

Die Stilentwicklung in der frühen Motette Ein Überblick

von Hans Tischler, Bloomington/Indiana

Die ‚frühe Motette‘ kann man am besten definieren als dasjenige Repertoire, das alle jene Motetten umgreift, die zwei Bedingungen erfüllen: Sie sind erstens in Handschriften überliefert, deren vollständiger Motettenbestand einer Zeit angehört, welche vor der liegt, der Manuskripte mit Mensuralnotation entstammen; und zweitens gehören sie zum modal-rhythmischen Notre-Dame-Repertoire oder bezeugen seinen direkten Einfluß. Diese Definition schließt keineswegs Werke aus, die auch in mensural notierten Handschriften aufscheinen, aber hier muß das Wort ‚auch‘ betont werden. Der Bestand der frühen Motette umfaßt über vierhundert Stücke und unterschiedliche Familien, wenigstens in ihren frühesten Erscheinungsformen. Diese Urformulierungen und auch viele weitere Versionen gehören den etwa achtzig Jahren von ca. 1190 bis ca. 1270 an und sind aus achtundsiebzig Handschriften bekannt; spätere Kopien und Versionen erscheinen in neunundzwanzig weiteren Handschriften, einige sogar noch im frühen 15. Jahrhundert.

Wie gewöhnlich beginnen die Theoretiker erst lange nach der Entfaltung dieses Repertoires über den Stil dieser Kompositionen zu schreiben. Der früheste von allen Traktaten, die darüber berichten, ist die von Johannes de Garlandia kurz vor 1240 verfaßte Schrift *De mensurabili musica*. Er befaßt sich am ausführlichsten von allen Theoretikern mit dem Stil und der Kompositionstechnik des frühen 13. Jahrhunderts. Von seiner Diskussion, die sich mit allen Stilen und Gattungen polyphoner Musik der Zeit beschäftigt, sollen im folgenden nur die einschlägigen Passagen zitiert werden, nämlich jene, die sich mit dem Diskantstil befassen, dessen Hauptvertreter eben die frühe Motette ist.

Johannes beginnt wie folgt: „(Unde) Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia secundum modum, et secundum equipollentis (sui) equipollentiam (per concordantiam).“¹ Er spricht hier nur von zweistimmiger Komposition, aber was er sagt, trifft ebenso auf Drei- und Vierstimmigkeit zu. Sein nächster Satz zeigt, daß der Tenor *primus cantus* genannt wird; das Duplum bzw. den Motetus bezeichnet er als *equipollens* und einige Zeilen danach als *secundus cantus*. Diese Ausdrücke bezeugen, daß der Tenor nicht nur als Fundament die wichtigere Stimme war, sondern daß er auch die erste war, die jeweils ausgedacht und bestimmt wurde. Die Oberstimme ist *equipollens*, d. h. sie hängt vom Tenor ab, muß rhythmisch mit ihm verwandt und von gleicher Länge sein.

In ähnlicher Weise schreibt Jacques de Liège fast einhundert Jahre später: „Quis enim sine tenore discantat, quis sine fundamento edificat? [. . .] Discantus igitur a tenore dependet, ab eo regulari debet, cum ipso concordare habet, non discordare.“² Die Mehrzahl der Motetten des 13.

¹ Zitiert nach Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica mediæ aevi nova series*, 4 Bde., Paris 1864–1876, Bd. 1, S. 106b und Erich Reimer, *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica*, 2 Bde., Wiesbaden 1972, Bd. 1, S. 74f. Die in runden Klammern stehenden Wörter zeigen die Erweiterungen gegenüber Coussemakers Text in Reimers Ausgabe an. – „Discantus ist die Konkordanz von mehreren verschiedenen Melodien in bezug auf den [rhythmischen] Modus und in bezug auf die Übereinstimmung (vermittels Konsonanzen) der Oberstimme.“

² Zitiert nach Coussemaker, op. cit., Bd. 2, S. 386 a–b. Vgl. *Jacobi Leodiensis Speculum Musicae*, 7 Bde., Rom 1955–1973 (=CSM 3), Bd. 7, S. 9. – „Wer also wird einen Discantus ohne Tenor komponieren, wer wird ein Gebäude ohne Fundament bauen? [...] Daher hängt die Discantusstimme vom Tenor ab, muß ihm gemäß konstruiert werden, muß mit ihm Konsonanzen formen, nicht Dissonanzen.“

Jahrhunderts folgt diesen Regeln. Tatsächlich gibt es nur wenige Stücke, die es nahelegen, daß ihre Tenores nach der Komposition der Moteti hinzukomponiert wurden. So gibt es mehrere Motetten in Chansoniers der Jahrhundertmitte, in denen die Tenores offensichtlich Begleitungen darstellen, die der Oberstimme folgen, wie z. B. in einigen Rondeaux im Ms. Noailles (Paris, Bibl. Nat., fr. 12615); weitere Stücke existieren überhaupt ohne Tenor, d. h. als monophone Motetten.

