

Man sieht, die Handhabung der Parallelität ist recht bunt, aber künstlerisch ausgewogen. Auf der anderen Seite sind die parallelen Glieder nicht zahlreich, meist nur zwei. Das Stück arbeitet also mit wenig Material, mischt dieses aber als Ausgleich in mehrfacher Weise, und da ist wieder zu unterscheiden zwischen der ruhigen Haltung der A-Glieder, die gegenüber den elastisch und lebendig gehandhabten Mittelstücken B das ruhende Element darstellen. Mir scheint, daß die Strebungen sowohl nach der Vielfalt wie nach der Einheit sich die Waage halten und so das Ganze, nun einmal vor ein ästhetisches Forum gerufen, wohl bestehen kann.

3. Eine Korrespondenz des verwirklichten Form-Organismus mit dem Inhalt des Textes ist nicht zu erkennen.

4. Die Beschränkung auf zwei „Strophen“ innerhalb der sequenzartig gebauten Musikstücke des Mittelalters mit ihrer höheren Anzahl von „Strophen“ ist ein Grenzfall. Der Gedanke einer Verselbständigung des Kursus A B A lag durchaus nahe, und dieser Schritt ist im Strophenlied des Petrus Damiani getan<sup>21</sup>, das uns damit auch die Rekonstruktion einer nunmehr zweiten Sequenzmelodie des sogenannten „archaischen“ Stilkreises neben dem „*Rex caeli*“ gestattet.

## Caput

### *Bemerkungen zur Messe Dufays und Okeghems*

VON BERNHARD MEIER, FREIBURG I. BR.

Bukofzers Studie<sup>1</sup>, die die Herkunft dieses so lange rätselhaften cantus firmus geklärt hat, läßt bei aller sorgfältigen Besprechung der über ihn komponierten Messen doch eine wesentliche Frage, die nach ihrer „Harmonik“ und „Tonalität“, ungelöst. Offensichtlich ist Bukofzer hier, obgleich der „Tyrannie“ der Harmonik im heutigen musikalischen Denken wohl bewußt<sup>2</sup>, dennoch der Verleitung durch diese gewohnte und daher zu leicht in ihrer Gültigkeit überschätzte Denkweise nicht entgangen. Das muß umso mehr verwundern, als er die über „Tonalität“ mehrstimmiger Musik aussagende Tinctoris-Stelle sogar zitiert<sup>3</sup>. Leider wird aber, wie aus seiner Kommentierung hervorgeht, die hier und in den übrigen Kapiteln des Traktats niedergelegte Terminologie der tonus-Lehre (samt ihrer Anwendung in den Beispielen) nicht in

<sup>21</sup> Wenn man nicht überhaupt den umgekehrten Fall annehmen will, daß eine ursprüngliche Strophe AABA durch Reihung zu einer Sequenz geworden ist; doch spricht der bisher bekannte und hier dargelegte Tatbestand dagegen. — Daß der im Prinzip fast gleichgebaute (nur ist nach den beiden Stollen aa das folgende ba zur gleichen Länge eines Stollens zusammengezogen), aber in der Ausdehnung wesentlich kürzere Anfang aaba des sequenzartigen Gebildes im dreifachen Kursus „Aurea personet lyra“ aus dem 10. Jh. (Melodie in Adler Handbuch, 2. Aufl. 162) als selbständiges Strophenlied verwendet wurde, ist mir nicht bekannt; es gibt wohl zahlreiche Hymnenmelodien und solche unter den ersten Aufzeichnungen von etwa 1000 ab mit dem Bau aaba (so daß sich die These Genrichs, die Troubadourkanzone, womit er den Bau mit Stollenwiederholung meint, sei aus dem durchkomponierten Hymnus durch Voranstellung der ersten Melodiezeile entstanden, schon deshalb nicht aufrecht erhalten läßt, Grundriß einer Formenlehre des mittelalt. Liedes 1932, 240). Die Mel. 140 in Monumenta Monodica Medii Aevi I (schon im 11. Jh. bekannt; nach der Quellenlage könnte man italienischen Ursprung vermuten; im vatikanischen Antiphonale zum Text „O quot undis lacrimarum“) hat nur die erste 15silbige Langzeile mit dem „Aurea personet lyra“ gemeinsam.

