

Satztechnik

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **22 (1970)**

PDF erstellt am: **01.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

V. SATZTECHNIK

E. Apfel, M. Bukofzer und F. Zamminer haben sich in den letzten Jahren mit der Gruppierung der Organum- und Discantustraktate des 12. und 13. Jahrhunderts beschäftigt¹. Für die folgende Besprechung wird es wichtig sein, Methode und Blickwinkel der wichtigsten Traktate im Auge zu behalten um möglichst der Gefahr zu entgehen, Vorstellungen von Satztechniken späterer Zeiten ins 13. Jahrhundert hineinzutragen. — Von den Traktaten, die Regeln für die Satztechnik geben, sind in erster Linie die Theoretiker maßgebend, die Apfel zu einer ersten Gruppe (Traktate, die sich vollkommen auf die Konsonanzen beschränken) herangezogen hat:

- Gui de Charlieu Paris, Bibl. de Ste. Geneviève 2284, 84–110. (RISM, The Theory of Music I, 127).
Text: CH² 255, CS II, 191
- Löwener Organumtraktat Löwen, Universitätsbibliothek, 186ff.
Text: CS II, 494
- Quiconques veut deschanter Paris, StV, 269–270, RISM I, 122
Text: CH 262
- Anonymus III St. Denis, Bibl. Municipale 42, 54–58', RISM I, 131.
Text: CS I, 324
- De arte discantandi Paris, StV 270'–272, RISM I, 122.
Text: CH 262
- Discantus Positio vulgaris Paris, Bibl. nat. lat. 1663, 128, RISM I, 124.
Text: CS I, 94; S.M. Cserba, Hieronymus de Moravia O.P. Tractatus de Musica, Regensburg 1935, 189ff.

E. Apfels Gruppierung der Traktate nach satztechnischen Gesichtspunkten führte zu folgenden Ergebnissen:

Organumstimme und Discantusstimme sind verschiedene Zusatzstimmen zu einer Choralmelodie.

Eine Organalstimme (= Zusatzstimme in einem Organum) wird zur Choralmelodie in strikter Gegenbewegung geführt. Sie kann stark koloriert werden.

1) E. Apfel, Der Diskant in der Musiktheorie des 12.–15. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 1953 (masch.); M. Bukofzer, Art. Discantus in MGG; F. Zamminer, Der vatikanische Organum-Traktat, Tutzing 1959.

2) CH: E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge, Paris 1852.

Eine Discantusstimme (= Zusatzstimme in einem Discantussatz) ist in ihrer Bewegung frei, also nicht an strikte Gegenbewegung gebunden. Sie ist wenig oder nicht koloriert und verläuft weniger lebhaft als die Organalstimme.

Beiden Stimmtypen ist eine einheitliche Klangtechnik eigen. Die Begriffe Organum und Discantus können je zwei Bedeutungen haben:

- Organum
1. Virtuose Zusatzstimme, die in Gegenbewegung zum Cantus geführt wird.
 2. Bezeichnung für einen ganzen mehrstimmigen Satz (Discantus positio vulgaris, Cserba 193, CS I, 96a).
- Discantus
1. In ihrer Stimmführung freie Zusatzstimme zum Cantus.
 2. Übersetzung von Diaphonia; bezeichnet ein ganzes mehrstimmiges Stück (Johannes de Muris, CS II, 385 ff. und Garlandia, CS I, 97ff.).

Apfels Arbeit beschränkt sich auf die Aussagen der Theoretiker. Im Anschluß an die oben zusammengestellten Unterscheidungen wäre es nun aber notwendig, die Denkmäler zu untersuchen. Es wird sich dann zeigen, ob die Organa des 12. Jahrhunderts aus der Unterscheidung Organum/Organalstimme und Discantus/Discantusstimme und der ihnen je eigenen Satztechnik geklärt werden können oder ob sich ein Satz für Solisten, den wir in den ND Hss. finden, von einer improvisierten Chormehrstimmigkeit ableitet. Eine solche Anschauung geht aus Zaminers Darlegungen hervor^{2a}.

Für die eigentliche satztechnische Untersuchung der StV Cl sind die genannten Traktate weniger ergiebig. Anfangs- und Endintervalle, Parallelbewegung und Stimm- lage werden in Regeln festgehalten; diese drei Fragekreise bilden den Ausgang für unsere Untersuchung der den StV Cl eigenen Satztechnik.

1. Anfangs- und Endintervalle

Der oben erwähnte altfranzösische Traktat *Quiconques veut deschanter* (12. Jh.) stellt folgende Regel auf: Steigt der Cantus am Anfang beginnt der dechant in der Oktave; sinkt der Cantus am Anfang, so beginnt der dechant in der Quinte.

Die Anfänge der Cl zeigen folgende Anfangsintervalle:

Steigender Cantusanfang oder Cantusanfang mit Unisonus und nachfolgendem Aufstieg:

12 Oktaven

9 Quinten

2 Quartan

3 Terzen

2a) a.a.O., 104: „... Auseinanderhalten von Konstruktion (Gerüst) und Ausführung (Melisma)“, als Merkmale des vatikanischen Org. Tr.

Fallender Cantusanfang oder Cantusanfang mit Unisonus und nachfolgendem Abstieg:

- 5 Einklänge
- 3 Quinten
- 2 Oktaven
- 1 Quart
- 4 Terzen³
- 1 Sekunde (Cl 20)

Demzufolge wirkt die Regel über den aufsteigenden Cantus noch nach. Es fällt auf, daß der Einklang als Cl Anfang nur bei fallendem Cantus auftaucht. Die Cl, die mit fallendem Cantus beginnen stehen bevorzugt im zweiten rhythmischen Modus.

Von den 38 zweistimmigen Cl schließen 19 im Einklang, 10 in der Oktave, 9 in der Quinte. Von den dreistimmigen Cl schließt Cl 1 mit einem Quint/Oktavklang, Cl 2 mit Sext/Oktavklang; die aus Cl 2 hervorgegangene Motette [76–77] schließt in der Hs. Mo, 99'–100 mit Quint/Oktavklang, ebenso die musikalisch identische Motette [74–75] in der Hs. W₂, 212–212', so daß wohl die Sext in eine Quint verbessert werden muß.

2. Parallelbewegung

Vorerst seien nur die Bewegungen zwischen den einzelnen Perfectionen berücksichtigt und die Stimmführung und Intervalle der nichtbetonten Takteile vernachlässigt.