Das Zitat von Jacques' Traktat erklärt die Idee, auf die Johannes mit dem Wort *equipollens* hinweist. Wenn der Tenor die Basis der Komposition ist, folgt, daß die Oberstimme oder -stimmen sich ihm in Harmonie, Rhythmus und Länge anpassen müssen. Diese Aussage impliziert wichtige Probleme für die Musiker der Zeit. Johannes formuliert sie deutlich und ausführlich in den folgenden Sätzen:

„Et sciendum (est), quod a parte primi [scilicet tenoris] tria sunt consideranda; scilicet sonus, ordinatio, et modus. [...] Similiter eadem a parte secundi consideranda sunt. Propterea primus et secundus in tribus sunt considerandi, scilicet in numero, in modo, et in concordantia.“³

In den nächsten Sätzen erklärt er diese Fachausdrücke, und man erfährt, daß in jeder Stimme die Melodie (*sonus*), die Phrasenlängen (*ordinatio*) und der Rhythmus (*modus*) sorgfältig geplant werden müssen. In Kompositionen mit zwei oder mehr Stimmen muß der Komponist ferner die entsprechende Länge der Stimmen (*numerus*) bedenken sowie die Kombination der rhythmischen Modi (*modus*) in den verschiedenen Stimmen und gute Harmonie (*concordantia*).

Johannes und alle seine Zeitgenossen und Nachfolger beginnen die Diskussion über den Discantus ganz natürlich mit der Basis der Komposition, dem Tenor, dessen Melodie vom Gregorianischen Choral abgeleitet wurde. Eine stilkritische Untersuchung der frühen Motette muß aber von einer Studie der Oberstimmen ausgehen, denn nicht nur ihr modaler Rhythmus beruht auf der Erfindung des Komponisten, an dessen Stil wir interessiert sind, sondern auch ihre Melodie. Es ist daher vornehmlich die Analyse der Oberstimmen, welche eine Einsicht in die musikalischen Ideen der Periode verschafft. Folglich sollen zunächst die ersten drei Punkte Garlandias erörtert werden, sofern sie in den Oberstimmen der frühen Motetten Anwendung finden.

Der erste Punkt, der die Melodie betrifft, betont die Notwendigkeit, daß jede Oberstimme eine gute Melodie aufweisen muß, so daß sie auch allein mit gutem Effekt gesungen (oder gespielt) werden kann. In der Tat existieren in den Manuskripten etliche Motetten-Oberstimmen auch als einstimmige Lieder. Wenn man den Faktoren nachgeht, die zu einer Melodie beitragen, zeigt sich, daß es sich neben dem Rhythmus im wesentlichen um vier Merkmale handelt. Dies sind Ambitus und Tessitura, der melische Charakter, strukturelle Aspekte und Verzierung.

³ Zitiert nach Coussemaker, op. cit., Bd. 1, S. 106b. Die runden Klammern im ersten Satz zeigen die Ergänzungen der Ausgabe von Reimer, op. cit., S. 75, an. Der zweite und dritte Satz lautet dort: „Et similiter a parte secundi ista supradicta, scilicet sonus, ordinatio et modus, sunt consideranda. Et sciendum, quod primus et secundus / in tribus simul et semel sunt considerandi, scilicet in modo, in numero, in concordantia.“ – Übersetzung zum Zitat im Haupttext: „Wisse, daß mit Hinsicht auf den Tenor drei Dinge bedacht werden müssen, nämlich *sonus*, *ordinatio* und *modus*. [...] In ähnlicher Weise müssen drei Dinge betreffs des Motetus bedacht werden. Deshalb müssen [hinsichtlich der Beziehung] von Tenor und Motetus drei Dinge bedacht werden, nämlich *numerus*, *modus* und *concordantia*.“

A m b i t u s : Der Tonbereich der frühen Motette ist der des guidonischen Systems; aber das *Gamma-ut* (*G*) erscheint ein einziges Mal im ganzen Repertoire, die höchste Note (*e''*) kommt nie vor und ihr Nachbar (*d''*) findet sich nur in fünf Stücken. In der Regel hat der Tenor die tiefste Tessitura, während der Motetus und das Triplum jeweils etwas höher liegen. Wo ein Quadruplum existiert, hat es ungefähr die gleiche Tessitura wie das Triplum. Entsprechend ist der Umfang des Tenors der kleinste, durchschnittlich eine Septime, während der der Oberstimmen durchschnittlich eine None mißt; aber sowohl größere als auch kleinere Umfänge kommen vor.