<sup>1</sup> Manfred F. Bukofzer, Caput: A Liturgico-Musical Study, in: Studies in Medieval and Renaissance Music, New York 1950, 217—310.

<sup>2</sup> 290

<sup>3</sup> *ibid.*

ihrer tatsächlichen Bedeutung, d. h. als vollgültiger Ausdruck einer uns fremd gewordenen Denkweise, gewürdigt, sondern nur als eine Art auch möglicher Bezeichnung von Dingen gesehen, deren durch die moderne Terminologie erfaßte Wesenheit, von der Geschichtlichkeit dieser Terminologie losgelöst, schon für die Zeit eines Tinctoris vorausgesetzt wird. Das Ergebnis ist, daß im Gegensatz zur sonstigen Präzision von Bukofzers Analysen die auf die „Tonalität“ besonders von Ockeghems Messe bezüglichen Ausführungen sehr vage und im Grunde nur Zeugnisse des Versagens einer mit modernen Begriffen arbeitenden Betrachtungsweise sind.

Demgegenüber gilt es, einer Musik, wie sie in den Messen Dufays und Ockeghems vorliegt, einmal allein mit Hilfe der aus Tinctoris und anderen zeitgenössischen Quellen erkennbaren Terminologie nahezu kommen. Das bedeutet zunächst eine gründliche Trennung von tonus- (modus-) und Konsonanzlehre. Noch bei Gafurius<sup>4</sup>, Wollick<sup>5</sup>, Cochlaeus<sup>6</sup>, Ornitoparch<sup>7</sup> — um nur diese zu nennen — gehört die tonus-Lehre, gleich gültig für einstimmige und mehrstimmige Musik, zum Stoff der musica choralis, dargestellt an gregorianischen Melodien oder frei erfundenen „formulae“. Aber nicht nur in diesen, sondern auch in der Terminologie („*tonorum melodia*“, „*repercussio*“, „*natura et essentia*“ u. ä.) tritt der Modellcharakter der toni klar zutage. Dieser festgefüzten Typik der Melodiebildung steht keine ebensolche der als gleichberechtigter Eigenwert erfaßten Klangbildung oder gar Klangverknüpfung gegenüber. Die Mehrheit gleichzeitig erklingender Konsonanzen wird noch nicht als Dreiklang zusammengefaßt (wenn auch Gafurius gelegentlich schon auf die Fundamentfunktion des Basses anzuspielden scheint)<sup>8</sup>. Selbst die „*clausulae formales*“, wo tatsächlich die Anfänge moderner Harmonik liegen, werden nur als vom Discantus-Tenor-Gerüst ausgehende, intervallkonsonant geordnete, stereotype Stimmführungen betrachtet.

Eine den modernen Usus und auf ihm begründete Konstruktionen ausschaltende Betrachtung sieht sich also eindeutig an Tinctoris verwiesen, zur einfachen, vorbehaltlosen Annahme, daß seine Ausführungen über den für die Gesamtheit eines mehrstimmigen Stücks („*universaliter*“, „*absolute*“) geltenden tonus das für ihn und seine Zeit Wesentliche voll erfassen und ausdrücken. In unserem Fall ist also der jeweils über demselben, im 7. tonus stehenden c. f. errichtete Satz nicht als dessen verschiedene „*harmonization*“ anzusehen, sondern als die mit Rücksicht auf die Stimmelage des c. f. über ihm aufgebaute „*composition*“.