Bei dieser Vereinfachung finden sich beinahe in jeder Cl Parallelbewegungen mit konstantem Intervall zwischen den Stimmen (Quinte, Oktave und Einklang). Oft sind parallel geführte Quinten über längere Strecken feststellbar:

- Cl 2, T und Tr: zweimal fünf, je einmal vier und drei parallele Quinten nacheinander.
- Cl 22: je einmal sechs, fünf, vier und drei parallele Quinten nacheinander.
- Cl 6: einmal sechs und dreimal drei Oktaven nacheinander.

Trennt man die Cl nach erstem und zweitem rhythmischen Modus, so lassen sich bei den Parallelbewegungen in Quinten, Oktaven und Einklängen gewisse Unterschiede feststellen, obwohl die oben gegebenen Beispiele dem ersten Modus (Cl 2 und 6) und dem zweiten (Cl 22) angehören. Die genannten Parallelbewegungen sind im ersten Modus häufiger; nur drei Cl (12, 23 und 29) enthalten keine Folgen von mehr

3) Zur Terzenverwendung siehe A. Machabey, *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XV^e siècle*, Paris 1955, 187f.

als zwei Intervallen der genannten Art. Vier Cl im zweiten Modus haben ebenso keine Parallelfolgen von mehr als zwei Intervallen (3, 4, 19, 21). Bezogen auf die Anzahl je Modus ergibt das ein Verhältnis von 12:28. Dazu muß beachtet werden, daß die Cl des zweiten Modus im allgemeinen Folgen von mehr als drei gleichen Intervallen meiden.

Gegenüber den genannten Parallelfolgen heben sich jene in anderen Intervallen zahlenmäßig deutlich ab: in Cl des ersten Modus zählten wir vier Folgen von zwei parallelen Quartan, eine von drei parallelen Quartan sowie Folgen von zwei und eine von drei parallelen Terzen.

Sehen wir die Cl mit parallelen Quartan in Hinblick auf parallele Quinten, Oktaven und Einklänge durch, so ergibt sich folgendes Bild:

- Cl 29: zwei Folgen von zwei parallelen Quartan (keine parallelen Quinten, Oktaven oder Einklänge)⁴
- Cl 11: eine Folge von parallelen Terzen (Tontausch, siehe unten), – eine Folge von drei parallelen Quinten.⁵
- Cl 8: zwei Folgen von zwei parallelen Quartan (keine parallelen Quinten, Oktaven oder Einklänge).⁶
- Cl 10: eine Folge von drei parallelen Quartan, davon einmal mit Stimmkreuzung (siehe unten), zwei parallele Terzen, – eine Folge von drei parallelen Quinten.⁷

Dieselbe Gegenüberstellung für die Cl im zweiten Modus:

- Cl 3: eine Folge von zwei parallelen Terzen (keine parallelen Quinten, Oktaven und Einklänge).⁸
- Cl 32: zwei Folgen von zwei parallelen Quartan, – zwei Folgen von drei Einklängen.⁹
- Cl 4: zwei Folgen von zwei parallelen Terzen (keine parallelen Quinten, Oktaven, und Einklänge).¹⁰
- Cl 20: zwei Folgen von parallelen Quartan, eine von parallelen Terzen, – eine von drei Einklängen.¹¹

4) Takte 4, 20

5) Takte 39; 20

6) 12, 19

7) 16; 1, 4

8) 20

9) 2, 9; 35, 40

10) 25; 5

11) 6, 27; 25; 17

- Cl 19: eine Folge von zwei parallelen Terzen, eine von drei parallelen Quartan (keine parallelen Quinten, Oktaven und Einklänge).¹²
- Cl 9: eine Folge von drei parallelen Quartan (zwei mit Stimmkreuzung, siehe unten), – zwei Folgen von drei parallelen Quinten.¹³

Zusammenfassend zeigt sich, daß die Cl, in denen parallele Quinten, Oktaven und Einklänge vorkommen, nicht parallele Terzen und Quartan aufweisen.

Cl, die Terzen und Quartan parallel führen, meiden parallele Quinten, Oktaven und Einklänge. Diese stehen mehrheitlich im zweiten Modus.

Das Bild der Parallelbewegung ändert sich, wenn auch die Stimmführung zwischen den guten Taktteilen mitberücksichtigt wird, wenn man also vom Gerüstsatz zum vollen Satz der Cl übergeht. In dem auf konsequente Gegenbewegung angelegten Löwener Organumtraktat (12. Jahrhundert) erscheint innerhalb der Regeln die hier zu betrachtende Stimmführung mit *Occursustönen* (Bezeichnung nach E. Apfel, a.a.O.). Der genannte Traktat bringt folgende Beispiele:

CS II, 495 b

CS II, 496 a

Diese Beispiele zeigen, daß der Löwener Traktat nur eine Art der Occursustöne kennt: der Occursuston ist mit dem ersten Cantuston identisch. Das erklärt sich aus den alleine zugelassenen Konsonanzen des Traktates: Quinte, Oktave und Einklang.

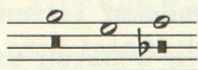
Unterschiedlich davon ist die Verwendung der Occursustöne in den StV Cl, da hier nicht nur ein Satz innerhalb von Konsonanzen vorliegt, sondern auch nichtkonsonante Intervalle zugelassen sind. Zudem ist die Anzahl der Konsonanzen größer (Quarten und Terzen in Perfectionen sind wenigstens als Halbkonsonanzen anzusprechen). Um diese Erweiterung des Occursusprinzips deutlich zu machen, folgen ein paar Beispiele, in denen parallele Quinten zwischen zwei Perfectionen durch Occursustöne in die Gegenbewegung geführt werden:

12) 3, 32

13) 42; 18, 47

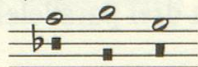
1. Absteigender Cantus

25/37¹⁴



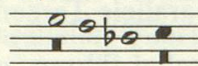
Occursus Terz

6/41



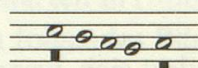
Occursus Oktav mit Gegenton im Cantus

16/12



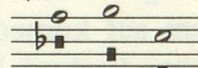
Occursus Sekunde

28/2



Occursus Sekunde

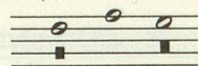
6/17



Occursus Oktave mit Gegenton im Cantus

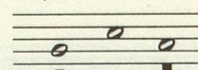
2. Aufsteigender Cantus

25/2



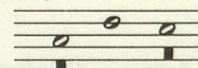
Occursus Septime

28/8



Occursus Oktave

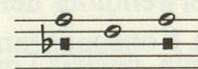
28/4



Occursus Oktave

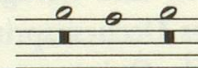
3. Cantus mit Unisonusschritt

6/40



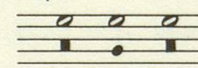
Occursus Terz

25/36



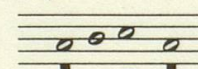
Occursus Quart

14/3



Occursus Sext mit Gegenton im Cantus

28/3



Occursus Oktave mit Gegenton im Cantus

14) 25/37: Clausula Nr. 25,
Longatakt 37

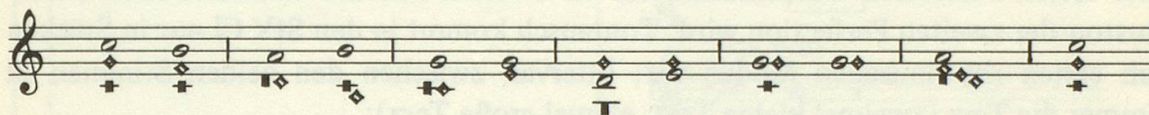
Im folgenden Beispiel wird eine Folge von fünf parallelen Quinten durch Gegenbewegung aufgelöst:



Hier haben wir nacheinander Occursus im Einklang, Occursustön nur im Cantus, Septime und Quarte mit Gegenton im Cantus.

Aus allen eingangs erwähnten Parallelführungen werden so Gegenbewegungen. Stehen in beiden Stimmen Pausen (gemeinsamer Einschnitt), so unterbleibt zumeist der Occursustön.

Besondere Beachtung verdient die Stimmführung in der dreistimmigen Cl 2; wie schon oben ausgeführt, verläuft das Tr größtenteils in parallelen Quinten zum T. Diese werden nur in drei von acht Fällen durch Occursustöne in Gegenbewegung übergeführt. Zur Illustrierung folge der Anfang (T: ■, Tr: ○, D: ◇):



3. Gegenbewegung

Der Satz der StV Cl beruht auf konsequenter Gegenbewegung. Liegt eine solche nicht vor, so wird sie, wie oben gezeigt, durch Occursustöne in den meisten Fällen herbeigeführt.

Dabei kann aber nicht eine gerade Linie von den oben erwähnten Organumtraktaten zu den Cl gezogen werden, weil die Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz mit hineinspielt. Im allgemeinen können die in den Traktaten enthaltenen Regeln für einen Gerüstsatz als verbindlich angenommen werden, wenn dabei die Möglichkeit einer satztechnisch nicht strikte vorgeschriebenen Auskolorierung offen gehalten wird. So bekommen die Theoretikeranweisungen den Charakter vereinfachender Schulregeln.¹⁵

15) Neben E. Apfel (a.a.O.) hat Thr. Georgiades in Hinblick auf den vatikanischen Organumtraktat von improvisatorischer Umspielung eines Klanges gesprochen: Musik und Sprache, Berlin – Göttingen – Heidelberg 1954, 26f. – Vgl. dazu auch R. von Ficker, Primäre Klangformen, in JbP 1929, 21 und E. L. Waeltner, Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 1954.

Untersuchungen über die Kolorierung im frühen Organum stehen noch aus.

Gleiche Konsonanzenfolgen werden im Satz der StV Cl fast durchgehend gemieden. Einzig Cl 12 und vor allem Cl 16 zeigen eine gewisse Regelmäßigkeit zwischen Quinte und Oktav einerseits und zwischen Quartan und Quinten andererseits. (In der folgenden Übersicht über die Intervalle bedeutet 5 = Quinte, 4 = Quarte usf): Cl 16, 21ff.

5 5 8 5 8 5 5 8 5 5 8 5 5 1 5 5 8 5 5 8 8 5 5 8 8 5 5 8 5 5 (usf)

Ähnlich Cl 3:

4 1 1 1 5 3 4 1 1 4 5 1 4 8 5 1 4 (usf)

4. Tontausch und Stimmkreuzung

Unter **T o n t a u s c h** verstehen wir eine Fortschreitung, bei der der Cantuston der ersten Perfection Oberstimmenton der zweiten und der Oberstimmenton Cantuston der zweiten Perfection wird. Tontausch kommt in den StV Cl nur in Stücken im ersten rhythmischen Modus vor; Intervall zwischen den beiden Stimmen ist immer die Terz (zweimal kleine Terz, einmal große Terz):




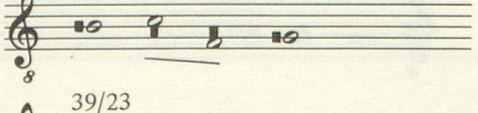
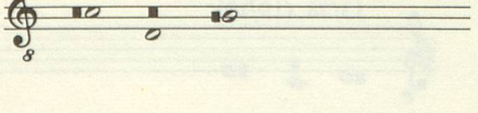
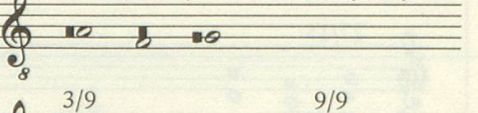
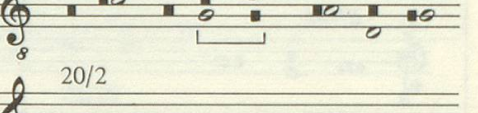
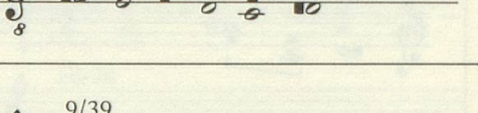
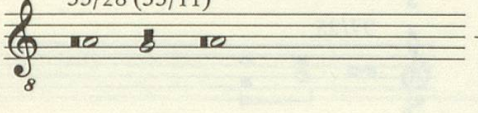
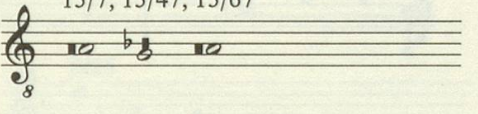