Die *m e l o d i s c h e L i n i e* besteht fast nur aus Halb- und Ganztonschritten sowie Terzsprüngen; größere Intervalle werden durch die ganze Periode hindurch recht spärlich eingestreut. Originalität und Neubildungen in der Melodie waren offenbar für die Komponisten der frühen Motette nicht wichtig; und das gilt ebenso für die Textdichter.

Demgemäß benutzen die Komponisten oft traditionelle Motive für die *G e s t a l t u n g* ihrer Phrasen. Tatsächlich bestehen ganze Moteti aus solchen Formeln, die Johannes *flores* nennt, ein Ausdruck mit mehreren Bedeutungen, sowie *color*, ein anderes Wort, das Johannes für diese traditionellen Motive verwendet, besonders für solche, die sich in kurzen melodischen Sequenzen ergeben. Beispiel 1 zeigt solche Motive:

Beispiel 1

Diese Motive sind besonders charakteristisch für die ganz frühen lateinischen Motetten. In den etwas späteren französischen Stücken scheint ein wenig mehr Originalität angestrebt worden zu sein, und gegen die Mitte des Jahrhunderts verschwinden diese Motive vollständig.

Das vierte Problem der Melodiegestaltung, das der *V e r z i e r u n g*, ist mit Garlandias drittem Punkt verbunden, der die rhythmischen Modi betrifft. Alle frühen Motetten sind streng modal im Hinblick auf die Abfolge der Textsilben, und jede Komposition verfolgt durchweg einen bestimmten modalen Rhythmus. Aber der melodische Rhythmus wird oft stark variiert mit Hilfe der Unterteilung der Takteile (was unten unter „Verzierung“ näher besprochen werden soll) oder durch die Zusammenziehung mehrerer Takteile in eine längere Note, die sogenannte *fractio* und *extensio modi*. Diese rhythmischen Varianten formen oft Motive, welche zur Gestaltung der Phrasen beitragen und sie in Beziehung setzen oder kontrastieren können. Beispiel 2 zeigt, wie das gehandhabt werden kann:

Beispiel 2

Teil der perotinischen Klausel Ms. Florenz, Bibl. Med. Laur., Pl XXIX, I, fol. 149

The image shows two staves of musical notation in a medieval style. The top staff contains a sequence of notes with rhythmic markings 'a' and 'b' above them. The bottom staff continues the sequence with similar markings 'b', 'a', 'b', 'b', 'b', 'b', and 'a' below the notes. The notation includes various note values and rests, typical of early motet manuscripts.

Die Formgebung der Phrasen, Garlandias zweiter Punkt, ist von größter Bedeutung für die Stilanalyse. In Perotins Revision der leoninischen Organa im *Magnus Liber* kann man oft ein ausgewogenes, mehr oder weniger symmetrisches Arrangement von Phrasen beobachten. Diese Kompositionen zeigen Gruppen von drei, fünf, sechs und acht Takten, meist jedoch Viertakter, und diese Taktgruppen bezeugen oft den Willen zur Formbildung. Es scheint manchmal, als ob eine Phrase ein Motiv der vorhergehenden Passage ausarbeite oder variiere. Vielfach gibt es auch Anordnungen von Vor- und Nachphrasen. In andern Stücken korrespondieren Phrasen in Rhythmus oder Melodie in der Art von einfachen Liedformen. Und besonders interessant sind Gestaltungen von ganzen Motetten oder großen Teilen davon auf Grund von planmäßigen, einander entsprechenden Längen der Phrasen.

Melodische Wiederholungen bilden eine weitere Seite von Garlandias *color*. Dieser umfaßt sowohl Wiederholungen innerhalb einer Klausel oder Motette als auch solche von andern Kompositionen, also Zitate. In französischen Motetten sind solche Zitate als Refrains bekannt, d. h. Zitate von andern Motetten oder aus Trouvère-Liedern und epischen Dichtungen dieser Periode.

Diese verschiedenen Elemente der Formgebung bieten sich an als Kriterien für eine Klassifikation der frühen Motette. Diese Klassifikation kann mit einer Gruppierung der historischen Schichten des Repertoires, die aus dem Quellenbestand abgelesen werden können, verschränkt werden. Die Kombination ermöglicht eine Einsicht in die Entwicklung des Stils während der etwa achtzig Jahre der Blüte der frühen Motette. Tatsächlich ergibt die Analyse des Gesamtkorpus, daß unter dem Aspekt der Melodiebildung sechs Gruppen der frühen Motette zu unterscheiden sind. Diese können mit wenigen Worten folgendermaßen beschrieben werden:

Stilkategorie I organisiert die Oberstimme mit Hilfe von verstreuten melodischen Wiederholungen, oft von mehreren Phrasen.

