

Die Notation vokaler und instrumentaler Mehrstimmigkeit vor 1600 Voraussetzungen und Konsequenzen einer strukturellen Analyse

von Gaston Allaire, Montréal

In den letzten Jahren begann auch die Musikforschung sich darum zu bemühen, die Hintergründe aufzuhellen, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert die Wiederentdeckung der Musik vergangener Jahrhunderte begleiteten.¹ Obwohl wir diesen Arbeiten manche Einsicht verdanken, sind die Voraussetzungen, auf denen die umfangreichen Editionsprojekte älterer Musik beruhen, bislang nicht in den Blick geraten. Dies ist umso bedauerlicher, als unsere Wahrnehmung dieser Epochen durch zahlreiche Aufnahmen geprägt wird, die diesen Editionen oft buchstabengetreu folgen und somit deren Bedeutung eher zementieren als sie kritisch zu begleiten. So festigte sich zunehmend unser Respekt vor der vermeintlichen „Werktreue“ dieser musikalisch-historischen Aufführungspraxis, wie sie sich vor allem in der Gültigkeit der Doppelleittonkadenz in Werken des 14. Jahrhunderts und dem schon von E. T. A. Hoffmann beschworenen Klangbild einer „Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge“ äußert:

„Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnenbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird.“²

Mittlerweile geht es aber nicht mehr darum, sich durch das Beschwören einer „klassischen“ Periode gegen unliebsame zeitgenössische Tendenzen abzugrenzen.³ Die sogenannte „Alte Musik“ selbst sollte in den Vordergrund rücken. Wie schwer es aber ist, sich zunächst nur über seine eigenen musikalischen Vorstellungen und Traditionen klar zu werden, geschweige denn, sich im Umgang mit fremder Musik davon zu befreien, zeigt ein Blick auf das System der musikalischen Organisation, das untrennbar mit seiner Darstellung, der musikalischen Notation, verbunden ist. Denn in der Renaissance und im Mittelalter hat es ein anderes System gegeben, das heute „modal“ genannt wird.⁴ Dies war keineswegs ein primitives System, mit dem das Aufkommen der tonalen Musik vorbereitet wurde; es war vielmehr in grundlegenden Aspekten anders ausgerichtet. Gleichwohl gibt es zahlreiche Begriffe, die beiden Systemen gemeinsam

¹ Barbara Zuber, „Josquin des Prés. Eine Nachrede auf alle künftigen ‘historisch-authentischen’ Aufführungen seiner Werke“, ebd. S. 102–118; sowie neuerdings Andrew Kirkman, „‘Under Such Heavy Chains’. The Late Discovery and Evaluation of Late Medieval Music Before Ambros“, in: *19th Century Music* 24 (2000), S. 89–112; und speziell zu Besseler: Lawrence F. Bernstein, „Ockeghem the mystic. A German interpretation of the 1920s“, in: *Johannes Ockeghem. Actes du XLe Colloque international d'études humanistes, Tours 1997*, hrsg. von Philippe Vendrix (= *Építome musical* 1), Paris 1998, S. 811–841.

² Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“, in: *Schriften zur Musik. Singspiele*, hrsg. von Hans-Joachim Kruse (= *Gesammelte Werke in Einzelausgaben* 9), Berlin 1988, S. 224 f.

³ Zum Problem der „Wiener Klassik“ vgl. Erich Reimer, „Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800–1835)“, in: *AfMw* 43 (1986), S. 241–260; und James Webster, *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (= *Cambridge Studies in Music Theory and Analysis* 1), Cambridge 1991, S. 335 ff.

⁴ Während in tonaler Musik der Dreiklang der Grundtonart im Mittelpunkt steht, umgeben von den Skalen der beiden Dominanten, steht in der modal gebundenen Musik die modale Oktave im Zentrum, umgeben von den plagalen und authentischen Oktaven derjenigen Modi, die mit dieser eine Quarten- oder Quinten-Species gemeinsam haben.

sind und auf diese Weise eine ungebrochene Tradition vortäuschen. Somit sind die Konfusionen für den Musikhistoriker, der sich mit beiden Systemen beschäftigt, vorhersehbar. Das gilt insbesondere im Hinblick auf die Verwendung der Solmisations-silben.⁵ Angesichts einer Notationspraxis in der Musik vor 1600, die einer gewissen Tradition des Hermetismus folgte, müssen wir bei der modernen Übertragung zunächst auf eine Analyse dieser Musik zurückgreifen, um ihre Struktur aufdecken zu können, eine Analyse, die ursprünglich von Sängern und Instrumentalisten während der Aufführung vorgenommen werden konnte. Eine solche Art der Analyse ist heute dank der wenigen Hinweise möglich, die in musiktheoretischen Schriften des Mittelalters und der Renaissance zu finden sind. In ihnen geht es um die Übertragung der hexachordalen Oktaven der Mehrstimmigkeit, die den modalen Oktaven entsprechen und die die Modulationen⁶ in der harten und weichen Richtung des Hexachord-Systems regulieren.

Wir benutzen heute dasselbe Vokabular für Notennamen, Intervalle und Modi. Aber manche Differenzierungsmöglichkeit ist uns verloren gegangen; denn die Namen der Noten unterscheiden sich je nach dem Hexachord, in das sie eingebunden sind. So ist ein *c* im Hexachord molle ein *c-sol*, im Hexachord durum dagegen ein *c-fa*, und die reinen Quartan und Quinten werden nach ihren Species unterschieden, die ebenfalls mit Solmisations-silben bezeichnet werden. Das musikalische Alphabet beschränkte sich auf die Guidonische Leiter, wie sie noch bei Bartolomaeus Ramus de Pareia zu finden ist (vgl. Beispiel 1, S. 364):⁷ $\Gamma, A, \sharp, C, D, E, F, G, a, \flat, c, d, e, f, g, aa, \sharp\sharp, cc, dd, ee$. Die chromatischen Zwischenstufen, die Ramus aus einer Verschiebung der Hexachord-Überlagerungen entwickelt, aber nicht bezeichnet (vgl. Notenbeispiel 2, S. 365),⁸ werden hier mit den entsprechenden modernen Buchstaben benannt: *Fis, B, Cis, Es* etc. In den musikalischen Beispielen weisen die Zeichen über den Noten auf diatonische Modulationen hin, während diejenigen chromatischen Erhöhungen, die im anonymen „Tractatus de contrapuncto: Quot sunt concordationes“,⁹ sowie bei Maximilian Guillaud und Stefano Vanneo beschrieben werden,¹⁰ in Klammern über die Noten gesetzt sind.

Während im lydischen (5.) und im ionischen (11.) Modus (Quinten-Species *fa-fa* und *ut-sol* und gemeinsame Quartan-Species *ut-fa*) die Kadenzformel von Natur aus einen Leitton aufweist, musste für den dorischen (1.) und den äolischen (9.) Modus

⁵ Solmisation ist eine Technik des musikalischen Lesens mit Hilfe der Silben *ut re mi fa sol la*, die auf Musik vor 1600 anzuwenden ist. Dabei ist zu beachten, dass Intervalle unabhängig vom harmonischen oder melodischen Gebrauch solmisiert werden. *G-c* ist sowohl im Zusammenklang zweier Stimmen als auch im Verlauf einer melodischen Linie entweder eine Quarte *ut-fa* oder eine Quarte *re-sol*.

⁶ Modulation ist in diesem Sinne ein Wechsel von einer modalen Oktave zu einer anderen, etwa von einer arithmetisch zu einer harmonisch geteilten Oktave *G-g* bzw. *C-c* oder umgekehrt, sowie der Übergang zu modalen und hexachordalen Oktaven, die auf anderen Tonhöhen wie z. B. *F, A* oder *B* fußen und nicht weiter gekennzeichnet wurden; vgl. Bartolomaeus Ramus de Pareia, *Musica practica* [1482], hrsg. von Johannes Wolf (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beiheft 2), Leipzig 1901, Nachdr. Wiesbaden 1968, S. 34, sowie unten, Notenbeispiel 2 auf S. 365.