Dufay bildet über dem c. f. des „*caput*“-Melisma einen im 8. tonus stehenden Superius, dessen typischer Verlauf jeweils schon durch die Einleitungsduos exponiert wird: der Melodieinsatz von der Repercuta c' aus ist einer großen Anzahl von

<sup>4</sup> Practica Musicae (Mailand 1496)

<sup>5</sup> Opus aureum Musicae (Köln 1501)

<sup>6</sup> Musica (Köln 1503). Tetrachordum musices (Nürnberg 1511).

<sup>7</sup> Active Musice Micrologus (Leipzig 1517)

<sup>8</sup> III, 15: „Tenorem vero, quod cantum sustinet et a Baritonante sustinetur, fundamentum relationis dicunt; namque ab a. u. o. cantu et graviore Baritonante circumscriptus est medium obtinens locum, qua re ipsum concorditer conspiciunt, observant et venerantur“. — *ibid.*: „... siquidem dictum et acutos sonos a gravioribus sustineri et fortificari.“ (Derselbe Ausdruck später bei Zarlino: s. das Zitat bei Zenck, ZfMw. 12, 573).

Vgl. auch Heinrich Faber, Musica (Braunschweig 1548), III, 5: „... ubi non satis firma fuerit (sc. Basis), nec maiestatem reliquae vocis habere poterunt, et in optimis concordantiis cum tenore et discanto... constitui vult. Diese Ausführungen stehen in keinem Zusammenhang mit der tonus-Lehre und beeinträchtigen nicht deren Gültigkeit; so erscheint noch um 1570 ein scheinbar ganz akkordischer Satz nicht durch seine „Harmonik“, sondern durch die in Tenor und Discantus verkörperte „forma a toni“ in seiner Beziehung zum Texteffekt verständlich.

Antiphonen des 8. tonus eigen<sup>9</sup>, das zu Beginn von *Christe, Qui tollis* und *Benedictus* verwendete Initium vom 8. Psalmton her bekannt; abseits stehen die auf der Quinten-Species *g'-d'* basierenden Initien von *Et incarnatus* und *Agnus III*.

Altus und Bassus bewegen sich (am Ambitus erkennbar) im 7. bzw. 8. tonus. Nicht ohne Bedeutung scheint auch die „willkürliche“<sup>10</sup> Wahl der zur Klauselbildung dienenden Distinktionstöne des Tenor; es handelt sich, besonders augenfällig für „*cursus A*“ (oberes System des Notenbeispiels bei Bukofzer, 260), um folgende Stellen<sup>11</sup>:

Takt 28/29 Zusammenziehung *a'* Schluß + *c* Anfang  
 40/41 „ *c* Schluß + *c'* Anfang  
 53/54 „ *c'* Schluß + *d* Anfang (mit Einschub der durch die Vorlage nicht gegebenen Penultima)

Beigefügte Klausel-Tabelle der über „*cursus A*“ aufgebauten Sätze<sup>12</sup> zeigt die hervorragende Bedeutung dieser Stellen für die Distinktionsbildung der Superius-Melodik<sup>13</sup>. Zusammen mit den Klauseln am Ende der Einleitungsduos und am Schluß der Sätze bilden sie ein festes Gerüst, dem innerhalb der *c. f.*-Abschnitte *a'-a''* und *d* Klauseln mit variabler Lage hinzugefügt werden. Auffällig erscheint die Zusammendrängung der von der Finalis abweichenden Klauseln im Mittelteil, während anfangs und besonders gegen Schluß die Klauselbildung auf der Finalis vorherrscht. Die Planmäßigkeit dieser Anlage, die ähnlich auch für die über „*cursus B*“ komponierten Teile zutrifft<sup>14</sup>, scheint nicht nur durch die Melodik des *cantus prius factus* bedingt, vielmehr, da gerade einige ihrer Hauptträger auf Umformungen der originalen Melodiegestalt beruhen, durch eine dieser Melodik ursprünglich nicht eigene Ordnung motiviert. Diese ist aber nicht die der modernen Harmonik; eher scheint sie sich aus der Melodietypik des 8. tonus, speziell ihrer in der Chansonkunst mehrfach nachweisbaren Anwendung, herzuleiten.