Stilkategorie II benutzt sofortige Wiederholung von einer oder mehreren Phrasen, besonders am Anfang eines Stückes, als das charakteristische Formelement; mehrere Motetti in dieser Klasse bestehen ganz oder zum großen Teil aus solchen Wiederholungen.

Stilkategorie III umfaßt Werke, die sich einer Art ‚motivischer Arbeit‘ bedienen, d. h. die nicht die Wiederholung von ganzen Phrasen, sondern die Wiedereinführung von melodischen oder rhythmischen Phrasenteilen aufweisen; so kann z. B. das Ende einer Phrase die nächste einleiten; oder mehrere Phrasen mögen mit dem gleichen Motiv beginnen oder ein Grundmotiv variieren oder entwickeln.

Stilkategorie IV repräsentiert am klarsten den Zeitgeist, der die aristotelische Logik enthusiastisch entdeckte, zusammen mit den griechisch-arabischen Wissenschaften, dem indo-arabischen Zahlensystem und den antiken Versmetren, und der nun in der neuen geometrischen Architek-

tur der Gotik zum Ausdruck kam und sich in der Musik nicht nur in der Schöpfung des modalen Rhythmus sowie der Erfindung der entsprechenden Notation kundtat, sondern besonders auch in dem charakteristischen motivischen Rhythmus (s. Beispiel 2) innerhalb der Phrase, in den proportional geordneten Taktgruppen der Phrasen und in der Gegenüberstellung einer in solcher Weise rational geformten Stimme mit einer oder mehreren auf ähnliche Weise, aber verschieden formulierten Stimmen. Die mathematische Logik ist zwar ein außermusikalisches Element, aber sie stellt in dieser Musik ein sehr positives ästhetisches Element dar, das fast immer hörbar ist. Während Klasse III mit dem Rhythmus innerhalb der Phrase zu tun hat, ist es in den Motetten der vierten Klasse die Länge der Phrasen und ihre Anordnung, die als strukturelle Hauptelemente hervortreten. In vielen dieser Kompositionen ist die Hauptidee die Gegenüberstellung von zwei oder mehreren Stimmen, die aus Phrasen von regelmäßiger, aber voneinander verschiedener Länge bestehen; eine Stimme z. B. mag durchweg Phrasen von zwei Takten haben, die andere Phrasen von anderthalb Takten.

Stilkategorie V besteht aus einer großen Zahl von Motetten, deren formgebendes Hauptelement ein oder mehrere Refrains sind. Ein Refrain kann am Ende eines Motetus eingebaut sein oder auch geteilt am Beginn und am Ende in den sogenannten *motets entés*; Refrains können auch in Reihung auftreten, und manchmal besteht ein ganzer Motetus oder ein großer Teil desselben aus einer derartigen Refrain-Serie, einem sogenannten Refrain-Cento; und ein Refrain mag auch für die Formulierung eines Rondeaux erhalten.

Stilkategorie VI ist vom Prinzip der Vielfalt gekennzeichnet. In diese Klasse gehören alle jene Motetten, deren Form auf keinerlei Repetition beruht. Dies darf nicht als kompositorische Schwäche angesehen werden; zu viele Stücke gehören zu diesem Typ, besonders auch viele spätere Kompositionen, die im übrigen wegen eines Refrains zu Klasse V gezählt werden müssen. Die sechste Klasse schließt auch sehr alte Motetten ein, die mit Klauseln verwandt und in bezug auf Phrasenlänge, Melodie und Rhythmus ganz unregelmäßig sind. Sie stammen wohl aus einer Zeit, bevor die Tendenz zu Symmetrie der Generation Perotins vorherrschend wurde. In vielen Stücken dieser Klasse bilden die unregelmäßig gestalteten Phrasen des Motetus einen starken Kontrast mit dem rhythmisch-metrischen Ostinato des Tenors, so daß die Abwechslung von gleichzeitigen und alternierenden Pausen Interesse erregt.