⁷ Bartolomaeus Ramus de Pareia, S. 9. Hier und im Folgenden werden die guidonischen Tonbuchstaben wie bei Johannes Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum*, hrsg. von A. Seay (= CSM 22, 1), AIM 1975, S. 65–104, benutzt: \sharp entspricht also dem deutschen H und B dem deutschen B.

⁸ Ebd., S. 35; vgl. auch Karol Berger, *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge 1987, S. 50.

⁹ Anon., „Tractatus de contrapuncto: Quot sunt concordationes“ (CONTR. Quot sunt conc.), CS 3, S. 73.

¹⁰ Maximilian Guillaud, *Rudiments de musique pratique*, Paris 1554, Nachdr. Genf 1981, f. Aiiiv; Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, Nachdr. hrsg. von Suzanne Clercx (= Documenta musicologica I, 28), Kassel 1969, f. 91.

(gemeinsame Quinten-Species re-la, Quarten-Species re-sol und mi-la) eine Konvention für die Erhöhung des Leittones geschaffen werden. Im „Tractatus de discantu: Gaudent brevitae moderni“ werden zwei Gründe für „musica ficta“ angegeben: Einmal die „causa necessitatis“, um andere klangliche Farben als nur die Töne der Guidonischen Grundskala zu erhalten, mit denen die modalen Oktaven der plagalen und authentischen Modi in ihrer regulären Position dargestellt werden. Zum andern die „causa pulchritudinis“, aus Gründen des Schönklangs, „ad pulchriores consonantias reperiendas et faciendas.“¹¹ Allerdings bezeichnete Marchettus von Padua diese Erweiterung der Skala als „falsum“,¹² wie auch das Zeichen ♯ selbst „a vulgo falsa musica nominatur“.¹³ Auf der Grundlage dieser theoretischen Zeugnisse können wir feststellen, dass der einzige Typus chromatischer Erhöhung in der Mehrstimmigkeit des Mittelalters und der Renaissance, der dort illustriert und diskutiert wird, der einer kadenzialen Leittonerhöhung in den Modi der Quinten-Species re-la ist.

Die Bedeutung der ♯-quadro-Zeichen in der frühen Solmisation

Die Guidonische Grundskala des mittelalterliche Tonsystems, die den Bereich von Γ bis ee umfasst, wird durch eine Überlagerung der verschiedenen Hexachorde, der sogenannten „septem deductiones“, die beim Singen nach der Guidonischen Hand¹⁴ im Choralunterricht benutzt wurden, lückenlos erfasst (Bsp. 1a, Seite 364). Sämtliche chromatischen Ergänzungstöne, zu denen für Guido auch das b-molle zählte, werden durch eine Transposition dieser Grundskala erzeugt (Bsp. 1b und c, Seite 364). Dieses System wurde mit der Species-Lehre verknüpft, wobei einige Besonderheiten zu beachten sind.

So gibt es in diesem System nur drei Quartenspecies, nämlich re-sol, mi-la und ut-fa.¹⁵ Infolgedessen bezeichnet die Quarte mi-mi keine eigene Species. Sie entsteht vielmehr aus der Kombination zweier Hexachorde, wie z. B. im hypophrygischen (4.) Modus die zur finalis E-mi aufsteigende Unterquarte des Modus H-mi + E-(la-)mi (vgl. Bsp. 1a). Entsprechend gibt es neben den 4 Quintenspecies re-la, mi-mi, fa-fa und ut-sol¹⁶ eine Quinte sol-sol, die nur bei einer Abwärtsbewegung in der Überlagerung zweier Hexachorde entsteht, etwa in einer Linie vom d zum G der natürlichen Skala (vgl. Bsp. 1a, Seite 364).

¹¹ Anon., „Tractatus de discantu: Gaudent brevitae moderni“ [TRAD. Franc. I], CS 1, S. 312.

¹² Marchettus de Padua, *Pomerium*, hrsg. von Giuseppe Vecchi (= CSM 6), Rom 1961, S. 70.

¹³ Ebd., S. 68.

¹⁴ Nach dem Versuch, die Mehrstimmigkeit mit den kabalistischen Zeichen der Dasia-Notation in den Griff zu bekommen (vgl. *Musica et Scolica Enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, hrsg. von Hans Schmid [= Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 3], München 1981, S. 4 f.), wurde im 11. Jahrhundert zur Zeit Guidos von Arezzo die Guidonische Hand „erfunden“ mit zwei Hexachorden für die beiden Oktaven der natürlichen Skala Γ-C-G und C-G-c. Zugleich oder kurze Zeit später wurde ein erweitertes System mit drei Hexachorden entwickelt. Danach finden sich in den Manuskripten etwa von Werken Guillaumes de Machaut oder Guillaumes Dufay Zeichen, die als Hinweise auf eine mentale Transposition zu interpretieren sind und es ermöglichen, die nicht notierbaren erniedrigten und erhöhten Töne außerhalb der Grundskala mit Hilfe einer Transposition der natürlichen Skala auf der Guidonischen Hand darzustellen.

¹⁵ Vgl. Johannes Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum* (wie Anm. 7), S. 70.

¹⁶ Ebd., S. 71 f.

a. ut re mi fa sol la fa sol re mi fa

b. ut re mi fa sol la fa sol re mi fa

c. mi fa la fa mi fa

Notenbeispiel 1a–c: Die Grundreihen der Solmisation:

Die Skala umfasst sowohl die plagale als auch die authentische Oktave, wie es im 17. Jahrhundert Zarlino beschrieben hat.¹⁷ Dabei stellte sich von Anfang an das Problem, die beiden unterschiedlichen Halbtonschritte, die es in jeder Oktave gibt, richtig zu treffen. So ist im modalen System der überlagerten Oktaven der erste Halbtonschritt in der Grundquinte des authentischen Modus, also im ersten dorischen Modus der Schritt *E-la/mi* – *F-fa*, ein *la-fa*-Halbton, während der erste Halbtonschritt in der plagalen Unterquarte des Modus, also im zweiten dorischen Modus *H-mi* – *C-fa/ut*, ein *mi-fa*-Halbton ist. Im System der Hexachorde ist also entgegen der Zählung der Modi der „authentische“ Halbtonschritt *la-fa* dem „plagalen“ Halbtonschritt *mi-fa* untergeordnet. Konsequenterweise sind diese zwei Halbtöne einer Oktave, sei sie modal oder hexachordal definiert, von unterschiedlicher Bedeutung.¹⁸

Um diese Eigenheiten der Modi bei ihrer Integration in das System der Hexachorde zu respektieren,¹⁹ wurde es zur Konvention einer Aufführungspraxis mehrstimmiger Musik, die Anfangsnoten der Vokalstimmen, wenn keines der Zeichen \sharp oder \flat vorgezeichnet war,²⁰

¹⁷ Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig 1573, Nachdr. Ridgewood 1966, IV, 31, S. 418: „[...] se'l Modo occuparà in tal parte le chorde dell'Autentico, come hò detto, il Basso contenghi nelle sue il Modo collaterale, o plagale. Così per il contrario, se'l Tenore occuparà nelle sue Chorde il Modo plagale, il Basso venghi à contenere l'Autentico, die maniera, che quando saranno collocate in tal modo, l'altre poi si accomodaranno ottimamente, senza alcuno incommodo della cantilena.“ Vgl. die engl. Übersetzung der Ausgabe von 1753 von Vered Cohen u. Claude V. Palisca, *On the Modes, Part Four of 'Le Istitutioni Harmoniche', 1558. Gioseffo Zarlino* (= Music Theory Translation Series [6]), New Haven 1983, S. 92.