Zu deren Darstellung seien zwei Chansons aus Hs. Porto 714 als Beispiele gewählt<sup>15</sup>. Der Text der ersten, von Ro. de Anglia komponierten Chanson (Nr. 19 der Hs. „*Ro. de Anglia*“) lautet:

<i>El mal foco arda</i>	}	I
<i>Quella falsa lingua,</i>		
<i>Che m'a di tanto amore</i>		
<i>Spogliato et privo,</i>	}	II
<i>El piacer tolto,</i>		
<i>Che mi tenia vivo,</i>		

<sup>9</sup> s. die Antiphonen „*Veniet fortior post me*“ (Antiphonale Monasticum 192), „*Dum venerit Filius hominum*“ (ibid. 212), „*Ecce ancilla Domini*“ (ibid. 223), „*Lumen ad revelationem gentium*“ (Graduale Romanum 428) u. a. mehr.

<sup>10</sup> Bukofzer, 261.

<sup>11</sup> Bezeichnung der einzelnen *c. f.*-Abschnitte nach Bukofzer: doch sind Wiederholungen von Melodieteilen als *a'*, *a''*, *b'*, *c'* unterschieden.

<sup>12</sup> s. S. 275.

<sup>13</sup> Bezeichnung der *c. f.*-Abschnitte und Taktzahlen wie oben: bei Binnenduos sind jeweils die beteiligten Stimmen mit angegeben: Sup = Superius, A = Altus, B = Bassus.

<sup>14</sup> Die Klauseln auf *a'* finden sich an denselben Stellen wie in „*cursus A*“, mit Ausnahme von *Agnus III*, das sie als einziger Satz der Messe unterdrückt.

<sup>15</sup> Zum Inhalt dieser Hs. s. den Beitrag des Verf.: Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jhs., in: „*Musica Disciplina*“ VII. 1953, 175–197.

*Per sua nequicia*  
*Et non per mia fallenza.* } III

Auf die als I, II und III zusammengefaßten Abschnitte ist im Superius jeweils der Gesamtverlauf der „formula 8. toni“ angewandt. Für unseren Zweck zu betrachten ist Abschnitt II:

♠ = *Spo - gli - a - to et - pri - - - vo, El*

*pia - - - cer - - - to, Che*

*mi - - - te - nia - - - vi - - - vo*

Zwischen Initium und Schlußfall ist anstelle bloßer Umspielung der Repercussa eine, durch die Textworte bedingt, auf *a'* (mi) schließende Melodiephrase eingefügt, die sich jedoch, durch die Repercussa eröffnet und von ihr gefolgt, dem typischen Verlauf des 8. tonus einordnet.

Ähnliches geschieht auch in einer Dufayschen Chanson dieser Hs. (Nr. 7):

*Va t'en, mon cuer, jour et nuitié (?)* } I  
*Avarice toy ie te supplie*  
*Sans tenir voye ne sentier* } II  
*De vers mon bien, que tant ay chier*  
*Et luy compte ma maladie.*

Die, wiederum textbedingte, Einführung der Klausel *a'* (-mi) geschieht an derselben Stelle des Melodieverlaufs wie im ersten Beispiel; als für Dufay charakteristisch kann aber die freiere Behandlung der „formula“ gelten.

♠ = *Sans te - nir vo - ye ne - sen - tier*

*De - vers mon - bien, que*

tant ay chier, Et luy com - pte  
ma ma - la - di - e.