Wie schon erwähnt, läßt die Quellenlage zu, das Repertoire der frühen Motette in mehrere historische Gruppen einzuteilen. Im Hinblick auf den gegebenen Rahmen eines kurzen Überblicks soll der häufigste Typ der frühen Motette als Modell dienen, nämlich das zweistimmige Stück. (Die drei- und vierstimmigen Conductus-, Doppel- und Tripel-motetten werden unten gelegentlich miteinbezogen.) Folgende Schichten lassen sich unterscheiden:

1. Der Werktyp der ältesten Quellen wird vielleicht am besten als ‚alte Motette‘ bezeichnet; sie umfaßt all jene Stücke, deren Musik auch in der Form von Notre-Dame-Klauseln überliefert ist.
2. Zu den Motetten der zweiten Schicht gehören die ‚neuen lateinischen‘ Werke, d. h. solche, die eben nicht ihre Musik mit einer Notre-Dame-Klausel teilen.
3. Da sind drittens die ‚neuen französischen‘ Kompositionen, zusammen mit denen, deren Musik auch in den Klauseln der St.-Victor-Handschrift (Ms. Paris, Bibl. Nat., lat. 15139) auftaucht.
4. Die letzte Gruppe umfaßt diejenigen zweistimmigen französischen Motetten, die nur in Chansonniers erhalten sind, d. h. in Manuskripten, die vorherrschend Trouvère-Lieder enthal-

ten. Dieses Repertoire nimmt stilistisch eine separate Stellung ein und umfaßt viele Stücke, die entweder keinen Tenor besitzen oder nur als Texte existieren.

Hierzu muß bemerkt werden, daß manche Stücke in der zweiten bis vierten Gruppe möglicherweise deshalb in eine dieser Schichten einbezogen wurden, weil die Diskant-Klauseln, mit denen sie verwandt waren, verloren gegangen sind; ebenso ist oft schwer zu entscheiden, ob eine Motette, die sowohl mit einem lateinischen als auch einem französischen Text existiert, zur zweiten oder dritten Schicht gehört. Aber solche Schwierigkeiten können die Klassifikation, die sich auf eine sichere bibliographische Basis stützt, nicht ernstlich in Zweifel bringen; sie sind auch nicht von großer statistischer Bedeutung. Man muß ferner bemerken, daß es eine Anzahl von Motetten gibt, deren Musik zwar in Notre-Dame-Klauseln enthalten ist, die aber von den Motetten abgeleitet zu sein scheinen, anstatt ihnen als Quellen gedient zu haben. Aber die Tatsache, daß die Musik auch in einer Notre-Dame-Klausel aufscheint, zeigt an, daß eine solche Motette auf jeden Fall recht früh zu datieren ist.

Diese Einteilung des Repertoires in vier Schichten, deren durchschnittliche Daten etwa fünfzehn bis zwanzig Jahre auseinanderliegen, ist, wie schon gesagt, nützlich für ein Verständnis der Entwicklung des Motettenstils, wenn man sie mit der obigen stilistischen Klassifikation verbindet. Wenn man die Stilklassen I und II der melodischen Techniken als eine zusammengehörige Gruppe ansieht und die Klassen III und IV der rhythmischen Formulierung und die mit Vielfalt arbeitenden Klassen V und VI ebenso zusammenzieht, kann man eine klare Evolution in den vier historischen Schichten der frühen Motette verfolgen. Unter den ‚alten‘ Klausel-Motetten sind die ersten zwei Stilgruppen fast zu gleichen Teilen vertreten; dann vermindert sich der Anteil der melodischen Stilgruppe in der zweiten Schicht und noch mehr in der dritten. In den den Chansonniers verwandten Stücken der vierten Schicht verdrängen die Stilklassen V und VI alle anderen. Wo Formgebung in diesen Motetten auftritt, beruht sie meistens auf Refrains und viel weniger auf anderen Techniken, während die Komponisten der frühesten Motetten sich mehr mit Problemen der musikalischen Formulierung und der Melodie-Wiederholung befaßten.

Eine Untersuchung der Verwendung der rhythmischen Modi in den vier Schichten liefert eine ebenso klare Entwicklungslinie. Die Klausel-Motetten benützen den ersten Modus fast fünfmal so oft wie den zweiten. In den neuen lateinischen Werken sinkt dieses Verhältnis auf 3:1, und in den neuen französischen Stücken sind die zwei Modi fast im Gleichgewicht. Dies zeigt, daß der zweite Modus sich besser mit der französischen Sprache verbindet als mit der lateinischen. Die Chansonnier-Motetten sind aber etwas konservativer und stehen in der Mitte zwischen den beiden letzten Gruppen mit einem Verhältnis von 2:1 für den ersten Modus. (Das Vorkommen der anderen Modi ist in allen Schichten statistisch unbedeutend; sie werden insgesamt nur in etwa zehn Prozent des Repertoires angewendet.)

