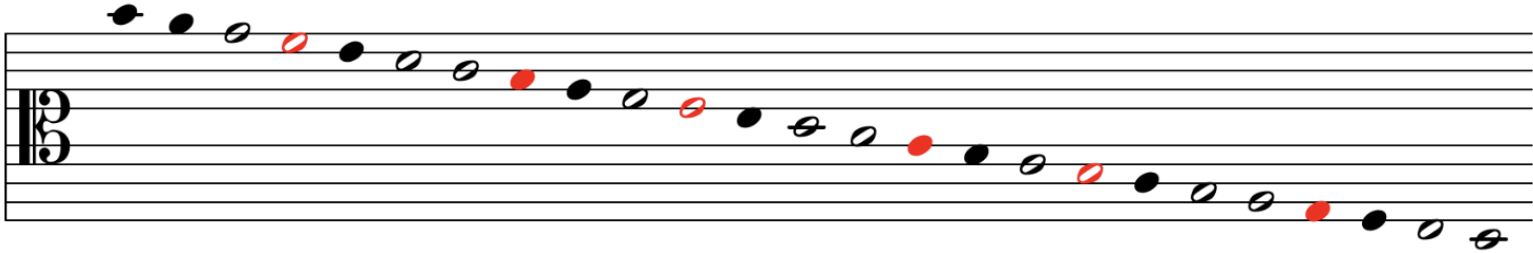
Mutation



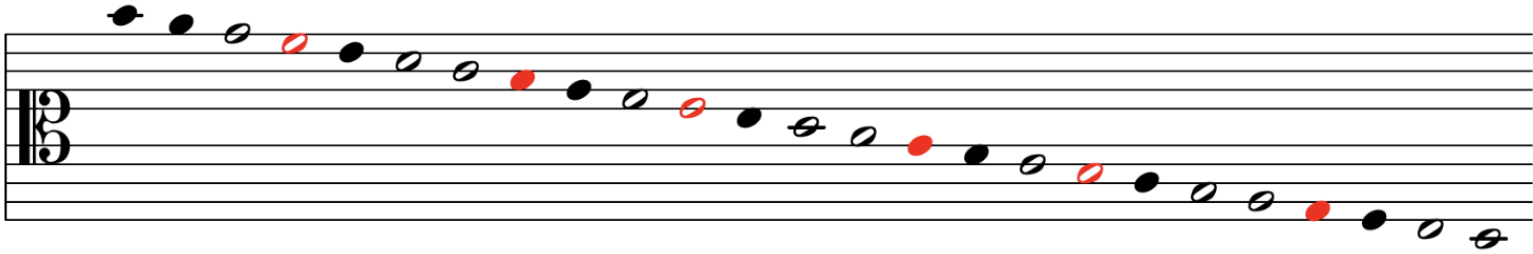
Mutation

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

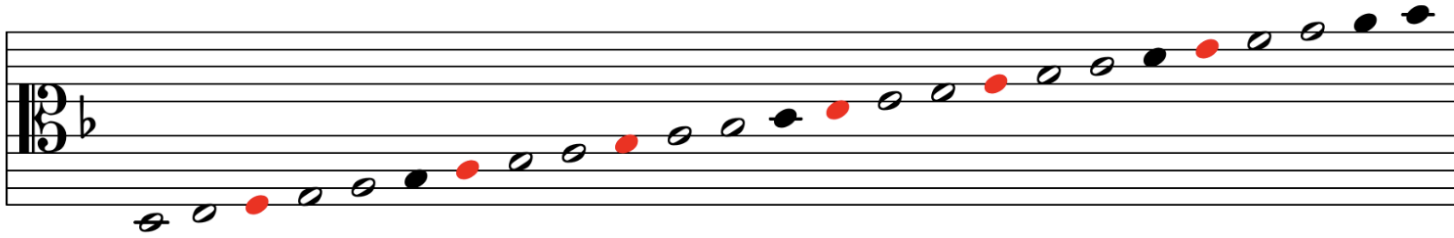


Mutation



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

A musical score for a vocal exercise in 3/8 time, featuring a melodic line with solfège syllables. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of 18 notes, with the following solfège syllables written below: mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol la. The notes are marked with various colors: red, black, and white. The red notes are: mi (1st), re (3rd), mi (5th), re (7th), mi (9th), re (11th), mi (13th), re (15th), and la (18th). The black notes are: fa (2nd), sol (4th), fa (6th), re (8th), fa (10th), sol (12th), re (14th), and sol (16th). The white notes are: mi (1st), fa (2nd), re (3rd), mi (4th), fa (5th), sol (6th), re (7th), mi (8th), fa (9th), re (10th), mi (11th), fa (12th), sol (13th), re (14th), mi (15th), fa (16th), and sol (17th).