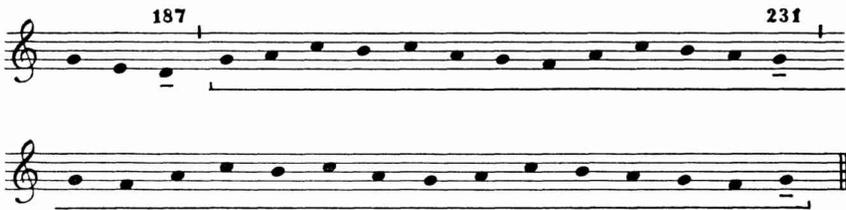
Diese Anlage (ähnlich auch in Chanson-Superiusmelodien anderer toni nachzuweisen) scheint Dufay in der Missa „Caput“, von textlichen Bezügen gelöst, auf die „cursus“ seines c. f. und die zugehörige Superius-Melodik übertragen zu haben. Den Zusammenhang von Stufe der Klauselbildung und Melodiemodell zeigen am deutlichsten die beiden Teile des Kyrie, welchen, jeweils für die einleitenden Duos und für die c. f.-haltige Partie besonders, die „formula 8. toni“ zugrundeliegt:

Kyrie 22–104 (= Kyrie, ohne Einleitungsduo)

35  
56  
66 72  
87 94

Kyrie 147–253 (= Christe, ohne Einleitungsduo)

159  
175



Als Ultima von Klauseln dienende Töne sind unterstrichen, die durch typische Melodik hervorragenden Initien und Schlußteile mit |\_\_\_\_| bezeichnet. Besonders deutlich zeigt sich im ersten Beispiel die Streckung der „formula“ durch vielfältiges „Auskomponieren“ derselben Melodiewendung in Mittel- und Schlußteil. — Keineswegs soll jedoch mit diesem Rekonstruktionsversuch die Annahme erweckt werden, daß Dufay vor der Komposition sich ein derartiges Modell notiert habe; es gilt vielmehr nur, eine ihm selbstverständliche, uns nicht mehr vertraute Form der Melodiebildung wieder zu vergegenwärtigen. Es wäre der Untersuchung wert, festzustellen, ob das für die Anordnung der Klauseln hier vermutete Bauprinzip sich auch anderwärtig bei Dufay auf die Großformen von Messen- oder Motettensatz angewandt findet.

Ockeghems Messe errichtet über dem in den Baß verlegten c. f. einen an allen Hauptzäsuren mit Tenor und Superius auf *d* (*d'*) schließenden Satz. Die von Bukofzer offen gelassene Frage nach „Dorisch“ oder „Hypodorisch“ (1. oder 2. tonus)<sup>16</sup> ist dahin zu beantworten, daß Superius und Tenor im 1., der Altus im 2. tonus stehen; von dessen regulärem Ambitus (*a—*a'**; tatsächlich, entsprechend dem Vaganscharakter des Altus, durch viele „*licentiae*“ modifiziert<sup>17</sup>) hat jedoch der des Baß-c. f. (G—g) nur einen Ganzton mehr als den „klassischen“ Oktavabstand. Daher kann die Koppelung dreier verschiedener toni ohne besondere Schwierigkeit vor sich gehen. Insgesamt ist das Werk, während Dufays Messe nach ihrem Tenor als „7. toni“ anzusprechen war, auf eben dieselbe Weise als „1. toni“ zu bezeichnen.

Weit mehr als für den Tenor erweist sich aber für den Superius (dessen Vorrangstellung als Melodiestimme also auch bei Ockeghem erkennbar ist) die „*formula primi toni*“ als Grundlage der Melodieverläufe. Auf ihr beruht z. B. der das gesamte Kyrie I umfassende, 22 Takte lange Melodiebogen: Takt 1—4 sind eine figurale Ausformung der von Kyrie IX bekannten Initialformel<sup>18</sup>; der folgende Melodieverlauf bis Takt 20 ist eine auskomponierte Repercussion von *a'* (kenntlich am Umkreisen und oftmaligen Wiederanziehen dieses Tons) mit Mediantbildung<sup>18a</sup> in Takt 9 (Klausel *g'*); von der Repercussa, also von der Quinte über der Finalis, setzt auch der Schlußfall eine (im Gegensatz zum 2. tonus, wo er meistens von Terz oder Quarte ausgeht). Noch deutlicher ist diese Melodik in den ○-Teilen der textreichen Sätze zu erkennen. Die beiden Einleitungsduos des *Et in terra* enthalten im Superius zwei wei-