¹⁸ Der Nachweis, warum die beiden Halbtonschritte einer Oktave von unterschiedlicher Bedeutung sind, überschreitet den Rahmen dieses Textes. Hier sei nur auf den Quart-Abstand von plagalem und authentischem Modus einer modalen Familie in ihrer regulären Position hingewiesen, die demnach durch unterschiedliche Hexachord-Oktaven, *g-C-g* und *C-G-c*, umfasst werden, die ebenfalls eine Quarte auseinander liegen. Überlagerte Zeichen, die in unseren modernen Partituren nur als Modulationszeichen auftauchen, fehlten gewöhnlich in den einzelnen Stimm- oder Chorbüchern.

¹⁹ So wie in der Tonalität der modernen Musik die Skalen von Dur und Moll durch perfekte Quinten und Quartan strukturiert werden, präsentieren die modalen Oktaven der Musik vor 1600 die strukturelle Organisation der Abfolge von Ganz- und Halbtonschritten, die durch die Hexachord-Oktaven in der natürlichen Skala und ihre Transpositionen in weicher und harter Richtung dargestellt werden.

so zu solmisieren, als ob sie zur Oktave der natürlichen Skala, wie sie in Beispiel 1a dargestellt ist, gehören.²¹ Darüber hinaus mussten die beiden Halbtonschritte der Hexachord-Oktave unterschiedlich gekennzeichnet werden. So setzte sich eine weitere Konvention durch, nach der das überkommene Zeichen ♯ diejenigen „coniunctae“ bezeichnete, mit denen zwei Hexachorde verbunden werden.²² Auf der b-Seite des Systems der drei Hexachorde wurde das Zeichen benutzt, um den Ton mi des Halbtonschrittes mi-fa zu bezeichnen, wie andererseits auch das fa des anderen Halbtonschrittes fa-la. Auf der ♯-Seite des Systems wurde das b-molle benutzt, um den Ton la des Halbtonschrittes fa-la bzw. den Ton fa des Halbtonschrittes mi-fa zu kennzeichnen (vgl. Notenbeispiel 2).

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

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

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

Notenbeispiel 2: Ramus de Pareia, Figura 4²³

Ugolino von Orvieto nutzte die Spiegel-Eigenschaft des Hexachord-Systems, indem er die untere Note des mi-fa-Halbtones mit dem Zeichen ♯ markierte wie im Halbtonschritt *Fis-G*, und die obere Note des mi-fa-Halbtones, also fa, ebenfalls mit dem

²⁰ In vielen modernen Übertragungen wurde die Identität des bequadro-Zeichens (‡) vom Kreuz-Zeichen (#) überlagert, als ob damit die modale Mehrstimmigkeit der Zeit vor 1600 „tonalisiert“ werden sollte. Beide Zeichen wurden von Guillaud, *Rudiments* (wie Anm. 10), Kap. 7, als nahezu synonym angesehen, und er schlug vor, beide durch das Doppelkreuz zu ersetzen. Durch den Vergleich von vier Handschriften des Rondeaus „Comment peut on mieus“ von Guillaume de Machaut (Allaire, *The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System* [= MSD 24], Rom 1972, S. 111–113, Beispiel 26) konnte ich zeigen, dass diese Zeichen sich nicht auf eine einzelne Note beziehen, sondern einen Schlüssel zur Wahl der entsprechenden Tetrachorde bilden. So weist das bequadro-Zeichen (‡) auf das Tetrachord *G-A-H-C* als *ut-re-mi-fa*, während das b-molle (b) das Tetrachord *C-D-E-F* als *fa-sol-la-fa* kennzeichnet. Außerdem sind weitere Transpositionen in beiden Richtungen möglich. Im Vergleich der Manuskripte zeigt sich deutlich, dass die Zeichen in manchen Handschriften fehlen oder dass ein Zeichen in unterschiedlichen Handschriften auf unterschiedlichen Linien zu finden ist.

²¹ Vgl. Jacobus von Lüttich, *Speculum musicae*, hrsg. von Roger Bragard (= CSM 3), Bd. 6, Rom 1973, S. 138: „Alias si non signetur, semper usus fiat ♯. quadrati.“

²² Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Treviso 1495, Nachdr. hrsg. von Heinrich Bellermann und Peter Gülke (= Documenta musicologica I, 37), Kassel 1983, f. a.iii v: „Coniuncta est dum sit de tono regulari semitonium irregulare aut de semitono regulari tonus irregularis.“ Anders ausgedrückt: Die „coniuncta“ bezeichnet die Position der Halbtöne mi-fa bzw. fa-la der Hexachord-Oktaven *G-C-g* und *C-g-c*, transponiert in der weichen oder harten Richtung der Hexachorde. – Der Halbtonschritt fa-la in der natürlichen Skala wird demonstriert bei Guillaume Guerson, *Utilissime musicales*, Paris 1514, f. Aiii, zit. in: Allaire, „Les énigmes de l'Antefana et du double hoquet de Machaut. Une tentative de solution“, in: *RdM* 66 (1980), S. 35; vgl. auch Allaire, „Debunking the Myth of musica ficta“, in: *TVNM* 45 (1995), S. 112; und Allaire, „Preface“, in: Claudin de Sermisy, *Opera omnia*, hrsg. von G. Allaire u. Isabelle Cazeaux (= CMM 52), Bd. 7, Neuhausen-Stuttgart (Druck in Vorb.).

²³ Bartolomeus Ramus de Pareia (wie Anm. 6), S. 35.

Zeichen ♯ markierte wie im Halbtonschritt *a-b*.²⁴ Vor dem Hintergrund der Quartenspecies ist somit der doppelte Leitton, wie er in modernen Editionen von Werken des 14. und frühen 15. Jahrhunderts mit großer Selbstverständlichkeit ergänzt wird, nicht zu rechtfertigen.

Auch theoretisch, wie Ugolino gezeigt hat, ist die Quartenspecies *mi-mi* nicht möglich, weil in der Verbindung der zentralen Hexachorde *durum* und *naturale* die Quarte immer eine Quarte *mi-la* ist (Notenbeispiel 1). Dies lässt sich schon im 9. Jahrhundert in der *Musica enchiridis* beobachten, die konjunkte Tetrachorde bewusst vermied.²⁵ Deshalb können außerhalb der Oktave keine zwei *mi*-Töne, weder melodisch noch harmonisch, mehrstimmig übereinander gesetzt werden – mit Ausnahme der linear absteigenden Noten ♯ bis *E*, wie Pietro Cerone gezeigt hat.²⁶

In gegenteiliger Weise scheint das Zeichen ♯ im „homophonen“ Satz angewendet worden zu sein, wo es offensichtlich als Hinweis für Sänger diente, die nur im Singen des einstimmigen Chorals geübt waren, wozu zwei Hexachorde ausreichten. Mit diesem Zeichen wurden die Sänger darauf aufmerksam gemacht, dass eine „mentale Transposition“²⁷ notwendig war, um die Abfolge perfekter Quartenspecies oder Quintenspecies in der Überlagerung harter und weicher Oktaven der Modulation zu verhindern.²⁸

1. „*Salva festa dies*“

Ein Beispiel für solche überlagerten ♯-*durum*-Zeichen als Hinweis für die Solmisation findet sich eingezwängt zwischen zwei Noten der Oberstimme des *Fauxbourdonsatzes Salva festa dies* (vgl. Beispiel 3).²⁹ Wahrscheinlich wurde dieses Zeichen nachträglich

²⁴ Ugolino von Orvieto, „Tractatus monochordi“, in: *Declaratio Musicae Disciplinae*, hrsg. von Albert Seay (= CSM 7), Bd. 3, Rom 1962, S. 243; vgl. die Diskussion bei Allaire, „Debunking the Myth of musica ficta“ (wie Anm. 22), S. 112 f. Weil der Ton *B* mit dem Hexachord *molle* verbunden war und das Zeichen *b* die Hexachord-Oktave *C-F-c-ff* anzeigte, die eine Quarte höher (oder eine Quinte tiefer) als die Oktave *Γ-C-G-c* der natürlichen Skala lag, um damit das System der drei Hexachorde zu bilden, war es natürlich, dieses Zeichen dazu zu nutzen, die weiche Richtung der Guidonischen Hand anzuzeigen. Da außerdem das Hexachord *naturale* eine Quarte über dem Hexachord *durum* liegt, war es ebenfalls natürlich, dieses Zeichen in der Notation zu nutzen, um eine mentale Transposition einer im Hexachord *molle* notierten Musik in das Hexachord *naturale* zu markieren, das von Sängern vorgezogen wurde, die in der einfachen Guidonischen Hand mit nur zwei Hexachorden geübt waren.