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

Mutation

The image displays a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). A descending scale is written across the staff, consisting of the following notes from highest to lowest: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0. The notes are represented by black dots, some of which are enclosed in ovals. Several notes are highlighted in red: E4, D4, G3, F3, E3, C3, G2, F2, and C1. These red highlights illustrate the concept of mutation, where the pitch of the notes changes significantly between groups, such as moving from a higher register to a lower one.

Mutation

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

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

Mutation

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

Modus und Solmisation

Praktische Beispiele

Soprano

Tenore

This system contains two staves of music. The top staff is labeled 'Soprano' and uses a treble clef with a common time signature. The bottom staff is labeled 'Tenore' and uses a bass clef with a common time signature. Both staves are connected by a brace on the left. The music consists of several measures with various note values and rests.

5

This system contains two staves of music, starting at measure 5. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef, both in common time. The music continues with various note values and rests. A sharp symbol (#) is present in the bottom staff, and a double bar line is also visible.

Musical notation for measures 1-6. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff contains a sequence of notes: a whole rest, a half rest, a half note G4, a half note F4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, and a half note B3. The bass staff contains a sequence of notes: a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1.

7

Musical notation for measures 7-11. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff contains a sequence of notes: a half note G4, a half note F4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, a half note B3, a half note A3, a half note G3, a half note F3, a half note E3, a half note D3, a half note C3, and a half note B2. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 8. The bass staff contains a sequence of notes: a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1.

12

Musical notation for measures 12-16. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff contains a sequence of notes: a half note G4, a half note F4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, a half note B3, a half note A3, a half note G3, a half note F3, a half note E3, a half note D3, a half note C3, and a half note B2. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 12. The bass staff contains a sequence of notes: a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1.

17

Musical notation for measures 17-21. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff contains a sequence of notes: a half note G4, a half note F4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, a half note B3, a half note A3, a half note G3, a half note F3, a half note E3, a half note D3, a half note C3, and a half note B2. The bass staff contains a sequence of notes: a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1.

1

Musical notation for measures 1-5. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 1 has a whole rest in the bass staff and a whole note G4 in the treble staff. Measure 2 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note A4 in the treble staff. Measure 3 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note B4 in the treble staff. Measure 4 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note A4 in the treble staff. Measure 5 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note F4 in the treble staff. A flat (b) is positioned above the treble staff at the beginning of measure 5.

6

Musical notation for measures 6-10. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 6 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note A4 in the treble staff. Measure 7 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note B4 in the treble staff. Measure 8 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note A4 in the treble staff. Measure 9 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note B4 in the treble staff. Measure 10 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note A4 in the treble staff.

11

Musical notation for measures 11-15. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 11 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note A4 in the treble staff. Measure 12 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note B4 in the treble staff. Measure 13 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note A4 in the treble staff. Measure 14 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note B4 in the treble staff. Measure 15 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note A4 in the treble staff.

16

Musical notation for measures 16-20. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 16 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note A4 in the treble staff. Measure 17 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note B4 in the treble staff. Measure 18 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note A4 in the treble staff. Measure 19 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note B4 in the treble staff. Measure 20 has a whole note G4 in the bass staff and a whole note A4 in the treble staff. A flat (b) is positioned above the treble staff at the beginning of measure 17, and a sharp (#) is positioned above the treble staff at the beginning of measure 19.

First system of musical notation (measures 1-5). The treble clef staff contains notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass clef staff contains notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A sharp sign (#) is placed above the treble staff at the beginning of the fifth measure.

Second system of musical notation (measures 6-10). The treble clef staff contains notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass clef staff contains notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A sharp sign (#) is placed above the treble staff at the beginning of the sixth measure.

Third system of musical notation (measures 11-15). The treble clef staff contains notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass clef staff contains notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A sharp sign (#) is placed above the treble staff at the beginning of the eleventh measure.

Fourth system of musical notation (measures 16-20). The treble clef staff contains notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass clef staff contains notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A sharp sign (#) is placed above the treble staff at the beginning of the sixteenth measure.

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

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

Musica ficta

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

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

Musica ficta

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

Repetitorium

1

Bicinimum: Sinu textu 2

Orlande de Lassus (c.1532-1594)

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

Cantus

Tenor

5

8

10

8