<sup>16</sup> 289

<sup>17</sup> Als Unterstimme der Einleitungsduos (z. B. *Et in Terra, Patrem, Pleni, Benedictus*) läßt er jedoch sehr deutlich die „*formula 2. toni*“ erkennen.

<sup>18</sup> Die typische Intervallik der Initien und Schlußfälle ist bei Ockeghem klarer exponiert als bei Dufay, der sie öfters durch Umspielungen in der Eindeutigkeit ihrer Bewegung bricht; so z. B. Kyrie 22—29 (*g'-a'-c''-h'-a'-g'*), 90—94 (*g'-f'-a'-c''-h'-g'*), 233—240, Agnus Dei 173—181 (beide mit derselben Melodiegrundlage wie Kyrie 90 ff.).

<sup>18a</sup> „*Mediante*“ im Sinne der psalmodischen *Mediatio*, nicht in dem der funktionellen Harmonik.

tere, figural auskomponierte Initien des 1. tonus: zum ersten Duo vergleiche man das „*Salve regina*“, Credo IV („*Patrem omnipotentem*“), Kyrie XI, den Basse danse-Tenor „*Re die Spagna*“<sup>19</sup>, die Melodien bei Closson<sup>20</sup> Nr. 12 und 28: endlich Luthers „*Vater unser im Himmelreich*“. Mit Bedacht sind diese an Ausdehnung gleichen Duos Formeln gewählt worden, die nicht auf demselben Ton schließen, vielmehr Finalis und Confinalis gegeneinander kontrastieren.

Vom c. f.-Einsatz an lassen sich unterscheiden:

1. ein vorwiegend vollstimmiger, durch episodische Auflockerungen der Stimmigkeit gegliederter Teil (18–48)
2. ein kurzer Mittelteil mit raschem Wechsel der Stimmengruppierung (49–63)
3. ein ungegliederter, stets vollstimmiger Schlußteil (64–93)

Die Superius-Melodik des ersten Teils erstreckt sich in zwei Bogen über die Takte 19–31 und 34–49, jeweils auf Grundlage der „*formula primi toni*“, auf der Finalis schließend, jedoch durch Verschiedenheit der Initien voneinander abgehoben. Die Klausel *f* im Verlauf des zweiten Melodiezuges (Takt 42) ist wiederum als Mediantbildung zu verstehen<sup>20a</sup>.

Auf engstem Raum zusammengedrängt erscheint die „*formula*“ im Mittelteil, erst vollständig (49–54), dann nur in ihrem Schlußfall (60–63).

Der abschließende Teil ist im Superius als *commixtio* 8. toni kenntlich an der Veränderung des Bewegungsraumes der Melodik (zuvor hauptsächlich im Ambitus *d'–a'*, jetzt vorwiegend *g'–d''*) sowie an der Repercussion von *c''* (s. besonders Takt 71–78); doch verfestigt sich die *commixtio* im Superius niemals zu einer Klausel; anders im Tenor, der sie (ausschließlich durch den Ambitus bestimmt) von Takt 64 an ebenfalls aufweist (Klauseln *g* und *c'* in Takt 73 und 78).