²⁵ *Musica et Scolica Enchiridis* (wie Anm. 14), S. 3 ff. Zur Entstehung des Tonsystems vgl. auch Christian Berger, „Cithara, cribrum und caprea. Wege zum Hexachord“, in: *Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Martin Kintzinger u. a. (=Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 42), Köln 1966, S. 91–97.

²⁶ Pietro Cerone, *Le regole piu' necessarie per l'introduzione del canto fermo* (= Musurgiana 4), Lucca 1989, S. 16, bestätigt Ugolino, wenn er nur den Ton *h* sowohl ab- als auch aufsteigend mit dem ♯-quadro-Zeichen für *mi* markiert, während der Ton *E*, der im Aufstieg *mi* sein kann, im Abstieg *la* sein muss.

²⁷ Die „mentale Transposition“ ist eine Technik des Lesens, bei der ein Sänger die Stimme im Kopf in die natürliche Skala transponiert. Vgl. die „intellectualis transpositio“ im „Tractatus primus“ des *Anonymus Berkeley*, hrsg. von Oliver E. Ellsworth (= *Greek and Latin Music Theory*), Lincoln 1984, S. 53–55.

²⁸ Jean Yssandon, *Traité de musique pratique*, Paris: Le Roy & Ballard, 1582, f. 9: „Aucuns toutesfoys ont voulu dire que deux quintes, montans ensemble, ou descendans, pourueu qu'elles soyent de diuerses qualitez & interuales, à scauoir l'vne parfaite, & l'autre diminute: se peuuent mettre & coucher ce qui ne se pratique que fort peu ou iamais, des mieux versez en cet art.“

²⁹ GB-Lbm Add. 4911, f. 102v–103 (*The Art of Music*). Manche Zeichen erscheinen in der selben Tintenfarbe wie die Noten, aber die meisten Zeichen, die die Solmisation anleiten, wurden von Sängern in anderer Tinte eingefügt, und meist sind sie zwischen oder über die Noten gezwängt oder auf den Rand gesetzt worden, bis hin zur Reduktion auf einen bloßen Punkt, wie ich an anderer Stelle zeigen konnte; vgl. Allaire, „A Sample of Hexachordal-Modal Analysis for Vocal and Instrumental Polyphony of the Renaissance“, in: *MD* 48 (1994), S. 260, Anm. 7.

eingefügt für Sänger, die nicht in der Lage waren, ihre Stimme mit Hilfe der drei Guidonischen Hexachorde zu solmisieren, wie es andererseits kurze Zeit später durch ein b-molle deutlich gefordert wird. Dieser Fauxbourdon im phrygischen (3.) als dem führenden Modus nutzt den ionischen (11.) Modus auf *F* als beigeordneten Modus in der molle-Richtung der Hexachorde, wie es einige Takte später als in Bsp. 3 durch das b-molle in der untersten Stimme angezeigt wird. Die beiden Modi haben die Quarte *a-d* gemeinsam: einmal als Quarte *re-sol* des phrygischen Modus über *E-mi* in der „harten“ Skala mit dem Hexachord *durum* und ein andermal als *mi-la* des ionischen Modus in der „weichen“ Skala mit dem Hexachord *molle*.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in mensural notation. The score is divided into four measures. The first measure is marked with the number '10'. The notes are as follows:

Measure	Soprano	Alto	Bass
1	la-mi	mi	la-mi
2	sol	sol	mi
3	re fa mi	la-mi	fa la
4	fa	fa sol	sol fa

A boxed letter 'A' is placed above the final measure (measure 4). The notes in the final measure are marked with a double wavy line (trill or mordent).

Notenbeispiel 3: *Salva festa dies*

Die übereinander gesetzten ♯-Zeichen für *mi* über *fa* in den einzelnen Stimmen des Notenbeispiels 3 zeigen eine übermäßige Quarte an und verweisen so auf die harmonische Teilung der Oktave *C-[G-]c*, unabhängig davon, ob sie durch eine mentale Transposition erzielt wurde oder nicht. Gleichzeitig ist die ionische Kadenz auf *c* bei Buchstabe *A* ein weiteres Zeugnis für die natürliche Skala, zu der der phrygische Modus in regulärer Position gehört.

2. Guillaume Dufay: „Ave Regina caelorum“

Genauso bezeichnen auch im Quintabstand übereinander gesetzte ♯-Zeichen eine verminderte Quinte *fa* über *mi* der arithmetisch geteilten Oktave *G-[c-]g*. Diese Zeichen, die im Quintabstand in den Außenstimmen des T. 3 in Beispiel 4, S. 359, zusammen mit einem anderen ♯-Zeichen in der Oberstimme der Schlusskadenz zu finden sind, weisen darauf hin, dass die *Antiphon Ave Regina caelorum* von Guillaume Dufay in ihrer Quelle GB-Ob can. 213³⁰ von Sängern ausgeführt werden sollte, die normalerweise nur zwei Hexachorde nutzten. Die übereinander gesetzten ♯-Zeichen wiesen die Sänger an, alle Passagen, die in der harten Skala notiert waren, im Kopf um eine Quarte aufwärts zu transponieren und so in der natürlichen Skala zu solmisieren.

³⁰ GB-Ob can. misc. 213, f. 62, Faks. hrsg. von David Fallows, Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Misc. 213 (= Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile 1), Chicago 1995. Die b-molle-Zeichen der Quellen I-Bc Q 15, f. 232' und I-TR 87, f. 154 wurden ergänzt nach den Angaben in: Guillaume Dufay, *Opera omnia*, hrsg. von Heinrich Besseler (= CMM 1), Bd. 1: *Compositiones Liturgicae Minores*, Rom 1966, S. XLI (Nr. 49).

Die Antiphon ist zugleich ein gutes Beispiel dafür, wie Komponisten ihre musikalischen Ideen so aufzeichneten, dass die Sänger die notierte Musik relativ leicht umsetzen konnten. Dabei nutzte Guillaume Dufay seine eigene Übung im vokalen Kontrapunkt, den die Musiker in den Kapellschulen zusammen mit der Technik des selektiven Hörens lernten. Dies war eine Methode, die es erlaubte, auf die anderen Sänger zu achten, die sich in den Oktaven unter oder über der eigenen bewegten. Zum Wechsel zwischen verschiedenen Hexachorden dienten vor allem Pausen, melodische Intervalle, Sprünge oder parallele Bewegungen, die die Beschaffenheit der jeweiligen überlagerten Oktaven in der Mehrstimmigkeit beeinflussen konnten. Gab es elementare Regeln für die Solmisation, wie den Aufstieg über die Silben *ut, re, mi* und den Abstieg über die Silben *la, sol* und *fa*,³¹ so gab es auch eine Praxis der mentalen Analyse der eigenen Stimme im Vergleich zu den Stimmen der anderen Musiker, die man im Hinblick auf die strukturellen Änderungen in der Setzung der Hexachorde und der modalen Oktaven eines bestimmten Werkes im Verlauf der Aufführung vornahm.