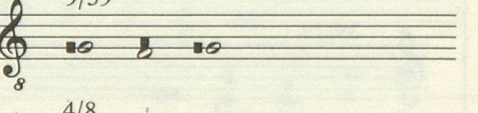
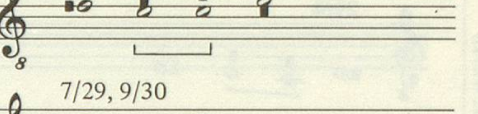
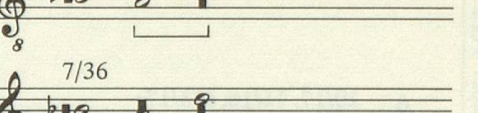
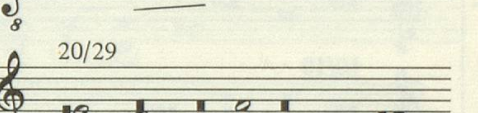

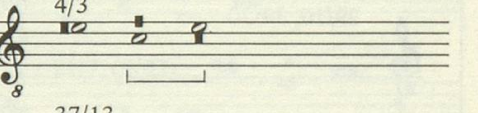
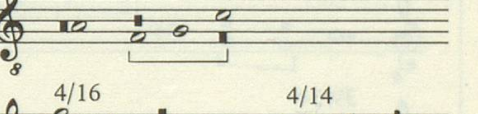
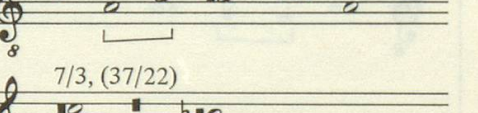
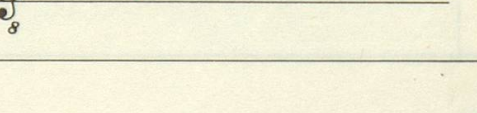
Unter **S t i m m k r e u z u n g** verstehen wir eine Fortschreitung, bei der die Oberstimme (D) unter die Unterstimme (T) zu liegen kommt.

Stimmkreuzungen kennt unser Repertoire nur, wenn der T eine Tonwiederholung oder eine aufsteigende Bewegung ausführt. Weitans am häufigsten findet sich Stimmkreuzung bei aufsteigender Terz im T. Erstes Intervall, bei dem die Oberstimme unter den T zu liegen kommt, kann die Quinte, Quarte oder Terz sein.

Von dieser Regel gibt es nur eine Ausnahme: Der Tenor steigt um eine Quinte, erstes Intervall mit umgekehrten Stimmverhältnissen ist die Oktave.

In der folgenden Tabelle werden die Stimmkreuzungen zusammengestellt. Anordnung:

1. nach Fortschreitungsintervall des T
2. nach dem ersten Intervall, bei dem die Oberstimme unter den T zu liegen kommt.

	Cl. im 1. Modus	Cl. im 2. Modus
Tenor: Unisonus	<p>8/3</p>  <p>33/38</p>  <p>39/23</p> 	<p>4/54 (20/35), 32/26, 19/23 (20/3)</p>  <p>3/9 9/9</p>  <p>20/2</p> 
Tenor: Sekund aufwärts	<p>33/28 (33/11)</p>  <p>15/7, 15/47, 15/67</p>  <p>8/21 (28/25)</p> 	<p>9/39</p>  <p>4/8</p>  <p>7/29, 9/30</p>  <p>7/36</p>  <p>20/29</p>  <p>4/3</p>  <p>37/13</p>  <p>4/16 4/14</p>  <p>7/3, (37/22)</p> 

	Cl. im 1. Modus	Cl. im 2. Modus	
Tenor: Terz aufwärts	 <p>27/15</p>	 <p>7/8</p>  <p>20/8</p>	
	 <p>27/38</p>	 <p>13/28, (19/19)</p>	
	 <p>27/47</p>	 <p>32/8</p>	
	 <p>39/17</p>	 <p>37/25</p>	
	 <p>29/4</p>	 <p>3/12</p>	
	 <p>10/17, 11/16, (23/17)</p>	 <p>9/15, (9/24) 9/27</p>	
	 <p>10/10</p>	 <p>7/33 13/8</p>	
	 <p>18/9</p>	 <p>4/5, (19/44), (37/9)</p>	
	 <p>29/10, 39/20</p>		
	 <p>33/35</p>	 <p>21/12</p>	
	 <p>39/34</p>	 <p>37/9</p>	
			 <p>37/4</p>

	Cl. im 1. Modus	Cl. im 2. Modus
Tenor: Tritonus	<p>8/18</p>	
Tenor: Quart aufwärts		<p>19/6</p> <p>20/20</p> <p>20/26</p>
Tenor: Quint aufwärts	<p>18/6</p> <p>23/14, (2/10, Du-T)</p> <p>29/20</p> <p>8/25</p> <p>8/11</p> <p>22/31</p> <p>2/28</p>	<p>37/20</p> <p>9/7</p> <p>9/36</p> <p>21/7, (9/43)</p>

19 Cl haben keine Stimmkreuzung (davon 5 im zweiten Modus), von den restlichen 21 mit Stimmkreuzung stehen 11 im ersten und 10 im zweiten Modus. Möglicherweise könnte das Vorkommen der Stimmkreuzung Hilfsmittel für die Datierung sein; deshalb stellen wir in der folgenden Übersicht die Cl daraufhin zusammen, da Untersuchungen des ND Repertoires in diesen Fragen noch ausstehen.