Eines der klarsten Indizien der Entwicklung der frühen Motette ist die Verwendung von Verzierungen, d. h. die Zuordnung von mehreren Noten zu einer Silbe. Sowohl die Zahl der Ornamente im Verhältnis zur Zahl der Takte als auch ihre Fülle, d. h. die durchschnittliche Anzahl der Noten pro Ornament, nehmen von den Werken der ersten bis zu jenen der vierten Schicht stetig zu. Der zweite Modus ist gewöhnlich besonders reich an Ornamenten; ihr Anwachsen ist daher zum Teil mit der wachsenden Benutzung des zweiten Modus verbunden, aber nur zum Teil. Im späteren 13. Jahrhundert führt die wachsende Auszierung ja zur Verbindung der kleineren Notentwerte mit den Textsilben und damit zur Einführung der Mensuralnotation.

Diese Resultate der Untersuchung der zweistimmigen Motetten werden durch die Ergebnisse von Untersuchungen der Conductus-Motetten bestätigt, die eine sehr frühe und kurze Blütezeit in Paris hatten, sowie von der Untersuchung der Doppelmotetten, deren Blütezeit erst um die Mitte des Jahrhunderts begann. Die Conductus-Motetten sind konservativer als die alten zweistimmigen Werke; sie verwenden noch häufiger melodische Formeln und benutzen fast ausschließlich den ersten Modus, während die Doppel- und Tripelmotetten, nämlich diejenigen, die nicht mit Klauseln verwandt sind, die gleichen fortschrittlichen Tendenzen verfolgen wie die neuen französischen Stücke der dritten Schicht.

Schon lange ist bekannt, daß eine der wesentlichen Entwicklungslinien in der polyphonen Musik des 13. Jahrhunderts in der wachsenden Komplikation der Tenor-Arrangements besteht. Durch sie wird die Einteilung des Repertoires in Conductus-Motetten, zweistimmige Stücke und Doppelmotetten und die Verteilung in den verschiedenen historischen Schichten nochmals deutlich bestätigt. Das Verhältnis von einfachen zu komplizierteren Tenor-Arrangements wächst stetig zu Gunsten der letzteren, und in den späteren Schichten wächst nicht nur die Anzahl der komplizierteren Arrangements, sondern auch deren Vielfalt, denn neue Arrangements kommen hinzu, und einige davon sind ganz individuelle Erfindungen, die nur in einzelnen Stücken auftreten.

Eine weitere Seite der Tenor-Arrangements ist die oftmals vorkommende, manchmal mehrmalige Wiederholung der ganzen Tenor-Melodie, welche von den Theoretikern auch *color* genannt wird. Und wieder wird hier die obige Einteilung in mehrere Schichten unterstützt, denn die Zahl der Motetten mit zwei oder mehr *colores* wächst ständig von Schicht zu Schicht. In mehreren dieser Werke ändert sich das Arrangement mit der Wiederholung der Tenor-Melodie.

Man sieht also, daß Johannes de Garlandias drei Punkte, die sich auf die einzelne Stimme beziehen, nämlich Melodie, Phrasen und Rhythmus, wertvolle Einblicke in die Entwicklung der frühen Motette gewähren. Von seinen drei Punkten, die die Kombination von Stimmen betreffen – die entsprechende Länge der Stimmen, die Inbezugsetzung der in den Stimmen benutzten rhythmischen Modi und gute Harmonie –, ist nur die letzte von evolutionärer Bedeutung.

Es ist hier kaum nötig, die verschiedenen Regeln über Konsonanzen und Dissonanzen zu besprechen, die von den Theoretikern des 13. Jahrhunderts aufgestellt wurden. Nur auf einige Aspekte soll hier eingegangen werden: Die Terz wurde von manchen als Konsonanz anerkannt, aber von andern als Dissonanz abgelehnt. Ihre Verwendung im Vergleich mit der anderer Intervalle, nämlich der Quarte und Quinte, ist daher von Interesse. Das Vorkommen des Einklangs und der Oktave verdient auch einige Bemerkungen, aber nur im Zusammenhang mit der Kadenz.