So war es für gut geschulte Sänger ein leichtes, die zahlreichen kontrastierenden Hexachord-Sexten \sharp -D, *fis-a* und *e-G* durch einen alternierenden Wechsel von Abschnitten in der natürlichen Skala und Abschnitten, die in die harte Richtung der Hexachorde modulierten, auszuführen. Und die Handschrift Trient 87³² fordert mit ihrem *b*-molle-Vorzeichen in den Unterstimmen eine mentale Transposition der modulierenden Stimmen um eine Quarte aufwärts (oder eine Quinte abwärts), wobei sie in den Passagen, die ganz ohne Vorzeichen notiert sind, einen Verzicht auf eine solche mentale Transposition nur vortäuscht.

Ausgehend vom tiefsten Hexachord naturale auf *C* wechselt das *Ave Regina* zwischen der Hexachord-Oktave *C-G-c-g* über die Oktaven *G-c-g* und *G-d-g* zur Oktave *D-A-d-a*. Entsprechend der Regel, in der natürlichen Skala zu beginnen, sind die Stimmen am Beginn, von unten nach oben gelesen, als *D-re, A-re/sol* (im Hinblick auf den Abstieg) und *a-re* zu solmisieren. Daraufhin wird das *G* im 2. Takt des Tenors ein *G-fa*, von dem aus auf dem dritten Schlag *Fis-mi* erreicht wird, während der Contra im T. 3 von *d-sol/fa* zu *cis-mi* führt und der Cantus schließlich von *aa-sol* nach *g-fa* absteigt. Alle drei Stimmen erreichen bei Buchstabe A in T. 7 über die große Sexte *E-cis* wieder den Ausgangsklang *D-a-d*, der nun mit *D-ut / a-sol / d-fa* solmisiert wird.

Bei Buchstabe A konnten erfahrene Sänger voraussehen, dass der Cantus nach dem *d-fa* in T. 7 mit der Quarte *mi-la* weiterführen würde. Deshalb wechselten sie bis zum Buchstaben B ins Hexachord naturale. Keinesfalls kann dort der Tenor – trotz des *b*-molle-Zeichens, das in zwei Quellen eingetragen ist – ein *b-fa* singen; denn der Ton auf dem ersten Schlag von T. 13 kann nach dem Klang *a-re / e-la / aa-la* im vorangegangenen Takt, der zur Hexachord-Oktave *G-c-g* gehört, nur ein \sharp -*mi* sein. Dies hat der Tenor in den Takten 11 und 12 zuvor ausdrücklich durch die absteigende Quarte *d-sol / a-re* bestätigt, die eindeutig zum Hexachord durum gehört. Statt dessen zwingt der Tenor, der nun eine weitere Quarte \sharp -*la + Fis-mi* absteigt, die anderen

³¹ Vgl. *Quattuor principalia musicae* (CS 4, 247 ff.), neu hrsg. von Luminita F. Aluas, *The „Quattuor principalia musicae“. A Critical Edition and Translation*, Ph.D. Diss. Indiana Univ. 1996, S. 347 ff.

³² I-TR 87, Nr. 138, f. 154v; Faks. Nachdr. hrsg. von Vivarelli u. Gulla, *Codex Tridentinus 87-92*, Bd. 1, Rom 1969, S. 296.

Stimmen zu einer Transposition in die harte Richtung der Hexachorde. Und es ist diese Transposition, die dem Sänger durch das *b-molle* angezeigt wird.

Beim Buchstaben C führt schließlich der Unisonus *a-re/sol* der Hexachord-Oktave *D-G-d* zur Oktave *D-d* der Hexachord-Oktave Γ -*G-c* im nächsten Takt, da die höhere Stimme von *sol* aus absteigt, während die untere von *D-re* aus aufsteigen muss; und die Note *D-ut* in T. 16 führt zu *a-G-a* als *re-ut-re* in T. 17 – eine transponierte Entsprechung zur natürlichen Skala, die von *C-ut* zu *G-F-G* als *re-ut-re* im Hexachord *molle* der Guidonischen Hand führt.

Ausdrücklich sei auf eine Konsequenz einer korrekten hexachordalen Analyse hingewiesen, nämlich auf die Folge verminderte / reine Quarte zwischen Cantus und Contratenor in den Kadenzwendungen bei den Takten 6/7 (Buchstabe A), 38/39 und am Schluss des Stückes. Ausdrücklich hat Yssandon die Berechtigung dieser Klangfolge bestätigt.³³ Das \natural -durum-Zeichen vor der Pänultima *C* in T. 45 bezieht sich denn auch nicht auf die Note *C*, sondern auf die ganze, vom \natural absteigende Passage. Die Sänger, die nur im Gebrauch von zwei Hexachorden geübt waren, sollten diese mental um zwei Quartan oder einen Ganzton nach unten transponieren. So ist es nicht verwunderlich, dass dieses Zeichen wie auch das \natural -durum vor *c* in T. 3 des Contratenors nur in GB-Ob 213 erscheint, nicht aber in den anderen beiden Handschriften Bologna und Trient. Nach modalen Begriffen scheint sich Dufay an den kontrastierenden perfekten Quartan und Quinten erfreut zu haben, die dem ionischen (11.) und dem dorischen (1.) Modus gemeinsam sind, nämlich *ut-fa* / *ut-sol* im ionischen und *re-sol* / *re-la* im dorischen Modus (vgl. Notenbeispiel 5).

IONISCH (zwei mal in harter Richtung transponiert)

a.

DORISCH (in regulärer Position)

b.

Notenbeispiel 5

Diese modale Anordnung von Modulationen war von Anfang an in der Mehrstimmigkeit sehr beliebt; sie finden sich etwa in Motetten des 13. Jahrhunderts, wo ein und derselbe „cantus firmus“ für zwei Versionen desselben Werkes mit kontrastierenden Quartan- und Quintan-Species genutzt werden konnte.³⁴

³³ Yssandon, *Traité de musique pratique* (wie Anm. 28), f. 9.

³⁴ Das „Kyrie 1“ der *Missa sine nomine* von Guillaume Dufay, in: *Opera omnia*, hrsg. von Heinrich Bessler (= CMM 1), Bd. 2: *Missarum Pars Prior 1–6*, Rom 1960, S. 1, entwickelt dieselbe Art der modalen Organisation in der perfekten Quinte *g-d* des ionischen Modus als *g-a- \natural -c-d*, und *g-a-b-c-d* des einmal abwärts transponierten dorischen Modus, also ein Fortschritt, die eine Quarte höher liegt als in der Antiphon *Ave Regina caelorum*.

3. Das Kyrie 1 der „Messe de Notre Dame“ von Guillaume de Machaut

Ein Vergleich der fünf Handschriften, in denen die Messe überliefert ist, bestätigt die Folgerungen, die ich bei der Übertragung der Ballade *Comment peut on mieux* gezogen habe.³⁵ So kennzeichnet das Zeichen ♯ dasjenige Tetrachord, das mit dem Halbtonschritt ♯-C in der Guidonischen Skala Γ-C-G-c eine mi-fa-Stufe umfasst, während das b-molle-Zeichen auf ein Tetrachord hindeutet, das in der gleichen Skala mit dem Halbtonschritt E-F eine (mi)/la-fa-Stufe der dorischen Oktave umfasst. Da die mentale Transposition in den einzelnen Handschriften wahrscheinlich auf unterschiedliche Weise angezeigt wurde, ergibt eine Kompilation aller Zeichen der fünf Handschriften, wie es in manchen Editionen durchgeführt wurde, keinen musikalischen Sinn mehr. Ein Rückgriff auf die einzelnen Quellen ist also unumgänglich.