Cl ohne Stimmkreuzung

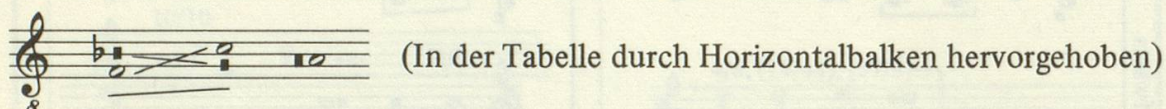
im ersten Modus	im zweiten Modus
1, 6, 11, 14, 16, 17, 24, 25, 30, 34, 36, 38, 40	5, 22, 26, 31, 35

Cl mit Stimmkreuzung

im ersten Modus	im zweiten Modus
2, 8, 10, 15, 18, 23, 27, 28, 29, 33, 39	3, 4, 7, 9, 13, 19, 20, 21, 32, 37

Die Tabelle der verschiedenen Arten von Stimmkreuzungen zeigt, daß die Trennung nach erstem und zweitem rhythmischem Modus der Cl von selbst eine solche nach Fortschreitungsintervallen der T nach sich zog. So gibt es keine Stimmkreuzungen bei aufsteigender Quarte im T in Cl des ersten Modus und eine starke Bevorzugung des zweiten Modus bei aufsteigender Sekunde.¹⁶

Auffällig sind Stimmkreuzungen, bei denen für den heutigen Hörer parallele Intervalle erscheinen, die aber durch Gegenbewegung entstanden sind, z. B.:



Häufiger sind Bewegungen in benachbarte Intervalle, also z. B. Terz → Quart, Quart → Quint usw. Sie wurden in der Tabelle durch eckige Klammern kenntlich gemacht. – Die normale Bewegung innerhalb des Satzes geht von Konsonanz zu Konsonanz, also beispielsweise Quint → Oktav, Einklang → Quint usw. Diese Fortschreitungen ereignen sich also, im Gegensatz zu der oben beschriebenen Sonderart, zwischen nicht benachbarten Intervallen. Daraus ergibt sich, daß die Bewegungen mit Stimmkreuzungen zwischen benachbarten Intervallen dissonanzreicher sind, besonders, wenn die Quarte nicht mehr als Vollkonsonanz auftritt, was in den StV Cl größtenteils der Fall ist.

16) Die Theoretiker des 12. Jahrhunderts lassen Stimmkreuzung zu bei steigendem Cantus und vom Einklang aus (Löwener Traktat, CS II, 494ff.). Ähnlich Guido de Caroli loco (CH 254ff. und CS II, 191f. – Im 13. Jahrhundert finden sich Beispiele dieser Art in De arte discantandi, CH 259ff.

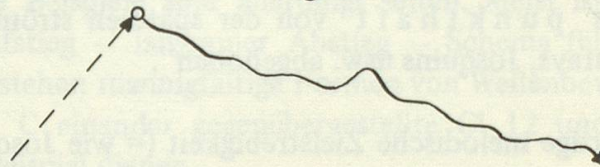
Mit Pfeilen zwischen den Beispielen des ersten und zweiten Modus der Tabelle wurden gleiche oder sehr ähnliche Fälle in verschiedenen Cl einander angenähert. Verglichen mit der Gesamtzahl der Beispiele sind es wenige; es zeigt sich auch hier die Notwendigkeit, die Satztechnik mit Berücksichtigung der Rhythmik zu untersuchen. Dieselbe Feststellung ergab sich schon bei der Untersuchung der Intervalle nach Konsonanzen und Dissonanzen: in den Cl des zweiten Modus ist die Zahl der Konsonanzen (oder zumindestens der Halbkonsonanzen, die am Anfang der Perfectionen zugelassen sind) größer.

4. Melodiebildung

Abgesehen von den Tonwiederholungen finden sich in den Oberstimmen der 40 Cl die folgenden Intervalle:

Aufsteigend			Absteigend		
Sekunde	991 =	69,6 %	1249 =	76,7 %	
Terz	318 =	22,4 %	305 =	17,9 %	
Quart	85 =	6,1 %	52 =	3 %	
Quint	25 =	1,7 %	37 =	2,2 %	
Sext	1 =	0,1 %	3 =	0,2 %	
Septime	1 =	0,1 %	—	—	

Aus diesen Zahlen ist die allgemeine Tendenz der Melodien nur indirekt ablesbar: Im Normalfall steigt die Melodie mit größeren Intervallen rasch an um nachher in kleineren, meist Sekunden, langsam abzusinken. Aus diesem langsamen, in Sekunden sinkenden Verlauf ergibt sich die hohe Zahl von absteigenden Sekunden. Der Melodieverlauf wäre demnach schematisch wie folgt darstellbar:



An 33 Oberstimmen von Motetten des alten Corpus von Mo hat F. Mathiassen ähnliche Auszählungen vorgenommen und kam zu folgenden Resultaten:¹⁷

Aufsteigend			Absteigend		
Sekunde	1047 =	83,09 %	1326 =	83,66 %	
Terz	178 =	14,13 %	238 =	15,02 %	
Quart	26 =	2,07 %	8 =	0,50 %	
Quint	8 =	0,63 %	12 =	0,76 %	
Gr. Sext	1 =	0,08 %	1 =	0,06 %	

17) F. Mathiassen, *The Style of the early Motet*, Kopenhagen 1966, 60; dort auch Verz. der verwendeten Oberstimmen.

Die starke Zunahme an Sekunden gegenüber den Terzen ist auf die auch bei Cl-Motetten häufige Erscheinung zurückzuführen, daß in den Motetten Terzsprünge der Cl durch die Mittelsekunde ausgefüllt werden.¹⁸

Ausgedehntere Untersuchungen zur Melodiebildung des 13. Jahrhunderts stehen noch aus. H. Schmidt hat versucht, zwei Grundtypen der Melodik innerhalb des ND Repertoires zu scheiden, die er Leonin, bzw. Perotin zuschreibt¹⁹. Leonin sei linear-melodische Haltung eigen, die sich in kleinen Intervallen (Sekund und Terz), häufigen Sprüngen (z.B. Oktave) mit raschen Zwischenstufen auspräge. Wichtigstes Konstruktionsprinzip sei die Sequenz abwärts. Dem gegenüber sei die Perotin-Melodik auffallend verschieden: streng modal, Ansätze zu Dur und moll, kadenzmäßige Abschlüsse, Melodik als Zerlegen und Umspielen eines Klanges.²⁰

J. Handschin stellte im Anschluß an Schmidts Aufsatz bereits die Frage, ob die Trennung in dieser Schärfe wohl zu halten sei²¹. Das Rhythmische betreffend sind Schmidts angeführte Beobachtungen grundsätzlich richtig, müßten aber weiter differenziert werden. Für die drei- und vierstimmigen Organa hat H. Husmann in seiner Ausgabe auf Grund der Rhythmik eine feinere Gliederung vorgeschlagen.²²

Im Vergleich von Josquins Ave Maria, Dufays Alma redemptoris Mater und der Motette [448–449] O Maria, maris stella, Plena gracia versuchte H. Bessler die Melodik der Motette des 13. Jahrhunderts zu erfassen:²³

„Die alte Motette kennt weder langgedehnte Haltenoten innerhalb eines Melodieabschnittes noch Synkopen, beides typische Erscheinungen des Ziehens und Strömens melodischer Kraft. Ihre Einzeltöne sind klar gegeneinander abgesetzt, in sich geschlossen und rund. Die tragende modale Bewegung dringt nicht bis an die Oberfläche hinauf, sondern bleibt unter den gleichmäßigen, punktartigen Tonfolgen verborgen. (. . .) In diesem Sinne sei die Melodik der modalen Motette als p u n k t h a f t von der späteren strömenden oder fließenden Melodie Dufays, Josquins usw. abgehoben“.