Weithin ähnlich ist der Aufbau des *Patrem*. Die Einleitungsduos sind wiederum durch Verwendung kontrastierender, in beiden Fällen aber für den 1. tonus charakteristischer Initien sowie durch Schlüsse auf verschiedenen Stufen gegeneinandergesetzt<sup>21</sup>. Vom c. f.-Einsatz an sind ebenfalls die verschiedenen nach der „*formula*“ gebildeten Melodiezüge leicht erkennbar (21–34/35, 37–44, 48–68). Letztgenannte Melodie ist durch zwei Binnenzäsuren gegliedert: die Klausel *a'* (Takt 53) scheidet das aus der bekannten Formel *d'–a'–c'–a'* gebildete Initium von der Repercussion, die zweite (Klausel *g'*, Takt 60) stellt eine Mediante dar. Der mit den Imitationen Takt 69 ff. einsetzende Schlußteil führt in Superius und Tenor wieder eine *commixtio* 8. toni ein, die, wie am entsprechenden Ort von *Et in terra*, erst unmittelbar vor dem Ende des Satzes verlassen wird (Durchmesser der Quinten-species *a'–d'* in Takt 93 und 94).

<sup>19</sup> Bukofzer, A polyphonic Basse Danse of the Renaissance; in: *Studies* etc. 197.

<sup>20</sup> E. Closson, Le manuscrit dit des Basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne.

<sup>20a</sup> Wie bei der zuvor erwähnten Klausel *c'* in Kyrie 1, 9, handelt es sich auch hier um eine „*clausula propria*“ des 1. tonus: „*claves clausularum*“ desselben sind (nach Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venedig 1525, cap. 9) *d, f, g, a, d*. (Tenor-Lage). Derartige „*clausulae propriae*“ außerhalb der Finalis eines tonus („*voces extremae*“ von Quinten- und Quartenspecies, Repercussa und die verschiedenen Schlußtöne der Differenzen seines Psalmtones) dürfen keinesfalls, wie neuerdings wieder behauptet wurde, als „*Modulationen*“ angesehen werden.

<sup>21</sup> Zur Stellung des Subtonus *c* als Distinktionston in Melodien des 1. tonus vgl. Graduale „*Universi, qui te expectant*“ (Graduale Romanum 2), Communio „*Dominus dabit benignitatem*“ (ibid. 3), Introitus „*Gaudete in Domino*“ (ibid. 6) u. a. mehr.

Dufay, Missa „Caput“  
Klauseln in „cursus A“

Kyrie                      Et in terra                      Patrem                      Sanctus  
(u. Pleni, Osanna)                      Agnus Dei  
(I u. II)

Einleitungsduo	c'		f'		d'		c'	
	g'		g'		g'		g'	
innerhalb a'; c. f: c'- d' (16/17)			h'		h'			
innerhalb b'; c. f: c'- a - Pause (23/24)			g'					
innerhalb a''; c. f: c'- d' (26/27)					g'			
a'' Schluß u. c Anfang; c. f: h - a (29/30)			a' (Bassus: d)		a' (Bassus: d)		a' (-e')* (Bassus: d - a)	
Duo	Sup/A: d'	Sup/A: d'	Sup/A: d''	Sup/A: d''	Sup/A: d'	Sup/A: d'	Sup/A: d'	
c Schluß u. c' Anfang; c. f: h - a (40/41)	a'		a'		a'		a'	
Duo	Sup/B: a'	A/B: d'	A/B: d'	Sup/A: d'	Sup/A: d'	A/B: d'	A/B: d'	
c' Schluß u. d Anfang; c. f: a - g (53/54)	g'		g'		g'		g'	
innerhalb d; c. f: d'- c' (57/58)			c'					
innerhalb d; c. f: d' nach Pause (59/60)	g'				g'			
innerhalb d; c. f: d'- e' (62/63)							a'	
innerhalb d; c. f: a - h (65/66)	g'							
innerhalb d; c. f: a - g (66/67)			g'				g'	
Schluß	g'		g'		g'		g'	

\* **Anmerkung:** Da der Einschnitt Sanctus (Pleni bzw. Agnus I/II) hier eine Longa-Zäsur erfordert, schien die Wahl der im s. tonus vor a als Distinktionstöne bevorzugten Stufen f und e als Schlußtöne des Superius wohl geboten.