Ein gutes Beispiel sind die Kyrie-, Gloria- und Credo-Abschnitte der Messe. Sie weisen zahlreiche ♯-Zeichen vor den Noten F, C und G auf, die bislang fälschlicherweise als chromatische Erhöhungszeichen interpretiert wurden. Im dorischen Modus, der als Hauptmodus anzunehmen ist, bezeichnet das ♯-Zeichen vor F die Tetrachorde C-D-E-F oder D-E-Fis-G, vor G das Tetrachord D-E-Fis-G, während es vor c die Tetrachorde G-a-♯-c oder a-♯-cis-d kennzeichnet, jeweils in Abhängigkeit vom Kontext und aufgelöst nach den einfachen Regeln der Solmisation, wie sie in meinen früheren Veröffentlichungen zu finden sind.³⁶ Die ♯-Zeichen vor G und C sind eine Quarte voneinander entfernt, und die Oktave D-d liegt ebenso eine Quarte unter der Oktave G-g, wie die Oktave G-g ihrerseits eine Quarte unter der Oktave C-c liegt. Deshalb kann die Kombination der beiden Oktaven D-G-d-g über eine mentale Transposition durch die beiden Oktaven der natürlichen Skala Γ-C-G-c dargestellt werden. Das gleiche gilt für die entsprechende Umkehrung: Eine Oktav-Kombination Γ-D-G-d kann durch eine Quint-Transposition mit der Oktave C-G-c-g in der natürlichen Skala dargestellt werden. Denn die mi-fa-Halbtöne zweier im Abstand einer Quarte oder Quinte miteinander verbundenen Hexachorde mussten in jedem Hexachord durch das Coniuncta-Zeichen ♯ gekennzeichnet werden. Diese Art, eine korrekte Solmisation anzuzeigen, lässt vermuten, dass sie für Sänger gedacht war, die nur im Lesen des einstimmigen Chorals geübt waren, in dem nur zwei unterschiedliche mi-Stufen innerhalb einer Oktave auftreten können: ut-re-mi-fa-sol-mi-fa-sol und ut-re-mi-fa-sol-re-mi-fa-sol. In der Solmisation mit drei Hexachorden werden die Oktaven C-c bzw. G-g dagegen folgendermaßen solmisiert: fa-sol-la-fa-sol-la -mi-fa für die Oktave C-c und ut-re-mi-fa-sol-la-fa-sol für die Oktave G-g, wie es bei Bogentantz angeführt wird.³⁷

³⁵ Vgl. Allaire, *The Theory of Hexachords* (wie Anm. 20), S. 111 f. Die Handschriften sind: F-Pn frç. 1584 (A), 1585 (B), 9221 (E), 22536 (G) sowie US-NYw (Vg), das die Vorlage für Ms. B darstellte und in Bezug auf die Akzidentien genau mit ihm übereinstimmt. Eine Edition, auf die sich im Folgenden die Taktangaben beziehen, findet sich in Daniel Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass. An Introduction*, Oxford 1990, S. 183–212; dort auch S. 8 zur Datierung, neuerdings auch Anne Walter Robertson, „The Mass of Guillaume de Machaut in the Cathedral of Reims“, in: *Plainsong in the age of polyphony*, hrsg. von T. F. Kelly (= Cambridge Studies in Performance Practice 2), Cambridge 1992, S. 100–139.

³⁶ Allaire, *The Theory of Hexachords* (wie Anm. 20), „Les énigmes d l'Antefana“ (wie Anm. 22), „Debunking the Myth of musica ficta“ (wie Anm. 22), sowie das Vorwort zu Claudin de Sermisy (wie Anm. 22), Bd. 6, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. ix–xx.

³⁷ Bernhard Bogentantz, *Rudimenta utriusque cantus*, Köln 1535, abgedruckt als Table III in Allaire, *The Theory of Hexachords* (wie Anm. 20), S. 60.

The image displays a musical score for a four-part vocal setting, likely a Kyrie. The score is organized into four systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The parts are labeled as Triplum, Motetus, Tenor, and Contratenor. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Annotations for hexachords (G-Hex, D-Hex, A-Hex) and fingerings (6, 8, 5, 3) are present throughout the score. The lyrics 'sol sol-la sol sol fa' are written below the final system.

Notenbeispiel 6: Guillaume de Machaut, „Kyrie 1“ aus *La Messe de Nostre Dame*

Bei der mentalen Guidonischen Transposition des Anfangs des „Kyrie 1“ aus Machauts *Messe* (s. Notenbeispiel 6, Seite 372) wechseln die Sänger von den Silben *re-la-sol/re-la* des Quint-Oktav-Klanges *D-a-d-aa* um eine Quinte aufwärts zu den Silben *re-la-re* des folgenden *a-e-aa*-Klanges und zwar vor allem, weil das Hexachord naturale durch die Pause auf dem ersten Schlag in T. 2 ausgeblendet wird. Zum zweiten Schlag in T. 2 wechseln sie erneut um eine Quarte abwärts, um die Noten *E-G-~~h~~-~~h~~* mit den Silben *re-la* zu solmisieren, so dass der Motetus vom *h-re* zum *d-fa* über *cis-mi* aufsteigen muss. Aber dieses *cis* wird sofort wieder in T. 4 erniedrigt zum Abstieg zum *G*, das im Contratenor von *C-ut / F-fa* der natürlichen Skala begleitet wird. Natürlich folgt dem *E-re* in T. 2 des Contratenors in T. 3 ein *D-ut*, dem zusammen mit dem *c-fa* im 4. Takt der Abstieg über *F* zum *C-ut* in T. 5 folgt. Wenn schließlich in T. 4 mit der Pause auch der Tenor das *D*-Hexachord verlässt, sind alle Stimmen wieder zurück in der Guidonischen Hand und schreiten weiter fort nach den Prinzipien des selektiven Hörens und den Solmisationsregeln für den Auf- und Abstieg, wie sie oben erwähnt wurden.

Sowohl die Antiphon von Dufay wie auch das „Kyrie“ von Machaut beginnen mit genau derselben modulatorischen Fortschreitung, und beide rücken die zur Oktave kadenzierende große Sexte und die zum Einklang führende kleine Terz als typische stilistische Merkmale der frühen Renaissance-Mehrstimmigkeit in den Vordergrund.

In Bezug auf die melodischen Modi spielt im ganzen „Kyrie 1“ der dorische (2.) Modus (vgl. Notenbeispiel 7a, Seite 374) eine wichtige Rolle, steht doch auch der Cantus firmus, der in langen Noten im Tenor erscheint, im dorischen Modus.³⁸ Ein erster beigeordneter Modus ist der hypomixolydische (8.) Modus in seiner ersten irregulären Transposition in der harten Richtung der Hexachorde (vgl. Notenbeispiel 7b, Seite 374), während ein zweiter beigeordneter Modus der ionische (11.) in seiner 2. Transposition zur harten Seite hin ist (Notenbeispiel 7c, Seite 374).

All diese Modi haben die modale Oktave *D-d* gemeinsam; und während die Oktaven in Notenbeispiel 7a und 7b die 1. Species *re-sol* für die Quarte *a-d* gemeinsam haben, haben die modalen Oktaven in Notenbeispiel 7b und 7c die 4. Species *ut-sol* für die Quinte *D-a* gemeinsam.