(. . .)

„Eine derartige melodische Zielstrebigkeit (= wie Josquin) kennt die Motette des 13. Jahrhunderts nicht. Weder innerhalb der einzelnen Abschnitte noch in ihrer Aufeinanderfolge läßt sich eine grundsätzliche Rücksicht auf melodische Beziehungen nachweisen. Zieltöne, melodische Sequenzen, Bewegungsachsen,

18) Dazu H. Bessler, Studien zur Musik des Mittelalters, in AfMw VIII (1926), 150ff., wo diese Erscheinung mehr vom Rhythmischen her untersucht wird.

19) H. Schmidt, Zur Melodiebildung Leonins und Perotins, in ZfMw XIV (1931), 129.

20) Dazu H. Schmidts Lehrer R. v. Ficker, Musik der Gotik, Wien 1930.

21) In ZfMw XIV (1931), 319ff.

22) Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa, Krit. Gesamtausgabe (mit Einleitung), herausgegeben von H' H', Leipzig 1940, Seite XXII.

23) a.a.O., 170ff.

Steigerungen, Gegensätze usw. fehlen entweder ganz oder spielen nur hin und wieder eine zufällige, in keiner Weise aufbauende Rolle. Alle entsprechenden Zeitstellen in der modalen Reihe haben sozusagen gleiches Gewicht, sind einander nicht unter- und über-, sondern nebengeordnet. Die Melodik ist nicht zielstrebig, sondern gleichschwebend”.

Mit wenig Einschränkungen könnten diese Bemerkungen auf die StV Cl angewendet werden; bei den StV Cl wird man noch nicht von der „tragenden modalen Bewegung” sagen können, „sie bleibe unter den gleichmäßigen, punktartigen Tonfolgen verborgen”; wieweit das für jene Motetten, deren Tr im 6. und deren D im 1. oder 2. Modus verlaufen, zutrifft, braucht hier nicht besprochen zu werden. Hingegen ist mit dem Hinweis auf *p u n k t h a f t e* Melodik ein wesentliches Element genannt: wie oben ausgeführt steigt die Melodielinie meist rasch an, um in kleinen Schritten abzusinken. Dieses Absinken vollzieht sich nun nicht in Hinblick auf Lösung einer Spannung, die durch die Entfernung vom Ausgangston erzeugt wurde. Vielmehr haben wir es mit einer schrittweise fortgesetzten Verzögerung eines abwärtsgerichteten Sprunges zu tun. Das sei an einem Beispiel dargestellt:

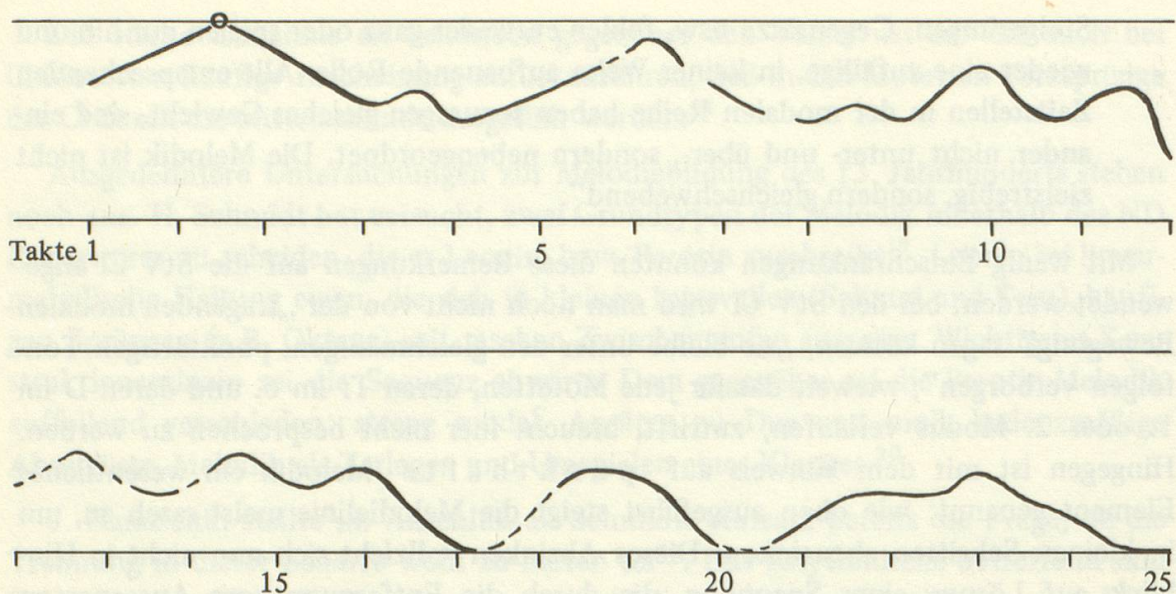


Die Quinte g—d am Anfang der Phrase führt sogleich zu deren höchstem Ton; der mit Terz und Sekund erfolgende Abstieg wird durch den Schritt g—h zurückgehalten und erst im folgenden Schritt h—g vollzogen.

Solch exemplarische Beispiele sind allerdings selten. Meist ist im allgemeinen Melodieverlauf das Aufstieg — langsamer Abstieg — Schema fühlbar, aber nicht klar ausgeprägt. So entstehen mannigfaltige Formen von Wellenbewegungen: Die in Kapitel IV, Abschnitt C einander gegenübergestellte Cl 12 und deren Motette (Seite 115f.) kann als Beispiel dienen.

In den Takten 1—5, 43—51 haben die Phrasen den oben erwähnten Aufbau. — Nimmt man aber eine Anzahl der recht kurzen Phrasen zusammen, so läßt sich der Melodieverlauf viel deutlicher verfolgen: drei große Melodiezüge sind erkennbar. Takt 1—24, 24—42 und 42 bis zum Schluß.