Die konsonante Terz hatte zwei ganz verschiedene Verwendungen. Die erste mag am besten als ‚kontrapunktische Terz‘ angesprochen werden. Sie hat mit dem Prinzip der Gegenbewegung zu tun, die die Quinte als Hauptintervall behandelt. Hier dient sie in Gegenbewegung der Vermittlung zwischen Quinte und Einklang. Dreistimmige Conductus- und Doppelmotetten, welche die kontrapunktische Terz als Konsonanz auf Haupttaktteilen benutzen, verwenden oft auch parallele Quartan zwischen den Oberstimmen. – Die andere Verwendung mag ‚harmonische Terz‘ genannt werden. Hier kommen Serien von parallelen Terzen oft vor, und die Quarte wird häufig auf Haupttaktteilen als Konsonanz mit dem tiefsten Ton verbunden. In der Verwendung von Terz und Quart besteht daher eine Beziehung. In dreistimmigen Conductus- und Doppelmotetten verlaufen die Oberstimmen oft in parallelen Terzen, und die Komponisten arbeiten mit

schrittweisen Stimmkreuzungen, die wie Gegenbewegungen aussehen, aber den Klang von wiederholten Terzen ergeben.

Wie wichtig sind diese Techniken in der frühen Motette? Eine Analyse zeigt, daß die Verteilung der Quinten einerseits und der Terzen und Quartan andererseits vier verschiedene harmonische Stile ergibt. In einer Gruppe von Motetten, die anscheinend den rein französischen konservativen Stil darstellen, findet man betonte Terzen und Quartan nur selten; ihr gemeinsames Verhältnis zu Quinten übersteigt nicht 1:6. Im typischen zentralen französischen Stil sind Terzen und Quartan zwar zugelassen, aber die Quinte bleibt die Hauptkonsonanz; das ungefähre Verhältnis bewegt sich zwischen 1:5 und 1:2. Eine kleinere Gruppe von Motetten, etwa 15 % des Repertoires, zeigt Verhältnisse von ca. 3:4 bis 1:1; sie nimmt eine Mittelstellung zwischen dem zentralfranzösischen Stil und dem der letzten Gruppe ein, in der die Terzen und Quartan überwiegen.

Die Verteilung dieser vier harmonischen Stile führt zu interessanten Beobachtungen. Die drei Gruppen von Motetten, in welchen viele Stücke Terzen und Quartan ebenso oft wie oder öfter als Quinten auf Haupttaktteilen benutzen, sind die mit Klauseln verwandten Conductus-Motetten und zweistimmigen Stücke (erste Schicht) und die Chansonnier-Motetten (vierte Schicht). Andererseits dominieren in den späteren Conductus-Motetten und in allen Doppel- und Tripel-motetten, wo man vermuten würde, daß wegen ihrer größeren Stimmzahl alle Intervalle gut vertreten wären, die Quinten. Diese Beobachtung legt es nahe anzunehmen, daß Einflüsse von außen her die harmonischen Konzepte der französischen Komponisten während dieser Periode beeinflußt haben. In der Tat war während der Zeit der Diskantklausel und der ältesten Motetten das englische College der Pariser Universität das größte, und es mag wohl einen Einfluß auf den Geschmack gehabt haben, da ja die Musiker nur unter den Scholaren zu suchen sind: und die Terz scheint in England besonders beliebt gewesen zu sein. Mit den Niederlagen des Königs Johann und der Schwächung der englischen Macht bald nach 1200 scheint auch der englische Einfluß in Paris zurückgegangen zu sein, und dies mag zur Vorherrschaft der Quinte geführt haben. Die Wiederaufnahme der Terzen und Quartan in den Chansonnier-Motetten kann vielleicht auf den Durchbruch eines ‚populären‘ Geschmacks zurückzuführen sein, der von den Trouvères herkommen könnte. Dieser dürfte wohl kaum die ‚höhere‘ Kunstmusik beeinflußt haben – die neuen lateinischen und französischen zweistimmigen Motetten und die Doppelmotetten, die Repräsentanten des hohen Kunststils der Periode in Frankreich.

Ein anderes harmonisches Detail wirft ein Licht auf die Entwicklung des Gefühls für Klangfülle, nämlich der Kadenz-Zusammenklang. Für Kadenzen am Ende der Stücke wurden im 13. Jahrhundert nur Einklang, Quinte und Oktave benutzt. In zweistimmigen Motetten des gesamten Repertoires erscheint die Oktave nur selten in der Kadenz; aber von der Bevorzugung des Einklangs in den alten Motetten gehen die neuen Motetten zur Bevorzugung der Quinte über. Die Chansonnier-Stücke zeigen sich wieder als konservativ und ziehen die Einklangskadenz vor. In den Conductus- und Doppelmotetten sind Kadenzen in Einklang und Oktave ziemlich selten; aber deutlich wird der $\frac{8}{1}$ -Schluß im älteren Repertoire, später der vollere $\frac{8}{1}$ -Endklang vorgezogen⁴.