Ausgehend von der cantus-firmus-Melodie, die im Tenor in langen Notenwerten in zwei isorhythmischen Taleae und einer Coda präsentiert wird, findet sich in diesem „Kyrie“ eine Fülle wichtiger struktureller Hinweise: Hexachord-Sexten, Quinten der Species *ut-sol* (mit großer Terz) und *re-la* (mit kleiner Terz), Kadenzpunkte, an denen große Sexten in Oktaven und kleine Terzen in Einklänge aufgelöst werden und kleine Sexten zur Schlussoktave führen. Die zerklüfteten melodischen Linien erscheinen funktional ausgerichtet, indem sie die Quinten-Species und die Hexachord-Sexten aussingen, gekrönt von 2 Hoquetus-Partien im Triplum, und sie führen konzise zu den kleineren und großen Kadenzpunkten; die Einklänge, die zu Oktaven führen, und die Oktaven, die zu Einklängen führen, sind alle Zeugnisse eines Stils mehrstimmiger Musik, der immer deutlicher von einer durchgehenden Strukturierung gekennzeichnet ist.

³⁸ Vgl. Leech-Wilkinson (wie Anm. 35), S. 18.

Three musical staves (a, b, c) showing vocal notation with solfège syllables and mode labels. Staff a: Dorisch (1. Modus) and Hypodorisch (2. Modus). Staff b: Mixolydisch (7. Modus) and Hypomixolydisch (8. Modus). Staff c: Ionisch (11. Modus) and Hypoionisch (12. Modus).

Notenbeispiel 7a-c

Wenn man charakteristische Punkte von besonderem Interesse im ganzen „Kyrie“ von Machauts *Messe* herausheben will, so ist es der regelmäßige Wechsel zwischen kurzen Abschnitten im dorischen (1.) Modus in regulärer Lage und dem zweimal in der harten Richtung transponierten ionischen (10.) Modus, dem Modus der Schlusswendung. Diese kurzen Abschnitte sind durch große Sexten, die zur Oktave, und kleine Terzen, die zum Einklang führen, gekennzeichnet. All diese Abschnitte sind im Notenbeispiel 6 durch Intervallzahlen markiert. Das folgende „Christe“ endet im regulären dorischen Modus, während „Kyrie 2“ wieder wie das „Kyrie 1“ im ionischen (11.) Modus endet.³⁹

Die absteigenden Quinten ♯-aa-g-f-e, etwa in T. 2, 3, 6 des „Christe“, aber auch im „Gloria“, die unsere musikalische Vorstellung dieser Musik mystifiziert haben, sind die Quinten la-re mit *fis*, die auf den dorischen Modus, den Grund-Modus des Kyrie, verweisen, der einmal in die harte Richtung transponiert wurde. Weiterhin kommt die Quinte fa-mi (mit *bb* und *e*) vor, die zur hypodorischen Sexte gehört, die einmal in der b-molle-Richtung transponiert wurde, sowie die phrygische Quinte mi-mi, eine Anleihe beim dorischen Modus.

4. Die Quarte mi-mi in Johannes Ockeghems *Missa* „Mi-mi“

In Johannes Ockeghems *Missa Mi-mi*⁴⁰ bezieht sich der Titel nicht auf die Quinten-Species mi-mi, sondern, wie es im Index von I-Rvat CS 41 durch die Bezeichnung *Missa Quarti toni* angedeutet wird, auf die aufsteigende Quarte mi-mi in der Solmisation des 4. Modus.⁴¹

³⁹ Selbst wenn der ionische (11.), hypoionische (12.), äolische (9.) und hypoäolische (10.) Modus zum ersten Mal von Glarean in seinem *Dodecachordon* (Basel 1547, Nachdr. Hildesheim 1969) erwähnt werden, sind die entsprechenden Oktav-Species und ihre charakteristischen Quartan und Quinten schon in früherer Zeit bekannt; vgl. Harold Powers, Art. „Mode III, 4: Polyphony – 12 modes“, in: *NGroveD*, Bd. 12, S. 407.

⁴⁰ Johannes Ockeghem, *Missa Mi-mi*, hrsg. von Dragan Plamenac (Collected Works 2), Philadelphia ²1991, Nr. 9, S. 1–20; neuere Ed. von Jaap Van Benthem u. Gayel C. Kirkwood, *Johannes Ockeghem „Missa My my“* (= Johannes Ockeghem. Masses and Mass Sections III, 2), Utrecht 1998.

⁴¹ Jean Yssandon, *Traité de musique pratique* (wie Anm. 28), f. 13v, gibt folgende Solmisationssilben für den hypo-

Discantus

Contratenor

Tenor

Bassus

In (I-Rvat CS 63); deleted in (CS 41)

In (I-Rvat 234)

sol

re

la

fa

mi

sol

fa

mi-la

sol

re-la

mi sol

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

mi sol la-mi re sol-fa mi ut

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

sol

fa

sol fa mi re-la fa sol fa fa la-mi sol la fa mi(la)

re

Notenbeispiel 8: Ockeghem, „Kyrie 1“ der *Missa Mi-mi*

Andererseits schien das b -Vorzeichen in der 1. Linie der Bassus-Stimme in I-Rvat CS 63, das dann in I-Rvat CS 41 wieder ausgestrichen wurde, bislang zu genügen, um die Anfangs-Quinte $E-A$ des Basses als eine Quinte $mi-mi$ der hexachordalen Oktave $FF-C-F-c$ zu sehen. Im Kontext der Mehrstimmigkeit wäre es allerdings unsinnig, eine aufsteigende Quarte $mi-mi$ im Tenor mit einer absteigenden Quinte $mi-mi$ im Bass zu verbinden. Tatsächlich liegt in beiden Stimmen, im Tenor wie im Bass, die harmonische Quinten-Species $re-la$ vor, die zur Oktave $\Gamma-C-G$ gehört, mit der das Kyrie eröffnet wird und die kurz darauf in T. 2 zur Oktave $C-F-c$ wechselt. Auf diese Weise kann der Contratenor im T. 2 zum F , einem ut im Hexachord $molle$ absteigen, um von dort über $b-fa$ zum $c-sol$ im T. 3 aufzusteigen, das der Tenor eine Oktave tiefer im Sprung vom $e-la$ aus ebenfalls erreicht.⁴² Die Pause im T. 4 des

phrygischen Modus an: $H-mi / E-(la)-mi / h-mi$. Meine These, die ich schon 1986 auf der „Conference on Medieval and Renaissance Music“ in London vortrug (vgl. Allaire, „A Theoretical Analysis of the Modulations in the Kyrie Sections of the Masses *Mi-Mi* by Johannes Ockeghem and Mattheus Pipelare“, in: *Journal of the Science and Practice of Music* 4 [1987–1988], S. 19–56), wird neuerdings bestätigt von Ross W. Duffin, „‘Mi chiamo Mimi...’ but my name is ‘Quarti toni’. Solmization and Ockeghem’s famous Mass“, in: *Early Music* 29 (2001), S. 164–184.

⁴² Der Übergang zum Hexachord $molle$ zieht im Tenor eine Mutation des $a-la$ zum $a-mi$ nach sich. Von daher rührt möglicherweise die Bezeichnung *Missa mi-mi*, da sie den Sängern diese Modulation in der $molle$ -Richtung sofort in Erinnerung brachte. Zur Praxis, einen solchen möglichen Wechsel durch ein b -Molle anzuzeigen, vgl. Allaire, „Two Hidden Canons in the Theoretical Notions of Notation in the Polyphony of the Renaissance“, in: *International Journal of Musicology* (im Druck).

Bassus führt zur Oktave Γ -C-G-c zurück, gefolgt von der hypodorischen Oktave D-G-d-g bei Buchstabe A, dem unmittelbar der Aufstieg des Tenors zum c-fa entspricht, wie es in den *Quattuor principalia* gefordert wurde.⁴³ Bei Buchstabe B findet sich in I-Rvat 234 ein \natural -durum im G-Spatium, das die Modulation in die harte Richtung des Systems fordert, nämlich zum äolischen Modus der Schlusskadenz, dem Verwandten des dorischen Modus in normaler Lage (s. Beispiel 8, S. 375).