In Takt 1—24 wird sogleich am Anfang der höchste Ton der Cl (a) erreicht, von dort aus zieht sich die Melodiebewegung wellenförmig nach unten:



Ein sehr ähnliches Schema ließe sich für den Verlauf in den Takten 25–42 aufzeigen, mit dem Unterschied, daß der Aufstieg dort länger hinausgezogen wird (höchster Ton g im Takt 30). Der dritte Teil der Cl bringt am Anfang nochmals einen raschen Aufstieg (Takt 43–46), dem ein Abstieg von einer Quinte Umfang gegenüber steht (Aufstieg Septime a–g, Abstieg Quinte g–c). Den Abschluß bildet nochmals ein kurzer Aufstieg in den Takten 50 und 51 (Terz c–e).

Trotz dieser größeren Melodiezüge kann man wie H. Bessler von punkthafter Melodik sprechen; die Aufstieg – Abstieg – Züge sind nicht mit jener Zielstrebigkeit zu verwechseln, die Bessler an Werken des 15. und 16. Jahrhunderts zeigt.

F. Mathiassen hat in seinen Untersuchungen am alten Corpus von Mo ein anderes Prinzip ausgeführt²⁴; im Anschluß an Curt Sachs interpretiert er die Melodik von einem Terzkettenprinzip aus²⁵. C. Sachs, ausgehend von „One-step patterns“, die sich erweitern, gruppiert nach der Anzahl Terzen, die das Gerüst einer Melodie bestimmen; so finden sich Melodien mit „Triple Thirds“, mit „Quadruple Thirds“ und „Quintuple Thirds“. Diese Entwicklung der Melodik von zwei- und dreischrittigen Melodien zu durch Terzgerüst bestimmten Melos soll ohne Mitwirkung zusammenklanglicher Strukturen von sich gegangen sein.

Das von Sachs bei der Besprechung der „Triple Thirds“ gegebene türkisch-seraphische Kol nidrei illustrierte sein Vorgehen²⁶:

24) a.a.O., 60ff.

25) C. Sachs, *The Wellsprings of Music*, Edited by Jaap Kunst, New York Toronto 1965.

26) a.a.O., 149; das Beispiel stammt von der Schallplatte „Ethnic Folkways Library“ FE 4505 (P 505) IV 14. – Diese Aufnahme stand uns nicht zur Verfügung.

Andere Oberstimmen sind stärker durch einen Zentralton geprägt, um den sich die andern Töne lagern. Am Anfang der Cl 11 wird vom Ton d aus die Melodie nach oben und unten entfaltet:



Die Sekundschritte nach oben und unten von d aus ergeben eine Terzzelle c–e, die Terz zum Zentralton d, h, wird kurz vor dem Schluß der Phrase an betonter Stelle ebenfalls aufgestellt. In seiner Struktur ist also der Anfang der Cl 11 dem oben gegebenen Beispiel von Sachs vergleichbar.

Die Fortsetzung dieser Phrase fügt der Terzzelle c–e der ersten Phrase noch das a hinzu; wie in der ersten Phrase sind Gruppen von zwei Tönen einer Terzskala die konstruktiven Elemente:



Die am vorletzten Beispiel erläuterte Entfaltung einer Melodie von einem Zentralton aus findet sich auch am Anfang der Cl 40:



Hier zeigt sich, daß beide Terzskalen, g–h und f–a–c einen Zentralton haben (g, resp. a). Das ist auch beim Schluß derselben Cl deutlich:



Hier sind die zwei Zentraltöne f und e, beide werden von oben her erreicht, die Terzskalen sind also beide abwärts gerichtet²⁸.

28) Erst nach Abschluß dieser Arbeit erhielten wir Kenntnis von J. Smits van Waesberghe, *A textbook of Melody (A Course in Functional Melodic Analysis)*, Rom 1955; diese Melodielehre geht, ohne näheren Hinweis auf C. Sachs, von Terzketten aus. (Sachs Buch erschien erst 10 Jahre später, 1965).

Die hier angewandten Betrachtungsweisen gaben Hinweise, wie der allgemeine Melodieverlauf und die gerüstbildenden Töne betrachtet werden könnten. Dabei wurde aber ein wesentlicher Aspekt der Melodik der StV Cl außer acht gelassen: Der Melodiebau macht in größtem Maße Gebrauch von *m e l o d i s c h e n F o r m e l n*.

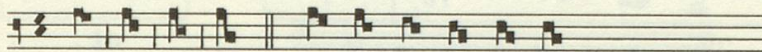
Hinweise darauf sind bei Theoretikern gegeben: Joh. de Garlandias *C o l o r* und Hieronymus de Moravias *floritudo*.

Color

Johannes de Garlandia²⁹:

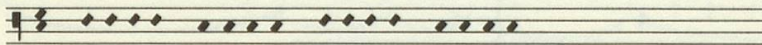
Color est pulchritude soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni, aut in repetitione ejusdem vocis vel diverse.

In sono ordinato fit duplex: aut respectu unius secundum proportionem infra diapente, ut hic:



Aut respectu plurium infra diapason proprie, ut patet in exemplo, et per abundantiam, usque ad triplum et tali ordinatione utimur in instrumentis triplicibus et quadruplicibus.

In florificatione vocis fit color, ut commixtio in conductis simplicibus. Et fit semper ista commixtio in sonis conjunctis et in disjunctis, ut hic apparet:



Repetitio ejusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus.

(Folgt eine dritte Art: Stimmtausch).

Das erste Beispiel zeigt einen stufenweise abwärts erreichten Quintgang. Wie schon oben ist auch hier wieder eine Verzögerung der Abwärtsbewegung feststellbar, mit dem Unterschied, daß diese Verzögerung ganz schematisch erfolgt³⁰.

29) CS I, 115f; deutsche Übersetzung mit Kommentar in G. Adler, *Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit*, Leipzig 1886, 5ff.

30) Dazu H. Schmidt, *Die drei- und vierstimmigen Organa*, Kassel 1933, 18f. und J. Handschin in *ZfMw* X (1927), 521f.

Das zweite Beispiel beruht auf einfacher Tonwiederholung, der in Rondeaux und Volksliedern Verwendung finde. Wir können aber innerhalb der StV Cl drei Beispiele geben, die sehr ähnlich sind: Cl 31, 32 und 38, jeweiligen die Anfänge, bei denen ein Ton wiederholt wird.