⁴ Singuläre Ausnahmen sind: 1) Nr. 8 in Hans Tischler, *The Earliest Motets (to circa 1270): A Complete Comparative Edition*, 3 Bde., New Haven u. London 1982, mit einem $\frac{12}{8}$ -Schluß, das Resultat eines dreistimmigen Conductus, der auf dem Motetus einer zweistimmigen Motette aufgebaut und mit ihr zusammen notiert wurde; 2) *ibid.*, Nr. 9, mit einem scheinbaren $\frac{7}{3}$ -Endklang, das Resultat eines weiteren dreistimmigen Conductus, der auf dem Motetus einer zweistimmigen Motette aufgebaut und mit ihr zusammen notiert wurde; überdies wurde

Es ist an der Zeit, die verschiedenen Aspekte der obigen Diskussion zusammenzufassen. Drei Schemata dienen den Ausführungen: die sechs Punkte des Johannes de Garlandia, die sechs strukturellen Stilgruppen und die vier historischen Schichten der zweistimmigen Motetten, erweitert um die Beobachtungen an Conductus-Motetten zu Beginn des Repertoires der frühen Motette und an Doppel- und Tripel-motetten gegen ihr Ende. Mehrere Dinge zeugten für die Entwicklung des musikalischen Stils: Traditionelle Formeln wurden allmählich aufgegeben. Von Formen, die auf melodischen Wiederholungen basieren, wandelte sich der Stil zu rhythmischer Gestaltung und schließlich zu Unregelmäßigkeit und Refrains. Die Tenores wandten sich zu immer komplizierteren Arrangements von größerer Individualität und verwendeten immer mehr Wiederholungen der Melodie. Ebenso wuchs die Zahl der Ornamente und ihre Fülle, und die Kadenz wurden nach und nach voller.

Einige andere Dinge zeigten aber, daß die Chansonnier-Motetten einem etwas konservativen, ‚populären‘ Geschmack angehören. In der Verwendung der rhythmischen Modi rückten die Schichten von der Vorherrschaft des ersten Modus in den alten Motetten immer mehr zum Gebrauch des zweiten Modus in den ‚neuen‘ Stücken, während die Chansonnier-Motetten wieder den ersten Modus bevorzugten. Ebenso stand es mit dem Konsonanzsystem, das in den alten Stücken und den Chansonnier-Motetten zu Terzen und Quartan neigte, aber in den neuen Kompositionen die Quinte vorzog.

Alle diese Elemente des musikalischen Stils ergeben also eine recht klare Linie der Entwicklung während der etwa acht Jahrzehnte der Blüte der prärensuralen Motette. An anderer Stelle wurde gezeigt, daß sich auch in den poetischen Texten eine Evolution feststellen läßt, die die Änderungen des Geschmacks und der Geistesrichtung in diesem Zeitraum erhellen hilft⁵.

Musik als Lehrgegenstand an den deutschen Universitäten des 16. Jahrhunderts

von Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Im Jahre 1920 hielt der damalige Rektor der Universität Freiburg in der Schweiz, Peter Wagner, zur Eröffnung des Studienjahres eine Rede zum Thema „Universität und Musikwissenschaft“. Die erstmalige Berufung eines Musikwissenschaftlers zum Rektor war für ihn Anlaß, nicht nur über die Geschicke des Faches in der jüngeren Vergangenheit nachzudenken, sondern es ging ihm auch darum, „ein geschichtliches Recht auf einen Platz in der Universität“ geltend

zum Zweck des Conductus auch noch die letzte Note des Motetus geändert; 3) der scheinbare $\frac{8}{4}$ -Schluß von Nr. 98 in Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle*, 4 Bde., Paris 1936–1939, und Hans Tischler, *The Montpellier Codex*, 3 Bde., Madison 1978, ist sicherlich das Resultat eines Irrtums des Kopisten; 4) der $\frac{12}{1}$ -Schluß von *ibid.*, Nr. 332, gehört zu einer Motette des Pierre de la Croix vom Ende des Jahrhunderts.

⁵ Vgl. hierzu Hans Tischler, *Intellectual Trends in Thirteenth-Century Paris as Reflected in the Texts of Motets*, in: *MR* 29 (1968), S. 1–11. Weiteres und viel ausführlicheres Material zu diesem Thema, mit vielen Beispielen und Tabellen, ist enthalten in: ders., *The Evolution of Form in the Earliest Motets*, in: *AMI* 31 (1959), S. 86–90; ders., *The Evolution of the Harmonic Style in the Notre-Dame Motet*, in: *AMI* 28 (1956), S. 87–95; ders., *Style and Evolution of the Earliest Motets*, 3 Bde., Binningen 1985, Bd. 1.