Für denjenigen, der mit Hilfe der Solmisation analysiert, ist es klar, dass sich die Stimmen von Buchstabe B an, wenn man sie eine Quarte aufwärts transponiert, in derselben Hexachord-Oktave befinden, wie diejenigen vom Anfang an bis Buchstabe B. Andererseits befinden sich die Stimmen vom Anfang bis Buchstabe B, wenn man sie um eine Quinte abwärts transponiert, in derselben Oktave wie die Stimmen von Buchstabe B bis zum Ende; und dies ist genau, was die Zeichen b-molle in T. 1 des Basses und das \natural -durum im T. 7 des Tenors anzeigen wollen.⁴⁴

Im „Kyrie I“ der *Missa Mi-mi* nutzt Ockeghem eine erste modale Familie, den hypodorisch-dorischen (2. und 1.) Modus in regulärer Position (vgl. Notenbeispiel 9a), begleitet von der beigeordneten modalen Familie des äolisch-hypoäolischen (9. und 10.) Modus, der einmal in der harten Richtung der Hexachorde transponiert erscheint. Strukturell von besonderem Interesse ist der dorische Modus, einmal mit b-molle bei Buchstabe A, und seine Wiederaufnahme eine Quarte tiefer bei Buchstabe B.

Das Diagramm zeigt zwei musikalische Beispiele (a und b) auf einer G-clef-Staffel. Beispiel a zeigt zwei Modi: Dorisch (1. Modus) mit der Solmisation re-la/re-sol und Hypodorisch (2. Modus) mit re-sol/re-la. Beispiel b zeigt zwei Modi: Hypoäolisch (10. Modus) mit mi-la/re-la und Äolisch (9. Modus) mit re-la/mi-la. Die Noten sind auf einer G-clef-Staffel dargestellt.

Notenbeispiel 9a/b

Dabei ist zu beachten, dass der dorische Modus, einmal in der harten Richtung transponiert, und der äolische Modus in normaler Position die Quinten-Species re-la gemeinsam haben, während die Quarte E-a, die sie ebenfalls gemeinsam haben, einmal die Quarte der 4. Species re-sol in der Transposition auf der harten Seite (mit *fis*) ist, zum andern die Quarte mi-la der natürlichen Skala. Die relative Lage in Bezug auf diese Transpositionen wird durch das b-molle-Zeichen in den beiden Handschriften gekennzeichnet, und zwar für die äolische Oktave in normaler Position als re-la/mi-la, und durch das \natural -durum für die dorische Oktave in der ersten transponierten Lage der Hexachorde als re-la/re-sol.

⁴³ *Quattuor principalia* (wie Anm. 31), S. 347 ff.

⁴⁴ Das b-molle im Bassus steht für folgende Hexachord-Oktaven bei Buchstabe A: Γ -C-G-c / C-F-c / Γ -C-G-c; das \natural -durum für die folgenden Oktaven bei Buchstabe B: Γ -C-G / Γ -D-g / Γ -C-G / Γ -D-g.

Wenn man berücksichtigt, dass die Sänger der Capella Sistina in Rom professionelle Sänger waren, von denen nicht alle in der Analyse des Contrapunctus brillierten, ist es höchst unwahrscheinlich, dass sie für das korrekte Lesen der Musik Solmisationszeichen benötigt haben. So konnten die Zeichen *b-molle* und *♯-durum* dazu benutzt werden, die Interpretation der Notation beim Singen zu vereinfachen. Zweifellos half ihnen dabei eine große Vertrautheit mit den modalen Oktaven, wie sie etwa in Freigius' „Tabula VII. Specierum diapason“ von 1582 dokumentiert wird.⁴⁵

Zwei Zeitgenossen Ockegehems, Matheus Pipelare und Marbriano de Orto haben ebenfalls eine *Missa Mi-mi* komponiert. Im ersten „Kyrie“ in T. 1 des Tenors der *Missa* von Pipelare⁴⁶ finden wir eine authentische Quinten-Species *mi-mi*.⁴⁷ Dieses Kyrie steht im phrygischen (3.) Modus mit dem hypoäolischen (10.) als begleitendem Modus – zwei modale Oktaven, die in der Tabelle von Freigius unter den Modi 3 und 10 zusammengefasst werden.⁴⁸ Von de Orto's *Missa Petita camusetta (Mi-mi)* sind nur „Kyrie“ und „Agnus III“ in moderner Notation greifbar.⁴⁹ Es ist ebenfalls eine Messe mit der Quinten-Species *re-la*. Die eröffnende Quarte im Tenor *a-mi / E-la* ist wie die der Chanson *Petite camusetta* die gleiche wie in der *Missa Mi-mi* Ockegehems. Das erlaubt den Schluss, dass den „Kyrie“-Vertonungen der beiden Komponisten ein gemeinsames modales Modell, nämlich dasjenige des äolisch/hypoäolischen Modus zugrunde liegt.

5. Schlussfolgerung

Komponist und Sänger waren in der Musik vor 1600 enger aneinander gebunden als in späterer Zeit. Der Komponist wusste, dass sein Werk nur dann angemessen ausgeführt werden konnte, wenn dem Sänger die strukturellen Elemente der Komposition klar erkennbar waren. Deshalb kann man begründet sagen, dass die Zeichen *b-molle* und *♯-durum*, die der ursprünglichen Aufzeichnung hinzugefügt wurden, keine akzidentiellen Elemente der Interpretation wie Tempo, Dynamik oder Ausdruck waren, sondern Hinweise auf die strukturelle Organisation der Musik. Mit den vorgegebenen Oktaven, Einklängen, Quart- und Quinten-Species und Sexten musste eine Skala ohne jeden Zweifel entweder als *molle* oder *durum* bestimmbar sein. Dies wird wohl auch durch den entschiedenen Einspruch Josquins bestätigt, von dem die folgende Anekdote des Johannes Manlius berichtet:

Als Josquin in Cambrai [?] lebte und jemand bei einem seiner Gesänge Verzierungen [„colores seu coloratures“] anbringen wollte, die er nicht gesetzt hatte, ging er auf den Chor zu und fuhr jenen heftig vor allen Zuhörenden an: „Du Esel, warum fügst du eine Verzierung hinzu? Wenn ich es gewollt hätte, würde ich sie selbst angebracht haben. Wenn du fertige Kompositionen verbessern willst, dann mach dir selbst eine, laß aber meine unverändert!“⁵⁰

(Übersetzung: Christian Berger)

⁴⁵ Johann Thomas Freigius, *Paedagogus, hoc est, libellus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quam facillimè tradi possint*, Basel 1582, S. 175; übers. von Jeremy Yudkin, *Johann Thomas Freig (1543–1583). Paedagogus, 1582. The chapter on music* (= MSD 38), Neuhausen-Stuttgart 1983, S. 50.

⁴⁶ Matheus Pipelare, *Opera omnia*, hrsg. von Ronald Cross (= CMM 34), Bd. 3, Rom 1967, S. 51–52.

⁴⁷ Vgl. Cerone, *Le regole* (wie Anm. 26), S. 16.

⁴⁸ Freigius, *Paedagogus* (wie Anm. 45), S. 175.

⁴⁹ „Kyrie“ in: André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe siècle*, Paris 1940, S. 219–220; „Agnus III“ in: August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 5, Leipzig 1911, S. 198 f.

⁵⁰ Johannes Manlius, *Locorum communium collectanea*, Basel 1562, S. 542; dt. Übs. von Wolfgang Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962, Bd. 1, S. 82. Dazu auch Rob C. Wegman, „And Josquin Laughed...“ *Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century*, in: *JM* 17 (1999), S. 322 f.