Johannes de Moravia:³⁰ Hieronimus spricht nicht explizit vom Color, sondern meint mit der flos armonicus offenbar verschiedene Vortragsmanieren, die also mit Melodiebau nichts zu tun haben.

Gehen wir aber hinter die Denkmäler selber, so sind die häufigsten Formeln leicht zu finden: Wie schon bei der Betrachtung des Verhältnisses Cl/Motette ausgeführt wurde, sind Terzen, mitunter auch größere Intervalle in der Motette nicht mehr als Sprung zu finden, sondern sie werden mit Sekund und unter Umständen Terzsritten erreicht. Solche ausgefüllten Intervalle erscheinen in den StV Cl außerordentlich zahlreich. – Zu den ausgefüllten Intervallen kommen die folgenden acht häufigsten Formeln³¹:

Die Oberstimme der Cl 35 sei hier im Hinblick auf diese Formeln untersucht. Klammern über dem Fünfliniensystem bezeichnen gefüllte Intervalle, solche unter dem System die oben zusammengestellten Formeln:

31) Vgl. dazu R. Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, Leipzig 1913, Tabelle XII, S. 38 des Anhangs, wo eine ganze Reihe gleicher und ähnlicher Formeln zusammengestellt sind.

Die oben beschriebenen zwei Betrachtungsarten (Terzskalen, feststehende Formeln) sollen abschließend an der Oberstimme der Cl 12 gleichzeitig angewendet werden.

Anfangs- und Schlußton der Cl ist e; in den Takten 1–5 wird die Melodie von diesem e aus entwickelt. Takt 2 und 3 bilden einen Einschub, der nicht auf einer von e ausgehenden Terzskala aufgebaut ist, mit einer gefüllten Terz. In Takt 6 wird die Oberterz von e, g, in Takt 8 und 9 die Unterterz, c, und schließlich in Takt 12 die Unterquint zu e, a, eingeführt. In die Phrase Takt 8–12 ist wieder ein Einschub einer nicht auf e aufgebauten Terzskala geschoben, wiederum mit einer Formel (Nr. 5 der Zusammenstellung oben, S. 147).

Dieser erste Teil läßt demnach eine Analyse nach Sachs Terzskalen zu, allerdings bestehen diese konstruktiven Elemente nicht in Terzen, sondern vielmehr in Quinten (e–a einerseits und a–d andererseits).

Auch im zweiten Teil der Oberstimmenmelodie, der mit e beginnt und schließt (Takt 13–32) sind die oben bemerkten Gerüstquinten deutlich (mit Pfeil hervorgehoben). Der Einschub Takt 16–18 der nicht auf e aufgebauten Terzskala beruht sogar ausschließlich auf der Quinte. Hervorzuhebende Gerüsttöne erhalten die Formel 1a (Takte 21/22 und 31/32).

Im dritten Teil der Oberstimmenmelodie der Cl 12 wird die Terz bedeutungsvoller, vor allem der Schritt c–e (mit Pfeil hervorgehoben). Die Melodie ist sehr stark von ausgefüllten Intervallen beherrscht; am Schluß, Takt 49ff. wird der zentrale Ton e wie am Anfang hervorgehoben, im Takt 49/50 wie oben schon mit der Formel 1a.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß zwar die Anwendung der Terzskalen von Sachs einen brauchbaren Ansatz darstellt, dabei die Melodik aber mindestens ebenso stark durch Gerüstquinten bestimmt wird. Die laufend feststellbaren Formeln stehen mit den Gerüstquinten und Terzen nicht in unmittelbarem Zusammenhang. Es läßt sich ein Zentralton feststellen, von dem die melodische Linie ausgeht und auf den sie durch Gerüstintervalle bezogen bleibt.

Wie die drei 40 CI der 10. bis 12. Jh. verwendet wurden, ist unklar. Wir wollen versuchen herauszufinden, wo und bei welcher Gelegenheit unsere 40 CI entstanden sind und unsere Ansicht mit jener der bisherigen Forschung vergleichen.

Die CI sind einseitige Teile von Organen, grenzen andererseits an die Motetten an. Diese Grenzpunkte sind ausweislich benutzbar. Das Organum gehört in die Kirche oder ist, im Falle der Prozessionsorgane, eng mit ihr verbunden.

Schweinger ist der Ansicht, der Motette abzugucken, Joh. Grochen schreibt:

Cantus autem hic non debet coram vulgaribus proficere, sed quod eius subtilitatem non amittat, nec in auro auditu delectatur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitatem artem suam querentes. Et scilicet in auro festis delectatur in coram decorationem, quomodo capillata, quae dicitur rotunda debet, in festis vulgarium laetorum.

Der Traktat des Johannes de Grochen fällt nun allerdings bereits ins frühe 14. Jahrhundert¹ und die Geltung der zitierten Stelle für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts ist nicht von vorn herein gegeben.

Mit Grochen stimmt die Aussage von Jacobus von Lirich überein²:

Vidit ergo in quadam societate in qua congregati erant valentes cantores et layci sapientes, fuerunt ibi cantus moti moderni et secundum modum modernum et veteres aliqui, plus tunc piscuunt, etiam layci, antequam quos novi, et modus antiquus quam novus.

Methmann und Carpenter haben gezeigt, wie sehr die Pariser Universität musikalisch bedeutsam war und als Pflanzstätte der Motette in Betracht gezogen werden muß³. Hierzu passen auch die von Reuber mehrmals herbeigewogenen sechs Musikmanuskripten aus den Hss. Mo und Ba⁴.

¹ H. Rucznok, Die Choralbücher der ND-Zeit, in: Jb. Musik, 1934, 175.
² J. Reuber, Die Musikskizzen des Johannes de Grochen, Leipzig, 1943, S. 29-36.
³ J. Wolf in: SACRUM I (1897) 199, 196.
⁴ H. Reuber, Zur „Art Musica“ des Johannes de Grochen, in: MGG (1949), 1137, S. 432.
⁵ F. Methmann, The Style of the Early Motet, Kopenhagen, 1936, 198; H. Carpenter, Music in the Medieval and Renaissance Universities, New York, 1954.
⁶ S. 24, Art. Art anticus in MGG.