Für die übrigen Teile, deren Besprechung zu weit führen würde, sei nur noch auf zwei weitere *commixtiones 8. toni* verwiesen: die eine tritt (mit dem Aufstieg nach *c'* und der von dort ausgehenden Klauselbildung) schon im ersten Einleitungsduo des *Sanctus* ein und bleibt, wie aus Melodik und Schluß zu ersehen, auch im zweiten erhalten. (Der dem ersten Duo angehängte „Halbschluß“ auf *fis'* erweist sich als Kontrastierung zu *g'* als Finalis des zweiten). Die andere beherrscht, abgesehen von der Oberstimme des einleitenden Duos, die gesamte Superius-Melodik des *Agnus II* (Klauseln *c'*, *g'* in Takt 65 und 71).

Zusammenfassung: Die Lehre von den „*formulae tonorum*“ gestattet ein Verständnis linear-melodischer Verläufe mitsamt der Lage und Rangstufe der hierin eingeordneten Klauseln. Vor allem ermöglicht sie, über den bisher nur negativ bestimmten „*nicht imitierenden Kontrapunkt*“<sup>22</sup> Ockeghems präzise, die Regelmäßigkeit im Bau der Oberstimme aufzeigende Angaben zu machen<sup>23</sup>. Sie gibt ferner Einblick in ein bei der Bearbeitung des Dufayschen *c. f.* durch Ockeghem gewichtig mitwirkendes künstlerisches Anliegen: die Transposition des *c. f.* in den Baß gestattet eine ungewöhnliche Kombination mehrerer *toni*; diese Steigerung der angewandten Kunstmittel wird durch die Bearbeitung Obrechts mit seiner Transposition des *c. f.* durch alle Stimmen und zeitweilig noch auf eine andere Stufe (d. h. vom 7. in den auf *c'* transponierten 5. *tonus*) nochmals übertroffen.

Über vorliegenden Fall hinaus bietet die Kenntnis des Modellcharakters der *toni* eine sichere Grundlage zur Untersuchung individueller Melodiestile sowie zur Erkenntnis des künstlerischen Werts einer Komposition (z. B. der Dufayschen Chansons in der Hs. Porto gegenüber denen anderer Meister).

Für die dem allmählichen Entstehen des Dur-Moll-Systems nachspürende Forschung stellt sich die Aufgabe einer Untersuchung der zur *tonus*-Lehre gehörigen Begriffe „*formula*“, „*melodia*“, „*repercussio*“ u. ä., „*species*“, „*distinctiones*“ („*claves clausularum*“, „*luoghi delle cadenze*“) und ihrer wechselseitigen Akzentuierung, im Zusammenhang mit den dadurch bezeichneten Sachverhalten (Modellbestimmtheit, skalare Bestimmtheit der Melodik; Lage und Rangstufe der Klauseln und deren Verselbständigung bei allmählichem Verschwinden der Modellbestimmtheit). Auf diesem Wege — gestützt auf die Zeugnisse der Musiktheoretiker und unter Verzicht auf voreilig modernisierende Konstruktionen — dürften sachgemäße Resultate ohne Gewaltsamkeit zu erzielen sein.

<sup>22</sup> Bukofzer, 281 ff.

<sup>23</sup> Auch das Rätsel der *Missa „Mi mi“* ist nunmehr leicht zu lösen. Wie schon ihr anderer Name „*Missa quarti toni*“ anzeigt, enthält sie keinen *cantus prius factus*; Bau und Einheit des Werkes beruhen vielmehr auf dem durch *Superius* und *Tenor* — unter diesen wiederum in hervorragender Weise durch den *Superius* — repräsentierten *tonus* mit seiner „*formula*“.